

François Joss

OMBRES & LUMIÈRES



Un regard croisé entre le
cinéma et l'**architecture**

OMBRES & LUMIÈRES

François Joss

OMBRES & LUMIÈRES

Un regard croisé entre le cinéma et l'architecture

Avec la participation de
Nicolas Pham,
Blanca Vellés de Uribe,
Philippe Meier,
Jacob Berger,
Christian Geissbuhler,
Agnès Perreten Lopez
et Lara Mellet

EPFL PRESS



Direction générale : Lucas Giossi
Directions éditoriale et commerciale : Sylvain Collette et May Yang
assistés de Manon Reber
Direction de la communication : Prisca Thür-Bédert
Responsable de production : Christophe Borlat
Éditorial : Alice Micheau-Thiébaud et Jean Rime
Graphisme : Kim Nanette
Marketing digital : Gabriel Hussy
Comptabilité : Daniela Castan
Logistique : Émile Razafimanjaka

Image de la couverture: François Joss, dessins d'après *Faces*
(John Cassavetes, 1968), 2023.

EPFL PRESS est une maison d'édition de la fondation des Presses
polytechniques et universitaires romandes (PPUR), qui publient
principalement les travaux d'enseignement et de recherche de l'École
polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), des universités et
des hautes écoles.

PPUR, EPFL – Rolex Learning Center,
CM Station 10, CH-1015 Lausanne,
info@epflpress.org
tél.: +41 21 693 21 30

www.epflpress.org

Première édition, 2024
ISBN 978-2-88915-586-6
© EPFL PRESS, Lausanne

Tous droits réservés.
Reproduction, même partielle, sous quelque forme ou sur quelque
support que ce soit, interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

Imprimé en République tchèque

Table des matières

Préface de Jacques-Xavier Aymon	9	6 Cat People	67	13 The Curious Case of Benjamin Button	117
Introduction générale	13	Jacques Tourneur, 1942 <i>Vision furtive d'une ombre féline</i>		David Fincher, 2008 <i>Contre-jour à contre-temps</i>	
PARTIE 1 : OMBRES		7 The Set-Up	71	14 Predator	123
Introduction	29	Robert Wise, 1949 <i>Pouvoir de suggestion</i>		John McTiernan, 1987 <i>L'ombre de la survie</i>	
1 The Searchers	35	8 Kiss Me Deadly	79	15 Distant Drums	133
John Ford, 1956 <i>Ombre ouverte sur le paysage</i>		Robert Aldrich, 1955 <i>Énormes ombres projetées sur le sable</i>		Raoul Walsh, 1951 <i>Ombres dans la nuit bleue</i>	
2 Vertigo	41	9 White Heat	85	16 Fat City	139
Alfred Hitchcock, 1958 <i>Le double de l'ombre chinoise</i>		Raoul Walsh, 1949 <i>Explosion à contre-jour</i>		John Huston, 1972 <i>Être l'ombre de soi-même</i>	
3 The Night of the Hunter	49	10 The Big Combo	93	17 Faces	151
Charles Laughton, 1955 <i>Contre-jour de l'angoisse</i>		Joseph H. Lewis, 1955 <i>Ombre ondulée</i>		John Cassavetes, 1968 <i>Duplicité de l'ombre</i>	
4 East of Eden	57	11 Lola Montès	101	18 Out of the Past	161
Elia Kazan, 1952 <i>Ombre de choc émotionnel</i>		Max Ophüls, 1955 <i>Solitude dans l'ombre d'un chapiteau</i>		Jacques Tourneur, 1947 <i>Peindre des ombres en mouvement</i>	
5 Psycho	63	12 Amadeus	109	19 The Roaring Twenties	175
Alfred Hitchcock, 1960 <i>L'ombre projetée d'un couteau</i>		Miloš Forman, 1984 <i>L'ombre du dépit</i>		Raoul Walsh, 1939 <i>Ombres de l'interdit</i>	

20 The Magnificent Amberson	187	3 Kiss Me Deadly	271	11 Singin' in the Rain	353
Orson Welles, 1942		Robert Aldrich, 1955		Gene Kelly et Stanley Donen, 1952	
<i>Des ombres comme symboles de la mort</i>		<i>Une boîte mystérieuse d'où fuse la lumière</i>		<i>Les lumières d'un studio de cinéma</i>	
21 Rear Window	199	4 Laura	279	12 On connaît la chanson	369
Alfred Hitchcock, 1954		Otto Preminger, 1944		Alain Resnais, 1998	
<i>L'ombre d'un baiser</i>		<i>Lumière jaillissant d'un projecteur</i>		<i>La lumière comme présage d'une relation</i>	
22 Goodfellas	211	5 A Streetcar Named Desire	289	13 Die Hard	383
Martin Scorsese, 1990		Elia Kazan, 1951		John McTiernan, 1988	
<i>Fascination des ombres du mal</i>		<i>L'ampoule de la révélation</i>		<i>Les flashes de la joie</i>	
23 Minority Report	227	6 The Man Who Shot Liberty Valance	297	14 Opening Night	393
Steven Spielberg, 2002		John Ford, 1962		John Cassavetes, 1977	
<i>Un contour lumineux dessine des visages</i>		<i>Une allumette éclaire le passé</i>		<i>Les reflets d'un fantôme</i>	
24 La Nuit américaine	237	7 Sunset Boulevard	307	15 The Talented Mr Ripley	405
François Truffaut, 1973		Billy Wilder, 1950		Anthony Minghella, 1999	
<i>Dans l'ombre du créateur</i>		<i>Nuage de lumière</i> 307		<i>Disque de lumière</i>	
PARTIE 2 : LUMIÈRES					
Introduction	247	8 Suspicion	315	16 A Prairie Home Companion	417
1 The Bridges of Madison County	249	Alfred Hitchcock, 1941		Robert Altman, 2006	
Clint Eastwood, 1995		<i>La lumière d'un verre de lait</i> 315		<i>Les lumières d'un diner typique américain</i>	
<i>Sans lumière ni ombres</i>		9 Wild at Heart	325	17 Conclusion	423
2 Saving Private Ryan	257	David Lynch, 1990		Appendice - Contributions	425
Steven Spielberg, 1998		<i>La bonne fée Lumière</i>		Bibliographie	441
<i>Contraste: lumière douce sur lumière crue</i>		10 The Third Man	341	Table de correspondance des titres anglais-français	445
		Carol Reed, 1949			
		<i>Une fenêtre pour seul éclairage</i>			

Table des illustrations	449
Index	453
Remerciements	457

Préface

Jacques-Xavier Aymon¹

Dans *Ombres et lumières, un regard croisé entre le cinéma et l'architecture*, François Joss illustre magistralement sa démonstration, en faisant se rencontrer, par des dessins aquarellés, deux disciplines, l'architecture et le cinéma.

À partir de là, il était tentant d'imaginer la rencontre de deux protagonistes ayant joué un rôle prépondérant, chacun dans son domaine respectif.

Le scénario proposerait de mettre Louis I. Kahn, *Silence et lumière*, et Stanley Kubrick, *2001: l'odyssée de l'espace*, les deux K, en présence l'un de l'autre.

C'est à Kahn qu'il convient d'énoncer l'incipit:

Je tiens simplement à exprimer
une conviction profonde en référence
aux œuvres que nous ont léguées
les architectes du passé.

Ce qui fût a toujours été.

Ce qui est a toujours été.

Ce qui sera a toujours été!

Telle est la nature du commencement.

«*I Love Beginnings!*» ajoute Kahn, à qui l'on pourrait prêter cette question fondamentale: «Comment était-ce au commencement... et au commencement du commencement?»

La réponse serait donnée par Kubrick dans *2001: l'odyssée de l'espace*, dont la longue séquence d'ouverture décrit les rapports entre l'homme préhistorique, son clan et un environnement particulièrement hostile.

Le génie de Kubrick se manifeste quand il fait entendre *Also sprach Zarathustra* et qu'apparaît le MONOLITHE, parallélépipède métaphysique, dont la pureté géométrique va irradier les scènes dans lesquelles sa présence annonce un changement significatif pour l'humanité!

Kubrick reconstitue un Stonehenge cosmique avec cet objet iconique, l'alpha et l'oméga du film.

La quête permanente de Kahn est de savoir s'il a existé l'équivalent du monolithe dans l'histoire de l'architecture, à savoir un phénomène perceptible, révélant qu'on entrait dans une nouvelle ère. Georges Duby², auteur de la remarquable émission «Le Temps des cathédrales», postule qu'au retour des Croisades, la civilisation islamique aurait inspiré l'architecture gothique, et que l'architecture baroque serait liée à la découverte de Galilée. «*E pur si muove!*» (Et pourtant, elle bouge!)

Le design est une discipline qui a fait partie des thèmes de recherche, de réflexion et de représentation et de l'architecte et du cinéaste, mais leurs conclusions sont sensiblement différentes.

Un croquis de Kahn en témoigne: *I Am a Drawing, NOT A DESIGN*, affirmation péremptoire savamment analysée par Patrick Mestelan, qui propose une convaincante signification des termes *form* (le dessein) et *design* (le dessin)³. De même, Bernard Huet commente, en connaissance de cause, la théorie sémantique que Kahn développe à propos de *La cuiller* et/ou *Une cuiller*⁴.

Ce qui nous amène à considérer le rapport qu'entretient Kubrick avec le design, en particulier avec le plateau-repas en usage dans la navette spatiale! Il s'agit des couverts, dont la *cuiller*, dessinés par l'architecte danois Arne Jacobsen (Georg Jensen, 1957).

Le mobilier n'est pas en reste et on découvre l'*Action Office Desk* de Robert Probst et George Nelson (Hermann Miller, 1964), les sièges *Djinn* d'Olivier Mourgue (Airborne International, 1960), une table et des sièges *Tulip* de Eero Saarinen (Knoll, 1956), des fauteuils *042* de Geoffrey Harcourt (Artifort, 1970)... et des meubles classiques Louis XVI.

Illustré de manière récurrente par un fameux dessin, l'aphorisme cher à Kahn, «la pièce est le commencement de l'architecture», annonce, paradoxalement, la scène finale du film de Kubrick. Après avoir évoqué la fulgurante et vertigineuse accélération

de la lumière, lors de l'alignement des planètes, Kubrick situe cette scène dans une pièce intemporelle, sans fenêtre, éclairée par le sol, qui nous trouble par son décor anachroniquement kitsch... et la présence du monolithe! On assiste, dans la contraction d'un espace-temps déclinant la théorie de la relativité, au cycle de la vie, de la mort et de la réincarnation, sous la forme d'un fœtus placentaire qui, les yeux grands ouverts, interroge sereinement l'avenir et l'infini!

La passion, en l'occurrence celle de l'architecture et celle du cinéma, non seulement se transmet, mais elle se partage. Et c'est par elle qu'est née l'amitié complice qui nous lie, François Joss et moi. Et nous en avons deux autres en commun, l'enseignement... et Barcelone!

À ce propos, Jean-Louis Roy, caméraman, monteur, réalisateur à la Télévision suisse romande et photographe, a proposé un scénario et réalisé une œuvre de science-fiction, une sorte de «James Bond à la Dürrenmatt», qui a été tournée à Genève et à Barcelone, avec un casting impressionnant par la diversité des caractères réunis: *L'Inconnu de Shandigor* (1967).

Une séquence m'a profondément marqué, celle qui a été tournée sur le toit de *La Casa Milà* (1906-1910), ou «La Pedrera», d'Antoni Gaudí, qui, à l'époque, était inaccessible, car strictement privée! Cette révélation provoqua en moi un réel et intense saisissement!

Jean-Louis Roy témoigne aussi de l'admiration pour le talent d'un architecte, qui a été mon professeur à l'École des arts décoratifs (EAD), Georges Brera, en choisissant comme lieu de tournage une villa qu'il a réalisée, et dont les indéniables qualités architecturales contribuent à la densité du récit.

De même, Jean-Louis Roy situe une scène intimiste dans une bulle de l'architecte Pascal Häusermann.

C'est dans le cadre de mon enseignement à la Haute école d'arts appliqués de Genève (HEAA), avec François Joss, et à l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), avec Pierre Bouvier, que m'ont été utiles les connaissances que j'avais acquises pendant ma scolarité à l'institut Florimont. Elles se sont révélées d'une grande aide pédagogique, devenant pour moi un support didactique. Dans ces trois institutions, j'ai eu le privilège d'être associé à la création d'un ciné-club.

Avec émotion, je cite, parmi tous les chefs-d'œuvre présentés, *Le Désert rouge* (1964), réalisé par Michelangelo Antonioni, et le film mythique que François et moi avons programmé, pour conclure le premier cycle, *The Fountainhead* (*Le Rebelle*, 1949), de King Vidor. Ensemble, nous en avons aussi conçu une affiche: deux plans juxtaposés, cadrés en contre-plongée.

Les projections étaient introduites par l'un de nous deux et suivies de nos commentaires qui, sans que cela soit systématique, tentaient de démontrer qu'il y avait de nombreuses similitudes entre le cinéma et l'architecture. Il s'ensuivait une discussion avec le public.

Le cinéma! La salle obscure ou le septième art?

Le mot *cinéma* est polysémique, l'art filmique, les techniques de prises de vue animées et de leur présentation au public, ou encore, par métonymie, la salle dans laquelle les films sont montrés, projetés.

Venons-en au thème que je me propose de développer: expliquer ce que peut apporter une connaissance du cinéma à l'enseignement de l'architecture (d'intérieur), et réciproquement!

De même que l'on peut faire sienne la déclaration de Le Corbusier «La construction c'est pour faire tenir, l'architecture pour émouvoir», on se doit de revendiquer un cinéma de qualité, des œuvres d'auteurs, et non pas se contenter de donner à consommer des *fast films*!

Il y a analogie entre la réalisation d'un film et celle d'un bâtiment, mais il n'est évidemment pas question de les comparer, de les mettre en parallèle de manière simpliste, et de chercher des ressemblances précises entre leurs points de convergence et/ou de divergence. L'architecture est *volume* et statique, le cinéma est *image* et dynamique.

François Joss a conçu ce remarquable ouvrage à partir du cours qu'il dispense avec Blanca Vellés de Uribe et c'est un précieux outil pédagogique auquel on pourra faire référence, pour objectiver des citations cinématographiques qui, parfois, restent approximatives ou, du moins, imprécises.

Certes, on ne peut pas concevoir un enseignement de l'architecture qui ne ferait pas appel aux fondamentaux de cette discipline, soit l'histoire (pourquoi?) et la théorie (comment?), ce qui est différent pour le cinéma, qui est un art récent.

C'est en relevant ce que ces deux disciplines ne sont pas que l'on fait apparaître, en creux, ce qu'elles ont en commun.

Un projet d'architecture n'est pas un programme traduit mot-à-mot et reproduit par agrégation, accumulation, sédimentation. Ce sont un thème et un concept mis en espace.

Un projet de film n'est pas une suite de plans, de séquences, de scènes, une succession de belles images et/ou d'effets spéciaux. Ce sont un scénario et un script qui s'animent et parlent.

Je n'ai pas de stratégie précise en ce qui concerne le fait de convoquer le cinéma pour étayer un raisonnement ou une critique dans le cadre de mon enseignement, le projet d'architecture. J'agis plus par intuition, émotion ou inspiré par l'opportunité qui se présente. Je ne suis pas adepte de l'exemple littéral. En revanche, l'expérience m'a appris qu'il était préférable de suggérer des pistes à suivre plutôt que de donner une solution.

Les citations cinématographiques n'interviennent que pour soutenir le discours que je tiens, et illustrer les aphorismes et les métaphores que je propose aux étudiants, m'étant modestement inspiré de Luigi Snozzi «*Ma soprattutto la luce!*» (Mais surtout la lumière!).

« Il ne faut pas voir ce que l'on croit, mais croire ce que l'on voit! »

Dicton populaire chez les marins, mais sous-titre qui pourrait accompagner le film de Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966), et la *prospettiva* de Borromini (1652-1653) au Palazzo Spada, à Rome.

Pour réaliser une addition il ne suffit pas simplement d'en poser, juxtaposer, superposer, les termes, mais il faut impérativement en calculer la somme.

Cette métaphore s'applique aussi bien à l'architecture qu'au cinéma, à une exception près, la succession des 24 images/seconde qui donnent l'illusion de la continuité et du mouvement.

« Ce qui réunit prime ce qui est réuni! » À cet aphorisme, formulé par Vincent Mangeat dans le cadre de son enseignement de première année à l'EPFL, lors de ses critiques de Projets, je souhaiterais ajouter deux préceptes s'adressant indifféremment à l'architecte et au cinéaste :

Plutôt proposer des espaces, pérennes, que produire des effets, éphémères!

Œuvre versus Produit!

Parmi les thèmes traités par François Joss, l'un a particulièrement retenu mon attention, (la) *fenêtre*, élément architectural basique, un archétype, qui a fait l'objet de concepts, de projets et de nombreuses études analytiques⁵.

Très souvent le cinéma a exploité la fenêtre soit en tant que décor, soit comme un élément étroitement lié à l'action: Ettore Scola, *Une journée particulière* (1977); Michelangelo Antonioni, *Profession: reporter* (1975) et *Le Désert rouge* (1964); Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour* (1954); Orson Welles, *Le Procès* (1962); Jacques Tati, *Mon oncle* (1958).

Les techniques graphiques que François Joss utilise pour illustrer son cours m'incitent à évoquer des artistes appartenant à la peinture, au troisième art, qui ont traité du thème de la fenêtre, tels Johannes Vermeer (*La Liseuse à la fenêtre*, 1657), Henri Matisse (*Fenêtre ouverte*, *Collioure*, 1905), Paul Klee (*Durch ein Fenster*, 1932), Edward Hopper (*Rooms by the Sea*, 1951).

Dans le merveilleux film de Philippe de Broca, Maurice Bessy et Daniel Boulanger, *Le Roi de cœur* (1966), Jean-Claude Brialy, s'adressant à Alan Bates, déclare :

« Les plus beaux voyages se font par la fenêtre! »

Permettez-moi un propos personnel, pour rendre hommage à un ami. Une triste nouvelle est venue assombrir la rédaction de cette préface. Michel Dami, qui a été un mentor à la fin de notre scolarité, celui qui nous a appris à voir, à regarder, un film, à l'analyser, et qui nous a permis ainsi de mieux le comprendre, s'en est allé rejoindre celles et ceux qui ont fait du cinéma un art.

Notes

- ¹ Jacques-Xavier Aymon (1944) est diplômé (1968) de l'École des Arts décoratifs de Genève (EAD), en architecture d'intérieur. Les cinquante années (Jubilé) de sa vie professionnelle furent consacrées à la pratique de cette discipline et à son enseignement (Haute école d'arts et de design de Genève [HEAD], École polytechnique fédérale de Lausanne [EPFL], Athenaeum, Architeria, Atelier Hermès, Id House, IPAC).
- ² DUBY Georges (1919-1996), historien français, membre de l'Académie française et professeur au Collège de France, auteur de la série « Le Temps des cathédrales », neuf émissions diffusées en 1980 par la chaîne de télévision française Antenne 2.
- ³ MESTELAN Patrick, Préface (p. 5-7); La portée théorique du discours (p. 9-31), in MARCHAND Bruno et MESTELAN Patrick, *Louis I. Kahn, « Silence and Light »: actualité d'une pensée*, ITHA/EPFL, Presses polytechniques et universitaires romandes, Cahiers de théorie 2/3, 2000.
- ⁴ Entretien avec Bernard Huet, propos recueillis par MARCHAND Bruno et MESTELAN Patrick, in *Louis I. Kahn, « Silence and Light »: actualité d'une pensée, op. cit.*, p. 73-81.
- ⁵ Voir STEINMANN Martin, « Diener & Diener », *FACES* 41, n° 41, été 1997; LUCAN Jacques, De la décomposition de la fenêtre à la pièce de lumière, *Cahiers de théorie* 2/3, 2000; MANGEAT Vincent, « Les 102 fenêtres », « École Gai Logis à Nyon », dans *Logos & Faber, Quart*, Lucerne, 2014; VON MEISS Pierre, *De la forme au lieu + De la tectonique*, EPFL Press, Architecture Essais, 2012; REICHLIN Bruno, Pour ou contre la « fenêtre en bande », dans *La « Petite Maison » à Corseaux. Une analyse structurale*, Payot, Lausanne, 1987 (tiré à part de *Le Corbusier à Genève, 1922-1932*, p. 119-134); CANTÀFORA Arduino, *Quinze pièces pour une maison*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2002, et *La pomme d'Adrien ou l'énigme du regard*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2002; JOSSE François et VELLÉS DE URIBE Blanca, Cours théorique, « Architecture et cinéma: la matière des rêves. Fenêtre », HEPIA, JMA, 2020-2021.



Illustration 1 Anthony Perkins dans *Le Procès*, d'Orson Welles (1962).



Illustration 2 Monica Vitti et Richard Harris dans *Le Désert rouge*, de Michelangelo Antonioni (1964).

Introduction générale

Je crois que le cinéma est une amélioration de la vie [...], le pouvoir qu'on a d'organiser une vie sans les embouteillages, sans les encombrements, une vie intense¹.

François Truffaut

Ce livre est d'abord le reflet d'un cours donné au Joint Master of Architecture (JMA) de Genève. L'intention est de mettre en relation les deux disciplines que sont l'architecture et le cinéma, qui ont nombre de points communs, par ailleurs souvent mis en évidence depuis longtemps. En effet, pour les enseignants en architecture, il est important de sensibiliser les étudiants au cinéma. Pour la nouvelle génération, avec l'avènement du numérique (internet, jeux vidéo, streaming, etc.), le cinéma tend à devenir ce que le théâtre fut pour le septième art à son émergence. Régis Debray constate que « la peinture a été la psychanalyse du XV^e siècle, le cinéma celle du XX^e siècle. On peut résumer visuellement la Renaissance avec un Dürer, un Léonard et un Titien. S'il fallait exposer la trame mentale de l'époque, il faudrait se projeter un Griffith, un Bergman et un Godard. Aujourd'hui, Dürer ou Rabelais n'auraient-ils pas été cinéastes ? Cependant, les siècles comme les jours ont leur coucher de soleil. Et l'élément cinéma, dirait Hegel, est "chose du passé" (même si l'on verra longtemps encore d'admirables films)². » Ainsi, les grands films du XX^e siècle, avec leur âge d'or, qui correspond plus ou moins aux années allant de 1930 à 1960, paraissent-ils aux étudiants nés au XXI^e siècle tels des objets qui sont comme figés dans le passé et semblables en cela à ce que furent les années 1920 pour Joe Gillis (William Holden), le scénariste de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder. Cependant, les classiques, indépendamment de leurs âges, restent « modernes à jamais³ », comme le dit Italo Calvino. Difficile d'oublier l'enthousiasme qu'ont provoqué des projections de films organisées à l'école d'architecture (HEPIA, à Genève). On se souvient notamment des découvertes que furent *The Set-Up* (Robert Wise, 1949), *Gentleman Jim* (Raoul Walsh, 1942), *Night and the City* (Jules Dassin, 1950; voir ill. 3) ou encore de *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), entre autres chefs-d'œuvre.



Illustration 3 Richard Widmark s'enfuyant dans *Night and the City*, de Jules Dassin (1950).

Les films ont ainsi permis de voir des récits, des personnages, des décors, des espaces, des éclairages et des mises en scène, mais aussi de découvrir des villes. Il nous revient ainsi le Paris de 1968 dans *Baisers volés*, de Truffaut, le Berlin fracturé en deux de l'après-guerre dans *One Two Three* (1961) de Billy Wilder (avec un James Cagney énergique), le Varsovie reconstitué à Hollywood dans *To Be or Not to Be* (1942) d'Ernst Lubitsch, mais aussi le Meyrin de Jacob Berger (*Une journée*, 2007). Cependant, ce sont surtout les villes américaines qui fascinent et sont très cinématographiques, que ce soit New York avec *Faces* (1968) de John Cassavetes et *Zelig* (Woody Allen, 1983; voir ill. 4), Los Angeles (*L.A. Confidential*, en partie tourné dans la *Lovell House* de Richard Neutra), ou Los Robles, une ville frontalière avec le Mexique, inquiétante et imaginaire, dans *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958; voir ill. 5), Stockton (Californie) et sa nonchalance dans *Fat City* (1972) de John Huston (voir ill. 6), ou encore la petite ville de Butte, dans le Montana, filmée par Wim Wenders dans *Don't Come Knocking* (2005): « Oh, je me plaisais à Butte. Je n'oublierai pas une seconde de mon séjour⁴ » (certaines scènes rappellent des tableaux d'Edward Hopper).

Plus au nord, en Colombie-Britannique (Canada), les gens de notre génération (nés dans les années 1970) ont aussi rêvé de Hope, la ville de *First Blood*⁵ (Ted Kotcheff, 1982), pourtant bien banale, mais néanmoins devenue un lieu de pèlerinage, à la suite du tournage. Cela participe de la fascination pour le territoire américain, comme les grands paysages, les étendues, les routes, les États. *Dark Waters* (Todd Haynes, 2019) nous permet de voir la Virginie-Occidentale, un territoire peu connu, le film se déroulant à Columbus, dans l'Ohio, ville futurisée par Spielberg dans *Ready Player One* (2018). Plus au nord, on voit les paysages enneigés du Minnesota ou du Dakota du Nord avec *Fargo* (Joel et Ethan Coen, 1996). *The Pledge* (2001) de Sean Penn se passe dans une petite ville, proche d'un lac, dans le Nevada. *The Bridges of Madison County* (1995; voir le chapitre 1 de la partie « Lumières ») de Clint Eastwood se déroule en Iowa, etc.

Les Américains ont un rapport différent à la géographie. Par exemple, l'écrivain Jim Harrison vit à Grand-Marais, dans le Michigan (nord-est) et possède une maison de vacances à Patagonia, en Arizona (sud-ouest), soit à environ 3000 km. Il a



Illustration 4 New York, dans *Zelig*, de Woody Allen (1983).



Illustration 5 La ville de Los Robles, vue par Orson Welles, dans *Touch of Evil* (1958).

travaillé en outre à Boston, sur la côte Est. Comment est-ce possible? Parce que « la culture, c'est l'espace, c'est la vitesse, c'est le cinéma, c'est la technologie, nous fait remarquer Jean Baudrillard. [...] En Amérique, le cinéma est vrai, parce que c'est tout l'espace, tout le mode de vie qui sont cinématographiques. Cette coupure, cette abstraction que nous déplorons n'existe pas: la vie est cinéma⁶ ». En effet, il y a bien un lien entre l'Amérique, le cinéma et la voiture, car « le fabuleux automobile, l'image mouvement s'en est aussitôt emparé, et pour cause, le siècle du cinéma et celui de l'automobile ont couru en parallèle, main dans la main, vitesse et travelling⁷ », selon Régis Debray. Dans le même ordre d'idée, Wim Wenders raconte sa relation avec Sam Shepard à propos de l'écriture de *Don't Come Knocking* (2005): « Sam m'a demandé de situer l'endroit où Travis [un personnage] avait été conçu. J'ai d'abord pensé à Corpus Christi [Texas] car ce nom de ville me fascinait. J'y suis allé uniquement parce que cela existait sur la carte. [...] Pour moi, l'Amérique est un pays mythique vu de l'Europe⁸. » Ce pouvoir d'attraction se retrouve aussi chez Régis Debray, pour qui ce fut plutôt la partie sud: « Comment, né dans la dentelle et le tulle, se retrouve-t-on finalement en train de crapahuter dans une jungle lointaine? Par étapes. D'abord, par esprit de contradiction (famille). Ensuite, par esprit d'imitation (films et romans). À quoi s'ajoute, en toile de fond, l'esprit du temps. Manquait l'amour, bien sûr, sans quoi rien ne se fait⁹. »

L'un des buts de cet ouvrage est de susciter l'envie de voir des films. Ces derniers sont vecteurs d'émotions, de passions possibles à venir. Le plus important étant néanmoins le ressenti personnel, comme cela est très bien exprimé par Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier: « Assez souvent, nous avons suivi l'exemple de Victor Hugo prenant, dans *William Shakespeare*, la défense de l'enthousiasme ["J'admire comme une brute"], contre la critique normative et réductrice¹⁰. »

Après cela, le film pourra continuer à vivre dans les mémoires, puis se mettre en interaction avec d'autres: « Une œuvre suppose toujours la mise en relation de l'œuvre avec autre chose qu'elle-même, un jeu complexe de références et de rapports. [...] Si je ne dispose pas pour la contempler, de l'observatoire d'une pensée et d'une culture, l'œuvre sera pour moi un objet de la nature, et non pas une œuvre d'art¹¹ », selon le critique Gaëtan Picon. Par la suite, les réflexions intellectuelles



Illustration 6 John Huston, d'après une photo de tournage de son film *The Night of the Iguana* (1962). Cette photo a été choisie par Bertrand Tavernier comme image de couverture de son livre *Amis américains*.

suiront, naturellement. Cependant, il ne faut pas oublier que « l'art est dans l'œil, dans l'oreille, sur la peau tout entière¹² », pour Robert Bresson. Qu'est-ce qui attire tant dans le cinéma ? Il est difficile de le dire, car cela est multiple et dépend de la réceptivité du spectateur. Ce peut être le *côté formel*, comme dans *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955 ; voir le chapitre 11 de la partie « Ombres ») et ces gros plans sur le visage, éclairé en bleu, de Martine Carol. Gros plans, ou même très gros plans, avec la cigarette de Sailor (Nicolas Cage) dans *Wild at Heart* (1990 ; voir le chapitre 9 de la partie « Lumières »). Dans ce film, il y a aussi le plaisir de la *transition*, lorsque Lula (Laura Dern) danse sur un lit de motel, David Lynch cadrant les pieds, qu'il filmera de manière similaire dans le plan suivant, qui a lieu dans une boîte de nuit. Le cinéma peut ainsi faire des *ellipses temporelles*, comme avec Michel, le protagoniste de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), qui monte dans un train pour Londres et en ressort dans le plan suivant après un séjour de deux ans, habillé de la même façon.

On peut aussi être captivé par la conduite d'un récit, dont l'issue peut s'avérer terrible, comme dans *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), ou plus récemment, *Nightmare Alley* (2021), de Guillermo del Toro (voir ill. 7).

Le cinéma permet en outre de s'approcher des autres, de les comprendre, d'en ausculter les émotions et les sentiments, comme dans *Opening Night* (1977 ; voir le chapitre 14 de la partie « Lumières »), de John Cassavetes. La caméra y est portée à l'épaule, donc très mobile et instable, ce qui donne un sentiment de vie, de même que dans *Ceux qui m'aiment prendront le train* (Patrice Chéreau, 1998), tourné en cinémascope et dans l'espace exigu d'un train, ce qui est une contrainte technique importante (voir ill. 8). Les contraintes, on le sait, sont propices à la création. À titre d'exemple célèbre, Hitchcock s'en imposera, en cumulant un lieu unique avec une mobilité perturbée (car le protagoniste est immobilisé dans un fauteuil roulant) dans *Rear Window* (1954).

Il faut ajouter, pour le réalisateur (mais aussi pour le spectateur), le plaisir de la caméra mobile, qui donne un sentiment de dynamisme, comme dans *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996) ou plus récemment dans les *Jason Bourne*, avec Matt Damon. Cependant, l'inverse, soit une volonté d'invisibilité, fonctionne aussi très bien, par exemple dans *Laura* (1944 ; voir le chapitre 4 de la partie « Lumières »),

d'Otto Preminger : « Je crois que le film idéal est celui où l'on n'est jamais conscient que le metteur en scène ait fait quoi que ce soit délibérément¹³. » Ces propos rejoignent en partie les conseils de John Ford : « Attention, surtout pas trop de mouvements de caméra. Tous les jeunes, quand ils débentent, veulent faire des trucs insensés avec la caméra. Cela ne sert à rien. Le découpage le plus simple est le plus efficace. Un champ, et ensuite un contrechamp. Il faut passer plus de temps avec les acteurs et les dialogues qu'avec la caméra. Tout le monde peut imaginer un mouvement d'appareil très difficile. Mais très peu parviennent à obtenir le même esprit entre un plan d'ensemble et un gros plan, la même continuité d'émotion¹⁴. »

Il n'y a ainsi pas de vérités absolues, juste la recherche de la *cohérence* par rapport à son idée, son thème, comme en architecture. Le *style* ? On admire la brutalité de Robert Aldrich dans *Kiss Me Deadly* (1955 ; voir plus loin, le chapitre 8 de la partie « Ombres »), et aussi la délicatesse de James Ivory dans *The Remains of the Day* (1993). Ainsi que l'écrit Gilles Deleuze : « Ce qui compte chez [Godard], ce n'est pas deux ou trois, ou n'importe combien, c'est ET. La conjonction ET. L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST¹⁵. » Cela rejoint quelque peu les propos de Régis Debray, pour qui « travailler en médiologue, c'est toujours s'installer dans un "et" saugrenu. C'est relier par une diagonale deux domaines dont le bon sens suggère qu'ils n'ont vraiment, mais voyons, aucun rapport¹⁶. »

Un autre aspect intéressant est de pouvoir vivre par *procuration* des expériences étonnantes, dans des décors inédits. Par exemple, celle de vivre l'existence d'un autre, dans une Italie de rêve, avec *The Talented Mr Ripley* (1999 ; voir le chapitre 15 de la partie « Lumières »), d'Anthony Minghella. Le plaisir provient aussi de la qualité des films, très préparés et écrits en avance, et en cela bien plus intéressants que la vie, souvent banale et répétitive : « de la vie matérielle, on accepte une lenteur, une pesanteur, une monotonie insupportable dans la littérature¹⁷ », selon Charles Dantzig. Ainsi, même des films qui paraissent improvisés, comme ceux de John Cassavetes, ne le sont pas du tout. Et si un film comme *On connaît la chanson* (1998 ; voir le chapitre 12 de la partie « Lumières »), d'Alain Resnais, procure une joie de tous les instants, cela est en grande partie dû à la précision de l'écriture de



Illustration 7 Cate Blanchett et Bradley Cooper dans *Nightmare Alley*, de Guillermo del Toro (2021).

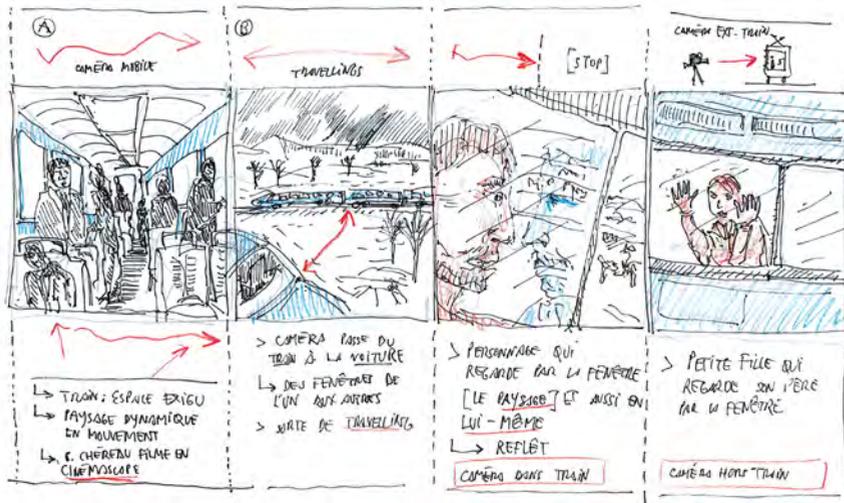


Illustration 8 Tournage dans l'espace exigu d'un train, dans *Ceux qui m'aiment prendront le train*, de Patrice Chéreau (1998). Jeu avec les reflets des vitres, la vitesse, etc.

Jean-Pierre Bacri et d'Agnès Jaoui. En effet, ils disent filmer quasiment cent pour cent des dialogues écrits, car ceux-ci ont fait l'objet d'un important travail et d'une vérification préalable: «On ne change pas le texte. Cela peut paraître un peu rigide, mais on ne laisse pas de place à l'improvisation. En ce qui me concerne, je trouve que ce qui ressort de l'impro est assez pauvre, pathétique¹⁸.» Cette réflexion rejoint celle de Billy Wilder, pour qui mettre en scène était un plaisir, alors que l'écriture qui précédait était laborieuse, exigeante et pénible. Raoul Walsh vivait pour tourner, il voyait le plateau comme une arène. Il laissait parler son instinct, son oreille. Dans la même idée, que souhaitait Allan Dwan (à 80 ans)? «Mon vœu le plus cher: continuer à faire des films, jusqu'à ma mort¹⁹.»

C'est un point commun important entre les deux disciplines (l'architecture et le cinéma): beaucoup de *préparation* (de deux à cinq ans en moyenne) avant l'*exécution* (tournage, chantier). Pour le cinéma, il y aura encore ensuite le «montage, [qui] est l'équivalent de la construction en architecture²⁰», pour Patrick Berger, architecte et professeur. Ce dernier qualifie de la manière suivante le projet d'architecture (semblable en cela au projet de cinéma): «La préoccupation de l'atelier est de retrouver une familiarité avec la dimension matérielle de l'objet architectural dès les premiers pas du processus conceptuel et de ramener les contraintes techniques et constructives à la source même de l'idée d'architecture²¹» (voir ill. 9).

Toutes ces activités se font en équipe, avec beaucoup d'intervenants, dont les missions sont souvent ponctuelles (dans le temps) et sectorielles (action sur une partie du projet). Ainsi, il est primordial que le créateur ait sa *vision de l'œuvre* (voir ill. 10), afin de diriger au mieux toutes ces participations différenciées. Gérard Genette remarque à ce propos: «Flaubert prête ailleurs à l'artiste le don spécifique de "voir tout d'une manière différente à celle des autres hommes"; au lapsus grammatical près, Proust aurait pu signer cette phrase: "le grand artiste est pour lui l'homme capable d'une vision originale, et d'imposer peu à peu cette vision à son public²²". François Truffaut le montre très bien dans *La Nuit américaine* (film sur le tournage d'un film, datant de 1977), notamment dans la scène où le réalisateur Ferrand (interprété par Truffaut lui-même) informe un décorateur qu'il ne sert à rien de construire l'aménagement intérieur d'un bungalow, car la «caméra n'y entrera pas.»

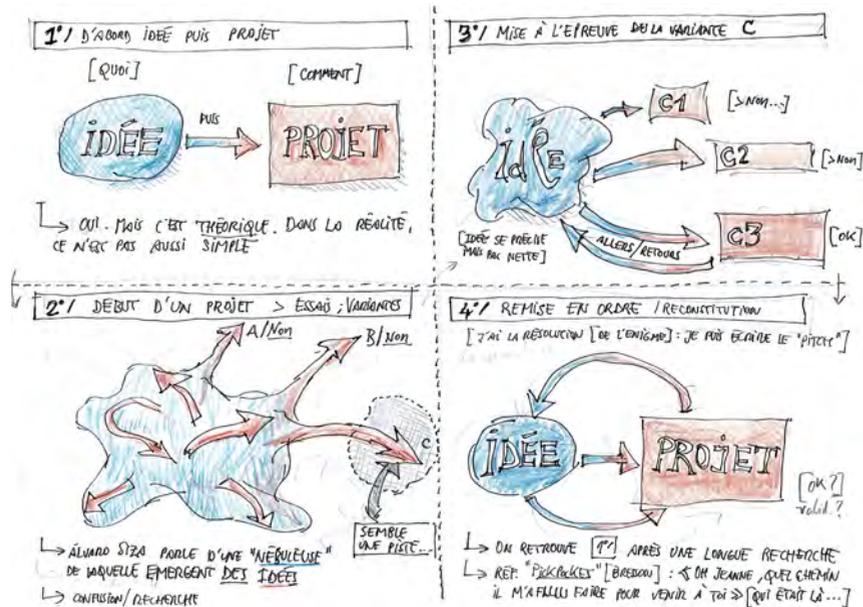


Illustration 9 Qu'est-ce qu'avoir une idée, dans la création? Dessins issus d'un cours de théorie de l'architecture donné à HEPIA.

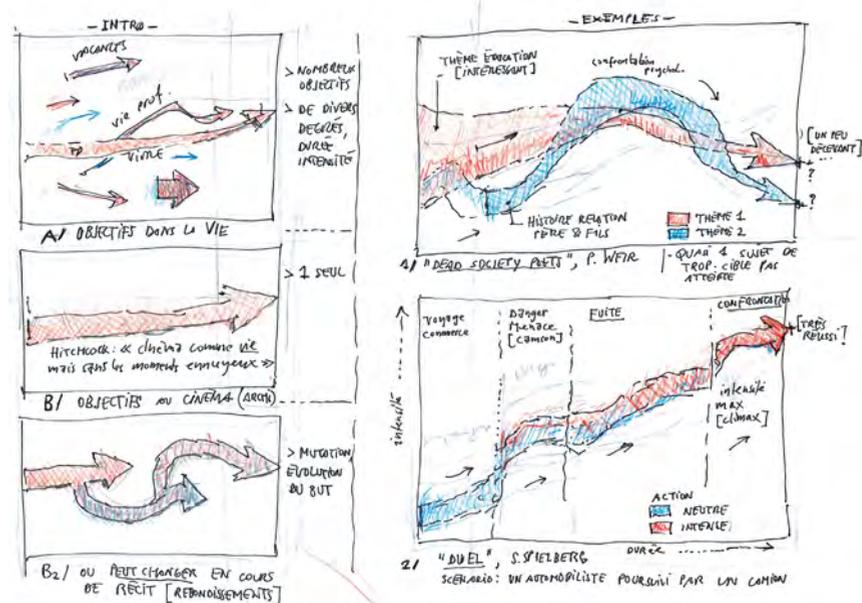


Illustration 10 Un récit au cinéma doit avoir un objectif clair (représenté par des flèches ci-dessus), cela plus que dans la vie en général (voir la citation de F. Truffaut, en exergue de cette introduction). Les exemples ci-dessus sont inspirés de *La Dramaturgie*, d'Yves Lavandier (voir la bibliographie en fin d'ouvrage).

Lui sait déjà cela, ayant préalablement réfléchi à la *mise en scène* à venir, qui doit correspondre à la conduite du récit. Ce dernier est l'objectif du cinéaste, qui le connaît en profondeur, mais dont la vision est à la fois précise et mouvante, car elle doit pouvoir s'adapter aux circonstances et contraintes qui, immanquablement, s'inviteront. Cela est similaire pour un architecte qui, sur un chantier, doit répondre aux questions techniques et concrètes des ouvriers, ses instructions étant au service d'un projet cohérent, mais non encore visible. Cependant, il n'est pas forcément utile d'expliquer ce projet, ou concept, aux exécutants, car ce n'est pas leur préoccupation première. Richard Fleischer, grand cinéaste hollywoodien, raconte, dans un cas semblable à celui de Truffaut, qu'il tentait d'expliquer l'idée d'un personnage à une actrice expérimentée, une légende d'Hollywood, et que celle-ci lui avait simplement répondu : « Dites-moi où me tenir sur le plateau, Richard, et je m'occupe du reste... et s'il vous faut des larmes, dites-moi juste quand il faut pleurer²³. »

Ces facteurs d'équipe et de durée induisent celui, primordial, de l'argent. En effet, ces deux disciplines doivent gérer des budgets importants, ce qui implique un sens des responsabilités et des compétences de gestionnaire qui doit s'ajouter aux qualités artistiques. C'est le sens de la phrase, célèbre, d'Adolf Loos : « L'architecte est un maçon qui a appris le latin²⁴. » Cela rejoint les propos de Régis Debray, pour qui « un penseur est "grand" autant par son sens de l'organisation que par ses idées²⁵ » et ceux de Billy Wilder, qui « disait qu'un scénariste est à la fois un poète et un comptable²⁶ ».

La conception du décor, pour le film de Truffaut mentionné plus haut, est semblable à celle des maquettes, réelles ou virtuelles, des architectes. Souvent, ces derniers souhaitent représenter l'objet selon un point de vue prédéfini, ce qui entraîne une conception partielle, qui ressemble ainsi à un décor de cinéma, avec son endroit et son envers, non visible, car uniquement technique.

Un autre point essentiel entre les deux disciplines est qu'elles travaillent avec l'espace, en trois dimensions, mais qu'elles se représentent sur des écrans ou papiers qui n'en ont que deux. Ce constat implique ainsi la *nécessité d'abstraction du réel*, une réduction, une *hiérarchisation* des informations ainsi que la nécessité de faire

des *choix*. Sur ce dernier point, Hitchcock relevait que « nous avons un rectangle à remplir. Quand je suis sur un plateau [...] je regarde un écran comme une fenêtre²⁷. »

Leon Battista Alberti, architecte de la Renaissance, remarquait, dans le même ordre d'idée : « Mon premier geste, quand je veux peindre une superficie, est de tracer un rectangle de la grandeur qui me convient, en guise de fenêtre ouverte par où je puisse voir le sujet²⁸. »

Cette question du *cadrage* se retrouve aussi dans les deux métiers : cadrer avec la caméra et cadrer avec des murs, des fenêtres. Ce cadrage peut être fixe, car on va profiter un instant, comme arrêté, de cette réduction du réel proposée par les créateurs, mais ensuite, il y aura, quasiment toujours, un mouvement de la caméra ou du spectateur, dans l'espace. Ce mouvement fut l'un des grands thèmes de l'architecture du XX^e siècle, avec ce que l'on nomme « la promenade architecturale ». Le Corbusier la décrit ainsi, pour l'une de ses maisons : « On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard : on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale²⁹... »

Le cinéma offre maints exemples de « promenades architecturales », dont l'une des plus connues est l'entrée dans le bar Copacabana (à New York) du film *Goodfellas* (1990) de Martin Scorsese. La caméra suit les personnages de Ray Liotta et Lorraine Bracco dans les méandres de sous-sols et de cuisines, jusqu'à arriver dans la salle de spectacle. Cela donne un sentiment de profondeur à l'espace, qui se découvre ainsi au fur et à mesure (et non pas en une seule fois et selon un unique point de vue, comme c'était le cas à la Renaissance, avec l'invention de la perspective³⁰).

Concernant l'*attitude à avoir*, un architecte et un réalisateur doivent probablement disposer de qualités similaires. Richard Fleischer rapporte qu'« il [faut] être rapide, doué sur le plan technique, créatif en cas de pépin et disposer d'un sens de la diplomatie digne des Nations unies³¹. » Un autre point commun, et qui est peut-être le principal entre les deux disciplines, concerne la recherche d'une *émotion* à engendrer chez le spectateur, vue comme une *stratégie* du créateur (Paul Valéry : « [...] quand il élaborait les émotions et les vibrations de l'âme du futur

contemplateur de son œuvre [...]»³²). Sur ce thème, Bertrand Tavernier rapporte ces propos d'Elia Kazan, qui parle de son admiration pour John Ford : « Il ne faut jamais faire d'astuce technique pour obtenir l'émotion³³. » Il poursuit : « C'est cette qualité, ainsi qu'il me l'a dit, que Kazan adore chez Ford. Il a été le premier à oser faire durer les plans d'ensemble très longtemps, contrairement aux règles en usage à Hollywood. Il refusait de couper pour passer à un plan plus rapproché. Personne n'a su créer plus d'émotion que Ford dans les plans d'ensemble : regardez *The Grapes of Wrath* et *Young Mister Lincoln*³⁴. »

En architecture, Le Corbusier a résumé la question en une phrase célèbre : « La construction, c'est fait pour tenir. L'architecture, c'est fait pour émouvoir³⁵. » En littérature, Borges a aussi beaucoup réfléchi à cette recherche de l'émotion : « [...] Si en revanche le temps passe, disons un an, le poète est plus serein, il peut se rappeler tout ce qui s'est passé et ainsi revivre l'émotion. Mais, dans ce second temps, il n'est pas seulement un auteur qui se souvient exactement de ce qu'il a souffert, de ce qu'il a ressenti, de ce qui l'a meurtri, il est aussi un spectateur, un spectateur de son moi passé. Ce moment, dit Wordsworth, est le moment le plus propice à la production de poésie, c'est le moment de l'émotion reconvoquée par le souvenir et revécue dans le calme³⁶. »

Cependant, une des origines connues de la question revient à Stendhal, qui, lors d'un voyage en Italie, rapporte ces propos : « J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux-Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber³⁷. »

Le thème de ce livre, ombres et lumières, correspond à celui proposé aux étudiants du cours « Architecture & Cinéma » en 2023. Les années précédentes eurent pour sujets les escaliers, les reflets et miroirs, les fenêtres, ainsi que la promenade architecturale. Il s'agit à chaque fois de sujets essentiels pour les deux disciplines, mais probablement davantage pour les architectes. Les réflexions sur le cinéma permettent d'enrichir le bagage des étudiants, dans le but d'améliorer leurs projets à venir. En effet, la manière dont on appréhende un thème donné en architecture est influencée autant par sa propre expérience du quotidien et ses apprentissages que par toutes les

expériences artistiques vécues par ailleurs. Ces dernières apportent peut-être même des impressions plus fortes, car plus élaborées et mieux « mises en scène » que la vie.

La question des ombres et de la lumière est probablement une des plus stimulantes pour un architecte. La lumière est ce qui révèle les espaces et les matières, substances de base de la discipline. Elle est elle-même souvent mise en valeur par la structure, qui la guide. Les deux notions sont complémentaires et dépendantes l'une de l'autre : « Pour que la lumière se révèle dans un intérieur, il est essentiel de l'imaginer auparavant sombre ou dans la pénombre³⁸ », d'après l'architecte et professeur catalan Elías Torres.

Le thème que nous traitons a été séparé en deux parties respectives, mais, évidemment, chacun des deux termes est toujours sous-jacent pour l'autre. Les films que nous présentons ont tous été d'abord sélectionnés pour leur rapport particulier à ce thème. Leur analyse à partir du traitement de l'ombre et de la lumière ouvre de nombreuses réflexions qui, nous l'espérons, inspireront les lecteurs et lectrices.

La première partie sur les ombres décrit vingt-quatre films, qui sont en majorité en noir et blanc et issus de la période classique (les années 1930-1960). On peut définir cette période, à Hollywood surtout, comme une période dans laquelle chaque studio avait sa personnalité, son organisation (ils employaient des producteurs, réalisateurs, scénaristes, acteurs, techniciens, etc.). Les films étaient reconnaissables par leurs styles ou thèmes personnels : par exemple, grands spectacles pour la MGM, élégance à la Paramount, montage rapide à la Warner Bros., westerns à la Twentieth Century Fox ou films plus expérimentaux et novateurs à la RKO – Universal étant quant à lui le studio des monstres (Frankenstein, Dracula), etc.³⁹. Billy Wilder précise dans ce sens « [qu'] à l'époque, les studios possédaient un visage. Ils avaient chacun leur style propre. On aurait pu vous conduire les yeux bandés dans un cinéma, puis on dénouait votre bandeau, vous leviez les yeux vers l'écran et vous saviez. "Hé, c'est un film RKO. C'est un film Paramount. C'est un film MGM." Ils avaient un certain style d'écriture, comme les maisons d'édition⁴⁰! »

Par la suite, le système s'est désagrégé et transformé en autre chose, ces caractéristiques s'étant, peu à peu, estompées. Selon Jacques Lourcelles, « d'une manière évidente, la période 1930-1960 aura eu la part plus belle que la période 1960-1990.

Dans la première, le cinéma – miraculeusement – se trouvait sans se chercher⁴¹.» Bien sûr, il y a eu la perte d'un système, mais ce fut aussi pour l'industrie cinématographique l'occasion d'ouvrir le champ des expérimentations et de s'adapter à l'évolution de la société. Jean Tulard analyse ainsi «[qu'] en 1958, Arthur Penn avec *The Left Handed Gun* (Le Gaucher) annonce un nouveau style marqué par la télévision. Coppola débute en 1962, Scorsese en 1967, Eastwood (comme réalisateur) et Spielberg en 1971, Oliver Stone en 1974, Ridley Scott en 1977, Tim Burton en 1985⁴².»

La seconde partie propose seize films. Nous y proposons quelques incursions dans une filmographie plus récente, bien que la période classique reste prédominante. Dans cette sélection, environ la moitié des œuvres sont en couleurs. Sur la question de la différence entre le noir et blanc et la couleur, voici ce qu'écrivait le réalisateur Allan Dwan: «Je pense que la couleur a définitivement enlevé toute forme artistique aux films puisqu'on n'avait plus besoin de soigner la lumière. La couleur se suffit à elle-même: mettez de la couleur, allumez la lumière et voilà. De temps en temps, vous pouvez obtenir un effet, mais dans ce cas-là, la couleur disparaît. C'en était fini de l'art. Dans les films en noir et blanc, il fallait créer du clair-obscur, il fallait en jouer⁴³.»

Les films américains sont majoritaires dans cette sélection. Ils sont issus d'un système dur, organisé par des producteurs souvent qualifiés de «tyranniques» (Louis B. Mayer, Harry Cohn, Darryl F. Zanuck, etc.), mais qui furent aussi avisés et qui ont permis aux créateurs de s'exprimer, en surmontant les contraintes et en se battant pour leur liberté créatrice, comme le firent surtout John Ford, Howard Hawks, William A. Wellman ou Raoul Walsh, des réalisateurs à la forte personnalité. Ce dernier parle ainsi de Jack Warner (le patron de Warner Bros., avec son frère Harry): «En 1939, Jack était un homme d'affaires sans pareil, un fabricant de talent, qui de plus avait le don d'extraire de Hollywood toutes ses richesses. Il avait chargé Hal Wallis de la production et à eux deux, ils surent sélectionner les scénarios les plus intéressants et choisir les vedettes qui les interpréteraient le mieux. Ce fut l'un des secrets de Jack: trouver le meilleur "véhicule" et s'en servir pour construire une star⁴⁴.» Pour qualifier ce cinéma, l'essayiste Yves Lavandier note que «l'excès est sûrement l'un des secrets de la réussite du cinéma américain[.] Si l'excès cause aux Américains,

et parfois au reste de la planète, beaucoup de problèmes, il est clair que, dans le domaine du cinéma, c'est un atout formidable. Truffaut l'avait bien compris. Malgré son tempérament réaliste, il déclarait vouloir filmer des paroxysmes⁴⁵.» Le cinéaste de la Nouvelle Vague a en outre précisé que «par amour de la vitalité, nous avons décidé d'aimer tout, pourvu que ce fût hollywoodien⁴⁶.»

Bien que notre passion pour le septième art ne se cantonne pas aux États-Unis, loin de là, nous avons privilégié une certaine cohérence géographique, en plus de la temporelle.

Nous relevons aussi qu'il était difficile, pour les femmes, concernant la période de la majorité des films de ce corpus, de percer en tant que réalisatrices. Il y eut bien Ida Lupino (1918-1995), mais peu d'autres. Ce n'est heureusement plus le cas actuellement, où elles montrent leurs talents, que ce soit Jane Campion, Kathryn Bigelow ou Sofia Coppola, parmi tant d'autres.

Chaque chapitre présente une séquence de film. Pour raviver les souvenirs des lecteurs et des lectrices, ou pour donner une meilleure vision des scènes analysées, nous en proposons une reproduction personnelle, sous forme de dessins. «Avant d'être tourné, le cinéma était dessiné par des gens qui avaient de fortes notions de ce qu'était l'art en général, la peinture expressionniste, et du rôle de l'architecture au cinéma⁴⁷», observe Laurent Mannoni. En effet, le dessin se fait sur le temps long; hormis le plaisir qu'il procure, il est donc un bon moyen, par sa durée, pour comprendre les scènes et voir des décors qui seraient plus difficiles à remarquer sur des photographies. Cette *durée de la représentation* participe ainsi à ce qu'Álvaro Siza énonce: «Le dessin est le désir de l'intelligence⁴⁸.» Le célèbre architecte portugais (voir ill. 103 dans la deuxième partie) est décrit de la manière suivante par Dominique Machabert: «Il est architecte. Il dessine pour voir, il projette pour transformer. Il a besoin de temps⁴⁹.» Peut-être que Régis Debray exagère-t-il quelque peu quand il écrit: «Évidente, la supériorité du coup de crayon sur le bon mot et, au-delà, du figuratif sur le discursif, non seulement pour frapper les esprits, mais pour saisir à main levée le fond diffus d'un trop long développement⁵⁰.»

L'examen de la séquence est ponctué de renvois à d'autres références artistiques, elles aussi parfois illustrées de croquis ou d'esquisses. Les scènes choisies

sont diverses. Quelques-unes nous accompagnent depuis des années et se rejouent ainsi dans notre tête. Certains commentaires qui les prolongent ont été écrits de mémoire, parfois bien longtemps après la vision des films. Naturellement, cette activité est très commune, car « ce cinéma mental fonctionne continuellement en chacun de nous – il a toujours fonctionné, même avant l'invention du cinéma – et jamais il ne cesse de projeter des images sur notre écran intérieur⁵¹ », selon Italo Calvino. Parfois, ces scènes s'entrechoquent (ce qui est le début de la création) et, inévitablement, comme tout souvenir, elles se déforment, tels des organismes vivants, pour devenir autre chose, comme le remarque Gérard Genette : « Chateaubriand avoue quelque part que chez lui “les fictions prennent avec le temps un caractère de réalité qui les métamorphose”. Il m'arrive de connaître le mouvement inverse, d'un instant de réalité que la mémoire me transfigure en une sorte de séquence de film, avec ses personnages, sa lumière, ses ombres, son décor, son angle de prise de vue et sa musique de fond⁵². »

Ces scènes détaillées chapitre après chapitre forment alors un ensemble de références qui s'inviteront – peut-être – dans des réflexions sur des projets (d'architecture). En effet, il ne faut pas trop chercher à les solliciter, cela doit plutôt arriver de manière instinctive, à un moment donné. La mise en relation avec ces références serait sinon trop artificielle.

Tel est ainsi le but des références proposées dans cet ouvrage : agrandir l'horizon des étudiantes et des étudiants, participer à construire l'arrière-fond culturel et cinématographique dans lequel ils et elles pourront puiser : « l'apprentissage en architecture, signifie exactement “élargir son champ de références”. Au début, c'est presque toujours une personnalité charismatique qui nous intéresse en particulier, et nous influence, alors, manifestement⁵³ », selon Álvaro Siza. À titre d'exemple, si l'on est attiré de prime abord par Wim Wenders, on découvrira probablement par son biais Yasujiro Ozu (dont Wenders dit de ses films « [qu'] aussi japonais soient-ils, [ils] peuvent prétendre à une compréhension universelle⁵⁴ »), mais aussi Nicholas Ray et François Truffaut. Ce dernier renverra alors à Rohmer, Rivette, Ophüls ou Lubitsch, qu'il cite souvent. De Lubitsch, on découvrira alors aussi ses « continuateurs » que sont Billy Wilder (son fils spirituel) ou Otto Preminger (ils ont coréalisé

That Lady in Ermine, 1948). Ce dernier sera alors associé à Joseph Losey, Fritz Lang et Raoul Walsh (pour former le « carré d'as »), par Bertrand Tavernier et Pierre Rissient, entre autres critiques de cinéma du groupe des « MacMahoniens » (le nom provient d'un cinéma parisien de ce nom). Une fois que l'on s'intéresse à Walsh, s'ouvre alors « Un demi-siècle à Hollywood », pour citer le titre français de son autobiographie⁵⁵. Ainsi sont les références, il suffit d'en tenir une pour avoir les autres. De ce fait, un certain nombre de noms cités ci-dessus apparaissent dans le corpus de ce livre, ce qui n'est pas un hasard. Ils sont comme des connaissances, dont on cherche à approfondir la relation.

Les scènes choisies sont des séquences clés et représentatives, qui durent de l'ordre de deux ou trois minutes. Les analyser permet de se rendre compte du grand travail qu'il a fallu déployer pour les réaliser (scénario, dialogues, mise en scène, décors, éclairage, etc.). Parmi la liste des cinéastes retenus, la plupart sont des grands classiques (Ford, Walsh, Hitchcock, etc.), mais d'autres sont moins connus (Carol Reed, Joseph H. Lewis, Anthony Minghella). En effet, les œuvres majeures et mineures se conjuguent et s'enrichissent mutuellement. Leurs différences sont quelquefois minimales, la réussite ne tenant parfois qu'à peu. Paradoxalement, nombre de grands films de l'histoire du cinéma sont issus de séries B, donc tournés rapidement et avec peu de moyens (*Cat People*, *The Big Combo*, etc.), ou quasiment de manière clandestine (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958); alors que certaines grandes productions peinent à convaincre.

Vertigo, *Kiss Me Deadly* ou *Sunset Boulevard* sont des incontournables, quand d'autres sont plus rarement analysés, car faisant partie de genres moins reconnus, comme les films d'action avec *Die Hard* ou *Predator* (tous deux réalisés par John McTiernan), qui sont admirables. Il n'est pas aisé de retenir un film ou un autre, parmi des milliers de possibilités. Par exemple, Raoul Walsh, réalisateur que l'on apprécie, est représenté par trois films, mais deux d'entre eux (*Distant Drums* et *The Roaring Twenties*) ne figurent pas parmi ses plus grandes réussites, parmi lesquelles on pourrait citer *Gentleman Jim* (1942), *Objective Burma!* (1945) et *They Died with Their Boots On* (1941). Ceux-ci ne sont pas traités, comme s'ils restaient en réserve d'une éventuelle suite à venir. Ils sont en revanche évoqués plusieurs fois.

Concluons cette introduction avec l'auteur qui l'a ouverte, François Truffaut, qui s'investissait considérablement dans ses films tout en gardant un esprit critique envers lui-même : « Tu aurais pu travailler mieux, tu aurais pu donner davantage. À présent, il te reste la seconde moitié pour te rattraper⁵⁶ », dit-il, en voix off dans *La Nuit américaine* (1973). Puis, vers la fin du film, il s'adresse à Jean-Pierre Léaud, son acteur fétiche : « des gens comme toi, comme moi, tu le sais bien, on est fait pour être heureux dans le travail, dans notre travail de cinéma⁵⁷. »

Notes

- 1 DESJARDINS Aline, *Aline Desjardins s'entretient avec Truffaut*, Ramsay, Poche Cinéma, Paris, 1987.
- 2 DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1994.
- 3 CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Le Seuil, Points, Paris, 1996.
- 4 WENDERS Wim, *Une fois : images et histoires*, L'Arche, Paris, 1994, p. 170.
- 5 Nous prenons le parti d'indiquer systématiquement les titres des œuvres citées dans leur langue originale. Une liste de correspondance des titres en version originale et en français se trouve en fin d'ouvrage.
- 6 BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, le Livre de Poche, Biblio Essais, Paris, 2005.
- 7 Wim Wenders, in CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood*, Carlotta films, Paris, 2022.
- 8 DEBRAY Régis, *Les Diagonales du médiologue : transmission, influence, mobilité*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001.
- 9 DEBRAY Régis, *Carnets de route*, Gallimard, Quarto, Paris, 2016.
- 10 COURSDON Jean-Pierre et TAVERNIER Bertrand, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, Omnibus, Paris, 1995.
- 11 PICON Gaëtan, *L'Écrivain et son ombre*, Gallimard, Tel, Paris, 1996.
- 12 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Folio, Paris, 1995.
- 13 PREMINGER Otto, *Autobiographie*, J.-C. Lattès, Paris, 1981.
- 14 John Ford, in TAVERNIER Bertrand et COURSDON Jean-Pierre, *50 ans de cinéma américain*, op. cit.
- 15 DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1997.
- 16 DEBRAY Régis, *Les Diagonales du médiologue : transmission, influence, mobilité*, op. cit.
- 17 DANTZIG Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature mondiale*, Grasset, Paris, 2019.
- 18 BINH N. T. (alias Yann Tobin) et SOJCHER Frédéric (dir.), *Écrire un film : scénaristes et cinéastes au travail*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles, 2018.

- 19 COURSDON Jean-Pierre et TAVERNIER Bertrand, *50 ans de cinéma américain*, op. cit.
- 20 Note personnelle issue d'un cours donné par Patrick Berger à l'EPFL, 1997.
- 21 BERGER Patrick, in « EPFL, École d'architecture », « Théorie et critique du projet VII », Programme, EPFL, Lausanne, 2005-2006.
- 22 GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Essais, Paris, 1982, p. 141.
- 23 FLEISCHER Richard, *Survivre à Hollywood*, Marest, Paris, 2021.
- 24 LOOS Adolf, *Ornement et crime : et autres textes*, Payot et Rivages, Paris, 2003.
- 25 DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2001.
- 26 Billy Wilder, in LAVANDIER Yves, *L'Essence de la comédie*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2023, p. 147.
- 27 TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Gallimard, Paris, 2000.
- 28 ALBERTI Leon Battista, *De la peinture*, Macula, Paris, 1992 [1435].
- 29 BENTON Tim, *Les Villas de Le Corbusier : 1920-1930*, Philippe Sers, Paris, 1984.
- 30 Voir sur ce sujet PANOFKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Éditions de Minuit, Paris, 1975 [1924].
- 31 FLEISCHER Richard, *Survivre à Hollywood*, op. cit.
- 32 VALÉRY Paul, *Eupalinos ou l'architecte; L'Âme et la danse; Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Poésie, Paris, 2016.
- 33 Elia Kazan, in TAVERNIER Bertrand, *Amis américains*, Institut Lumière/Actes Sud, Lyon/Arles, 2019.
- 34 *Ibid.*
- 35 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Bottega d'Erasmus, Turin, 1983.
- 36 BORGES Jorge Luis, *Cours de littérature anglaise*, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, Paris, 2006.
- 37 STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Gallimard, Folio Classique, Paris, 1987.
- 38 TORRES Elías, *Luz cenital*, Publications Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Actar, Barcelone, 2004, p. 11 (traduction de l'espagnol par l'auteur).
- 39 On renvoie le lecteur au livre de référence *50 ans de cinéma américain*, de Tavernier et Coursodon, qui expliquent très bien la situation, avec nombre d'exemples (op. cit.).
- 40 Billy Wilder, in GABLER Neal, *Le Royaume de leurs rêves : la saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Fayard, Pluriel, Paris, 2014, p. 225.
- 41 LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire du cinéma – Les Films*, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1992, p. II.
- 42 TULARD Jean, *Dictionnaire amoureux du cinéma*, Plon, Paris, 2009, p. 336.
- 43 Alann Dwan, in BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, Capricci, Nantes, 2018, t. 1, p. 135.
- 44 WALSH Raoul, *Un demi-siècle à Hollywood – Mémoires d'un cinéaste*, Calmann-Lévy, Paris, 1976, p. 277.
- 45 LAVANDIER Yves, *Construire un récit*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2019, p. 237.
- 46 TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, Flammarion, Champs contre-champs, Paris, 1987, p. 293.

- ⁴⁷ MANNONI Laurent, in SERAJI Nasrine et MAGANA Jessie (dir.), *Architecture et cinéma*, inFolio, Les conférences de Malaquais, Gollion, 2015.
- ⁴⁸ SIZA Álvaro, *Imaginer l'évidence*, Parenthèses, Marseille, 2012.
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ DEBRAY Régis, *Un candide à sa fenêtre*, Gallimard, Folio, Paris, 2016.
- ⁵¹ CALVINO Italo, *Leçons américaines*, Gallimard, Folio, Paris, 1994, p. 137.
- ⁵² GENETTE Gérard, *Épilogue*, Seuil, Paris, 2014, p. 73.
- ⁵³ SIZA Álvaro, *Imaginer l'évidence*, *op. cit.*, p. 37.
- ⁵⁴ WENDERS Wim, in *Tokyo-Ga*, film documentaire de Wenders sur Yasujirō Ozu, 1985.
- ⁵⁵ WALSH Raoul, *Un demi-siècle à Hollywood – Mémoires d'un cinéaste*, *op. cit.*
- ⁵⁶ TRUFFAUT François, *La Nuit américaine*, scénario: François Truffaut, Jean-Louis Richard et Suzanne Schiffman, 1973.
- ⁵⁷ *Ibid.*

Illustration 11 Richard Widmark
fuyant ses créanciers dans
la ville de Londres filmée
par Jules Dassin, *Night and
the City* (1950).

Partie 1

OMBRES



Introduction

L'ombre portée laisse croire qu'elle est séparée de la violence du soleil!

Charles Dantzig

L'ombre et la lumière sont liées et se répondent dialectiquement l'une par rapport à l'autre. Cependant, le premier élément est souvent antérieur au second. Voici comment l'architecte tessinois Livio Vacchini (1933-2007) décrit la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe²: « Le socle en marbre, tout le reste en acier. Noir. [...] Huit colonnes supportent le toit, deux sur chaque côté du carré. Elles sont dessinées, ce ne sont pas des profilés industriels en double T. Elles ont été laminées expressément; il ne s'agit pas de produits standards comme dans la maison Farnsworth. C'est la lumière, non pas la statique, qui les dessine³ » (voir ill. 12). Les propos de l'architecte finlandais Kristian Gullichsen (1932-2021) lui font en quelque sorte écho: « L'ombre est le véhicule de l'expression architecturale. Le jeu de la lumière – le jeu savant et magnifique – fait des miracles. Tout ce qu'il faut, c'est être au bon endroit au bon moment. À la Sainte-Chapelle, à Ponte Vecchio, à La Tourette (voir ill. 13) ou dans le port d'Helsinki par une nuit brumeuse de novembre⁴. » Il est possible que l'on soit particulièrement sensible à cette question lorsque l'un des deux composants est rare, comme c'est le cas en Finlande concernant la lumière. Ainsi, être attentif à cette question donne de la valeur aux choses et permet d'apprécier chaque situation, en tant qu'observateur attentif. Le pas suivant est d'utiliser cette « matière » afin de composer des projets, comme le fait l'architecte Peter Zumthor, avec des propos qui peuvent sembler simples en apparence, mais qui expriment la profondeur de sa réflexion: « Ma première idée est la suivante: penser d'abord le bâtiment comme une masse d'ombre et placer ensuite les éclairages comme par un processus d'évidement, comme si on laissait la lumière y pénétrer. Maintenant, j'en viens déjà à la deuxième idée – tout ça est très logique, il ne s'agit pas de secrets, tout le monde le fait. Cette deuxième idée consiste à placer systématiquement les matériaux et les surfaces à la lumière. Puis de voir comment ils la réfléchissent⁵ »

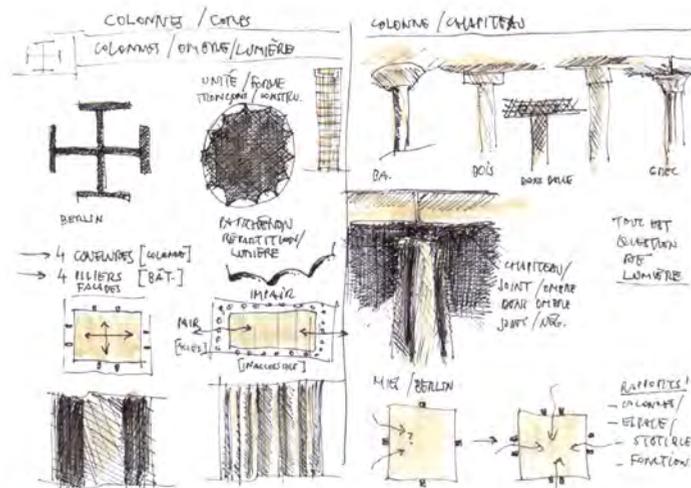


Illustration 12 Neue Nationalgalerie, de Ludwig Mies van der Rohe (1968).

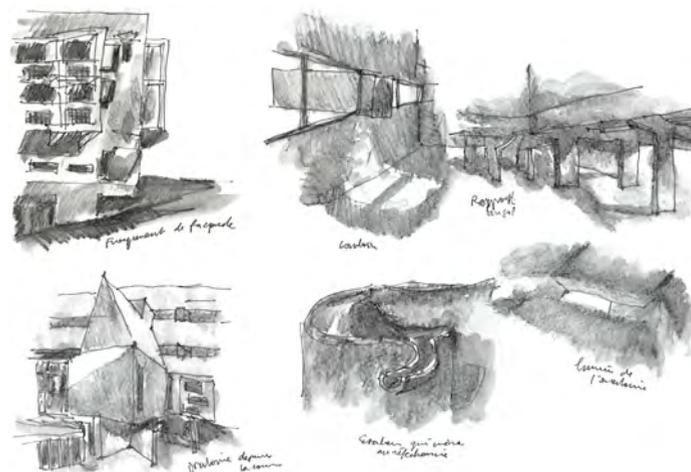


Illustration 13 Couvent Sainte-Marie de La Tourette, de Le Corbusier, Évèux (1957).

(voir ill. 14). On remarque que la manière dont il décrit ces phénomènes ressemble à une projection cinématographique mentale, cette dernière étant une prémisses à la création future, ou plutôt parallèle, étant donné que réfléchir et concevoir se font en principe simultanément.

Les ombres et les lumières sont liées et se révèlent chacune les unes par rapport aux autres, par *contraste*. Poursuivons, toujours avec Vacchini: « Observant le Parthénon, je pense à Stonehenge, au long chemin parcouru par son trilithé en seulement deux mille cinq cents ans. [...] Sur le soubassement, les colonnes doriques ont les mêmes cannelures que celles de Saqqarah. Des cannelures faites pour répartir la lumière et l'ombre de façon uniforme sur la colonne tout entière, lui donnant l'apparence d'un monolithe⁶ » (voir ill. 15). On remarque ainsi que l'ombre a toute son utilité dans l'expression, en l'occurrence d'une colonne, ce qui va à l'encontre de sa perception usuelle, ordinairement négative (surtout en Occident, mais pas forcément ailleurs, notamment au Japon⁷). Mais nous verrons que c'est souvent à tort et qu'elle joue un rôle tout aussi prédominant que celui de la lumière. En effet, pour Gaston Bachelard, « l'ombre aussi est une habitation⁸ ». Elle caractérise des espaces souvent plus calmes, plus intimes et souvent comme en attente de ceux mis en lumière. En photographie également, l'ombre joue un rôle primordial: « Moins il y a de lumière, meilleure sera la photo⁹ », selon Marc Riboud. On pourrait encore poursuivre avec des exemples picturaux, notamment de Rembrandt ou du Caravage, qui représentent des espaces souvent sombres et dont la « mise en lumière », quasiment cinématographique, va mettre en évidence des parties caractéristiques, notamment des visages.

Ainsi, le révélateur des espaces est le *soleil*, astre immanent, dont les architectes savent anticiper la course pour placer les ouvertures et composants du projet au bon endroit. « En effet, la Nuit d'où naît chaque matin le Soleil symbolise le Chaos primordial, et le lever du Soleil est une réplique à la cosmogonie¹⁰ » (Mircea Eliade). Francesco Venezia, architecte napolitain, qui partage cette vision cosmogonique, comparait le soleil à un immense *projecteur*. Il savait l'utiliser, par exemple en faisant dépasser, même modestement, d'un mur qui le contient, un bandeau légèrement incurvé; il anticipait par cela une immense ombre que le soleil produirait lorsqu'il

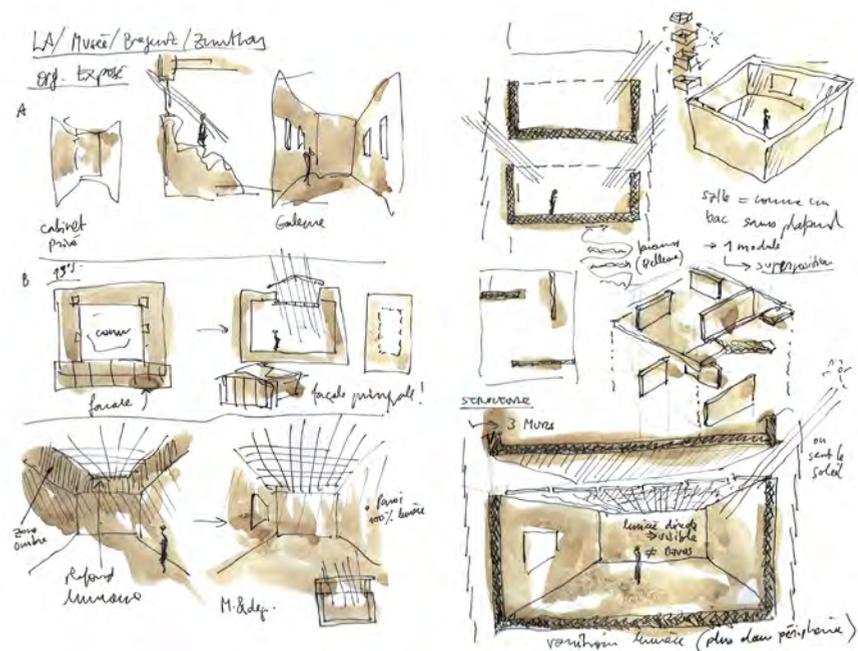


Illustration 14 Musée d'Art de Brégence (Autriche), Peter Zumthor (1997).
Exemple d'un bâtiment qui vibre avec la lumière.

serait à son zénith (à titre d'exemple, citons le musée de Gibellina, en Sicile [voir ill. 16] ainsi qu'une autre image dans le chapitre 3 sur *Kiss Me Deadly*, dans la deuxième partie de cet ouvrage). Cette analogie avec un projecteur nous renvoie au cinéma et nous montre, une fois encore, les liens étroits qu'il y a entre les deux disciplines.

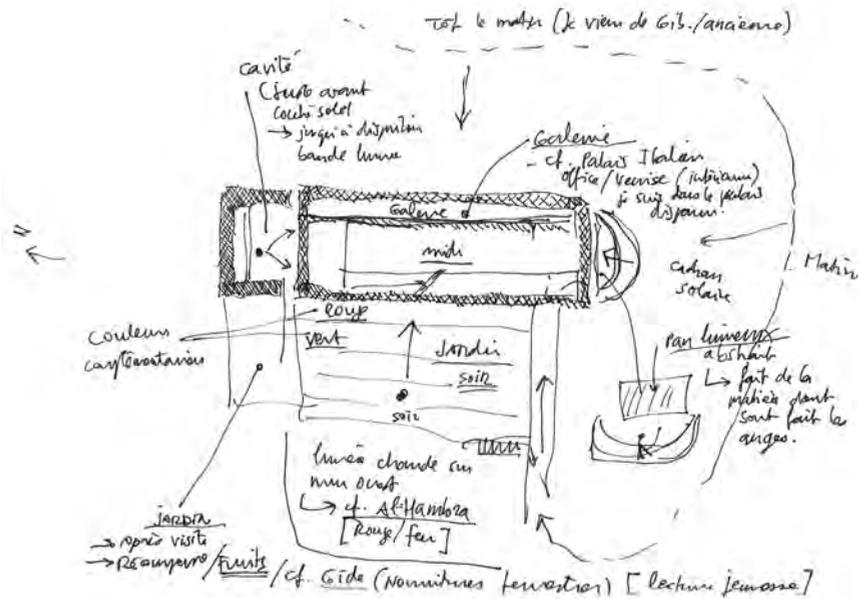
La réflexion de Peter Zumthor, citée au début de cette introduction, pourrait parfaitement s'appliquer à l'ouverture de *The Searchers* (1956), de John Ford, dont il est question dans le premier chapitre du présent ouvrage. En effet, le film s'ouvre sur un écran noir, puis un triangle de lumière apparaît dans l'angle en haut à droite du cadre. Il s'agit d'un morceau de ciel. On devine alors qu'on est dans une pièce et que c'est une porte qui est en train de s'ouvrir et, dans le même mouvement, la caméra effectue un zoom sur ce triangle de lumière. Selon Jorge Luis Borges, il y aurait donc quelque chose de l'ordre d'une promesse inhérente dans l'ombre, au contraire, peut-être, de la pleine lumière, qui renvoie parfois à la mort, comme c'est le cas au début de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941; voir ill. 17), juste après que Kane ait prononcé le mot «*Rosebud*», un instant avant de mourir, et que l'écran ne devienne blanc (ou diaphane). Il le sera aussi de manière semblable dans la scène retenue d'*Opening Night*, de Cassavetes (chapitre 14 de la partie «Lumières»).

Plus précisément, les films retenus dans cette première partie sont pour la plupart des classiques réalisés par des cinéastes qui sont reconnus comme majeurs: John Ford, Raoul Walsh, Alfred Hitchcock, Orson Welles, etc. S'ils ont ce statut, c'est parce que leurs œuvres suscitent encore l'admiration de nos jours et qu'elles n'ont ainsi rien perdu de leur magnétisme. C'est cela être «classique», et c'est l'inverse d'une œuvre figée, qui serait alors «académique». Ainsi, ces créateurs prennent-ils place dans l'histoire de l'art, aux côtés de Shakespeare, Stendhal, Emily Brontë, Mozart ou Michel-Ange, pour ne citer qu'eux. En mettant en avant ces films, assez anciens, donc relativement oubliés par les plus jeunes, notre intention est aussi d'inciter ces nouvelles générations à continuer à s'y intéresser, la récompense dépassant probablement l'effort de s'y plonger.

Environ les deux tiers des films proposés datent des années 1940-1950. Cette période peut paraître lointaine, cependant, il s'agit de l'âge d'or du septième art, et particulièrement du cinéma hollywoodien, avant que le système des studios ne



Illustration 15 Croquis d'une colonne du Parthénon (447 et 432 av. J.-C.). Comparaison avec la Neue Nationalgalerie.



- Remarque la ligne qui fait la forme des 501
1. fenêtre (40% de haut) sur mur 60% haut
 2. On arrive à la (à l'entrée) le haut sur le mur supérieur de lignes hautes.)
 3. la courbe des fragments tombe pile sur l'axe du vitrail.
 4. même jeu que à gauche
 5. on rebrousse l'élément sur le mur nord, (même hauteur). le vitrail est jointé quelques centimètres plus bas que le "balcon" du haut de la rampe. Ensuite on perd la ligne de vue (cachée par le balcon).
 6. Elle reprend la ou descend (ou monte) la rampe. Puis rejoint la ligne façade et

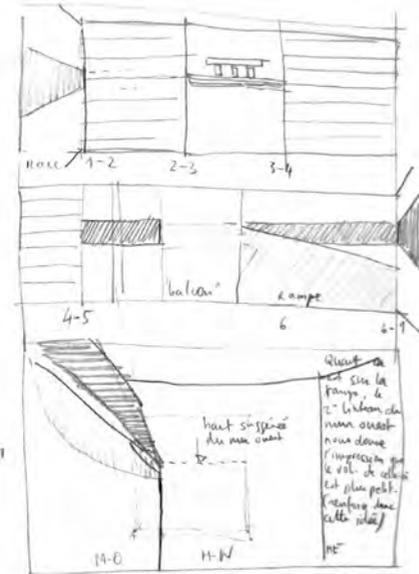
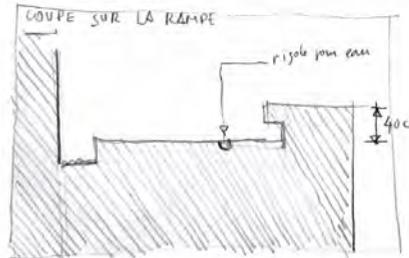


Illustration 16 Musée de Gibellina (Sicile), réalisé par Francesco Venezia (1986). Le bandeau mentionné dans le texte est représenté tout à droite.

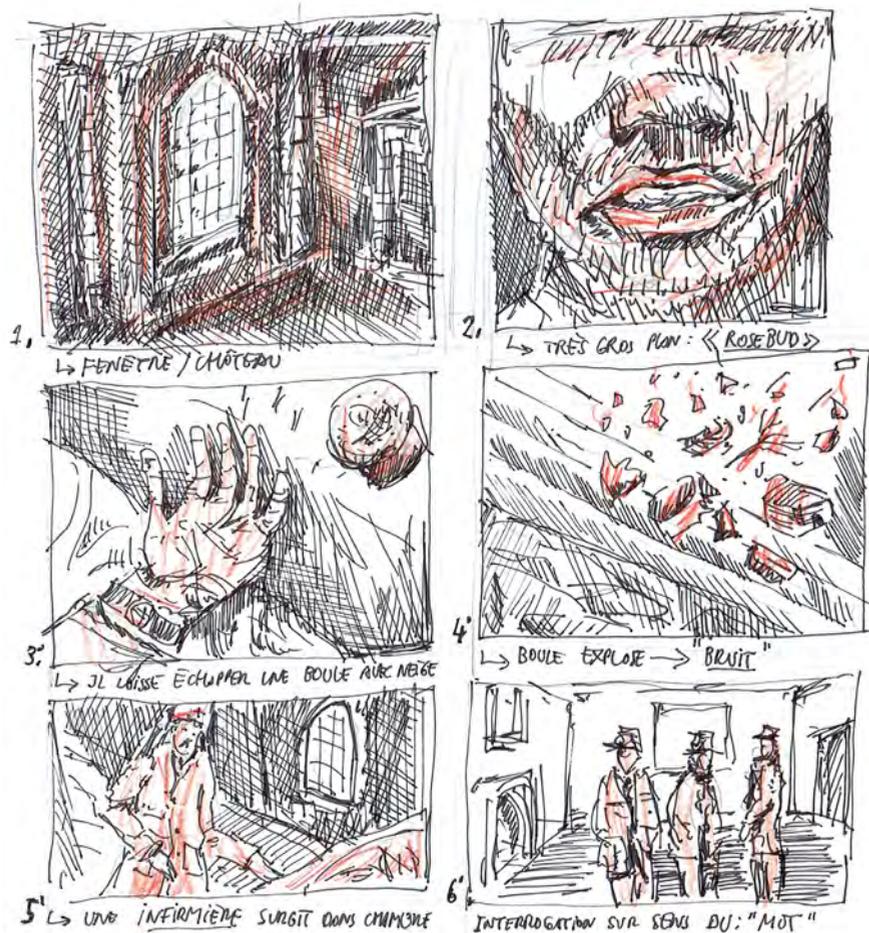


Illustration 17 Mort de Charles Foster Kane (Orson Welles), au début de *Citizen Kane* (1941).

se désagrège. Pour résumer, les films de cette période ont une bonne cohérence entre le fond et la forme. Naturellement, cette considération provient aussi d'une vision rétrospective qui nimbe le regard et entoure ainsi d'une aura une période, qui comme toutes les autres, s'est aussi trouvée très agitée, les studios allant, continuellement, de crise en crise¹¹ : la Seconde Guerre mondiale, la menace communiste, le danger nucléaire, le macarthysme, la corruption, etc.

Néanmoins, afin de ne pas s'enfermer dans une période, des titres plus récents ont aussi trouvé leur place, comme *Minority Report* (voir le chapitre 23) ou *The Curious Case of Benjamin Button* (chapitre 13). Nous avons aussi retenu des cinéastes qui ont une écriture propre et qui sont pourtant moins connus du grand public, comme Joseph H. Lewis, Jacques Tourneur ou Max Ophüls. Enfin, d'autres, comme Robert Wise, sont bien moins célèbres que leurs films (comme *West Side Story* ou *The Sound of Music*) ou que certaines activités qui les ont fait connaître (le montage de *Citizen Kane* d'Orson Welles).

Ce corpus de vingt-quatre films propose un certain nombre de déclinaisons et d'approches particulières autour de ce thème de l'ombre. On peut ainsi en mentionner quelques-unes comme le jeu de la projection d'un élément contre une surface de réception (*The Big Combo*; chapitre 10) ou des rideaux (*Out of the Past*; voir sa mention dans le chapitre 6). Parfois, l'ombre est une menace, comme un couteau (*Psycho*; chapitre 5) ou une panthère (*Cat People*; chapitre 6). De manière semblable au champ de l'architecture, l'ombre permet aussi la préparation, la transition ou le passage d'un espace sombre à la lumière, comme dans *The Searchers* (chapitre 1). L'ombre projetée sur un mur permet également de représenter subtilement des scènes, comme l'orchestre d'une boîte de nuit dans *The Set-Up* (chapitre 7). Elle peut être métaphorique, par exemple dans *The Roaring Twenties* (chapitre 19), pour signifier l'interdit de la prohibition dans les années 1920. L'ombre est aussi un double de nous-même, ou de l'autre (*Vertigo*; chapitre 2), qui rend visible le trouble de l'identité ou un choc émotionnel (*East of Eden*; chapitre 4).

Les films sont ainsi l'occasion de tisser des liens avec des thèmes courants en architecture, comme le temps (*Minority Report*), la question du rythme (*The Night of the Hunter*; chapitre 3), les couleurs (*Vertigo*), les matières (*The Big Combo*) ou les

reflets (*Fat City*; chapitre 16). Les notions de cadrage (*The Searchers* et *The Roaring Twenties*), de réduction (*Distant Drums*, chapitre 15), d'éclairage (*East of Eden*) et de contraintes (*Rear Window*; chapitre 21) trouveront aussi un écho, tout comme des éléments architecturaux (par exemple, un escalier dans *The Magnificent Amberson*; chapitre 20). Enfin, il y aura aussi quelques réflexions au sujet de la création (*La Nuit américaine*; chapitre 24) et de la différence entre le génie et le talent (*Amadeus*; chapitre 12). En conclusion, relevons cette remarque primordiale de l'ancien professeur de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), Pierre von Meiss: «L'ombre est le complice de la lumière. C'est la gradation entre surfaces éclairées et surfaces ombragées qui informe sur la plasticité des corps¹².»

Notes

- ¹ DANTZIG Charles, *Théories de théories*, Grasset, Paris, 2021.
- ² Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) est l'un des grands architectes du XX^e siècle. Né en Allemagne, où il fut notamment directeur du Bauhaus, il s'exila aux États-Unis lors de l'avènement du parti national-socialiste (1938). À Chicago, il poursuivit sa carrière prestigieuse avec nombre de bâtiments majeurs, le dernier étant la Neue Nationalgalerie (1968) de Berlin.
- ³ VACCHINI Livio, *Capolavori*, Lintea, Paris, 2007, p.67.
- ⁴ GULLICHSEN Kristian, «La lumière est la lumière comme la vie est la vie», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 274, «Lumières de l'espace», 1991.
- ⁵ ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, Birkhäuser, Bâle, 2008.
- ⁶ VACCHINI Livio, *Capolavori*, op. cit., p. 26-27.
- ⁷ Voir notamment TANIZAKI Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre*, Verdier, Lagrasse, 2011.
- ⁸ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 2012 [1957], p. 159.
- ⁹ RIBOUD Marc, in «Marc Riboud raconte», Archives INA (extraites des émissions de France Culture), entendue in *Marc Riboud – 100 photographies pour 100 ans*, exposition au musée des Confluences, Lyon, 2023-2024. Une très belle photo de Riboud, qui montre le choix entre deux routes (en Afghanistan), orne la couverture du recueil de textes de Régis Debray, dans la collection Quarto de Gallimard: *Carnet de route*, 2016, op. cit.
- ¹⁰ ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1988, p. 106.
- ¹¹ Pour plus de précisions sur cette histoire, nous conseillons le très bon livre de Neal Gabler, *Le Royaume de leurs rêves: la saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, op. cit.
- ¹² VON MEISS Pierre, *De la forme au lieu + De la tectonique*, EPFL Press, Architecture Essais, 2012.

The Searchers

John Ford, 1956

Ombre ouverte sur le paysage

1/4

The Lovers / le Fond



- ↳ OUVERTURE DU FILM : ÉCRAN NOIR.
- ↳ PUIS UNE FORME DE LUMIÈRE APPARAÎT. ON RECONNAÎT DU CIEL ET DU DÉSERT, QUI SE "DÉCOUPENT" SUR LE FOND, PAR CONTRASTE.
- ↳ MAIS ON NE COMPREND PAS BIEN.

2/4

/ouverture/

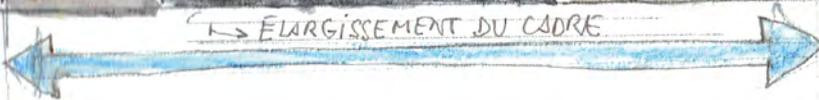


- ↳ LA FORME DE L'OMBRE, CÔTÉ GAUCHE ÉTAIT CELLE D'UNE FEMME, QUE L'ON VOIT AVANCER ET OUVRIR UNE PORTE. L'ESPACE DE LA PIÈCE FORME UNE OMBRE (CADRE) GÉOMÉTRIQUE QUI SE MÉLANGE AVEC CELLE ORGANIQUE DU PERSONNAGE FÉMININ.

3/4



↳ ÉLARGISSEMENT DU CADRE



- ↳ ELLE AVANCE VERS LE PAYSAGE [DANS LA PROFONDEUR DE L'ÉCRAN]
- ↳ JOHN FORD ZOOOME SUR LA PARTIE EN HAUT ET À DROITE DU PLAN.

4/4



↳ DÉPLACEMENT

↳ OUVERTURE SUR LE PAYSAGE

- ↳ ELLE CONTINUE À AVANCER
- ↳ LE PLAN S'OUVRE SUR LE [GRAND] PAYSAGE, SOIT MONUMENT VALLEY.

Encore une œuvre immense et inachevée et inachevable.
Encore la surprise d'un moment admirablement en ruine¹.

Maurice Blanchot

The Searchers (*La Prisonnière du désert*, en français) est l'un des films les plus connus et emblématiques de John Ford, cinéaste que l'on n'est pas obligé de croire lorsqu'il affirmait qu'il n'était pas un artiste: « Je suis un vieux dur à cuire de metteur en scène qui n'a pas d'ambition². » Il se définissait comme un auteur de westerns, soit l'un des genres les plus populaires de l'époque. Il refusait tout intellectualisme. Ainsi, il préférait que l'on retienne *Stagecoach* (1939), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) ou *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) plutôt que *How Green Was My Valley* (1939), *Young Mr Lincoln* (1941) ou *The Grapes of Wrath* (1940), qui furent des succès critiques. On peut comparer son approche de la création avec celle de Marcel Proust, même si leurs personnalités sont très différentes: « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions³. »

Orson Welles s'était inspiré de Ford pour préparer son chef-d'œuvre à venir: « Je n'ai subi qu'une fois l'influence de quelqu'un: avant de tourner *Citizen Kane*, j'ai vu 40 fois *Stagecoach*. Je n'avais pas besoin de prendre exemple sur quelqu'un qui avait quelque chose à dire, mais sur quelqu'un qui me montrerait comment dire ce que j'avais à dire: pour cela, John Ford est parfait⁴ » (voir ill. 18). En effet, comme le remarque Régis Debray, « l'intelligence du décisionnaire n'est pas celle de l'intellectuel, tant l'exercice placide de l'autorité a besoin d'inconscience et d'audace pour répondre à l'événement du tac au tac⁵ », ce qui caractérise bien Ford.

Enfin, pour terminer cette esquisse de portrait, voyons Robert Parrish, qui a beaucoup côtoyé Ford depuis sa jeunesse et rapporte ainsi ses propos lors d'une réunion de réalisateurs, durant la « chasse aux sorcières » (soit le maccarthysme): « Durant ce temps, Ford n'avait pas dit un mot [...]. C'était un personnage important au sein du Syndicat, et tout le monde se demandait ce qu'il pouvait bien penser. Il était aussi passé maître dans l'art de choisir son moment. Une fois que les applaudissements se furent tus, il y eut un moment de silence, et Ford leva la main [...]. »

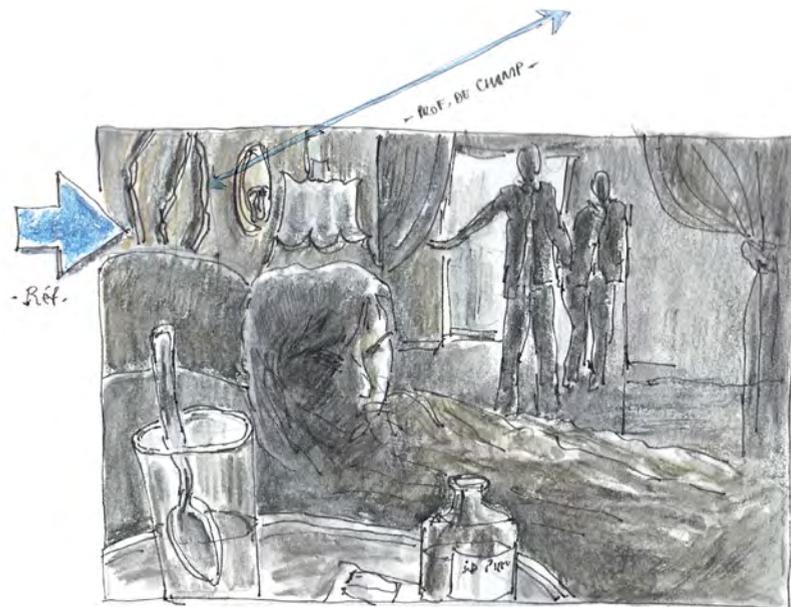


Illustration 18 Plan de la célèbre scène du suicide de Susan dans *Citizen Kane*, d'Orson Welles (1941). La mise en scène est en relation avec le trucage (le premier plan ainsi que le second sont nets, ce qui induit une grande profondeur de champ ainsi qu'une lecture simultanée de deux événements à l'écran).

“Je m’appelle John Ford, dit-il. Je fais des westerns.” [Nous coupons le passage dans lequel il défend le scénariste Joseph “Joe” Mankiewicz, attaqué entre autres par Cecil B. DeMille, et conclut ainsi:] “Et après, il sera temps de rentrer nous coucher. Il y a des films qui ne se feront pas tout seuls demain⁶.”»

The Searchers (1956) est un film crépusculaire, avec un héros désabusé, Nathan (John Wayne), qui montre un visage bien plus sombre que dans les westerns précédents du réalisateur et de son acteur fétiche. Cependant, rappelons que c’est Raoul Walsh qui découvrit et donna sa chance à Wayne, avant qu’il ne soit remarqué pour son rôle dans *Stagecoach* (1939), qui lança véritablement sa carrière, et devienne un mythe.

Le début est splendide, c’est une ouverture sur un *plan noir* qui laisse rapidement apparaître une *forme de lumière* au milieu de l’écran jusqu’à ce qu’on découvre qu’il s’agit d’une femme qui ouvre une porte, et qui laisse apparaître le paysage, mythique et symbolique du genre du western: « Monument Valley » (lieu situé en Utah et en Arizona, que l’on retrouvera dans de nombreux films, comme dans *Forrest Gump* [Robert Zemeckis, 1994]). Relevons encore que John Ford avait déjà tourné au moins deux autres de ses westerns les plus représentatifs au même endroit: *Stagecoach* (1939) et *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).

L’actrice apparaît à *contre-jour*, en ombre chinoise, et sa découpe organique contraste avec le *cadre géométrique de l’embrasure*. Cette dernière est celle qui permet la mise en relation avec le paysage. On se rappelle ainsi la phrase de Robert Bresson: « Bien tracer les limites dans lesquelles tu cherches à te laisser surprendre par ton modèle. Surprises infinies dans un cadre fini⁷. » Également, Le Corbusier faisait observer que « pour que le paysage compte, il faut le limiter [...]: boucher les horizons en élevant des murs et ne le révéler que par interruption de murs, qu’en des points stratégiques⁸. » On peut voir à ce propos le mur à côté de la petite maison qu’il construisit pour sa mère, à Corseaux, près de Vevey. Ce mur obstrue, en effet, le splendide paysage sur le lac et les Alpes, hormis le percement d’une baie rectangulaire, qui cadre ainsi la vue, tel un tableau dont le sujet est réel et donc changeant selon les lumières et le temps. Ainsi, le célèbre architecte nous apprend que limiter les éléments ou effets, en architecture, loin d’en atténuer l’efficacité

esthétique, au contraire, la fait monter en puissance. De plus, il nous indique la nécessité de porter un regard neuf sur les choses, afin d’éviter d’avoir « des yeux qui ne voient pas⁹. »

Pour en revenir à la scène, l’actrice avance dans l’espace [3/4], dans la profondeur de l’écran, alors que le réalisateur zoome sur la partie en haut et à droite du plan, ce qui donne l’impression d’*ouvrir le paysage*, de le laisser entrer dans la maison (endroit où se trouve placée la caméra). La caméra continue à avancer [4/4] de telle sorte que le spectateur se sente comme en relation avec l’espace, offert aux personnages. Arduino Cantàfora (architecte et professeur, d’origine milanaise) avait dit dans un cours que « le paysage prend naissance en nous-mêmes¹⁰ », ce qui rejoint un sentiment éprouvé par Jim Harrison: « J’étais devenu la nature, le cerveau qui alimentait mes divers tourments, j’avais décidé de faire une pause en abandonnant mon corps pour exister sur un mode ludique dans le paysage¹¹. » Avec cette courte séquence, le film est magistralement lancé. Par la suite, il va donner lieu à nombre de résonances et de références chez d’autres réalisateurs (voir ill. 19).

Notes

¹ BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Folio Essais, Paris 1996. La citation est à propos de *L’Homme sans qualités*, de Robert Musil, mais cela convient aussi à Ford.

² TAVERNIER Bertrand, *Amis américains*, op. cit.

³ Marcel Proust, in BOORSTIN Daniel, *Les Créateurs*, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 2020.

⁴ PARRA Daniel et ZIMMER Jacques, *Orson Welles*, Edilig, Paris, 1985.

⁵ DEBRAY Régis, *Loués soient nos seigneurs: une éducation politique*, Gallimard, Folio, Paris, 2000.

⁶ PARRISH Robert, *J’ai grandi à Hollywood*, Ramsay, Paris, 1986.

⁷ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit.

⁸ LE CORBUSIER, *Une petite maison*, Éditions Girsberger, Zurich, Paris, 1954, p. 24.

⁹ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Bottega d’Erasmus, Turin, 1983, p. 65.

¹⁰ Note personnelle issue d’un cours donné par Arduino Cantàfora, EPFL, 2008.

¹¹ HARRISON Jim, *En marge*, 10/18, Paris, 2021.



Illustration 19 Résonance du plan de fermeture de *The Searchers* (à droite) avec un plan semblable, dans *No Country for Old Men*, d'Ethan et Joel Coen (2008, à gauche).

Vertigo

Alfred Hitchcock, 1958

Le double de l'ombre chinoise

> VENTIGO [PLAN LARGE]

1/4



> MADELINE EN OMBRE CHINOISE DANS LA BAIE DE SAN FRANCISCO.

> REF. : CASPAR D. FRIEDRICH. [HOMME FACE AU PAYSAGE]

> VERTIGO [PLAN MOYEN]

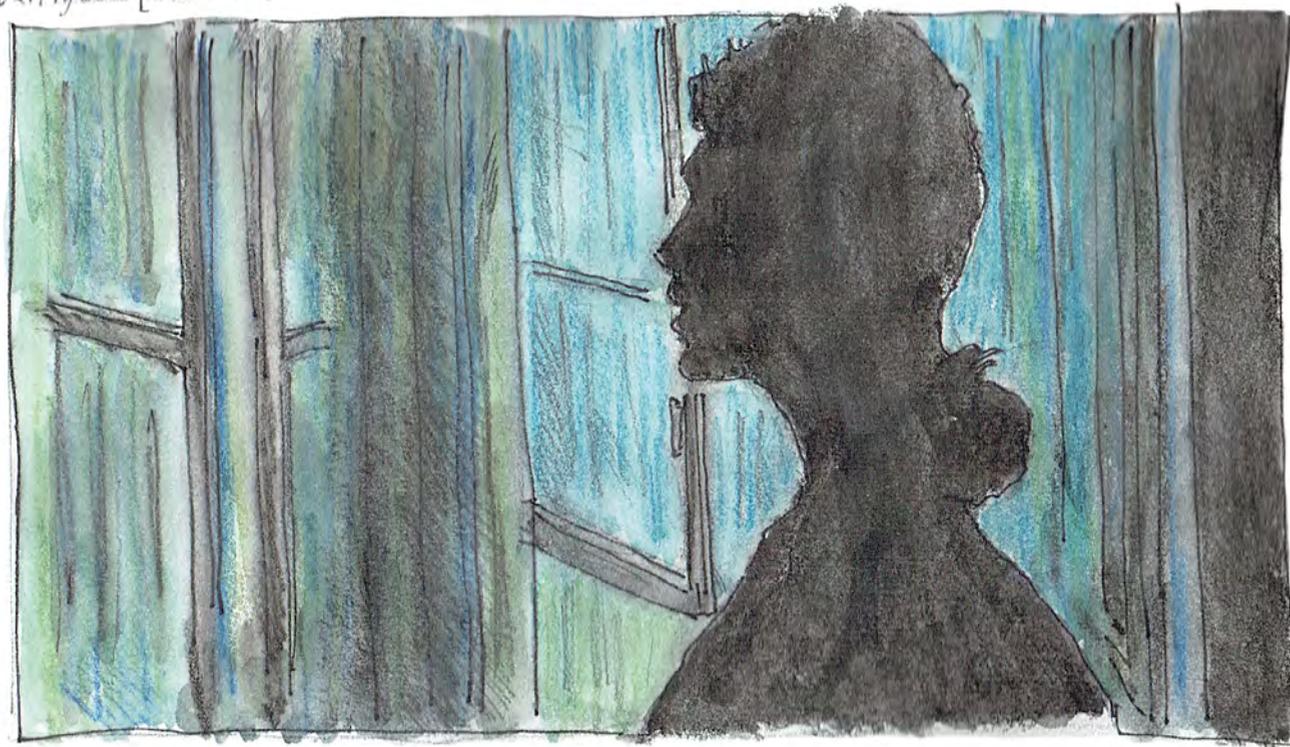
2/4



> HÔTEL EMPIRE OÙ LOGE JUDY. CETTE DERNIÈRE, MYSTÉRIEUSE, SECRÈTE.
EST-ELLE L'OMBRE DE MADEIRAINE ? QUE CACHE-T-ELLE ? [OMBRE/AMOUR]

Vertigues [GROS PLAN]

3/4



JUDY EN CONTRE-JOUR DANS SA CHAMBRE D'HÔTEL. LUMIÈRES DANS LA RUE
ET D'ENSEIGNE [VERTE] DE L'HÔTEL. OMBRE CHINOISE [VISAGE DE PROFIL].

4/4



Vertigo contient, à l'état de condensé poétique, psychanalytique et métaphysique, tout ce que le cinéma peut offrir¹.

Jacques Lourcelles

Dans *Vertigo*², le protagoniste John Ferguson (James Stewart) a pour mission de suivre la femme de l'un de ses anciens camarades d'études (Madeleine, interprétée par Kim Novak), cela afin d'éclaircir un mystère quant à ses étranges agissements. La première image choisie est très connue et évoque immédiatement Hitchcock pour le grand public. Il s'agit d'un *plan large*, représentant la baie de San Francisco, avec le pont du Golden Gate, cadré à gauche. Madeleine est à *contre-jour*, donc en ombre chinoise, et paraît petite dans ce paysage emblématique. Hitchcock place l'horizon au tiers inférieur de l'image, donc de manière classique (voir ill. 20). La couleur joue un rôle important, le rouge du plan contrastant avec les bleus du ciel (on pense alors à un titre d'un livre de Georges Bataille) et de la mer. Symboliquement, Madeleine paraît ainsi mystérieuse, ce qui augmente l'attraction qu'elle produit sur Ferguson. Il en était tombé amoureux lors de sa présentation, dans la célèbre scène du restaurant, où il devait observer le couple marié, afin de la reconnaître, soi-disant à l'insu de la jeune femme.

Ce plan large, d'un personnage face à un paysage spectaculaire, renvoie à certaines peintures de Caspar David Friedrich, notamment *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818). Dans ce tableau, le peintre place son personnage dans l'axe et l'horizon, au tiers supérieur (voir ill. 21).

Allons à présent directement dans la deuxième partie du film, soit celle où John essaie de survivre après la perte de son amour (Madeleine étant soi-disant morte). Il a rencontré, par hasard, une jeune femme qui lui ressemble. Elle s'appelle Judy (toujours interprétée par Kim Novak). La scène retenue a pour décor une chambre d'hôtel, où elle loge. Dans le deuxième plan [2/4], le réalisateur positionne l'actrice devant la fenêtre, donc encore une fois à contre-jour, la lumière verte et bleue générée par les néons de l'enseigne de l'hôtel (Elite) donnant une atmosphère légèrement *marine* à la pièce, et nous renvoie ainsi au premier plan sous le Golden Gate [1/4]. Le réalisateur fait donc un *lien visuel* à travers le film, soit environ une heure après.

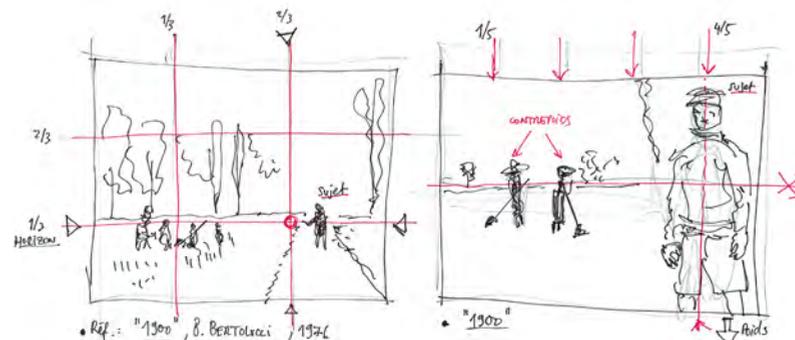


Illustration 20 Manière classique de cadrer un plan. L'image est divisée en neuf. Le centre de gravité devrait se trouver au croisement des tiers horizontaux et verticaux.

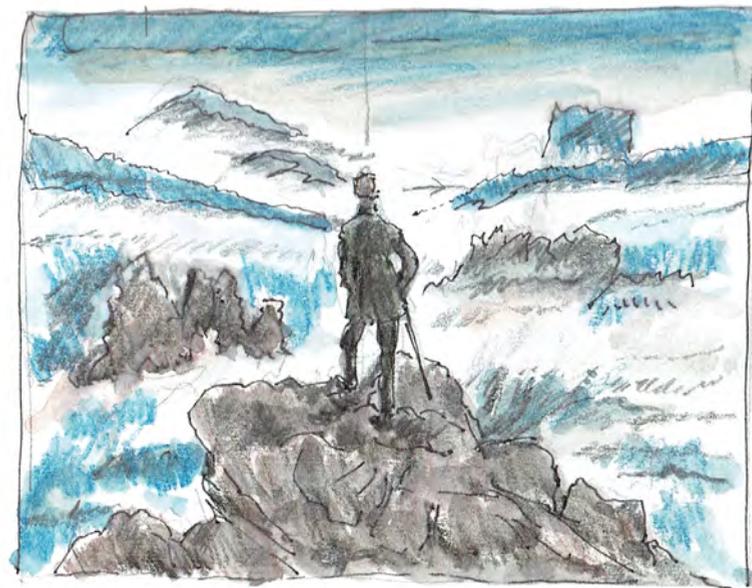


Illustration 21 D'après Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818).

L'ambiance de cette chambre rappelle, quelque peu, celle de la cage d'escaliers de l'immeuble Clarté à Genève, de Le Corbusier (voir ill. 22), dont les murs sont peints de teintes semblables, mises en valeur par une lumière zénithale. Ces éléments (couleurs et lumière) sont des outils importants pour l'architecte, avec la structure et la matière, pour caractériser des espaces. Pour Le Corbusier, en effet, « la couleur est attachée intimement à notre être; chacun de nous a peut-être sa couleur; si nous l'ignorons souvent, nos instincts eux, ne s'y trompent pas³ ». Borges, qui relate une expérience vécue, semble dans ce passage illustrer l'affirmation de l'architecte: « Mes pas m'amènèrent à un coin de rue. Merveilleusement libre de pensée, je respirai la nuit [...]. C'était une rue bordée de maisons basses; à première vue, elle évoquait la pauvreté mais il s'en dégagait aussi une impression de bonheur [...]. Les portes [...] semblaient faites de la substance infinie de la nuit. Sur la terre chaotique, un mur rose semblait non pas accueillir la lumière de la lune, mais diffuser une lumière intérieure; rien ne pourra nommer la tendresse mieux que ce rose. Je restai en contemplation devant cette simplicité⁴. »

Ce lien visuel entre deux scènes permet au spectateur de ressentir le nouveau trouble naissant de John, qui pourrait ainsi, peut-être, retomber amoureux. En effet, les silhouettes des deux femmes sont semblables. Cependant, les habits et cheveux étant différents, John insiste pour modifier, petit à petit, l'apparence de Judy afin qu'elle puisse ressembler au modèle aimé (voir ill. 23).

Dans la composition du cadre, Judy est proche de l'extrémité du côté gauche, contre la fenêtre, de face, alors que John est de dos, au premier plan [2/4]. Puis, Hitchcock fait un *gros plan* sur Judy [3/4] alors qu'elle s'assied, se positionnant ainsi de profil. Nous revient alors de nouveau la scène du restaurant (qui est un pivot du film), où Madeleine était aussi simultanément de face puis de profil (voir ill. 60 du chapitre 13: *The Curious Case of Benjamin Button*). La vue de profil permet de lire les courbes du visage de manière presque abstraite; cela se retrouve souvent chez le réalisateur (voir aussi, sur ce sujet, le chapitre 21 sur *Rear Window*).

Plus tard dans le film, le personnage revient dans la chambre d'hôtel [4/4]. Entre-temps, John a quasiment transformé Judy en une image de Madeleine. Il l'attend, alors qu'elle finit de se préparer dans la salle de bains. Puis elle apparaît, telle surgie



Illustration 22 Immeuble Clarté à Genève, de Le Corbusier et Pierre Jeanneret (1932).

d'un songe, entourée d'une sorte de *halo* qui la rend presque irréelle. On imagine à ce moment que John est définitivement conquis. Cependant, sa présence charnelle nous est rappelée par une *immense ombre portée* contre la paroi du fond de la chambre (ce rapport entre réalité et imagination rappelle les mots de Delphine Seyrig à Jean-Pierre Léaud [Antoine Doinel] dans *Baisers volés*: « Je ne suis pas une apparition je suis une femme⁵. ») L'ombre est nette, en réalité aussi irréelle que le halo d'avant, puisque ni l'éclairage de la chambre ni l'enseigne lumineuse ne pourraient en produire une semblable (seul un projecteur la rend possible). Cependant, comme souvent en art (littérature, cinéma, architecture, etc.), « le faux lorsqu'il est homogène peut donner du vrai⁶. »

Notes

- ¹ LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire des films, 2. De 1951 à nos jours*, Bouquins, Paris, 2022.
- ² *Sueurs froides*, en français.
- ³ LUCAN Jacques (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 104.
- ⁴ BORGES Jorge Luis, *Histoire universelle de l'infamie / Histoire de l'éternité*, UGE, 10/18, Paris, 1994, p. 140.
- ⁵ TRUFFAUT François, *Baisers volés*, scénario: François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon, 1968.
- ⁶ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit.



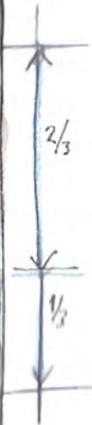
Illustration 23 Kim Novak dans *Vertigo*.

The Night of the Hunter

Charles Laughton, 1955

Contre-jour de l'angoisse

> Night of the Hunter 1/3



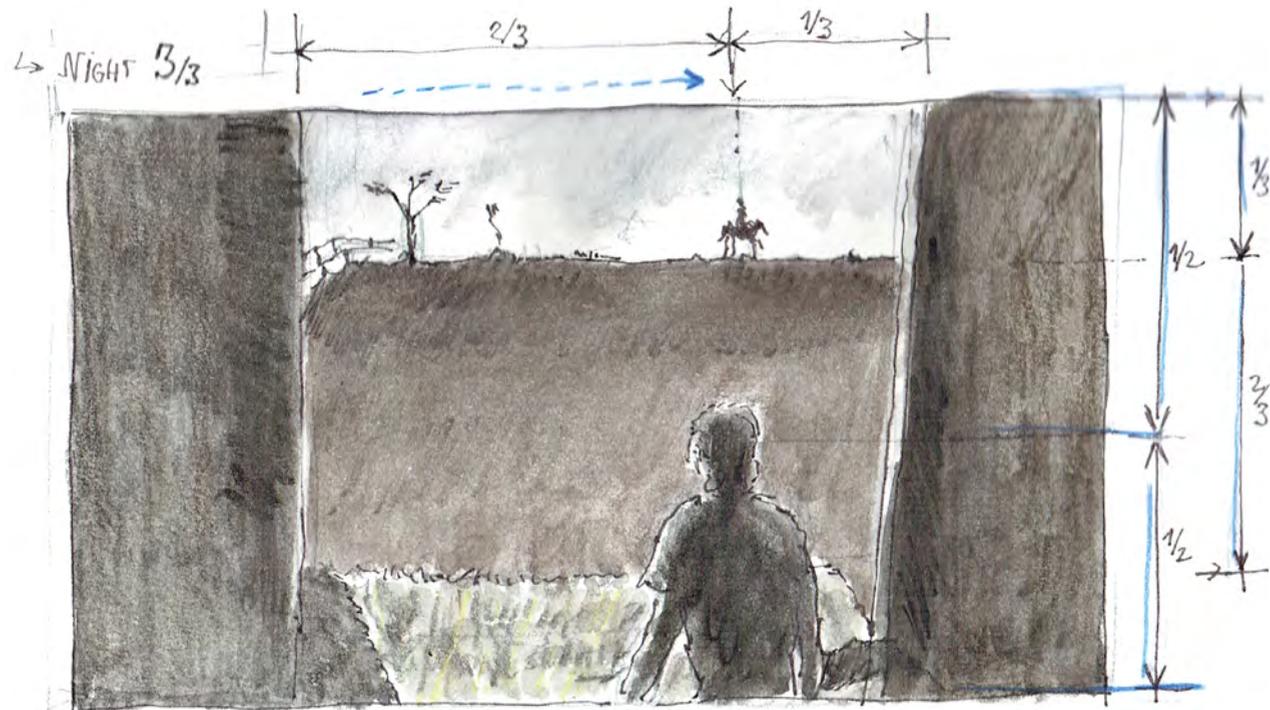
> LES 2 ENFANTS ARRIVENT DANS LA GRANGE. ILS POSSENT
DEVANT LA BAIE. PAYSAGE CADRÉ DE MANIÈRE CLASSIQUE [1/3; 2/3].

> NIGHT of THE HUNTER 2/3



> PLAN FIXE. PAYSAGE [REANSTITUÉ EN STUDIO]. CAMERA FIXE. LANCEMENT
AVANCE LE CHASSEUR [ROBERT MITCHUM → [UN NOIR SUR UNE MULE]].

↳ INVERSION
cf. n° 1



> 3° CADRAGE ; INTERMÉDIAIRE PAR RAPPORT AUX N° 1 & 2. LA FASCINATION EST PROBABLEMENT LIÉE À LA LENTEUR DU PLAN, QUI CRÉE UN CLIMAT D'ATTENTE, D'ANGOISSE. EFFETS MAXIMAUX AVEC UN MINIMUM DE MOYENS.

Mes instruments de travail
sont l'humiliation et l'angoisse¹.

Jorge Luis Borges

Nous allons nous intéresser à une scène célèbre de l'un des classiques de l'histoire du cinéma, celle de la grange dans *The Night of the Hunter* (1955), de Charles Laughton, où deux enfants en fuite, John et Pearl, pensaient avoir trouvé un peu de répit dans un lieu isolé. Le poursuivant, Powell (Robert Mitchum), faux pasteur, arrive néanmoins au loin, sinistre silhouette qui se découpe en ombre chinoise devant un ciel crépusculaire. Le réalisateur cadre son premier découpage depuis le fond de la grange, derrière la fenêtre, qui occupe une bonne partie du plan [1/3]. Elle est *comme un écran*, ou un tableau. Le paysage, très épuré, du sol et du ciel, avec quelques arbres et une barrière, est cadré de manière classique, l'horizon y étant au tiers inférieur. Ainsi, le ciel, clair, occupant une large partie, permet au personnage du garçon d'être ainsi *complètement à contre-jour* en passant devant, et ce, grâce à une photographie contrastée. Il produit une *grande ombre*, qui dessine une forme en diagonale se démarquant du reste de la composition du plan où tout est orthogonal (la baie, l'échelle, etc.). Ce cadrage renvoie à nombre d'autres similaires dans l'histoire du cinéma, dont celui de Gene Tierney qui rejoint Richard Widmark dans sa fuite éperdue, dans *Night and the City* (Jules Dassin, 1950; voir ill. 24). En littérature, on retrouve beaucoup cette figure du cadrage, par exemple dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert: «Par les fenêtres ouvertes, on apercevait tout le jardin [...] et, au-delà du fleuve, se développaient en large demi-cercle le bois de Boulogne, Neuilly².»

Cette *dynamique de l'image* annonce, de manière inconsciente, que ce refuge est précaire et que la fuite devra probablement vite reprendre. La silhouette de l'homme à cheval, à contre-jour, évoque une peinture hollandaise d'un musée de Sienne (voir ill. 25). Ces mises en relation entre deux œuvres sont fréquentes dans les domaines de la création, et surtout en architecture, où les références jouent un grand rôle. En effet, l'invention procède souvent de la fusion entre des éléments existants qui sont mis en interaction par l'auteur et se trouvent ainsi liés. Jorge Luis Borges remarque



Illustration 24 Gene Tierney dans *Night and the City*, de Jules Dassin (1950). Comparez ce cadrage avec ceux de la référence [B], *The Searchers*, de John Ford (1956), dans le chapitre 1 plus haut.

ainsi, à propos de textes lui rappelant ceux de Kafka, «[qu']ils ne se ressemblent pas tous entre eux. [...] Dans chacun de ces morceaux, se trouve, à quelque degré, la singularité de Kafka, mais si Kafka n'avait pas écrit, personne ne pourrait s'en apercevoir. À vrai dire, elle n'existerait pas. Le poème *Fears and Scruples* de Robert Browning annonce l'œuvre de Kafka, mais notre lecture de Kafka enrichit et gauchit sensiblement notre lecture du poème. [...] Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur³.»

L'impression d'insécurité décrite plus haut se confirme dans le plan suivant [2/3], qui représente cette fois-ci la vision que les enfants ont par la fenêtre, c'est-à-dire un plan subjectif. Tout se passe comme si le réalisateur avait zoomé dans le *tableau* décrit dans l'image [1/3] (où alors a-t-il fait un travelling avant?). Cependant, dans ce déplacement, il a changé le cadrage de l'horizon, qu'il positionne cette fois-ci aux deux tiers supérieurs de l'image. Par conséquent, une grande partie de cette dernière est occupée par le noir profond du sol. Précisons que ce décor fut réalisé en studio. Une fois ce cadre posé, la mise en scène de l'arrivée du chasseur peut commencer, qui va lentement passer de la gauche à la droite de l'image. La bande-son joue des cantiques, ce qui accentue le sentiment de peur qui se dégage de la scène. La lenteur permet d'instiller de l'angoisse et un certain sentiment d'inexorabilité. C'est l'inverse de la surprise, du choc. Et c'est peut-être pire.

Pour clore la scène, Laughton nous propose un troisième cadrage [3/3], intermédiaire entre les deux premiers: on voit en effet les deux meneaux de la façade qui viennent encadrer la baie. John est au premier plan et observe Powell au second. Les deux personnages présentent une forme nette, l'image ayant une *grande profondeur de champ*. Précisons que pour «accélérer» l'impression de distance entre les deux personnages, et par manque d'espace dans le studio, Mitchum (très grand) et son cheval ont été remplacés par un nain sur une mule. Un metteur en scène doit être inventif, tout comme «un architecte [qui] doit trouver la résolution à un problème donné⁴», selon Rafael Moneo (voir ill. 26). Les «perspectives accélérées» sont très fréquentes au cinéma, et sont parfois aussi utilisées en architecture, l'exemple le plus célèbre étant probablement la colonnade du palais Spada à Rome (1632), de Francesco Borromini (voir d'autres exemples dans ill. 27).



Illustration 25 D'après un tableau de Pieter Van Laer, dit il Bamboccio, *Bambochade avec des cavaliers devant une auberge* (v. 1640), exposé au Museo civico de Sienne.



Illustration 26 Cadrage de la vue, Hôtel de Ville de Murcie, par l'architecte Rafael Moneo (1998).

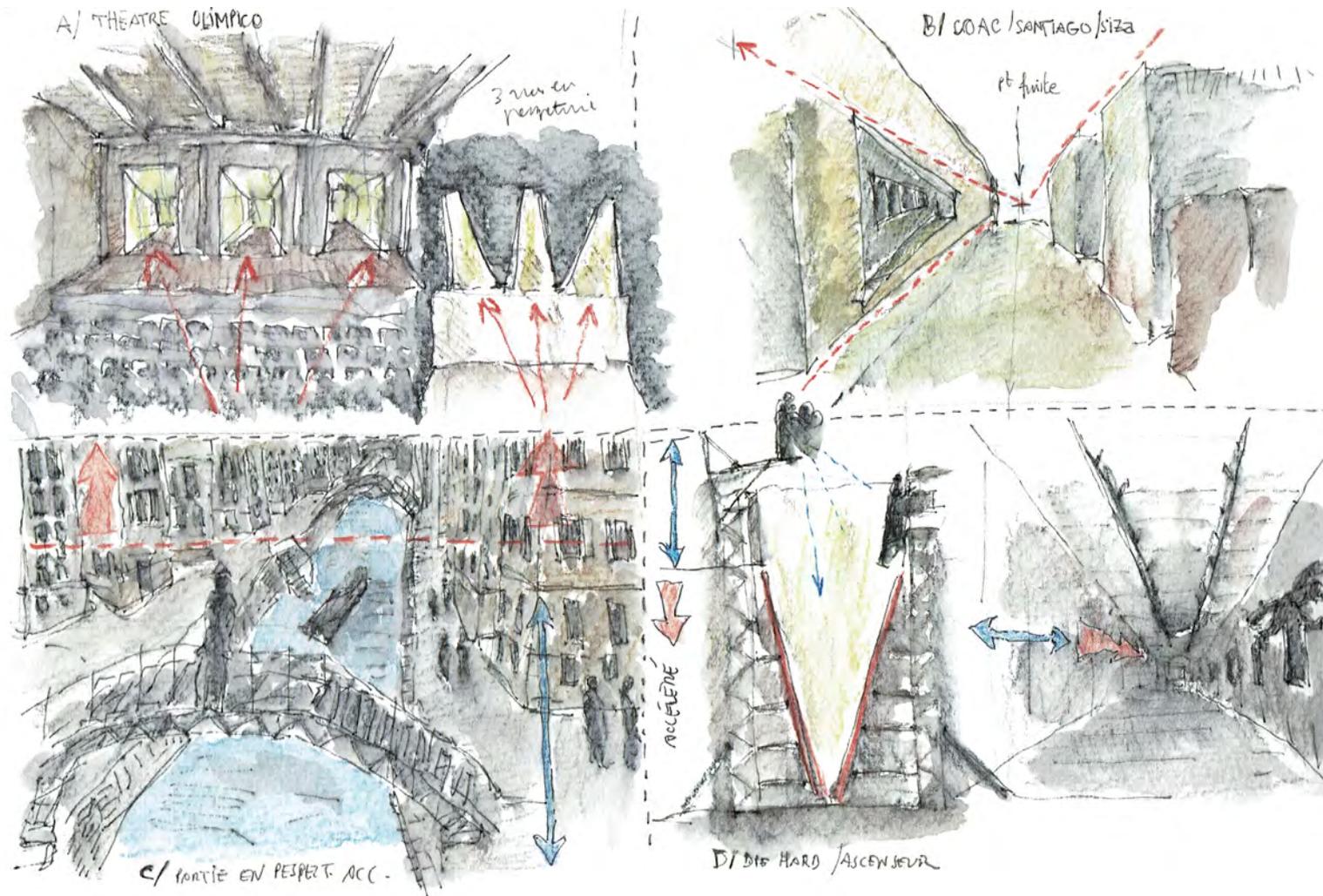


Illustration 27 Exemples de perspectives accélérées: A Le théâtre Olimpico (Andrea Palladio, 1580); B Le Centre galicien d'art contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle (Álvaro Siza, 1993); C Un décor de l'*Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938); D Le décor de la cage d'ascenseur de *Die Hard* (John McTiernan, 1998).

Ce cadrage, ainsi que d'autres, de coupe, sur les visages des enfants, permettent de *varier les plans* afin de produire une *séquence rythmée*, bien que lente, et d'éviter une monotonie qui serait générée par l'avancée peu rapide, à contre-jour, du poursuivant. Cela dans la mesure où l'on comprend très vite quelle sera la conséquence, inéluctable, de ce déplacement. Ce mouvement, par analogie, est semblable en architecture, dans la mesure où le fait de marcher sur une longue ligne droite ne produit pas de changement de rythme. Ce dernier apparaît lorsqu'il y a une diversification du parcours (par exemple des rampes, des escaliers, des pentes plus ou moins raides, etc.) ainsi que des variations d'intensité lumineuse (on marche plus vite à la lumière que dans l'ombre).

Notes

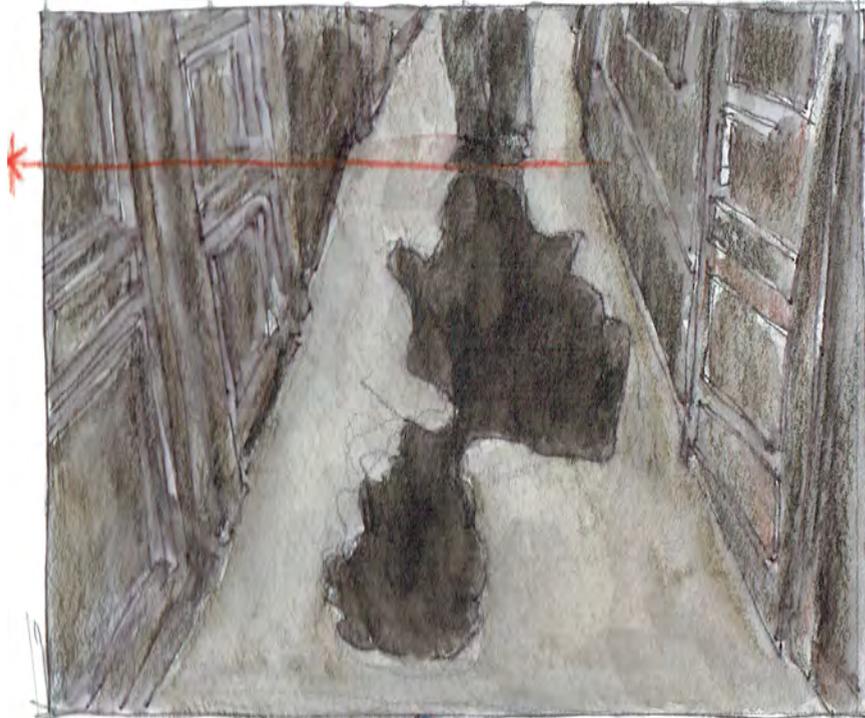
- ¹ BORGES Jorge Luis, *Œuvre poétique* (« Le poète proclame son renom »), Gallimard, Poésie, Paris, 1985.
- ² RAYMOND Michel, « Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale* », in GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Travail de Flaubert*, Seuil, Points Essais, 2017.
- ³ BORGES Jorge Luis, « Les précurseurs de Kafka », in *Enquêtes*, Gallimard, Folio, Paris, 1992, p. 147.
- ⁴ MONEO Rafael, « Les bâtiments ne sont pas seulement des objets », conférence à HEPIA, 2014 (Notes de l'auteur).

East of Eden

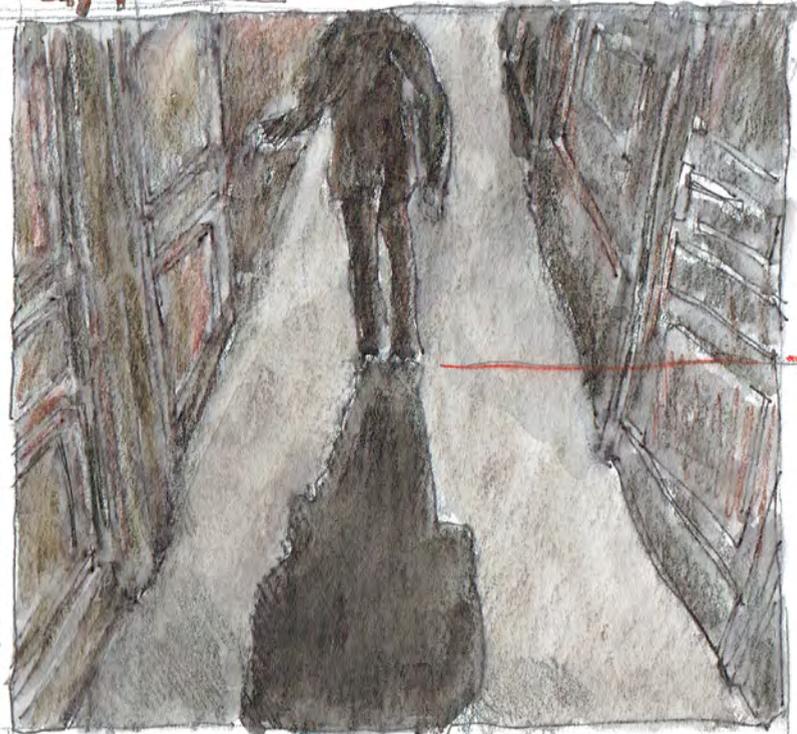
Elia Kazan, 1952

Ombre de choc émotionnel

1/4 Couloir



2/4 Couloir



APRÈS SA RENCONTRE AVEC SA MÈRE,
CAL SORT, DÉSEMPARÉ, DE SON BU-
REAU. DANS LE COULOIR, ON VOIT
SON OMBRE : IMMENSE.

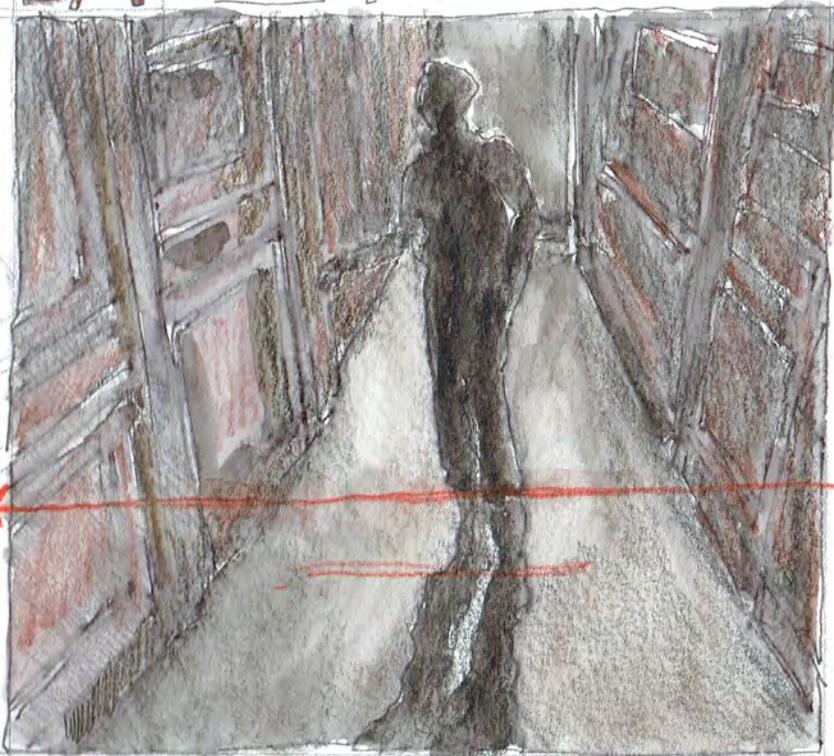
DIRECTION DÉPLACEMENT

Écran PARTAGÉ PAR MOITIÉ
ENTRE CAL [JAMES DEAN],
EN OMBRE CHINOISE ET SON
OMBRE.

AVANCE VERS CAMERA

3/4

Couloir [Bout du]



ARRIVE AU BOUT DU COULOIR

IL DÉAMBULE JUSQU'AU
BOUT DU COULOIR, À
L'ISSUE DUQUEL IL Y A
LA SALLE [SALON].

4/4

SALON



CEL ARRIVE DANS LA SALLE.
IL EST LE SEUL À CONTRE-JOUR.

Raconte ta mère à leur calme manière, siffote un peu pour croire que tout ne va pas si mal que ça, et surtout souris, n'oublie pas de sourire. Souris pour escroquer ton désespoir, souris pour continuer de vivre!

Albert Cohen

Ce film est l'un de ceux qui contribuèrent à forger la légende de James Dean. Il y interprète un jeune homme, Cal (le diminutif de Caleb), qui cherche sa place dans la société et qui agit encore comme un adolescent. C'est cela qui le rend attirant, notamment auprès de la fiancée de son frère (jouée par Julie Harris, que l'on verra plus tard dans le rôle principal de *The Haunting* [1963], l'un des meilleurs films de Robert Wise).

La scène retenue est dans le premier quart du film. Cal suit une femme, qu'il pressent être sa mère, alors que son père leur avait dit, à lui et à son frère, qu'elle avait disparu. La femme (Cathy Ames, interprétée par Jo Van Fleet) entre dans un saloon puis se rend dans une pièce, accessible depuis un long couloir. Après avoir hésité, Cal y entre à son tour et la surprend. Elle n'est pas ravie de le voir et la conversation s'avère quelque peu houleuse. On apprendra plus tard qu'elle avait quitté le domicile familial, car elle ne supportait plus son mari, trop pieux et agissant de manière littérale par rapport à la Bible. Elle était donc partie dans une autre ville (l'action se passe en Californie), dans laquelle elle avait ouvert un commerce, devenu florissant.

Déçu, révolté et perturbé par cette rencontre, dont il attendait plus, notamment de l'amour, Cal sort de la pièce et se retrouve dans le couloir [1/4]. Là, Elia Kazan cadre non sur le personnage, mais sur son *ombre*, *immense*, qui prend quasiment les trois quarts de l'image. Il s'agit de ce genre d'ombres que l'on ne voit qu'au cinéma. En effet, un tel espace, éclairé de manière domestique, produirait des ombres petites et diffuses, comme c'est souvent le cas, en architecture, où la volonté est plutôt d'éclairer de manière uniforme, claire et douce, avec des sources lumineuses plutôt invisibles (on voit l'effet de la lumière et non la cause). Au contraire, ici, il n'y a qu'une ombre, unique, nette et comme produite par un *projecteur* (ou par

le soleil en été). Pourquoi représenter une telle ombre? Probablement parce que le réalisateur cherche à exprimer le désarroi, la perte de repères de l'individu et un sentiment de dématérialisation de l'être. Cette ombre en rappelle une semblable, dans *How Green Was My Valley*, de John Ford (1941), où l'on voit le jeune Roddy McDowall sur le seuil d'une porte, le soleil dans le dos (voir ill. 28). L'aspect symbolique est important.

Puis Cal avance dans le couloir [2/4], vers la caméra qui ne bouge pas. Il apparaît ainsi en *ombre chinoise*, du fait de la forte source lumineuse qui fait face à la caméra et crée ainsi un éblouissement semblable à ceux que l'on peut voir dans les tableaux de Claude Lorrain (voir ill. 59 du chapitre 13 sur *The Curious Case of Benjamin Button*). Dans ce plan, il n'y a plus de différences entre le personnage et son ombre (l'un devenant l'autre).

Cal continue sa progression [3/4], ou plutôt sa déambulation, jusqu'à atteindre le bout du couloir, soit la partie hors champ, entre le personnage et le spectateur. Il arrive ainsi au saloon [4/4], dans lequel on ne l'aperçoit que dans un deuxième temps, car il est toujours à *contre-jour* et positionné dans l'angle en haut à gauche de l'écran. La salle occupe quant à elle le centre de l'image et est éclairée par un énorme lustre, qui produit un contraste de lumière. On sent alors le personnage perdu parmi cette masse de personnes, qu'il doit traverser afin de trouver une issue, cette rencontre avec sa mère le laissant encore plus désespéré qu'il ne le fut auparavant. Ce personnage d'écorché vif entre alors en résonance, parmi tant d'autres, avec le personnage d'*Adolphe*, de Benjamin Constant: «J'erre au hasard, courbé sous le fardeau d'une existence que je ne sais comment supporter. La société m'importune, la solitude m'accable?»

Notes

¹ COHEN Albert, *Le Livre de ma mère*, Gallimard, Folio, 2016.

² CONSTANT Benjamin, *Adolphe*, Flammarion, GF, Paris, 1989.



Illustration 28 Roddy McDowall (14 ans) dans *How Green Was My Valley*, de John Ford (1941). Grande ombre à travers la baie d'une porte.

Psycho

Alfred Hitchcock, 1960

L'ombre projetée d'un couteau

1/2

Psycho > Assassinat Détective / Plan 1



Gros Plan sur le bas d'une porte donnant sur la cage d'escalier. On y voit une ombre.

2/2

Psycho > Assassinat Détective / Plan 2



Puis surgit un personnage, on voit l'ombre d'un couteau, projetée contre un mur.

Il comprit que l'autre était lui¹.

Jorge Luis Borges
(voir ill. 29)

Les producteurs ne croyaient pas au potentiel de succès de *Psycho* (1960) et se sont ainsi détournés du projet. Cependant, Hitchcock a réuni les fonds lui-même et a pu préparer un tournage aux moyens financiers et à la durée limités, utilisant pour cela les techniques, plus légères, de la télévision. Comme souvent, les contraintes négatives, lorsqu'elles touchent un créateur qui a foi en ses moyens, et en son projet, se transforment, comme par une alchimie particulière, en qualités : selon Vincent Mangeat, architecte et professeur, « L'architecture est angoissée quand elle n'a pas assez de contraintes, parce que dans les contraintes, il y a déjà une partie de la solution². » Ainsi le film a-t-il une structure, un découpage, un rythme et une montée en tension d'une grande efficacité.

La scène dont il s'agit se déroule dans la maison, mystérieuse, de Norman Bates (Anthony Perkins ; voir ill. 30). Le détective, engagé par la sœur de la protagoniste, portée disparue, a mené son enquête jusqu'au motel adjacent, puis a pénétré, avec maints égards, dans la demeure suspecte. Il monte lentement l'escalier. Il pressent probablement un danger latent, tout comme le spectateur. Puis le réalisateur coupe sur une porte en train de s'entrouvrir légèrement. *Une bande de lumière* en sort et l'on voit apparaître derrière le montant gauche du cadre, comme *une ombre*, inquiétante [1/2].

Ensuite, Hitchcock cadre *en plongée* sur le palier du premier étage, dans l'axe de l'escalier. On surplombe ainsi le détective, qui arrive prudemment à la dernière marche. Puis, avec une fulgurance qui surprend, quand bien même le spectateur se préparait à un événement, une *ombre*, prolongée d'un couteau, surgit brutalement de derrière la porte entrouverte, et se projette sur le détective [2/2]. Cela se passe très vite, cependant, l'ombre de l'agresseur tenant l'arme aura eu le temps de se réfléchir contre le mur latéral, à droite de l'image, un peu à la manière des films expressionnistes du début du XX^e siècle, comme *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922 ; voir ill. 31) ou encore *M. le maudit*

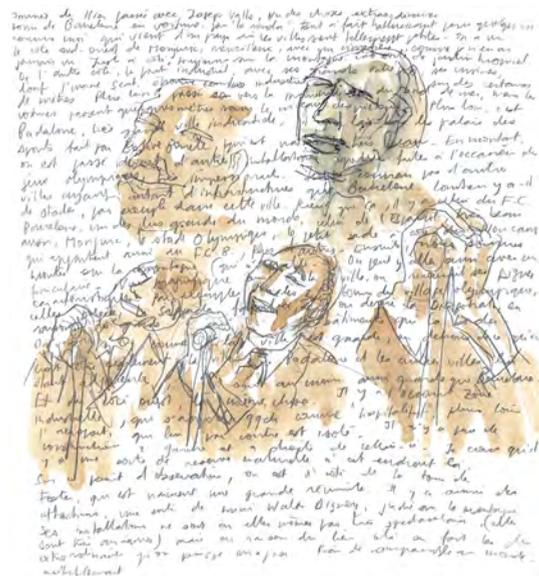


Illustration 29 Jorge Luis Borges.



Illustration 30 L'inquiétante ombre à la fenêtre de la maison de *Psycho*, d'Alfred Hitchcock (1960).



Illustration 31 *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, de Friedrich Wilhelm Murnau (1922). La lumière qui tue.



Illustration 32 Phyllis Kirk dans *House of Wax*, d'André de Toth (1953).

(*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931). On pense aussi à l'ombre menaçante de *House of Wax* (1953), d'André de Toth (voir ill. 32). Une telle ombre, naturellement, n'aurait pu être produite, puisqu'il faut une source lumineuse puissante et positionnée à l'endroit adéquat pour la générer, nette et à l'endroit stratégique de l'écran, ce que les lampes domestiques ne font pas (voir sur ce même sujet le chapitre 4, plus haut, sur *East of Eden* [1952] et, dans la deuxième partie, le chapitre 8 sur *Suspicion* [1941]). En architecture, et dans tous les arts, on rencontre de pareilles situations, dans lesquelles ce que l'on appelle « la vérité constructive » cède le pas à l'effet voulu, et donc à l'émotion recherchée, car, comme l'a dit Picasso, « l'art est un mensonge qui dit la vérité³ ».

Notes

- ¹ BORGES Jorge Luis, *L'Aleph*, Gallimard, L'imaginaire, Paris, 1994.
- ² Note personnelle issue d'un cours donné par Vincent Mangeat, EPFL, 2005.
- ³ PICASSO Pablo, in SALTZ Jerry, *Comment devenir artiste*, Beaux Arts & Cie, Paris, 2024, p. 129.

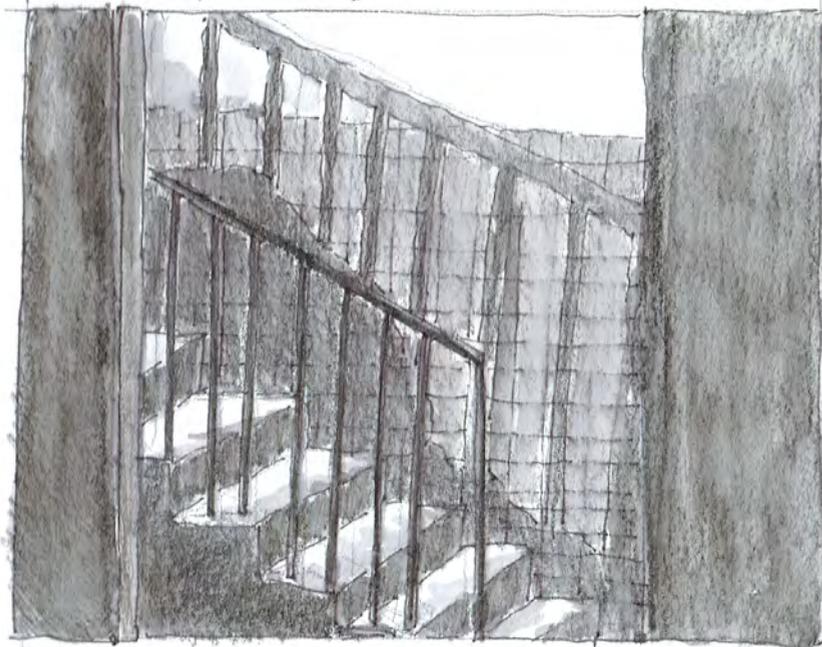
Cat People

Jacques Tourneur, 1942

Vision furtive d'une ombre féline

1/2

Cat People > Scène de la Piscine

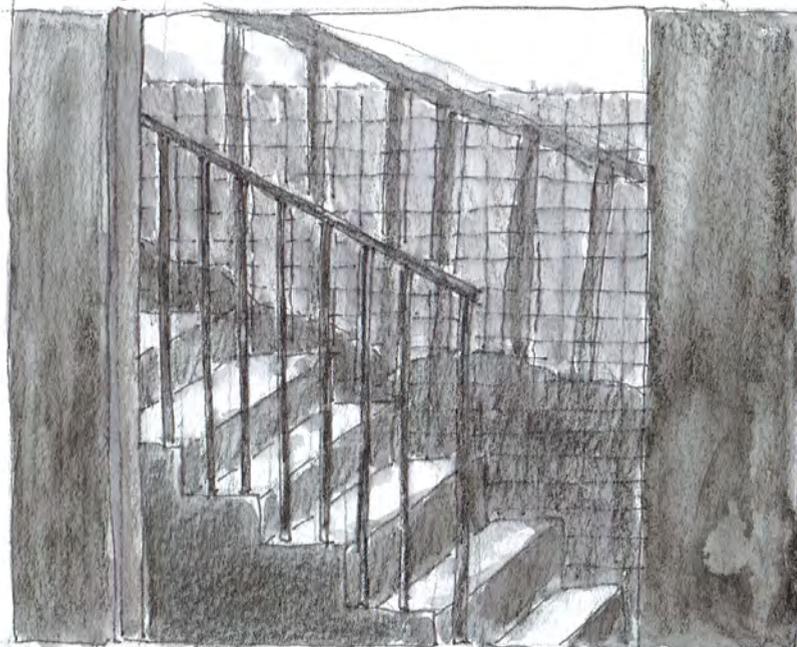


- > Plan Fixe sur Escalier, Vu depuis le Vestiaire.
- > Film tout en suggestions.
- > Une ombre [plus ou moins féline] apparaît.
- > Trucage Simple [cache devant spot?]

Mouvement

2/2

[Une des scènes célèbres du film]



- > Plan assez long.
- > Mais la descente de l'ombre est très rapide → Contraste
- ↳ Impression floue : on n'est pas bien sûr de ce que l'on a vu [comme les protagonistes].

L'important, ce n'est pas ce qu'on dit, c'est ce qu'on ne dit pas¹.

Vincente Minnelli

Cat People (1942) n'aurait pu être qu'une série B comme tant d'autres à cette époque (une série B implique un petit budget et une durée de tournage limitée, cette dénomination n'est pas liée à des questions de qualité). Cependant, le film eut un succès et une *influence* retentissants. Il s'agit de l'histoire d'une femme, Irena (Simone Simon), originaire des Balkans, qui se transforme en panthère lorsqu'elle ressent de fortes émotions. Le récit se passe à New York. Notons que l'on retrouve ce thème dans maintes œuvres, dont *La Femme du magicien*, splendide bande dessinée de Jerome Charyn (scénario) et François Boucq (dessins), parue en 1985.

Étant donné le manque de moyens, mais aussi et surtout par idéologie, *tout est suggéré*. En effet, on ne voit aucune image spectaculaire, aucun trucage compliqué. Tous les effets sont réalisés simplement. La paternité de ce principe, qui est celui de solliciter l'imagination du spectateur, en revient au talentueux producteur Val Lewton, dont le réalisateur Jacques Tourneur, d'origine française, partageait les points de vue.

Dans la lignée de ce film, en résonance, l'on peut citer *The Body Snatcher* (1945; voir ill. 33), avec le même producteur, et *The Haunting* (1963; voir ill. 33), tous deux réalisés par Robert Wise, l'un des grands d'Hollywood (voir ill. 34), ainsi que le chapitre suivant, sur *The Set-Up*). Pierre Rissient remarque que « dans l'une de ses introductions au peintre Louis le Brocq, [Jacques] Dupin exprime parfaitement, et de manière poétique, un processus de création très semblable à celui de la mise en scène chez Jacques Tourneur, une méthode discrète, pratiquement invisible, de faire apparaître l'essence des choses². »

La scène retenue est celle, célèbre, de la piscine (voir ill. 36), ou plutôt, celle qui se situe juste avant, dans un vestiaire, à l'intérieur duquel la caméra est placée, afin de filmer une portion de l'escalier, à travers la baie de la porte. La *lumière* vient du vestiaire et éclaire ainsi le plan en profondeur (dans la direction du regard). Ainsi, *l'ombre de la barrière* se projette-t-elle contre le mur du fond, de manière nette. Le *plan est fixe* et dure relativement longtemps (c'est du moins l'impression qu'il en donne, bien qu'il soit objectivement assez court). Il s'agit d'un *plan subjectif*,



Illustration 33 D'après une affiche de *The Body Snatcher*, de Robert Wise (1945).



Illustration 34 Julie Harris dans *The Haunting*, de Robert Wise (1963). Atmosphère lugubre.

c'est-à-dire qu'il montre ce que voit Alice (Jane Randolph), la jeune femme également amoureuse d'Oliver « Ollie » Reed (Ken Smith, soit le [récent] mari de la protagoniste), et qui trouve bien étrange le comportement d'Irena.

Soudain, comme elle, on voit passer furtivement une ombre qui a descendu l'escalier. Cela s'est passé si vite que l'on n'est pas sûr d'avoir bien vu. Cette vitesse contraste avec la lenteur du plan précédent. On se demande aussi si cela ne pourrait être le chat, aperçu quelques instants auparavant. Cependant, l'ombre semblait par trop grosse. Laissant ses doutes de côté, la jeune femme décide de plonger dans le bassin, désert, probablement pour oublier ces impressions.

Ce plan est efficace par sa mise en place du suspense en un lieu qui, paradoxalement, est normalement protégé et rassurant. Plus tard, avec *North by Northwest* (1959), Hitchcock agira de manière semblable, délibérément, avec la scène de l'avion qui attaque Cary Grant dans un lieu ouvert et en plein soleil (souhaitant ainsi aller à l'encontre du cliché mettant en relation le danger et un lieu fermé et obscur).

Pour en revenir à *Cat People*, on imagine bien que la scène décrite fut réalisée de manière relativement simple, avec un trucage rudimentaire (peut-être un cache que l'on fait passer devant l'objectif). Mais l'important est le résultat et l'effet qu'il suscite chez le spectateur. Et cela est inversement proportionnel aux moyens mis en œuvre.

Tourneur tenait à ce que la lumière dans ses scènes soit la plus « réaliste » possible. Elle devait venir comme d'une fenêtre ou d'une source lumineuse plausible dans l'espace: « En général, lorsque nous faisons l'expérience d'un espace architectural, la perception que l'on obtient de l'espace physique apparaît toujours modifiée selon le traitement qui a été donné à la lumière. En ce sens, Jacques Tourneur, adopte la position de l'architecte qui, utilisant la lumière d'une manière déterminée, confère à ses espaces un caractère spécifique³. » Les films du cinéaste, paradoxalement à cette recherche de la vérité, acquièrent souvent une atmosphère onirique et poétique.

Notes

¹ MINNELLI Vincente, *Tous en scène*, Ramsay, Paris, 1985.

² RISSIENT Pierre, *Mister Everywhere*, Institut Lumière, Actes Sud, Lyon, Arles, 2016.

³ DELTELL PASTOR Juan et GARCIA ROIG José Manuel, *Cine y Arquitectura*, Abada Editores, Madrid, 2022 (traduction de l'espagnol par l'auteur).



Illustration 35 Le réalisateur Robert Wise (1914-2005).



Illustration 36 Célèbre scène de la piscine dans *Cat People*, de Jacques Tourneur (1942).

The Set-Up

Robert Wise, 1949

Pouvoir de suggestion

1/4

The Set-Up → Scène finale → passage à tabac.



- > Position caméra → En plongée : soit point de vue du chef des gangsters ("Little Boy") ; Hors champ.
- > Composition : protagoniste [Robert Ryan] en diagonale.
[cf. Comparer avec : "Conversion St-Paul" ; Caravaggio.]

2/4

Il se fait immobiliser



- > Zoom sur visage et main [centre image] :
Little Boy : « Cette main ne pourra plus servir ».

3/4

L'ACTE DE la main écrasée : non montré.



- > La caméra pivote et montre les ombres de musiciens de jazz. Cette suggestion est l'influence de Val Lewton, que Wise avait côtoyé au début de sa carrière.

4/4

Après l'acte → se relève



- > Plan large, Ruelle
- > Sa femme le verra depuis la fenêtre, pour une très belle scène

Jamais je n'entends le destin dicter plus définitif
arrêt que cette nuit-là dans ta nuit!

Jorge Luis Borges

Ce film est probablement le chef-d'œuvre de son réalisateur, Robert Wise, qui conclut, en quelque sorte, sa formation à la RKO, initiée par le brillant montage de *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles. Il sera plus tard l'auteur de grands succès commerciaux, mais avec probablement moins d'ambitions artistiques, comme *Run Silent, Run Deep* (1958), *West Side Story* (1957; voir ill. 37), *The Sound of Music* (1965; voir ill. 38) ou encore *Star Trek* (1979; voir ill. 39). Concernant *The Set-Up*, pour Jean Tulard, « la maîtrise de Wise est confondante et sa science du montage sans failles. Tout tient en 72 minutes, sans temps morts². » Le film est aussi connu pour les innovations du directeur de la photographie, James Wong Howe, qui, pour se rapprocher au plus près des combats de boxe, a pensé à filmer avec des patins à roulettes (voir ill. 40).

Le thème qui nous intéresse se retrouve dans maintes scènes du film, qui a une splendide photographie contrastée en noir et blanc. Notre choix se porte sur la scène finale, où le boxeur Stocker (Robert Ryan), ayant refusé de « se coucher » pour un match, est poursuivi par des gangsters qui veulent lui faire payer sa trahison. En réalité, il a appris en cours de combat « la combine » (*the set-up*, en anglais) que son manager avait ourdi, sans le lui dire, étant donné que ce dernier était persuadé que Stocker perdrait de toute manière, car c'est un boxeur en fin de carrière alors que son adversaire est jeune et fort.

Ainsi, après sa victoire surprise, le protagoniste cherche à s'enfuir par la porte de sortie de l'arrière du gymnase. Les truands, qui l'attendaient, l'ont vu et poursuivi dans une ruelle sans issue. Précisons qu'elle est un *décor*, très bien réalisé. Il est assailli et mis à terre, sur le dos, dans une position qui rappelle celle de *La Conversion de saint Paul* du Caravage, le célèbre tableau représentant l'apôtre qui vient de tomber de cheval (voir ill. 41). Un instant après sa chute, encore sous le choc, le saint tente à la fois de se protéger et de se relever, tout comme le fait Stocker. Wise filme ce plan en *plongée*, ce qui accentue la position désavantageuse du boxeur,



Illustration 37 *West Side Story*, de Robert Wise (1957).



Illustration 38 *The Sound of Music*, de Robert Wise (1965).



Illustration 39 *Star Trek*, de Robert Wise (1979). Dessin d'après une photo du tournage. Wise est à gauche, William Shatner est assis au milieu et Leonard Nimoy se trouve à droite.



Illustration 41 D'après Le Caravage, *La Conversion de saint Paul* (1600).

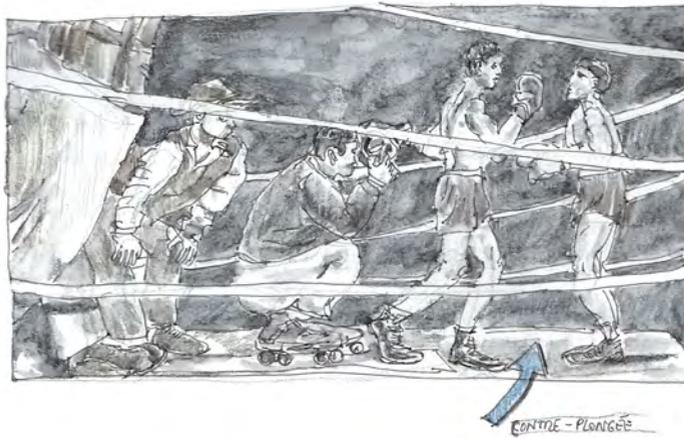


Illustration 40 Le directeur de la photographie, James Wong Howe (1899-1976), en train de filmer sur des patins à roulettes, un combat de boxe dans *The Set-Up*.



Illustration 42 Julie Harris dans *The Haunting*, de Robert Wise (1963).

et compose l'image avec des *diagonales* [1/4]. Ce cadrage crée un dynamisme qui exprime bien l'attaque, brutale et imprévue, menée par « Little Boy », le chef du gang.

Le réalisateur enchaîne avec un *gros plan* [2/4] sur le visage de Ryan, déjà abîmé à la suite de son combat (il a un pansement blanc sur le front, qui prend une place importante dans l'image, sur la droite). Néanmoins, le centre du cadre est occupé par le poing du boxeur, qui parvient à échapper à ses agresseurs pour frapper Little Boy. Ce dernier, en réaction, lui annonce qu'il ne pourra plus jamais boxer avec cette main, car il va la lui briser avec une brique.

Wise aurait pu, à ce moment-là, montrer cet acte, cependant, il préfère *suggérer* la scène, car il avait pu apprécier l'efficacité du procédé en ayant travaillé avec le producteur Val Lewton. Un des films clés produits par ce dernier est *Cat People* (1942), de Jacques Tourneur, dans lequel l'angoisse est générée, exclusivement, par des suggestions (musique, ombres, gros plans sur des visages angoissés, bruit, etc. Voir le chapitre précédent). Plus tard, le réalisateur poussera à son comble cette vision et l'efficacité de l'écriture dans *The Haunting* (1963), un film dont le thème est une maison hantée, où rien d'explicite n'est montré; voir ill. 42). Cependant, la montée en tension est inversement proportionnelle au minimalisme des moyens mis en place dans cette intention. Cette manière de faire rejoint quelque peu la vision de Robert Bresson: « Cinématographe, art, avec des images, de ne rien représenter³. » En architecture, de même, les projets dits « minimalistes » acquièrent souvent une aura et une puissance remarquables. Cependant, le paradoxe est que pour parvenir au résultat escompté, il faut en général plus de travail (car avant de réduire au minimum, il aura fallu préalablement créer beaucoup de choses) et plus de moyens. On peut voir, pour illustrer ce propos, le Kunsthaus de Bregenz (1997), construit par l'architecte bâlois Peter Zumthor. Le volume (un cube), l'expression (des pans de verre superposés) et le plan (un carré avec trois murs) sont d'une simplicité inversement proportionnelle à la conception, au travail et à la mise en œuvre qui furent nécessaires pour le réaliser (voir ill. 14 dans l'introduction de cette partie).

Dans *The Set-Up*, juste avant l'agression annoncée, Wise fait pivoter sa caméra en faisant un *travelling latéral*, pour cadrer sur les *ombres chinoises* de musiciens qui jouent dans un club, situé à l'étage d'un bâtiment de la ruelle, et dont la fenêtre

ouverte permet le passage de la lumière, tel un projecteur [3/4]. Le spectateur entendait cette musique, plus en amont de la scène, mais sans penser particulièrement qu'elle pourrait être diégétique. Le *montage* fait alors coïncider un solo de batterie avec l'instant, qu'on imagine simultanément, de la brique écrasant la main. L'invention et l'imagination mises en œuvre dans l'écriture de ce plan produisent, chez le spectateur, une *émotion esthétique*.

Le plan suivant [4/4] montre Stocker en train de se relever, péniblement. Un couple d'amoureux, au balcon de la boîte de nuit, le voit et pense qu'il est ivre. Le boxeur titube jusqu'à la rue principale où sa femme, depuis la fenêtre de leur chambre d'hôtel, l'aperçoit, ce qui donnera lieu à une scène inoubliable.

L'histoire se déroule en « temps réel » (la durée du film est égale à celle du récit, ce qui est très rare): en effet, un plan sur une horloge montre l'heure au début (21h05) et à la fin du film (22h17). Cette contrainte, loin de peser sur l'œuvre, la libère. Une série de plans sur des réveils, cadrans, cloches, etc., tout au long du film, agissent comme des rappels de la durée. Ces signes temporels sont également sonores (encore une leçon retenue auprès de Welles): gongs durant le combat, cliquetis du réveil pendant l'attente de Julie (Audrey Totter), sa femme, qui aimerait le voir raccrocher les gants, etc. Un plan admirable montre le reflet de Julie sur le cadran du réveil de la chambre d'hôtel: il évoque l'attente, l'angoisse et surtout l'absence, thème récurrent dans l'histoire de l'art. On peut remonter à l'Antiquité pour en voir les prémisses, notamment avec l'histoire contée par Pline l'Ancien sur le mythe de Callirhoé. Ce récit, célèbre, fut bien plus tard mis en image par Joseph Wright of Derby dans *The Corinthian Maid* (1784; voir le chapitre 16 sur *Fat City* de John Huston).

Le film de boxe, sous-genre du « film noir », a donné lieu à nombre de chefs-d'œuvre. *Gentleman Jim* (Raoul Walsh, 1942) a posé les fondements esthétiques du genre: rapidité narrative, montage serré, rythme, etc. Ce film montre la boxe sous un aspect positif et esthétique (rapprochement avec la danse, le théâtre, etc.). Cependant, le caractère des deux films est très différent: celui de Walsh semble fictionnel quand celui de Wise paraît réaliste, ce qui est paradoxal dans la mesure où le premier tire son origine dans une biographie et le second dans un poème (*The Day of the Fight*, de John Moncure). *The Set-Up* annonce, par son réalisme, le néoréalisme

italien. En 1947, *Body and Soul*, de Robert Rossen (avec un excellent montage de Robert Parrish) fit sensation: la boxe y fut montrée sans concession dans un univers noir et corrompu. Le hasard fit que l'année 1949 vit la sortie de deux films de boxe: *The Set-Up* et *The Champion*, de Mark Robson, film réaliste et pessimiste (le film est d'ailleurs un remake d'un film homonyme de King Vidor). Plus tard, Wise fera un autre film sur la boxe, avec Paul Newman, inspiré de la vie du champion du Rocky Graziano (1919-1990): *Somebody Up There Likes Me* (*Marqué par la haine*, 1956; voir ill. 43). En 1980, Martin Scorsese fournit sa contribution au genre avec l'impressionnant *Raging Bull*. Avec le recul, on peut affirmer que le film de Wise n'a pas été dépassé.

Notes

- ¹ BORGES Jorge Luis, « Mort à Buenos Aires », in *Œuvre poétique*, op. cit.
- ² TULARD Jean, *Guide des films*, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1990.
- ³ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit.



Illustration 43 Paul Newman dans *Somebody Up There Likes Me*, de Robert Wise (1956).

Kiss Me Deadly

Robert Aldrich, 1955

*Énormes ombres projetées
sur le sable*

1/4

Kiss me Deadly → scène finale [...]



- > Caméra de face
- > Personnages & maison dans le même axe



Vue frontale

- > Personnages quasi à contre-jour
- > La maison brûle

2/4

[...] sur la plage [...]



- > Caméra → Hauteur des yeux
- > Positions des corps en diagonale [cf. par ex. Michel Ange]. Instabilité.
- > Photographie quasi sur-exposée



3/4

[...] Progression pénible. Fuir danger[...]



- > Position caméra: [Proche sol], → montre les jambes qui progressent difficilement, sur la plage [et lui est blessé, elle doit le soutenir].
- > La moitié supérieure [ciel] est: noire.

4/4

[...] TROUVER REFUGE DANS L'EAU.



- > Plan final.
- > Position caméra: En plongée.
- > Fin ouverte → seront-ils sauvés?

La nuit la plongeait dans une atmosphère irrespirable en la maintenant à trente brasses au-dessous de la vérité parmi des mots brillants et vains¹.

Maurice Blanchot

Ce film de 1955 est important dans l'histoire du cinéma. Il est en effet l'un de ceux qui marquent la fin de l'âge d'or hollywoodien et ouvrent une nouvelle ère. « Comme *Rome, ville ouverte* ou *Un jour à New York*, *Kiss Me Deadly* est un de ces films profondément révolutionnaires qui renouvellent de fond en comble un genre, un type de films, une façon de voir la réalité et de la filmer² », selon Jacques Lourcelles, sans qu'il y ait eu pour autant une telle intention de la part du réalisateur (Robert Aldrich). Ce dernier a plutôt agi en réaction au livre de Mickey Spillane, qui est à la base du scénario (d'Albert Isaac Bezzerides), qu'il jugeait fascinant, et par trop grossier. Surtout, il a réalisé ce film avec une *énergie*, une *puissance* et une *invention* formelle permanente, scène après scène (voir ill. 44). Aldrich porta en particulier un autre regard sur son protagoniste, en le différenciant des personnages du même genre de l'époque, en abandonnant tout manichéisme et en réduisant les frontières entre le bien et le mal. Ainsi, Mike Hammer (joué par Ralph Meeker), agit-il de manière semblable aux truands, à rebours des conventions de l'époque. Signalons que les scénaristes hollywoodiens devaient s'inscrire dans une ligne qui visait à dépeindre les personnages principaux comme vertueux, surtout en ces temps de « chasse aux sorcières » (le maccarthysme). Ainsi, le héros (Glenn Ford) de *Human Desire* (Fritz Lang, 1954, contemporain à *Kiss Me Deadly*) a-t-il perdu dans ce *remake* toute la dimension obscure qu'il avait dans *La Bête humaine* (Jean Renoir, 1938).

Par ailleurs, Ralph Meeker marqua les esprits avec son interprétation monolithique (à la manière d'Alan Ladd, un acteur connu pour être peu expressif, ce qui augmente, paradoxalement, son aura) du détective privé, mais aussi par sa nonchalance (un peu à la manière de Robert Mitchum) ainsi que par quelques rictus sadiques, notamment quand il écrase la main d'un personnage dans un tiroir. Signalons que pour *Once Upon a Time in Hollywood* (2019), Quentin Tarantino a suggéré à Leonardo DiCaprio de s'inspirer de Ralph Meeker pour composer son personnage de Rick Dalton.

La scène qui nous intéresse est la dernière scène. Les deux personnages principaux, Mike Hammer et sa secrétaire Velda (Maxine Cooper), ont pu s'échapper d'une maison isolée, au bord d'une plage en Californie, où ils étaient retenus prisonniers. La maison est en flammes, après l'ouverture d'une boîte mystérieuse (voir le chapitre 3 sur le même film, mais dans la deuxième partie sur les « Lumières »).

Le premier plan cadre les deux personnages [1/4], de face et au milieu de l'écran. Ils sont *quasiment à contre-jour*. La maison en flammes est dans le même axe, derrière eux, la fumée sortant du côté gauche, face à la mer. Ainsi, Aldrich place dans le même plan les fugitifs et la source du danger (l'origine du brasier est nucléaire, cela est fortement suggéré). Le spectateur est donc au cœur de l'action et se sent y prendre part.

Le plan suivant représente cette fois-ci les acteurs de dos [2/4]. La caméra s'est donc déplacée et mise entre eux et la maison. Elle restera ainsi jusqu'au plan final. Sa position correspond à la *hauteur des yeux*. Les corps sont penchés. Lui est blessé et soutenu par elle. Ils forment ainsi une diagonale dans l'image, qui représente leur instabilité. La forte lumière, hors champ (donc derrière le spectateur), produit une *image violemment contrastée*, accentuant ainsi le danger de la situation, de même qu'elle produit d'*immenses ombres* des personnages, projetées sur le sable et qui occupent une grande place dans l'image. Le directeur de la photographie, Ernest Laszlo, a comme référence le cinéma expressionniste allemand des années 1920.

Cette position des personnages renvoie à certaines œuvres du Caravage (notamment *Le Crucifiement de saint Pierre* [1601]; voir ill. 45). L'effort de la torsion des corps (un peu à la manière de Michel-Ange; voir ill. 46) se fait ressentir encore plus intensément dans le plan suivant [3/4], où ils sont davantage penchés et où la caméra s'est abaissée au niveau des jambes, mises en évidence. En histoire de l'art, il est toujours intéressant de voir ces rapprochements entre des figures semblables, à travers les siècles et les créateurs, les artistes réinterprétant les mêmes thèmes, universels, souvent sans le savoir, car travaillant principalement de manière instinctive.

Le dernier plan montre les deux personnages, se soutenant mutuellement, dans la mer, et regardant l'incendie, dont la forte lumière les éblouit et *surexpose l'image* au point qu'on ne distingue plus les traits de leurs visages. On pourrait y voir un

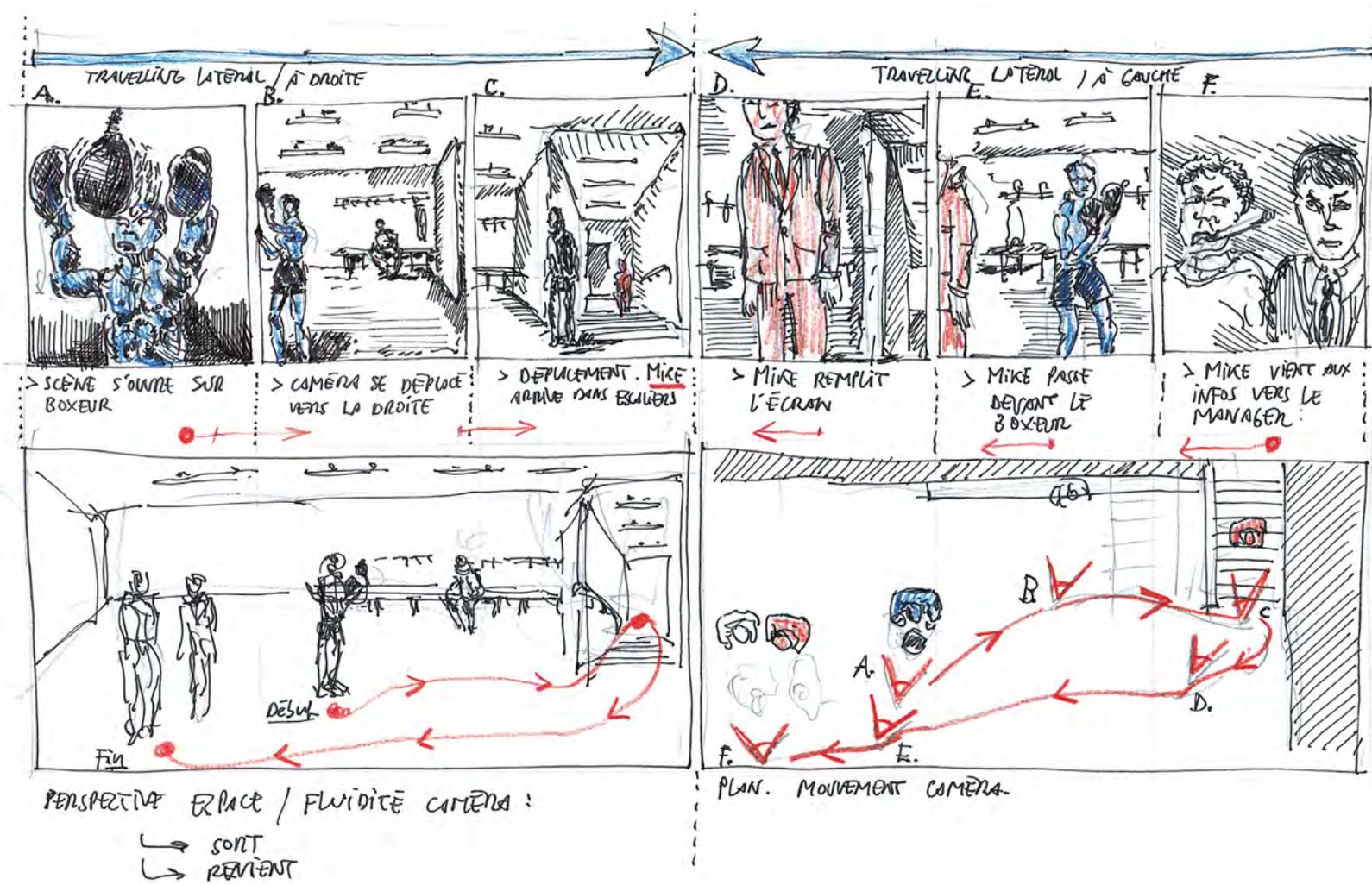


Illustration 44 Représentation de la scène de la visite de Mike Hammer dans un club de boxe, pour son enquête. Le dessin cherche à montrer le dynamisme de la mise en scène, cela autant par son découpage que par le déplacement des personnages.

signe avant-coureur de l'explosion finale, qui leur sera probablement fatale. Un passage de Christina Rossetti (1830-1894), poétesse anglaise d'origine italienne et qui a une importance dans l'intrigue, nous vient alors à l'esprit: « Quel homme s'est penché sur le visage de son fils, pour penser à la façon dont ce visage se penchera sur lui quand il sera mort? »³ C'est Jorge Luis Borges qui relève cet extrait, et observe de manière pertinente que « c'est un poème qui a quelque chose de cinématographique, d'un jeu de plans cinématographiques, bien qu'il ait été écrit vers 1850, à une époque où l'on n'avait aucune idée du cinéma⁴. »

Notes

¹ BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

² LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire des films, 2. De 1951 à nos jours*, op. cit.

³ BORGES Jorge Luis, *Cours de littérature anglaise*, op. cit., p. 280 (« What man has bent to his son's face and brood, / How that face shall watch his when cold it lies? »).

⁴ *Ibid.*



Illustration 45 D'après Le Caravage, *Le Crucifement de saint Pierre* (1601).

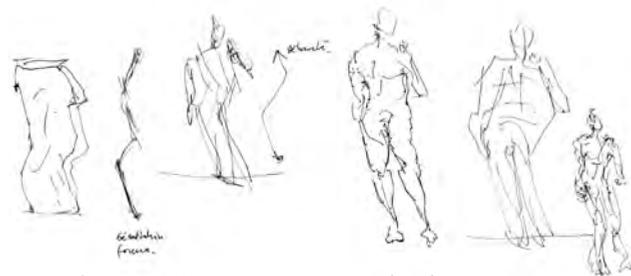


Illustration 46 D'après Michel-Ange, *le David* (1504).

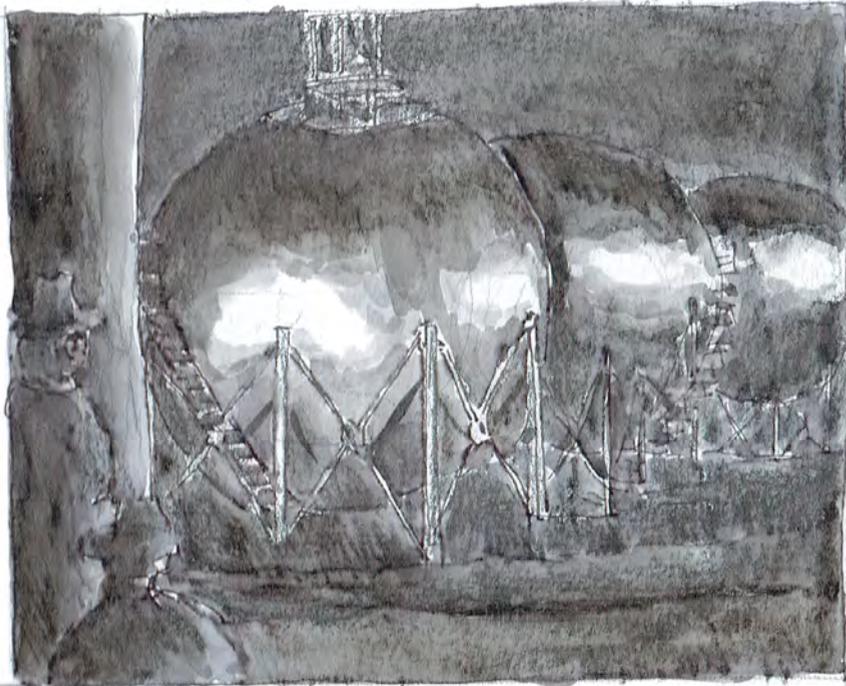
White Heat

Raoul Walsh, 1949

Explosion à contre-jour

1/4

WHITE HEAT → Scène finale (...)



Cody Jarett [James Cagney] EST LE DERNIER survivant de sa bande. Il est encerclé et poursuivi par la police. Il s'enfuit vers des installations (sphères) de gaz. Il escalade l'échelle de l'une d'elle.

2/4

(...) Dans un site industriel [Raffinerie].



Il est au sommet de la bombonne. Il sait qu'il n'a plus aucune chance de s'en sortir. Dans un acte de folie désespérée, il se met à tirer sur la bombonne, provoquant un premier jet de flamme.

3/4

[...] soit l'une des scènes les plus [...]



Puis il tire plusieurs autres fois de suite, provoquant ainsi plusieurs incendies successifs.
Il apparaît en contre-jour à l'écran, hurlant le célèbre "Top of the World, ma".

4/4

[...] célèbres de l'histoire du cinéma.



À la suite de l'explosion finale [pas dessinée ici], les 2 policiers [dont l'un des 2 est infiltré] font un commentaire sur la manière dont est mort le gangster. Puis: fin du film.

Je sens l'effroi de la beauté: qui osera me condamner
si cette grande lune de ma solitude me pardonne¹.

Jorge Luis Borges

« *White Heat* [1949], par son effrayante puissance et sa maîtrise, fait de Walsh l'un des plus grands dramaturges de tous les temps² » pour Jacques Saada. Ce film est l'un des chefs-d'œuvre du réalisateur: narration efficace, rythme rapide (mais jamais précipité), qualité des acteurs, surtout James Cagney, qui marqua les esprits avec ce rôle de tueur (Cody Jarrett), particulièrement violent, sûr de lui, imprévisible et dont l'écriture et le profil psychologique vont bien plus loin que les productions de l'époque. Le chef-d'œuvre de Scorsese, *Goodfellas* (1990), est un digne successeur *White Heat*, présentant nombre de points communs entre Cody Jarrett et Tommy De Vito (Joe Pesci). Pour le film de Walsh, les décors (en studio et en réel extérieur), les éclairages, ainsi que la postproduction (montage), sont au sommet de ce que pouvait faire et offrir un studio comme celui de la Warner à la fin de sa période classique (environ 1940 à 1955; voir ill. 47, qui représente l'organisation technique de ce film).

L'attitude du réalisateur, mais qui doit aussi être celle de nombre de créateurs, rejoint ce que note Borges à propos de son travail: « Quand j'écris, je m'efforce de ne pas comprendre ce que j'écris. Je ne pense pas que, dans le travail d'un écrivain, l'intelligence ait un grand rôle à jouer. [...] Quand j'écris donc, je m'efforce d'oublier complètement ma personne, d'oublier tout ce qui me concerne³. » En effet, Walsh, qui était cultivé mais ne voulait surtout pas le montrer, travaillait beaucoup à l'instinct, recherchant le plus de spontanéité possible. Il visait à obtenir le meilleur résultat rapidement, en évitant d'avoir à faire rejouer les scènes. Il tournait ces dernières dans l'ordre du récit, autant que faire se peut, et en effectuait une sorte de montage mental pour vérifier le résultat. Il voulait ainsi probablement se prémunir des doutes ou de tout ce qui pourrait ralentir la fluidité ou le rythme de ses films, comme cela arrive, inmanquablement. Sur ce point crucial de « tenir » un récit, Italo Calvino relate les difficultés suivantes: « Parfois, cherchant à me concentrer sur l'histoire que je voudrais écrire, je m'aperçois que mon intérêt se porte sur autre chose, non pas sur une chose précise, mais sur tout ce qui reste exclu de ce que je

devrais rédiger: le rapport entre mon sujet bien déterminé et toutes les variantes ou solutions de remplacement, tous les événements que le temps et l'espace peuvent contenir. C'est là une obsession dévorante, destructrice, qui suffit à me bloquer⁴. »

Cette manière de faire de Walsh, qui donne toute sa puissance et son classicisme à ses films, peut se rapprocher d'une pensée de Régis Debray: « Un écrivain n'a pas à chercher des excuses puisqu'il est par définition et vocation déraisonnable et, dans le meilleur des cas, inconscient. Il choisit de donner carte blanche à ce qui lui vient à l'esprit sans qu'il y pense, aux images montées sans crier gare de son troisième dessous⁵. » Pour continuer dans le sens de l'inconscient, du mystère, et conclure sur ce point, revenons encore à Borges, qui disait, dans un dialogue, vers la fin de sa vie: « La littérature consiste précisément non à écrire exactement ce qu'on se propose mais à écrire mystérieusement ou prophétiquement quelque chose, au-delà de l'intention circonstancielle⁶. » En architecture, le phénomène est semblable, en ce sens que le résultat réel à venir ne peut être ni anticipé ni préalablement connu. En effet, il résultera de la recherche, qui recèle une part de mystère en délivrant, souvent de manière imprévue, la résolution au problème donné. L'auteur se trouve ainsi souvent surpris d'avoir trouvé une idée qui ne lui serait probablement pas venue s'il ne l'avait cherchée avec une grande concentration.

La séquence retenue est la dernière. Elle permet de conclure admirablement un film très maîtrisé. Les auteurs ont ainsi écrit une scène de cambriolage qui se passe sur un site industriel: une raffinerie. Les gangsters s'y introduisent cachés dans le réservoir d'un camion. Selon Jacques Lourcelles, cette manière de procéder possède des réminiscences homériques: « Ils [les scénaristes, soit Virginia Kellog, puis Ivan Goff et Ben Roberts] ont conscience d'écrire une sorte de tragédie grecque avec complexe d'Œdipe et cheval de Troie à la clé, mais adaptée à l'époque moderne. Cette "tragédie" est confiée au réalisateur le plus capable à la Warner (et même dans tout le cinéma hollywoodien) de la mettre en valeur⁷. »

Cependant, les gangsters ignorent avoir été suivis par la police, dont l'un des membres s'est infiltré dans l'équipe. Au moyen de quelques scènes efficaces et caractéristiques, Walsh montre comment celui-ci a gagné la confiance de Jarrett pendant leur séjour en prison (au milieu du film; voir ill. 48). Cette scène en prison

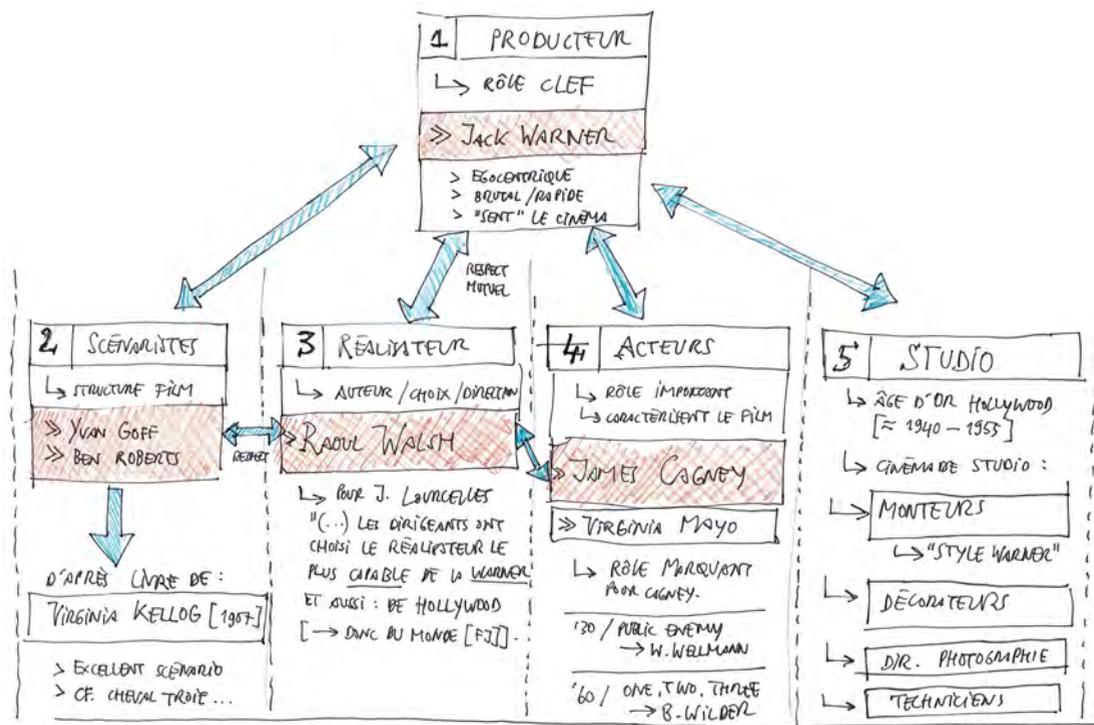


Illustration 47 Organisation de l'équipe principale de *White Heat*. Au sommet se trouve le producteur tout puissant, Jack Warner.

est un pivot du film (voir ill. 49). Avec l'intervention du policier infiltré, la bande se trouve encerclée et ses membres sont éliminés les uns après les autres, hormis Cody, qui parvient à s'échapper. Cependant, il n'a bientôt plus d'autre choix que de monter sur l'une des bonbonnes géantes de gaz. Mais une fois au sommet, il n'aura d'autre choix que de se rendre, l'endroit étant sans issue. C'est là que se révèle le plus distinctement le caractère violent et surtout imprévisible du personnage qui, pris dans un acte de folie irrémédiable et autodestructrice, commence à tirer sur le réservoir, provoquant une flamme, puis tirant encore, déclenchant ainsi plusieurs autres feux qui, on le pressent, ne vont pas tarder à produire une explosion. Juste avant l'inéluctable, on le voit à contre-jour, hurlant « *I am at the Top of the World* », s'adressant ainsi à sa défunte mère, qui l'exhortait par cette sentence à devenir le meilleur. Cette image du gangster au milieu des flammes et défiant ses assaillants a frappé les spectateurs. Elle a ainsi hissé un très bon film au rang de chef-d'œuvre mémorable, qui a marqué d'une pierre blanche l'histoire du genre (voir ill. 50). Le critique Pierre Rissient, qui a interviewé Walsh plusieurs fois, fait remarquer à son propos: « Il m'a dit qu'il faut que "chaque plan porte ce qui est le centre de gravité du film". [...] Il n'y avait qu'une seule et unique place pour poser la caméra et saisir l'action. [...] Les films étaient faits dans le feu de l'action, cette action en étant le fondement et la mise en scène⁸. »

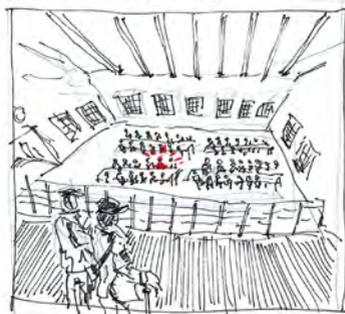
Juste après l'explosion (voir ill. 51), filmée en plan large, Walsh effectue un travelling vertical montant afin de cadrer la fumée blanche qui envahit alors tout l'écran, sur lequel, sans que l'on ne puisse reprendre son souffle, apparaît brutalement le générique de fin, qui arrive comme un ultime choc émotionnel.

Sur la bonne manière de finir, Robert Bresson relève que « Léonard recommande ("*Carnets*") de bien penser à la fin, de penser avant tout à la fin. La fin, c'est l'écran qui n'est qu'une surface. Soumets ton film à la réalité de l'écran, comme un peintre soumet son tableau à la réalité de la toile même⁹. » En architecture, on retrouve souvent pareilles préoccupations dans l'organisation de pièces visant à mettre en évidence un espace majeur, qui doit donc être celui qui procurera le plus d'émotions. L'effet sera d'autant plus fort que l'auteur aura agi par contrastes, par exemple si le petit précède le grand, ou si la lumière succède à l'ombre, comme on peut le voir,



Illustration 48 James Cagney (à gauche) dans *White Heat*, de Raoul Walsh (1949). Remarquez la lumière zébrée dans la cellule de prison.

A) PRÉSENTATION DE LA SCÈNE



B) LECTURE SCÈNE

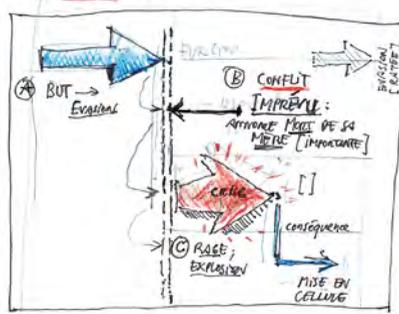


Illustration 49 La scène de la prison, dans *White Heat*, est un pivot du film. La crise de Cody Jarrett (James Cagney), après qu'il a appris la mort de sa mère, provoque un imprévu au plan d'évasion.

parmi nombre d'exemples, au Panthéon, à Rome. Ces opposés sont présents depuis l'origine de l'architecture, « [qui] ressent et conserve la gravité, mais l'utilise pour faire apparaître la légèreté. La gravité et la légèreté sont comme le jour et la nuit; l'un permet et construit l'autre¹¹. »

Notes

- 1 BORGES Jorge Luis, « Quasi-jugement dernier », in *Œuvre poétique*, op. cit.
- 2 Jacques Saada, in TULARD Jean, *Guide des films*, Bouquins, op. cit.
- 3 BORGES Jorge Luis, *L'Art de poésie*, Gallimard, Arcades, Paris, 2002.
- 4 CALVINO Italo, « Exactitude », in *Leçons américaines*, Gallimard, Folio, Paris, 1994.
- 5 DEBRAY Régis, « Le Tintoret », in *Carnets de route*, op. cit.
- 6 BORGES Jorge Luis et FERRARI Oswaldo, *Ultimes dialogues*, Zoé/Éditions de l'Aube, Carouges/La Tour d'Aigues, 1988.
- 7 LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire des films*, 2. De 1951 à nos jours, op. cit.
- 8 RISSIEN Pierre, *Mister Everywhere*, op. cit.
- 9 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit. .
- 10 Ce résumé est forcément réducteur.
- 11 QUETGLAS Josep, *A Casandra: Cuatro charlas sobre mirar y decir*, Asimetricas, Madrid, 2021, p. 23-25 (traduction de l'espagnol par l'auteur).

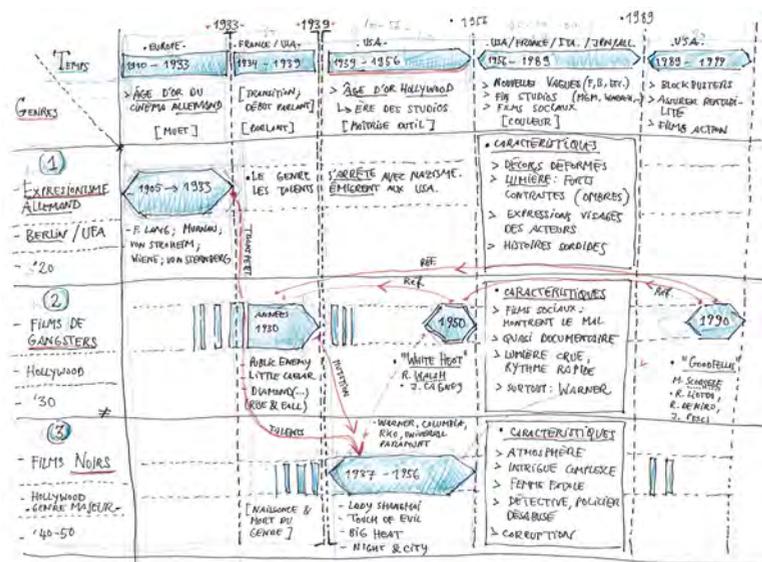


Illustration 50 *White Heat* correspond au genre du film de gangsters. Mise en perspective du film par rapport à l'histoire du cinéma¹⁰.

• WHITE HEAT / EXPLOSION / MISE EN RELATION AVEC DEUXIÈMES

A / TOUCH OF EVIL / O. WELLES / '50



B / KISS ME DEADLY / R. ALDRICH / '50



C / THE BIG HEAT / F. LANG '50



D / WHITE HEAT / R. WALSH / '50

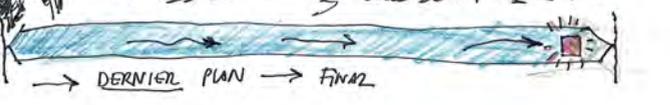
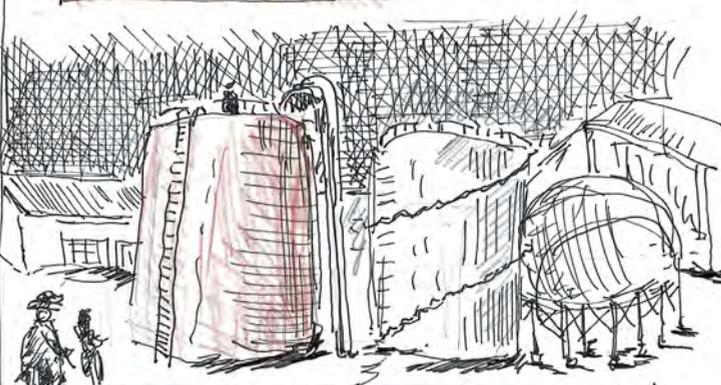


Illustration 51 L'explosion finale (en bas à droite) de *White Heat* peut être comparée avec celle de *Touch of Evil* (en haut à gauche), de *Kiss Me Deadly* (en haut à droite; voir le chapitre 8) et de *The Big Heat* (Fritz Lang, 1953), en bas à gauche. Un curseur placé sur une ligne de temps au bas des images représente le moment auquel l'événement a lieu.

The Big Combo

Joseph H. Lewis, 1955

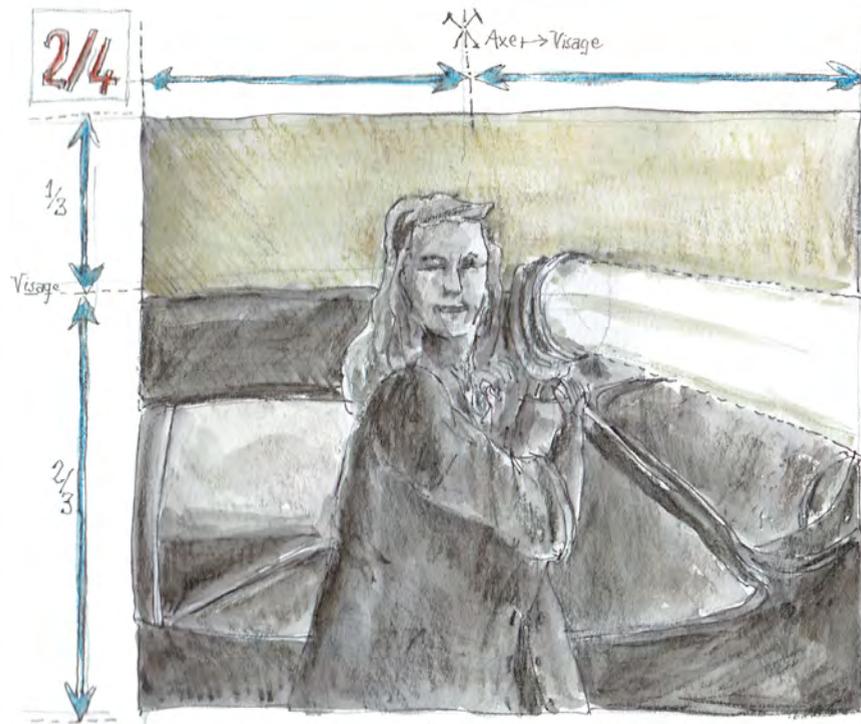
Ombre ondulée

1/4



Le Gangster "Mister Brown" [Richard Conte] est poursuivi et mis en lumière de manière expressive

2/4



L'ex-Maitresse du gangster [Jean Wallace], dorénavant avec la police, éclaire le fugitif. Elle le "poursuit" avec [au moyen] de la Lumière.

3/4

Le spot éclaire le gangster fugitif [cf. théâtre]

Source
Lumineuse


[Raccord de
Lumière]



↳ Comparer avec scène espion
"To Be or not To Be" [Lubitsch].

* poursuivi au théâtre dans

4/4

Arrivée [après une longue attente] du Héros.



Au terme d'une scène assez longue, le réalisateur jouant avec les composants [pourtant réduits] du plan, soit : un décor composé d'une toile ondulée [crée des ombres], une voiture avec un projecteur et 3 personnages [dont Cornel Wilde].

Le cinéma sonore a inventé le silence¹.

Robert Bresson

La séquence qui nous intéresse clôt le film. Le gangster « Mister Brown » s'est enfui. Il est poursuivi par son ex-maîtresse (interprétée par Jean Wallace) et le policier (Cornel Wilde), mais ce dernier tarde à arriver. La scène se passe de nuit, devant un entrepôt dont le revêtement de façade est de la tôle ondulée. Le réalisateur, Joseph H. Lewis, a un sens de l'espace et de la mise en lumière très développé. Il soigne avec une grande minutie le côté formel (dont le défaut de cette qualité pourrait être une certaine rigidité, par moments). Ainsi, avec *très peu de moyens*, car il s'agit d'une série B (ce qui signifie que le budget est limité), il parvint à produire un *maximum d'effets* (les *contraintes*, prises d'une manière positive, obligent à être inventif, rapide et efficace).

Brown, acculé, est soudain éclairé par le projecteur de la voiture de police, placé sur le toit. La lumière dessine ainsi toute une série de *bandes d'ombres verticales*, produites par la tôle [1/4]. Les spectateurs architectes apprécient ainsi le judicieux emploi et usage de ce matériau, banal, pauvre et mal aimé du public, comme d'un élément fortement graphique. En effet, les ondulations permettent à la fois de rigidifier cette matière très mince et de la rendre changeante avec les jeux d'ombre et de lumière tout au long de la journée, ce qui ne serait pas possible avec des plaques sans relief. Ce plan formel en rappelle de semblables, notamment dans le cinéma expressionniste allemand des années 1920 (ce cinéma est une source de référence du film noir en général, qui découle en grande partie de l'immigration de nombre de réalisateurs et techniciens de la UFA, à Berlin, ayant fui la guerre; voir ill. 52 et 53).

Puis, le réalisateur coupe sur Jean Wallace [2/4], qui vise Brown avec le projecteur. On voit ainsi la *cause de la lumière*. Cette dernière part en direction de la droite de l'écran, ce qui permet à Lewis de faire un *raccord lumière* sur le plan suivant [3/4], qui représente Brown, un peu comme dans le plan [1/4], mais cadré de manière plus large. Pour les raccords entre plans, nous renvoyons à *Vertigo* (1958), notamment, où Hitchcock en fait sur les *mouvements* des personnages (James Stewart et Kim Novak).

Pour revenir à cette scène de « poursuite » (le même type de projecteur que dans les théâtres, comme on peut le voir dans *To Be or Not to Be*, d'Ernst Lubitsch, 1942; voir ill. 54), elle dure quelque temps (cela semble assez étiré), afin de préparer l'arrivée du policier, *splendide ombre* qui émerge de halos de lumières diffuses, générées par le projecteur [4/4]. Cornel Wilde devient de plus en plus net à mesure qu'il s'approche, lentement, créant en cela un impact sur le gangster, et aussi sur le public.

Note

¹ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit. (en référence à une scène mémorable de *The Big Combo*, où Joseph Lewis coupe le son).

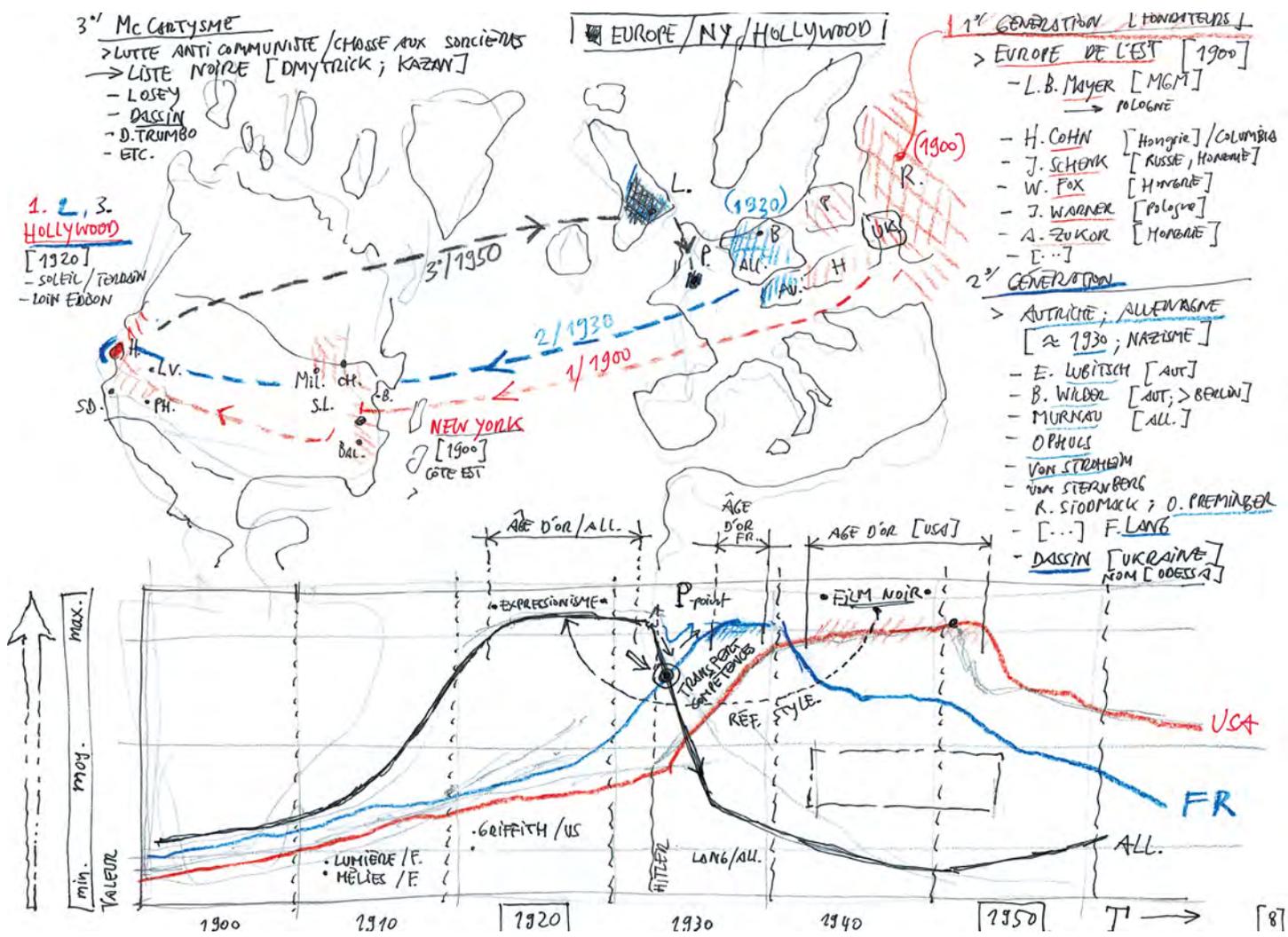


Illustration 52 Relation entre l'exode des talents européens, durant la Seconde Guerre mondiale, vers les États-Unis, et l'essor et la domination du cinéma hollywoodien qui a suivi.

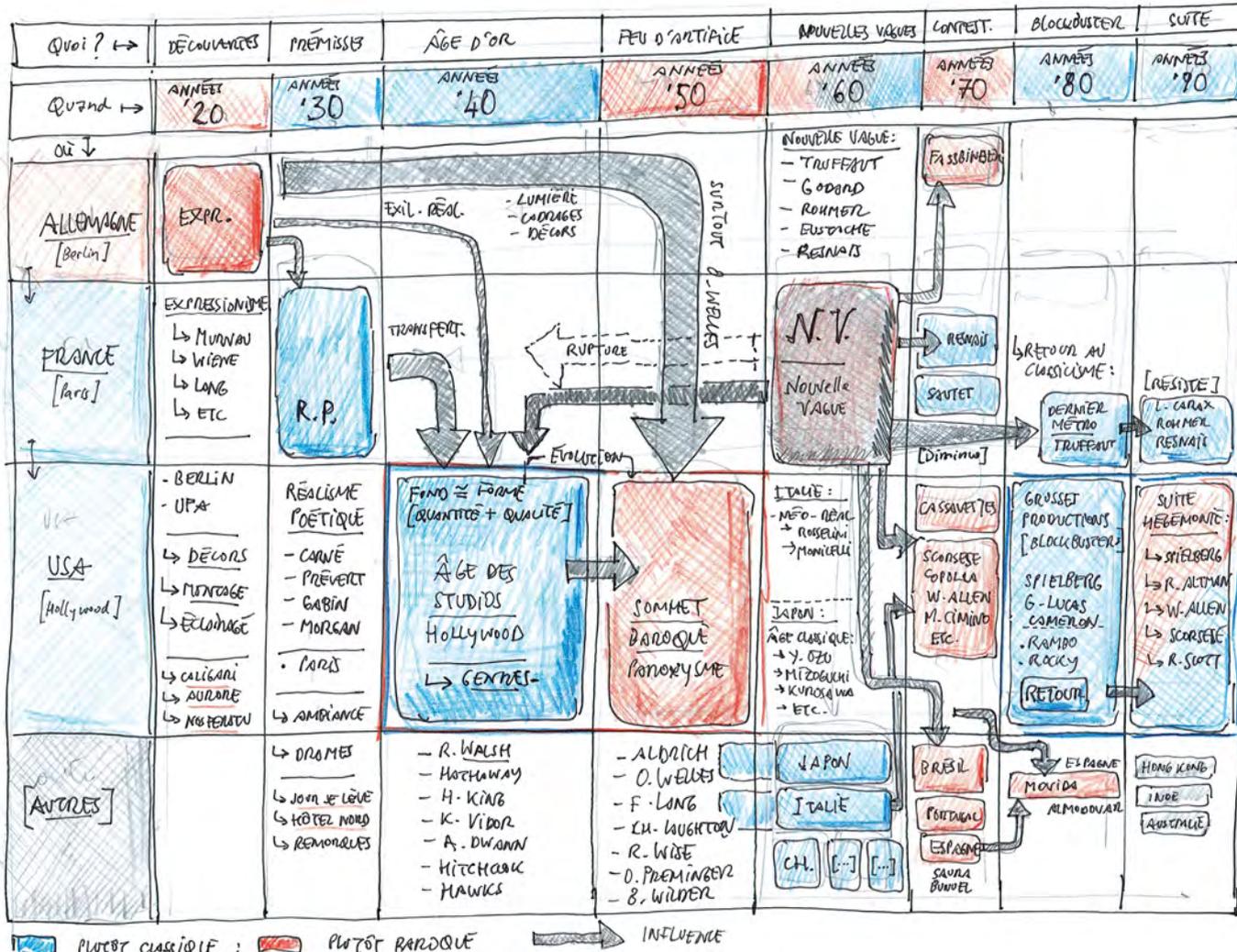


Illustration 53 Représentation simplifiée des relations entre les différents courants cinématographiques, et notamment entre le film noir et le cinéma expressionniste allemand.



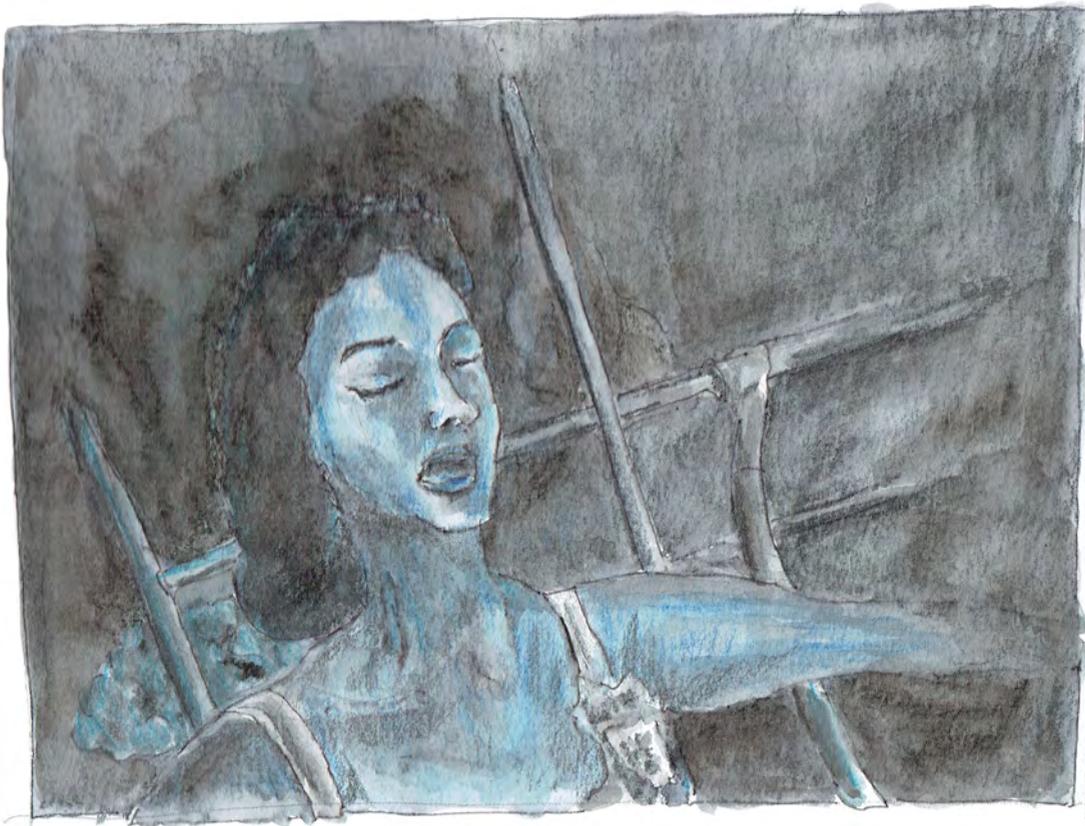
Illustration 54 D'après *To Be or Not to Be*, Ernst Lubitsch (1942).

Lola Montès

Max Ophüls, 1955

Solitude dans l'ombre d'un chapiteau

1/3



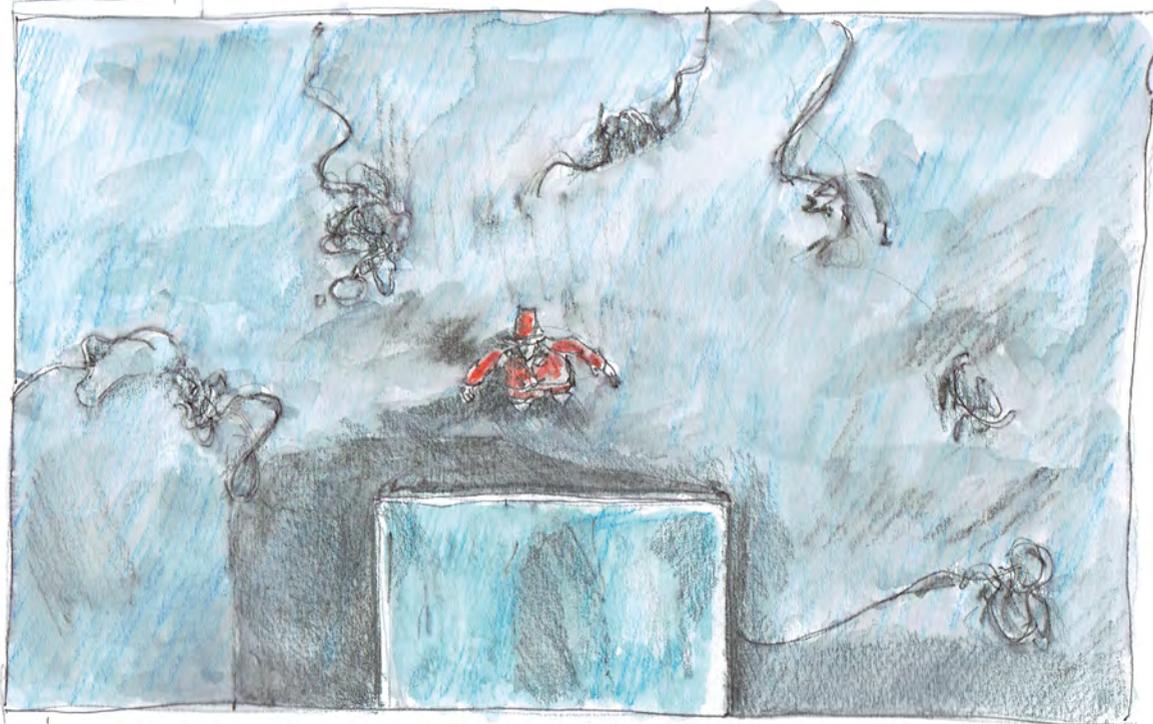
→ Gros plan sur Lola Montez [Martine Carol]. Ophüls l'isole de tout le reste, qui est dans l'ombre. La seule couleur est le Bleu (filtre voulu par Ophüls).

2/3



- ↳ Plan large : scène du cirque, avec toute la troupe (y.e. le grand écuyer [Peter Ustinov]).
- ↳ Beaucoup de monde & de couleurs (≠ plan n° 4/3); le rouge domine.

3/3



- ↳ scène du saut (clou du spectacle). Le Bleu domine.
- ↳ Vue de la scène en plongée [point de vue de Lola Montes]. L'écuier est à côté du réceptacle.
- ↳ Elle a décidé de ne pas mettre le filet (↳ Risque).

L'instant exquis, émerge sans passé, sans futur, insolite;
il a le goût de ce qui fuit et se délite, de ce qu'on a perdu,
perdu puis reconquis¹.

Jorge Luis Borges

Lola Montès est le chef-d'œuvre de Max Ophüls (avec aussi, peut être, *Madame de...* [1953]: voir ill. 55). Le film est tiré d'un livre de Cecil Saint-Laurent. Entre le film et le livre, le cas est analogue à ce que relevait Éric Rohmer du rapport entre *To Have and Have Not* (1944), de Howard Hawks, et le roman du même nom: « Comment expliquer que le film ait conservé, pour moi, toutes ses séductions, alors que la prose d'Hemingway, maintenant, m'irrite². » (cependant, Hemingway a probablement plus de talent que Saint-Laurent).

La présente scène est l'avant-dernière du film, soit celle du saut dans le vide de la protagoniste, qui est le clou du spectacle (de cirque), présenté sous un grand chapiteau, en Louisiane. Le personnage principal, Lola Montès (Martine Carol), est fatiguée de la vie, qu'elle a eue riche et mouvementée, et doit, pour des questions économiques, subir des représentations quotidiennes qui reproduisent les faits marquants de son existence: sa rupture d'avec Franz Liszt; sa rencontre avec le lieutenant James, son premier mari, pour échapper à un mariage arrangé; le partage d'un moment de vie avec Louis II de Bavière; etc. Ces événements correspondent à des *flash-back* qui ponctuent les scènes à l'action présente du film. Ils ne sont pas chronologiques, ce qui choqua le public de l'époque et provoqua même un scandale dans un cinéma parisien.

François Truffaut remarquait à propos du film que « ce qui intéresse Ophüls, manifestement, ce sont moins les moments forts de l'intrigue que tout ce qui se passe entre³. »

La beauté de l'image d'ouverture de la scène, un gros plan sur le visage de Lola, provient du contraste entre ce personnage, isolé à l'écran et dans la pénombre du sommet du chapiteau, et l'enceinte du cirque, qui est immense et bien éclairée. En effet, le cinéma, tout comme l'architecture, se nourrit de *contrastes*, qui permettent de mettre en évidence ses composants respectifs.



Illustration 55 Reflet de Danielle Darrieux, en hors-champ, dans le miroir, dans *Madame de...*, de Max Ophüls (1953).

Un autre élément, objet de fascination, est la *couleur bleue* dominante du plan, qui est ainsi quasiment en « noir et bleu ». On sait qu'Ophüls, dont ce fut le premier film en couleurs, a fait des essais à ce sujet en utilisant notamment des filtres. Cela donne beaucoup de force à ce plan : la mise en évidence d'un élément, en l'occurrence cette couleur, va dans le sens du dépouillement et accentue l'atmosphère dramatique de la séquence. On ne peut s'empêcher de faire un parallèle avec les bleus International Klein Blue (IKB) des monochromes d'Yves Klein, quasi contemporains. Et si l'on remonte dans le temps, c'est aussi la prégnance de cette couleur qui fascine dans *L'Annunciata*, d'Antonello da Messina (voir ill. 56). Toujours dans le domaine de la peinture, Yves Bonnefoy remarque que « le bleu, dans la *Bacchanale à la joueuse de luth*, de Poussin, a bien l'immédiateté orageuse, la clairvoyance non conceptuelle qu'il faudrait à notre conscience comme un tout⁴. » Quant aux architectes Herzog & de Meuron, ils ont aussi fait le choix de cette unique couleur bleue, inspirée de Klein, pour le Forum de Barcelone (2004). La cohérence de ce bâtiment, ainsi que son aura, sont fortement liées à cette réduction colorimétrique, qui rappelle ces vers de John Keats : « Le Bleu ! c'est la vie du firmament, le domaine de Cynthia – le vaste palais du Soleil⁵. »

Le plan suivant est quasiment subjectif, puisque l'on voit en contre-plongée ce que doit percevoir le personnage, soit une hauteur vertigineuse, avec un matelas dans l'axe de l'image pour la réception du saut. Juste à côté du point de chute est positionné l'écuyer (Peter Ustinov, qui a vécu à Bursins, près de Rolle, et de Jean-Luc Godard), habillé de rouge, qui est la seule couleur vive du plan.

Dans la dernière scène du film, Lola se trouve dans une sorte de cage, après la représentation, où le public peut venir la saluer, Ophüls concluant avec un travelling arrière mémorable, jusqu'à la fermeture du rideau – le même qui fut ouvert au début du film (voir ill. 57).



Illustration 56 D'après Antonello da Messina, *L'Annunciata* (1476). Remarquez la direction du regard, vers la gauche.

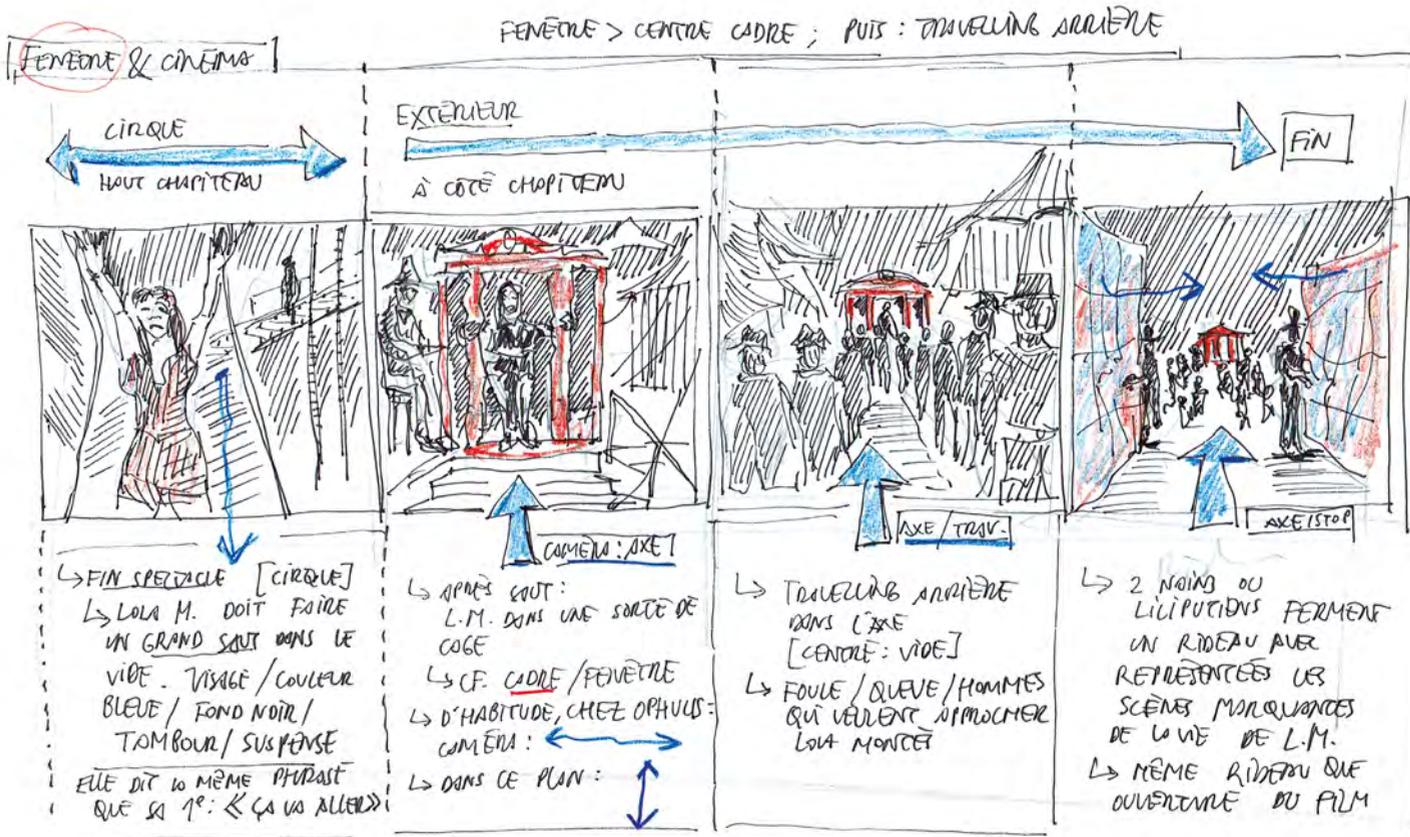


Illustration 57 Martine Carol après le grand saut, dans une cage, le public venant la saluer, à la fin de *Lola Montès*, de Max Ophüls (1955).

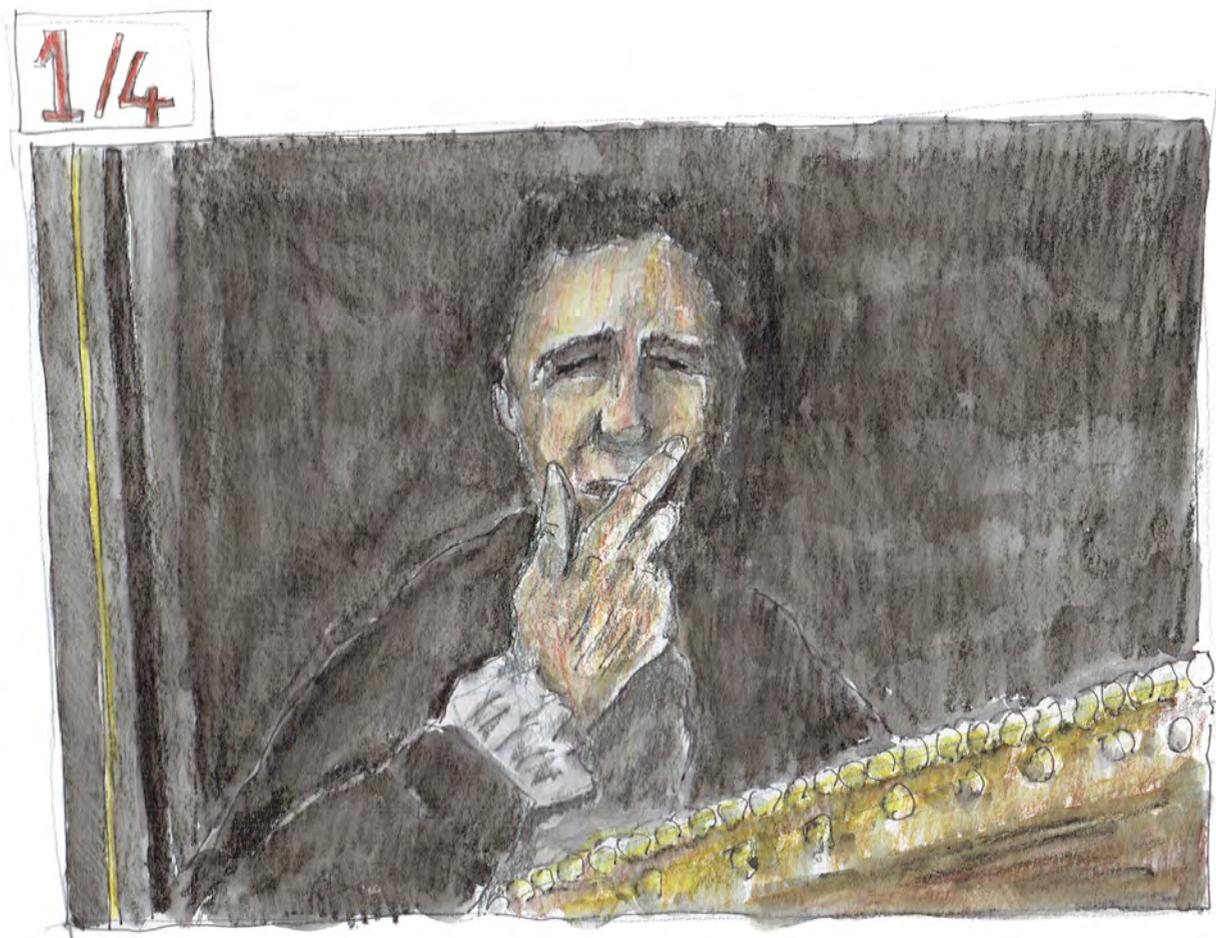
Notes

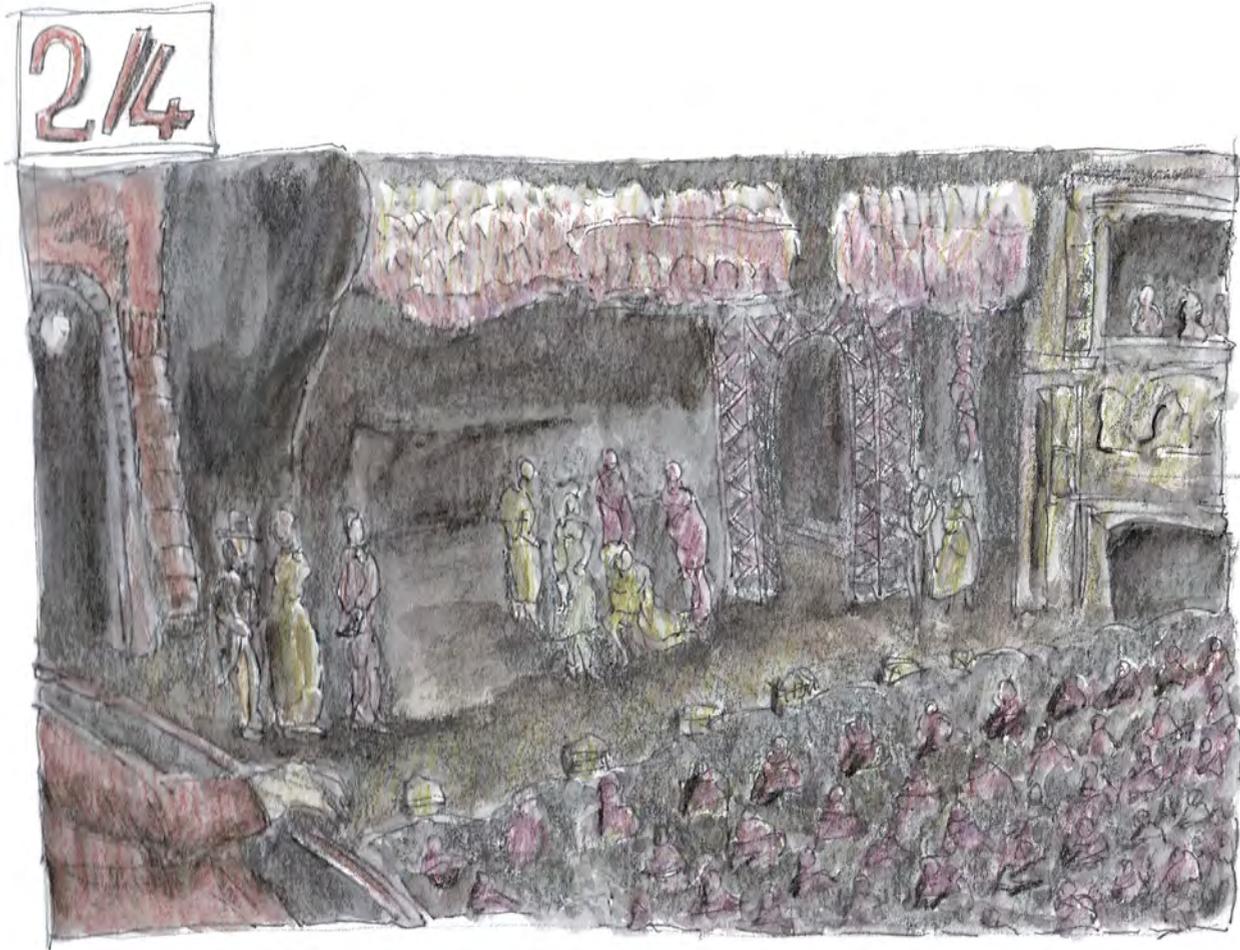
- ¹ BORGES Jorge Luis, « Le Tango », in *Œuvre poétique*, op. cit.
- ² ROHMER Éric, in DE BAECQUE Antoine (dir.) *Petite anthologie des Cahiers du cinéma, 1. Le goût de l'Amérique*, Cahiers du cinéma, Paris, 2001.
- ³ TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, op. cit.
- ⁴ BONNEFOY Yves, *L'Arrière-pays*, Gallimard, Poésie, Paris, 2005, p. 12.
- ⁵ KEATS John, *Poèmes et poésie*, Gallimard, Poésie, Paris, 1996, p. 80.

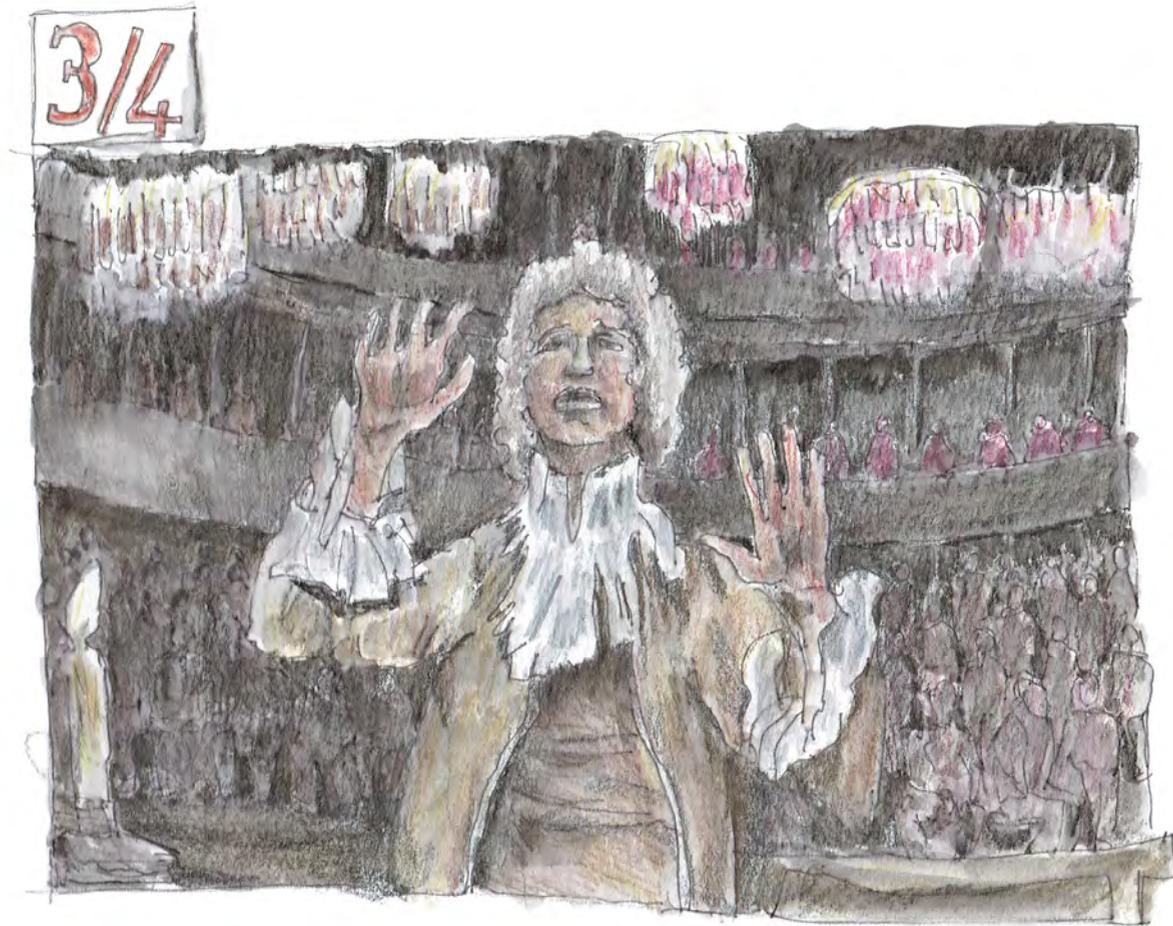
Amadeus

Miloš Forman, 1984

L'ombre du dépit







4/4



Tout art aspire constamment à l'état de la musique¹.

Walter Pater

Ce film de Miloš Forman, cinéaste d'origine tchèque, retrace la vie de Wolfgang Amadeus Mozart. L'œuvre représente, comme rarement le cinéma a pu le faire, l'acte de création (voir ill. 58). Mozart est semblable à ce que dit Marcel Proust des créateurs: «Dussions-nous être peu compris de ces personnes intelligentes qui ne savent pas que l'artiste vit seul, [...] que l'échelle des valeurs ne peut être trouvée qu'en lui-même².»

Il montre la différence entre le *talent*, incarné par Salieri, le musicien de la cour du roi, qui est le protagoniste du film, et le *génie*, Mozart, qui a reçu un don divin, selon Salieri, lequel en souffre énormément, car il est jaloux et s'estime plus digne et méritant que lui. Witold Gombrowicz écrit que «Schopenhauer donne la définition du génie qui est encore très proche de celle de l'enfant. Le génie est désintéressé: il s'amuse avec le monde³.» Quant à Régis Debray, il observe que «si tu n'as que du talent, tu auras moins à craindre; c'est le génie qui pousse à la faute: le premier joue au centre et petit; le second joue gros et aux extrêmes⁴.»

La scène que nous retenons est l'une de celles se passant à l'opéra. Mozart y représente l'une de ses œuvres. La première image [1/4] montre Salieri, dans sa loge, qui assiste au spectacle. Il est *dans l'ombre*, en silence, stupéfait par la beauté de ce qu'il entend, se demandant comment un être humain a pu composer une musique aussi exceptionnelle, qui est comme une évidence, tout en simplicité (le plus difficile à faire) et en dynamisme. Il a un *double sentiment*, celui d'une révélation de la beauté, couplé à la souffrance qu'elle soit générée par un tel être, qu'il juge vulgaire. En cela, nombre de créateurs talentueux, dans n'importe quel art, y compris en architecture, peuvent se reconnaître cruellement dans la figure de Salieri. En effet, l'acharnement au travail et la persévérance ne suffisent pas à rattraper les intuitions des génies. En contrepartie, ces derniers vivent souvent dans plus de tourments, dans la solitude de l'exigence imposée par leur art. Le film représente aussi très bien cela, dans sa deuxième partie, ainsi que dans son dénouement, tragique.

En tant que musicien accompli, Salieri remarque qu'il est probablement le seul dans la salle à saisir le génie de l'œuvre, dont la nouveauté heurte quelque peu le public, habitué à des représentations plus académiques et convenues (comme les siennes, probablement). Le plan suivant [2/4] est quasiment un plan subjectif de Salieri, qui observe la scène depuis sa loge. Il s'agit d'un plan d'ensemble, puisque l'on y voit aussi une partie de la salle. Puis, intervient un contraste avec le plan à venir [3/4], qui représente Mozart, de face et en contre-plongée. Il est en pleine lumière et complètement investi dans la direction de l'orchestre. Il connaît sa valeur et la qualité de sa musique. Le dernier plan de la séquence revient sur Salieri [4/4], avec un même cadrage que la première image. Il est toujours dans l'ombre, mais de plus en plus dépité.

Notes

- ¹ Walter Pater, in BOORSTIN Daniel, *Les Créateurs*, op. cit.
- ² PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 2016 [1954].
- ³ GOMBROWICZ Witold, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Rivages, Poche, Petite bibliothèque, Paris, 1995.
- ⁴ DEBRAY Régis, *Par amour de l'art: une éducation intellectuelle*, Gallimard, Folio, Paris, 2000.



Illustration 58 Célèbre scène du piano dans *Amadeus*, de Miloš Forman (1984), avec Salieri (case 1), l'empereur Joseph II (case 2) et Mozart (case 3).

The Curious Case of Benjamin Button

David Fincher, 2008

Contre-jour à contre-temps

1/6

Bergrin Auto



1/3

2/3

- ↳ Vue DEPUIS LES COULISSES DE LA SCÈNE.
- ↳ LA LUMIÈRE DES PROJECTEURS ÉCLAIRE À CONTRE-JOUR LES DANSEURS.
- ↳ PLAN LARGE.

2/6



2/3

1/3

- Cadrage classique

- ↳ PUIS VUE SUR BENJAMIN, SPECTATEUR DANS LA SALLE. JL EST DANS L'OMBRE.
- ↳ PLAN RAPPROCHÉ.

3/6



- PLAN LARGE. DEPUIS LA GAUCHE DE LA SALLE.
- LA LUMIÈRE TOMBE SUR LES DANSEURS.

4/6



Contre-Plongée

- PUIS : PLAN AMERICAIN SUR LA DANSEUSE, MAIS :
EN CONTRE-PLONGÉE.
- ELLE IMPRESSIONNE BEAUCOUP LE PROTAGONISTE.

5/6



Mouvement danseurs



1/2

1/2

1 Côté de nouveau au Centre

↳ PLAN DEPUIS DERRIÈRE LES DANSEURS, QUI SONT À CONTRE-JOUR.
SEMBLE AU 1/6 MAIS PLUS RAPPROCHÉ ET PLUS DANS
L'AXE DE LA SOLLE. LA LUMIÈRE : PILE AU MILIEU DE L'IMAGE.

6/6



1/4

3/4

INTENSITÉ DU REGARD
[AU PUBLIC]

1/3

2/3

↳ POSITION FINALE DU NUMÉRO : ELLE SE FIGE,
SPLENDIDE. LE PUBLIC EST CONQUIS.

↳ LE REGARD FIXE UNE HORIZONTALE.

↳ ELLE FORME UN TRIANGLE AVEC UN BRAS, AVEC DU VIDE AU CENTRE.

La jeunesse n'est pas une période de la vie,
elle est un état d'esprit'.

Samuel Ullman

La séquence retenue se situe aux environs du milieu du film, soit à l'âge médian des vies respectives des deux protagonistes: Benjamin Button (Brad Pitt) et Daisy (Cate Blanchett). Rappelons que le personnage principal a la particularité d'être né vieux et de vivre sa vie dans le sens inverse, c'est-à-dire en rajeunissant, sur le plan physique. Cependant, son esprit et son intellect suivent l'ordre chronologique. Le film est tiré d'une nouvelle de Francis Scott Fitzgerald qui fut longtemps réputée inadaptable en raison de la grande difficulté de rendre de manière plausible tous les âges d'un même personnage. Cependant, le film de David Fincher réussit à surpasser, au-delà de toute espérance, cette difficulté technique. Remarquons qu'Orson Welles avait moins bien réussi des transformations semblables dans *Citizen Kane* (1941), où l'on repérait trop facilement la fausse barbe et le vieillissement chez le jeune acteur et réalisateur prodige, alors au commencement de sa carrière.

Ainsi, au début de sa vie, le « jeune » Benjamin sympathise avec la petite Daisy dans la pension où ils logent. Pour elle, il est agréable de côtoyer une personne plus âgée si proche de ses pensées et préoccupations. Puis la vie les sépare, lui, désirent parcourir le monde. Bien plus tard, il va la voir à New York, où elle est danseuse et donne une représentation dans un théâtre à laquelle il assiste en tant que spectateur.

Le premier plan [1/6] est cadré depuis les coulisses de la scène. Un couple de danseurs apparaît à contre-jour, les projecteurs de la salle étant en face. Le plan est large, le spectateur (du film) est ébloui par la lumière, ce qui isole les danseurs, qui ne voient ainsi pas (bien) ni les spectateurs (de la salle) ni l'espace. Cela est probablement mieux pour leur concentration.

Le découpage suivant fixe le visage de Brad Pitt, cadré en gros plan, de manière classique (le visage est placé au tiers depuis la droite du cadre) [2/6]. Il est parfaitement immobile, fasciné. Seuls ses yeux, grands ouverts, bougent et observent attentivement le spectacle. *Il est dans l'ombre*, en retrait, pendant que Daisy triomphe dans la lumière. Le *contraste* est frappant.

Le plan suivant [3/6] revient sur les danseurs, mais vus cette fois-ci depuis le côté gauche de la salle. C'est peut-être, mais on ne peut le savoir, une *vision subjective* du protagoniste. Les danseurs sont dans l'axe du cadre. La lumière des projecteurs leur tombe dessus verticalement, alors qu'elle était plus oblique dans le premier plan.

Ensuite, le réalisateur nous montre l'actrice de face, en plan américain et en *contre-plongée*, c'est-à-dire ce que verraient les spectateurs de la scène assis aux premiers rangs.

Puis, dans l'enchaînement rapide des plans de la séquence, qui est courte (environ deux minutes), la caméra revient dans une position semblable au premier plan, mais de manière plus proche des danseurs, cadrés cette fois-ci au milieu de l'image. Cela renforce leur importance et leur mise en évidence, conjuguée à l'éblouissement produit par les projecteurs, qui vient aussi du centre et place les danseurs à contre-jour. Un tableau de Claude Lorrain, où le soleil est de face, propose le même type d'éclairage (voir ill. 59).

La conclusion du plan [6/6], sublime, est une mise en arrêt des mouvements de Cate Blanchett, où l'axe de la caméra est cette fois presque à l'horizontale (on la voit en très légère contre-plongée), ce cadrage mettant en évidence un mouvement en forme de triangle du bras droit, dont la main rejoint le visage et dessine ainsi un vide au travers duquel le regard passe, en plus de l'attraction splendide de son regard, perçant.

Cette scène, on le sent, subjugue le protagoniste qui, amoureux d'elle depuis « l'enfance », sent que c'est le moment d'un rapprochement possible. Ce dernier ne sera pas évident, en raison des parcours de vie très différents des deux personnages. La danse participe à la création de cette émotion: « Instant isolé qui émerge aujourd'hui/ Sans avant, sans après, contre l'oubli/ Et qui a la saveur de ce qu'on a,/ Perdu, perdu et puis récupéré² », selon Borges. On peut mettre en résonance cette séquence avec celle du restaurant, dans *Vertigo* (1958), d'Alfred Hitchcock, dans laquelle le personnage interprété par James Stewart tombe amoureux de Madeleine (Kim Novak; voir ill. 60). Dans la mise en scène, on retrouve aussi une succession de plans, de mouvements d'appareils et d'acteurs (la manière dont Kim Novak tourne

la tête rappelle un geste semblable de Cate Blanchett). Et dans une intention similaire, Truffaut a cherché à représenter « un coup de foudre musical » dans la scène du concert de musique classique, à la salle Pleyel, dans *Antoine & Colette* (sketch de *L'Amour à vingt ans* [1962], avec Jean-Pierre Léaud et Marie-France Pisier, soit le deuxième épisode de la « série » des « Antoine Doinel »).

La scène que nous décrivons est peut-être celle où Benjamin prend conscience du temps qui passe: « Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le fleuve; / c'est un tigre qui me déchire, mais je suis le tigre; / c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. Pour notre malheur, le monde est réel, et moi, pour mon malheur, je suis Borges³. » Habilement, le scénario met en parallèle le temps d'une existence avec celui, éphémère, de la danse, qui se consume au même moment qu'il s'exécute. A contrario, le temps de l'architecture est bien plus long. Cependant, il ne faut pas oublier qu'à peine une construction est-elle achevée que commence, inexorablement, le processus qui la conduira à l'état de ruine. C'est ce qui la rend si belle et, paradoxalement, fragile (Hugo le disait déjà, avec son fameux: « Ceci [l'imprimerie] tuera cela [l'architecture]⁴ ») et quelque peu dramatique.

Notes

¹ ULLMAN Samuel, *Youth*, n. e., v. 1918.

² BORGES Jorge Luis, « Le Tango », in *Anthologie personnelle*, Gallimard, L'imaginaire, Paris, 2016, p. 200.

³ BORGES Jorge Luis, « Nouvelle réfutation du temps » in *Anthologie personnelle*, op. cit.

⁴ HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, Folio Classique, Paris, 2017 [1831] (locution inaugurale du chapitre V).



Illustration 59 D'après Claude Lorrain, *Port au coucher du soleil* (1649). Remarquez l'étonnante lumière à contre-jour.



Illustration 60 D'après *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock (1958). Kim Novak tourne la tête, dans la scène du restaurant.

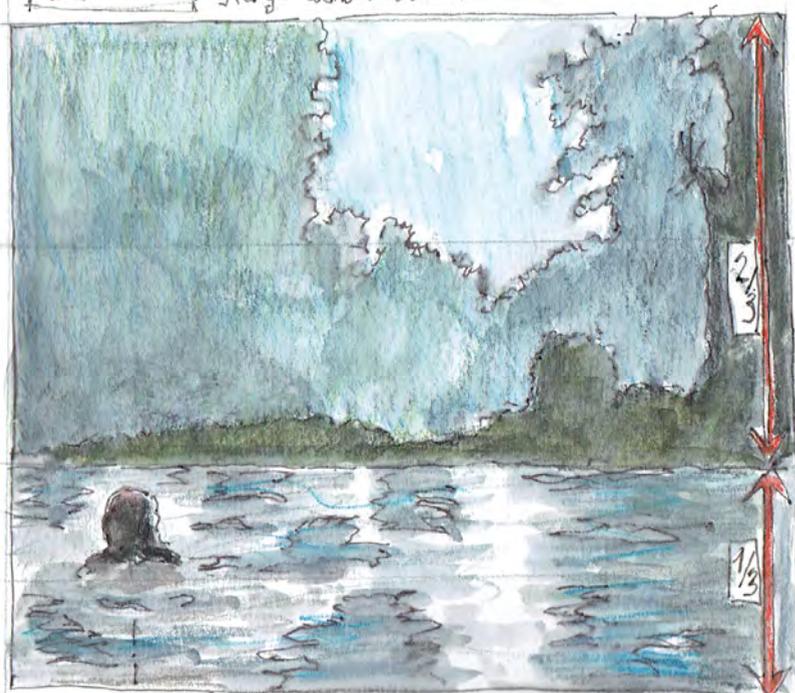
Predator

John McTiernan, 1987

L'ombre de la survie

1/8

Nage dans rivière



Arancement

- L> DUTCH [A.S.] EST À L'EXTRÊME GAUCHE DE L'ÉCRAN. Il tente d'échapper au Predator. Le spectateur ressent l'effort à fournir pour traverser la rivière.
- L> Ref. [Jungle; Commando; Danger.] → Burma/Walsh.

2/8

Rive



1/2 1/2

- Dutch regagne, péniblement, la rive. On sent la fatigue.
- Il occupe le centre de l'écran.

3/8

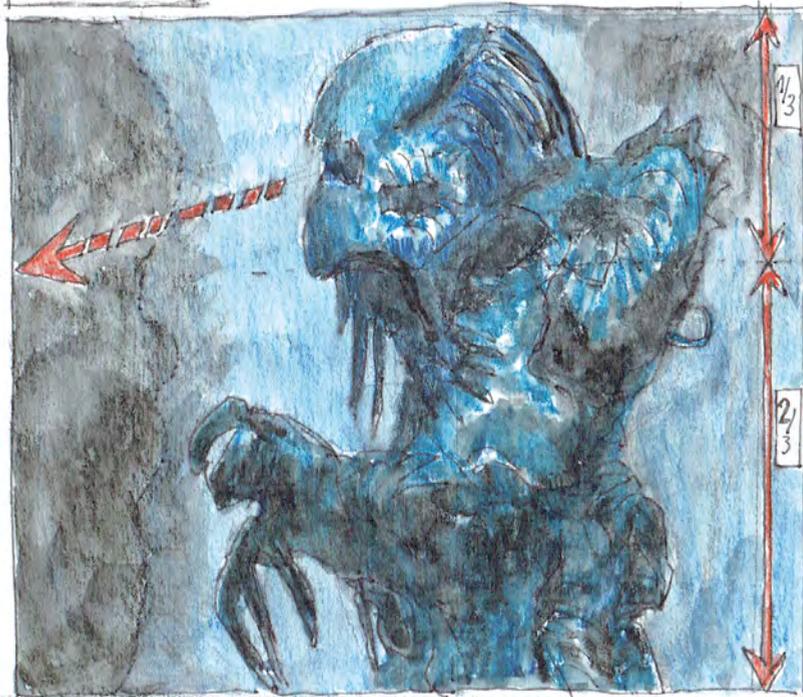
Boue



1/2

1/2

4/8



1/3

2/3

2/3

1/3

- ↳ Dutch se couvre de boue pour échapper aux outils de reconnaissance du Predator. [Une quasi subjective].
- ↳ McTiernan le filme en plongée et frontalement.
- ↳ On voit l'effroi, comme rarement, sur le visage de l'acteur.
- ↳ Réf. [Boue/sable]: ↳ Le Golem.

- ↳ Plan suivant: Sur le Predator.
- ↳ En contre-plongée. [Une quasi subjective].
- ↳ Raccords avec les regards: "3/8" en direction de la droite; et "4/8" en direction de la gauche.
- ↳ Mise en place du face à face final.

5/8



- ↳ Plan rapproché sur le prédateur, Il est sombre et menaçant. Il n'y a pas de couleurs dans ce plan.
- ↳ Le fond est flou [longue focale].
- ↳ Vue en contre-plongée. Il est à droite de l'image.

6/8



- ↳ Vue suivante sur Dutch.
- ↳ Vue en plongée. Il est à gauche de l'image.
- ↳ Il est recouvert de boue. Plan sans couleurs, qui suit un autre plan sans couleurs (cf. 5/8).

7/8



- ↳ Puis le Predator, balaie les alentours avec une arme qui émet une grande lumière éblouissante
- ↳ [Réf. à l'ouverture de la boîte [de Pandore] dans "Kiss me Deadly", de Robert Aldrich.

8/8



- ↳ Puis le Predator poursuit son chemin, sur les traces de Dutch, qu'il n'a pas vu près de lui, pourtant. [car protégé par la boue].

Les films paraissent souvent plus réels
que les choses qu'ils sont censés représenter¹.

Errol Flynn

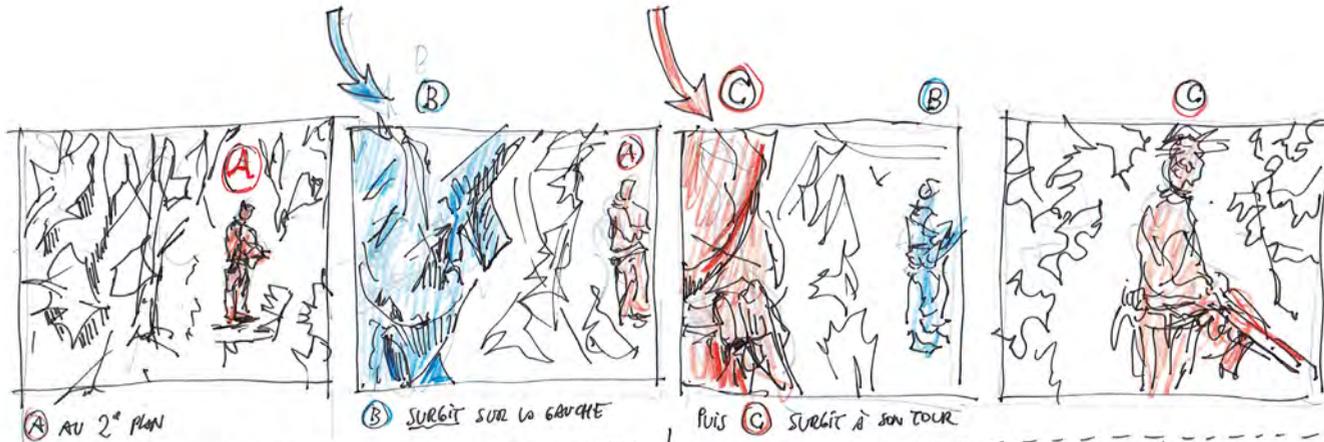
Predator (1987) est un film de la fin du XX^e siècle de John McTiernan, réalisateur culte pour les cinéphiles amateurs de films d'action. Il est l'auteur, notamment, de *The Hunt for Red October* (*À la poursuite d'octobre rouge*, 1990), très bon film de sous-marins, avec Sean Connery (et dans la lignée du film de Robert Wise, *Run Silent, Run Deep*, 1958; voir ill. 61) et surtout de *Die Hard* (*Piège de cristal*, 1988), avec Bruce Willis, qui a exercé une profonde influence sur le genre (le film d'action; voir le chapitre 13 de la deuxième partie). En effet, le protagoniste y montre davantage ses doutes et ses réflexions que ses brillants prédécesseurs et concurrents que sont Stallone et Schwarzenegger. L'acteur d'origine autrichienne permet de faire le lien avec le film qui nous occupe et qui lança la carrière du réalisateur (pour information, *Die Hard* et *Predator* ont le même producteur, Joel Silver, et presque la même équipe technique).

Le « predator » est un peu l'équivalent cinématographique contemporain de créatures imaginaires qui ponctuent l'histoire universelle de la littérature, tel le « basilic », décrit en ces termes par Jorge Luis Borges: « Au cours des âges, le Basilic évolua vers la laideur et l'horreur [...]. À ses pieds les oiseaux tombent morts et les fruits pourrissent; l'eau des fleuves où il s'abreuve reste empoisonnée durant des siècles. Pline a certifié que son regard brise les pierres et brûle l'herbe². » Pour le cinéma, il s'inscrit aussi dans la lignée des grands films où figurent des monstres, comme *King Kong* (1933), *Godzilla* (1954) ou des extraterrestres comme *The Man from Planet X* (1951), parmi tant d'autres.

La scène qui nous interpelle se situe dans la deuxième partie du film, lorsque le commando a été décimé par le Predator, excepté Dutch (Arnold Schwarzenegger; voir ill. 62, qui montre comment le réalisateur filme de manière dynamique la progression de personnages en milieu hostile). Cet officier des forces spéciales américaines tente d'échapper au monstre et se retrouve en train de nager dans une rivière. L'intrigue se déroule dans la jungle d'un pays d'Amérique centrale.



Illustration 61 *Run Silent, Run Deep*, de Robert Wise (1958).



Juste après, plan fixe : jeu avec Net & Flou



(A) → Jeu de femme, a vu Predator, effrayée : Raconte
 (B) → puis au 2^e plan : "Dutch" revient net. On l'avait vu en (A).

> SCÈNE AVANCÉE DANS LA JUNGLE
 LE FILM DE RÉFÉRENCE [PROBABLEMENT] POUR
 J. MCTIERNAN EST "OBJECTIVE PURSUE" DE
RADOL WALSH : UN COMMANDO DANS LA JUNGLE
 QUI REUSSIT TRÈS BIEN SA 1^{re} MISSION PUIS A DES
 ENNEMIS APRÈS, AVEC ERROL FLYNN. [≈ 1945].

L'> CETTE MANIÈRE DE METTRE EN SCÈNE, DYNAMIQUE,
 SE RETROUVE DANS LA SCÈNE, ENCORE AVANT,
 DE DU "PETIT BALLET AMOUREUX" QU'IL Y A
 DANS "THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON",
 CF. DESSINS JUSTE AVANT. CETTE DYNAMIQUE EST
 RELEVÉE PAR COURSONN & TAVERNIER [50.02].

Illustration 62 Predator, de John McTiernan (1987). Comment filmer l'avancée d'un commando dans la jungle.

La première image de la séquence [1/8] représente Dutch, ou plus précisément sa tête, qui émerge de l'eau, à gauche de l'écran, en plan large. Le spectateur perçoit l'effort qu'il va devoir fournir pour échapper à son poursuivant en observant à droite de l'écran la grande étendue d'eau à franchir le plus précipitamment possible. Cette mise en place crée un *suspense*, qui renforce l'intensité du récit. Cette manière d'enchaîner les séquences, John McTiernan, grand cinéophile (Truffaut, Rossellini, etc.), l'a apprise en visionnant des classiques: « Dans ma jeunesse, je pouvais passer des heures au cinéma pour voir les mêmes films, encore et encore, afin de comprendre comment ils étaient conçus [...]. C'est ce que j'ai fait avec *La Nuit américaine* de François Truffaut [...]. Je voulais comprendre le langage cinématographique avec un film accessible mais vraiment bien exécuté. Et pendant deux jours de suite, je suis resté dans le même cinéma à voir et revoir le film. Je l'ai vu six fois par jour, de 10 h du matin à minuit³. »

De plus, le présent film entre en résonance avec un chef-d'œuvre de Raoul Walsh: *Objective Burma!* (1945; voir le chapitre suivant sur *Distant Drums*, dans lequel le film est aussi évoqué). Dans ce film, le protagoniste, le capitaine Nelson (Errol Flynn), essaie, avec sa troupe, de se sortir d'une situation où les dangers se cumulent: l'ennemi (les Japonais) et le contexte (la jungle birmane). Dans les deux cas, les ennuis iront crescendo après la réussite, presque trop facile, d'une première mission. L'interprétation de Flynn a marqué Pierre Rissient, qui observe: « En revoyant plusieurs fois *Objective Burma!* j'ai été de plus en plus frappé par le travail de Flynn. Dans ma mémoire, il était une sorte de figurant intelligent. Je n'avais pas remarqué la précision de son interprétation, à quel point son professionnalisme était indispensable. [...] La façon dont il s'efface, non seulement derrière son rôle, mais derrière toute l'action, la manière dont il se fond dans le film – non qu'il devienne pour autant impersonnel, bien au contraire – le nimbe d'une intensité secrète, d'une intelligence "souterraine" tout à fait frappante⁴. » (voir ill. 63)

Schwarzenegger, quant à lui, n'est pas forcément très loin de Flynn dans son attitude, tout comme McTiernan se rapproche de Walsh.

Or plus ces deux films mis en parallèle progressent, plus ils vont vers une sorte de dénuement, d'ascèse, de combat quasiment primitif, qui leur permet de tendre vers le mythe.

Le film de Walsh a été pendant des décennies montré aux soldats israéliens pour leur enseigner l'art de l'esprit de groupe, dont l'archétype est interprété par Flynn. L'image qu'il montre à l'écran est à l'inverse de son attitude en tant qu'acteur et homme: imprévisible et « décevant⁵ », selon l'acteur David Niven, qui l'a bien connu.

Le deuxième plan de *Predator* représente Dutch qui arrive, péniblement, sur la rive opposée [2/8]. La caméra le montre en plan rapproché, de face, au centre de l'image et exténué. Il rampe avec peine pour s'extraire de l'eau. Ce plan introduit la suite, plus brute, le protagoniste étant seul avec lui-même et les éléments (la terre, dont il va se recouvrir le corps, et l'eau, que l'on voit au second plan, floue).

Le plan suivant montre le protagoniste en *plongée* [3/8]. Il est fatigué et sent qu'il ne pourra plus échapper encore longtemps à son poursuivant. Ce dernier a en effet la capacité d'avancer très vite, en devenant invisible, sans que l'on ne sache exactement comment. On sait qu'il a des outils technologiquement plus avancés que ceux des Terriens. Schwarzenegger est représenté de face avec les membres écartés, donc en position défavorable d'un point de vue défensif, mais probablement le fait-il pour répartir au mieux la chaleur de son corps. Il espère ainsi que la boue qui le recouvre permettra d'échapper aux caméras thermiques du *Predator*. McTiernan a ainsi l'occasion de réaliser un très beau plan, *sans couleurs* hormis la *teinte de la boue*. La position de l'acteur et son apparence renvoient alors, de manière probablement inconsciente, au *Golem*, un humanoïde fait d'argile et appartenant à la mythologie juive: « On appela Golem l'homme créé par des combinaisons de lettres; le mot signifie, littéralement une matière amorphe ou sans vie⁶ », selon Jorge Luis Borges, qui le convoque plusieurs fois dans son œuvre. Le cinéma a quant à lui produit un film: *Der Golem, wie er in die Welt kam*, de Paul Wegener et Carl Boese, 1920 (voir ill. 64). Chez Borges, pour se débarrasser du monstre, « sur le front on gravera le mot *Emet*, qui signifie vérité. Pour détruire la créature, on effacera la lettre initiale, car ainsi il restera le mot *met*, qui signifie mort⁷. »

Le regard de Schwarzenegger est tourné vers la droite, ce qui fait le raccord avec celui du *Predator* qui se dirige vers la gauche [4/8]. Pour marquer sa dangerosité, dans ce *plan toujours monochrome*, mais où le *bleu* remplace le brun-beige (argile), le monstre est cadré en *contre-plongée*. Il est toujours filmé du bas vers le haut



Illustration 63 *Objective Burma!*, de Raoul Walsh (1945). Errol Flynn fait des signes de lumière avec un miroir.



Illustration 64 *Der Golem, wie er in die Welt kam*, de Carl Boese et Paul Wegener (1920).

dans le plan suivant [5/8], mais cette fois, sa tête s'est tournée dans notre direction (celle des spectateurs) et la couleur a cédé à nouveau la place à un *quasi noir et blanc*, hormis quelques reflets bleutés sur le visage et quelques lumières rouges sur l'avant-bras gauche. Remarquons que le *fond est flou*, comme pour *l'isoler de son contexte* et donc mieux le *mettre en évidence* (c'est probablement filmé avec un téléobjectif). Toutes ces techniques (contre-plongée, réduction des couleurs, flou, etc.) doivent être des modèles pour les architectes, qui doivent se poser les mêmes questions dans la recherche de la bonne représentation de bâtiments.

Puis McTiernan coupe à nouveau sur le protagoniste, en gros plan [6/8] et avec les mêmes teintes que le plan précédent. À ce moment, le Predator repère un signal de vie (un plan subjectif de sa vision nous montre une zone rouge), ce qui a pour conséquence immédiate de déclencher des tirs tout autour de cette cible. Cependant, plus que de montrer ces rafales, le réalisateur préfère en *représenter les effets*, lumineux, sur le corps de Dutch, qui est littéralement comme balayé de flux de lumières éblouissantes, ce qui produit un splendide plan, presque *entièrement jaune*, cette fois-ci (on reste ainsi dans des monochromes). Cet éblouissement rappelle celui de *Kiss Me Deadly* (de Robert Aldrich, 1955; voir le chapitre 8 de cette partie), au moment où une jeune femme ne peut s'empêcher d'ouvrir la mystérieuse boîte (de Pandore), projetant ainsi, depuis le bas (au contraire de Predator), une lumière aveuglante. Le dernier plan [8/8] représente l'extraterrestre qui s'éloigne de la position de Dutch, ce dernier pouvant, momentanément, reprendre son souffle, tout comme nous, spectateurs.

Notes

¹ FLYNN Errol, *Hollywood incorrect*, Séguier, Paris, 2020.

² BORGES Jorge Luis, « Le Basilic », in *Le Livre des êtres imaginaires*, Gallimard, L'Imaginaire, Paris, 1987, p. 47.

³ MOÏSSAKIS Stéphane, « Die Hard », *Rockyrama*, 2018.

⁴ RISSIENT Pierre, *Mister Everywhere*, op. cit.

⁵ NIVEN David, *Mémoires*, Séguier, Paris, 2021.

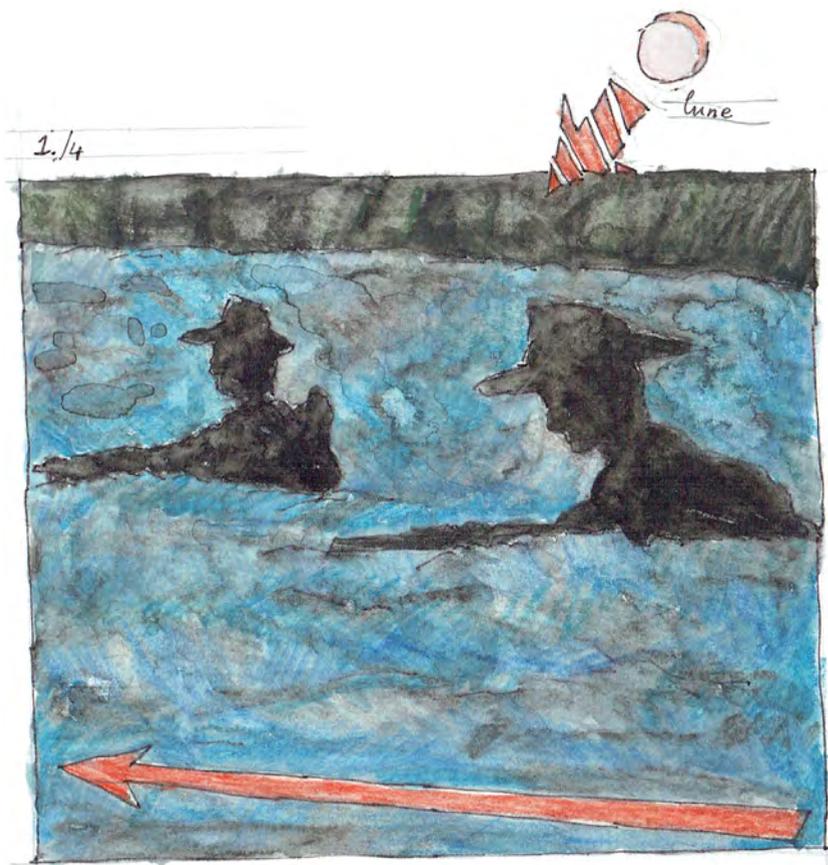
⁶ BORGES Jorge Luis, « Le Golem », in *Le Livre des êtres imaginaires*, op. cit., p. 118.

⁷ *Ibid.*

Distant Drums

Raoul Walsh, 1951

Ombres dans la nuit bleue



I> Les soldats de l'armée américaine sont sur une plage, de Floride, en face d'indiens. Le combat est suspendu par la nuit, bleue. Les militaires sont comme des ombres.



Long travelling sur la plage, caméra au sol
 Double mouvement:
 celui de la caméra [travelling],
 couplé à celui du personnage, le
 Capitaine Wyatt [Gary Cooper].

[Lune] 

3./4



- ↳ Plan rapproché sur le Capitaine Wyatt.
- ↳ Image contrastée, il n'y a plus qu'une couleur : le bleu.
- ↳ Comparer ce plan avec celui de Lola Montes, en bleu, aussi.

Refraction
Lumière

4./4



- ↳ Puis combat final entre le chef indien et Wyatt.
Combat dans l'eau, pure, des Everglades.
Moment comme suspendu. Corps flottent.
- ↳ N.B. La trame de l'intrigue est semblable à celle de "Objective Burma", mais transposée en Western (atypique).

Du soir montent des feux et des points de silence
Qui vont s'élargissant et la lune s'avance¹.

Jacques Brel

Distant Drums, qui est sorti en 1951, reprend une trame narrative proche de celle d'*Objective Burma!* (1945), également évoquée dans le chapitre précédent sur *Predator* (1987). L'argument du film est celui d'un commando qui cherche à échapper à un ennemi dans un milieu hostile. Dans *Objective Burma!*, il s'agit de soldats américains poursuivis par des Japonais dans la jungle birmane pendant la Seconde Guerre mondiale, et ce sont toujours des soldats de la même armée, confrontés à des Indiens Séminoles dans les Everglades de Floride, au XIX^e siècle, pour *Distant Drums*. Ce dernier film est un western, mais situé dans un lieu inédit, loin de Monument Valley, territoire mythique associé aux grands films du genre, notamment *The Searchers* (John Ford, 1956; voir plus haut, le chapitre 1).

Le dernier film de Raoul Walsh est aussi un western, avec un titre semblable: *Distant Trumpet* (1964). Cependant, ce n'est pas son meilleur, loin de là, surtout si on le compare au chef-d'œuvre, toujours dans le même genre, qu'est *They Died With Their Boots On* (1941), avec Errol Flynn alors au sommet de son art, tout comme il sera à nouveau extraordinaire et inoubliable dans *Objective Burma!*, précédemment cité. En effet, ces films dégagent une énergie, une tension et une retenue hors du commun. *Distant Drums* est dépourvu de ces qualités, indicibles mais essentielles au sujet d'une œuvre. À propos du succès que rencontre ou non un film, Billy Wilder faisait remarquer la chose suivante: «par exemple, *The Apartment* a été un énorme succès financier et m'a valu des Oscars, et pourtant il disait des choses aussi dures que d'autres films qui furent des échecs. Pour certains films, je peux expliquer leur succès; par exemple, pour *Some Like It Hot*, cela était dû sans doute à ce mélange de violence et de burlesque².»

Cette absence de tension dramatique du film ne l'empêche pas de comporter nombre de scènes mémorables, notamment lors du dernier acte, lorsque les soldats ont traversé un plan d'eau pour aller se mettre en embuscade, sur la plage opposée, face aux Indiens qui arrivent et restent sur l'autre rive. La nuit venant, les soldats ont

creusé des trous et se sont disposés à intervalles réguliers le long de la plage [1/4]. Le combat est suspendu, les soldats sont comme des ombres, dans la nuit bleue, et Walsh nous rappelle le grand réalisateur qu'il est avec un travelling, longitudinal et proche du sol, allant ainsi d'homme à homme [2/4]. Cette dynamique de l'appareil se couple à celle du capitaine Wyatt (Gary Cooper), qui se déplace en parallèle. On trouve un effet de style semblable dans *They Died With Their Boots On* (1941), dans la scène où Custer (Errol Flynn), à la caserne, essaie de séduire avec dynamisme Olivia de Havilland: Walsh le faisant sortir puis rejaillir brusquement dans le cadre (voir ill. 65).

Walsh raccorde ensuite sur un plan rapproché du protagoniste, en discussion avec un éclairé [3/4]. Il n'y a plus qu'une teinte, bleue, qui rappelle la couleur qui envahit le haut du chapiteau du cirque et qui éclaire le visage de Martine Carol dans *Lola Montès* (voir le chapitre 11 ci-dessus). Encore une fois, le réalisateur nous fait la démonstration que la réduction à l'essentiel d'éléments de composition (ici, du bleu et des ombres) produit souvent une efficacité esthétique. Cela est valable dans tous les arts, y compris en architecture, domaine dans lequel il ne faut pas trop cumuler de matériaux et où l'usage de l'ombre permet la modulation des espaces.

Le combat final [4/4], climax du film, n'aura pas lieu entre les deux groupes armés, mais sera un étonnant et original corps à corps aquatique entre les deux chefs, avec des plans sous l'eau qui rappellent ceux, bien plus tard et plus connus, du *Grand Bleu* de Luc Besson (1988) ou, plus récemment, d'*Avatar* (James Cameron, 2009).

Notes

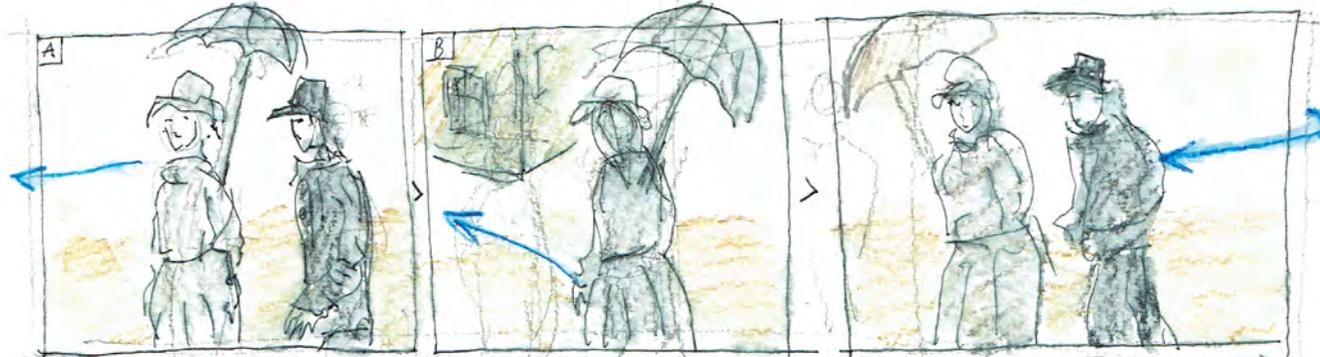
¹ BREL Jacques, «Les Marquises», Barclay, 1977.

² Billy Wilder, in CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood*, op. cit.

LES RACCORDS

→ RACCORD MOUVEMENT

> MONTAGE : PAR HABITUDE ET CONNAISSANCE DU CINÉMA [CULTURE], LE SPECTATEUR LIE 2 PLANS QUI SE SUIVENT [SÉPARÉS PAR UN COLLAGE]



• Ex. "They Died With Their Boots On" R. WALSH

A OLIVIA DE H. ET F. FLYNN SE DIRIGENT VERS LA DROITE GAUCHE

B ILS SE SÉPARENT. ELLE SE DIRIGE VERS MAISON. ELLE EST SEULE À L'ÉCRAN.

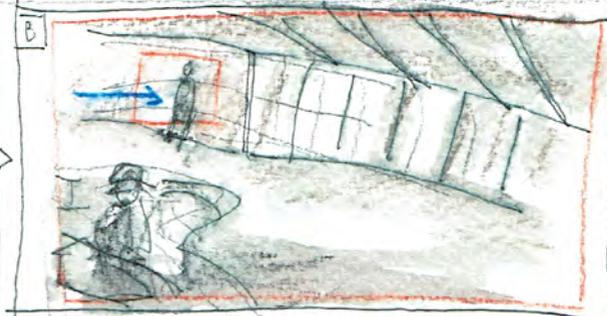
C LUI LA RATTRAPE → RESSURGIT

DANS LE CHAMP. TAVERNIER [SOANS] EXPLIQUE PAR CELA QUE WALSH EXPRIME LE DYNAMISME DE FLYNN-



• Ex. "A.I." Spielberg 2001

- MONICA MARCHE DE GAUCHE À DROITE; MOUVEMENT [TRAVELLING DE SUIVI] [MOUVEMENT/RACC.]



• CHANGEMENT DE CADRE. DE PLAN, PLUS LARGE. EN LA REPRENDS DONG GAUCHE/DROITE EN PLAN ÉLOIGNÉ

→ AUTRES RACCORDS : DE REGARD; ANALOGIQUE; FONDU AU NOIR; PANORAMISME; (-..)

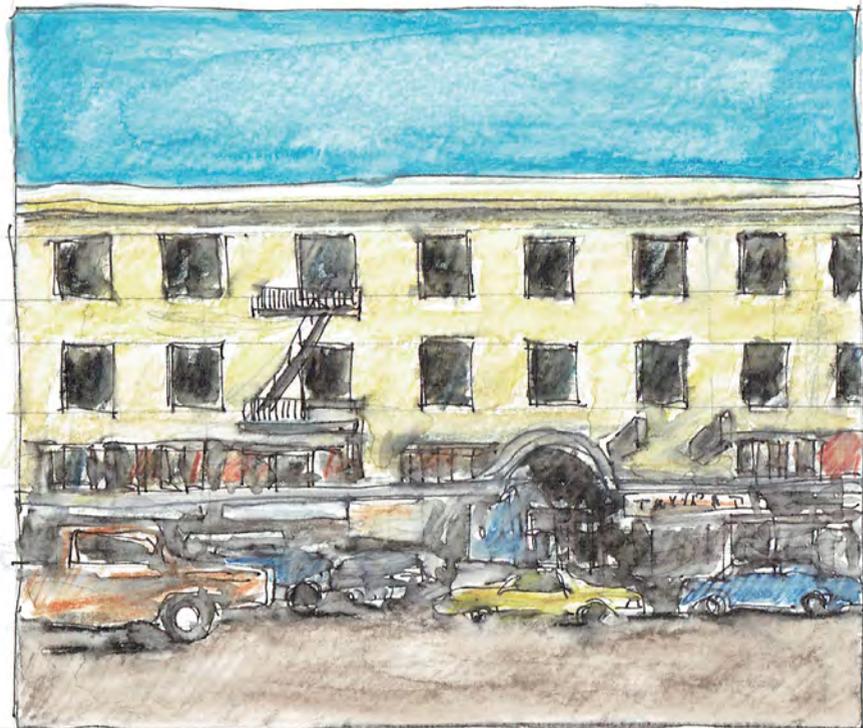
Illustration 65 Errol Flynn et Olivia de Havilland dans *They Died With Their Boots On*, de Raoul Walsh (1941).

Fat City

John Huston, 1972

Être l'ombre de soi-même

1/10



Début du film: rapides plans de la ville et ses habitants, avec des fondus enchaînés. Puis plan sur un immeuble, de très modeste standing, tout comme l'ensemble de la ville, pauvre (Stockton, CA). Puis zoom sur une fenêtre.

2/10



- Puis plan de l'intérieur d'une chambre, avec le protagoniste principal (Stacy Keach).
- Ce début de film rappelle celui de "Autre Set-Up", de Robert Wise, qui est aussi un film de boxe (avec Robert Ryan).
- Ref. pos. > J. Gabin [Le jour se lève].

3/10



4/10



- ↳ soleil du matin. Contre-jour.
- ↳ chambre sordide et exiguë.
- ↳ Musique de Kris Kristofferson (chanson "Help Me Make It Through The Night"): (...) « Like the shadows on the wall (...) ».

- ↳ Ombre sur le mur.
- ↳ Difficulté de la vie, au jour le jour. Les combats de boxe, sans perspective.
- ↳ On dirait presque une projection sur un mur (cf. Naissana peinture: Wright of Derby) -

5/10

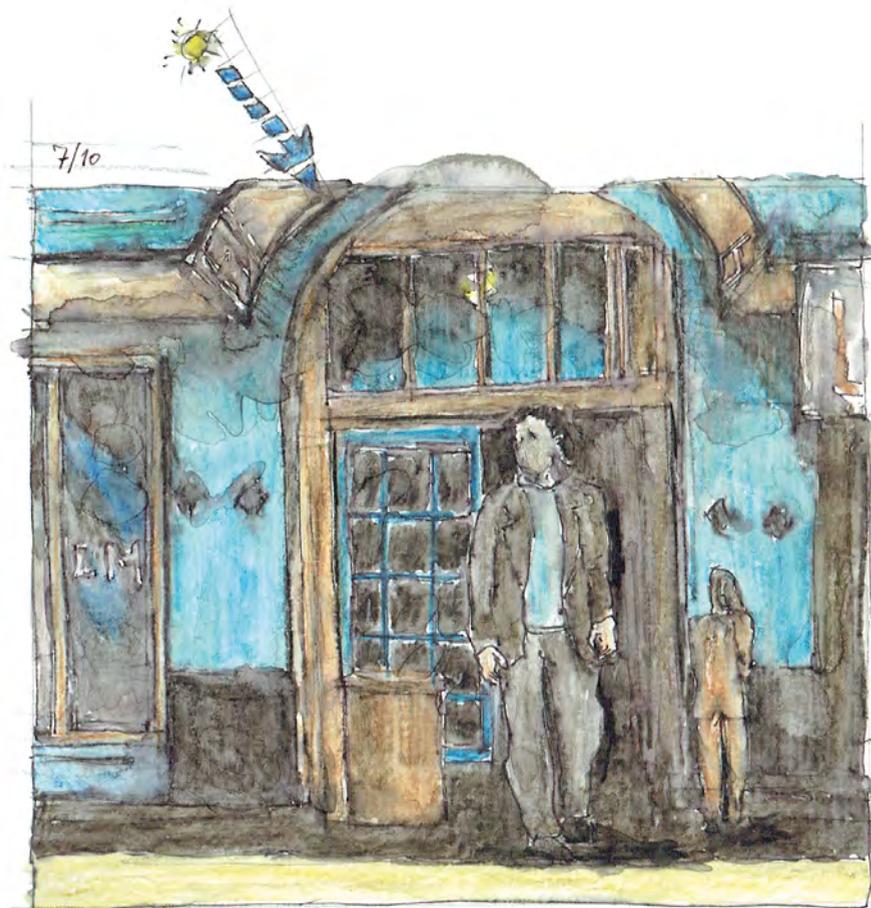


- ↳ Assis sur le lit. Contre-jour. Recherche du feu.
- ↳ Réf. E. Hopper.

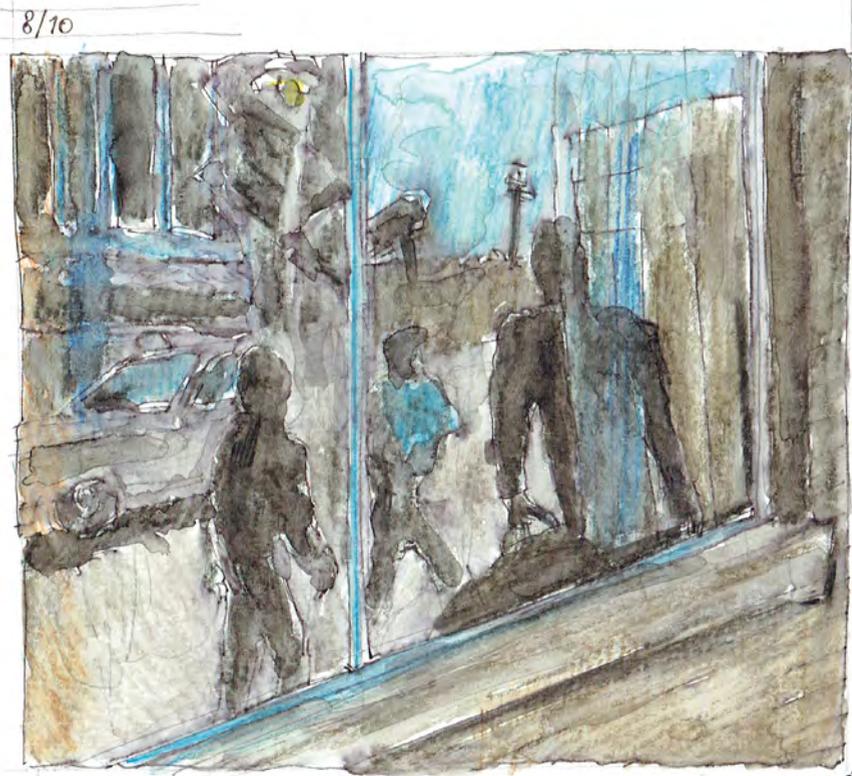
6/10



- ↳ couloir - Obscur. Eclairé que par une ampoule. Probablement un motel miteux.
- ↳ passage d'une pièce éclairée par la lumière du matin à un espace clos. [couloir: cf. "East of Eden"].



↳ Sort dans la rue. Le soleil est haut dans le ciel.
Il doit être aux alentours de midi.



↳ Plan sur une vitrine, avec ses reflets.
↳ soudain, surgit le protagoniste (son reflet).

9/10



↳ Puis, il arrive en réel,
depuis la droite de l'image.
Cela produit un effet dynamique. Michael
Ciminò en a fait un très similaire, avec un
miroir, dans "Le Canardeur" - (Thunderbolt & Lightfoot).

10/10



↳ Puis, plan plus large - Tuly (Stacy Keach) marche
dans la rue - son ombre est projetée sur un
mur en brique.

Il est juste que l'homme ait choisi pour te lire,
l'ombre dure d'une colonne sous l'été¹.

Jorge Luis Borges

Le thème du film de boxe, quasi-genre cinématographique (voir aussi le chapitre 7, plus haut, sur *The Set-Up* de Robert Wise, 1949), est souvent l'objet de l'ascension sociale d'un personnage, issu en général d'un milieu modeste. Le parcours le plus brillant étant incontestablement celui représentant le premier champion de l'ère moderne, selon les règles du marquis de Queensberry à la fin du XIX^e siècle: James «*Gentleman Jim*» Corbett. Ce biopic de Raoul Walsh (1942) possède un rythme, un humour, une énergie vitale exceptionnels. Le protagoniste arrive avec entrain à devenir un champion, à jouer Shakespeare et à conquérir le cœur de celle (Olivia de Havilland) qui n'aura cessé de le mettre à l'épreuve tout au long du film.

Fat City (*La Dernière Chance*) sort quant à lui quelque trente ans plus tard, en 1972. La période des studios hollywoodiens a cédé la place au «*New Hollywood*» (influencé par la Nouvelle Vague française et représenté notamment par Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg et Cimino). La rapidité narrative du «*style Warner*» laisse la place à une déambulation à la John Cassavetes, l'un des cinéastes indépendants qui a eu la plus grande influence sur le cinéma de la fin du XX^e siècle. En effet, c'est moins l'intrigue, tirée d'un roman de Leonard Gardner, que les personnages qui intéressent désormais John Huston, qui amorce avec ce film une splendide fin de carrière. Suivront notamment *Prizzi's Honor* (1985, qui annonce, peut-être, le chef-d'œuvre de Scorsese: *Goodfellas*, en 1990) et le sublime (et court) *The Dead* (1987), tourné avec des acteurs irlandais et qui adapte une nouvelle de James Joyce (*Dubliners*, 1914), permettant ainsi au cinéaste un retour aux sources puisqu'il a des origines irlandaises, tout comme Raoul Walsh et Errol Flynn, par leurs pères respectifs.

Gentleman Jim (Raoul Walsh, 1942) se passe à San Francisco. On y voit d'abord des combats de boxe dans des lieux de la périphérie urbaine, puis on pénètre, avec le protagoniste (Jim Corbett, interprété par Errol Flynn), dans les splendides espaces de l'«*Olympic Athletic Club*», fréquenté par la haute société. Corbett se déplace

ensuite dans le pays, au gré des combats, de Salt Lake City à la côte Est, pour y affronter John L. Sullivan, à New York.

Le chef-d'œuvre de Robert Wise, mentionné au début, se déroule quant à lui à Paradise City, une ville imaginaire, qui pourrait ressembler au Las Vegas de ses origines, ou peut-être à une plus petite ville de jeux, comme Reno, elle aussi dans le Nevada. Un peu plus à l'ouest de Reno, à deux ou trois heures de voiture, se trouve, au cœur de la Californie, la ville de l'intrigue de *Fat City*, Stockton, connue pour être l'une des plus pauvres des États-Unis: «*Bien sûr, ce n'était pas Hollywood, c'était Stockton, c'est-à-dire aussi loin d'Hollywood que l'Afghanistan²*», selon John Huston. On y est loin du rêve américain pour le critique de cinéma Samuel Blumenfeld, car «*on ne se rendra jamais assez compte à quel point cette ville pose des limites à un homme. Pas de progression sociale. Elle vous impose une chape de plomb, et vous assigne le statut de loser³*».

L'ouverture du film est inoubliable. Elle est constituée de plans rapides de la ville, reliés par des fondus enchaînés, bercés par la musique mélancolique de Kris Kristofferson: «*Help Me Make it Through the Night*». Le ton est déjà donné dans ce commencement qui rappelle, dans sa succession de plans, l'arrivée, ou plutôt le retour (de guerre) en ville des protagonistes de *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946), à Boone City, dans le Midwest, ville imaginaire inspirée de Cincinnati dans l'Ohio. Bien plus encore que Philadelphie (avec *Rocky*, de John G. Avildsen, 1976), l'image de Stockton est dorénavant liée à celle de *Fat City*, les habitants les plus âgés se souvenant encore du tournage. Nombre d'entre eux furent des figurants et ont ainsi côtoyé les acteurs et l'équipe technique, dont la personnalité haute en couleur du réalisateur. Pour s'en faire une idée, on peut regarder le film de Clint Eastwood, *Black Hunter White Heart* (1990), qui s'inspire fortement du tournage de *African Queen*, du même John Huston (1951). On y trouve un personnage au caractère entier, indépendant, honnête, mais aussi bagarreur, buveur et qui fut aussi boxeur à ses débuts, raison pour laquelle le script de *Fat City* lui tint tant à cœur. L'histoire lui rappela sa jeunesse, alors qu'il était dans la dernière partie de sa carrière (il est né en 1906). Ainsi, le personnage principal de ce film, nommé Billy Tully et interprété par un acteur que l'on a trop peu vu, Stacy Keach, lui est-il

proche. Tully aurait aussi pu voir sa vie ne mener nulle part, tout comme Stocker (Robert Ryan), le protagoniste de *The Set-Up* (voir, plus haut, le chapitre 7). Cependant, Tully, contrairement à Stocker, n'a pas à ses côtés une épouse attentionnée, ses errances avec sa compagne, pas vraiment libre et nommée Oma (Susan Tyrell) étant pathétiques, rappelant le couple de *Faces* (1968), de John Cassavetes (voir le chapitre 17).

Ces plans rapides sur la ville se terminent par un modeste immeuble, filmé en plan large [1/10]. Puis, la caméra *zoome sur une fenêtre*, avant que le plan suivant ne nous permette de voir le protagoniste depuis l'intérieur de sa chambre [2/10]. Cette ouverture rappelle beaucoup celle de *The Set-Up* (voir ill. 66). Il serait intéressant de savoir s'il s'agit d'un hommage au film qui est considéré comme le meilleur du genre. Tully y est filmé couché, un peu à la manière du Christ dans le tableau de Mantegna (1480; voir le chapitre 9 sur *Wild at Heart*, 1990, dans la seconde partie de cet ouvrage) ou encore de Jean Gabin dans *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939; voir ill. 67). La lumière est celle du matin et l'on sent déjà une certaine lassitude chez le personnage, qui peine à se lever. Il est *filmé à contre-jour* [3/10], puis en plan rapproché et *en ombre chinoise* [4/10]. Les paroles de la chanson de la bande sonore sont en adéquation: «[...] *like the shadow on the wall*.» On pense alors au vers de Ralph Waldo Emerson: «L'homme n'est que la moitié de lui-même, l'autre moitié, c'est son expression⁴.» On retrouve la même amertume sur la vie que dans *The Set-Up*, celle de boxeurs moyens qui ne pourront véritablement s'en sortir avec leur sport, qui leur permet juste de survivre. On s'en rendra compte plus tard dans le récit, alors que dans le film de Wise, c'est expliqué dès le début, lors d'un dialogue entre le protagoniste, Stoker, et sa femme (Audrey Totter). *Cette ombre est comme une allégorie* de sa vie, et exprime son *absence*, probablement à lui-même, un peu à la manière du tableau de Joseph Wright of Derby, *The Corinthian Maid* (1784), où la fiancée du soldat qui s'apprête à partir à la guerre, et qui ne reviendra peut-être plus, *peint son ombre sur le mur*. La peinture étant ainsi fille de l'absence (voir ill. 68). Pour le soldat, l'absence aussi doit être surmontée: «Oh! Si tu savais, comme l'écrit Gustave Flaubert, au milieu de la guerre, comme je pense à toi! [...] tu n'es pas là! et alors je me replonge dans la bataille⁵!»

On voit ensuite Tully dans le couloir de l'hôtel, éclairé par une simple ampoule [6/10]. Ce type d'établissement sordide est récurrent dans le cinéma américain, on pense notamment à *Barton Fink* (Joel et Ethan Coen, 1991) ou à James Dean qui déambule après la rencontre avec sa mère, dans *East of Eden* (1952), et où son ombre immense est projetée sur le sol (voir le chapitre 4 plus haut). Le plan suivant cadre frontalement la porte d'entrée de l'immeuble [7/10], un peu à la manière, bien plus tard, de Wes Anderson (par exemple dans *The Grand Budapest Hotel*, 2014). Le plan est fixe et Tully arrive dans notre direction, dans la profondeur du champ.

Puis, pour trancher avec cette frontalité et *alterner les types de plans*, le suivant est dirigé sur une vitrine, de biais, dans laquelle nous voyons les *reflets de la ville* et de ses passants [8/10]. Ces derniers sont un peu comme des spectres. L'un d'entre eux surgit dans le plan, du côté droit. Il annonce le protagoniste qui arrive dans la foulée, de manière dynamique [9/10]. On verra dans la séquence suivante, en effet, qu'il a décidé de se remettre à la boxe, pour se donner une seconde chance. C'est ainsi là, au gymnase, qu'il va rencontrer Ernie (Jeff Bridges), avec qui il se lie d'amitié.

Ce *jeu avec les reflets*, que l'on trouve dans maints films, en rappelle un autre, mais avec un miroir: *Thunderbolt and Lightfoot*, de Michael Cimino, film contemporain à *Fat City* (1972 pour ce dernier et 1974 pour l'autre; voir ill. 69 et 70). Chez Cimino, on voit le personnage de Red (George Kennedy) entrer dans un magasin, avant de s'apercevoir qu'il s'agissait de son reflet dans un miroir, pour ensuite l'observer, de dos, continuer sa marche. Cela produit un effet surprenant et insufflé au film une *accélération du rythme*. En architecture, on retrouve des jeux similaires avec des ombres, propres ou portées, des lumières, directes ou indirectes, ainsi que des reflets, dus à des surfaces vitrées, mais aussi à de l'eau sur le sol, après la pluie. L'effet sera d'autant plus marqué que le matériau est foncé. Ces reflets permettent de doubler de manière symétrique des façades, leur offrant des images éphémères et fragiles.

Pour continuer avec des *projections du corps*, celui de Stacy Keach est prolongé ensuite d'une *grande ombre* contre un mur en briques qui permet un contraste [10/10]. Ainsi, dans cette introduction, John Huston aura représenté son personnage principal sous les formes successives d'une *ombre chinoise*, d'un *reflet* et d'une *ombre projetée*. À la fin du film, dans une scène ayant lieu dans un bar, avec Ernie,

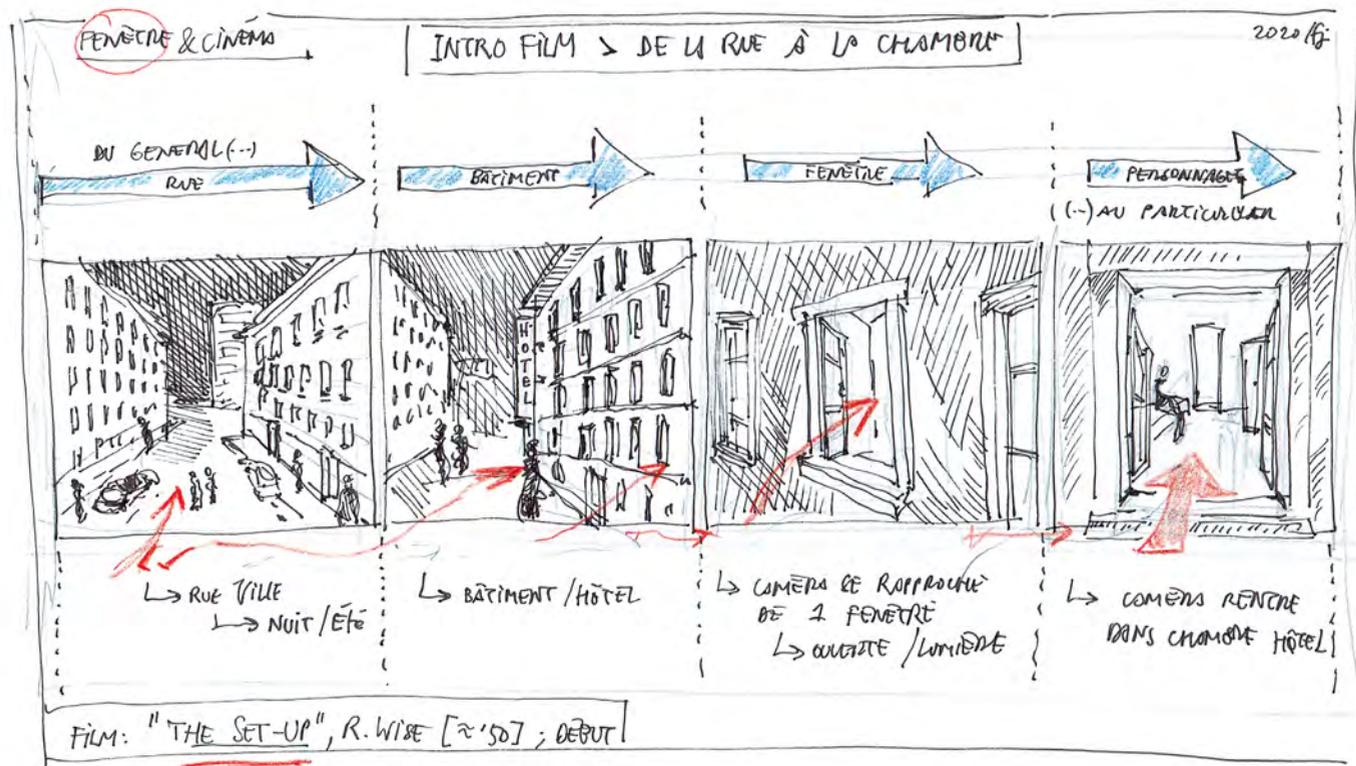


Illustration 66 Scène d'ouverture à travers une fenêtre dans *The Set-Up*, de Robert Wise (1949).



Illustration 67 Jean Gabin dans *Le jour se lève*, de Marcel Carné (1939).



Illustration 68 D'après Joseph Wright of Derby, *The Corinthian Maid* (1784).

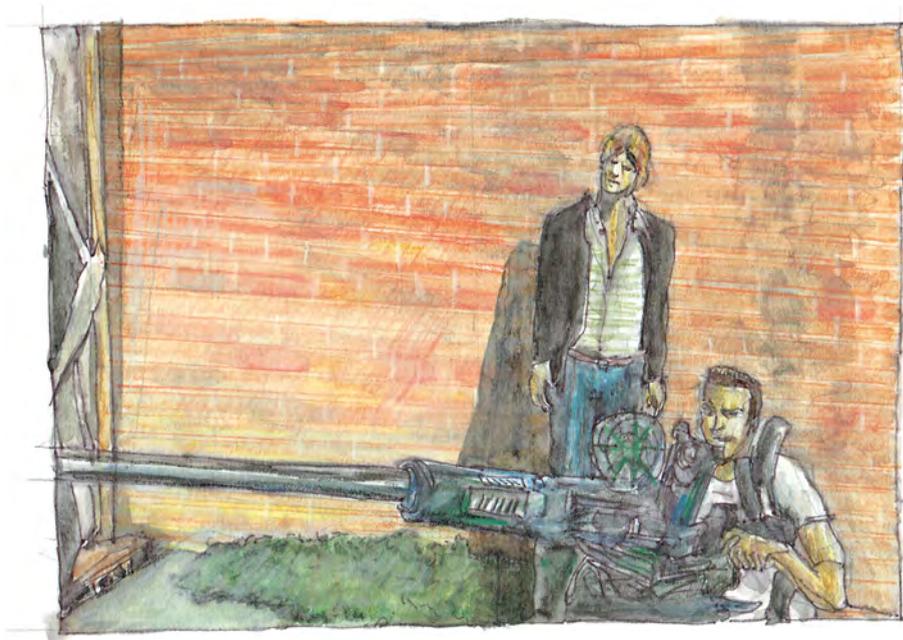


Illustration 69 Clint Eastwood et Jeff Bridges dans *Thunderbolt and Lightfoot*, de Michael Cimino (1974). Remarquez l'ombre portée de Jeff Bridges sur le mur en brique, un peu à la manière de certaines peintures de Giorgio De Chirico.

les deux boxeurs se rendront compte qu'ils ne sont pas beaucoup plus avancés qu'au début. Tully n'a pas vraiment progressé dans la vie, car, comme Yaqui Lopez (un boxeur de Stockton), « il est voué à l'échec, car dans ce sport, il n'y a que des perdants⁶. » Ce sentiment d'impuissance et de résignation est l'un des thèmes récurrents de Huston: « on a pu retrouver comme constante de ses films une méditation sur la validité de l'effort et la fatalité de l'échec⁷. »

Néanmoins, les deux amis vont relativiser le vide de leur existence en observant un barman asiatique, qui prend la peine de sourire quand bien même sa vie ne doit pas être plus satisfaisante que la leur.

Notes

- ¹ BORGES Jorge Luis, « Le Sablier », in *Œuvre poétique*, *op. cit.*
- ² John Huston, in CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood*, *op. cit.*
- ³ BLUMENFELD Samuel, *Le Dernier Combat*, livre du coffret DVD de *Fat City*, Wild Side, 2016.
- ⁴ Ralph Waldo Emerson, « Le Poète », in BOORSTIN Daniel, *Les Créateurs*, *op. cit.*
- ⁵ Gustave Flaubert, cité dans ROUSSET Jean, « Positions, distances et perspectives », in GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Travail de Flaubert*, *op. cit.*
- ⁶ BLUMENFELD Samuel, *Le Dernier Combat*, *op. cit.*
- ⁷ SADOUL Georges, *Dictionnaire des cinéastes*, Seuil, Microcosme, Paris, 1990, p. 151.

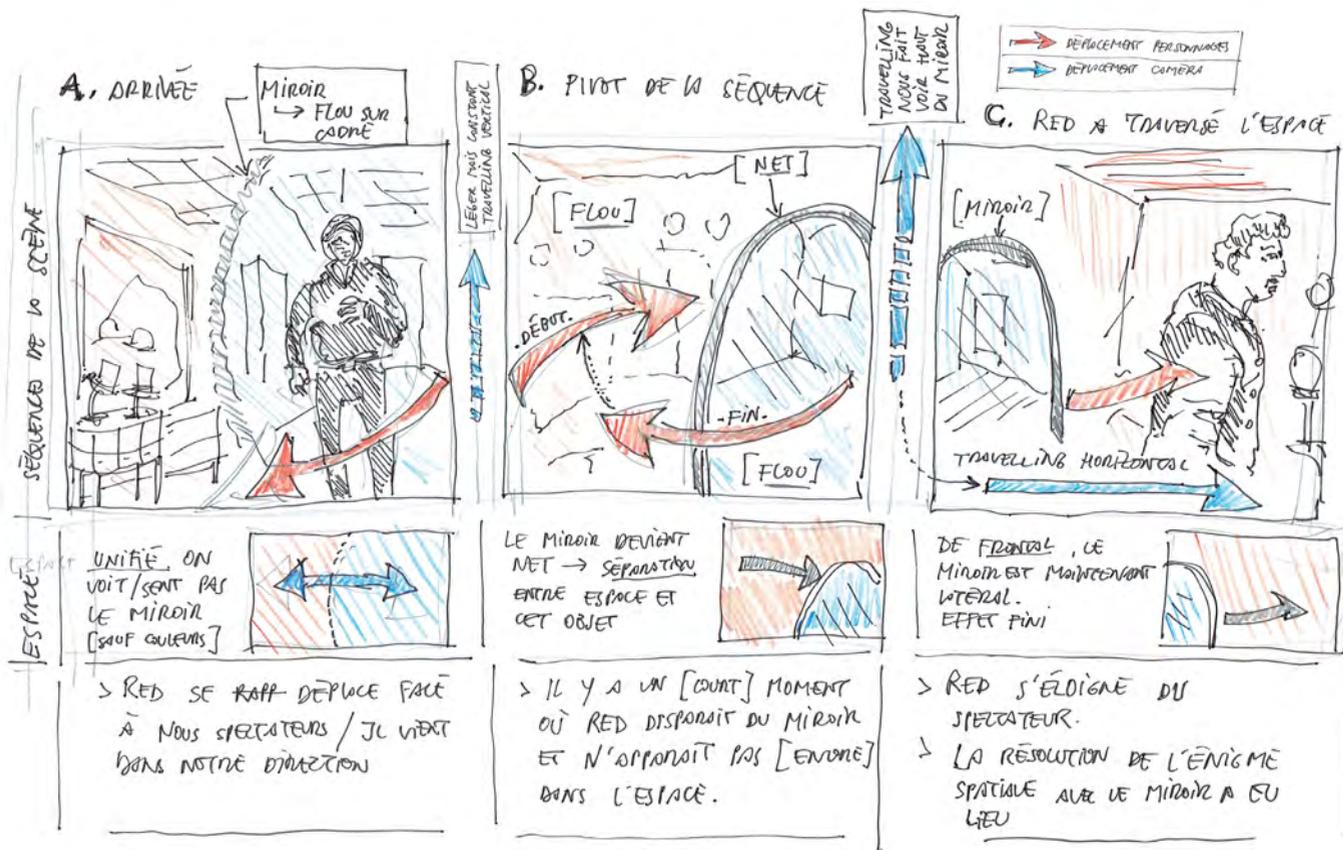


Illustration 70 George Kennedy dans *Thunderbolt and Lightfoot*, de Michael Cimino (1974).

Faces

John Cassavetes, 1968

Duplicité de l'ombre

1/14 "FACES" [1968]



- ↳ Gros plan sur le mari (Richard, joué par John Marley).
- ↳ La bouche est dans l'ombre. Il a passé la nuit avec une call-girl.
- [scène à env. 2h10 du film].
- ↳ Sa femme veut divorcer.

2/14



- ↳ Puis sur sa ^{maîtresse} femme Jeannie (GEENA ROWLANDS).
- ↳ ELLE EST AU-DESSUS de lui, comme la lumière.
- ↳ Ombre sur la partie inférieure du visage.



moment de calme

- ↳ Puis ils se recalent, soit un moment calme.
- ↳ Reflet d'une lampe de chevet dans un miroir.
- ↳ Ils ont passé la nuit ensemble.



Brusque
Déplacement

- ↳ Puis elle se lève, se dirige vers la fenêtre.
- ↳ la lumière du matin éclaire son côté droit, mettant en valeur ses cheveux blonds.

5/14



se redresse

↳ Alors lui se redresse, péniblement, et s'assoit sur le bord de son lit. Il est accablé. Il a trompé sa femme. Il a probablement des remords, malgré le plaisir qu'il a dû prendre cette nuit.

6/14



Avance en direction de la caméra

↳ le plan suivant est dans le séjour. Cadrage avec un point de fuite.
 ↳ Elle s'avance vers nous, spectateurs, en tenant un plateau.



↳ Puis, au moment de passer devant la caméra, elle se trouve alors complètement dans l'obscurité et on la voit en ombre chinoise, pour aller à la cuisine.



↳ Elle est ensuite en plein désarroi. Elle débarasse le plateau, dans la cuisine. Elle aimerait être plus, plus lui, que la rencontre d'une soirée et d'une nuit.

9/14



- ↳ On la voit de profil. La lumière éclaire son visage depuis la droite.
- ↳ On sent qu'elle aime bien cet homme. Elle voudrait qu'il soit sincère et arrête ses commentaires superficiels et fausement drôles (jeux de mots, blagues, etc.).

10/14



- ↳ Puis elle tourne la tête en notre direction, faisant ainsi un (quasi) regard caméra (cf. "Monika" de Bergman).
- ↳ Une larme coule sur son visage et mouille ses faux-cils (cf. dialogue juste avant sur ce sujet, notamment).



11/14



- ↳ Elle penche ensuite sa tête, toujours en très gros plan, ce qui amène des diagonales à l'image.
- ↳ Peut-elle chercher-t-elle un sens à sa vie. En a-t-elle assez de consoler des hommes mariés ?

12/14



- ↳ Puis il s'approche, dans le même plan et même mouvement que le (6/14).
- ↳ Il noue sa cravate. Il va s'appêter à rejoindre sa femme.

13/14



↳ Retour sur elle, qui le sentant arriver, se ressaisit. Elle cherche à sourire.

↳ le plan moyen se transforme ensuite en un (...)

14/14



(...) Zoom sur son visage, filmé à nouveau en gros plan, pour en saisir les émotions.

↳ Elle veut voir le positif, ne pas se laisser accabler. Son beau sourire est un peu forcé. Lui aussi, sourira, après, comme rassuré, mais à moindre frais.

Ce qui se murmure ou chantonne s'entend souvent mieux, et plus longtemps, que ce qui se vocifère¹.

Régis Debray

Faces (1968) est le quatrième film de John Cassavetes et probablement l'un de ses plus caractéristiques, avec *A Woman Under the Influence* (1974) et *Opening Night* (1977), tous trois interprétés par Gena Rowlands, qui est une actrice d'une expressivité exceptionnelle. Le réalisateur la suit de près avec la caméra et traque ses émotions, prêtes à s'exprimer. La scène représentée ici se situe vers la fin du film. Elle comprend deux personnages: Richard (John Marley), un producteur de cinéma qui a trompé sa femme, qui veut divorcer, et a passé la nuit avec Jeannie (Gena Rowlands), une call-girl. Cassavetes filme de très gros plans alternativement sur elle, sur lui et de nouveau sur elle [1-2/14]. Les personnages sont éclairés par une belle lumière qui pourrait être le signe d'un nouveau départ. Cependant, les parties basses de leurs visages sont dans l'ombre. On peut ainsi y voir le symbole ou la métaphore de la versatilité de leurs paroles, qui se révèlent être une échappatoire à leurs pensées profondes. Ces ombres sur des visages se retrouvent dans maints exemples: *Vertigo*, de Hitchcock (voir le chapitre 2, plus haut), *Out of the Past*, de Tourneur (voir le chapitre suivant) ou *The Magnificent Amberson* de Welles (voir plus loin, le chapitre 20).

Jeannie se lève et va vers la fenêtre, la lumière éclaire son côté droit [4/14]. Elle se dirige ensuite vers la cuisine, pour débarrasser un plateau [6/14], pendant que lui reste assis, comme désespéré, sur le bord du lit [5/14]. La caméra cadre le salon avec un point de fuite (perspective centrale), un peu à la manière de peintures hollandaises (par exemple, de Johannes Vermeer) ou de Jules Dassin, dans *Night and the City* (1950), notamment le plan dans lequel Googie Withers revient vers son mari (interprété par Francis L. Sullivan), après l'avoir quitté (voir ill. 71). En arrivant vers nous, spectateurs, elle passe un *seuil plus sombre* qui a pour effet de ralentir le rythme de la marche et prépare, comme c'est aussi le cas en architecture, l'entrée dans la pièce suivante, qui est plus grande et plus lumineuse. Ce passage a pour conséquence de la transformer en *ombre* [7/14]. Ombre d'elle-même, peut-être, si elle songe à sa vie, qui ne lui permet pas d'approfondir ses relations avec les autres,

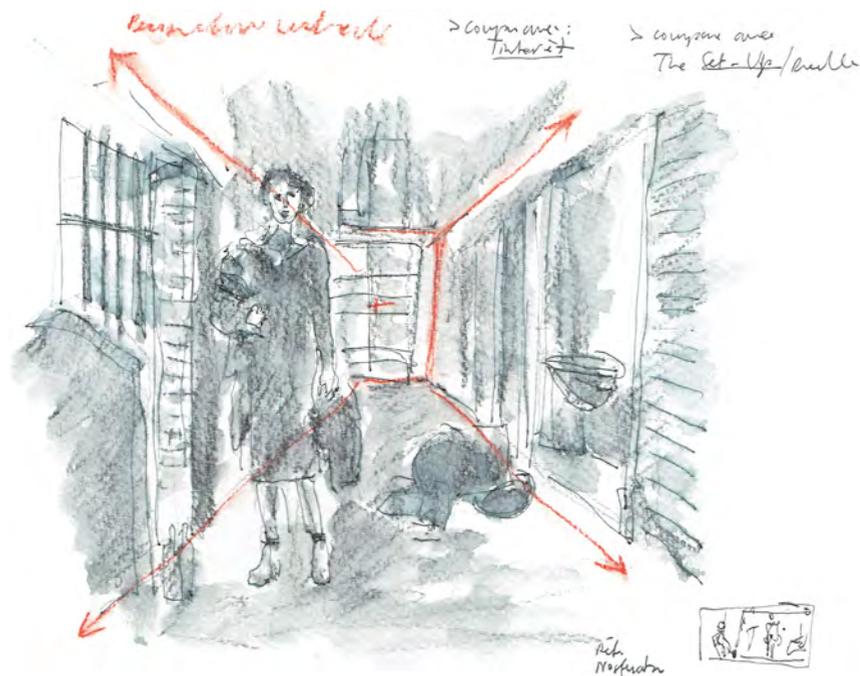


Illustration 71 Perspective centrale dans *Night and the City*, de Jules Dassin (1950), avec Googie Withers.

surtout les hommes. En même temps, ces derniers rencontrent de grandes difficultés dans leurs mariages. À chaque fois, la communication s'avère déficiente, trompeuse. Elle est ainsi désemparée, elle aussi [8/14]. Le réalisateur la filme à nouveau en gros plan, d'abord de profil [9/14], toujours avec une lumière latérale, puis de face, comme le titre du film (et aussi comme celui du film dans le film, que l'on voit dans la première scène). Une larme coule sur son visage.

Puis, Richard arrive [12/14] dans un même plan que le cadrage numéro [6/14]. Il réajuste sa cravate et s'apprête à rejoindre sa femme. Il semble n'avoir rien appris, ou compris, des suggestions de Jeannie à devenir plus sincère, à quitter ses phrases vides de sens. Résignée, elle sourit [13/14], cadrée par un plan moyen, avant que Cassavetes ne zoome sur son visage, une fois de plus. Elle semble, tout comme Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), prête pour son gros plan [14/14]: « Mr DeMille, I'm ready for my close-up² » (voir ill. 72 et 73).

Notes

- ¹ DEBRAY Régis, « Le Tintoret », in *Carnets de route*, op. cit.
- ² Ultime et célèbre réplique de *Sunset Boulevard*, ironique, dans la mesure où Wilder obéit à une demande de Swanson, en lui faisant un gros plan, mais flou.



Illustration 72 Norma Desmond (Gloria Swanson) face à son miroir, dans *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder (1950).



Illustration 73 Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder (1950).

Out of the Past

Jacques Tourneur, 1947

Peindre des ombres en mouvement

1/18



2/18



↳ Joff Bailey [Robert Mitchum] et Kathie Moffat
(Jane Greer). Ils se cachent à San Francisco, de Whit
Sterling [Kirk Douglas] et ses hommes de main. Mais l'un
d'eux, Fisher [Steve Brodie], les retrouve

↳ Fisher s'invite. Il se retrouve face à Jeff,
dans l'encadrement de la porte. La lumière vient
de l'arrière et éclaire leurs profils.

3/18



Contre-plongée

L> Eclairage latéral

L> Ombres projetées contre les rideaux

4/18



L> Eclairage très contrasté

L> Quasiment seuls les 2 visages sont éclairés

5/18



contre-plongée

- ↳ Fisher se relève et se retourne pour se réchauffer les mains.
- ↳ Jeff a le visage dans l'ombre, hormis les yeux.
- ↳ Lumière très contrastée. Source hors champ [feu?].

6/18



Contre-plongée

- ↳ Plan sur Kathie. Lumière vient de la droite.
- ↳ Ombre portée sur les rideaux.

7/18



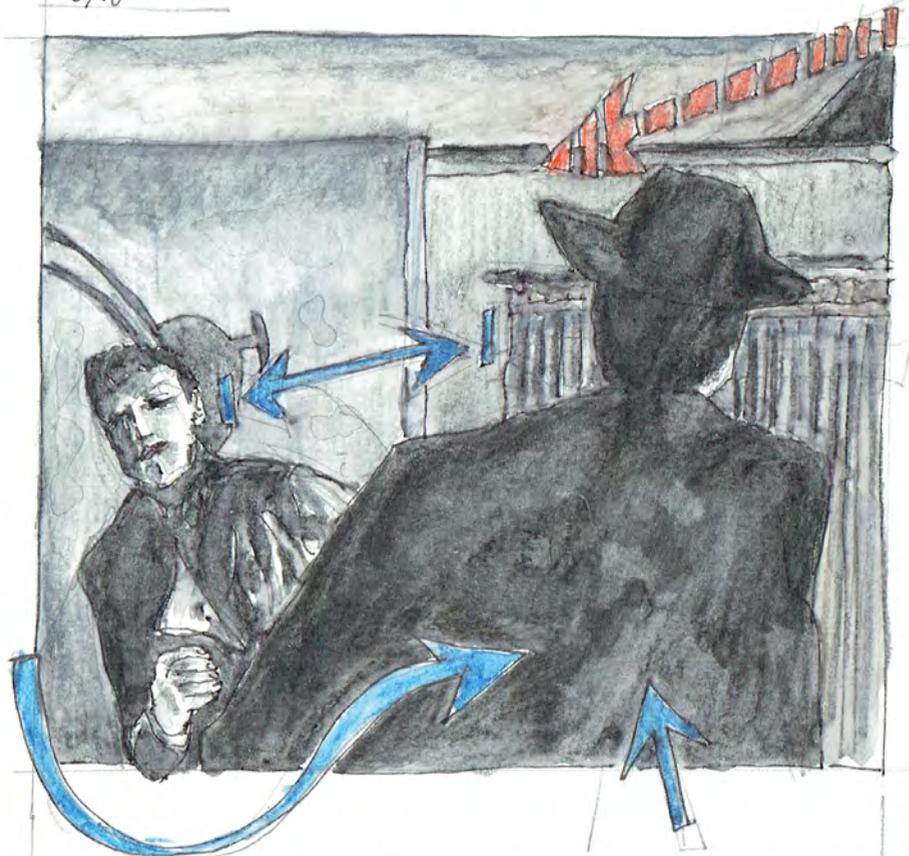
- ↳ Puis plan, en contre-plongée, sur Jeff.
- ↳ On voit le dos de Fischer, qui remplit quasiment $\frac{2}{3}$ de l'écran. Au 1^{er} plan, à droite. Enorme masse noire.
- ↳ Seul le visage de Jeff est éclairé, de manière très contrastée.

8/18



- ↳ La tension monte.
- ↳ Plan sur Fischer. Cette fois-ci, c'est la masse sombre du dos de Jeff, qui occupe le 1^{er} plan, à gauche.

3/18



↳ Fisher à nouveau de dos (cf. 7/18). Enorme masse noire qui occupe l'essentiel du cadre. Seul le visage de Mitchum est éclairé. La bagarre commence.

10/18



↳ Jeff de 3/4 dos. Éclairage depuis l'arrière, avec spots très contrastés. Fisher comme une ombre chinoise.

11/18



- ↳ Bagarre entre les 2 hommes. En hors-champ.
- ↳ Plan fixe sur Kathie.

12/18



- ↳ Les ombres des 2 hommes sont projetées sur les rideaux et aussi sur Kathie.

13/18



Ombres

Hors-champ



- ↳ Le combat est hors champ.
- ↳ On voit l'ombre des protagonistes qui se porte sur des rideaux. Idée splendide de mise en scène (Truffaut: un réalisateur pense en images).

Eclairage

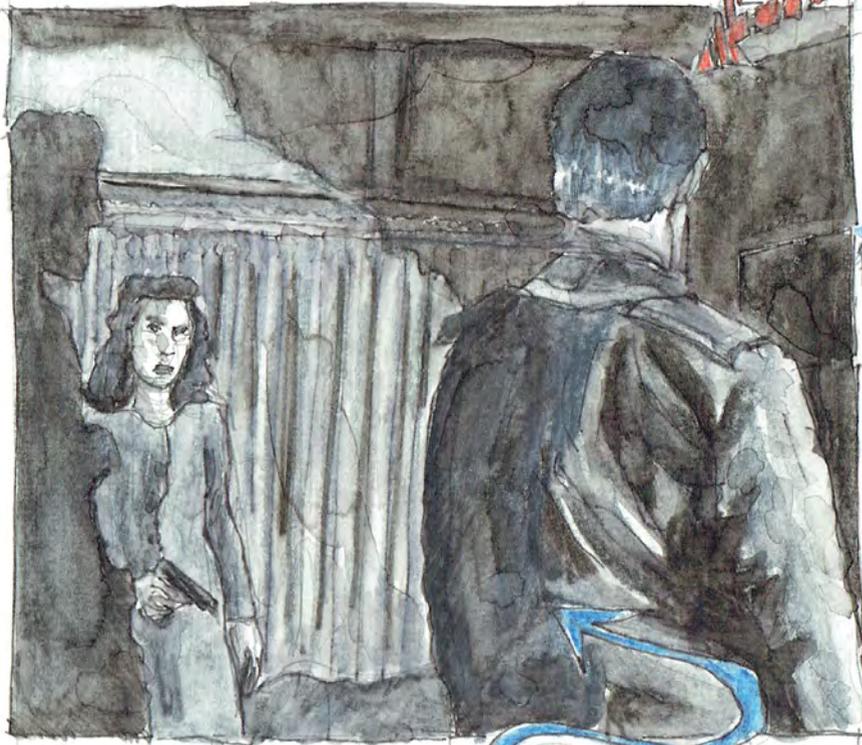
14/18



Contre-plongée

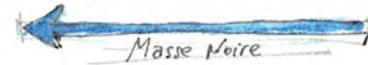
- ↳ Après qu'elle a abattu Fischer de manière surprenante, Jeff se retourne, stupéfait.
- ↳ Contre-plongée et éclairage contrasté.
- ↳ Remarquer le rai de lumière derrière la tête.

15/18



- ↳ Jeff se retourne et voit Kathie avec un pistolet à la main. Il n'aurait pas cru cela d'elle.
- ↳ son dos occupe une grande partie de la droite du plan et son ombre la droite. Elle : entre les deux.

16/18



- ↳ Il s'agenouille pour voir si Fischer est mort. Il réagit sobrement, en s'allumant une cigarette - Activité qui lui permet de rester calme et de reprendre ses esprits - Voir Sailor dans "Wild at Heart" [4/18].

17/18



- ↳ À peine se relève-t-il qu'elle est déjà partie.
- ↳ Il se lance alors à sa poursuite.
- ↳ Son ombre se projette contre les rideaux, comme dans "To Be or Not to Be" de Lubitsch, voir "The Big Combo", réf.

18/18



- ↳ Dernier plan de la séquence: contre-plongée sur Robert Mitchum. Il occupe de manière imposante l'écran. Il se remet du combat. Toujours son ombre contre un mur.
- ↳ Il voit dans le sac de Kathie un reçu bancaire compromettant.

Je suis l'instant aussitôt effacé, la cendre.
Il n'est de vrai que le passé¹.

Jorge Luis Borges

Out of the Past (1947) de Jacques Tourneur figure parmi les meilleurs représentants de l'un des genres majeurs du cinéma classique hollywoodien (de 1940 à 1955): le «film noir». Tavernier et Coursodon ont bien résumé cette période en parlant de *Rio Bravo* (qui est, par ailleurs, un western, 1959): «Le classicisme, comme presque toujours chez Hawks, y tient surtout à l'équilibre qu'il ménage entre ses éléments, et à une rigueur et à une sobriété narrative sans faille, dans le scénario, dans l'unité de lieu et de temps, dans la mise en scène et dans le jeu des acteurs².»

Pour le film de Tourneur, les scénaristes (Daniel Mainwaring, James M. Cain, Frank Fenton) reprennent les thèmes récurrents du genre: un héros quelque peu désabusé, une femme fatale, une intrigue complexe et une construction en partie en flash-back, l'histoire étant racontée en voix off. D'un point de vue formel, les récits du genre sont en général plutôt urbains, nocturnes et éclairés de manière contrastée.

La scène retenue se situe aux environs du premier tiers du film et s'inscrit dans un flash-back. Jeff Bailey (Robert Mitchum), qui voulait vivre tranquillement en tant que propriétaire d'une station-service (comme on en trouve beaucoup dans le cinéma américain, par exemple dans *Kiss Me Deadly* [Robert Aldrich, 1955], *The Pledge* [Sean Penn, 2001] ou *The Killers* [Robert Siodmak, 1946]; voir ill. 74 et 75), est découvert et rattrapé par son passé (d'où le titre français: *La Griffé du passé*). Il se voit dans l'obligation de retrouver la maîtresse d'un truand (Kirk Douglas) pour lequel il travaillait auparavant. Il y parvient, mais en tombe amoureux. Les deux amants tentent alors de s'enfuir et de se cacher. Cependant, ils sont découverts par un ancien associé, Fisher (Steve Brodie), qui les a suivis en voiture et s'invite dans leur demeure provisoire [1/18]. Le plan montre ainsi Jeff (Robert Mitchum) et Kathie (Jane Greer) dans l'embrasure de la porte d'entrée. La caméra est dehors et la lumière, qui vient de l'intérieur, dessine des contours lumineux de leurs corps, qui sont ainsi à moitié à contre-jour. Le gangster, hors champ, rejoint Jeff sur le seuil de la maison, alors

que Kathie est entrée [2/18]. Les deux hommes se retrouvent ainsi face à face, quasiment en ombres chinoises. Il s'agit, une fois de plus, pour le protagoniste, d'un événement qui vient perturber son désir de tranquillité. Cependant, il sait qu'il va devoir résoudre cette intrusion, en évitant qu'elle n'enclenche une suite de difficultés, que le spectateur pressent.

Le seuil d'une maison est un lieu pivot, tant en architecture qu'au cinéma. Il permet de *baisser le rythme*, pour produire un instant de calme, avant de repartir (voir ill. 76: le seuil du musée de Gibellina établit l'interaction entre l'extérieur et l'intérieur). Pour Gaston Bachelard, «un seuil est une chose sacrée³». John Ford, dans *The Searchers* (1956), l'utilisera de manière marquante pour ouvrir et fermer le film. Ce ralentissement permet ainsi de préparer le spectateur à la mise en place d'une *montée de la tension dramatique*. Un autre exemple concerne *The Night of the Hunter* (1955), de Charles Laughton.

Dans la scène qui nous intéresse, les personnages se retrouvent ensuite à l'intérieur et Jeff va se placer aux côtés de Kathie [3/18]. Ils sont filmés en *contre-plongée*, comme ce sera souvent le cas dans la scène. L'éclairage est latéral et projette leurs ombres contre les rideaux. Elles sont cependant peu visibles, car masquées par les personnages. Or, plus les ennuis vont s'intensifier, plus elles seront détachées des personnages, comme si une partie d'eux-mêmes se séparait. Puis Jeff se rapproche de Fisher, assis sur une chaise [4/18]. Sa position physique dominante cherche à impressionner son adversaire qui se lève alors et se retourne, en prenant le prétexte de réchauffer ses mains contre une source de chaleur, située hors champ.

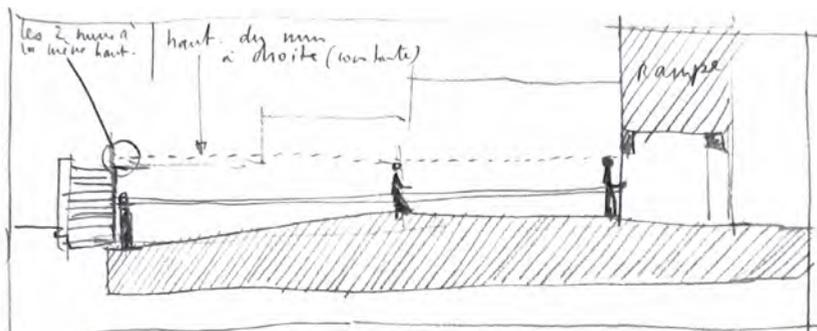
Le directeur de la photographie du film, Nicholas Musuraca, éclaire le plan de manière très contrastée. La lumière, hors champ, vient de la source de chaleur mentionnée et a pour conséquence de *n'éclairer quasiment que les deux visages*. Cependant, sur celui de Jeff, on ne voit que les yeux, comme s'il portait un masque. Cet accessoire virtuel représente ainsi, inconsciemment, les pensées malheureusement dramatiques que Jeff se doit d'avoir, de manière pragmatique, envers Fisher. Il rejoint ainsi la mythologie du héros du film noir, contraint par le destin à réagir fatalement, malgré lui, face aux vicissitudes auxquelles il est confronté.



Illustration 74 Ava Gardner dans *The Killers*, de Robert Siodmak (1946). Une lampe est source de lumière ponctuelle.



Illustration 75 Burt Lancaster et Ava Gardner dans *The Killers*, de Robert Siodmak (1946). Le regard se porte sur Ava Gardner, dans la lumière, alors que le visage de Burt Lancaster, pourtant au premier plan, est dans l'ombre.



le mur de droite est en pierre de taille (ocre), celui de gauche est crépi, comme l'env. ext. du musée. le sol de la rampe est en pierre, assez rugueuse.

Description:
On commence par monter rampe. Aux $\frac{2}{3}$ parcours tout haut rampe. A ce moment, le mur de droite qui est à 3m au début rampe arrive à la hauteur des yeux, on a l'impression que notre corps s'allonge le linéaire forme repère de la variabilité. Arrivée le mur découpe de gauche, on ne sait pas que se trouve le jardin.

l'élément circulaire (passage) ne semble pas appartenir au musée.

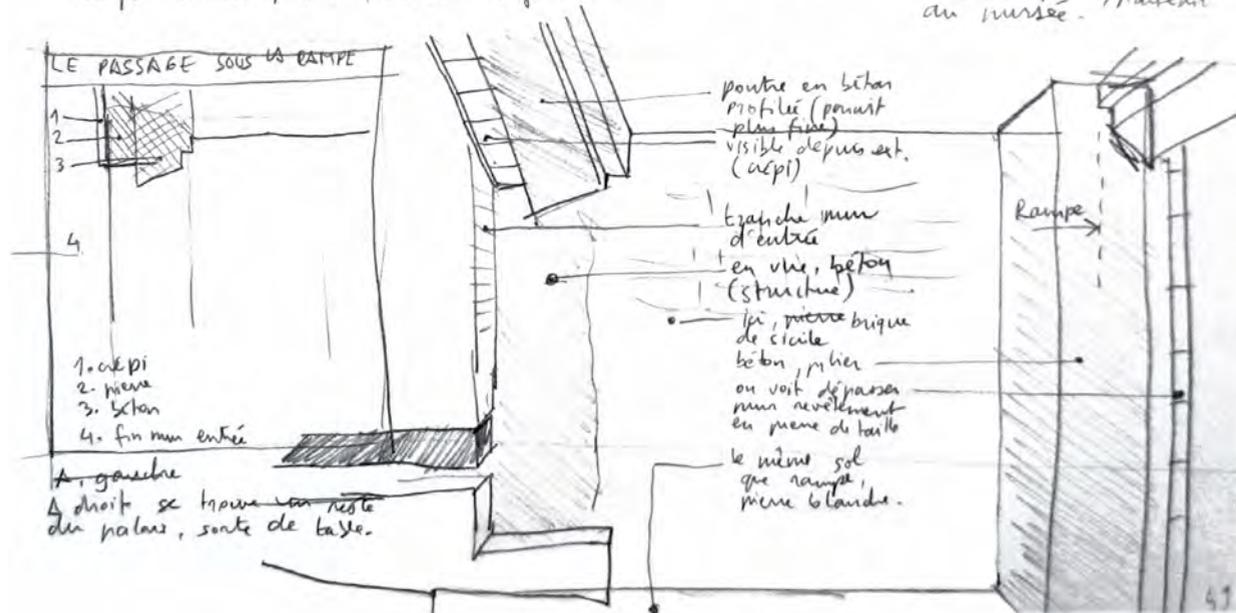


Illustration 76 Le Palazzo Di Lorenzo, musée de Gibellina (Sicile), par Francesco Venezia (1986).

Le plan suivant [6/18] montre Kathie, restée au même endroit que précédemment [3/18]. On pense alors qu'elle aussi est une victime des événements. Puis les deux hommes se font face [7/18], cadrés de manière imposante, dans un plan en contre-plongée qui nous fait voir le plafond. Ces positions de caméra nous rappellent qu'Orson Welles n'est pas le seul à les utiliser (voir *Citizen Kane* ou *Touch of Evil*). L'éclairage qui vient d'en haut crée de profondes ombres sur le visage de Jeff, alors que le dos de Fisher remplit une grande partie du cadre. Le plan suivant est un *contrechamp* qui permet une *symétrie* : il s'agit cette fois-ci du dos de Jeff, qui s'impose dans le cadre. La tension monte, inexorablement. La bagarre, inéluctable, commence [9/18]. La silhouette noire de Brodie, avec son chapeau, rappelle celle de Cornel Wilde dans *The Big Combo* (voir le chapitre 10 plus haut).

Chacun des deux combattants prend alternativement le dessus sur l'autre. À un moment donné [10/18], le réalisateur représente Mitchum, presque intégralement éclairé (donc en clair sur l'image) et qui semble *se battre contre une ombre*, Fisher étant entièrement dans le noir. Là encore, on pourrait y déceler une certaine symbolique. Puis survient *le plan le plus inventif* de la scène, voire du film [11-12/18] : les deux hommes continuent à se battre, mais en hors-champ, Tourneur cadrant sur Kathie, qui regarde le combat de manière étonnamment calme. Cependant, les *ombres des combattants se projettent sur le visage* de la jeune femme ainsi que sur les *rideaux* situés juste derrière elle. Ces ombres mouvantes évoluent ainsi sur des réceptacles fixes, ce qui produit une *émotion esthétique*. Celle-ci résulte bien d'une recherche de l'auteur, qui remarque : « [il] faut savoir peindre avec la lumière, et je dois dire que la culture picturale que j'ai reçue de mon enfance m'a beaucoup aidé. Le cinéma, c'est de la peinture en mouvement⁴. Ces éléments architecturaux participent à l'ambiance d'une pièce, par leurs matières, couleurs et plissés. Ils permettent aussi la modulation des espaces, de la lumière et de la vue, raison pour laquelle les réalisateurs de cinéma les utilisent aussi souvent. Comparons aussi la manière semblable qu'a Joseph H. Lewis de filmer de la tôle ondulée verticale dans *The Big Combo* (voir le chapitre 10 plus haut), un élément de construction qui serait le pendant du rideau, mais comme figé et utilisé pour l'extérieur (en architecture, une façade légère non porteuse se nomme bien "Curtain wall" [façade rideau], pour continuer loin dans l'analogie).

Puis, c'est la *surprise*. Alors que l'issue du combat semble incertaine [13/18], un coup de feu retentit. Kathie a abattu, froidement et de manière inattendue, Fisher. Jeff, stupéfait, se retourne [14/18], toujours en contre-plongée. On voit ensuite son dos [15/18], une fois de plus. Les deux hommes auront ainsi occupé l'écran dans cette séquence. Kathie est là, impassible, un pistolet à la main. Jeff est sidéré. Son ombre se projette cette fois-ci sur la gauche de la jeune femme, celle-ci étant alors comme entourée du protagoniste et de son *double*. Puis Jeff se retourne et s'agenouille vers la victime, pour constater son état, et comme pour reprendre ses esprits [16/18]. Là, comme machinalement, et pour retrouver sa contenance, il s'allume une cigarette. On le voit de profil, un peu à la manière de Nicolas Cage, dans *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), qui fume lui aussi dans une situation très critique (voir le chapitre 9 de la seconde partie). Cependant, le temps qu'il se relève aura suffi pour que Kathie, surprenante une fois de plus, se soit enfuie.

La scène se clôt avec un plan rapproché sur Robert Mitchum qui a récupéré des affaires de Kathie, dont un document compromettant qui met en doute son honnêteté envers lui. C'est encore une pièce du destin qui semble s'acharner contre lui, tout comme dans le très bon western de Raoul Walsh, *Pursued* (sorti la même année, en 1947).

Notes

- ¹ BORGES Jorge Luis, « Une épée à New York », in *Œuvre poétique*, *op. cit.*
- ² TAVERNIER Bertrand et COURSONDON Jean-Pierre, *50 ans de cinéma américain*, *op. cit.*
- ³ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*
- ⁴ TAVERNIER Bertrand, *Amis américains*, *op. cit.*

The Roaring Twenties

Raoul Walsh, 1939

Ombres de l'interdit

1/12

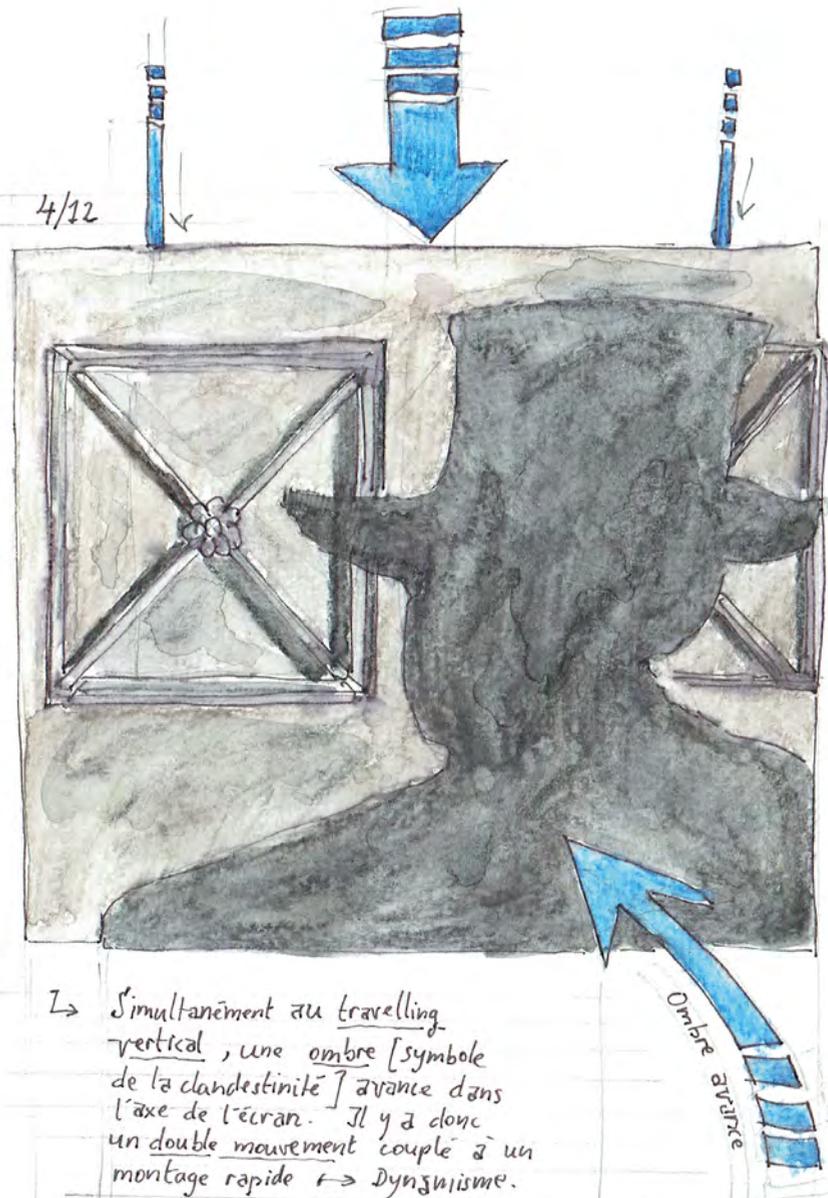
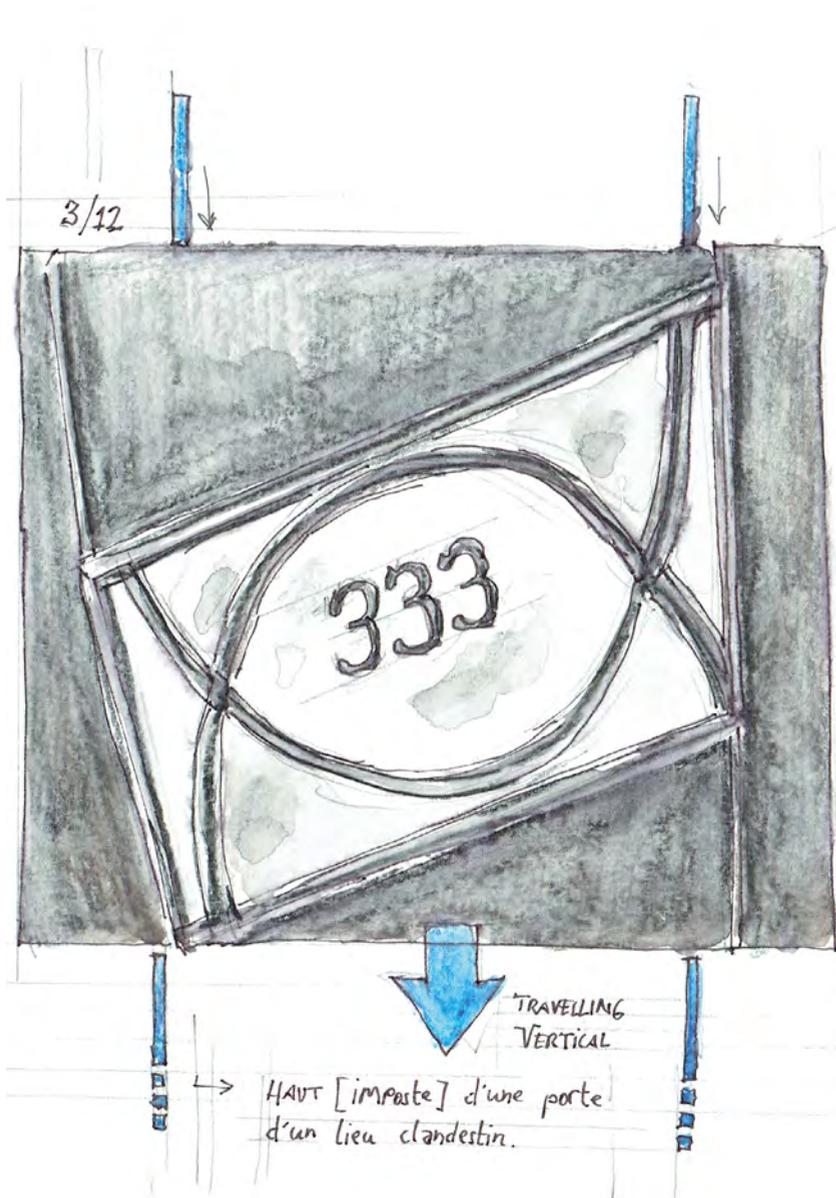


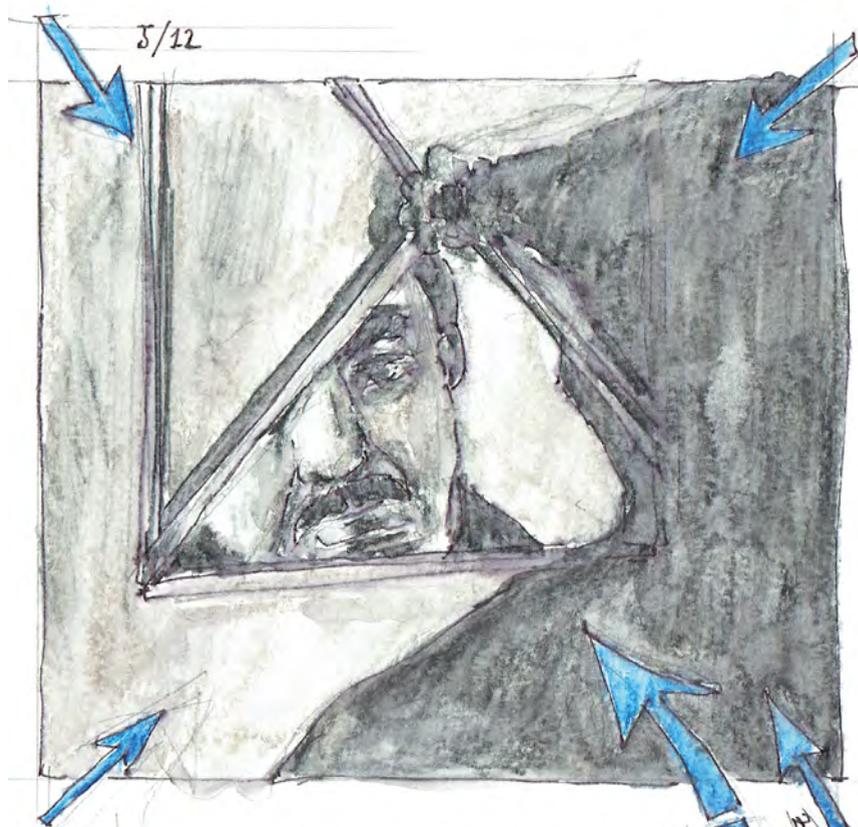
- ↳ Prohibition. Le trafic d'alcool devient clandestin.
- ↳ Il faut montrer patte blanche dans les bars.
- ↳ Scène: aparté explicatif, montage rapide, voix-off, courts plans dynamiques.

2/12



- ↳ Contrôleur d'accès à un bar, l'air suspicieux.

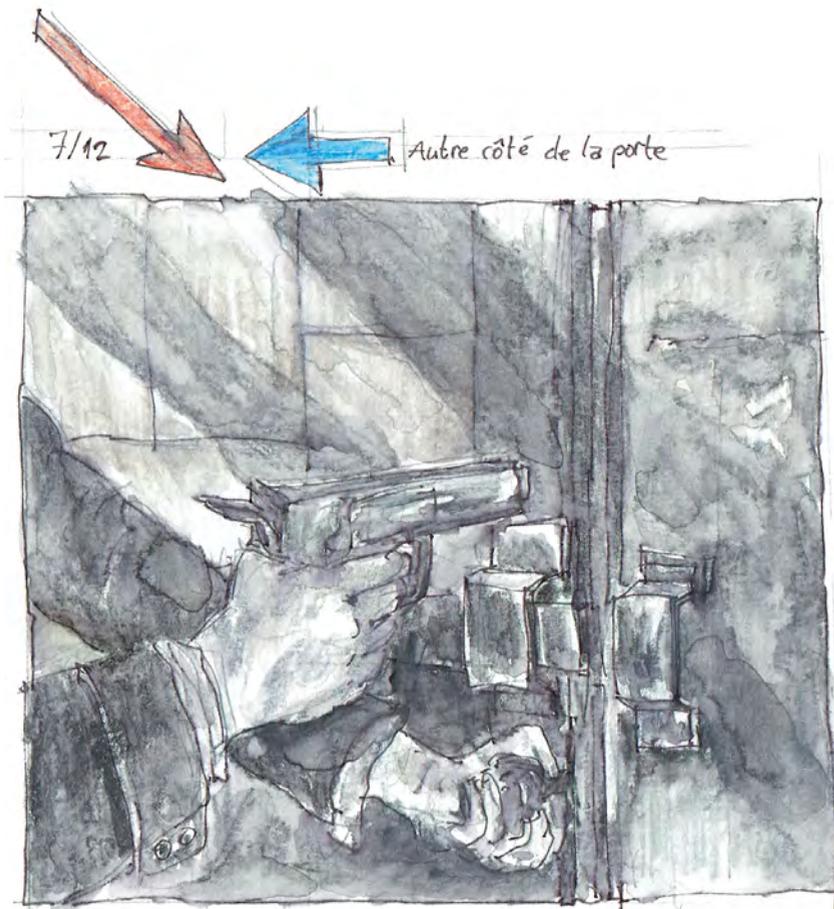




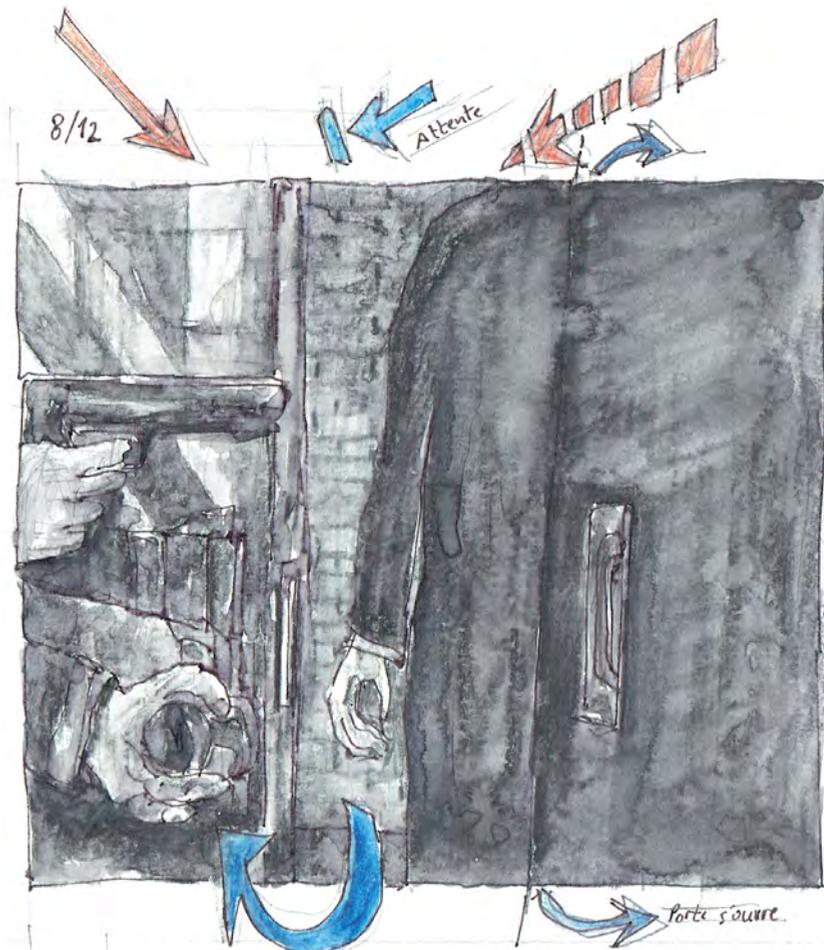
- ↳ Entrée d'un bar clandestin. [2^e porte].
- ↳ Zoom avant.
- ↳ Ombre va quasiment [juste après] occuper tout l'écran.

Zoom
Ombre continue à avancer

- ↳ Zoom arrière
- ↳ P1on suivant sur une 3^e porte, avec aussi un guichet de surveillance.



- ↳ Plan suivant sur autre côté de la porte. Après le double contrôle visuel, il y a encore des précautions vis-à-vis des visiteurs des bars clandestins.
- ↳ Remarquer la lumière sur le métal de la porte.



- ↳ Il ouvre la porte. Le visiteur qui attend, immobile, s'apprete à rentrer.

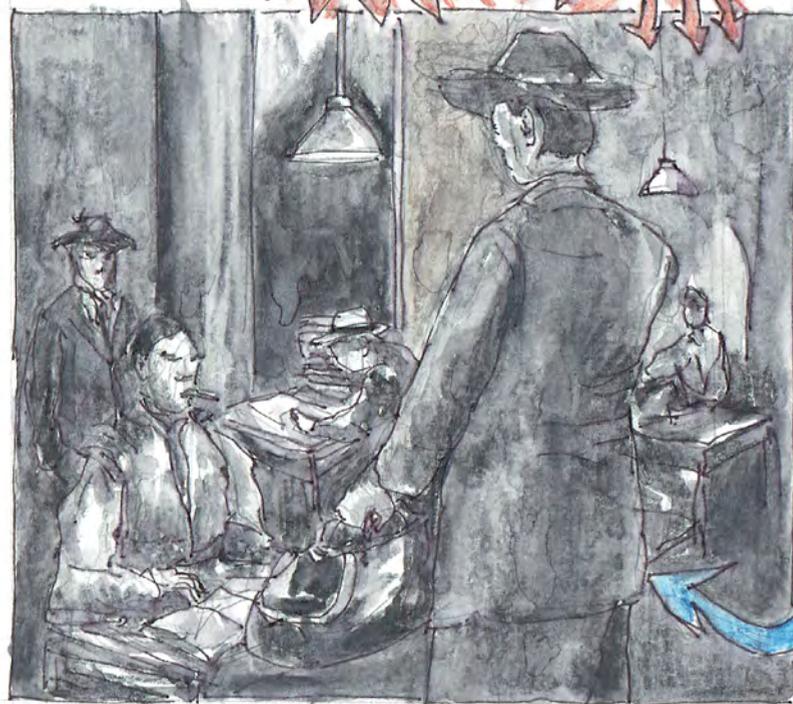
9/12



↳ Une fois les contrôles levés, le mystérieux inconnu, avec une malette, peut entrer dans le bar.

↳ Gros plan sur les mains tenant la malette [voir le plan sur les mains dans "Opening Night"]

10/12



↳ le bar est dans la pénombre, juste éclairé avec quelques lampes.

↳ Voir le noir profond au centre du plan.

11/12



↳ Il s'approche de l'homme derrière son bureau, qui doit être une sorte de comptable de la pègre et renverse le contenu de la mallette, soit des liasses de billets, provenant du trafic illégal de l'alcool.

↳ Gros plan sur les billets.

12/12



↳ La caméra remonte sur le chef de gang. Elle reste en légère contre-plongée, pour exprimer son pouvoir [cf. Orson Welles dans "Touch of Evil".]

Caméra remonte

À force de rechercher l'efficacité, la simplicité narrative, notre auteur finit par donner au moindre geste l'importance qui lui convient¹.

Bertrand Tavernier (à propos de Raoul Walsh)

The Roaring Twenties (1939) est l'un des films du début de la maturité de Raoul Walsh (1887-1980), l'un des grands noms d'Hollywood. Le film est une production Warner, tout comme le sont ses grands chefs-d'œuvre *Gentleman Jim* (1942) et *They Died With Their Boots On* (1941). Warner est le studio qui initia le cinéma parlant en 1929. Il a fallu une décennie pour bien maîtriser ce procédé non seulement d'un point de vue technique, mais aussi, et surtout, concernant la *mise en scène*, qui a dû s'adapter. En effet, avec le parlant, le jeu des acteurs est devenu moins démonstratif, ce qui permit, paradoxalement, une montée en puissance de l'effet dramatique. Les acteurs qui laissent une grande empreinte sont souvent assez laconiques et détachés, comme le peuvent être Robert Mitchum, Alan Ladd ou Gary Cooper. L'extrême pourrait être Arnold Schwarzenegger, très inexpressif (c'est intentionnel) et plus que laconique (17 phrases prononcées) dans *The Terminator* (James Cameron, 1984). Plus récemment, on remarque aussi l'admirable interprétation, tout en retenue, de Robert Pattinson dans *The Batman* (Matt Reeves, 2022).

Walsh a réalisé environ 120 films mais, pour simplifier, nous conseillerons ceux compris entre *The Roaring Twenties* et celui qui clôt sa grande période et aussi, quasiment, l'âge d'or hollywoodien, soit *White Heat* (1949, et qui est aussi une production Warner; voir le chapitre 9 plus haut). Signalons que le réalisateur a par ailleurs tourné pour presque tous les grands studios (Majors). Ces deux films ont plusieurs points communs: leur *thème* (le film de gangsters, qui a été supplanté durant les années 1940 par le film noir, genre très différent, car plus onirique, moins social, plus expressionniste); leur *rythme* soutenu (soit une qualité que l'on trouve à la fois chez Walsh et qui caractérise le style du studio, reconnu pour la qualité de son *montage*); leurs *fins marquantes* (la mort sur les marches, très graphiques, d'une église pour *The Roaring Twenties* et l'explosion de bonbonnes de gaz pour *White Heat*) ainsi que pour leur acteur principal, James Cagney, qui est impressionnant. On recommande

aussi de voir *One, Two, Three* (1961) de Billy Wilder, où il déploie un dynamisme exceptionnel. Dans son autobiographie, Walsh rapporte le passage suivant: «J'ai- mais la façon dont le critique Leonard Kirstein résumait les caractéristiques du personnage Cagney: "Personne n'exprime plus clairement en termes visuels, les délices de la violence, les accents de sadisme sous-jacent, la tendance à la destruction et à l'anarchie qui font l'essence même du sex-appeal américain?"»

Concernant le réalisateur, Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier rapportent que «l'œuvre de Raoul Walsh est peut-être d'abord victime de la personnalité haute en couleur de son auteur [...]. Gregory Peck nous racontait qu'entrant par surprise dans la chambre de Walsh pendant le tournage de *Captain Horatio Hornblower* [1951], il le vit dissimuler le livre qu'il lisait: *Le Rouge et le Noir*. Et Peck d'ajouter: "Voilà une réaction typique de Walsh: vouloir s'ingénier à dissimuler derrière des allures de forban, d'aventurier cabochard et amateur de cuites, une véritable culture³."»

Dans le film qui nous occupe ici, l'acteur joue le rôle d'Eddy Bartlett qui, de retour de la Première Guerre mondiale, cherche à trouver un travail honnête. Cependant, il va glisser, malgré lui, dans le trafic illégal de vente d'alcool durant la prohibition qui eut lieu tout au long des années 1920.

Le film retrace le parcours du protagoniste, qui connaît des succès avant de subir des déconvenues et de rencontrer de graves problèmes avec un personnage malsain, omniprésent tout au long de sa vie: George Hally (Humphrey Bogart, avant qu'il ne joue des rôles de détectives privés qui feront sa gloire, dans les années 1940). Ce schéma sera repris par Martin Scorsese dans *Goodfellas* (1990), qui ressuscitera le genre du film de gangsters, et plus tard dans *Casino* (1995).

La scène retenue se situe plutôt au début du film. Elle est une sorte d'interlude, une séquence explicative de la prohibition à l'attention du spectateur. Ces séquences, brillantes par leur concision, la rapidité du montage, la précision de la voix off, ponctuent le film et lui donnent ainsi une sorte de chapitrage, qui permet un *changement de rythme*, une respiration différente. On pense avec ce procédé aux splendides chapitres de *Breaking the Waves* (1996) de Lars von Trier, accompagnés par des tubes des années 1970, période du récit du film. Scorsese aussi utilisera

des chansons d'époque appropriées pour caractériser *Goodfellas*, qu'il rythmera, en revanche, avec des arrêts sur images.

Le premier plan [1/12] représente un personnage qui veut accéder à un lieu clandestin. On voit le guichet d'une porte s'ouvrir et le regard suspicieux d'un contrôleur apparaît [2/12]. Le plan est efficace car la porte et sa baie permettent de *cadrer le visage*, créant ainsi un deuxième cadre au plan. On renvoie à ce propos à l'extrait choisi sur *The Searchers* (John Ford, 1956; voir le chapitre 1 de cette partie). Le cadrage est l'un des thèmes majeurs autant du cinéma que de l'architecture. Il procède du choix de montrer quelque chose et donc aussi, de ne pas montrer autre chose, le hors-champ jouant un rôle important.

Cette ouverture est suivie par un plan sur l'imposte vitrée d'une autre porte sur laquelle se détache le chiffre «333» [3/12], la caméra descendant ensuite avec un *travelling vertical rapide* sur le guichet de la porte, alors que l'ombre d'un homme portant un chapeau s'approche, avec un déplacement dans l'axe [4/12]. Ce *double mouvement accélère* encore la séquence, déjà rapide en soi. À ce propos, le cinéaste Robert Parrish, qui a bien connu le réalisateur, remarquait que « le dépouillement des dialogues, l'absence de prétention propulsent l'histoire. Ce que des types comme Hawks, Walsh ou Capra savent faire dans leur film, cette faculté d'invention qui accélère le rythme⁴. » Cette ombre, avant d'être reconnaissable, était une tache noire qui emplissait tout l'écran et a permis ainsi le changement de plan, un peu à la manière d'Alfred Hitchcock dans *The Rope* (1948), ou encore dans la scène de la piscine chez des gangsters dans *Kiss Me Deadly* (1948), où Robert Aldrich coupe sur le maillot de bain noir d'une femme et raccorde sur un plan noir (voir ill. 77).

Apparaît ensuite un deuxième contrôleur [5/12], qui se détache cette fois-ci dans une baie triangulaire, forme qui augmente le dynamisme, visuel cette fois-ci. Cette accélération passe « au carré » en étant couplée avec un *zoom optique avant* alors que l'ombre mystérieuse occupe presque la moitié droite du plan.

Cependant, une autre porte reste à franchir [6/12], avec également un garde derrière le portillon, cadré en biais par Walsh, comme pour exprimer la clandestinité et surtout l'instabilité, un peu à la manière de Scorsese dans *Raging Bull* (1980), lors des scènes de combats de boxe où Robert De Niro interprète Jake La Motta

(voir ill. 78). En effet, Walsh, tout comme Scorsese plus tard, utilise dans ses mises en scène, à bon escient, c'est-à-dire au service du récit, des telles images obliques.

Puis la caméra cadre de l'autre côté de la porte [7/12], dont les tôles de métal sont comme *zébrées* par une lumière qui génère des rais obliques. Nous sommes encore face à du non orthogonal. La porte s'ouvre et l'homme, dont on ne voit pas le visage – coupé –, s'apprête à entrer dans la pièce [8/12]. On ne le voit toujours pas lorsqu'il est à l'intérieur, où l'on aperçoit uniquement son buste et ses mains tenant une mallette [9/12]. Ce plan d'un personnage coupé, qui le rend mystérieux et crée ainsi du suspense, rappelle ceux du début de *Strangers on a Train* (1951) d'Alfred Hitchcock, où l'on ne voit que les jambes des deux personnages (voir ill. 108 dans le chapitre 9 sur *Wild at Heart*, dans la deuxième partie de l'ouvrage).

Enfin, l'homme s'approche d'un autre personnage assis derrière un bureau, une sorte de comptable de la pègre. La pièce est éclairée ponctuellement par des lampes de type industriel, alors qu'une surface d'un *noir profond* occupe le centre du plan [9-10/12]. Suit un gros plan sur des liasses de billets que contient la mallette. Le côté graphique de ce type de composition nous rappelle un autre plan, pris un peu plus tard dans *Citizen Kane* (1941), où Orson Welles est debout sur un tas de journaux empilés (voir ill. 79).

La séquence se termine par un plan sur le comptable, filmé en légère contre-plongée et qui occupe ainsi, avec son cigare, presque tout l'écran, ce qui exprime sa puissance.

Notes

- ¹ Bertrand Tavernier, in BELLOUR Raymond (dir.), *Le Western: approches, mythologies, auteurs, acteurs, filmographies*, Gallimard, Tel, Paris, 1993.
- ² WALSH Raoul, *Un demi-siècle à Hollywood – Mémoires d'un cinéaste*, op. cit., p. 278.
- ³ TAVERNIER Bertrand et COURSONDON Jean-Pierre, *50 ans de cinéma américain*, op. cit.
- ⁴ Robert Parrish, in TAVERNIER Bertrand, *Amis américains*, op. cit.

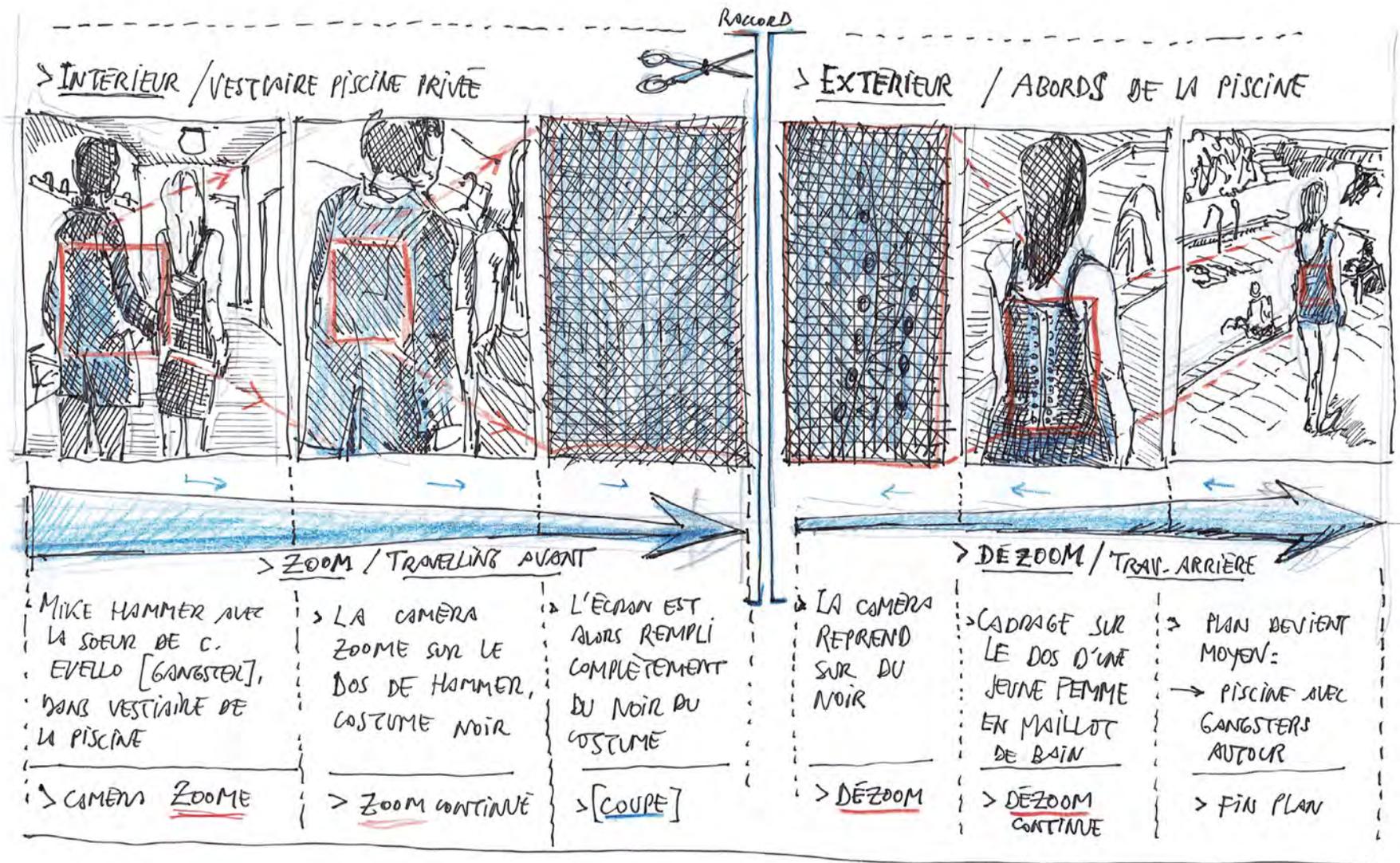


Illustration 77 Raccords au noir dans Kiss Me Deadly, de Robert Aldrich (1948).



Illustration 78 Robert De Niro dans *Raging Bull*, de Martin Scorsese (1980).

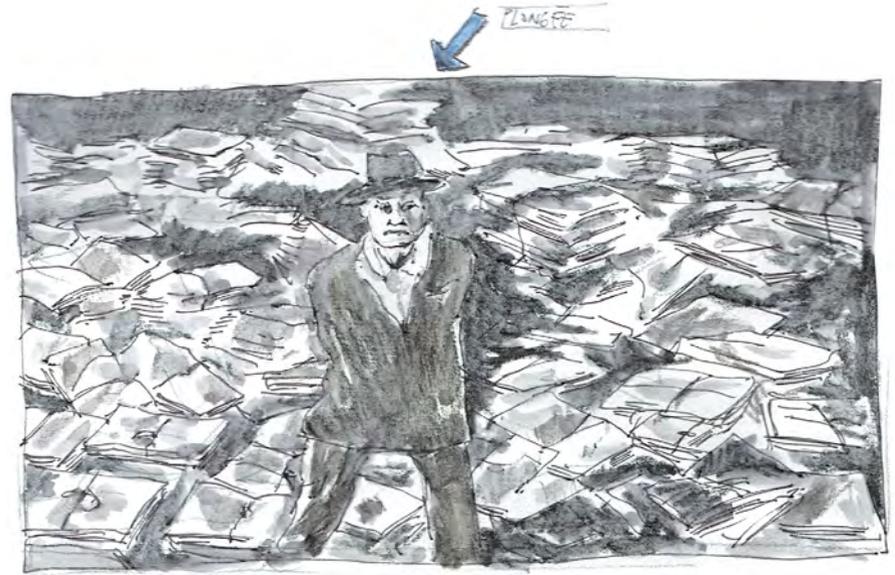


Illustration 79 Charles Foster Kane (Orson Welles), dans *Citizen Kane* (1941).

The Magnificent Amberson

Orson Welles, 1942

Des ombres comme symboles de la mort

2/12

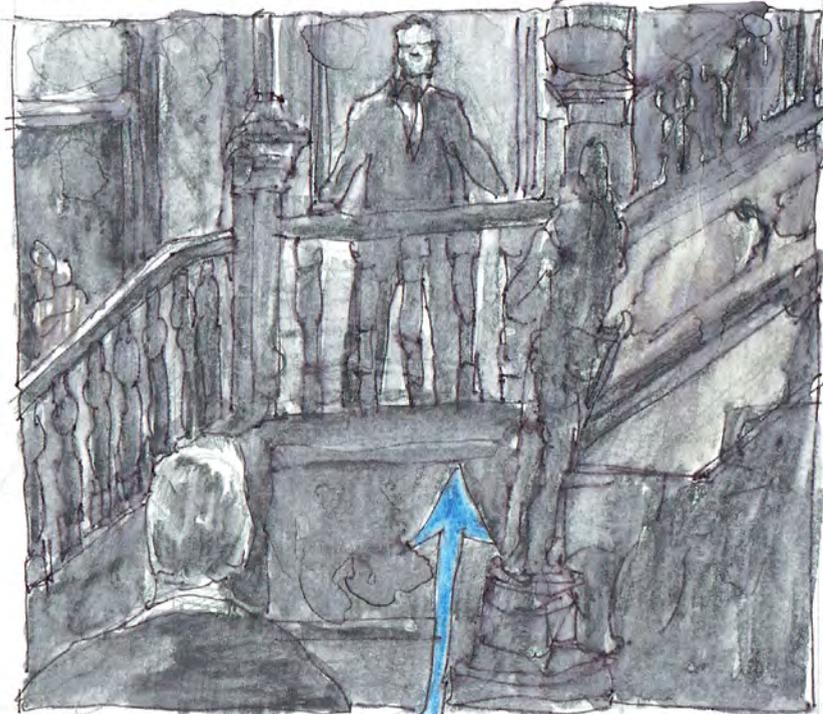


↳ Eugene Morgan [Josep Cotten] veut rejoindre Isabel Amberson [Dolores Costello]. Cependant, son fils George, s'y oppose [Tim Holt].

↳ Orson Welles utilise à merveille le bel escalier de la maison de Amberson, dans sa mise en scène.

Volonté de monter [Eugene Morgan]

2/12



↳ La caméra se déplace sur la droite et monte pour s'arrêter face à Jack Amberson, qui barre le passage à sa soeur. La caméra, ni lui, ne peuvent monter.

↳ Caméra derrière la tête de E. Morgan.

3/12



↳ Après le refus [2/12], la caméra redescend, presque au même endroit que [1/12]. Entre temps Fanny Minafer [sœur de Wilbur, mari d'Isabel]

↳ Remarque la main-courante en lumière, qui trace une ligne brisée très graphique.

4/12

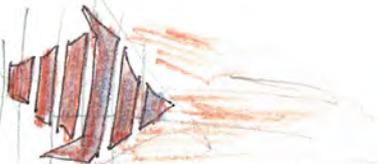


↳ Caméra se stabilise, un instant.
↳ E. Morgan, désespéré, et résigné, renonce à passer en force - Il s'apprête à rebrousser chemin.

↳ [N.B. : Agnes Moorehead, qui joue Fanny, fut la mère de Charles F. Kane, "Citizen Kane"]-

Mouvement personnage

Lumière
vient de
l'intérieur.



5/12



↳ George à la fenêtre, observe qu'Eugene
parte bien. Il observe, comme Henri Hill
dans "Goodfellas". Lumière comme la scène
du chat dans mo "Third Man", de C. Reed.

6/12



↳ Sorte de "split screen": On voit à la fois
le reflet de George dans la vitre et
Eugene qui rejoint sa voiture, éclairé
par un candélabre [cf. "Cat People"]

↳ Reflet: cf. "Jack Reacher" [Ch. McQuarrie]

duo → (on leur)

7/12



Lumière à contre jour

Lumière filtrée de la fenêtre

Revenir lentement

- ↳ Après que George a réussi à éloigner, égoïstement, le grand amour de sa mère, il est invité, par une domestique, à entrer dans sa chambre.
- ↳ Il avance lentement, dans l'ombre, présentant que c'est peut être la dernière fois qu'il la verra, vivante.

8/12



Caméra dans café

- ↳ Il s'approche de sa mère, moribonde.
 - ↳ Eclairage tamisé par les rideaux de la fenêtre.
 - ↳ Cette lumière joue un rôle primordial. Elle va exprimer en image ce qui va arriver à Isabel.
- ↳ Remarque la "fosse" d'ombres au centre de l'image.

9/12

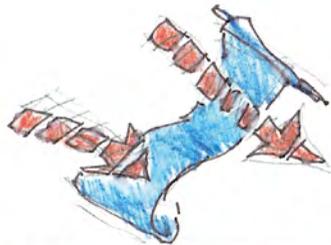


- ↳ Les rideaux bougent avec le vent et dessinent des figures sur les visages, immobiles.
[l'inverse de "Out of the Past", où les rideaux sont fixes et ce sont les personnages qui bougent].

10/12



- ↳ Le visage d'Isabel est ainsi tantôt à la lumière, tantôt légèrement moiré.
↳ Réf. ultérieure: John Anderton qui voit des images holographiques de son fils disparu, dont on voit l'effet de lumière sur son visage [Tom Cruise dans "Minority Report", de S. Spielberg.].



11/12



↳ Après les regrets de n'avoir pu revoir son grand amour, Eugene Morgan, elle s'éteint petit à petit. Elle est maintenant dans l'ombre (elle glisse dans la mort ; cela rappelle Michel Piccoli, dans l'eau, dans "Les choses de la vie").



12/12



↳ Dernier instant du plan. Ils sont dorénavant tous les 2 dans l'ombre. Elle meurt.

J'appellerais baroque l'étape finale de tout art lorsqu'il exhibe et dilapide ses moyens¹.

Jorge Luis Borges

The Magnificent Amberson (1942) est le deuxième film d'Orson Welles à la RKO. Il semble à première vue moins novateur que *Citizen Kane* (1941), ce qui est probablement vrai, mais il s'agit néanmoins d'une œuvre splendide, tant du point de vue de sa mise en scène, que des décors ou de l'éclairage. François Truffaut fait remarquer que « si le cinéma muet nous a apporté de grands tempéraments visuels: Murnau, Eisenstein, Dreyer, Hitchcock, le cinéma parlant n'en a amené qu'un seul, un seul cinéaste dont le style soit immédiatement reconnaissable sur trois minutes de film et son nom est Orson Welles². »

Le film raconte l'histoire d'Isabel Amberson (Dolores Costello), riche héritière d'une famille qui a fait fortune au XIX^e siècle et qui est en déclin. Dans sa jeunesse, elle a aimé Eugene Morgan (Joseph Cotten), un inventeur, notamment de voitures. Le récit se déroule durant la transition d'une économie à une autre, celle des voitures à chevaux bientôt remplacées par des automobiles. Cela rappelle une séquence de *Singin' in the Rain* (1952) durant laquelle, après une projection d'un premier essai de film parlant, en 1929, les spectateurs sont sceptiques quant à ce procédé, hormis Cosmo Brown (Donald O'Connor) qui renvoie, justement, à cette évidence après coup des automobiles ayant supplanté les attelages à chevaux.

Cependant, l'amour entre Isabel et Eugene n'a jamais pu se concrétiser: elle s'est mariée à un autre et de cette union est né un fils, George (Tim Holt), égoïste et manipulateur. En effet, ce dernier s'oppose, au seuil de la mort de sa mère, à la visite, dans sa chambre de moribonde, d'Eugene, qui se trouve en bas de l'escalier monumental de la riche demeure [1/12]. Cet escalier en rappelle deux autres, parmi beaucoup dans l'histoire du cinéma, pour leur usage dans la dramaturgie du récit. Il s'agit de ceux de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) et de *The Haunting* (Robert Wise, 1963; voir ill. 80 et 81).

Eugene est donc arrêté dans sa volonté d'ascension par George qui, même pour les derniers instants de vie de sa mère, va empêcher cette rencontre. Ainsi, du début

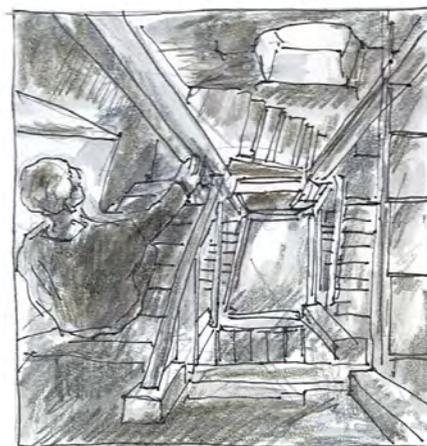


Illustration 80 L'escalier en plongée dans *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock (1958).



Illustration 81 L'escalier en contre-plongée dans *The Haunting*, de Robert Wise (1963).

(scène du bal chez les Amberson) à la fin, il aura été en conflit avec Eugene, qu'il considère comme une menace, pour lui, sa famille et sa mère. En effet, l'un incarne la modernité, la persévérance, le travail et aussi une certaine bonté (Eugene), alors que l'autre représente l'inverse. L'amour a encore compliqué leur relation puisque George fut amoureux de la fille d'Eugene, rencontrée, encore, lors de cette scène stratégique du bal. Cependant, après qu'ils se sont fréquentés quelque temps, elle a décidé de rompre avec lui, dans une scène tout à fait étonnante où elle a feint de ne pas comprendre les sentiments et l'amour qu'il avait pour elle, lui ayant répondu avec une fausse légèreté et une frivolité qui l'ont laissé stupéfait, et dont il ne se remettra jamais complètement. Il accumulera ainsi encore un peu plus de méchanceté et d'aigreur en lui.

Ce sont peut-être bien ces ressentiments qui lui font empêcher cette ultime rencontre entre Isabel et son grand amour. Dans cette scène, la caméra est au bas de l'escalier, derrière les deux personnages. Tout en restant au sol, elle se déplace sur la droite et change d'angle pour cadrer le palier intermédiaire sur lequel, accoudé à la barrière, à contre-jour et les membres en forme de croix de saint André, se dresse un deuxième barrage en la personne du frère d'Isabel, Jack Amberson (Ray Collins) [2/12]. Sentant le passage par trop difficile (ce sont les images qui font ressentir cela au spectateur, et non des mots), la caméra redescend au même endroit que dans le plan initial, alors que Fanny Minafer (Agnes Moorehead, qui jouait la mère de Charles F. Kane dans *Citizen Kane*), la sœur célibataire d'Isabel et aussi amoureuse d'Eugene, rejoint les deux hommes, afin de les aider à barrer le passage (on pense au panneau sur le portail de «Xanadu», la demeure de Kane, où il fut inscrit: «*No Trespassing*»).

D'un point de vue formel, l'espace de l'escalier est plongé dans la *pénombre*, seule étant éclairée la ligne, brisée, de la main-courante, qui dessine dans l'espace un chemin difficile et une issue cachée et incertaine. C'est probablement intentionnel de la part du réalisateur, et le spectateur le ressent. Cela rappelle le début de *Strangers on a Train* (1951), d'Alfred Hitchcock, où un entremêlement de rails de chemins de fer préfigure les obstacles, inévitables, à venir (au cinéma, il n'y a pas de récit sans difficultés ni obstacles; voir ill. 82). Dans cette scène magistrale de la maison des Amberson,³ tout comme en architecture de manière générale, l'escalier

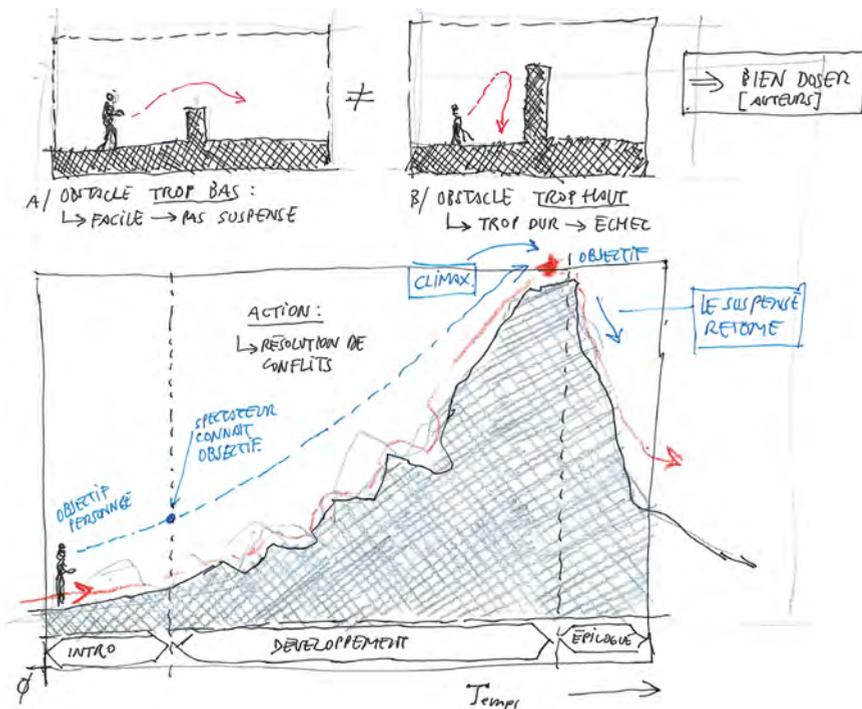


Illustration 82 Dans la construction d'un film, il convient de bien doser les obstacles à franchir pour les protagonistes: ni trop haut, ni trop bas.

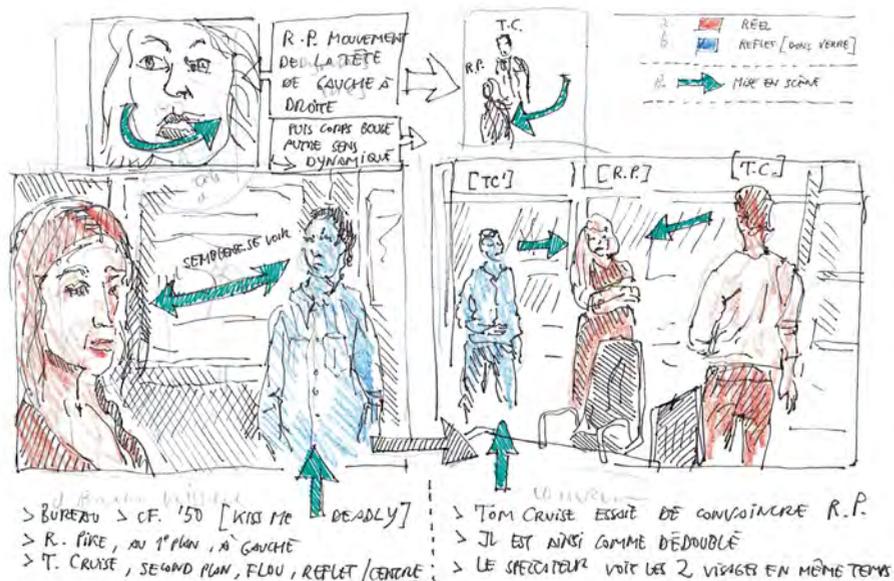


Illustration 84 Tom Cruise et son reflet, face à Rosamund Pike, dans *Jack Reacher*, de Christopher McQuarrie (2012).

peut être celle de la lune ou de quelque lampe de chevet, est *moirée sur les rideaux*, que le vent fait bouger, ce qui dessine des figures sur leurs visages. Cette lumière, là encore, va jouer un rôle décisif dans ce dernier plan, dans lequel la caméra restera fixe, cela pour mettre en évidence le mouvement d'une seule et unique chose à la fois. Cette restriction volontaire d'effets n'est pas un appauvrissement des possibilités du cinéma, mais au contraire, elle permet la montée en puissance de son effet dramatique. Hitchcock, dans la scène du baiser de Grace Kelly à James Stewart, fera de même en ne mettant en mouvement qu'une chose à la fois (la caméra, puis les acteurs), dans *Rear Window* (1954; voir le chapitre suivant). Jacques Tourneur, dans *Out of the Past* (1947; voir le chapitre 18 plus haut), jouera aussi avec la lumière couplée à des rideaux, mais fera l'inverse, en ce sens que ces derniers seront fixes, au contraire des ombres, qui seront mouvantes et déformées par les plis.

Durant cet ultime dialogue, Isabel regrettera la vie qu'elle n'a pas eue avec Eugene, ce voyage avec lui qui aurait pu être merveilleux de découvertes et de charme, alors qu'elle l'a fait avec son fils. Il s'est ainsi avéré triste et précurseur de son état actuel. Borges, dans son poème *Limites*, exprime le sentiment du regret par ces vers: « Il y a une ligne de Verlaine dont je ne dois plus me ressouvenir, / Il y a une rue toute proche qui est défendue à mes pas, / Il y a un miroir qui m'a vu pour la dernière fois⁵. »

Les lumières changeantes sur leurs visages [9-10/12] sont un procédé aussi utilisé par Steven Spielberg, dans *Minority Report* (2002), lorsque John Anderton (Tom Cruise) parle à son défunt fils au moyen d'images holographiques, hors champ et qui se reflètent, mouvantes, sur son visage triste.

La question de la lumière ondoiyante sur un visage remonte aux origines du cinéma, comme le font observer Juan Deltell Pastor et José Manuel Garcia Roig: « Dans les premières images du film *Faust: Eine Deutsche Volkssage* (1926), de Friedrich Wilhelm Murnau, la lutte entre la lumière et l'obscurité se traduit en quelques-unes des formes les plus impressionnantes qu'aucun art n'a jamais créées. La forme lumineuse d'un archange inquiétant s'oppose au diable dont les contours, malgré les obscurités, offrent un grand relief. Par moment, la lumière ondule sur les visages⁶. » On se rappelle aussi le très bel exemple de *Cat People*, lorsqu'Irena rêve de félins, que l'on voit surgir en surimpression sur son visage.

Welles poursuit en plongeant Isabel dans l'ombre, à l'avant-dernier moment de la scène [11/12], avant de faire de même avec George [12/12]. Encore une fois, le réalisateur fait la démonstration de la *puissance d'évocation des images* (l'ombre est ainsi l'équivalent de la mort, qui survient à la fin de la scène pour Isabel).

Notes

- ¹ BORGES Jorge Luis, *Histoire universelle de l'Infamie – Histoire de l'éternité*, 10/18, Paris, 1994. Cette citation est utilisée par Jacques Lourcelles dans son article sur *Touch of Evil*, dans le *Dictionnaire des films* (op. cit.).
- ² François Truffaut, in BERGALA Alain, NARBONI Jean et PAQUOT Claudine, *Orson Welles*, Cahiers du cinéma, Paris, 1986.
- ³ L'escalier du film est semblable à celui, très beau, de la maison des frères Lumière à Lyon, qui abrite le musée Lumière. Cette Villa Lumière (1899-1902) est l'œuvre des architectes Paul Boucher et Charles-Joseph Alex.
- ⁴ SIZA Álvaro, *Imaginer l'évidence*, op. cit.
- ⁵ BORGES Jorge Luis, « Limites », in *Œuvre poétique*, op. cit.
- ⁶ DELTELL PASTOR Juan et GARCIA ROIG José Manuel, *Cine y Arquitectura*, op. cit. (traduction de l'espagnol par l'auteur).

Rear Window

Alfred Hitchcock, 1954

L'ombre d'un baiser

1/14



[Jeff]
Hors-champ.

Travelling
Latéral.

↳ 1^{er} plan: travelling horizontal dans la cour [splendide décor du studio] pour arriver à Jeff [I.B. Jeffories, James Stewart], hors champ [on ne voit que son épaule].

↳ Le pittoresque de la cour rappelle un peu le décor dans "mon Oncle" de J. Tati.

2/14



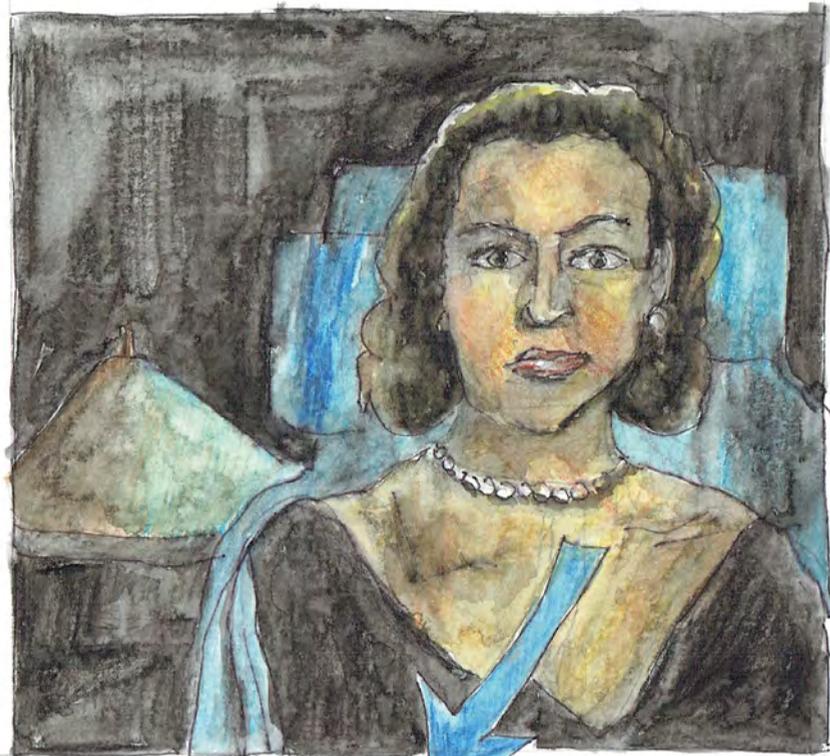
Lumières de
la cour

↳ La caméra arrive à Jeff, qui dort.

↳ Une ombre s'approche de lui: susprise.

Une ombre,
mystérieuse,
avance vers lui.

3/14



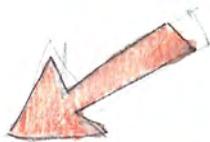
- ↳ Plan suivant: Lisa Carol Fremont [Grace Kelly] s'approche de Jeff, hors champ.
- ↳ Elle s'approche, aussi: du spectateur [plan subjectif].

4/14

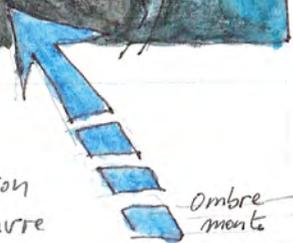


- ↳ Elle s'approche [de la caméra].
- ↳ Dans chacun de ces plans, 1 seule chose bouge: la caméra, l'ombre, Lisa Carol.

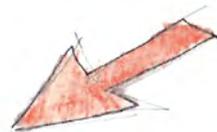
5/14



↳ Plan suivant : contre-champ sur Jeff, qui dort. C'est aussi un plan subjectif. L'ombre que l'on voyait sur son torse [5/16] recouvre maintenant le bas de son visage.



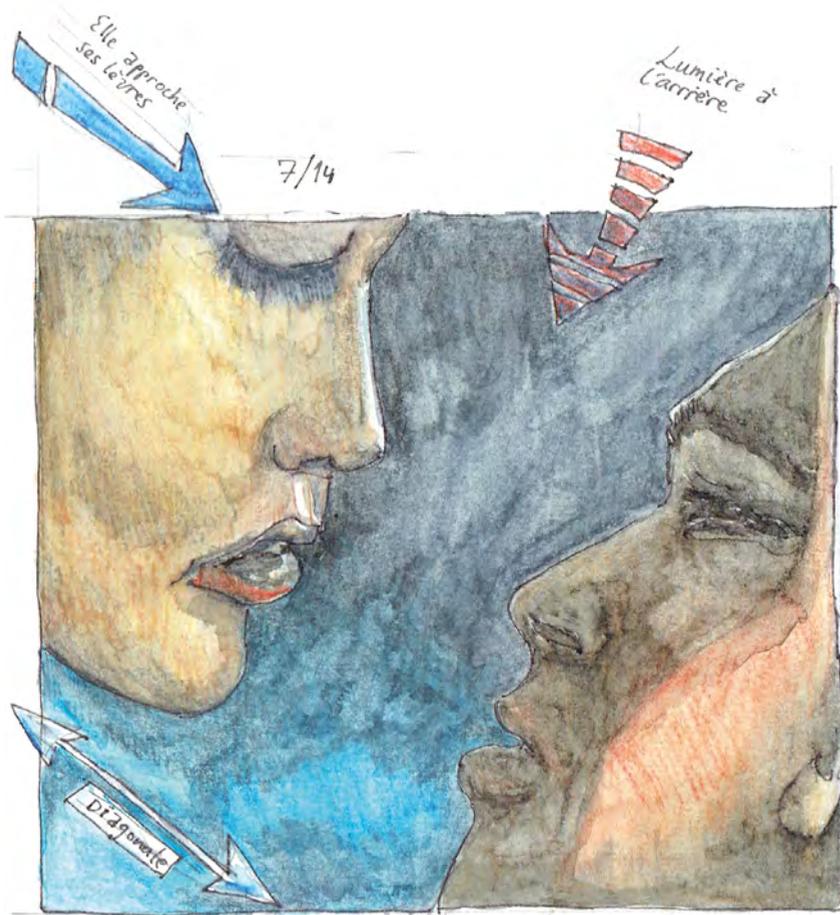
6/14



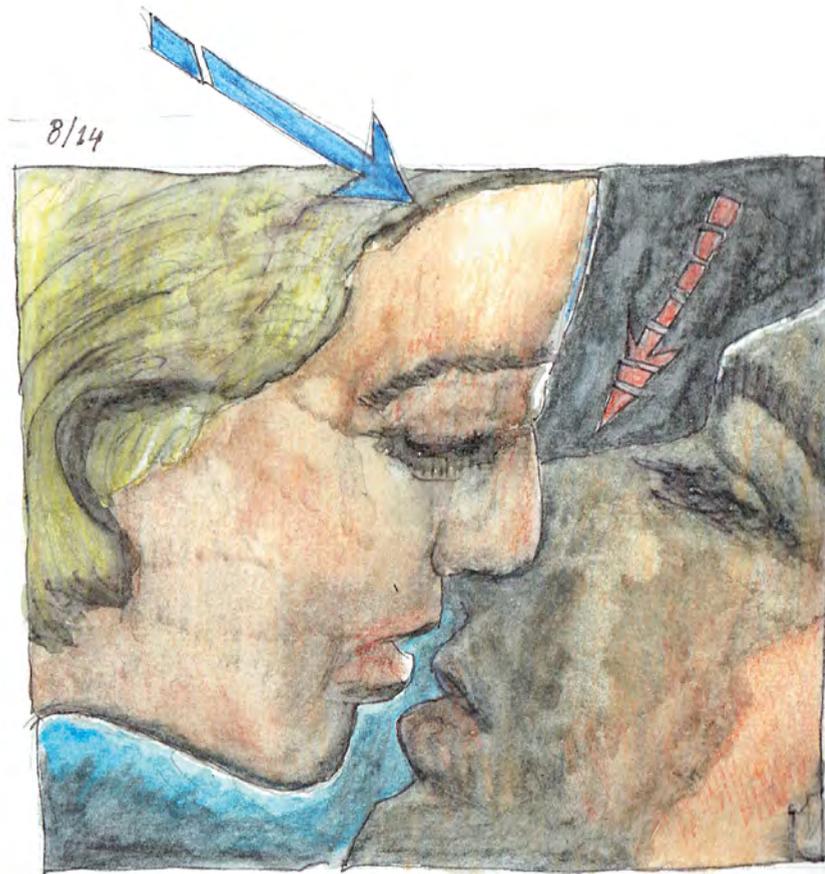
↳ Alors que l'ombre atteint ses yeux, il se réveille. Il la regarde. Il regarde aussi, presque, le spectateur.

↳ Le plan est fixe, seule bouge l'ombre.

Ombre monte



- ↳ Plan suivant : cette fois le spectateur est juste devant les protagonistes. La caméra est fixe. C'est juste elle qui se rapproche - Remarquer les diagonales de composition du plan [cf. O. Welles] et l'usage des profils [cf. Kim Novak, chez Ernie, dans "Vertigo"].
- ↳ Voir lumière floue diffuse à l'arrière, bleue, comme : souffle.



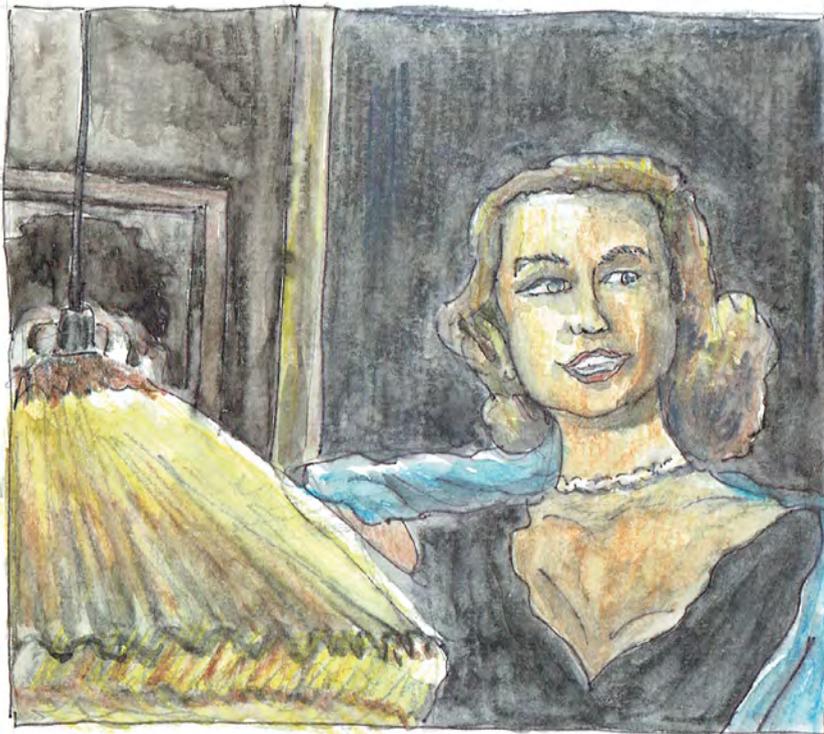
- ↳ Intéressant : les profils permettent la vision du vide entre eux [et la forme que cela génère]. [Les Japonais regardent d'ailleurs eux plus les vides que les pleins]. Voir par exemple la sculpture de Daniel Berset intitulée "Le Baiser", qui invite une telle réflexion].
- ↳ Au moment du baiser, l'ombre de Lisa recouvre le visage de Jeff.

9/14



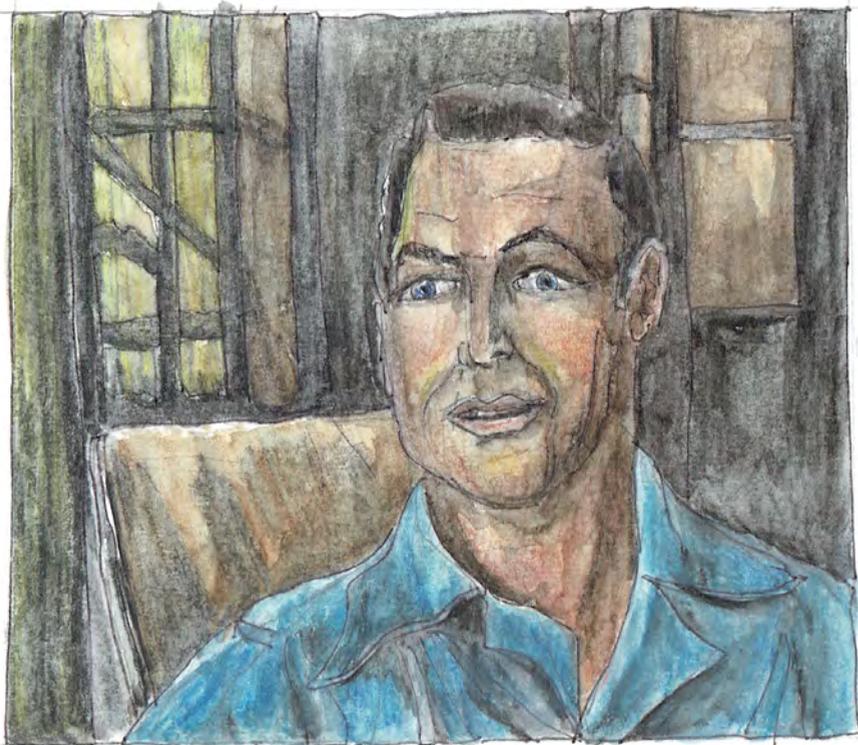
↳ Puis elle se déplace dans la pièce et se dirige vers un lampe de chevet -

10/14



↳ Et l'allume -
↳ Cela rappelle, plus tard, la scène de la lampe qu'allume et éteint convulsivement, Glenn Close dans "Fatal Attraction".
↳ Puis la scène semblable des "Visiteurs"

11/14



↳ Plan sur Jeff, émerveillé par la beauté de Lisa Carol sous la lumière.

12/14



↳ Puis contre-champ sur la jeune femme, resplendissante.

13/14



- ↳ Après avoir allumé une lampe de table, celle-ci génère l'ombre de la jeune femme sur le mur.
- ↳ L'ombre est précise.

14/14



- ↳ Puis elle passe devant la fenêtre. Le ciel est crépusculaire. Il est iconique du film.
- ↳ Comparez ce ciel [ce décor, cet éclairage] avec la scène de "On connaît la chanson".

L'un des films les plus expérimentaux
et les plus parfaits du maître du suspense¹.

Jacques Lourcelles

Rear Window (1954) est l'un des grands films d'Alfred Hitchcock et de l'histoire du cinéma. Le réalisateur montre à quel point la phrase, bien connue, de Paul Valéry, a du sens: « Sans contrainte extérieure, je n'eusse rien fait ou du moins rien achevé². » Le parti pris de départ cumule deux difficultés: la première est due à l'incapacité de déplacements du personnage principal (Jeff, interprété par James Stewart dans l'un de ses grands rôles), pour cause de jambe cassée, et la seconde concerne le choix d'un lieu unique, soit l'espace clos d'une cour arrière de bâtiments d'habitations à New York (voir ill. 85). Ainsi, de même que dans toute création, ces difficultés sont source de recherches et d'efforts, comme le précise l'architecte Rafael Moneo, « résoudre des problèmes est ce en quoi consiste l'architecture³. » (On peut remplacer le mot architecture par cinéma, ou littérature; voir ill. 86). En effet, les contraintes permettent d'orienter le travail vers une direction et facilitent la hiérarchisation des décisions à prendre. Le créateur peut ainsi se focaliser sur l'obstacle à surmonter, ce qui permet souvent de lancer le projet, parfois au-delà des attentes. Un bon architecte est par conséquent satisfait qu'on lui propose un projet difficile. Dans le cas contraire, il peut alors se mettre lui-même en difficulté, comme l'a fait Álvaro Siza, à qui on proposait d'implanter un bâtiment (le Centre galicien d'art contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle) dans un site privilégié (le parc de San Domingos de Bonaval) et qui a décidé, contre l'avis de son maître d'ouvrage, de positionner la construction en bordure de parcelle. L'espace choisi présentait en outre une forme triangulaire, qui est une figure géométrique très difficile à aménager: « Évidemment, c'était une solution assez dangereuse parce qu'il n'y avait pas beaucoup de place et un terrain irrégulier à cet endroit. Le résultat inévitable, avec les 7000 mètres carrés du bâtiment, était une configuration triangulaire. Il a fallu concilier les particularités du programme et les contraintes de la parcelle⁴. » À propos de la fabrication d'une œuvre et de ses effets recherchés sur le spectateur, Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon remarquent que « tout admirateur de

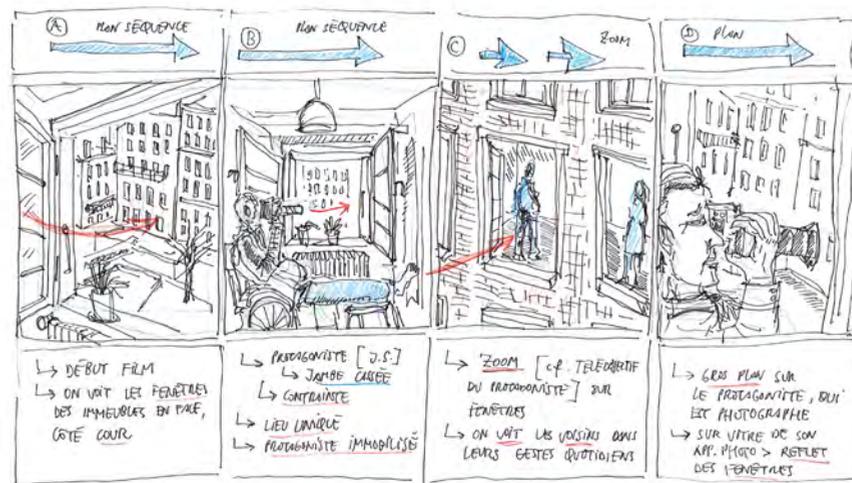


Illustration 85 Double contrainte dans *Rear Window*, d'Alfred Hitchcock (1954): l'espace clos d'une arrière-cour et l'immobilisation du protagoniste.

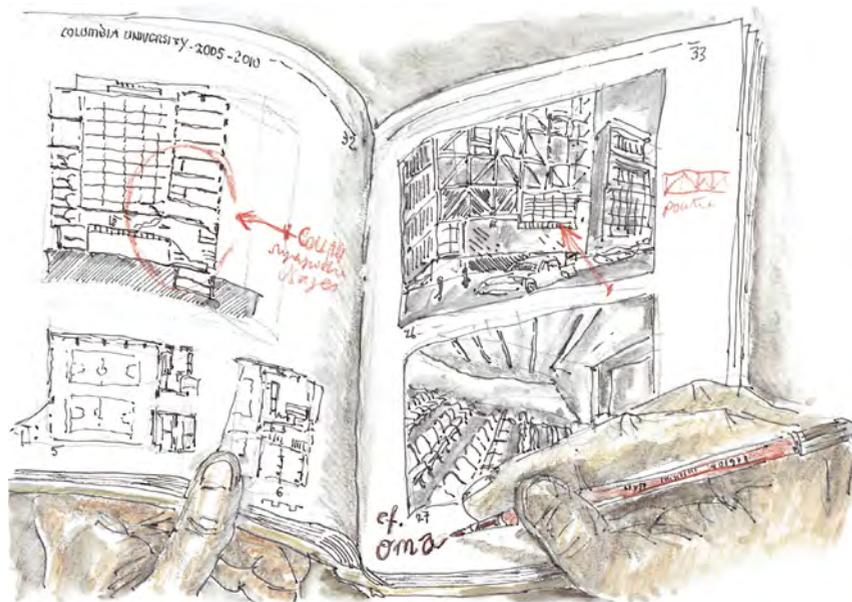


Illustration 86 Rapport entre création et références, chez Rafael Moneo: lien entre le projet de l'Université Columbia (New York, 2005) et le livre de Rem Koolhaas (OMA): *New York délire* (Parenthèses, 2002 [1978]).

Hitchcock se voit un jour ou l'autre opposer ce que l'on pourrait appeler l'objection humaniste, celle des critiques qu'un tel talent pour la fabrication de produits diaboliquement efficaces fait crier au cynisme et au mépris du public. C'est faire peu de cas de la vraie nature et de la vraie fonction de l'œuvre d'art. Valéry, dans *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, définit la réalisation d'une œuvre comme un "problème de rendement" et l'œuvre elle-même comme une "machine" destinée à exciter les esprits en établissant "l'attaque de son lecteur" sur la psychologie, sur la probabilité des effets⁵.

La scène retenue se situe vers la fin du deuxième quart d'heure, qui coïncide avec le terme du premier acte, consistant en la présentation du lieu, soit la cour avec ses voisins, que le protagoniste observe depuis la «fenêtre arrière» de son appartement. La caméra montre cet *espace par un travelling latéral* qui va de gauche à droite et se termine sur Jeff, en train de dormir sur sa chaise roulante [1-2/14].

Soudain, une *ombre mystérieuse* avance vers lui, que l'on voit monter sur son torse et recouvrir le bas de son visage. Le spectateur pressent un danger qui, comme souvent, s'invite dans les moments plus calmes [2/14]. Cependant, on est rassuré par le plan suivant [3/14], qui montre Lisa Carol (Grace Kelly), sa fiancée, en un plan rapproché et face à la caméra, donc en un *plan subjectif*, puisque le spectateur se retrouve ainsi à la place de Jeff. C'est l'un des plaisirs du cinéma [3/14]. La jeune femme s'approche de plus en plus [4/16], avant qu'Hitchcock ne raccorde, toujours en gros plan, sur Jeff, jusqu'à ce que l'ombre de Lisa Carol le recouvre entièrement [5-6/14]. Il s'agit là d'une belle idée de mise en scène de cinéma. On pourrait néanmoins se demander si Hitchcock n'aurait pu faire durer un peu plus le suspense, en retardant la résolution du mystère de l'ombre.

Sur tous ces plans, rapides, ainsi que sur le suivant, le réalisateur *ne fait bouger qu'une chose à la fois*. Ce sont, successivement, la caméra, le visage de la jeune femme, l'ombre de celle-ci et encore une fois la jeune femme, mais de profil [7-8/14]. Sur ce dernier plan, Hitchcock nous invite aussi à *voir le vide* entre les deux personnages, avec la lumière qui vient de l'arrière et crée ainsi une sorte de halo autour du contour du visage, ce qui le rend quasiment « magique » (on se rappelle ce questionnement, omniprésent, dans *La Nuit américaine* [1973] de Truffaut: « Les femmes

sont-elles magiques?» se demande Alphonse [Jean-Pierre Léaud]). Il nous revient aussi une manière similaire d'éclairer le profil de Madeleine [Kim Novak] dans la scène du restaurant de *Vertigo* (1958; voir la mention dans le chapitre 13 sur *The Curious Case of Benjamin Button*).

Puis, Lisa Carol se déplace dans la pièce jusqu'à atteindre une lampe, qu'elle allume. Cet acte, couplé à des éclairages du studio, produit un effet visuel chez le spectateur [9-10/14]. Dans le cas présent, cet éclairage est positif, mais il est tragique et inquiétant dans *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), où Glenn Close allume et éteint frénétiquement une lampe de chevet (voir ill. 87). En revanche, la même mise en scène sera comique dans *Les Visiteurs* (Jean-Marie Poiré, 1993): «Jour, nuit, jour, nuit, [...]»

Dans *Rear Window*, ce jeu de lumière permet de mettre en évidence la beauté de Grace Kelly, dont on voit l'effet sur Jeff, qui a plaisir à l'observer [11-12/14]. La séquence se termine par un plan américain sur la jeune femme et son ombre, nette et projetée contre un mur [13/14]. On remarque que dans la vie, dans les logements, au contraire, les ombres sont plutôt diffuses et multiples, cela étant dû aux diverses sources d'éclairage. Pour finir la séquence, on voit Grace Kelly devant la fenêtre, par laquelle on perçoit un ciel crépusculaire qui rejoint l'image iconique que l'on a de ce film. On peut comparer ce crépuscule et son effet apaisant à celui d'*On connaît la chanson* (1998), d'Alain Resnais (voir le chapitre 12 de la seconde partie de l'ouvrage).

Notes

- ¹ LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire des films, 2. De 1951 à nos jours, op. cit.*
- ² VALÉRY Paul, *Ego scriptor et petits poèmes abstraits*, Gallimard, Poésie, Paris, 1992.
- ³ MONEO Rafael, «Les bâtiments ne sont pas seulement des objets», conférence à HEPIA, 2014 (notes de l'auteur).
- ⁴ SIZA Álvaro, Álvaro Siza, *une question de mesure. Entretien avec Dominique Machabert et Laurent Beaudoin*, Le Moniteur, Paris, 2008, p. 138.
- ⁵ TAVERNIER Bertrand et COURSDON Jean-Pierre, *50 ans de cinéma américain, op. cit.*

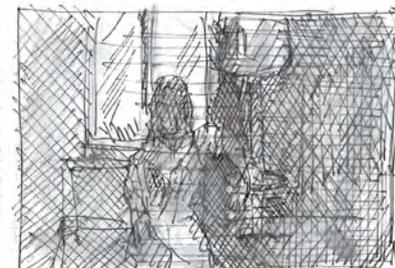
↳ LUMIÈRE DITE "JUSTIFIÉE" LORSQU'ELLE CORRESPOND AUX SOURCES PRÉSENTES DANS LA SCÈNE.



↳ EVE [GLEN CLOSE] EST LA MAÎTRESSE DE DAN [MICHAEL DOUGLAS].

↳ ELLE DEVIENT POSSESSIVE ET IMPRÉVISIBLE. DAN CHERCHE À ROMB+ ROMIRE, IL SENT SA BONBETOSITÉ LATENTE.

↳ ELLE L'INVITE À L'OPÉRA. JL REFUSE. ELLE ÉCOUTE SEULE CHEZ ELLE UN ENREGISTREMENT DE L'OPÉRA.



↳ ELLE ALLUME ET ÉTEINT LA — UNE LUMIÈRE — LAMPE DE CHEVET.

↳ LA SIGNIFI — LE SPECTATEUR SENT / COMPREND QUE SA SONTÉ MENTALE EST CHANGÉLANTE.

↳ PROCÈS / IDÉE SIMPLE & EFFICACE

[CINÉMA SURTOUT : LANGAGE DES IMAGES ↑ [MOTS ↓]]

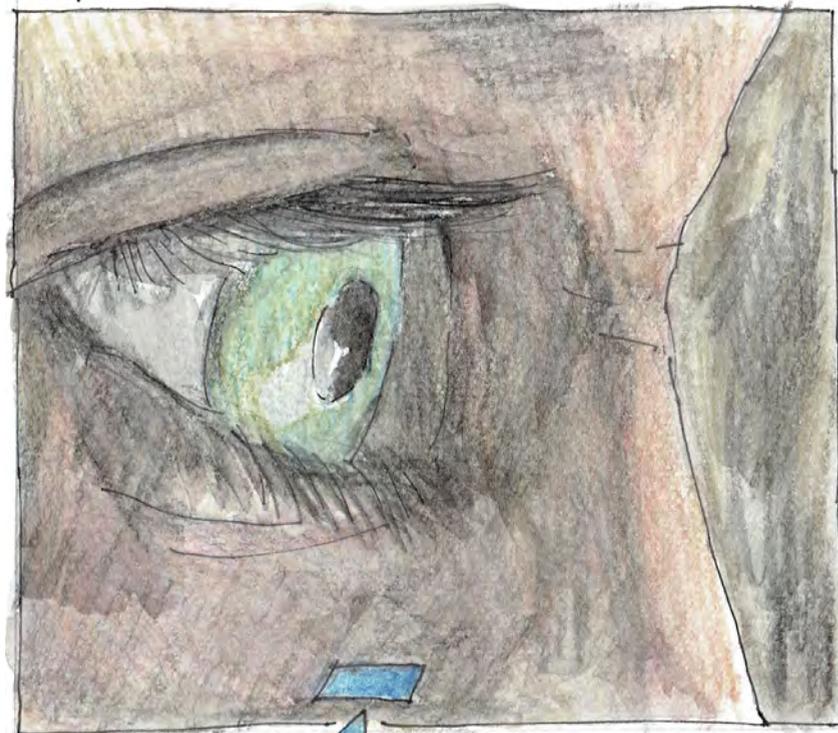
Illustration 87 Glenn Close allume et éteint frénétiquement une lampe, dans *Fatal Attraction*, d'Adrian Lyne (1987).

Goodfellas

Martin Scorsese, 1990

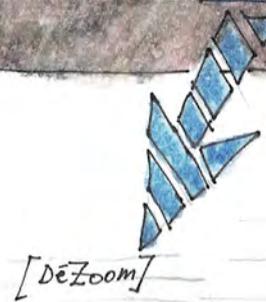
Fascination des ombres du mal

1/16



- ↳ 1^{er} plan: Très Gros Plan [fixe]
- ↳ Le film commence par un regard. L'objet observé est : Hors champ.
- ↳ Regard fixe, fasciné: Le début de tout ce qui suivra.
- ↳ [voir aussi: Réf. : œil/le doux, arch.]

2/16



- ↳ Dézoom.
- ↳ Le visage est de profil. Il sépare le plan en 2 : le visage, net, à gauche et le fond, flou, à droite.
- ↳ Suspense sur le : hors-champ.

3/16

Long travelling [...]



↳ Puis plan sur l'objet du regard. Long travelling horizontal, légèrement descendant sur une scène de rue de Brooklyn, New York, 1951.

Traverse toute la rue

4/16

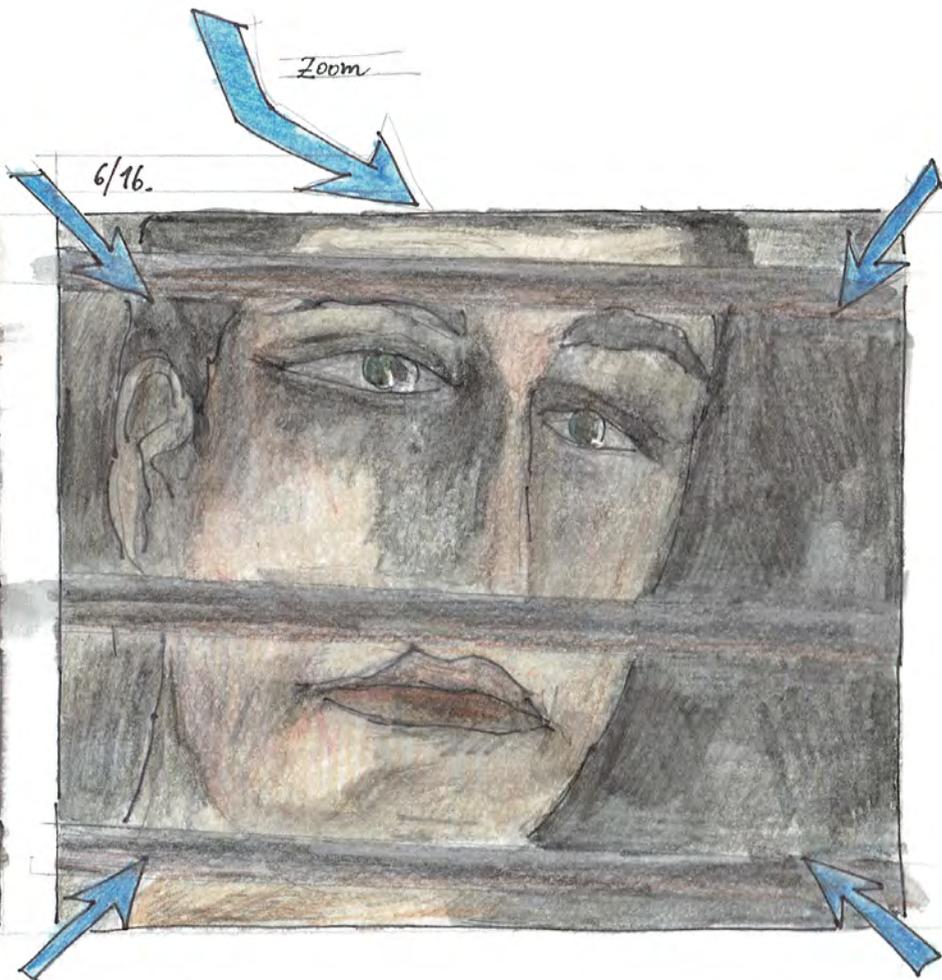


↳ Le protagoniste qui regarde est un adolescent, Henry Hill [Roy Lotta], fasciné par les gangsters, italo-américains du quartier. Il regarde attentivement leur manège, surtout de gestes.

5/16.



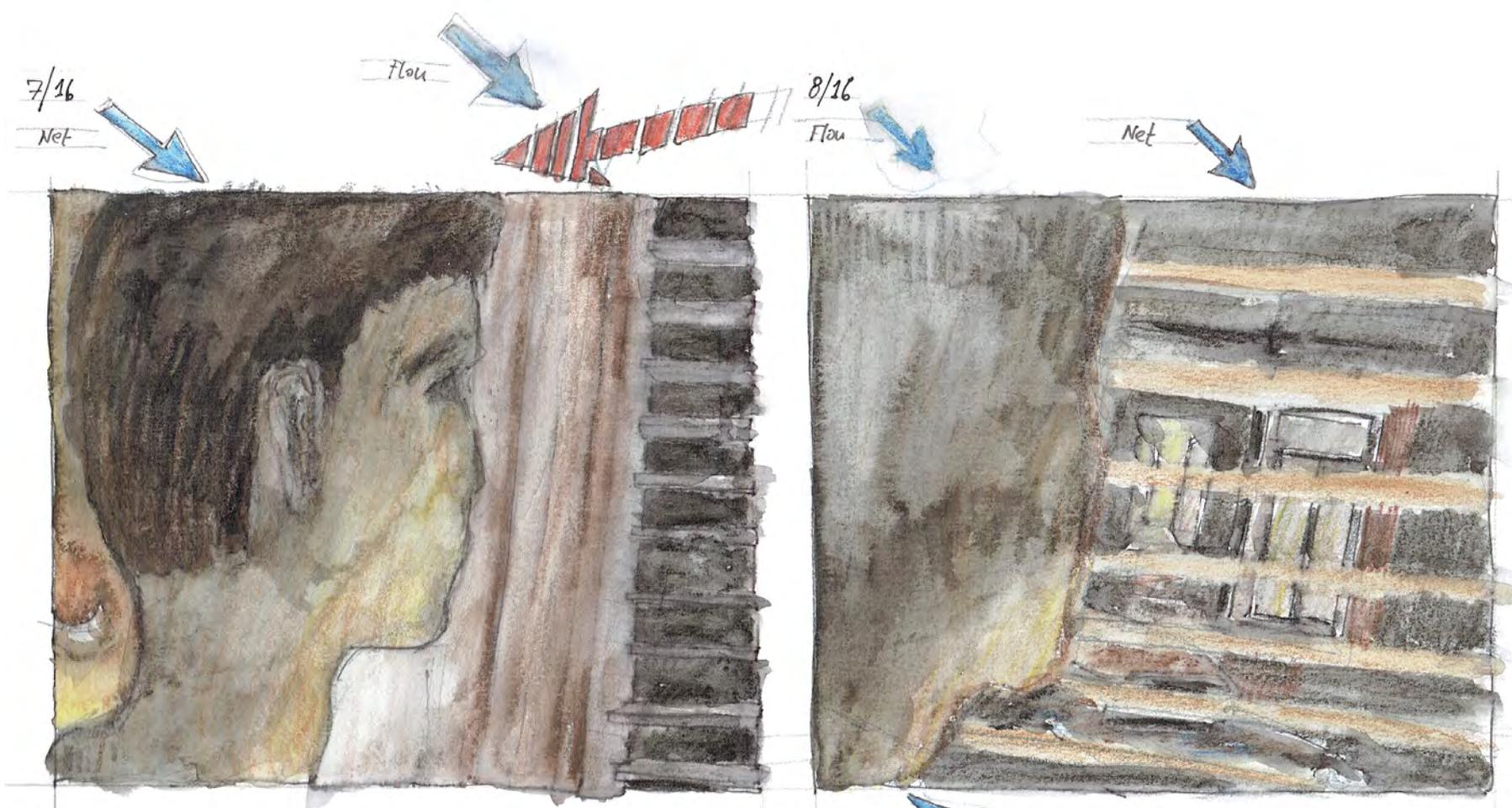
6/16.



↳ Vue de face du protagoniste.

↳ Observe, caché, un peu comme dans "Rear Window".

↳ Effet de caméra inverse de [1-2/16]: zoom.



7/16
Net

Flow

8/16
Flow

Net

Travelling horizontal

↳ Plan sur Henri, qui observe, caché derrière les stores

↳ Puis le point change sur l'objet observé [Rue; manège des caïds].

9/16



Lumière de l'int.



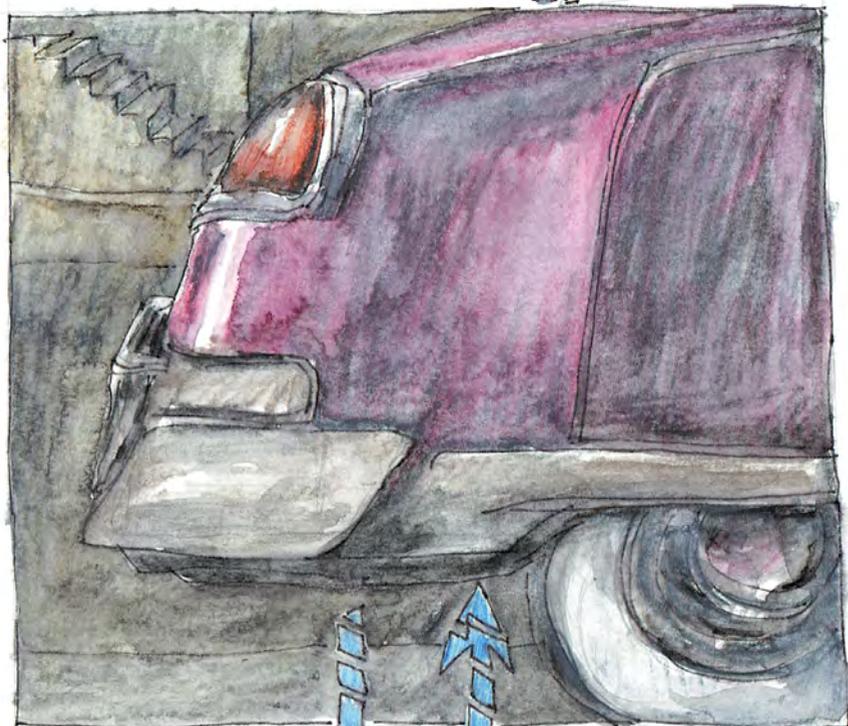
↳ Une voiture, de l'un des caïds, arrive, tel un carrosse royal. L'arrivée du personnage est vue par le protagoniste comme quasi mythique.

10/16



↳ Puis Scorsese, tel un écrivain naturaliste [ex.: Flaubert], va représenter des détails, qui vont faire à la fois réels & oniriques: chaussure de luxe, pli du pantalon, montre, etc.

11/16



RESSORTS VOITURE

- ↳ Détail suivant : fragment de voiture. Elle s'arrête.
On ne voit que le mouvement des ressorts de la roue (qui réagissent au poids de l'homme qui en sort).
- ↳ Cf. Flaubert : Détail → réaliste & poétique.

12/16



- ↳ Le gangster [fragment] sort de la voiture.
- ↳ [Un peu à la manière de Hank Quinlan [Orson Welles] dans "Touch of Evil".]

13/16



Travelling Vertical

- Puis travelling vertical sur le gangster [que l'on ne reverra plus, par la suite, celui-là est juste un parmi d'autres, mais qui suscite la fascination].

14/16



↳ Les plans sont rapides, se succèdent.
↳ De nouveau un détail, un fragment [qui parle de tout : une main avec bijoux en or].
[N.B. : Mains: très cinématographiques; Cf. Bresson].

15/16

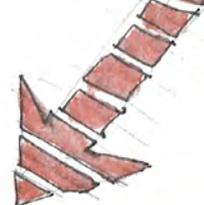


- ↳ Puis, plan sur l'un des gangsters, un homme de main, qui formera Henry Hill.
- ↳ Fumée du cigare → Cf. Fumée de la cigarette de "Sunset Boulevard".

16/16



- ↳ Puis vue sur Paul Cicero [Paul Sorvino], soit l'un des parrains de l'une des familles New Yorkaises, pour lequel Henry commencera à travailler.



Cette œuvre renouvelle le film de gangsters plus radicalement encore que *Raging Bull* renouvelait le film de boxe (on a l'impression que Scorsese vient d'inventer le genre, crée son propre univers)¹.

Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon

Dans l'œuvre impressionnante de Martin Scorsese, *Goodfellas* (*Les Affranchis* ou, traduit littéralement, les « bons gars », 1990) est un film clé du réalisateur. En effet, il résume et synthétise les recherches et thèmes récurrents de l'auteur, qui avait auparavant posé les prémices du genre (films sur la mafia ou de gangsters) de façon très personnelle, avec *Mean Streets* (1973), et qui a continué ensuite, avec *Casino* (1995). Robert De Niro est présent dans les trois films. L'acteur n'a pas le rôle principal dans *Goodfellas*, mais celui d'une sorte de légende de la mafia (le personnage de Jimmy Conway, inspiré d'un vrai gangster [James Burke]), qui constitue un modèle et un objet d'admiration pour le personnage de Henry Hill, interprété par Ray Liotta, dont le producteur, Irwin Winkler, ne voulait pas, initialement.

Le film est tiré d'un livre de Nicholas Pileggi intitulé *Wiseguy*, qui retrace le véridique parcours du gangster new-yorkais durant la seconde moitié du XX^e siècle. Son adaptation par Scorsese est plutôt longue (146 minutes), mais il réussit le prodige de ne jamais ennuyer, de la première à la dernière scène, en passant par une succession de séquences toutes plus marquantes les unes que les autres. Même après les deux premiers tiers du film, haletants, il réussit encore à accélérer le tempo dans le dernier acte, un peu à la manière de Raoul Walsh : « Action, Action, Action. [...] Que l'écran soit sans cesse rempli d'événements. Des choses logiques dans une séquence logique. Cela a toujours été ma règle – une règle que je n'ai jamais eue à changer². »

Le film s'ouvre, avant le générique, sur une séquence qui se situe vers la moitié de l'histoire. D'un point de vue de la narration, il s'agit d'une scène pivot où le protagoniste prend conscience du milieu dans lequel il évolue. Ce moment de sa vie a lieu au milieu du long métrage, ce qui signifie que la première moitié est un flash-back (voir ill. 88). Gérard Genette fait remarquer que ce procédé n'est pas rare : « notre

tradition littéraire (occidentale) s'inaugure au contraire par un effet d'anachronisme caractérisé, puisque, dès le huitième vers de *L'Illiade*, le narrateur, après avoir évoqué la querelle entre Achille et Agamemnon, point de départ déclaré de son récit, [...] revient une dizaine de jours en arrière pour en exposer la cause³. » La littérature et le cinéma ont ce point en commun qu'ils peuvent jouer avec le temps. L'architecture, paradoxalement, y parvient aussi, d'une certaine manière. En effet, un monument peu transformé détient cette potentialité de se transposer dans le passé, grâce à « l'authenticité » de ses matériaux et de ses formes (cela est d'ailleurs l'un des critères importants de la conservation patrimoniale).

Pour approfondir quelque peu cette question du *rapport entre le temps du récit* et la durée des événements, le même critique note, de manière amusante, que « si l'on considère (ce qui me semble le parti le plus raisonnable) que l'action d'*Eugénie Grandet* commence en 1789 et se termine en 1833, on peut en déduire que ce récit couvre 44 ans en 172 pages, soit environ 90 jours par page. La *Recherche [du temps perdu]*, de Marcel Proust, quant à elle, couvre 47 années en 3130 pages, soit à peu près 5,5 jours par page. L'enfant de trois ans qui est toujours auprès de moi en conclut que la *Recherche* est en moyenne et grosso modo seize fois plus lente qu'*Eugénie Grandet*, ce qui, comme on dit, ne surprendra personne, mais qui aurait deviné juste⁴? »

Francis Scott Fitzgerald remarquait également : « Il arrive qu'un plan de cinq secondes soit trop long – et aussi qu'une scène qui fait trois minutes soit trop courte –, je veux parler au monteur avant qu'il touche ce plan-là ; c'est quelque chose dont on se souviendra dans le film⁵. » En effet, la durée est liée à une question de rythme, de tempo et, comme Walsh le notait : « Il faut savoir accélérer et aussi briser le rythme ; dans *White Heat*, j'ai senti qu'il fallait à un moment ralentir⁶. »

L'événement violent dont le protagoniste est partie prenante lui rappelle ses débuts, introduits par cette phrase célèbre : « *As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster* » (« aussi loin que je me souviens, j'ai toujours voulu être un gangster »), prononcée en voix off, juste avant que l'un des tubes de l'époque (les années 1950) ne retentisse, qui est le premier d'une longue série qui va rythmer et caractériser le film. Après le générique, le premier cadrage est déjà marquant

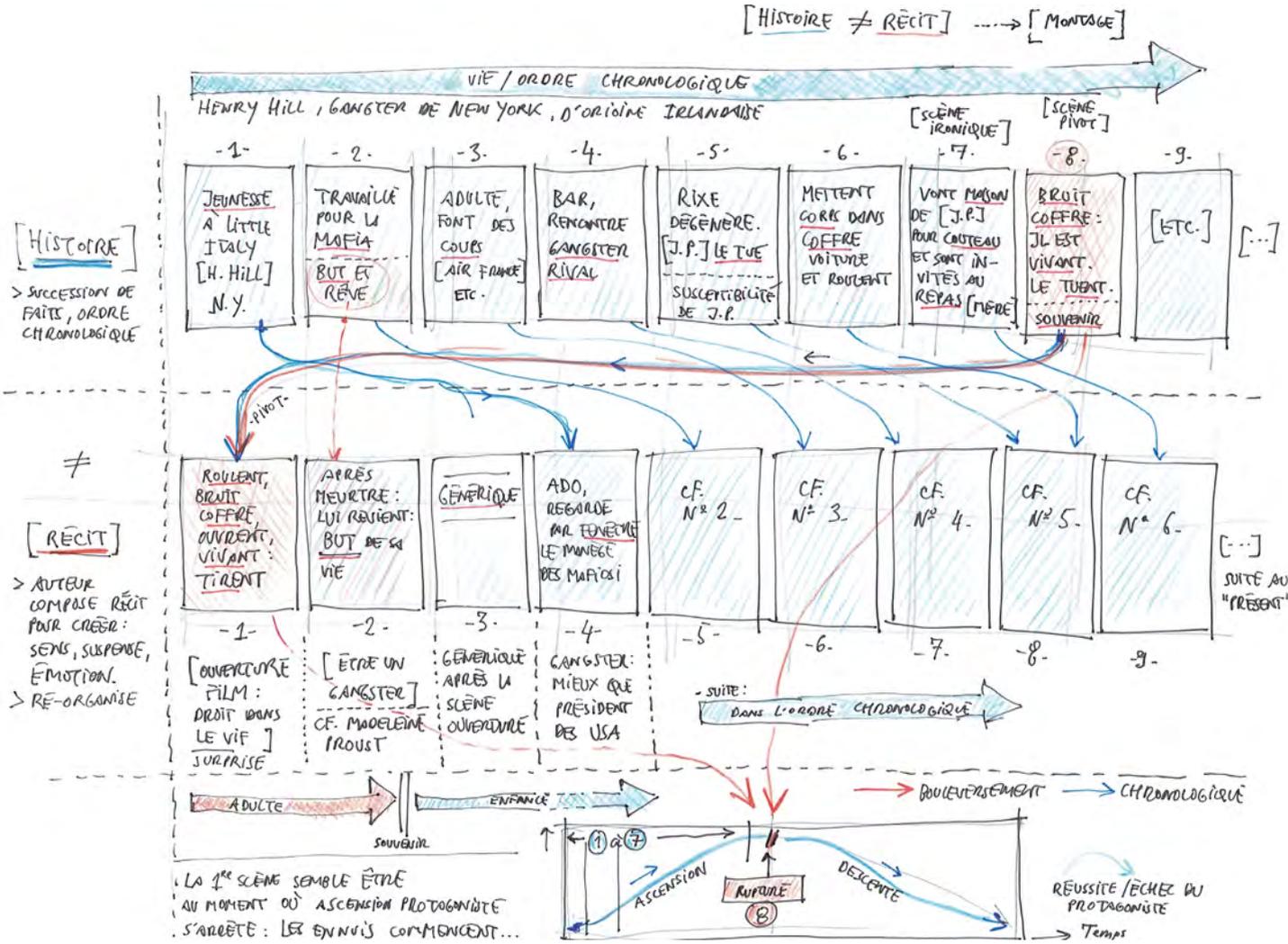


Illustration 88 Une histoire n'est pas un récit. Exemple de l'ordre des scènes dans Goodfellas, de Martin Scorsese (1990).

puisqu'il s'agit d'un (très) gros plan sur un œil, de profil, du protagoniste, qui regarde, fasciné, un événement *hors champ*, créant ainsi très vite un premier intérêt pour le spectateur [1/16]. L'équivalent de ce *regard* en architecture pourrait être la célèbre gravure de Claude-Nicolas Ledoux représentant le reflet du théâtre de Besançon dans l'œil du créateur (début XIX^e siècle; voir ill. 89). On retrouve une idée semblable dans une publicité pour le film *The Spiral Staircase* de Robert Siodmak (1946; voir ill. 90).

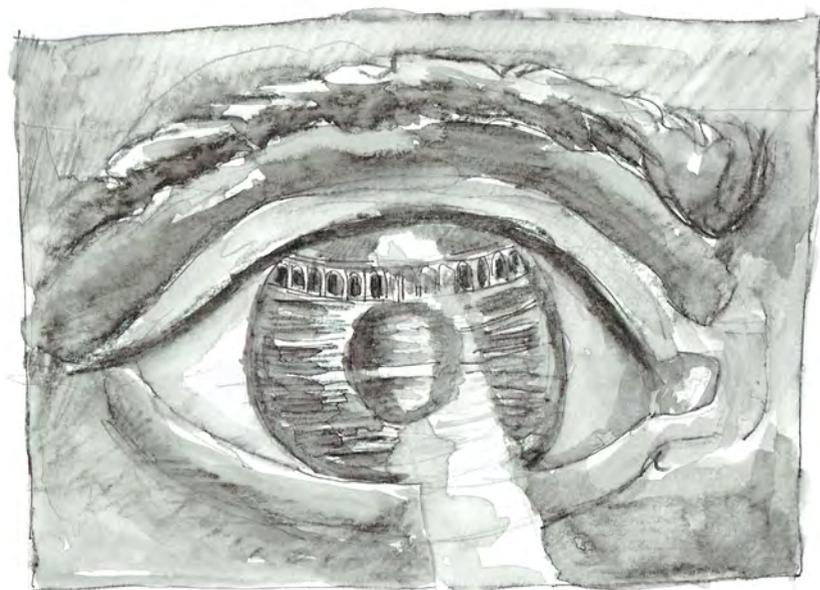
Le film commence donc par un *regard*, celui du personnage principal, sur lui-même, qui va se raconter avec une grande honnêteté, sans essayer d'atténuer les événements les plus violents et immoraux auxquels il a été associé. Le ton réaliste, quelque peu cynique et désabusé, est assez semblable à celui du personnage, réel lui aussi, de Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) dans *The Wolf of Wall Street* (aussi de Scorsese, 2013) et qui dégage la même énergie, comme miraculeuse et hors du commun. Une telle vitalité n'est pas commune, dans l'histoire du cinéma; on la trouve aussi, mais dans une dimension positive, dans *Gentleman Jim* (1942) de Raoul Walsh et dans *Singin' in the Rain* (1952), de Stanley Donen et Gene Kelly.

Puis Scorsese *dézoome* ou effectue un *travelling arrière* jusqu'à cadrer le visage entier, de profil [2/16]. Cependant, il utilise les zooms avec parcimonie: «Je n'ai rien contre le zoom, si ce n'est que trop de réalisateurs ont tendance à l'utiliser à outrance, et juste pour créer un effet [...]. Autre problème de zoom, purement technique: il a une lentille mobile, ce qui rend l'image moins nette qu'avec un objectif à focale fixe⁷.» En effet, le fond est flou. Ensuite, le réalisateur enchaîne avec l'objet du regard, soit *un plan sur un fragment de ville*, qu'il va représenter par un long *travelling* de gauche à droite, sur une rue de «Brooklyn, New York, 1955», comme cela est écrit sur l'écran, pour bien ancrer la narration [3/16]. Cette dernière, selon les propos de l'auteur, s'est inspirée «de la séquence du montage au début de *Citizen Kane*, et surtout des deux ou trois premières minutes de *Jules et Jim*⁸.» Ce mouvement de caméra montre les immeubles en face de celui où se tient le protagoniste, avant de s'ouvrir sur une rue typique du quartier, animée par ses habitants, alors italo-américains. On y voit des boutiques avec des tables et des chaises installées sur le trottoir, la nuit [4/16].

Le jeune Henry Hill est subjugué par ce manège et cette chorégraphie de personnages qui semble écrite et organisée comme une représentation théâtrale permanente. Cette fascination aura donc une importance sur sa «vocation», que l'on pourrait rapprocher de l'engagement politique, tel que vu par Régis Debray: «“On s'engage et puis on voit”, disait Napoléon. [...] Vous savez déjà que vouloir les conséquences de ce que l'on veut distingue le discours sympathique et creux des hommes d'idées, du discours ingrat mais plein des hommes d'action⁹.» En effet, autant les gangsters que les hommes politiques sont dans l'action, mue par une volonté (au sens de la «*Wille*» de Schopenhauer) ainsi que par une forte intuition.

Puis Scorsese recadre sur Henry, mais de face, se tenant derrière les lamelles d'un store [5/16]. Ce filtre, devant le jeune homme, rappelle ceux utilisés en nombre par Max Ophüls dans *Lola Montès* (cordages, rideaux, barreaudages, etc.). Cela permet de réaliser une composition graphique avec une prédominance de bandes horizontales: «Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties, les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance¹⁰», selon Robert Bresson. Cette mise en évidence d'un *détail*, d'un fragment, «finit par symboliser l'ensemble. C'est à se demander si un chef-d'œuvre ne serait pas une réunion de détails magnifiés¹¹», s'interroge l'écrivain Charles Dantzig. On retrouve des propos similaires chez l'architecte et professeur Luigi Snozzi, pour qui la fragmentation est «le moyen même de créer des relations et d'aboutir, finalement, à une unité¹²». Il convient ainsi de trouver le bon équilibre entre le général et le détail: «J'essaie de limiter le champ de mon propos, écrit Italo Calvino, puis de le diviser en champs plus restreints, puis de les subdiviser encore, et ainsi de suite. Un autre vertige me saisit alors, celui du détail du détail du détail, me voilà aspiré par l'infinitesimal, par l'infiniment petit, tout comme je me dispersais auparavant dans l'infiniment vaste¹³.»

L'attitude du personnage, qui observe tout en étant caché, est très courante chez la plupart des êtres humains et rappelle celle de James Stewart au début de *Rear Window* (Hitchcock, 1954; voir le chapitre précédent), film dont ce thème est l'un des sujets principaux. Le mouvement de caméra qui suit est l'inverse du précédent [1-2/16], puisque le réalisateur zoome cette fois-ci sur le visage, concentré, de Hill.



L → Réf. œil en architecture :
⇒ Théâtre de Besançon dans
œil du créateur ; Claude
Nicolas Ledoux,
[début XIX.^e s.]

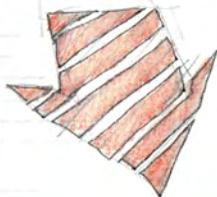


Illustration 89 D'après Claude-Nicolas Ledoux, représentation du théâtre de Besançon vu dans l'œil de l'architecte, 1804.



Illustration 90 D'après une publicité pour le film *The Spiral Staircase*, de Robert Siodmak (1946). On voit le reflet de Dorothy McGuire dans l'œil du tueur.

Rappelons-nous que *cadrer des visages* au cinéma participe à la fascination de cet art: « La “bobine”, c’est à la fois la momie, le fil [d’Ariane], le film, et, populairement, le visage¹⁴ », selon Pascal Bonitzer, critique de cinéma et réalisateur (comme Truffaut). La caméra qui recule derrière le jeune homme modifie la mise au point, qui n’est plus sur lui, mais sur la scène qui se passe derrière la fenêtre, les mettant ainsi en relation. Ce changement de focus est une figure récurrente, notamment chez John McTiernan (*Die Hard* [1988], *Predator* [1987; voir le chapitre 14], *The Hunt for Red October* [1990]). Cela permet de voir l’arrivée en voiture de l’un des gangsters dans la diagonale de l’écran, un peu à la manière de *L’Arrivée en gare de La Ciotat* (1896), des frères Lumière [9/16].

Dans un roman, comme par exemple *Madame Bovary*, ce qui rend le livre plausible, ce sont les *détails*, décrits avec minutie et obsession par *Flaubert*, et qui ne sont a priori guère l’apanage de rêveries. Le texte de Gérard Genette, *Silences de Flaubert*, signale aussi qu’« au cinéma, une séquence de souvenirs n’est jamais (sauf si des artifices d’écriture, d’ailleurs abandonnés aujourd’hui, comme le flou, l’accélééré ou le ralenti, etc. viennent lui en imprimer lourdement la marque) ressentie comme telle par le spectateur pendant toute sa durée: l’idée que “le personnage se souvient” fonctionne comme une liaison avec ce qui précède, puis la séquence-souvenir est reçue comme un retour en arrière, sans diminution du sentiment de réalité, c’est-à-dire comme une simple manipulation de la chronologie, comme lorsque Balzac ou Dumas nous disent: “Quelques années auparavant, notre héros, etc.”¹⁵ »

Poursuivons avec le personnage qui sort de la voiture et qui est filmé, dans un premier temps, de manière fragmentaire: ce sera d’abord le bas d’une jambe, avec des souliers de marque, en même temps que la voiture rebondit sur ses ressorts. Ce détail apporte beaucoup d’authenticité à la scène [10-11/16].

La caméra remonte ensuite pour saisir le tronc du gangster, filmé en légère contre-plongée [12/16], puis continue jusqu’à son visage, avant d’enchaîner avec un autre fragment, un détail sur une main qui porte des bijoux en or clinquants [13-14/16].

De même que les visages déjà évoqués, les *mains* sont cinématographiques, telles celles de Gena Rowlands dans *Opening Night* (1977) de John Cassavetes (voir le chapitre 14 de la seconde partie). Un peu plus loin dans le film, Scorsese réalise un

procédé semblable, mais le travelling vertical filme le protagoniste de bas en haut et il est couplé à une ellipse temporelle considérable: le bas du corps est encore celui d’un adolescent et, lorsque la caméra arrive en haut, nous sommes face au visage d’un adulte (voir ill. 91).

Pour conclure la séquence, Scorsese passe à un autre gangster, qui est l’homme de main du clan, et dont la fumée du cigare réfléchit la lumière, comme celle de William Holden dans *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950; voir le chapitre 7 de la seconde partie). Enfin apparaît Paul Cicero (Paul Sorvino), l’un des parrains du clan, dont la présence, force tranquille, inspirera le protagoniste au point d’en faire un père de substitution. Aussi, avec lui, le rythme ralentit et le spectateur retient son souffle: « *Paulie may have moved slow, but it was only because Paulie didn’t have to move for anybody* » (« Paulie bougeait lentement, mais c’était uniquement parce que Paulie n’avait à bouger pour personne »), dit le narrateur, toujours en voix off.

Notes

- 1 TAVERNIER Bertrand et COURSONDON Jean-Pierre, *50 ans de cinéma américain*, op. cit.
- 2 MARMIN Michel, *Raoul Walsh ou l’Amérique perdue*, Dualpha, Paris.
- 3 GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Points Essais, Paris, 2007.
- 4 *Ibid.*
- 5 FITZGERALD Francis Scott, *Le Dernier Nabab*, Gallimard, Folio, Paris, 2018.
- 6 TAVERNIER Bertrand et COURSONDON Jean-Pierre, *50 ans de cinéma américain*, op. cit.
- 7 TIRARD Laurent, *Leçons de cinéma: master class des plus grands réalisateurs*, Nouveau Monde éditions, Paris, 2020.
- 8 *Ibid.*
- 9 DEBRAY Régis, *Loués soient nos seigneurs: une éducation politique*, op. cit.
- 10 BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit.
- 11 DANTZIG Charles, *À propos des chefs-d’œuvre*, op. cit.
- 12 Notes personnelles issues de l’atelier de projet d’architecture de Luigi Snozzi, EPFL, 1995.
- 13 CALVINO Italo, « Exactitude », in *Leçons américaines*, op. cit.
- 14 BONITZER Pascal, *Le champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma*, Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1999.
- 15 GENETTE Gérard, « Silences de Flaubert », in *Figures 1*, Seuil, Points Essais, Paris, 1976.

> PLAN 1

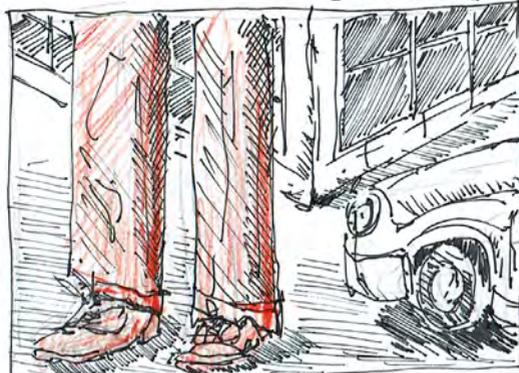
[A ≈ 15 ans]



- REGARDER COMME JE SUIS HABILLÉ [H. HILL]
 - ON DIRAIT UN GANGSTER [SA MAMAN]

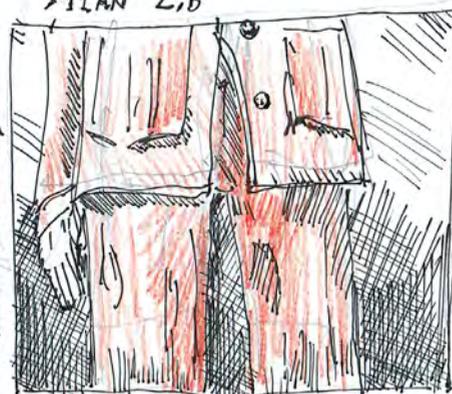
> PLAN 2, A

[A ≈ 22 ans]



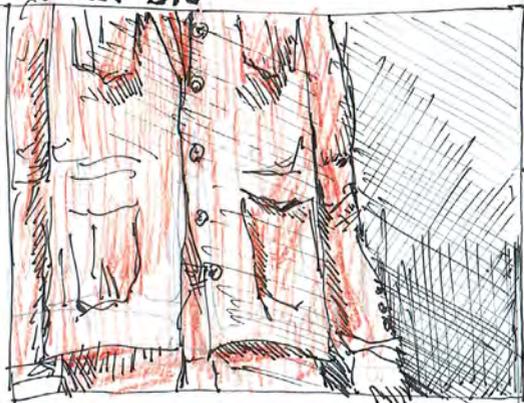
- SOULIERS ÉLEGANTS ; COSTUME BIEN TAILLÉ

> PLAN 2, B



- LA CAMÉRA MONTE → TRAVELLING VERTICAL [ASCENSEUR]

> PLAN 2, C



- LA CAMÉRA CONTINUE À MONTER ...

> PLAN 2, D



- PUIS MONTE ENCORE



↳ JUSQU'À SE FIXER SUR LE VISAGE DU PROTAGONISTE : IL EST DEVENU ADULTE.

Illustration 91 Travelling vertical couplé à une ellipse temporelle, qui représente le passage de l'adolescence à l'âge adulte, dans *Goodfellas*, de Martin Scorsese (1990).

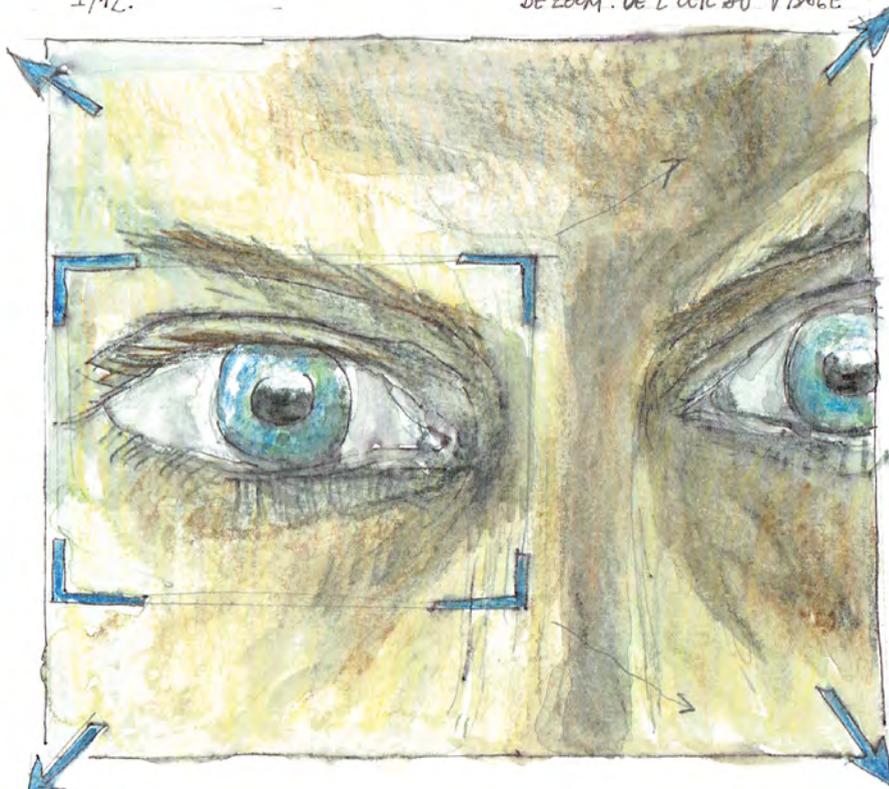
Minority Report

Steven Spielberg, 2002

*Un contour lumineux
dessine des visages*

1/12.

DÉZOOM : DE L'ŒIL AU VISAGE



- ↳ Très gros plan sur l'œil droit d'Agatha (Samantha Morton).
- ↳ Puis dézoom jusqu'à voir le visage entier.
- ↳ Gros plan sur yeux : couraht → Cf. "Goodfellas"; "Opening Night", etc.

2/12.



- ↳ Vue sur Agatha, qui est un "précogs", c'est-à-dire qu'elle peut prédire les crimes à venir. Elle est dans un bassin rempli d'une substance translucide.
- ↳ L'atmosphère est bleue, tout comme ses yeux.

3/12.



↳ Après la révélation d'un élément important concernant le fondateur de la Cellule Anti-Criminelle, Lamar Burgess sort sur la terrasse du bâtiment.

4/12.



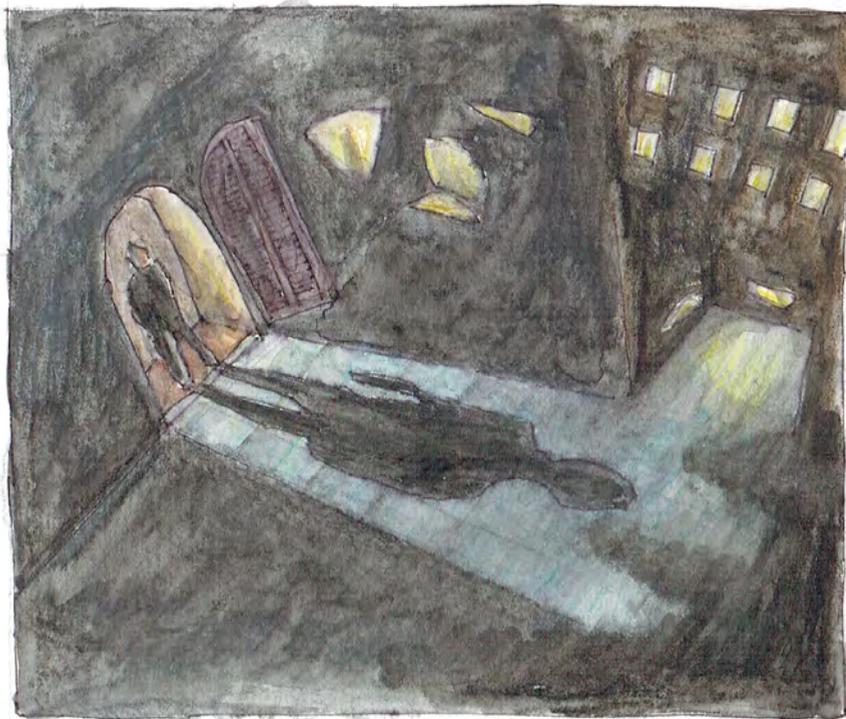
↳ Il est filmé de profil en gros plan, dans une vue perspective de l'immeuble.

5/12.



↳ Sur la terrasse l'attend son meilleur agent, dorénavant rebelle : John Anderson. Il a une capuche et derrière lui se dresse un obélisque bleu, symbole du pouvoir de la ville [cf. Rome].

6/12.



↳ Burgess [Max von Sydow] est sur le seuil : Une immense ombre se projette sur le sol de la terrasse, devant John [Tom Cruise].

7/12.



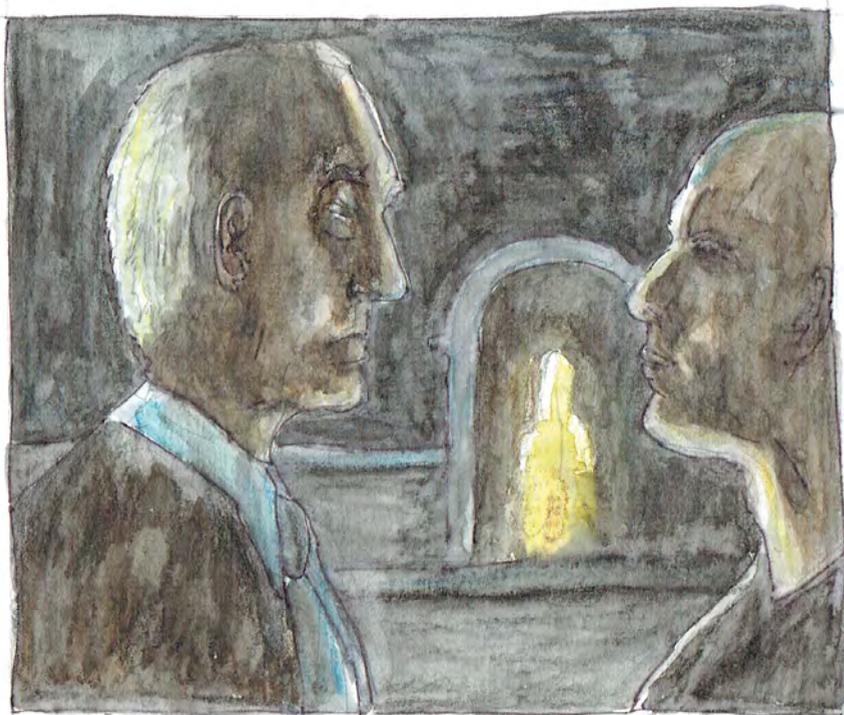
↳ Burgess, tel Quinlan [O.Welles] dans "Touch of Evil", filmé en contre-plongée : Dernier moment qui montre encore une illusion de pouvoir qu'il a, a eu, plutôt.

8/12.



↳ Puis plan sur John, de face, visage dans la semi-obscurité.

9/12.



↳ Face-à-face, avec au milieu, un élément lumineux.

10/12.



↳ Zoom sur les 2 visages, dont seuls les contours reçoivent la lumière de la pleine lune.
↳ La caméra descend, un peu [contre-plongée].

11/12.



↳ Puis, soudain, Burgess se tire dessus et tombe dans les bras de John.

12/12.



↳ Son corps est alloué sur la terrasse, comme une ombre. Les soldats de "fré-crimo" arrivent.

Est-il possible que moi, sujet de Yacoub El-Mansour,
Je meure comme durent mourir les roses et Aristote¹.

Jorge Luis Borges

Minority Report est un film de science-fiction de Steven Spielberg, sorti en 2002. Le scénario est une adaptation d'un livre de Philippe K. Dick, dont l'œuvre est aussi aux origines, notamment, de *Total Recall* (de Paul Verhoeven, avec Arnold Schwarzenegger, sorti en 1990) et surtout de *Blade Runner* (de Ridley Scott, avec Harrison Ford, 1982). Ce dernier film peut être associé à une sorte de trilogie comprenant le film de Spielberg et *Brazil*, de Terry Gilliam (1985). Ils sont en effet semblables en ce qui concerne les réflexions qu'ils permettent sur des futurs plausibles et sur l'imaginaire et l'immersion qu'ils produisent, au moyen d'une forme (décors, maquettes, éclairages, etc.) très élaborée.

Le plus fascinant réside probablement dans la mise en place d'une *atmosphère* singulière et cohérente propre à chacun de ces trois auteurs et conforme à leur vision artistique. Pour *Blade Runner*, ce sont surtout la pluie, la nuit, les rues sordides, les cages d'escaliers, etc., ainsi que des *dialogues* inoubliables, comme le célèbre monologue final du « Répliquant » (un humanoïde), Roy Batty (Rutger Hauer): « J'ai vu tant de choses que vous, humains, ne pourriez imaginer [...]. Tous ces moments se perdront dans le temps... Comme les larmes dans la pluie... Il est temps de mourir². » Ce monologue en rappelle d'autres, notamment celui du protagoniste (François Laprida, juriste, assassiné par des guérilleros) du *Poème conjectural* de Jorge Luis Borges qui, tout comme l'humanoïde – ce qui les rapproche – prononcera quelques instants avant sa mort ces vers mémorables: « Les balles sifflent dans le dernier soir. Des cendres volent au gré du vent [...]. Le dur métal qui défonce la poitrine, et l'intime couteau dans le pli de la gorge³. »

On retrouve une ambiance sombre dans *Minority Report*, film dans lequel les tons foncés prédominent pour créer une sorte de *noir et blanc en couleurs*, dont les tons sont plutôt froids (bleus, surtout), sauf à la fin, ce qui annonce un espoir après le cauchemar vécu par les personnages.

En revanche, la différence essentielle entre ces deux classiques du cinéma de la fin du XX^e siècle et celui de Spielberg réside dans le *rythme*: il est lent pour les uns et rapide pour le dernier, ce qui correspond aussi aux attentes nouvelles du public. Cependant, la lenteur dans *Brazil* ou *Blade Runner* entraîne une immersion progressive dans leurs univers, quelque peu semblables aux films japonais (de Yasujiro Ozu notamment), où il semble ne rien se passer, alors qu'au contraire, tout s'y passe. Cela produit en définitive un effet marquant pour le spectateur, avec une conclusion dramatique, citée plus haut. En architecture, la question du rythme est aussi importante et semblable. Pour Francesco Venezia (architecte napolitain), « le rythme développe en ceux qui le suivent une alliance entre sensibilité et intelligence, entre prémonition et précision⁴. » En effet, il est du ressort de l'architecte de dessiner un parcours qui permette d'alterner le tempo de la marche du spectateur. Il a pour moyens le clair ou l'obscur, le droit ou le courbe, le plat ou la pente, le mur ou la fenêtre, etc. Il convient, en revanche, de ne pas confondre cette notion de rythme et celle de rapidité ou de vitesse. La qualité des œuvres réside surtout dans l'alternance entre la vélocité et la lenteur.

Le récit de *Minority Report* se déroule en 2054, à Washington. Le protagoniste, John Anderton (Tom Cruise) est membre d'une unité spéciale nommée « Précrime », qui a pour mission d'arrêter les assassins potentiels avant qu'ils n'agissent, grâce à trois « précogs » (êtres ayant des dons de voyance). La scène retenue est l'une des dernières du film. Elle commence avec un très gros plan d'un œil d'Agatha (Samantha Morton), la plus douée des précogs. Cet œil en rappelle nombre d'autres, dont celui d'Anthony Perkins dans *Psycho* (Hitchcock, 1960) ou celui de Gena Rowlands dans *Opening Night* (John Cassavetes, 1977; voir le chapitre 14 de la seconde partie). Puis Spielberg zoome sur le visage de la jeune femme avant de la cadrer de profil, ce qui permet de la voir flotter dans un étonnant bassin rempli d'un liquide spécial, dans une atmosphère sombre et bleue, mais paisible [1-2/12].

Au même moment, le fondateur de cette unité spéciale, et père de substitution de John, Lamar Burgess (Max von Sydow) s'échappe d'une cérémonie en son honneur et au cours de laquelle une grave révélation l'accable, et rejoint la terrasse du luxueux bâtiment dans lequel se déroule l'événement [3-4/12]. John l'y attend pour

une explication finale. Il se trouve, *sombre silhouette*, au premier plan devant un obélisque éclairé de bleu, symbole du pouvoir de la ville, en référence à la Rome antique. Burgess est sur le seuil et projette une *immense ombre* sur le sol de la terrasse, un peu comme celle de Cal (James Dean) dans *East of Eden* (Elia Kazan, 1952; voir le chapitre 4 plus haut) [5-6/12]. Puis la caméra le saisit, en contre-plongée, avant de fixer, de face, sous une capuche, le visage de John, qui rappelle quelque peu celui de *L'Annunciata* d'Antonello da Messina (voir ill. 56 dans le chapitre 11 sur *Lola Montès*, plus haut) [7-8/12].

Les deux hommes se font face, à contre-jour, leurs profils de visages étant éclairés par des sources lumineuses à l'arrière [9-10/12]. Soudain, un coup de feu part et Burgess s'effondre dans les bras de celui qu'il a tant aimé. Son corps, sur le sol, est semblable à son ombre [11-12/12].

Notes

¹ BORGES Jorge Luis, « Quartin », in *Œuvre poétique, op. cit.*, p. 203.

² SCOTT Ridley, *Blade Runner*, The Ladd Company, Hollywood, 1982.

³ BORGES Jorge Luis, « Poème conjectural », in *Œuvre poétique, op. cit.*

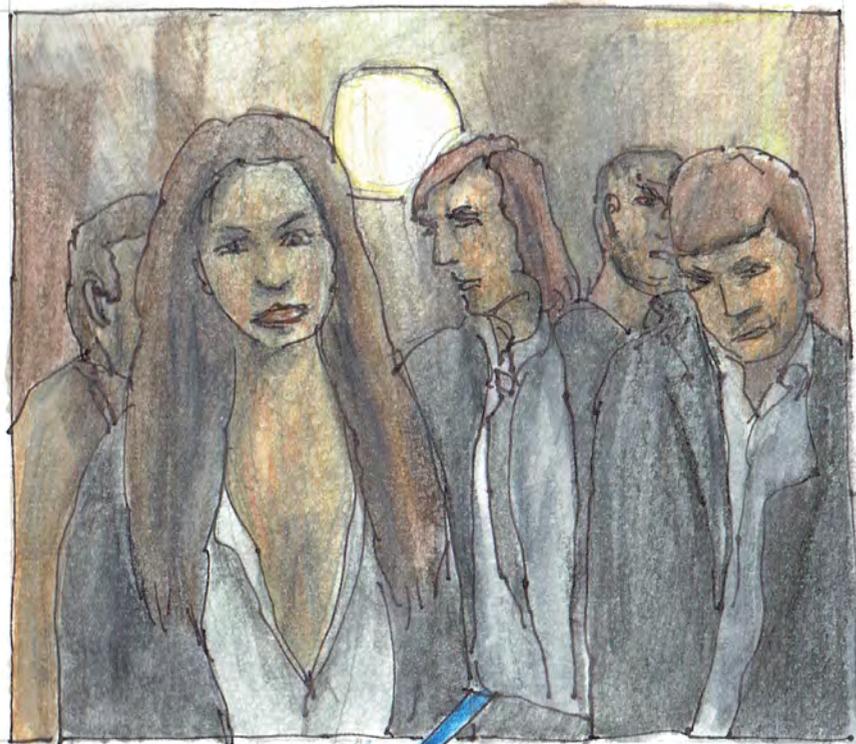
⁴ « Francesco Venezia », in *Catálogos de Arquitectura Contemporánea*, Monographie nº 1, Gustavo Gili, 1996.

La Nuit américaine

François Truffaut, 1973

Dans l'ombre du créateur

1/8



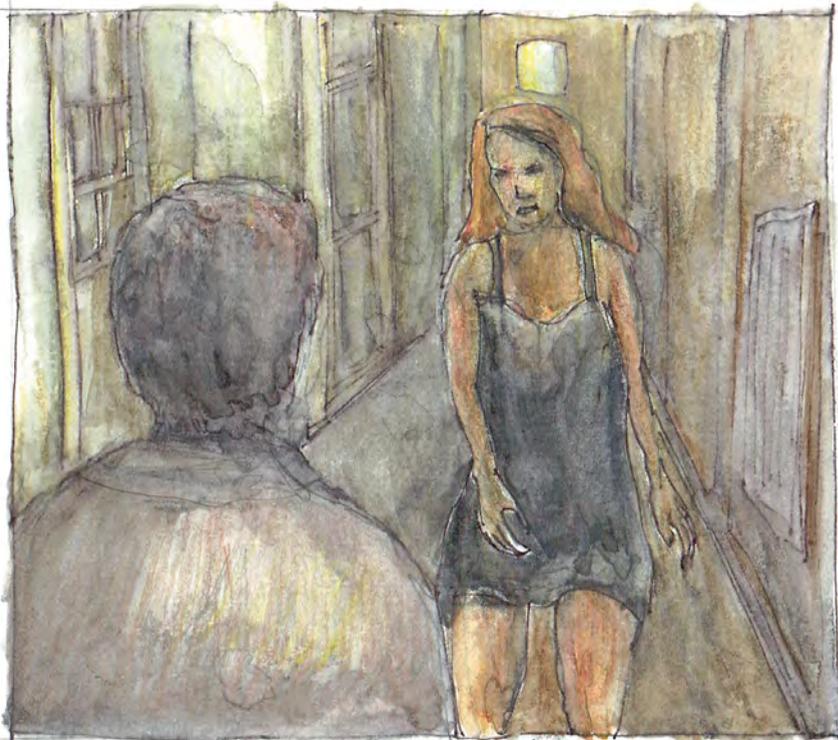
↳ L'équipe va se reposer. Ils sont dans un couloir de l'hôtel.

2/8



↳ Le réalisateur, Ferrand [François Truffaut], est au 2^e rang, quelque peu solitaire.

3/8

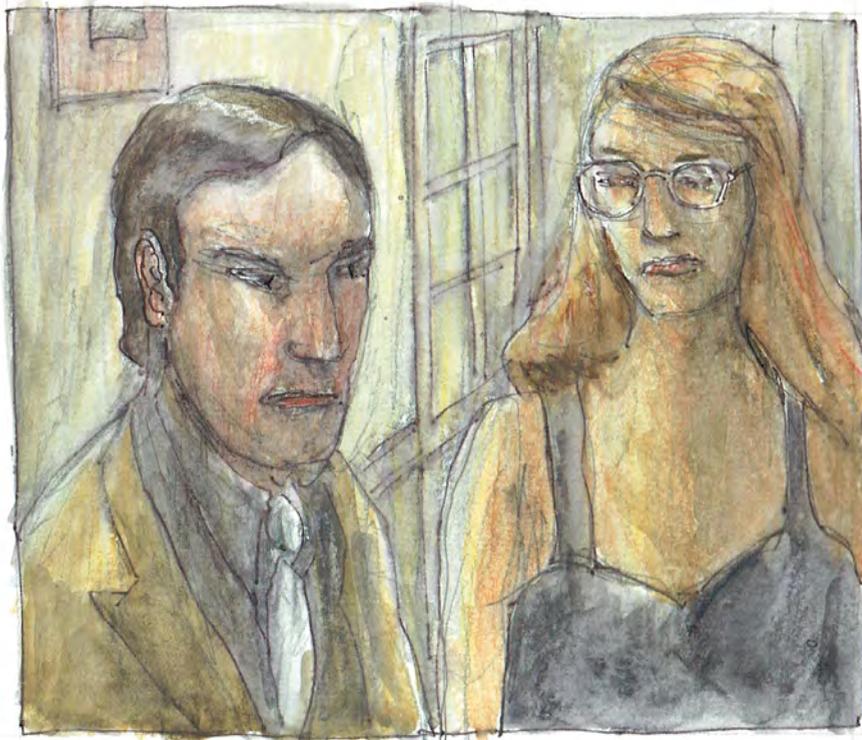


↳ Puis Joëlle, la scripte,
qui Alphonse est



annonce à Ferrand
desespéré.

4/8



↳ « Il est
et ne veut



enfermé dans sa chambre
rien entendre », dit-elle.

5/8.



- ↳ Puis, Alphonse [Jean-Pierre Lézard] sort de sa chambre.
- ↳ Ferrand va vers lui pour lui parler : de manière concise et précise [et quelque peu : froide].

6/8.

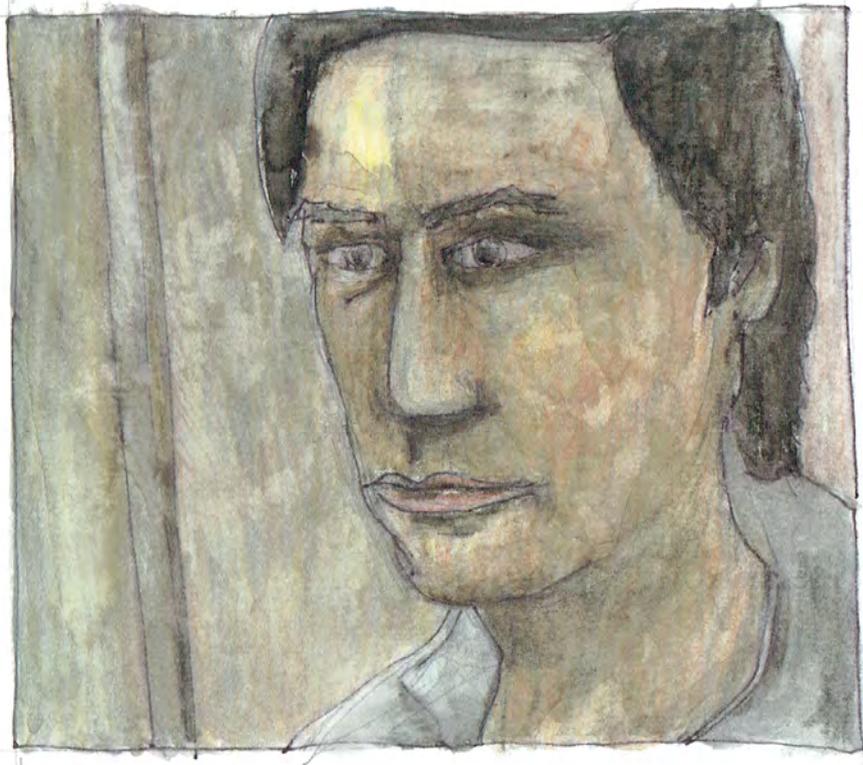


légère plongée



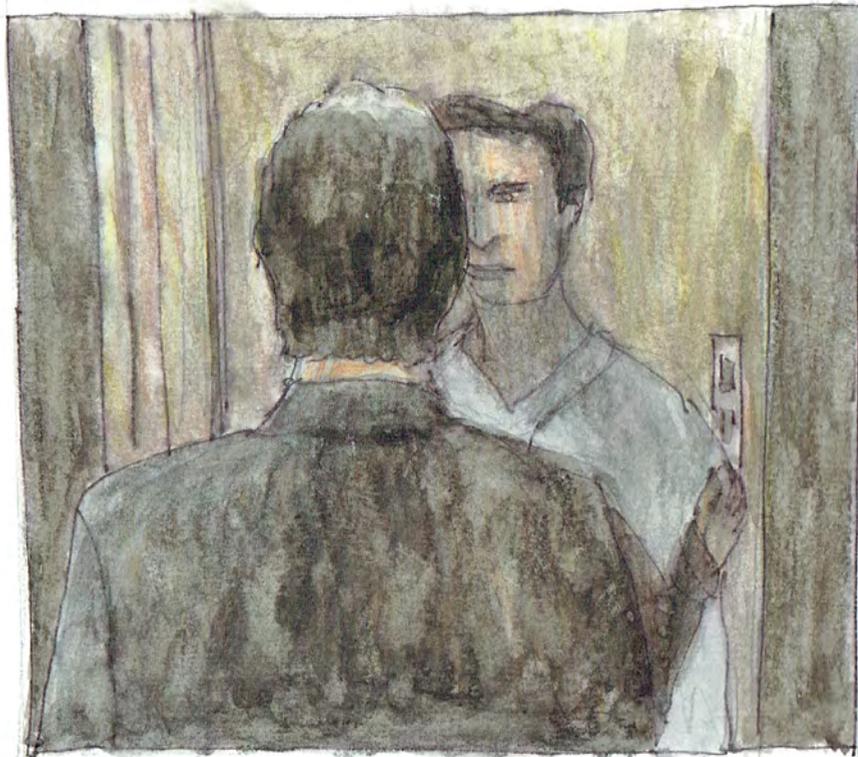
- ↳ Ferrand essaie de le raisonner, rassurer.
- ↳ Il le ramène à sa chambre. Il veut qu'il se repose afin qu'il soit en forme, pour le travail, qui est le plus important. [Le Corbusier : « Travailler, c'est respirer ».].

7/8.



↳ Gros plan sur le visage de J.-P. Léaud qui écoute l'une des plus marquantes tirades de l'histoire du cinéma.

8/8.



↳ «Les films sont comme des trains dans la nuit».

Ces livres étaient vivants et ils m'ont parlé!

Henry Miller

La Nuit américaine est l'un des films les plus connus de François Truffaut, sorti il y a un demi-siècle de cela (1973) et environ vingt ans après *Sunset Boulevard* (1950), qui traitait du même thème, celui du cinéma. Ils sont cependant très différents, dans la mesure où Billy Wilder s'intéressait à une star du muet qui n'a pu s'adapter au parlant, et qui vit dans l'illusion de sa gloire passée (Gloria Swanson), alors que Truffaut, didactique, met en images le tournage d'un film, avec ses difficultés techniques (planning, budget, décors, cascades, etc.) et, surtout, humaines: rapports avec le producteur (Jean Champion, que l'on a vu aussi dans *L'Invitation*, de Claude Goretta, qui se passe à Genève), la scripte (Nathalie Baye), l'assistant-réalisateur (Jean-François Stévenin, qui deviendra plus tard réalisateur à son tour), l'accessoiriste (Bernard Menez) et surtout les acteurs et leurs soucis de textes et problèmes sentimentaux.

Le plus intéressant que nous offre Truffaut est la possibilité de le *voir au travail*, tout au long du film, puisqu'il interprète lui-même le rôle du réalisateur Ferrand, qui doit être proche de ce que fut le cinéaste. On l'observe ainsi investi par le film, attentif à le diriger le mieux possible, selon sa ligne préalablement définie, mais tout en ayant la souplesse de s'adapter aux impondérables, surprises et inévitables difficultés. Et «comme le savent tous les romanciers, c'est la difficulté qui est source de création²», selon Gérard Genette. Le film montre aussi un homme plongé dans ses pensées sur le film en cours de tournage, et souvent dans un état d'anxiété, qui atteint même son sommeil. Ses rêves tournent aussi autour du cinéma. On voit ainsi des images du protagoniste enfant qui vole des photographies de *Citizen Kane* (1941) dans un cinéma. Cette référence fait écho à une scène des *Quatre Cents Coups* (1959), dans lequel le personnage d'Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud, déjà lui) volait des images de *Monika* (1954) d'Ingmar Bergman. Cet état est presque inévitable pour un créateur, qui devient une sorte de marionnette au service de son art. S'il quitte cette attitude, son travail risque de devenir impersonnel et de rejoindre celui des personnes qu'il critiquait féroce­ment, soit les tenants de la «qualité française» (terme péjoratif, pour les membres de la Nouvelle Vague dont Truffaut faisait partie), qu'il voyait comme des

fonctionnaires³. Finalement, comme il l'a écrit, «on sait que par définition les artistes sont, sinon antisociaux, généralement asociaux. Avant de critiquer la société, ils se sont bien souvent opposés à leur famille qui ne les comprenait pas ou les oppressait. C'est donc bien souvent d'une blessure qu'est née leur vocation⁴». Dans *La Nuit américaine*, Truffaut se représente donc dans cet *état d'anxiété et de stimulation* pour être apte à saisir les opportunités et intuitions créatrices: «*Art happens*», comme tentait de l'expliquer le peintre américain James Whistler, par ailleurs souvent cité par Borges.

La scène retenue appartient au troisième acte du film et permet à Truffaut, via son personnage, de formuler de manière simple et concise *l'image qu'il a du cinéma*. Ainsi, l'équipe, après une journée de tournage, se retrouve dans un couloir de l'hôtel où ils logent, à Nice, car ils tournent dans les studios de La Victorine.

Le plan commence de manière attractive avec Julie Baker (Jacqueline Bisset), la star du film, qui marche la première [1/8], avant que l'on ne voie, au second plan, Ferrand, plus discret et probablement déjà dans ses pensées pour la suite du film [2/8]. Il représente ainsi le *créateur, quelque peu solitaire* parmi les autres. Puis surgit Joëlle (Nathalie Baye), la scripte, qui annonce qu'Alphonse (Jean-Pierre Léaud), le personnage masculin principal, refuse de sortir de sa chambre [3-4/8] à la suite d'une aventure qu'il a eue avec Julie Baker et qu'il a révélée, maladroitement, au mari de l'actrice. Ce dernier est aussi, par ailleurs, son médecin, qui l'avait soignée d'une dépression. L'acteur finit par sortir de sa chambre, en chemise de nuit. Ferrand se dirige alors vers lui pour résoudre le problème en lui parlant à sa façon, c'est-à-dire de manière concise, précise et quelque peu définitive: «La vie privée, elle est boîteuse pour tout le monde. Les films sont plus harmonieux que la vie, Alphonse, il n'y a pas d'embouteillages dans les films, il n'y a pas de temps mort⁵» [5-6/8]. Ils arrivent alors devant la porte de la chambre du jeune homme, qui est alors *cadré en gros plan, et qui écoute ainsi le réalisateur*, de même que nous, spectateurs, qui connaissons aussi toute la relation qu'il y a entre les deux hommes [7-8/8]. En effet, Léaud fut l'interprète d'Antoine Doinel, un personnage de prime abord fortement autobiographique de Truffaut (apparu dans *Les Quatre Cents Coups* [1959]), avant de devenir un personnage autonome et présentant une personnalité à mi-chemin entre Truffaut et Léaud, et ce, après l'interprétation très prégnante de l'acteur dans une série de films le montrant à plusieurs moments de sa vie: *Baisers volés* (1968), *Antoine et Colette* (1962),

Domicile conjugal (1970) et *L'Amour en fuite* (1979). Le visage impassible de Léaud nous rappelle la scène face au miroir de *Baisers volés*, dans laquelle il répète inlassablement son nom, afin de chercher une réponse concernant un choix qu'il doit faire (voir ill. 92).

Ensuite, la caméra recule afin de voir Truffaut, mais à *contre-jour* et *de dos*, comme pour représenter la position, en retrait, mais néanmoins essentielle, du réalisateur: « Les films avancent comme des trains, tu comprends? Comme des trains dans la nuit. Les gens comme toi, comme moi, tu le sais bien, on est faits pour être heureux dans le travail, dans notre travail de cinéma⁶. »

Plus récemment, on a pu entendre cette phrase de Truffaut sur les trains dans la chanson « Panorama⁷ » de Vincent Delerm, qui permet à l'œuvre de Truffaut de se prolonger et de se transformer en autre chose. En effet, les créateurs, comme Delerm, sont avant tout influencés par d'autres œuvres d'art plus que par la nature, car, comme l'a écrit Charles Dantzig, « voyez l'art rupestre, ce John Ford avant John Ford. Qu'il y ait eu influence ne prouve rien contre le cinéma, loin s'en faut [sic]: l'art naît de l'art, et le cinéma n'a pas imité, il a absorbé⁸ ». Le critique d'art Jerry Saltz précise aussi dans cette idée « que c'est Raymond Chandler qui a inventé le Los Angeles du début du XX^e siècle tel qu'il habite notre imaginaire. Francis Ford Coppola a modelé notre vision de la Mafia et de la guerre du Vietnam. Si on a en tête l'image de Dieu créant Adam, c'est en partie parce que Michel-Ange l'a peint de cette façon-là⁹ ».

Notes

- ¹ MILLER Henry, *Les Livres de ma vie*, Gallimard, Paris, 2006. Cette citation est en exergue du livre de François Truffaut, *Les Films de ma vie*, op. cit.
- ² GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, Points Essais, Paris, 2002.
- ³ Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret et Marcel Pagliero, liste tirée de TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, Champs contre-champs, Paris, 1990, p. 212.
- ⁴ TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, op. cit., p. 350
- ⁵ TRUFFAUT François, *La Nuit américaine*, scénario: François Truffaut, Jean-Louis Richard et Suzanne Schiffman, 1973.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ DELERM Vincent, « Panorama » (chanson), Tôt ou tard, 2019.
- ⁸ DANTZIG Charles, *Les Écrivains et leurs mondes*, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 2016.
- ⁹ SALTZ Jerry, *Comment devenir artiste*, op. cit., p. 129.

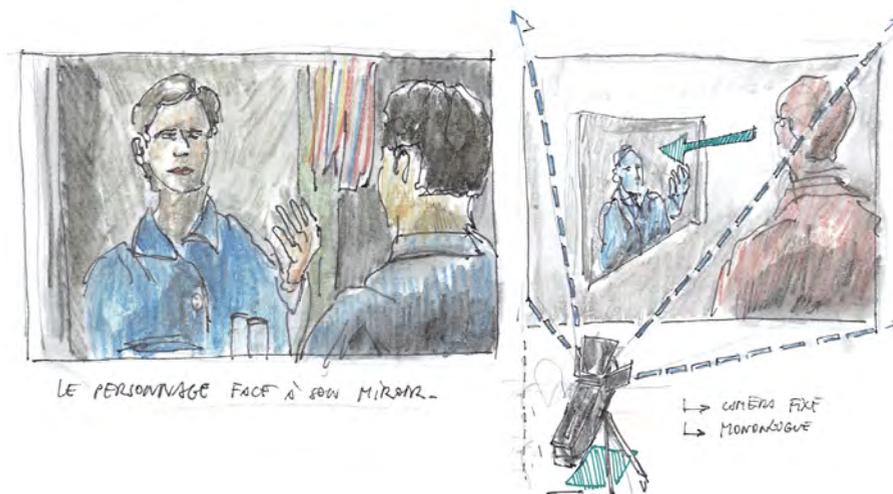


Illustration 92 Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), qui interroge son reflet dans un miroir, dans *Baisers volés*, de François Truffaut (1968).

Illustration 93 Gloria Swanson
dans la lumière d'un projecteur
de cinéma, dans *Sunset*
Boulevard, de Billy Wilder (1950).



Partie 2

LUMIÈRES

Introduction

Tout s'est libéré. J'ai lu, et
il m'a semblé voir la lumière¹.

Charles Dantzig

Lorsque Ambroise de Milan, disciple de Saint-Augustin, interrogea son maître, durant l'an 400 de notre ère, sur la question du *temps*, ce dernier lui répondit: «si personne ne me le demande, je le sais; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus²». Il en est probablement quelque chose de similaire avec la *lumière*, si ce n'est qu'elle a l'avantage de la visibilité, qui se révélera d'autant mieux qu'elle sera mise en évidence par des éléments architectoniques, comme le fait remarquer Louis I. Kahn quand il dit que «le soleil ne savait pas qu'il était aussi grand avant d'avoir frappé le côté d'un bâtiment³». La lumière est ainsi l'un des éléments essentiels des deux disciplines qui nous intéressent, l'architecture et le cinéma. Sans elle, il n'y aurait pas de révélation de l'espace, pas de projection, pas de profondeur. Écoutons Peter Zumthor: «J'étais assis dans une pièce, chez moi, dans le séjour, et je me suis demandé: qu'est-ce qu'il manque encore? Est-ce tout? Est-ce que ce sont là tous les thèmes qui te préoccupent? Et soudain je l'ai vue. C'était assez facile. La lumière sur les choses. J'ai observé attentivement la pièce et ce dont elle a vraiment l'air pendant cinq minutes. Comment était la lumière. Et c'était fantastique. C'est sûrement la même chose chez vous. Comment la lumière tombait et où. Où étaient les ombres⁴.»

Comme le temps, ce sujet donne une fausse impression d'évidence, qui pourrait empêcher les réflexions d'approfondissements. Ainsi, l'architecte et peintre Arduino Cantàfora affirmait que «pour bien comprendre la manière dont se diffuse la lumière dans une chambre, il faudrait au moins quinze ans d'études⁵.» En effet, cela semble tout simple, mais ne l'est pas. Régis Debray, de son côté, lorsqu'il était emprisonné en Bolivie, avait remarqué que «le plaisir est affaire de contrastes et non d'intensité, de proportions et non de dimensions. Celui qui passe sa vie dans la

pénombre d'une cellule éprouve autant de bonheur à contempler l'irruption, l'immobile déplacement puis l'invisible évaporation d'un rectangle de soleil⁶.» Cette réflexion rejoint celle de l'architecte espagnol Alberto Campo Baeza: «Je m'efforce, comme Le Corbusier qui y réussissait si bien, de distinguer et de combiner les *qualités de lumière*, si nombreuses et si différentes. Lumière verticale et lumière horizontale. Lumière directe et lumière réfléchie. Lumière claire et bleue de l'aurore, lumière chaude et dorée du crépuscule, lumière dramatique du midi, lumière solide à couper au couteau, et tant d'autres⁷.»

Le premier exemple de cette partie est une scène, paradoxalement, sans lumière directe. En effet, le manque d'une chose aide à en faire ressortir la valeur. Il s'agit de l'une des séquences clés du film *The Bridges of Madison County* (chapitre 1), réalisé et interprété par Clint Eastwood, avec Meryl Streep, qui se passe dans l'une de ces journées au temps déprimant, sous un ciel obscur de l'Iowa, dont l'atmosphère rappelle celle du «Plat pays», de Jacques Brel: «Avec infiniment de brumes à venir [...]. Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité⁸.»

La lumière qui suit un tel mauvais temps sera d'autant plus belle. Ainsi dans *Saving Private Ryan* (chapitre 2), elle survient après une éprouvante scène d'ouverture, à savoir le débarquement de Normandie, filmé à hauteur d'hommes, sous la froide lumière de la Manche. L'action est suivie par une *transition* dans des bureaux de l'administration militaire, à Washington, éclairés par une lumière chaleureuse de la fin du printemps (6 juin). Ce rapprochement de deux climats séparés par un océan, mais simultanés, que le cinéma peut effectuer grâce au *montage* est intéressant à comparer avec un brusque changement de lumière qui se fait dans la *continuité temporelle*, comme on peut le voir dans *On connaît la chanson* (chapitre 12), d'Alain Resnais, où les personnages (Agnès Jaoui et Lambert Wilson) «reçoivent» soudainement la lumière du crépuscule, ce qui va accentuer la naissance de leurs sentiments respectifs.

Ce surgissement, inopiné, en rappelle un autre, longuement attendu par les protagonistes, et aussi par les spectateurs, puisqu'il surgit à la toute fin du *Rayon vert* (1986), d'Éric Rohmer. Cette lumière qui survient, et qui marque les personnages, mais surtout les spectateurs, peut aussi être artificielle, provenant par exemple

du projecteur d'une salle d'interrogatoire de police dans *Laura* (chapitre 4), qui éblouit désagréablement la protagoniste (Gene Tierney). Cet effet lumineux sera en revanche positif dans *Die Hard*, les lumières résultant d'une récompense après de grands efforts (chapitre 13). La source lumineuse peut aussi être celle des projecteurs d'un studio de cinéma, qui imitent la vraie lumière d'un crépuscule, ce qui la rend encore plus magique (*Singin' in the Rain*; chapitre 11), ou bien celle d'un projecteur de cinéma privé, où la lumière se mélange avec la fumée d'une cigarette (chapitre 7; voir ill. 93, en entrée de partie). Nous verrons aussi la lumière d'une ampoule, qui va révéler un secret, dans *A Streetcar Named Desire* (chapitre 5) ainsi que celle d'une allumette, qui permet une transition dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (chapitre 6). Ces lumières, artificielles, que l'on peut contrôler à sa guise, différent de celle, inquiétante et aveuglante, qui émane d'une mallette mystérieuse, sorte de boîte de Pandore radioactive, dans *Kiss Me Deadly* (chapitre 3). Parfois, et c'est là que le cinéma peut être très inventif, la lumière peut sourdre d'un élément réflecteur surprenant, comme l'intrigant verre de lait transformé en une sorte de lampe dans *Suspicion* (chapitre 8).

La scène évoquée précédemment chez Resnais montre des personnages derrière une fenêtre. Souvent, cet objet architectural stratégique se voit depuis l'extérieur et s'apparente ainsi, depuis la rue, à un œil ou à une lampe, comme dans le début de *The Set-Up* de Robert Wise (1949), ou lors de la scène du chat dans *The Third Man* (chapitre 10), où elle joue un rôle pivot dans le récit. Dans *The Talented Mr Ripley* (chapitre 15), la lumière provient de la pleine lune, diffusée par un hublot. Elle est symbolique de l'ambivalence du protagoniste.

La lumière s'apparente aussi à des visions de personnages, comme celui de la «bonne fée» dans *Wild at Heart* (*Sailor et Lula*; chapitre 9), ou dans le fantôme d'une jeune fille, morte dramatiquement, au début d'*Opening Night* (chapitre 14). Enfin, nous verrons la lumière blafarde, très forte, diffusée sur les murs jaunes d'un «diner» américain, dans *A Prairie Home Companion* (chapitre 16), qui renvoie au tableau *Nighthawks* d'Edward Hopper. De ce tableau, Wim Wenders, grand admirateur du peintre, dit «qu'on a toujours le sentiment que la scène va continuer. [...] Il est vraiment peint comme si Hopper s'attendait à ce que cela devienne un film?».

Wenders a d'ailleurs réalisé un film sur Hopper, «continuant» ainsi les toiles du maître (*Two or Three Things I Know About Edward Hopper*, 2020).

De même que dans la première partie, chaque chapitre sera l'occasion de proposer une passerelle avec l'architecture. Seront ainsi évoqués l'usage de la lumière dans les aménagements intérieurs (*Laura* et *Sunset Boulevard*), les dispositifs pour faire entrer la lumière (*Kiss Me Deadly*, *The Third Man*, *On connaît la chanson*) ou pour s'en protéger (*Wild at Heart*). Par ailleurs, les thèmes du patrimoine (*Suspicion*), de la black-box (*Singin' in the Rain*), des bureaux (*Saving Private Ryan*) ou des gratte-ciels (*Die Hard*) seront aussi convoqués. Enfin, *Opening Night* permettra d'aborder le thème du fragment et *The Man Who Shot Liberty Valance* celui, important pour tout art, de la recherche de l'essentiel.

Albert Camus voyait un lien fort entre la lumière et un sentiment de précision (pensé à la manière de Paul Valéry: «J'étais affecté du mal aigu de la précision¹⁰»): «[...] aucune confusion; dans la lumière précise, tout était repère¹¹».

Notes

- ¹ DANTZIG Charles, *Pourquoi lire*, Le Livre de Poche, Paris, 2019.
- ² Propos reportés par Jorge Luis Borges dans BORGES Jorge Luis, «Le Temps», in *Conférences*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1989.
- ³ KAHN Louis I., *Silence et lumière*, Linteau, Paris, 1996.
- ⁴ ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, Birkhäuser, Bâle, 2008.
- ⁵ Notes personnelles d'un cours donné par Arduino Cantàfora, EPFL, 1998.
- ⁶ DEBRAY Régis, *Carnets de route*, Gallimard, Quarto, Paris, 2016.
- ⁷ CAMPO BAEZA Alberto, «Le Bernin l'affirmait: sans lumière il n'est d'architecture qui soit», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 274, «Lumières de l'espace», 1991.
- ⁸ BREL Jacques, «Le Plat pays», Barclay, 1962.
- ⁹ WENDERS Wim, Propos issus d'une conférence sur Edward Hopper, lors d'une exposition à la Fondation Beyeler, Bâle, 2020. (YouTube, Vernissage TV: «Wim Wenders on Edward Hopper») (traduction de l'allemand par l'auteur).
- ¹⁰ VALÉRY Paul, *Monsieur Teste*, Gallimard, L'imaginaire, 1978.
- ¹¹ CAMUS Albert, *La Chute*, Gallimard, Folio, 1996.

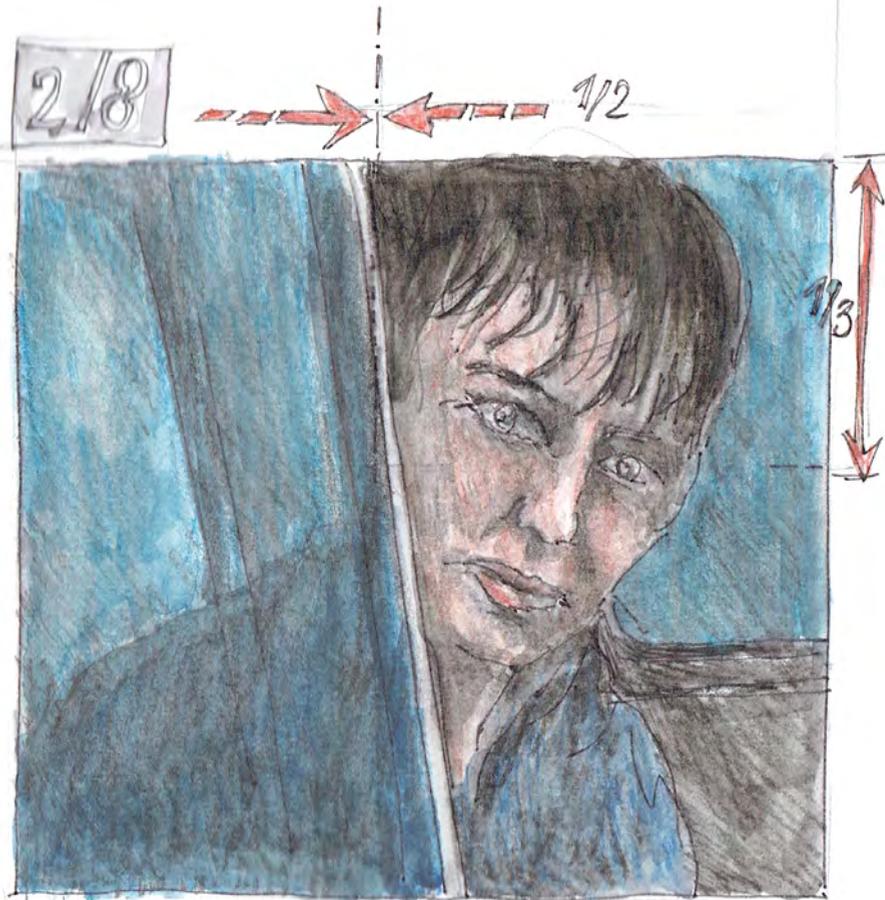
The Bridges of Madison County

Clint Eastwood, 1995

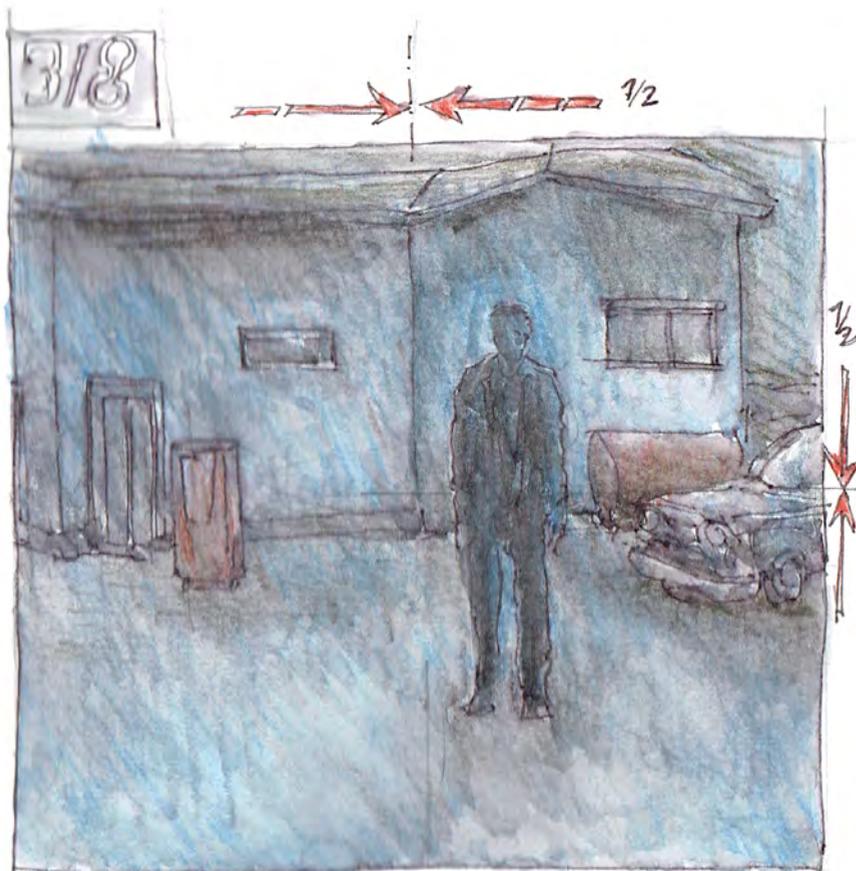
Sans lumière ni ombres



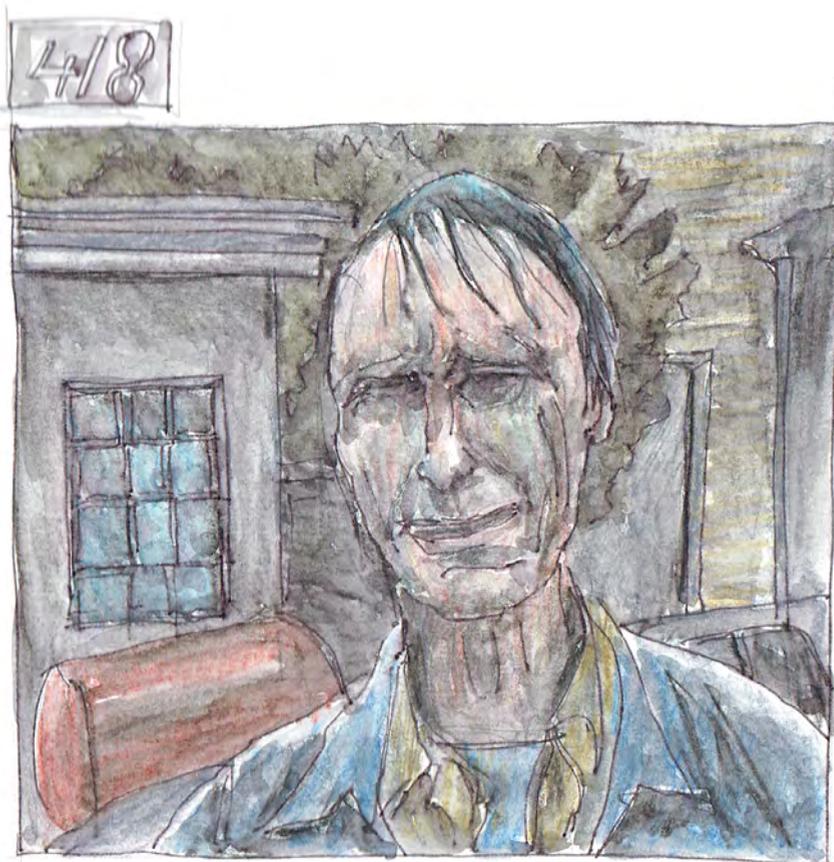
- ↳ Francesca [Meryl Streep] et son mari font des courses. Il pleut. Elle est à contre-jour.
- ↳ Il n'y a pas de lumière [ou très peu].



- ↳ Elle regagne son véhicule, et attend son mari.
- ↳ Puis elle se penche, pour regarder par la fenêtre.



- ↳ Puis elle aperçoit Robert [Clint Eastwood], qu'elle a aimé durant 4 jours. Il est là, sous la pluie.
- ↳ Il est comme une ombre, bleu-gris, dans une lumière de même teinte.



- ↳ Il s'approche - Quasi immobile.
- ↳ Elle est devant un choix : le suivre et commencer une nouvelle vie avec lui ou rester avec son mari et ses enfants.

5/8



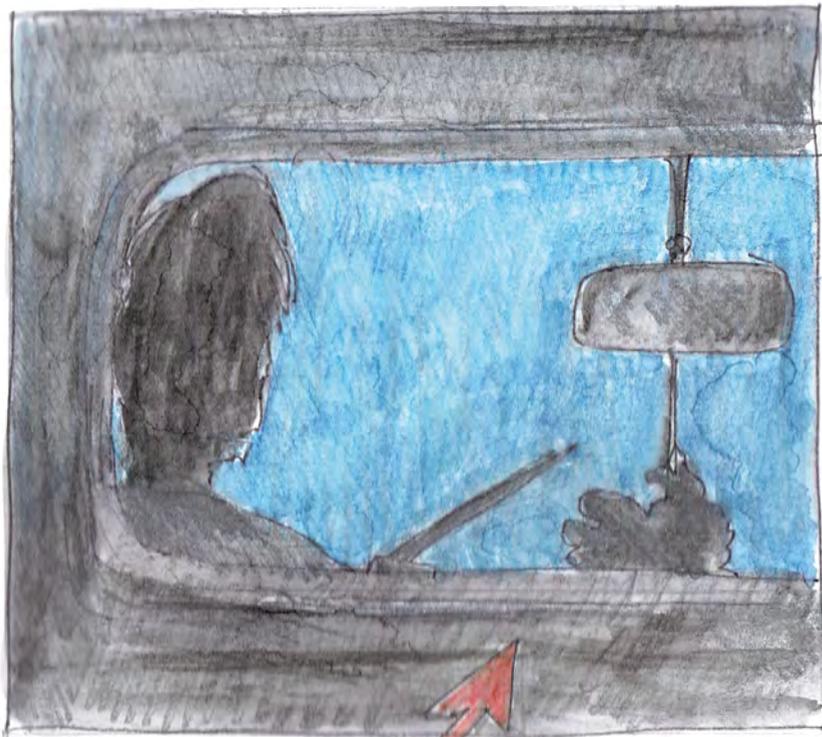
I → Habitude de la voiture. caméra subjective sur le mari de Francesca. Elle hésite encore. Elle a la main sur la portière de la voiture.

6/8



I → Puis vue sur elle, aussi avec une vue subjective.

7/8



- ↳ Vue depuis la voiture de Francesca et son mari sur la voiture de devant, dans laquelle est Robert.
- ↳ Elle le voit en ombre chinoise.

8/8



- ↳ Puis dernier plan sur Francesca, qui a fait son choix [de rester avec son mari]. Elle part dans ses pensées.

Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt,
le brillant appareil s'évapore: il a plu¹.

Francis Ponge

Afin d'apprécier les *ombres* et la *lumière*, il est souvent pertinent de les comparer avec des situations, surtout météorologiques, où ces éléments sont inexistants. Pour illustrer ce propos, prenons par exemple la scène pluvieuse, très connue, du film de Clint Eastwood: *The Bridges of Madison County* (1995). L'action se déroule en Iowa, un État du Middle West plutôt au nord et au climat rigoureux.

La scène retenue est l'une des dernières du film. On y voit Francesca (Meryl Streep), qui fait des courses avec son mari, lequel ignore tout de la romance qu'elle a vécue avec Robert Kincaid (Clint Eastwood), cela durant les quelques jours où son époux s'est rendu à une foire, accompagné de leurs enfants. Le ciel est gris, il pleut, il n'y a quasiment aucune lumière, quand bien même est-ce en plein jour. On voit la mère de famille s'avancer vers l'arrière du pick-up, à *contre-jour*, donc quasiment en ombre chinoise [1/8]. Les couleurs sont froides (gris, bleu), hormis le véhicule et une enseigne de bar, rouge.

Puis elle regagne sa voiture, afin d'attendre son mari. Le réalisateur la cadre alors en *gros plan* [2/8]. La moitié de l'image est occupée par la vitre de la portière et sur l'autre, on la voit, protégée des intempéries et dans l'attente de son retour.

Soudain, elle aperçoit une *ombre*, bleu-gris, immobile, sous la pluie, à quelques pas d'elle [3/8]. Il s'agit de Robert. Le fait qu'il soit là, et l'attende, prouve qu'il était sincère dans son amour, et qu'elle ne fut pas, comme elle le craignait, simplement une rencontre de plus dans la vie de ce photographe, presque toujours en reportages itinérants. Le plan suivant [4/8] est comme un écho au cadrage du plan [2/8], mais cette fois-ci, le gros plan concerne Robert. De l'eau ruisselle sur son visage, quasi impassible, mais qui cache une immense émotion. En effet, si elle décidait de le suivre, à ce moment-là, leurs deux vies en seraient alors bouleversées à jamais. Elle se trouve ainsi devant un choix terrible et elle n'a que quelques secondes pour le faire. Doit-elle aller vivre passionnément avec lui ou être raisonnable et continuer sa vie, plutôt monotone, mais pas non plus mauvaise ?

Son mari rentre dans la voiture [5/8]. Le *plan est subjectif*. On est presque à la place de la protagoniste. L'homme se détache, en *ombre chinoise*, le visage de profil et placé en haut à gauche du cadre. Francesca a la main droite sur la poignée de la portière, prête à l'actionner, pour aller retrouver son amant.

Le plan suivant [6/8] est aussi subjectif, mais cette fois-ci du point de vue de l'époux qui la regarde. Elle semble avoir fait son choix, soit celui du renoncement à l'amour, probablement à cause des conséquences pour sa famille. Elle ne peut rendre ses proches malheureux. Elle se tient en arrière, contre le siège, comme résignée.

Puis, la caméra effectue un cadrage sur Robert [7/8], filmé depuis l'arrière de sa voiture, en ombre chinoise et tel que Francesca et son mari le voient. Il prend son temps pour démarrer à un feu rouge, devenu vert depuis quelques secondes, qui paraissent longues. Elle pourrait ainsi encore le rejoindre, dans un ultime sursaut. Son mari remarque, à sa plaque d'immatriculation, qu'il vient de Washington, et il se demande ce qu'il peut bien faire là. Le dernier plan [8/8] montre Francesca dans ses pensées. A-t-elle fait le bon choix? Devait-elle penser, comme toujours, d'abord à sa famille, ou n'aurait-elle pas pu, pour une fois dans sa vie, penser à elle et suivre son instinct? Cette pensée la poursuivra le reste de son existence. L'on pense alors à cette impression de l'écrivain Jim Harrison: « Mon esprit s'est vidé dans le paysage². » On aura remarqué que la plupart des personnages de la séquence apparaissent en ombre chinoise. Le manque de lumière, associé aux contre-jours et à la pluie, les découpe de la sorte. En conséquence, la pluie agit comme un filtre ou une espèce de rideau, qui nimbe l'environnement et lui retire la profondeur de champ. Ainsi, tout se retrouve comme aplati et sans relief. De plus, elle isole les éléments les uns par rapport aux autres, rendant la communication plus difficile. En architecture, on retrouve le même phénomène quand on observe une scène de rue sous la pluie depuis un intérieur, les passants se dessinant eux aussi comme des ombres. C'est encore plus vrai lorsque l'on est à l'extérieur et que l'on regarde à travers une vitre: elle est sombre, non transparente, et laisse entrevoir des figures humaines opaques et aux contours imprécis. En revanche, le phénomène s'inverse une fois que la nuit est tombée et que la pièce est éclairée par une lumière artificielle. On trouve

un exemple de ce cas dans le dernier chapitre de cette partie, avec la séquence sur *A Prairie Home Companion* (Robert Altman, 2006), le film commençant par une scène dans un « *diner* » (un restaurant typique américain) vue depuis la rue, la nuit, juste après la pluie.

Notes

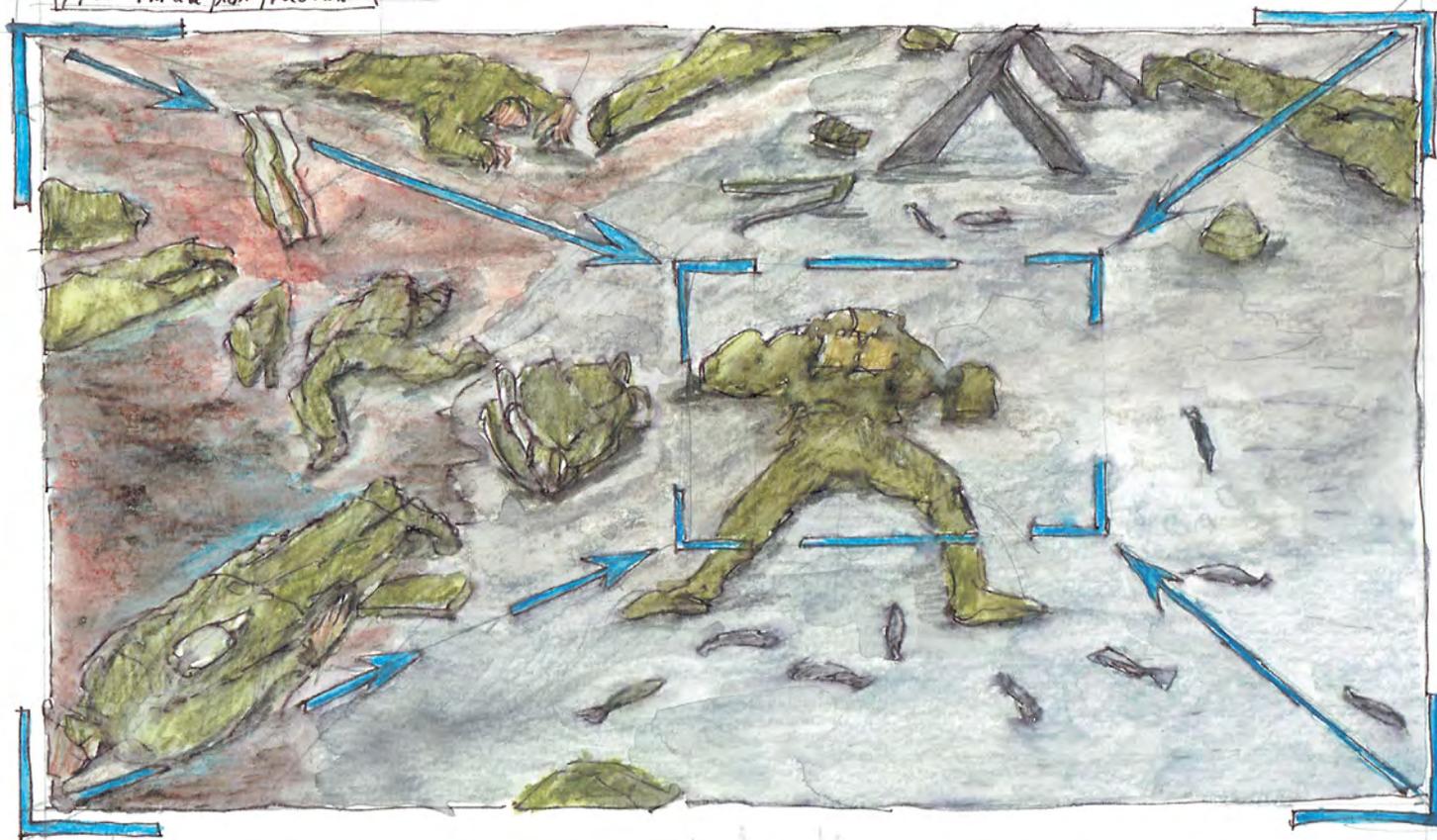
- ¹ PONGE Francis, *Le Parti pris des choses*, Gallimard, Folio Plus Classique, Paris, 2009.
- ² HARRISON Jim, *En marge*, 10/18, Paris, 2021.

Saving Private Ryan

Steven Spielberg, 1998

Contraste: lumière douce sur lumière crue

Ø/16 Fin du plan précédent

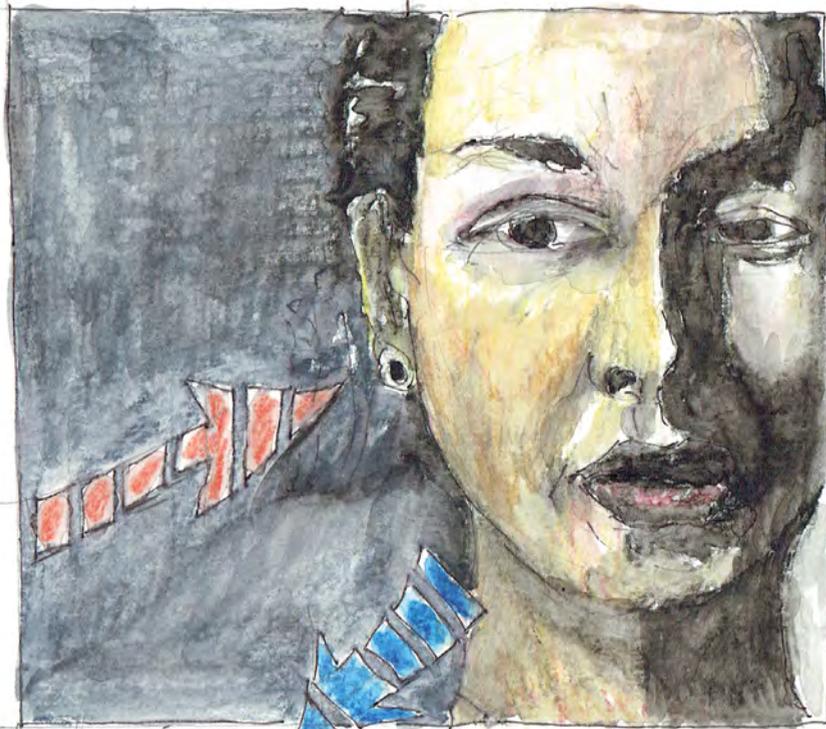


↳ Longue scène d'ouverture. Débarquement.
Grande violence. Filmé avec réalisme.
La scène se ferme sur des corps, de soldats
morts, sur la plage. Il n'y a pas de lumière,
Tout est gris, sombre, humide, sordide.
↳ La caméra zoome sur un corps. Vue en plongée.

↳ l'eau de la mer est devenue rouge.

1/16

moitié

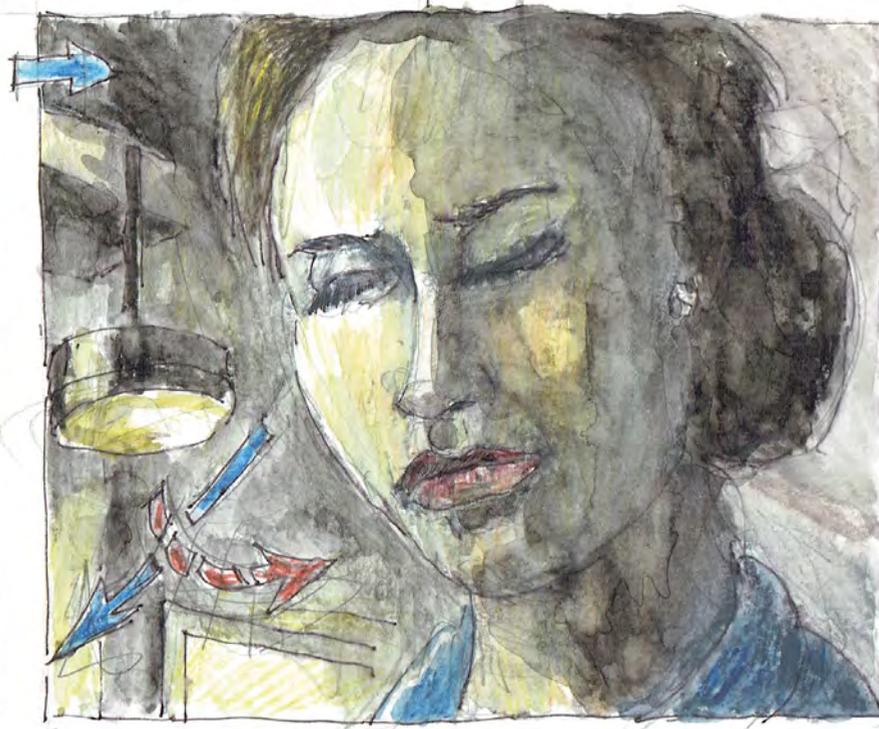


↳ Transition : Plan d'avant : un mort lors de la scène d'ouverture du débarquement. Puis plan sur un beau visage féminin.

↳ Gros plan. Clair/Obscur [cf. peintures]. Lumière chaude. Cadré sur moitié droite écran. Source lumineuse vient du spectateur, tout comme le regard de l'actrice, dans sa (presque) direction, un peu comme Monika de Bergman.

2/16

gauche

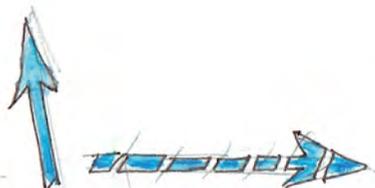


↳ Puis cadrage suivant sur un autre visage de jeune femme. On voit en flou une lampe de bureau, au 2^e plan. On devine ainsi une administration. Les yeux baissés, elle tape probablement à la machine.

↳ Comme sur le plan précédent, la lumière, douce, vient de la gauche.

Fierp 22

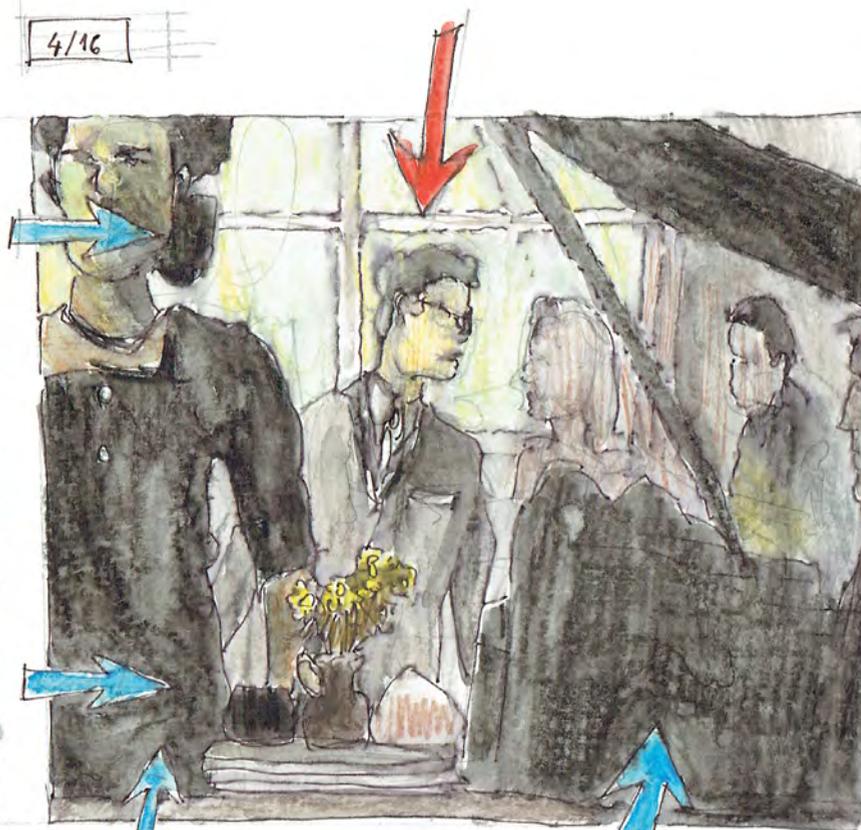
3/16



↳ Double déplacement : celui de la caméra en direction de la droite et celui d'une secrétaire aussi vers la droite et frontalement.

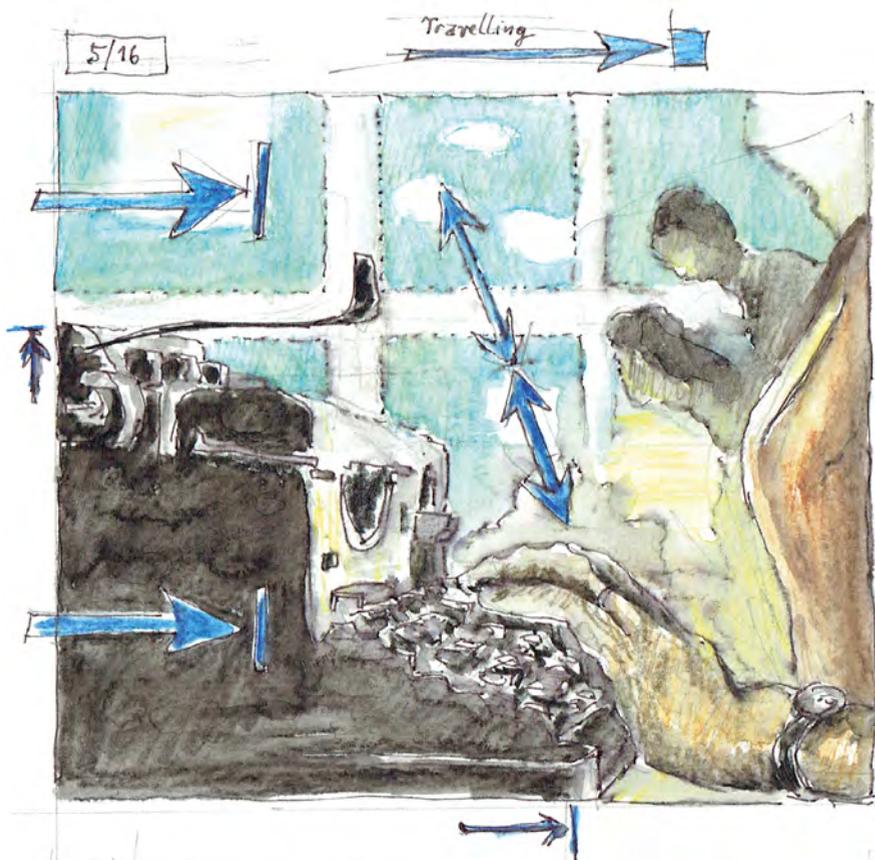
↳ La caméra n'est pas droite → ainsi les verticales ne le sont pas non plus, comme, notamment dans "The Third Man", cf. 9/16.

4/16



↳ Travelling latéral en direction de la droite

↳ 1^{er} plan [machine à écrire, soit une masse noire] : flou.
2^e plan net [femme à gauche]. 3^e plan semi-net [homme et femme qui discutent]. Fond clair, belle lumière par fenêtre.



- ↳ Travelling horizontal.
- ↳ Qui s'arrête juste devant une machine à écrire, qui prend une grande partie de l'écran. On est donc bien dans une administration, que l'on devine militaire.
- ↳ La machine est nette, le 2^e plan est flou.



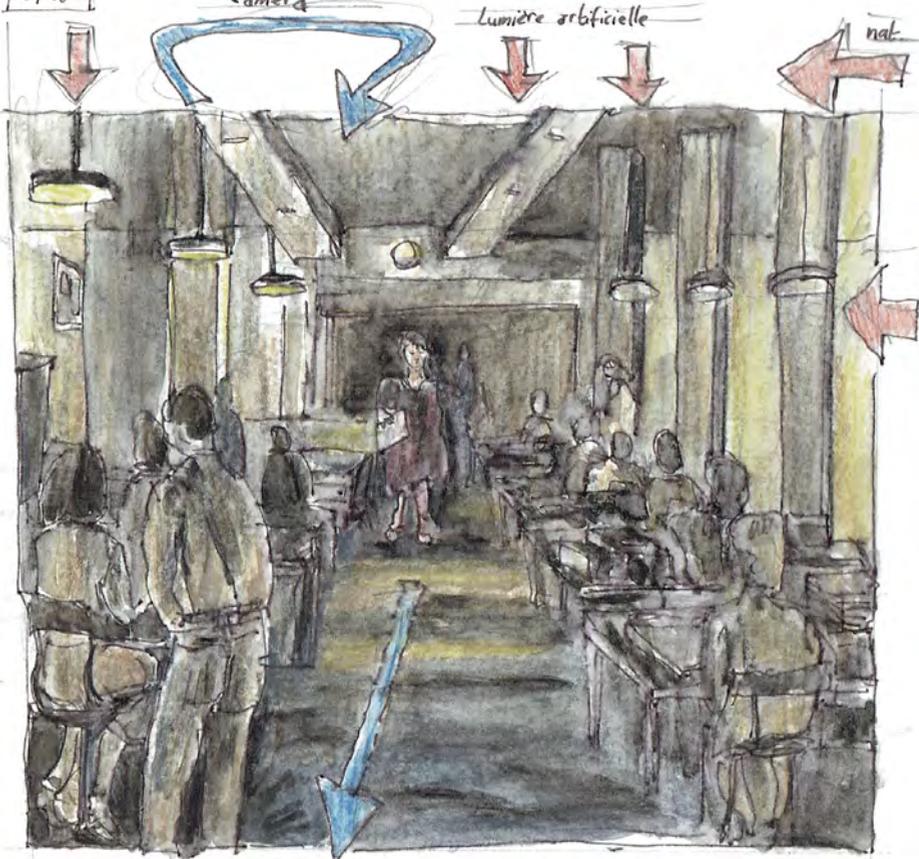
- 1^{er} Regard d'abord là
- 2^e Puis, là après 2-3 sec.
- ↳ Après : Gros plan & Travelling : Plan fixe. [Belle alternance de plans dans la mise en scène]. Ce plan dure un certain temps. Spectateur a le temps de bien regarder : d'abord la femme au 1^{er} plan, puis on se rend compte qu'il faut regarder celle au 2^e. Plan : cf. "The Apartment" J. Wilder.

7/16



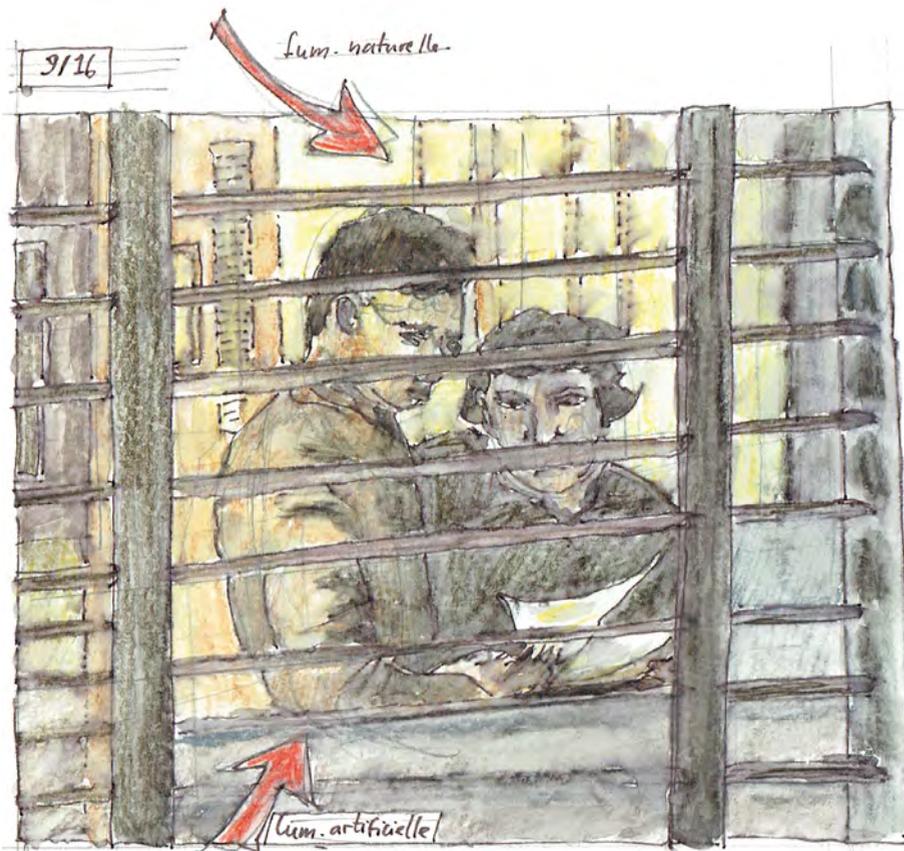
↳ Déplacement de la secrétaire dans la 2^e travée, plus sombre.
Elle va prendre un papier, déjà traité précédemment.
Elle semble préoccupée. Elle a remarqué quelque chose.
Le spectateur est intrigué et aimerait savoir. Suspense.

8/16



Déplacement en face caméra.

↳ Puis caméra change à 180° de direction.
↳ Position dans l'axe. La secrétaire va ainsi s'avancer
en direction du spectateur. Plan fixe, axé, symétrie
centrale contraste avec mouvement du personnage.



- ↳ Elle entre dans le bureau de l'un de ses supérieurs.
- ↳ On ignore toujours ce qui la préoccupe.
- ↳ La caméra reste derrière le bureau. On voit par la vitre. Donc la scène est quasiment muette - Comme chez Truffaut ("Baisers Volés") ou d'autres. Efficacité pour maintenir le suspense.



- ↳ Puis la caméra est entrée dans le bureau. Le militaire relit l'information, la croise avec une autre feuille - Il est un moment seul avec lui-même (à contre-jour dans la mise en scène). Il doit prendre une décision.

11/16



↳ Puis une décision est prise. Ils quittent aussitôt le bureau dans lequel ils sont. Ils partent face à la lumière.

12/16



↳ Une fois sortis [la secrétaire et le gradé], la caméra reste avec la secrétaire du gradé, dans la pièce.
↳ Les protagonistes sont maintenant dans le bureau d'un supérieur, qui est attendant. On les voit discuter, de nouveau, derrière la vitre [cf. 9/16].

13/16



- ↳ Puis, ils vont voir le 3^e chef, par ordre hiérarchique.
- ↳ Celui-ci est manchot du bras gauche. Il est ainsi probablement vétérinaire de la guerre. Cette fois-ci la caméra est dans la pièce.
- ↳ Ref. à "Foolish Wives" de E. von Stroheim, ou le réalisateur manchot des 2 bras, ne ramasse pas une veste.

14/16



- ↳ le 3^e chef est $\frac{3}{4}$ dos, au 1^{er} plan et flou. On voit au contre de l'image, le papier contenant la mystérieuse information.
- ↳ Vue en contre-plongée, lumière latérale.

15/16



Contre-plongée

- ↳ Plan sur le haut gradé.
- ↳ Contre-plongée.

16/16



- ↳ Plan similaire au 14/16.
- ↳ Le haut gradé, au 1^{er} plan, à droite, est flou.

Je volais, je le jure
je jure que je volais
Mon cœur ouvrait les bras
Je n'étais plus barbare

Et la guerre arriva
Et nous voilà ce soir¹.

Jacques Brel

Le film s'ouvre sur une longue et stupéfiante scène du débarquement des Américains en Normandie, lors de la Seconde Guerre mondiale (juin 1944). Rarement le spectateur aura été autant immergé au cœur d'une bataille au cinéma. Comme brillants antécédents, on peut citer *Objective Burma!* (1945) de Raoul Walsh, où l'on suit un commando, *They Died with Their Boots On* (*La charge fantastique*, 1941), du même réalisateur, lors de la bataille finale, durant laquelle Custer (Errol Flynn) trouve la mort, quasiment à nos côtés, ou encore *Braveheart* (1995), de Mel Gibson. La caméra mobile et très souple de Spielberg rend la guerre réelle, en nous transmettant ce sentiment de mort possible à chaque instant, notamment lors d'irruptions de soldats ennemis. Cela déclenche la nécessité vitale de décider sur-le-champ comment réagir (tuer plutôt que l'être soi-même). Le film *Edge of Tomorrow* (Doug Liman, 2014) montre aussi cela très bien, lors de batailles contre des extraterrestres. Le point commun avec ce dernier est la situation géographique presque identique des plages de Normandie.

Cette première scène se referme sur une accalmie dans les combats. Un plan légèrement aérien, en plongée, cadre des soldats américains morts, sur la plage, avec leur matériel qui jonche le sol. Tout y est gris, il n'y a pas de lumière (ciel glauque et bas du nord-ouest de la France). Les seules couleurs, qui sont complémentaires, sont le vert des équipements militaires et l'eau de la mer, teintée par le rouge du sang des soldats, telle la « mer de couleur pourpre » décrite par Homère lors des épopées en Méditerranée. Ce plan [0/16], étonnamment fixe au regard de ceux qui précèdent, se poursuit par un zoom sur le corps mort d'un soldat, couché sur le ventre. La scène qui suit est celle que l'on développe dans ce chapitre. Elle est la conséquence de cette mort, liée à une autre, survenue peu auparavant : celle de l'un des frères du militaire. Cependant, on ne le découvrira qu'à la fin de

la séquence, dans laquelle se succèdent de courtes et efficaces scènes muettes, comme on pouvait en trouver chez Hitchcock ou Truffaut (voir notamment, dans *Baisers volés* [1968], les scènes avec le détective, interprété par Harry-Max).

Le cinéma, comme l'architecture, se nourrit de *contrastes*, qui permettent la mise en évidence de qualités propres à un espace, à un lieu. Ainsi, la scène qui suit celle, tragique, de la mort, s'ouvre-t-elle sur un beau visage féminin [1/16], en gros plan, avec une lumière chaude. Elle se déroule à Washington, dans les bureaux de l'administration militaire. On a d'abord l'impression que l'actrice nous regarde, nous, spectateurs, comme *Monika* (Ingmar Bergman, 1953; voir ill. 94), mais assez vite, on se rend compte qu'elle est concentrée dans sa tâche de taper à la machine. Elle est cadrée du côté droit du plan, laissant ainsi la moitié gauche noire et profonde, par laquelle arrive la lumière à la manière du Caravage (nous pensons notamment à David tenant la tête de Goliath, v. 1610; voir ill. 95). Régis Debray, associe ce peintre à « l'invention » du cinéma : « Je ne "suis" pas théâtre. Je ne "suis" pas blondes, ni Rubens. Ni Poussin. Je suis cinéma (dont l'inventeur s'appelle Il Tintoretto, et non Lumière ou Edison), brunisures, Rembrandt et Caravage. Les horizontales, les symétries et les beautés d'aplomb m'ennuient, comme les gens qui trouvent au lieu de chercher. J'aime que le temps dérange l'espace pour le déstabiliser, le zébrer d'obliques et de lignes de fuite². »

Rapidement succède un second visage féminin, cadré et éclairé de manière semblable [2/16]. Ses yeux baissés nous indiquent qu'elle travaille. Derrière elle, en flou, on aperçoit une lampe industrielle et fonctionnelle des années 1940 et dont l'esthétique a marqué l'histoire du design du siècle passé, un objet qui est de nos jours très prisé dans les aménagements intérieurs. Après ces deux plans, apaisants, le réalisateur exprime le *dynamisme*, la concentration et l'implication de ces fonctionnaires dans l'effort de guerre. Ainsi, le plan suivant [3/16] représente une jeune femme qui se *déplace* dans un bureau en *open space* en transportant des documents. Le *mouvement est double*, puisqu'à celui du personnage dans l'axe du champ se conjugue celui de la caméra, qui évolue de manière latérale. Les verticales sont penchées, un peu à la manière d'Orson Welles ou de Carol Reed, dans *The Third Man* (1949; voir le plan [9/16] du chapitre 10 qui lui est consacré plus loin). Le *travelling latéral* se poursuit et s'arrête devant une machine à écrire [4/16], masse noire et floue au premier

plan à droite, et qui met en évidence le centre de l'image, composé par deux personnages qui discutent, dans la profondeur du champ, devant une large fenêtre. Puis, un gros plan est fait sur des doigts qui tapent à la machine [5/16], ces objets modernes de l'époque et que l'on regarde maintenant avec nostalgie.

Le plan suivant [6/16] est large. C'est une mise en perspective du bureau, qui rappelle, mais en plus petit et plus humain, celui de *The Apartment* (Billy Wilder, 1960; voir ill. 96). Le regard se pose d'abord sur la femme du premier plan, avant de porter sur celle du second, qui semble intriguée par des documents dont elle prend connaissance. Ce glissement du regard peut se produire grâce à la *durée* du plan, plus longue que dans les précédents. Cette même fonctionnaire se rend alors dans le deuxième compartiment spatial du bureau, délimité par la structure des poteaux et des poutres, et situé plus dans l'ombre [7/16]. La caméra la suit. Elle prend un autre document, rangé ailleurs. Elle est de plus en plus préoccupée et cela crée un suspense, qui se poursuit tout au long de la scène. Elle se dirige ensuite vers le bureau d'un supérieur, mais cette fois-ci, la caméra reste en dehors de la pièce [9/16]. Nous la voyons discuter avec lui de l'autre côté d'une paroi vitrée. Nous entrons ensuite à l'intérieur du bureau [10/16]. Le gradé est à *contre-jour*, sa tête est dans l'ombre. Il relit l'information transmise par la secrétaire; il doit prendre une décision et il est seul, face à lui-même et à ses responsabilités. Le gradé et la première secrétaire quittent alors la pièce pour se diriger vers le bureau d'un autre supérieur, pendant que la secrétaire du gradé et la caméra restent sur place [11/16]. On les voit cependant, de nouveau depuis derrière une vitre, discuter de ce cas, qui doit être important [12/16].

Le plan suivant se situe dans le bureau du troisième chef, par ordre hiérarchique. Ce doit être un vétéran de guerre, puisqu'il est manchot. On pense au personnage de haut gradé interprété par Erich von Stroheim dans *Foolish Wives* (1922), qui ne se baisse pas pour ramasser le manteau tombé d'une femme, étant donné qu'il n'a plus de bras. La femme n'a pas remarqué l'infirmité et considère cette attitude comme un manque de galanterie.

La caméra est ensuite placée en *contre-plongée* [14/16] pour s'intéresser particulièrement aux trois feuilles de papier, tenues par autant de mains, qui occupent

le premier plan, éclairées et mises en évidence par la *lumière naturelle* qui se glisse entre les personnages.

La séquence se termine par un plan sur le haut gradé lisant le document [15/16], avant qu'on ne les revoie tous les trois en train de prendre une décision [16/16]. Cette dernière consiste à essayer de retrouver et de sauver le quatrième frère de la fratrie, encore vivant, et dont les trois premiers viennent d'être tués sur le champ de bataille. C'est le lien entre les mêmes noms de famille que la secrétaire du début de la séquence avait remarqué.

Legends of the Fall (Edward Zwick, 1994) met également en scène ce thème de la fratrie et de la guerre. Brad Pitt, l'un des frères, « perd » le cadet des trois lors de la Première Guerre mondiale. Le film est tiré d'une nouvelle de Jim Harrison, auteur mentionné dans l'introduction générale.

Cette séquence permet d'observer l'organisation des bureaux dont les Américains sont les précurseurs. En effet, on note la présence, déjà à cette époque, d'*open spaces*, qui se sont généralisés en Europe dans les années 1960. À Genève, on peut citer, parmi les premiers exemples remarquables, le bâtiment de la Chase Manhattan Bank (1969-1972), dessiné par François Maurice. Ce dernier fut influencé par Ludwig Mies van der Rohe, le grand architecte qui a marqué l'histoire du XX^e siècle, d'origine allemande, et qui dut quitter son pays (en 1938) après l'avènement du nazisme. Son influence dans l'architecture fut semblable à celle de ses compatriotes Fritz Lang, Robert Siodmak et bien d'autres dans le cinéma d'après-guerre à Hollywood. Les États-Unis ont en effet bénéficié de l'arrivée massive de ces nouveaux talents dans tous les domaines. On remarque aussi, dans cette conception spatiale fonctionnelle, la présence de bureaux adjacents, plus petits, vitrés et donnant sur l'*open space*, les uns et les autres se complétant dans l'organisation et la hiérarchisation spatiale. Le film de Spielberg, *Catch Me If You Can* (2002), dont la diégèse se passe durant les années 1960, donne à voir des aménagements similaires pour les bureaux du FBI.

Notes

¹ BREL Jacques, « Mon enfance », Warner Chappell Music, 1967.

² DEBRAY Régis, *Contre Venise*, Gallimard, Folio, Paris, 1997.



Illustration 94 Le regard caméra de Harriet Andersson, dans *Monika*, d'Ingmar Bergman (1953).



Illustration 95 D'après Le Caravage, portrait de David, extrait de *David avec la tête de Goliath* (vers 1606-1610).



Illustration 96 Immense *open space* dans *The Apartment*, de Billy Wilder, avec Jack Lemmon (1960). Splendide décor en perspective accélérée.

Kiss Me Deadly

Robert Aldrich, 1955

*Une boîte mystérieuse d'où fuse
la lumière*

HORS-CHAMP → SOURCE LUMIÈRE

1/8

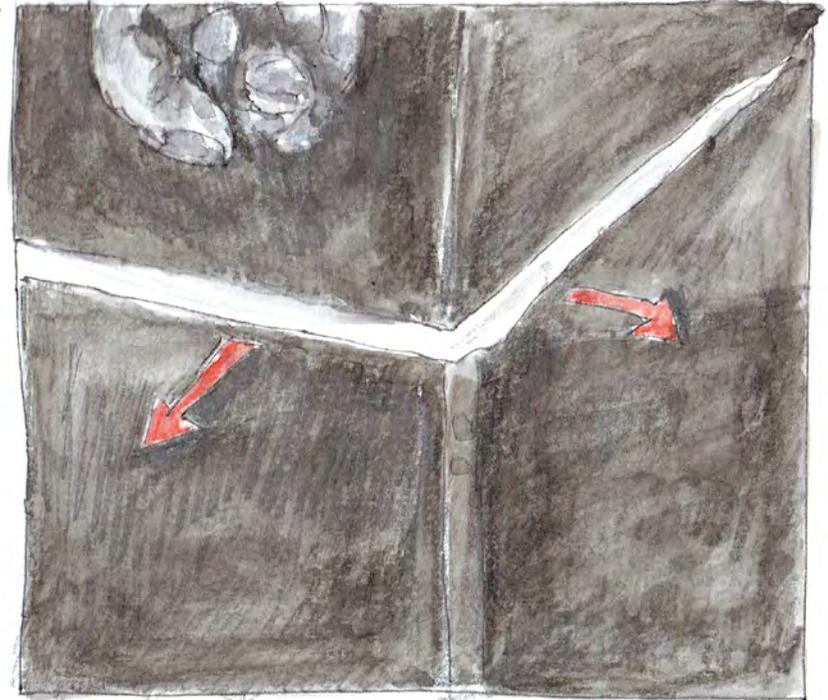
 Pos. caméra
 SOURCE LUMIÈRE



CONTRE-PLONGÉE

- ↳ Lily CARVER [GABY RODGETS] EST AU CENTRE DE L'IMAGE.
- ↳ VERTICALE [À DROITE] DÉFORMÉE [CE O. WELLES], USAGE COURSE FOCALE.
- ↳ 3 SOURCES LUMINEUSES : 2 VISIBLES [DIEGÉTIQUES] À GAUCHE ET À DROITE & UNE AU PLAFOND [STUDIO]

2/8

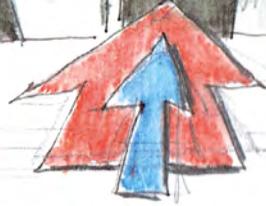


- ↳ ELLE OUVRE LA BOÎTE
- ↳ GROS PLAN SUR LA FENTE DE LUMIÈRE QUI APPARAÎT
- ↳ FENTE LUMIÈRE ↔ LIEN: PAR EX. AIRS & MATÉUS, LOUSANNE
- ↳ PLAN PRESQUE ABSTRAIT ↔ LIEN: GIBELLINA / VENEZIA

3/8



LÉGÈRE
SOURCE LUMINEUSE



L → LÉGÈRE
CONTRE-PLONGÉE.

L → LUMIÈRE DE DESSOUS
[FENTE BOÎTE]

L → GROS PLAN SUR Lily. ÉCLAIRAGE & DANGER DEPUIS
DESSOUS [→ HORS-CHAMP]. ON VOIT SA RÉACTION.

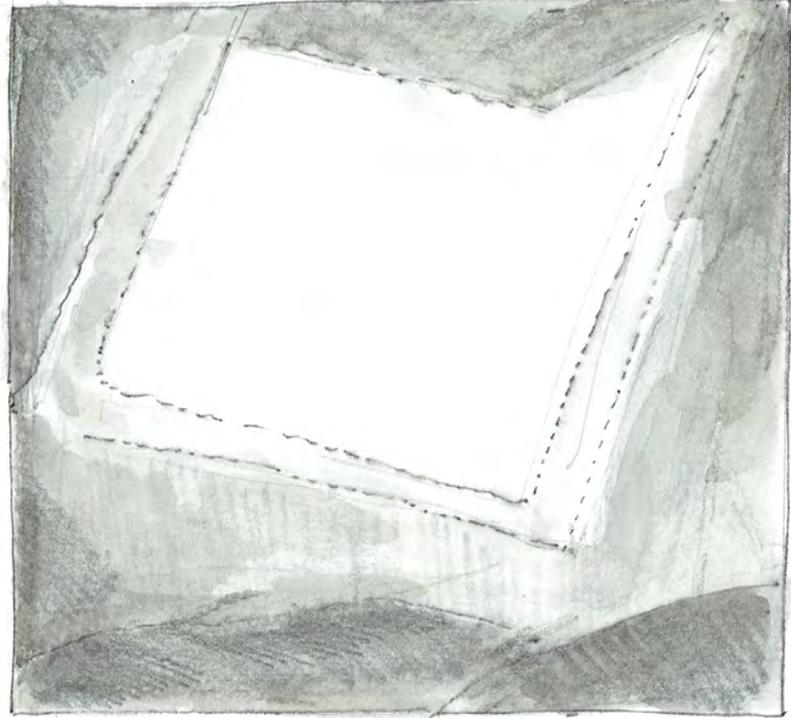
4/8



CAMERA



LUMIÈRE



L → APRÈS L'EFFET [3/8] VOICI LA CAUSE :

L → UNE LUMIÈRE AVEUGLANTE ET UN BRUIT STRIDENT
SORTENT DE LA BOÎTE

5/8

2/3 → 1/3



- ↳ PLAN SUR MIKE HAMMER [RALPH MEEKER], QUI REPREND CONNAISSANCE. KOMPOSITION: CLASSIQUE [1/3; 2/3].
- ↳ POSITION CAMÉRA PROCHE DU SOL [I → Cf. Y. OZU].
- ↳ LUMIÈRE À HAUTEUR DES YEUX ET VIENT DE LA GAUCHE.

6/8

→ CAMÉRA
→ LUMIÈRE



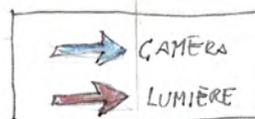
- ↳ MÊME PLAN QUE LE 3/8, MAIS L'EFFET DU LUMIÈRE ET SON S'EST ACCENTUÉ. D'INTRIGANT, C'EST DEVENU DANGEREUX. DES FLAMMES SORTENT.

7/8



- ↳ CADRAGE PAR BAIE PORTE
- ↳ MIKE HAMMER AU 1^{er} PLAN MAIS À CONTRE-JOUR. DONC ON LE VOIT APRÈS LILY, QUI EST EN TRAIN DE BRÛLER.
- ↳ LES BANDES NOIRES LATÉRALES EN FONT UN PLAN VERTICAL.

8/8



- ↳ VUE DEPUIS LE COULOIR. ILS SORTENT DE LA PIÈCE: MIKE ET VEDA [MAXINE COOPER], SA SECRÉTAIRE.
- ↳ CADRAGE [BAIE PORTE] DANS LE CADRAGE [PLAN].
- ↳ PLAN QUASI EXPRESSIONNISTE. [VERTICALES DÉFORMÉES].

Cette boîte de Pandore, en contenant tous les maux qui en sont sortis, semble aussi renfermer tous les charmes des allusions les plus frappantes¹.

Voltaire

Kiss Me Deadly (1955) est un film important dans l'histoire du cinéma. Cependant, à sa sortie, ce fut plutôt un échec commercial, surtout aux États-Unis. Il fut en revanche très apprécié en Europe, notamment par François Truffaut². Il annonce une *rupture* d'avec le Hollywood classique («Un classique est une œuvre qui provoque sans cesse un nuage de discours critiques dont elle se débarrasse continuellement³», selon Italo Calvino). En effet, ce film de Robert Aldrich propose un personnage qui se situe à la limite entre le bien et le mal, une photographie d'influence expressionniste et surtout, une inventivité et une énergie constante dans la mise en scène et l'élaboration des séquences (le *rythme*). Nous avons déjà analysé la séquence de ce film qui précède directement celle-ci, dans la partie «Ombres» de l'ouvrage (voir le chapitre 8 *supra*). La scène qui nous intéresse ici [1/8] est proche de la fin du film et en constitue le dénouement. Elle se déroule dans une maison installée face à la mer. L'action commence après que l'un des personnages féminins, Lily Carver (Gaby Rodgers), qui joue un double jeu, a tiré sur le protagoniste Mike Hammer (Ralph Meeker), et après qu'elle s'est aussi débarrassée du chef de gang, le Dr Soberin (Albert Dekker). Elle peut enfin céder à son irrésistible envie d'ouvrir une boîte mystérieuse, objet de toutes les convoitises (une référence claire à la boîte de Pandore). Ce même thème de la boîte mystérieuse se retrouvera, plus tard, notamment dans *Belle de jour* (1967), de Luis Buñuel ou dans *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch, dans lequel elle sera bleue et constituera le pivot du récit.

La jeune actrice est placée au centre de l'image. Elle est en légère contre-plongée. La *verticale* entre deux pans de murs, à droite de l'image, est *déformée*, ce qui signifie qu'il s'agit probablement d'une *courte focale*, comme chez Orson Welles. Ainsi, la *profondeur de champ* s'en trouve augmentée. L'espace est assez sombre, et éclairé par trois sources ponctuelles, à gauche, à droite et au plafond, les deux premières étant diégétiques. Ce plan, moyen, prépare ainsi le suivant, qui est «gros»,

sur un fragment de la boîte que Lily est en train d'ouvrir [2/8]. L'image est *sombre* et met ainsi en évidence la *fente lumineuse* horizontale produite par l'ouverture, qui provoque un fort suspense. Puis la mise en scène raccorde sur le visage de la jeune femme [3/8], toujours en légère contre-plongée et *éclairé par en dessous*, par la lumière de la boîte. On pense à *Frankenstein* (James Whale, 1931), qui était souvent aussi mis en lumière de cette façon, puis à James Cameron, qui fera de même pour *Aliens* (1986). On sent le danger qui est *hors champ* et l'on voit son effet sur le visage inquiet de l'actrice, rendu encore plus expressif par cet *éclairage inhabituel*.

Le plan suivant montre la boîte, ouverte, qui génère une *lumière aveuglante*, accompagnée d'un bruit strident [4/8], ce qui fait ressortir le travail sur le son, particulièrement soigné tout au long du film. L'écran est devenu *abstrait*, presque complètement blanc. Plus tard, Alain Resnais fera un plan semblable, mais pour une scène d'amour entre Yves Montand et Geneviève Bujold, dans *La guerre est finie* (1966), écrit par Jorge Semprun; cette scène étant peut-être celle qui reste le plus gravée dans les mémoires.

Néanmoins, dans le cas présent, la boîte est dangereuse, puisque la menace a été suggérée auparavant par le personnage joué par Wesley Addy, qui a évoqué le «Projet Manhattan», le nom de code du projet de recherches nucléaires américain pendant la Deuxième Guerre mondiale. Le bruit fait reprendre connaissance à Mike Hammer [5/8]. La caméra qui le filme est *proche du sol*, un peu à la manière de Yasujirō Ozu (voir ill. 97). Il regarde en direction de la gauche, d'où provient l'éclairage produit par la boîte.

Le plan suivant [6/8], semblable au plan [3/8], revient sur Lily, mais avec une *accentuation* de la lumière. Des flammes sortent de la boîte dorénavant, dans un processus, on le devine, devenu irréversible. Cette lumière rappelle la phrase, célèbre, de l'architecte Louis Kahn: «Nous sommes nés de la lumière, nous sentons les saisons par la lumière. Nous ne connaissons du monde que ce qui est évoqué par la lumière, et de là vient cette pensée selon laquelle la matière est de la *lumière dépensée*».

Pendant ce temps-là, Mike Hammer a pu, péniblement, se relever et s'apprête à quitter la pièce. Il est filmé depuis l'extérieur, et cadré par la baie de la porte, qui génère deux bandes verticales noires (car à *contre-jour*), de part et d'autre de l'image. On voit au deuxième plan Lily en train de brûler. Il ne peut plus rien pour elle [7/8].



Illustration 97 Yasujiro Ozu et sa manière de filmer proche du sol.

Le dernier plan de la séquence [8/8] représente Hammer qui a pu délivrer sa secrétaire Velda (Maxine Cooper), qui était prisonnière dans une autre pièce. Ils tentent de quitter au plus vite la maison, se soutenant l'un l'autre, dans un plan d'influence *expressionniste* (éclairage contrasté, verticales déformées).

L'éclairage produit, ou induit, par une fente, se retrouve par exemple dans le musée de Gibellina de Francesco Venezia, ou dans celui des architectes portugais Aires Mateus à Lausanne (Musée cantonal de design et d'arts appliqués contemporains – MUDAC). Il permet de *dramatiser* l'espace. Dans le premier monument, l'effet est visible depuis une sorte de « cavité » (c'est le mot employé par l'architecte), c'est-à-dire un espace plutôt fermé et situé à la fin de la visite. La lumière y entre de manière zénithale et se projette de manière linéaire sur le sol (voir ill. 98) et le mur arrière, selon la position du soleil dans le ciel. L'espace se comporte ainsi tel une sorte de cadran solaire. L'architecte Álvaro Siza travaille et évoque la lumière de manière similaire dans l'un de ses projets (l'église de Marco de Canaveses, Portugal, 1990-1997): « Trois marches élèvent le plan de la célébration qui s'achève par deux portes desquelles arrive, filtrée par une haute cheminée, une lumière claire. Ce dispositif favorise un dialogue entre la lumière, les courbes latérales de l'abside et l'église tout entière. L'illumination naturelle varie avec le temps au gré du mouvement du soleil, depuis le trait d'un rai de lumière jusqu'au silence de l'aspersion: un grand intervalle rigoureux et palpable⁵. » Quant à Elías Torres, architecte catalan, originaire d'Ibiza, il parle de ce type d'espace de la manière suivante: « Les intérieurs qui m'ont le plus amené à comprendre la notion d'espace architectural, ceux qui m'ont le plus montré l'âme de l'architecture, sont ceux qui n'ont pas été décrits à l'extérieur, ceux qui ne montrent pas sur leurs façades comment ils sont éclairés, parce que la lumière vient d'en haut et qu'ils sont ainsi éclairés par la lumière zénithale⁶. »

Au MUDAC, l'observation de la fente de lumière se fait depuis le dehors, le bâtiment étant perçu à la manière d'une sculpture (on pense notamment à des œuvres de l'artiste basque Eduardo Chillida, qui exerce une grande influence, avec son collègue et ami, Jorge Oteiza, sur nombre d'architectes, surtout espagnols). Le bâtiment est alors assimilé à une espèce de grand bloc de pierre au sein duquel émane quelque lumière mystérieuse (voir ill. 99).



Illustration 98 Le musée de Gibellina (Sicile), par Francesco Venezia (1985).

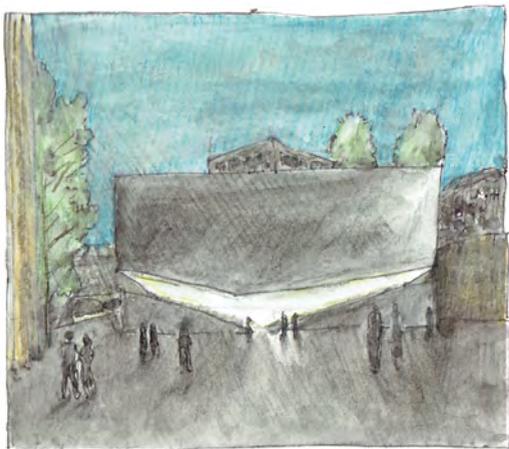


Illustration 99 Musée cantonal de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) de Lausanne, par Aires Mateus (2022).

Notes

- ¹ VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, 6. *Philosophie*, Desoer, Paris, 1817.
- ² On renvoie le lecteur au chapitre consacré au film in : TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, Flammarion, Champs contre-champs, Paris, 1987, p. 123.
- ³ CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Seuil, Points, 1996.
- ⁴ DEVILLIERS Christian, « La lumière selon Kahn », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 274, « Lumières de l'espace », 1991.
- ⁵ SIZA Álvaro, *Imaginer l'évidence*, Parenthèses, Marseille, 2012, p. 52.
- ⁶ TORRES Elías, *Luz cenital*, Publicacions Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Actar, Barcelone, 2004, p. 10 (traduction de l'espagnol par l'auteur).

Laura

Otto Preminger, 1944

Lumière jaillissant d'un projecteur



- ↳ Interrogatoire. Espace clos.
- ↳ Policier de dos [cf. "Rope"; "Kiss me Deadly"]
- ↳ Laura est Hors champ.



- ↳ Policier va vers gauche et se tourne vers droite.
- ↳ Laura apparaît en plongée et entre 2 spots.
- ↳ Lumière de l'espace. Spots éteints.

3/8



CHOC

- ↳ Puis soudainement, il allume les 2 projecteurs.
- ↳ Elle est aussitôt éblouie.

4/8

 Caméra
 Lumière
 Regard



- ↳ Pos. caméra: Plongée.
- ↳ Gros plan sur le visage ébloui de Laura.
- ↳ Contraste entre visage et fond, sombre.

5/8



- ↳ Laura : filmée au centre image. Légère plongée.
- ↳ Mouvement latéral de la tête

6/8

Lumière Studio



- ↳ La caméra pivote sur le Lt. Mark McPherson [Oana Andrews].
- ↳ Gene Tierney est au 1^{er} plan, mais floue. L'accent est mis sur le policier.

7/8

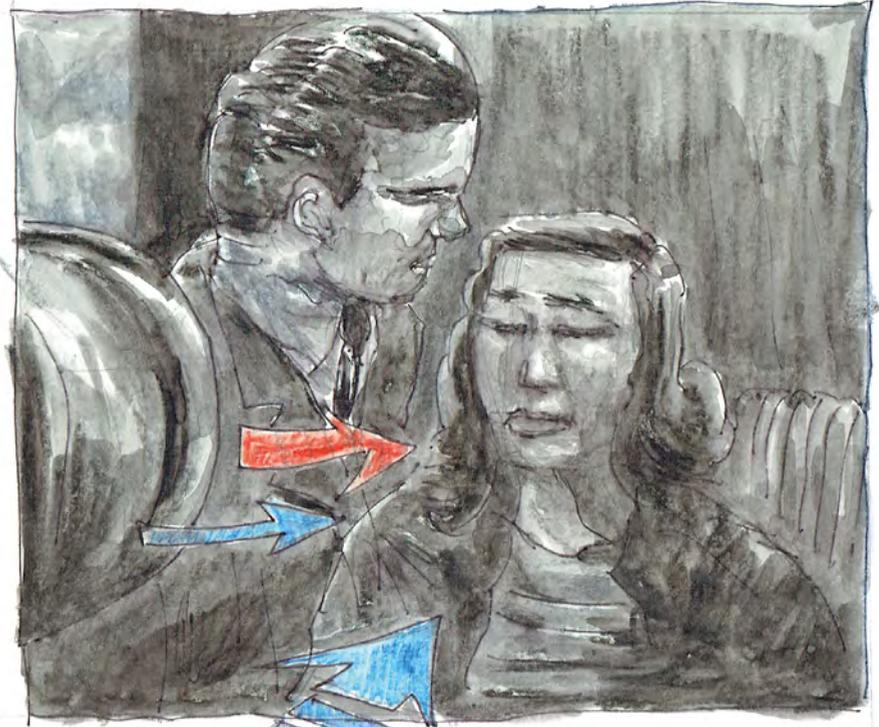
Lumière Diégétique



→ Déplacement caméra

- ↳ Caméra s'éloigne [cf. 6/8].
- ↳ Caméra change de position, pour voir Laura de face.

8/8



ZOOM

- ↳ zoom sur le visage de Laura
- ↳ Projecteur éteint.

8 bis / 18



En se rapprochant de Laura [Gene Tierney], Mark Mc Pherson projette son ombre sur le visage de la femme qu'il aime.

Vous verrez que les morts nous appartiennent
si nous acceptons de leur appartenir¹.

Julien Davenne (François Truffaut)
dans *La Chambre verte*

La scène retenue est l'une des plus célèbres de l'un des films les plus représentatifs d'Otto Preminger: *Laura* (1944). Il s'agit de l'interrogatoire de la protagoniste (Gene Tierney) par le lieutenant de police Mark McPherson (Dana Andrews). L'espace est clos et sans lumière naturelle [1/8]. La séquence s'ouvre sur le dos de l'inspecteur, qui occupe quasiment l'intégralité du côté gauche de l'écran et qui masque l'héroïne (que l'on croyait morte et qui a réapparue). Cette manière de filmer un personnage de dos permet de susciter un intérêt chez le spectateur. On retrouve de tels plans chez Hitchcock, notamment dans *Vertigo* (1958), ou dans *Rope* (1948), ainsi que chez Robert Aldrich dans *Kiss Me Deadly* (1955). La dynamique provient du *mouvement* que doit faire l'acteur, afin de pivoter et d'ouvrir le champ sur le sujet principal, c'est-à-dire Laura, qui se retrouve en *position centrale*. Néanmoins, son visage est en partie masqué par le grand réflecteur, rond, de la lampe posée sur le bureau, qui sert aux interrogatoires [2/8]. Cette lampe était déjà présente dans le plan précédent, où elle était partiellement occultée, mais au centre de l'image, et réfléchissait la lumière du fait de son matériau métallique. En effet, le *travail sur la lumière*, on va le voir, occupe une place importante dans cette séquence.

Soudainement, le lieutenant allume les deux spots qui éblouissent Laura, ainsi que le spectateur, aussi surpris qu'elle [3/8], créant ainsi un *contraste* entre la *pièce sombre* et le *visage éclairé* (représenter des visages en gros plan au cinéma est l'un des éléments clés qui ont rendu cet art si fascinant). Cette scène a marqué les cinéphiles et, respectivement, l'histoire du cinéma.

Ensuite, la caméra se rapproche pour faire un *gros plan*, en *légère plongée*, afin que l'on puisse ressentir la position inconfortable dans laquelle Laura se trouve [4/8]. On ne voit plus qu'elle et le dos du projecteur, à *contre-jour*, au premier plan.

Puis Laura tourne la tête en direction du policier, à gauche de l'écran, hors champ [5/8]. Son visage est toujours *surexposé*. Ses yeux semblent l'implorer. Nous savons, nous, spectateurs, qu'il est tombé amoureux, auparavant, de son portrait², quand bien même il pensait qu'elle était morte³. Ainsi, un lien est fait entre une image et l'absence de quelqu'un, en l'occurrence une soi-disant morte. Ce rapport montre ainsi la fascination qu'exerce, depuis la nuit des temps, la représentation des êtres, car «représenter, c'est rendre présent l'absent. Ce n'est donc pas seulement évoquer, mais remplacer, comme si l'image était là pour combler un manque, tempérer un chagrin⁴.» Puis, Preminger cadre le plan suivant sur le policier [6/8], Laura étant en bordure de l'image, au premier plan, floue et dissimulée par sa chevelure. Ensuite, la caméra recule et change de position afin de cadrer de face les deux acteurs [7/8]. Le policier, amoureux, estimant que le supplice a assez duré, éteint alors le projecteur et rapproche son visage du sien, pendant que le directeur de la photographie zoome sur elle [8/8]. Remarquons qu'à la fin de la séquence [8bis/8], McPherson, en se rapprochant d'elle, projette son ombre sur son visage. Ce jeu de l'ombre de l'être aimé ou aimant sur le visage de l'autre avait déjà été observé dans la scène de *Vertigo* (chapitre 2 de la partie « Ombres »).

Ce travail entre deux personnages et une source d'éclairage ayant un rôle prédominant se retrouve aussi dans un autre grand classique du film noir, *Call Northside 777* (1948), de Henry Hathaway, avec James Stewart et Helen Walker (voir ill. 100). La création de l'atmosphère d'un intérieur dépend beaucoup de son éclairage: avec celui, chaleureux et créant de l'intimité du film de Hathaway, contraste celui, agressif, de *Laura*. Dans le film de Preminger, la lumière éclaire et éblouit intentionnellement le personnage, alors que dans l'autre, la lumière est placée au-dessus des personnages, qui en voient les effets et non la source. Cette dernière manière de placer l'éclairage est préconisée par les architectes et architectes d'intérieur.

La sophistication de la mise en scène de cette séquence, pourtant courte, par la position de la caméra, le jeu des acteurs et l'éclairage est remarquable. Le réalisateur arrive ainsi à transformer un interrogatoire de police, qui n'a rien de romantique, en une sorte de déclaration d'amour. Preminger voulait une caméra *souple*

et *invisible*, afin que rien ne puisse perturber l'ordonnement du récit. Il disait: « chaque coupe interrompt le flux de l'histoire. Quand je veux un gros plan, soit je demande aux gens de se rapprocher de la caméra, soit c'est la caméra qui se rapproche d'eux. Mais seulement s'il y a une raison⁵. » En cela, il se positionne à l'inverse d'Orson Welles, par exemple, qui filme de manière expressive.

Notes

¹ TRUFFAUT François, *La Chambre verte*, scénario: François Truffaut et Jean Gruault, 1978.

² La première image du film est un tableau représentant Laura Hunt, qui reste longtemps à l'écran, le générique se déroulant en surimpression. Cette image donne déjà une des clés de lecture du film. Suivent les premiers mots de l'inspecteur, prononcés en voix off: « Je n'oublierai jamais ce week-end, le week-end où Laura est morte », qui marquent déjà l'importance qu'elle a prise pour lui.

³ On trouve une semblable préoccupation autour du culte des morts dans le personnage de Julien Davenne, dans *La Chambre verte* (1978), de et avec François Truffaut (voir la citation en exergue de ce chapitre).

⁴ DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1994, p. 49.

⁵ Otto Preminger, in BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, Capricci, Nantes, 2018, t. 1 et 2.



Illustration 100 Helen Walker et James Stewart dans *Call Northside 777*, de Henry Hathaway (1948). Sous une lampe, création d'une intimité.

A Streetcar Named Desire

Elia Kazan, 1951

L'ampoule de la révélation

1/8



- ↳ Blanche et Mitch, son prétendant, sont dans la même pièce. Lui, demande des explications au sujet de son comportement étrange.
- ↳ La pièce est sombre, éclairée par une fenêtre tamisée à l'arrière-plan et une source hors champ.

2/8



- ↳ Même plan que le précédent, mais soudain de la lumière apparaît d'une fenêtre entre les 2 personnages.
- ↳ Cette lumière clignote.

3/8



↳ lumière tamisée,

↳ Blanche DuBois [Vivien Leigh] et Mitch [Karl Malden] positionnés face à la caméra.

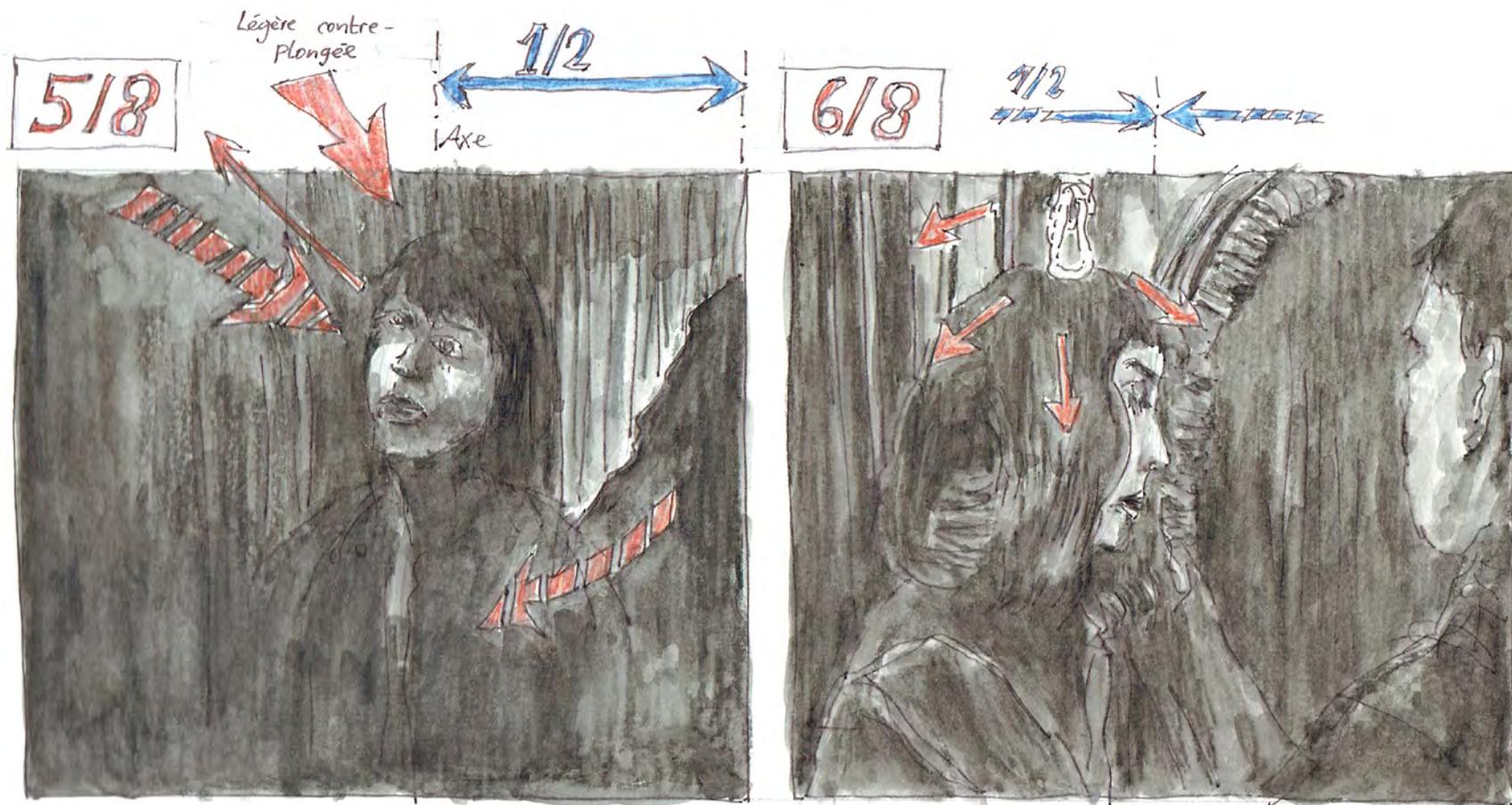
↳ lumière faible, tamisée, ["zèbrée"].

4/8



↳ Blanche est devant la fenêtre à contre-jour, [↳ comme une ombre].

↳ Décor: Beaucoup de rideaux, de tentures.



- ↳ Blanche implore Mitch, pour se faire pardonner.
- ↳ Elle le regarde, quasi religieusement, depuis en dessous.
- ↳ Lumière tamisée. Son visage est isolé du fond [sombre].

- ↳ Mitch était hors champ et à gauche dans le plan 5/8. Dans ce plan, il est au bord de l'image, à droite.
- ↳ Blanche regardait à gauche [5/8] et dorénavant vers la droite, pour le plan le plus intense.

7/8



↳ Mitch: De face
↳ Blanche: dans l'ombre. Et la crainte qu'il la voit.

8/8



↳ Plan inverse du précédent.
↳ Blanche éclairée par une ampoule
↳ Image célèbre du film.

Oui, l'amour fait mal : comme les grands oiseaux rapaces, il plane au-dessus de nous, il s'immobilise et nous menace¹.

Dialogue de François Truffaut pour *Le Dernier Métro*

A Streetcar Named Desire (1951) est un film d'Elia Kazan, réalisé d'après une pièce de Tennessee Williams. La scène choisie se passe entre les personnages de Blanche (Vivien Leigh) et Mitch (Karl Malden). Ce dernier est intéressé et intrigué par elle, quand bien même elle se dérobe continuellement. Il lui demande des explications au sujet de son étrange comportement. Ils se trouvent alors dans une chambre, *sombre*, seulement éclairée par une fenêtre qui émet une *lumière tamisée*, à l'arrière-plan, à gauche de l'image [1/8], et une source de lumière, hors champ, qui provient de la droite. Soudain, au centre de l'image, de la *lumière passe par une fenêtre* que l'on n'avait pas remarquée auparavant. La lumière clignote et éclaire légèrement le côté gauche de Blanche, qui reste cependant *largement dans l'ombre* [2/8]. En général, les intérieurs sombres sont plutôt l'apanage de lieux ensoleillés, par contraste, comme c'est le cas dans le présent film, qui se passe en Louisiane. Le climat subtropical humide de cet État, aux étés très chauds, voire étouffants, agit ainsi probablement sur le comportement, exacerbé, des personnages. Au contraire, les pays du Nord privilégient de grands vitrages, peu obstrués de rideaux, comme on peut le voir dans les réalisations d'architectes comme Alvar Aalto (en Finlande) ou Arne Jacobsen (au Danemark).

Le plan suivant représente les deux personnages de face. La lumière est toujours faible, tamisée et comme « zébrée » par les persiennes de la fenêtre [3/8]. Ils se tournent autour, se cherchent et s'épient dans ce décor chargé de rideaux, de tentures et d'autres objets hétéroclites, cela comme on peut le voir aussi dans des décors des films de Max Ophüls, notamment. Puis, de nouveau, Blanche se déplace [4/8] pour se retrouver de profil par rapport à l'image et à *contre-jour*, soit *comme une ombre*. Ces mouvements et cette mise en scène de Kazan rappellent une autre scène de Hitchcock, toujours dans une chambre (d'hôtel cette fois-ci), entre James Stewart et Kim Novak, dans *Vertigo* (1958 ; voir le chapitre 2 de la première partie).

Le plan suivant [5/8] montre Vivien Leigh qui regarde son interlocuteur par en dessous, pour l'implorer de lui pardonner son attitude déroutante (ce plan en rappelle un autre, quelque peu similaire, dans *Jeanne d'Arc* [1927], de Carl Theodor Dreyer). Une lumière tamisée éclaire légèrement son visage, toujours largement *sous-exposé*. Le plan est très *épuré*, l'environnement arrière étant complètement dans l'ombre, ce qui rend l'image quasiment mystique (un peu à la manière de Robert Bresson). Puis, soudain exaspéré, Mitch se rapproche d'elle, mais le réalisateur le cadre à l'extrémité droite de l'image, le centre étant occupé par Blanche, que Mitch a positionnée *sous une ampoule*. Cependant, elle cherche à échapper à cette lumière, ceci afin que son âge ne soit pas révélé. Cet éclairage étonnant, avec une source lumineuse unique, rappelle *La Madeleine à la veilleuse* (1644), de Georges de La Tour (voir ill. 101).

Suit un *contrechamp* sur Mitch, qui la fixe intensément [7/8]. Le dernier plan [8/8] est identique au plan [6/8]. Il peut enfin l'immobiliser sous la lumière et la mettre face à ses responsabilités. Cette image en rappelle une autre, tout aussi célèbre, de Gene Tierney, éclairée par le projecteur de la salle d'interrogatoire d'un poste de police, dans *Laura*, d'Otto Preminger (voir le chapitre précédent).

Note

¹ TRUFFAUT François, *Le Dernier Métro*, scénario et dialogues : François Truffaut, Suzanne Schiffman et Jean-Claude Grumberg, 1980.



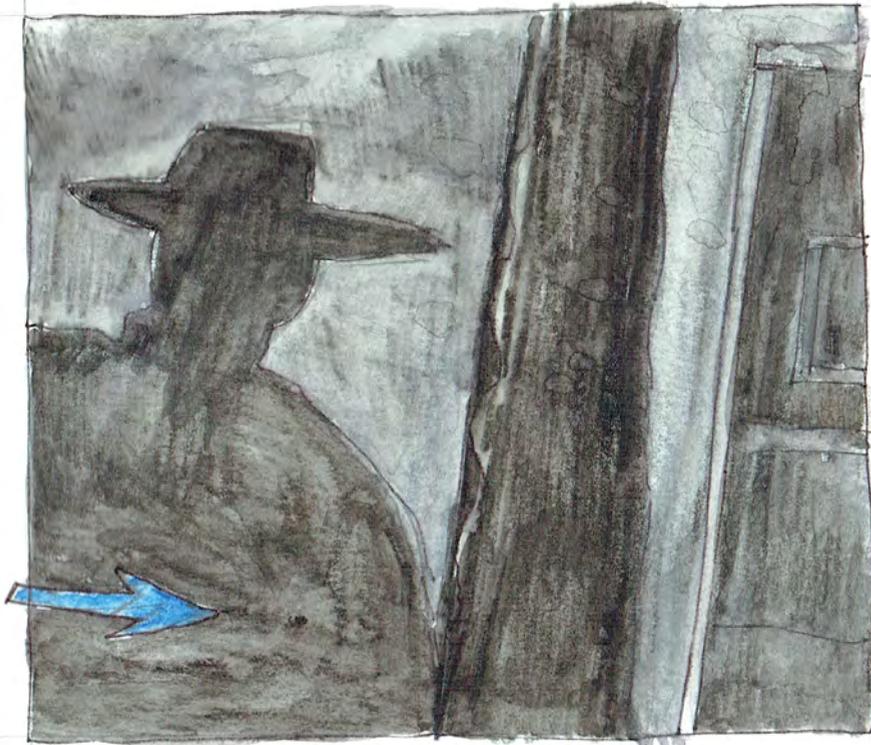
Illustration 101 D'après *La Madeleine à la veillesse*, de Georges de La Tour (1644).

The Man Who Shot Liberty Valance

John Ford, 1962

Une allumette éclaire le passé

1/10



- ↳ Un mur légèrement éclairé.
- ↳ Puis, arrive une ombre depuis la gauche.

2/10



- ↳ Puis arrive Tom Doniphon [John Wayne].
- ↳ Splendide et course arrivée.
- [voir, après, la relecture de John Huston, dans "Fat City"].

3./10



- ↳ Après : l'ombre, puis le personnage : l'allumette, qui éclaire le visage.
- ↳ Comparer avec la manière dont Sailor [Wild at Heart], aussi, fait le même geste [qui précède un problème].
- ↳ Image devenue mythique, reprise notamment, dans la pub.

4./10



- ↳ Puis Tom, va raconter sa version du gunfight à Ransom Stoddard [James Stewart], ce qui va générer un flashback.

5./10



- ↳ Il se rallume une cigarette. Mais ce n'est pas le même moment que dans [3/10], qui est le passé, soit juste avant le duel entre Stoddard et Valance [Lee Marvin].
- ↳ Là, il s'agit du présent, après l'événement, que s'apprête à raconter Tom, sa version des faits.

6./10



- ↳ Doniphon [Wayne] est placé au centre de l'image, Stoddard [Stewart], de 3/4 dos et au bord.
- ↳ Doniphon a agi comme il devrait le faire, mais il savait qu'ainsi, il perdrait l'amour de sa vie Hallie Stoddard [Vera Miles].

7/10



↳ Puis zoom sur le visage de Tom, pour faire un gros plan, sur son visage grave [voir photo et commentaire de Ch. Dantzig, sur vidéos de John Wayne]. Stoddard est un homme bon, mais malgré lui il a fracassé la vie et les espoirs de Doniphon.

8/10



↳ la fumée de la cigarette permet la transition du flashback dans le flashback [qu'est quasiment tout le film, excepté au début et à la fin].
↳ Fumée & lumière : voir aussi : "Sunset Boulevard" et "Goodfellas". Et aussi Cyd Charisse dans "Singin'."

9./10



↳ Flashback : Un personnage, Tom, surgit à l'écran, depuis la gauche. Apparaît d'abord l'ombre de son chapeau, puis le chapeau, éclairé.

10./10.



↳ Ensuite le cowboy apparaît, avec son ombre, nette. Il a le regard de celui qui sait ce qu'il a à faire.

Quand la légende est plus belle que la réalité,
imprimez la légende!

Un journaliste dans *The Man Who Shot
Liberty Valance*

John Ford se définissait avant tout comme un auteur de westerns, mais il avait aussi traité de sujets sociaux, avec *How Green Was My Valley* (1941, sur la vie de mineurs au Pays de Galles), ou *The Grapes of Wrath* (1940, sur la crise de 1929, d'après John Steinbeck). Cependant, refusant tout intellectualisme, il préférait mettre en avant le genre le plus populaire des années 1940 auprès du public américain. Le western fut marqué successivement par nombre de chefs-d'œuvre de Ford et de son acteur (découvert par Raoul Walsh): John Wayne. Parmi eux, on peut citer *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*, 1939), *She Wore a Yellow Ribbon* (*La Charge héroïque*, 1949), *The Searchers* (1956; voir le chapitre 1 de la partie « Ombres ») et *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), que nous allons évoquer et qui réunit pour la première fois, comme le dit la publicité de l'époque, John Wayne et James Stewart. Ces deux grands acteurs y jouent des personnages de « bons », différents et rivaux, face au « méchant » Liberty Valance (Lee Marvin), qui a un rôle plus secondaire et qui sert l'opposition entre les deux protagonistes.

Qu'est-ce qu'un film de John Ford ? Pour Bertrand Tavernier, « une chose est sûre. Rien ne ressemble plus à Ford qu'un film de Ford. On sent qu'il porte en lui, même s'il n'en parle que rarement, le poids des 124 films. Ils sont présents dans son regard, dans sa démarche, dans l'atmosphère qu'il impose dès qu'il est dans une pièce². »

Le film débute par l'arrivée dans une petite ville de l'Ouest, au XIX^e siècle, d'un sénateur du gouvernement, Ransom Stoddard (James Stewart), pour l'enterrement d'un obscur cowboy qui a mal fini: Tom Doniphon (John Wayne). Les journalistes locaux l'interrogent sur sa présence à cette cérémonie. Il leur raconte alors sa vie dans la ville, il y a environ vingt ans de cela, et ses rapports malencontreux avec un truand local, Valance, puis sa rencontre avec Tom Doniphon ainsi qu'avec celle qui deviendra sa femme, Hallie (Vera Miles). Ransom croyait en la loi, la justice et l'éducation alors que Tom, plus pragmatique, répondait par la force aux brutalités

de Valance et de son clan. Ainsi, tout le film, hormis le début et la fin, est-il un long flash-back.

La scène retenue se situe à la fin du flash-back, au sein duquel un *deuxième flash-back* donnera la clé du lien secret entre Stoddard et Doniphon. Ce dernier est *précédé par son ombre, projetée* contre un mur; il arrive donc dans un deuxième temps, comme pour annoncer un acte décisif, à venir [1-2/10]. Plus tard, John Huston aussi détachera l'ombre de son personnage, dans *Fat City* (1972; voir le chapitre 16 de la première partie « Ombres »).

Dans le plan suivant, Doniphon s'allume une cigarette, dans un geste qui va marquer les esprits et quasiment toute une mythologie qui lui sera associée, dans la deuxième moitié du XX^e siècle (par exemple, Kevin Kline, dans *A Prairie Home Companion* [2006], de Robert Altman, répètera ce mouvement; voir le chapitre 16 de cette partie). Ici, cet acte permet au personnage de se recentrer sur lui-même, de se calmer et de faire le point, afin de pouvoir agir au mieux, et dans l'ombre, pour le duel qui aura lieu dans quelques instants, entre Stoddard et Valance [3/10]. Sailor (Nicolas Cage), dans *Wild at Heart* (*Sailor et Lula*, David Lynch, 1990; voir le chapitre 9 plus loin), reproduit ce même mouvement juste avant, là aussi, un moment délicat avec des voyous. Cela permet une montée dramatique, un suspense, l'annonce d'un événement. Et comment résumer l'intensité du regard de l'acteur dans cette scène ? Selon Charles Dantzig, comparant deux photos représentant John Wayne à 20 ans et à la fin de sa vie, « On ne passe pas de [l'une] à [l'autre] par le simple effet de la vieillesse. Il y faut l'amertume et la méchanceté. Les visages sont les seuls livres réalistes³. »

Dans les plans [5-6/10], on retrouve au présent Doniphon et Stoddard, juste après l'élection de celui-ci, pour le poste de sénateur, lors d'une discussion grave dans laquelle le cowboy lui raconte sa version du duel, étonnamment remporté par l'homme de loi grâce à la discrète intervention de Doniphon, ce qui est l'occasion du deuxième flash-back évoqué. Doniphon se rallume une cigarette, pour raconter cet événement clé de la vie des deux hommes. L'issue du duel entraîna en effet Stoddard vers la réussite, professionnelle et amoureuse, alors que Doniphon sombra. En effet, après le duel remporté, le sénateur reçut les faveurs de Hallie, au

détriment de Doniphon qui, secrètement amoureux de la jeune femme, avait commencé à construire une maison pour eux en vue de fonder une famille [4-5/10]. On le verra y mettre le feu, dépité, dans une scène dramatique.

John Ford fait *peu de mouvements de caméra*, ils sont donc d'autant plus marquants, comme le célèbre panoramique passant d'une diligence qui roule au loin vers l'ouest à un groupe d'Indiens qui l'observent, dans *Stagecoach* (1939). Ainsi, dans ce plan moyen entre les deux hommes, il zoome sur Doniphon, en train de tirer sur sa cigarette, jusqu'à en faire un *gros plan sur le visage grave* de cet homme désespéré, avant que la fumée sortant de sa bouche ne remplisse l'écran et permette ainsi une transition, splendide, avec le flash-back [6-7-8/10].

On retrouve la fumée de la cigarette dans nombre de films. Elle souligne une action dramatique, par exemple celle qui montre Cyd Charisse provoquant Gene Kelly dans le « Broadway Ballet » de *Singin' in the Rain* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952; voir ill. 102), ou encore l'un des gangsters de *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990; voir le chapitre 22 de la première partie). Une photographie célèbre représente une « légende » de l'architecture, le Portugais Álvaro Siza, fumant comme John Wayne (voir ill. 103).

Doniphon entre alors dans le flash-back avec une gravité qui rejoint celles de personnages, tragiques, de la mythologie grecque [9-10/10]. On peut voir David Lynch faire de même dans sa stupéfiante interprétation de John Ford, dans *The Fabelmans* (2022), de Steven Spielberg, dans l'une des dernières et des plus mémorables scènes du film (voir le texte de Philippe Meier, qui évoque cette scène, dans l'appendice en fin d'ouvrage).

Ford semble chercher à aller vers le plus de simplicité possible, vers la recherche de la plus grande évidence, en supprimant le superflu, un peu à la manière de Jorge Luis Borges qui s'interroge sur son travail d'écriture: « De fait lorsque j'ai relu l'histoire [*L'Immortel*] il y a quelques années, je l'ai trouvée indigeste et j'ai dû me reporter à mon plan initial pour saisir que l'histoire aurait été excellente si je m'étais contenté de la raconter simplement sans les morceaux de bravoure et les épithètes ou les métaphores dont je l'ai surchargée⁴. » En architecture, et dans tous les arts en général, on retrouve la même préoccupation de tendre à l'essentiel, « [d'] imaginer l'évidence⁵ », selon le titre, significatif, d'un livre de Siza, évoqué plus haut.

Naturellement, cette évidence est l'objet même du travail, qui est souvent éprouvant, minutieux, voire hasardeux, comme en parle très bien l'architecte: « [...] Un ordre qui n'est pas exempt pourtant de quelques contradictions voulues, travaillées de façon lente et laborieuse. Je n'ai pas eu d'idées préconçues, d'a priori. Ce qui est lisible à présent résulte d'une décantation de réflexions persistantes⁶. » Le résultat arrivera ainsi au terme d'un long processus. Pour y arriver, l'un des meilleurs conseils, simple et quelque peu prosaïque, que l'on puisse donner (surtout à des étudiants), est celui de l'écrivain irlandais Colum McCann: « Ne te laisse divertir d'aucune manière avant d'avoir le sentiment d'avoir vraiment essayé, de t'être vraiment battu. Tu dois y consacrer le temps nécessaire. Si tu n'es pas là, les mots ne viendront pas. C'est aussi simple que cela. Un écrivain n'est pas quelqu'un d'obsédé par l'écriture, ni qui en parle spécialement, ou projette de s'y mettre, ou dissèque ou vénère les mots'. »

Notes

- ¹ FORD John, *The Man Who Shot Liberty Valance*, scénario: James Warner Bellah et Willis Goldbeck, 1962.
- ² TAVERNIER Bertrand, *Amis américains*, Institut Lumière/Actes Sud, Lyon/Arles, 2019.
- ³ DANTZIG Charles, *Pourquoi lire*, op. cit.
- ⁴ BORGES Jorge Luis, *L'Art de poésie*, Gallimard, Arcades, Paris, 2002.
- ⁵ SIZA Álvaro, *Imaginer l'évidence*, op. cit.
- ⁶ *Ibid.*, p. 37.
- ⁷ McCANN Colum, *Lettres à un jeune auteur*, 10/18, Paris, 2019, p. 25.



Illustration 102 Cyd Charisse dans *Singin' in the Rain*, Stanley Donen et Gene Kelly (1952).

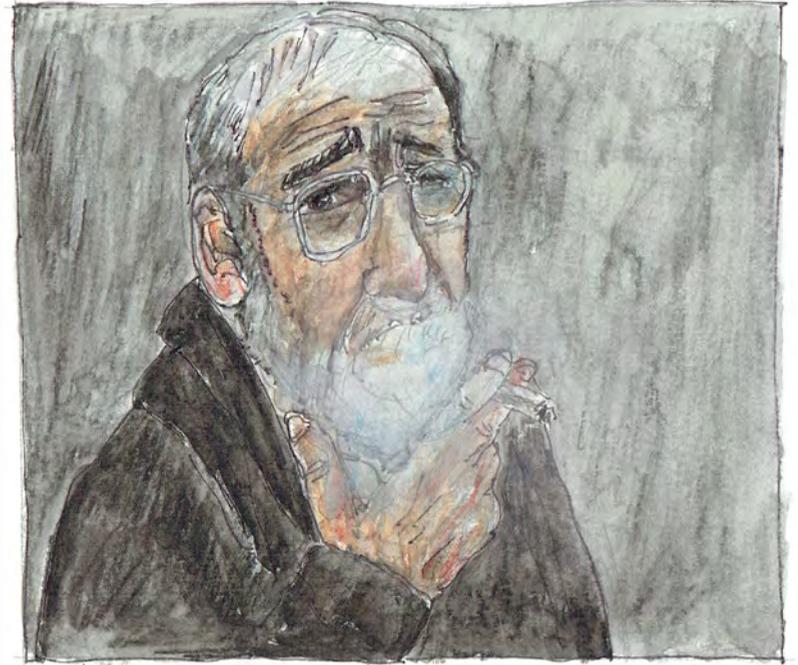


Illustration 103 L'architecte Álvaro Siza (2016).

Sunset Boulevard

Billy Wilder, 1950

Nuage de lumière

1/8

↑
champ



→ Séquence projection de films des années 1920, dans lesquels Norma Desmond était une vedette. [Gloria Swanson].

→ Le majordome Max von Mayerling [E. von Stroheim] monte le store automatique pour dévoiler : l'écran.

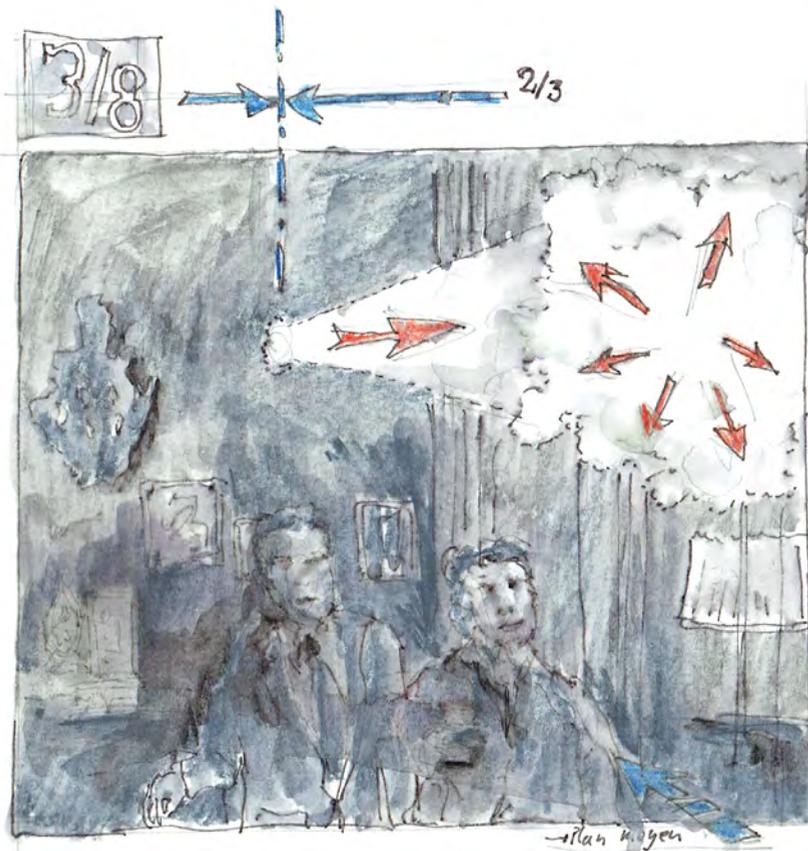
2/8

↓
contre-champ.

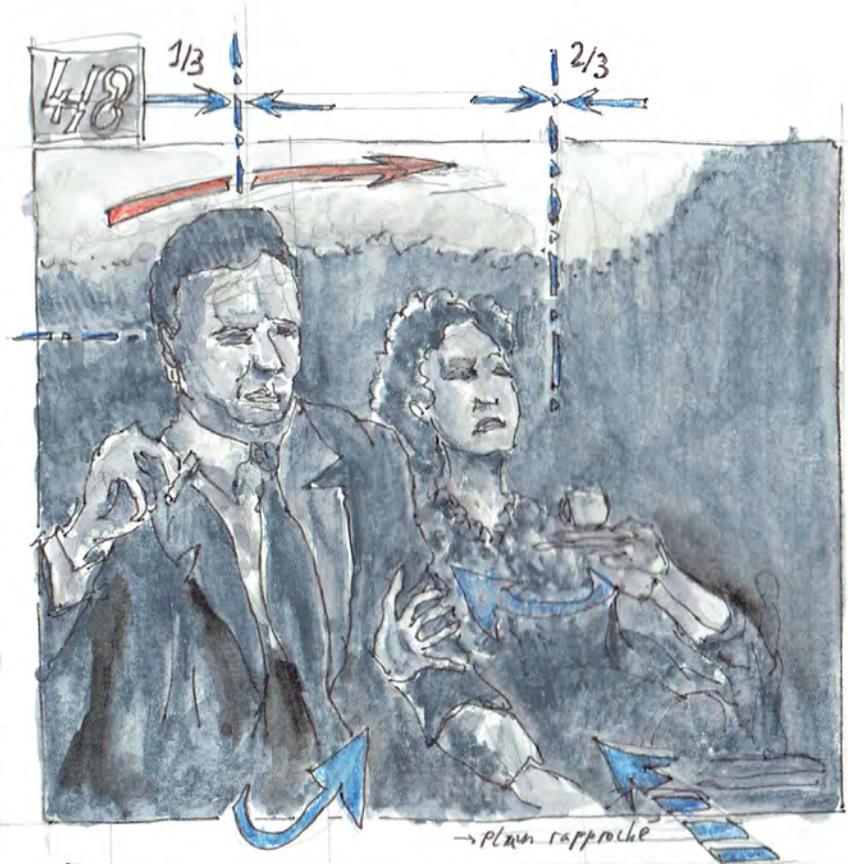


→ Contrechamp sur Joe Gillis [W. Holden] qui doit assister aux projections en compagnie de Norma.

→ Il se force. Il relève le côté pathétique de cette nostalgie. Elle ne peut se résigner aux changements.



- ↳ Image 4, espace éclairé par l'écran blanc de projection, qui réfléchit l'éclairage des lampes de la pièce.
- ↳ Puis : espace plongé dans le noir.
- ↳ Puis : projection commence. Effet lumineux : la lumière du projecteur rejoint la fumée de la cigarette. Diffusion.



- ↳ Durant le film, il commente en voix off qu'à certains moments intenses, elle lui attrape le bras.
- ↳ Lumière du projecteur derrière sa tête [à lui], comme une trace horizontale.
- ↳ Son oeil droit est sur intersection en haut à gauche 1/3; 2/3.

5/8



↳ Le film dans le film est un vrai film, "Queen Kelly", de E. von Stroheim [qui joue le majordome dans "Sunset Blvd"]. Film inachevé. Dernier de von Stroheim. Disputes avec Swanson.

6/8



↳ Derant le film, elle rante les mérites du muet sur le parlant. Lui est sceptique. Dans "Fedora", plus tard, lui jouera un personnage aussi dépassé par le "nouvel Hollywood" [des années '70].

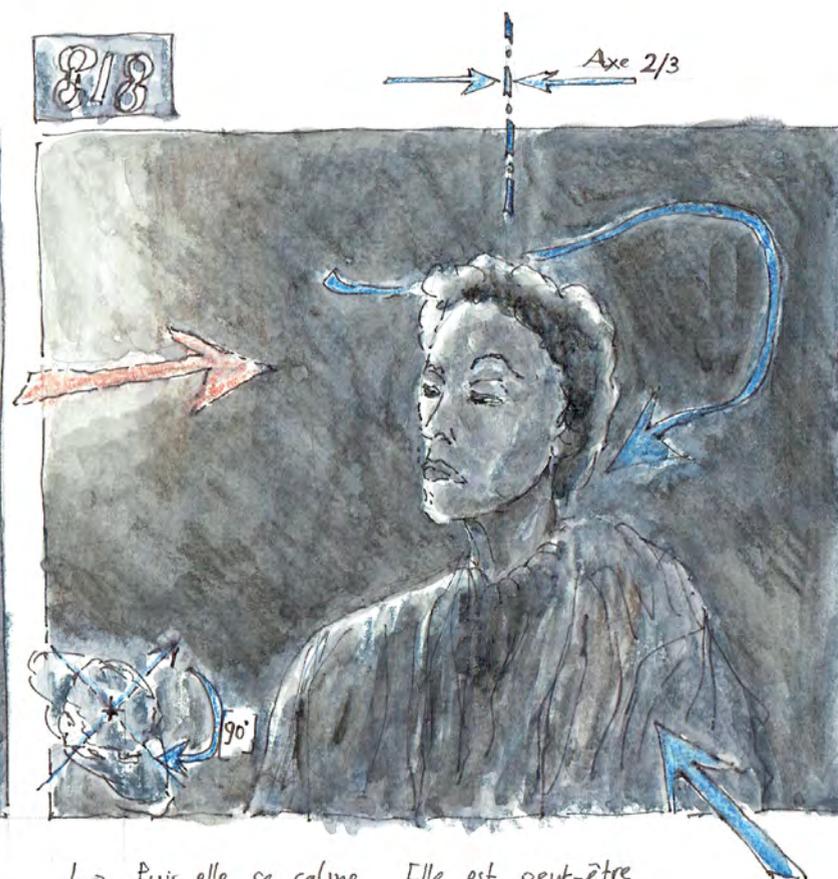
↳ Eclairage par réflexion de la lumière sur le nuage de fumée [qui est un bon diffuseur].

[cf. 4/8]



↳ Puis elle se lève. Elle dit qu'elle va revenir au sommet, stimulée par les images de sa gloire passée.

↳ La lumière du projecteur est derrière elle, ce qui l'éclaire de manière expressionniste [cf. La nuit du chasseur, par ex.]. [Elle est comme un fantôme].



↳ Puis elle se calme. Elle est peut-être déjà projetée dans son projet de come back.

↳ Elle s'est tournée d'environ 90°.

↳ La lumière tombe ainsi sur son visage, ce qui lui donne un air quasi mystique.

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve, transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre¹.

André Gide

Il s'agit probablement de l'un des meilleurs films de l'histoire du cinéma, surtout selon Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon : « *Double Indemnity*, *Sunset Boulevard* et *The Big Carnival*, qui nous apparaissent (et ce depuis leur première vision) comme des classiques d'une solidité à toute épreuve – et non pas de ces classiques qu'on admire poliment et regarde en baillant: ils n'ont rien perdu de leur pouvoir de choc². »

Le film traite notamment du *temps qui passe* et qui rend le monde que l'on connaissait obsolète. Pour Norma Desmond, interprétée par Gloria Swanson, ce passage est d'autant plus cruel qu'elle a connu le succès: star des années 1920, elle n'a pas réussi à s'adapter à l'avènement du parlant. De manière symptomatique, elle constate: « *I am big. It's the pictures that got small*³ » (« Je suis toujours grande. Ce sont les films qui sont devenus petits »).

La scène présentée exprime ce sentiment: Norma y projette, en privé, le film *Queen Kelly* (1932), et vante les mérites du cinéma muet et sa supériorité sur le parlant. Son jeune amant Joe Gillis (William Holden), incrédule, écoute poliment, mais ne se laisse pas convaincre. Leur relation est déséquilibrée: contrairement à Norma, Joe n'arrive pas à percer, en tant que scénariste, dans le Hollywood des années 1950 (moment de la diégèse du film, qui est contemporain à sa réalisation); il se laisse donc, à contrecœur, convaincre de travailler pour elle. Il a pour mission d'écrire le scénario de son prochain film, *Salomé*, qui, selon les vœux de l'actrice, sera réalisé par Cecil B. DeMille, l'un des grands réalisateurs du muet, dans l'action du film comme dans la réalité. Il est en effet toujours en activité, au moment du film dans le film – mais aussi dans l'actualité hollywoodienne de 1950 – et tourne pour la Paramount (une scène célèbre, plus loin dans le long métrage, le montre poli en surface, et néanmoins cruel envers Norma une fois qu'elle n'est plus en sa présence). Cette question du temps qui passe et de la désuétude de nos idées touche probablement

tous ceux qui font un métier ayant une part de création. Être dans l'air du temps, proposer des œuvres efficaces, ce n'est pas forcément lié à l'âge, mais plutôt à un état d'esprit. Lorsque l'on ne se voit pas soi-même, le danger peut être de s'enfermer et de vivre dans l'illusion, comme Norma, ce qui peut conduire à une forme de folie, dans laquelle la protagoniste glisse en effet, inexorablement.

Les deux personnages masculins ne l'aident pas à revenir à la raison, à commencer par son majordome, Max von Mayerling, qui entretient artificiellement la légende de Norma, se résignant à ce rôle après avoir été un brillant réalisateur. On ne peut éviter de faire le parallèle avec son interprète, Erich von Stroheim⁴, réalisateur allemand exilé à Hollywood et dont les extravagances déployées dans ses films, dans les années 1920, lui ont fait perdre la confiance des producteurs. L'actrice Gloria Swanson est aussi à l'origine de sa mise à l'écart, à la suite de divers conflits entre eux, précisément sur le film précité, *Queen Kelly*, resté inachevé. Von Stroheim fut en effet congédié de son propre tournage par Swanson, qui en était aussi la productrice. Leur mise en présence dans *Sunset Boulevard* peut de ce fait nous sembler particulièrement audacieuse de la part de Wilder.

Quant à Joe Gillis, l'amant, son souci premier fut plutôt d'échapper à des créanciers. Puis, sur un malentendu, il s'est petit à petit laissé convaincre de travailler pour l'actrice, acceptant, avec un certain malaise, sa prise en charge et la laissant, progressivement, tomber amoureuse de lui, malgré leur différence d'âge, lui étant bien plus jeune. Il la regarde y croire et se préparer à son retour, avec détachement et cynisme, peut-être, ou lâcheté, probablement. Faut-il vraiment empêcher quelqu'un de croire à ses rêves, même s'ils ne sont qu'illusion?

Revenons à la scène choisie. Elle se déroule dans le salon de Norma. On découvre une installation sophistiquée, pour l'époque, puisqu'un rideau automatique, actionné par le majordome, est soulevé, pour laisser apparaître un écran de projection [1/8]. Le *cadrage est frontal*, la caméra est positionnée à peu près là où sont assis les deux personnages. De ce fait, on découvre cet événement en même temps qu'eux. On est ainsi surpris, comme lui, de cette mise en scène, efficace d'un point de vue de la composition de l'image, puisqu'un *rectangle blanc lumineux* (l'écran) est progressivement révélé au centre d'un *espace sombre*.

Le deuxième plan [2/8] est le contrechamp du premier. Il représente les deux personnages, cadrés, comme sur le plan précédent, de manière frontale. Derrière eux, on voit le *décor chargé*, baroque, de la pièce, éclairée par des lampes de table. Elle boit une tasse de thé pendant qu'il s'allume une cigarette. Il se force à être présent, et se convainc à assister à la projection dans un but quasi anthropologique, soit l'observation d'une star déchue en train de revivre un épisode glorieux de son passé. Pour le plan suivant [3/8], la caméra est déplacée légèrement sur la gauche, pour quitter la frontalité et cadrer de manière plus naturelle. La projection commence et l'on voit son effet, c'est-à-dire la *lumière de l'appareil*, qui occupe une grande partie de l'image, car elle rencontre la *fumée* de la cigarette et forme ainsi, d'une manière très efficace cinématographiquement, une *sorte de nuage lumineux*, évanescent, qui reçoit et diffuse la lumière (voir aussi l'image proposée au début de cette partie «Lumières»). Les personnages se trouvent dès lors *éclairés par le haut*. De cette manière, la précision initiale du rai lumineux qui traverse horizontalement l'écran laisse place à une sorte de halo diffuseur. En architecture, on retrouve souvent ce genre de diffusion de la lumière par le moyen d'écrans, réflecteurs ou rideaux, qui agissent comme des filtres. La répartition de l'éclairage se trouve ainsi plus uniforme et contribue à créer une atmosphère plus intime et calme. Les toiles de William Turner affichent aussi ce type de lumière, notamment les paysages hivernaux où l'on devine le soleil perçant à travers une brume diffuse, illuminant ainsi cette masse de vapeur d'eau. Les bâtiments, arbres et autres objets ressemblent alors à de sombres silhouettes, découpées dans le paysage. Elles acquièrent alors une sorte d'aura, comme chargées de quelque mystère métaphysique.

Le plan suivant est un *travelling avant*, qui permet de resserrer le cadrage sur les personnages. Il est couplé avec la voix off du jeune homme qui raconte la scène avec détachement et ironie. Aux moments intenses du film, elle attrape son bras, en proie à l'émotion, car elle vit profondément cette projection, dont l'intensité est décuplée du fait de son partage avec le scénariste. Lui, surpris, accepte, en mettant ce geste sur le compte de l'émotion et d'une certaine spontanéité. La mise en scène est sobre et subtile, Wilder disant «qu'il faut regarder la scène du point de vue d'un

personnage ou d'un point de vue neutre. Si, à un moment, un spectateur remarque un mouvement d'appareil, vous avez échoué parce qu'il n'est pas concerné par l'histoire⁵.» Remarquons que Miloš Forman, à propos de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), tenait des propos semblables et qu'il devait lutter contre son directeur de la photographie qui aurait voulu davantage exprimer des mouvements de caméra: «Au moment des essais, je me suis très vite rendu compte que la simplicité devait primer, que tout se passait sur les visages⁶.»

Puis, Billy Wilder réalise au cinéma ce que, entre autres, Jorge Luis Borges faisait en littérature, soit une *mise en abyme*, avec le cadrage du film dans le film: *Queen Kelly*. L'effet du passage du temps est d'autant plus fort que l'on voit un *gros plan* de la même actrice, Gloria Swanson, mais avec trente ans de moins. Plus tard, avec *Fedora* (1978), Wilder fera à nouveau jouer William Holden, mais dans le rôle d'un personnage dépassé par le «Nouvel Hollywood», soit celui des nouveaux venus (Coppola, Spielberg, Cimino, etc.), durant les années 1970.

Le sixième plan, semblable au quatrième, revient sur les protagonistes. La caméra s'est encore rapprochée, comme pour mieux distinguer l'actrice vantant la supériorité du cinéma muet sur le parlant auprès de son compagnon qui écoute, dubitatif et probablement non sans quelque commisération.

Cependant, cet état est vite bouleversé par le fait qu'elle se lève, de manière surprenante et inattendue [7/8], pour déclarer qu'elle va revenir au sommet, stimulée par les images du film, ce qui démontre ainsi le pouvoir et l'influence qu'exerce cet art. Elle apparaît ainsi, en *contre-plongée* et *éclairée depuis l'arrière*, ce qui renforce l'expressivité de son visage. Cet éclairage est proche de ceux du cinéma expressionniste allemand (voir ill. 104).

Le dernier plan choisi [8/8] suit directement le précédent et permet de conclure, brillamment, la séquence. En effet, après avoir terminé sa déclamation, elle pivote sur elle-même d'environ 90 degrés, de telle sorte qu'elle regarde dorénavant à gauche du spectateur (auparavant, c'était à droite). Ainsi, la lumière du projecteur éclaire la partie droite de son visage, ce qui lui donne un air impressionnant et comme figé, réussite du photographe du film, John F. Seitz, qui commença sa carrière dans le cinéma muet.

Billy Wilder était un auteur complet, puisqu'il écrivait ses scénarios pour ensuite les réaliser, ce qui est rare. Chaque étape de la préparation du film était travaillée avec un grand soin. Une anecdote rapportée par Roger Corman permet d'en prendre la mesure: «Un de mes amis, un jeune réalisateur, m'a un jour raconté sa visite sur un plateau de la Paramount où Billy Wilder tournait un film à gros budget avec Jack Lemmon. Il se promenait par là pour observer l'un de ses maîtres au travail l'heure du déjeuner, de retour sur son propre plateau, quelqu'un lui a demandé qu'il avait vu. Et voici sa réponse: "Ils ont passé la matinée à régler l'éclairage d'un grand plan sur Lemmon".»

Notes

- ¹ GIDE André, *Journal*, Gallimard, Folio, Paris, 2012. Sur ce thème, lire aussi *Paludes* (1895), du même auteur.
- ² COURSDON Jean-Pierre et TAVERNIER Bertrand, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, Omnibus, Paris, 1995.
- ³ WILDER Billy, *Sunset Boulevard*, scénario: Billy Wilder, Charles Brackett et D. M. Marshman Jr., Paramount Pictures, 1950.
- ⁴ Dans le film, il dit de manière éclairante à Joe Gillis: «Il y avait trois jeunes réalisateurs prometteurs en ce temps-là: D. W. Griffith, Cecil B. DeMille et Max von Mayerling». Le dernier nom renvoie directement au réalisateur qu'il fut à cette époque, et à sa brillante potentielle carrière, qui malheureusement tourna court. Wilder lui rend ainsi un hommage.
- ⁵ Billy Wilder, in CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood*, Carlotta films, Paris, 2022.
- ⁶ Miloš Forman, in CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood*, op. cit.
- ⁷ CORMAN Roger, *Comment j'ai fait 100 films sans jamais perdre un centime*, Capricci, Nantes, 2018.

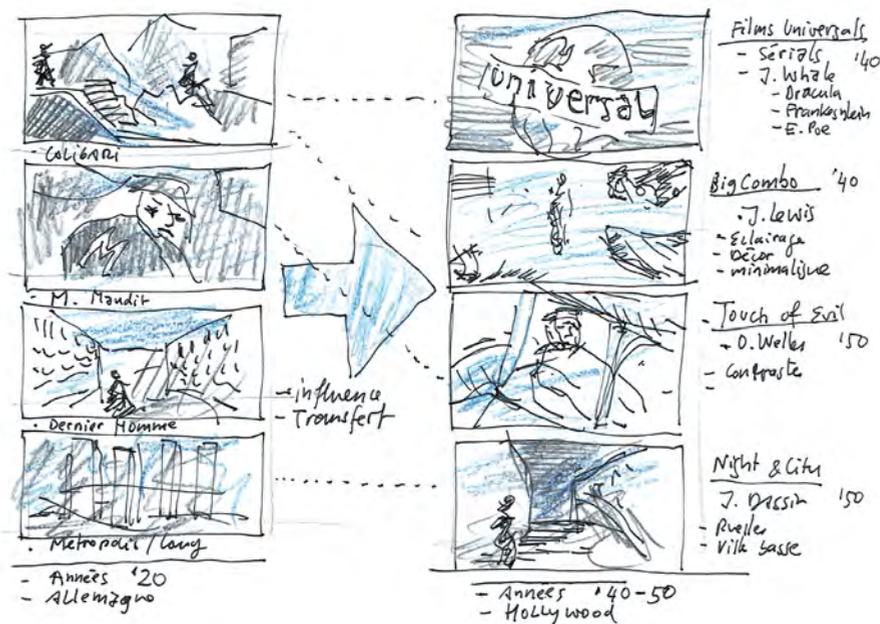


Illustration 104 Le cinéma hollywoodien, et notamment le film noir, a bénéficié de l'influence et de l'apport du cinéma expressionniste allemand.

Suspicion

Alfred Hitchcock, 1941

La lumière d'un verre de lait

1/10

→ Éclairage diffus → vient du dessus



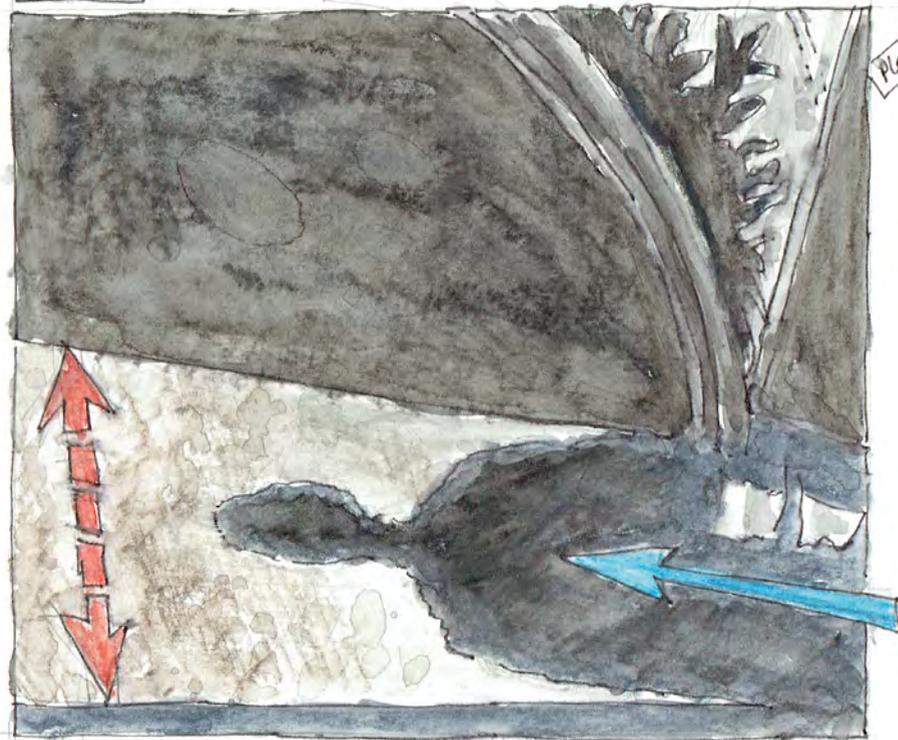
- ↳ Lina McKinlaw [Joan Fontaine] est couchée dans son lit.
- ↳ Elle a le regard baissé. Elle lit probablement. Puis retentit un bruit. Elle lève alors les yeux.
- ↳ La lumière est diffuse et vient du haut. Elle se réfléchit sur les riches tissus et drapés.

2/10



- ↳ Montage parallèle: La porte d'entrée s'ouvre. Un rai de lumière traverse l'image de droite à gauche.
- ↳ Cette lumière rappelle celle du meurtre du détective dans "Psycho". Cette lumière est efficace d'un point de vue de la composition de l'image. Dans la réalité il n'y a pas de lumière dessinée ainsi [il faut un spot puissant]. JEC

3/10



↳ Même cadrage que (2/10). La porte s'ouvre plus, ce qui élargit la bande de lumière. Cela laisse apparaître/dessiner l'ombre d'un homme. La source lumineuse, puissante, fait allonger/déformer l'ombre, comme dans "Kiss me Deadly" [scène finale sur la plage].

4/10



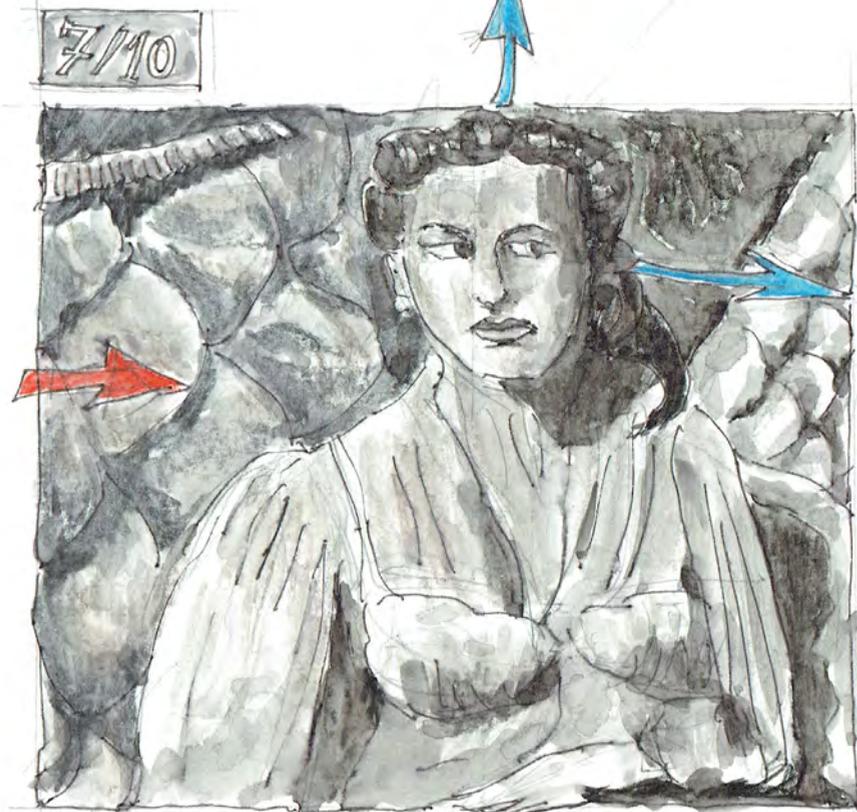
↳ sur ce plan, la caméra est en haut de la cage d'escaliers. Le mizi, Johnnie [Cary Grant] traverse le vaste hall et monte les escaliers. Il tient un verre de lait, sur un plateau. La lumière est très contrastée et des ombres très expressionnistes [≠ réel] "zèbrent" le mur d'embouchature.



↳ Johnnie arrive jusqu'à la position de la caméra du plan [4/10]. Le verre de lait [comme une lampe] se retrouve au centre du plan, cela de manière efficace d'un point de vue cinématographique puisque le spectateur comprend le danger potentiel de ce verre, cela uniquement avec des moyens visuels.



[contre-plongée] !
 ↳ puis il arrive dans la chambre. La caméra et la jeune femme l'attendent. Il ouvre la porte. Cette dernière, et lui avec, forment des figures verticales, cela en contraste avec le plan n° [2/10].



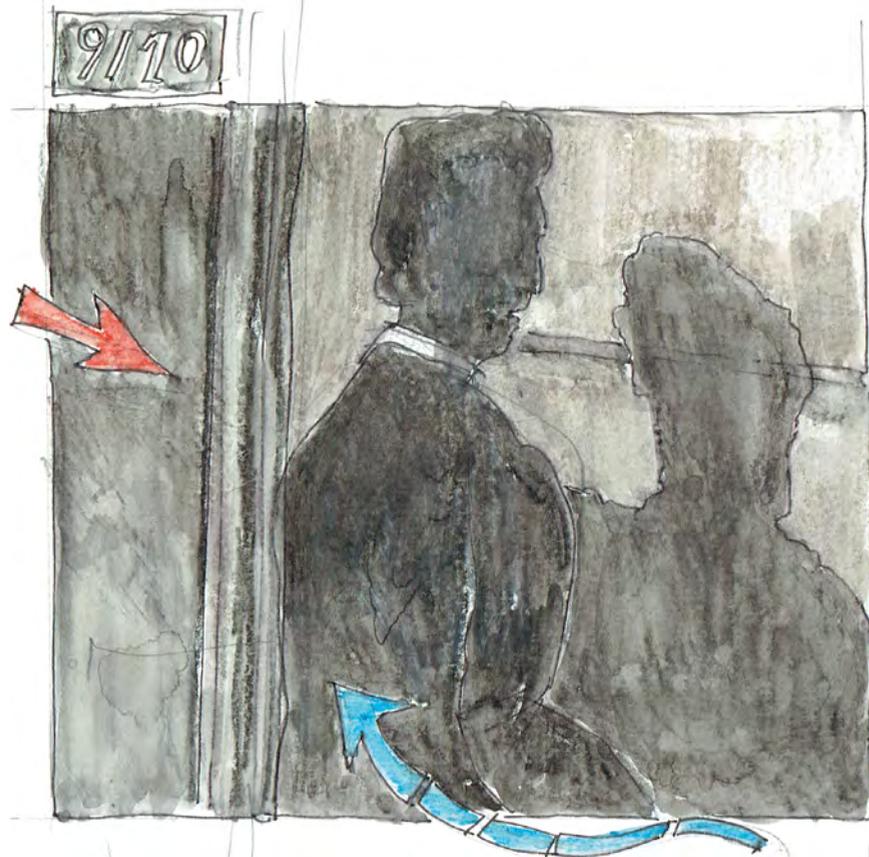
Olivia

↳ Même cadrage que le plan n° [1/10]. Elle s'est légèrement redressée contre le dossier du lit. Elle le regarde, en direction de la gauche. Lui regardait en entrant vers la droite [cf. 6/10].



↳ Puis Johnnie arrive vers elle, depuis sa position hors champ pour venir occuper la partie droite de l'image, soit une forme sombre, celle de son habit.

↳ Les yeux de Linz se baissent pour regarder le verre: au centre.



↳ Plan sur Cary Grant, qui quitte la pièce.

Une énorme ombre de lui se projette contre le mur, générée par une source lumineuse plutôt horizontale.



↳ Fin de la séquence. Gros plan sur Joan Fontaine, qui regarde partir son mari. Elle a des doutes sur les intentions de ce dernier, se demandant s'il cherche à l'empoisonner avec ce verre de lait. Ses yeux cherchent une réponse.

Il est trop facile d'être sûr de soi, trop facile de savoir à tout instant ce qu'on fait!

Jim Harrison

La célèbre scène du verre de lait, dans le film *Suspicion* (1941) d'Alfred Hitchcock, est mise en scène de manière très précise. Elle ne comporte que trois mots, prononcés par Johnnie (Cary Grant): «*Good night Lina*». Ainsi, les éléments qui font sa substance résident-ils principalement dans le mouvement des acteurs, les décors, la mise en scène, le montage et l'éclairage, surtout.

La séquence s'ouvre sur Lina (Joan Fontaine), allongée dans son lit aux riches tissus soyeux et molletonnés, éclairés par des lampes de chevet qui diffusent agréablement la lumière, qui vient d'en haut et latéralement. L'atmosphère de la chambre est paisible et claire [1/10].

Le deuxième plan est quasiment noir. Il cadre le hall d'entrée de la maison, qui est plongé dans l'obscurité, bientôt perturbée par l'ouverture d'une porte de laquelle surgit une bande horizontale lumineuse. Cette dernière parcourt rapidement l'image de droite à gauche [2/10]. Ce procédé, efficace d'un point de vue de la *composition de l'image*, induit un suspense et un mystère qui prennent corps par l'apparition d'une *immense ombre*, grossissant latéralement et aussi verticalement, au fur et à mesure de l'ouverture de la porte. Plus tard, dans *Psycho* (1960), Hitchcock reprendra une grammaire visuelle semblable pour la scène du meurtre du détective (voir le chapitre 5 de la première partie). Il est fréquent, chez les grands créateurs, de reprendre les mêmes procédés et de les adapter aux cas spécifiques (Álvaro Siza, par exemple, utilise souvent des matériaux semblables, d'un projet à l'autre; voir ill. 105).

L'ombre était celle de Johnnie, qui traverse à présent le hall et monte l'escalier. La caméra est placée sur le palier de l'étage, en plongée, et fait un *léger travelling* de droite à gauche. L'obscurité permet de focaliser l'attention sur l'unique objet éclairé, un *verre de lait* qu'il tient sur un plateau et qu'il amène à sa femme, une attention afin qu'elle puisse mieux trouver le sommeil. Ainsi, *le regard suit cet objet*, étonnamment lumineux. Il sera ce qui lie les plans contrastés de la séquence,

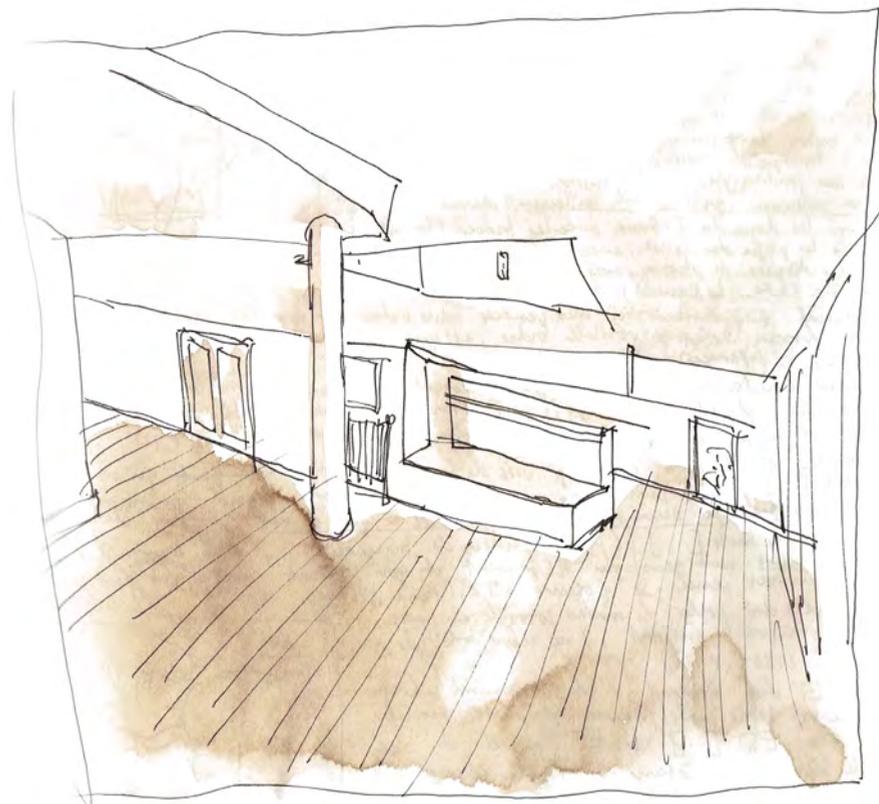


Illustration 105 Centre galicien d'art contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle, par Álvaro Siza (1993).

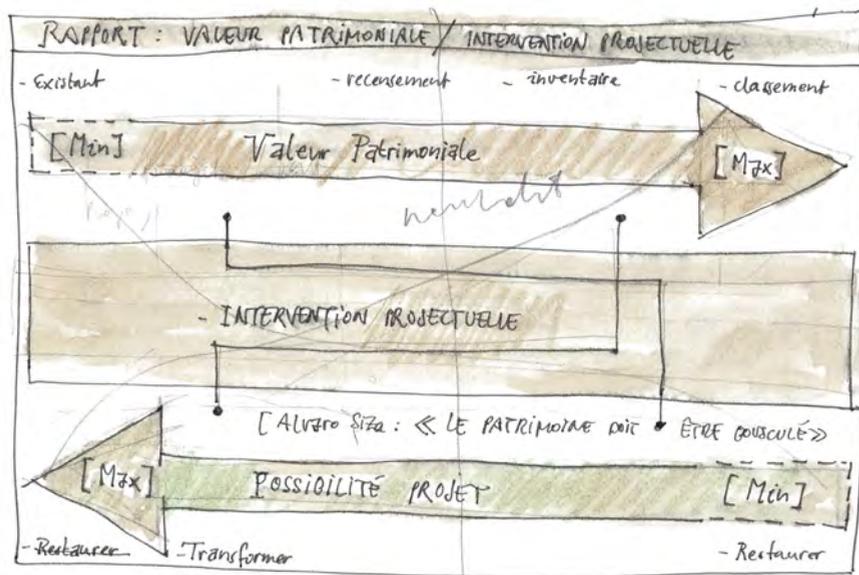


Illustration 106 Recommandation générale concernant l'intervention sur l'existant représentant le rapport entre la valeur patrimoniale de base et le projet à venir.

comme le faisait une main dans *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959). La montée de l'escalier [4/10] permet un éclairage étonnant, où les ombres de la verrière, dié- gétiquement éclairée par la lune, se projettent de manière très graphique sur le mur d'embouchure, Johnnie restant en ombre chinoise. Depuis son entrée dans le hall jusqu'au palier du premier, il est dans un *mouvement continu* qui donne le *rythme* à la scène. La caméra est fixe, rappelant la réalisation de *Stagecoach* par John Ford (1939; scène évoquée dans le chapitre 6 de cette partie portant sur *The Man Who Shot Liberty Valance*). Hitchcock sent bien que les mouvements de la caméra doivent être inversement proportionnels à ceux du personnage. En archi- tecture, la rénovation patrimoniale suit un raisonnement similaire: plus la valeur de l'objet est haute, moins l'intervention pourra être affirmée, et inversement (voir ill. 106). Pour illustrer ce propos, prenons par exemple le Centre portugais de la photographie, à Porto (1997). Le bâtiment dans lequel l'institution s'est installée est une ancienne bâtisse (achevée à la fin du XVIII^e siècle) qui fut reconvertie en prison jusqu'en 1974. La rénovation et le changement d'affectation, terminés en 1997, furent l'œuvre de l'architecte Eduardo Souto de Moura. Ses interventions contemporaines sont relativement modestes. En effet, l'auteur, malgré son immense notoriété, a pré- féré rester en retrait, eut égard à la beauté et à la qualité de l'architecture existante: volume compact, murs épais en granit créant une atmosphère austère, salles voû- tées, alternance de lumières ponctuelles par les fenêtres et zénithales pour la cour centrale, etc. Il est ainsi intervenu de manière minimale, avec notamment quelques escaliers et rampes en métal, matériau qui contraste, par sa finesse et sa légèreté, avec la massivité ambiante.

A contrario, l'architecte napolitain Francesco Venezia est intervenu très forte- ment dans le musée de Gibellina (1987), en Sicile², dans la mesure où le bâtiment cible, le Palazzo Di Lorenzo (datant de la Renaissance), fut presque entièrement détruit à la suite d'un tremblement de terre (le «*Terremoto del Belice*», en 1968). L'architecte l'a alors déconstruit, en numérotant les pierres une à une, puis remonté au cœur d'un nouveau bâtiment qui le complète et lui donne une nouvelle significa- tion, tout en mettant en valeur son caractère de témoin de la catastrophe.

Pour en revenir au film, le plan évoqué ci-dessus se termine par le verre de lait qui arrive juste devant l'objectif, en créant ainsi un *gros plan* qui pourrait rappeler, puisqu'il y a aussi un escalier, la scène finale de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950 ; voir le chapitre 17 sur *Faces* qui évoque cette scène, dans la première partie).

Pour François Truffaut, « un cinéaste n'est pas un écrivain, il pense en images, en termes de mise en scène, et rédiger l'ennuie³ ». Dans cette scène, il ne peut échapper au spectateur que l'intrigue tourne autour du verre de lait, dont on suit la trajectoire, le protagoniste étant quasiment au service du déplacement dans l'espace de l'objet, souvent placé au centre, allant jusqu'à en *occuper tout l'écran* [5/10]. Mais, comme l'indique le titre, la dangerosité ou non du liquide va rester dans le cadre du suggéré, avec un flou, intéressant cinématographiquement parlant, entre l'objectivité et la subjectivité de Lina. Tout cela est-il vrai ou est-ce dérivé de son imagination ? Le non-dit et la suggestion sont généralement très efficaces dans un récit, dans la mesure où ils stimulent l'imagination du spectateur, qui doit ainsi compléter les informations manquantes ou hors champ.

Cette attention produite par un objet renvoie, notamment, à la légende de l'anneau maléfique, lié à l'empereur Charlemagne, racontée par Italo Calvino, qui souligne que « le véritable protagoniste, c'est l'anneau magique : car ce sont les déplacements de l'anneau qui déterminent ceux des personnages ; et parce qu'il revient à l'anneau d'établir les rapports qui les unissent. Autour de l'objet magique se forme comme un champ de forces, qui est le champ du récit⁴. »

Le plan suivant est filmé depuis la chambre de la jeune femme, en position de légère *contre-plongée* (mais qui n'est pas aussi marquée que dans *Citizen Kane* d'Orson Welles, 1941). Cela rend le plan *légèrement subjectif* par rapport à sa position, allongée dans le lit, donc plus basse. Cependant, elle est située à droite de l'image, en *hors-champ*, puisque telle est la direction du regard de Cary Grant, qui forme une *figure verticale* dans le cadre, appuyée en cela par la porte [6/10].

Cette *verticalité* de la chambre contraste alors avec le souvenir, récent, que l'on a de *l'horizontalité* des figures du plan dans le hall d'entrée [2/10]. Et le cinéma, comme l'architecture, se nourrit et sait tirer un avantage des *contrastes* et *mises en relation*, dans un but de production de matière esthétique (à la manière de Paul Valéry, voir l'introduction générale).

Le plan [7/10] est rapproché sur la jeune femme, qui suit du regard le déplacement de son mari, hors champ. Son arrivée vers l'actrice crée une impression de surgissement du personnage dans l'écran [8/10], ce qui ajoute du *dynamisme* à la scène. Son dos occupe le tiers du plan, ce qui permet de se concentrer sur le visage de Joan Fontaine qui fixe cet étrange verre, au centre, et servi sur un plateau.

Puis Johnnie quitte la pièce [9/10]. Il est quasiment en ombre chinoise, qui se *dédouble* avec une ombre de taille similaire contre le mur, comme pour souligner son ambivalence, réelle ou supposée.

Pour conclure la séquence, qui se déroule pendant environ 90 secondes, le réalisateur cadre sur le visage de Joan Fontaine, qui regarde sortir son mari avec, dans les yeux, une possible expression du doute. À ce propos, on pourrait parler « d'effet Koulechov⁵ » (voir ill. 107), Hitchcock ayant tellement bien construit la scène que le spectateur projette ses interrogations sur les personnages.

Notes

¹ HARRISON Jim, *En marge*, op. cit.

² Projet déjà évoqué dans cet ouvrage (voir le chapitre 3 ci-dessus, sur *Kiss Me Deadly*).

³ TRUFFAUT François, *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, Champs contre-champs, Paris, 1990, p. 235.

⁴ CALVINO Italo, « Rapidité », in *Leçons américaines*, Gallimard, Folio, Paris, 1994.

⁵ « Après-guerre, le nom de Koulechov se voit exclusivement associer à une expérience mettant en lumière les effets de suggestion du montage sur le spectateur. [...] Le "visage-masque" de l'acteur dans l'effet K est un visage impassible, réduit à n'être qu'un objet, un matériau qui doit recevoir son expression d'ailleurs, par le montage » (DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Presses universitaires de France, Quardrige, Paris, 2016, p. 395-396).

How Leonard & Bourd.

PLAN / MONTAGE

> DÉBUTS CINÉMA:
CAMÉRA FILME TOUT
CE QUI SE PASSE
DANS SON CADRE,
QUI EST UNIQUE
[CF. TABLEAU JÉRÔME
BOSCH]

MULTIPLES ÉVÉNEMENTS EN
MÊME TEMPS
> LECTURE COMPLIQUÉE / CONFUSE

> PUIS, DANS LES '20,
↳ **MONTAGE**
[= CHOIX SUCCESSION
IMAGES]

↳ DÉCOUVERTE DE
L'EFFET
KOULECHOV

> MÊME EXPRESSION QUI
SEMBLE CHANGER SELON
ASSOCIATION DES IMAGES
⇒ **LINÉMA = SUSPENSION DE
LA CRÉDULITÉ**

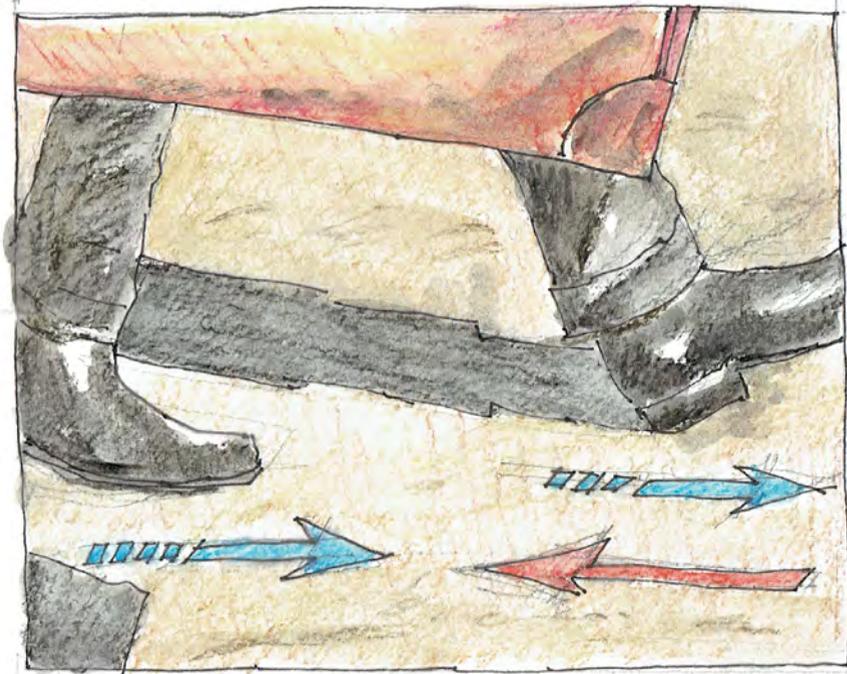
Illustration 107 Visualisation de «l'effet Koulechov», selon les expérimentations de Lev Koulechov, dans les années 1920.

Wild at Heart

David Lynch, 1990

La bonne fée Lumière

1/18

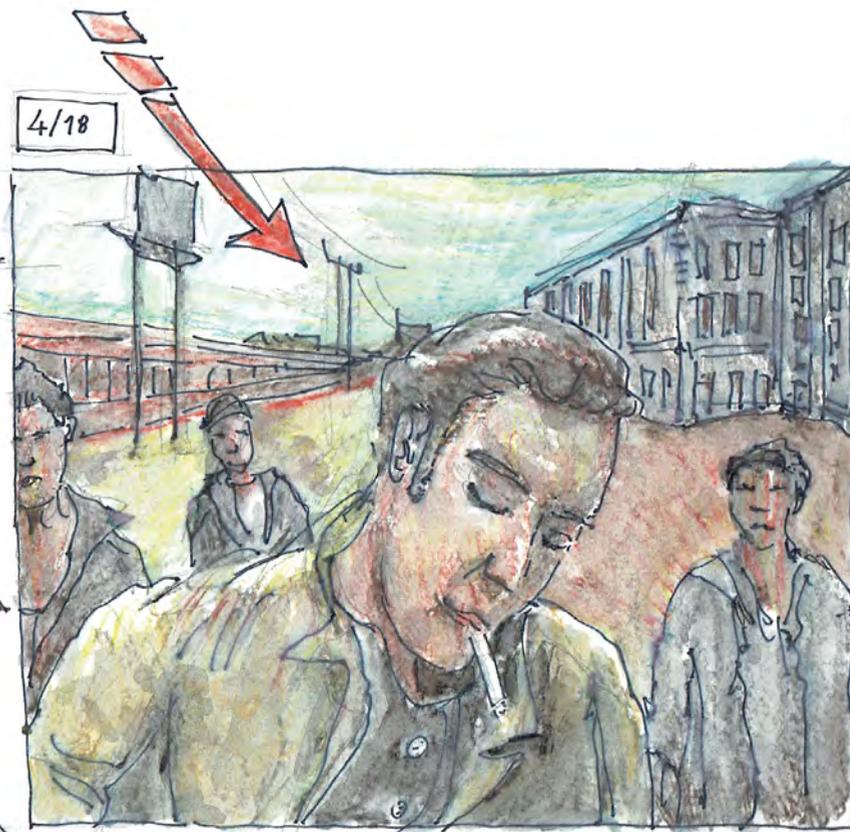


- ↳ Mouvement rapide de la marche. Gros plan sur pieds. CELA CRÉE UNE "dynamique horizontale", de la gauche à la droite.
- ↳ Cette horizontalité est soulignée par une forte ombre, très horizontale, et qui va de droite à gauche, et qui accompagne le héros, pressé de rejoindre son amoureux [qui va devenir sa femme à la fin de la scène, et du film, cf. chanson]. Ainsi: soleil en face.
- ↳ Comparer avec le plan du début de "Strangers on a Train" [Hitchcock]

2/18



- ↳ Scène comme dans un Western.
- ↳ Perspective centrale. Tête Sailor: au point de fuite.
- ↳ Composition: 1/3 ciel; 2/3 ville.
- ↳ Ombre: devant personnages [soleil derrière]; → incohérence physique mais cohérente mise en scène [cf. Duellist de Ridley Scott].
- ↳ cf. vrai/faux de Joseph Ryckwert.



- ↳ Après vue de face : vue de dos.
- ↳ Voir : les obliques de la composition : le pont, la cigarette, les 2 lignes jaunes.
- ↳ Sailor : Au centre du plan.

- ↳ Plan cf. [2/18] mais plus rapproché. Les éroyous aussi se sont rapprochés de Sailor, en danger.
- ↳ Là, il a ce geste sublime, dans ce moment-là, de s'allumer une cigarette. Elles sont importantes dans le film [cf. scène du gros-plan sur bout embrasé de la cigarette, avec bruit]. Tout comme, un autre objet, symbole [de sa liberté] : sa veste.

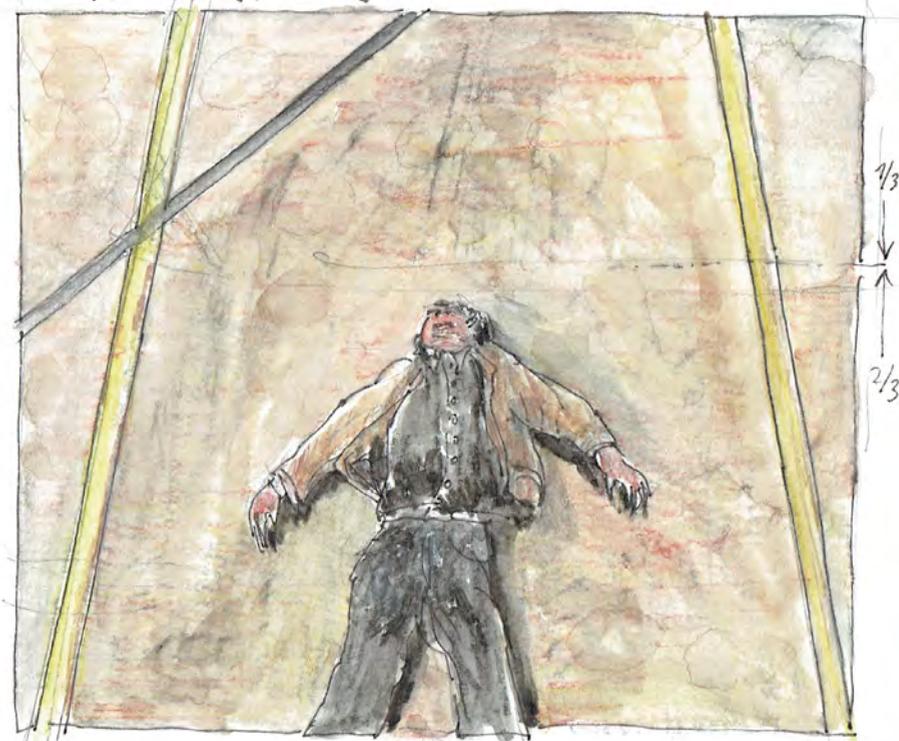


5/18

[coup]

- ↳ Bagarre avec gang.
- ↳ Ville [Texas]? déserte, banlieue; soleil de midi.
- ↳ À comparer avec la bataille, aussi à la fin de "The Set-Up" de Wise.
- ↳ Caméra frontale.

6/18



[Plongée] [Plin soleil]

↳ Reçoit des coups et se retrouve au sol, sans connaissance.

↳ Plan perspective semblable au [2/18] mais avec une plongée accentuée - Réf. au tableau de Mantegna.

↳ Lignes jaune et une grise [ombre] composent comme un tableau abstrait.

7/18



↳ Il perd connaissance et tombe au sol.
↳ Une lumière rouge apparaît au bas de l'image (...)

8/18



↳ (...) Il s'agit de celle de l'effet de scintillement de l'apparition, dans le ciel, de la gentille fée. Il la voit dans son traumatisme.

86is/18



9/18

centre plan



↳ La gentille fée [réelle ou illusion?] envoie à Sailor une sorte de "vœux" de lumière, qui émane de sa bouche, comme une sorte de souffle divin [cf. la "Création d'Adam de Michel-Ange, où là non plus, il n'y a pas contact physique entre les 2 personnages.]

10/18

≈ 2/3

≈ 1/3

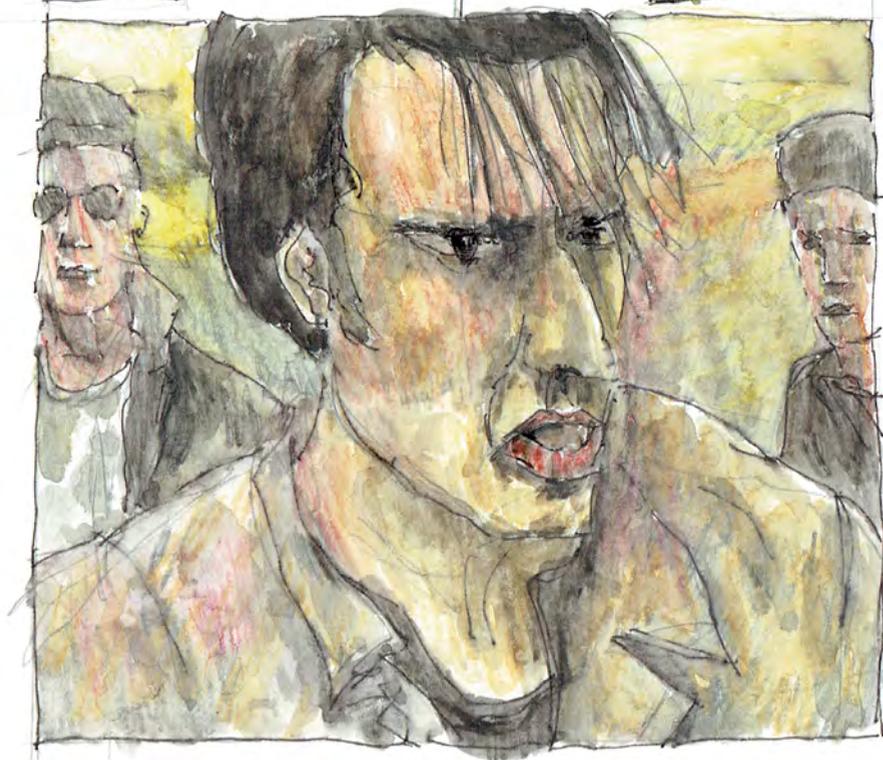
SOLEIL



Fée

↳ Gros plan sur son visage. Il est toujours sans connaissance. Il sourit dans son inconscience. Il voit donc la fée, dans son rêve. Il reçoit son message d'espoir. Une nouvelle vie pourra commencer.

11/18



↳ Plan rapproché sur Sailor qui s'est relevé. Ses agresseurs sont toujours là, ce qui étonne. Probablement que sa perte de connaissance a été courte, en tous les cas plus courte que la scène de la fête.

↳ Il remercie ses agresseurs. Il a compris.

12/18



↳ Il lève les bras au ciel et exulte.

↳ Il sait qu'il doit rejoindre Lulu et enfin, commencer à vivre heureux, débarrassé de ses ennemis et tourments.

13/18



↳ Il court la rejoindre. Le trafic est arrêté. Il marche sur les capots des voitures. Il retrouve celle de Lula et de son fils.

↳ Il déclame alors son amour à Lula, debout sur le capot.

↳ Plan: Lignes horizontales. Lui: debout, dans l'axe.

14/18



↳ Vue en plongée sur Lula. La caméra est à côté de Sailor, flou, au premier plan, côté gauche.

15/18

Lumière du soir

1/3



contre-plongée

↳ Après la plongée sur Lula, la contre-plongée sur Sailor.

La caméra est à côté de la jeune femme. La main de Sailor est au 1^{er} plan. Il y a une grande portion (env. 2/3) de ciel bleu, quasiment sans nuage, à gauche de l'image. Un symbole.

16/18

Soleil



↳ Puis vue sur leur fils. Qu'il ne faut pas oublier.

↳ Il sourit. Il est heureux de voir ses parents enfin réunis.

↳ Il y a un reflet du soleil sur le pare-brise, qui l'éblouit.

17/18



- Elle monte le rejoindre sur le capot - Il s'embrassent.
- ↳ Vue en contre-plongée.

18/18



- ↳ Le ciel était bleu, il est devenu crépusculaire.
- ↳ La caméra est [enfin] à leur hauteur.
- ↳ Film sur les routes de Elvis. Là, "paiement" avec "Love me Tender", qui lui signifie qu'il la demande en mariage - Générique.
- ↳ Ils sont de profils, quasiment en ombres chinoises.

ciel bleu

Pour le matin au Texas, pour ce Sévillan
qui rédigea l'Épître morale!

Jorge Luis Borges

La scène retenue se situe à la fin du film de David Lynch. Le spectateur a déjà visionné une succession de séquences mémorables, comme celle, violente, du passage à tabac de l'un des sbires de la mère de Lula, par Sailor, au début du film, ou des *chocs visuels* (le gros plan sur le visage de la mère de Lula, recouvert de rouge à lèvres, ou l'errance d'une jeune femme après un accident de voiture, la nuit) ou encore des scènes d'*accélération*s produisant un plaisir de cinéma (la danse, dans le désert, à côté d'une route, sur une musique de l'autoradio, très rock and roll). Il a aussi pu observer de belles *transitions*, par exemple, les plans sur les pieds de Lula (Laura Dern), d'abord dans une chambre de motel, puis dans une boîte de nuit, formant de plus en plus une ellipse temporelle (voir l'introduction dans laquelle cette séquence est évoquée), ou encore le très (très) gros plan, célèbre, sur le bout d'une cigarette qui crépite.

Sailor (Nicolas Cage) vient de sortir de prison [1/18]: gros plan sur le bas de ses jambes. Ce plan en rappelle un autre, semblable, au début de *Strangers on a Train* (1951), d'Alfred Hitchcock. Dans ce film, le réalisateur cadre sur les pieds successifs de deux personnages allant dans des directions opposées et qui vont finir par se rencontrer, ce que le spectateur pressentait. L'un des deux marche de gauche à droite, à l'inverse du second qui, on le devine, sera le « méchant » (voir ill. 108). Dans la scène qui nous occupe, Sailor, qui a purgé sa peine, marche vers la droite, ce qui laisse à penser qu'il est prêt à commencer une nouvelle vie, sans trop savoir comment, probablement, et aussi sans Lula et son fils, malheureusement. Cependant, le scénariste a placé sur son chemin un événement qui va éveiller sa conscience. Le plan présente des *figures horizontales*, surtout celles des ombres des jambes. Sailor marche ainsi en *direction de la lumière*, du soleil – deuxième signe positif.

Le second plan est large [2/18], Lynch cadrant une rue périphérique d'une ville un peu perdue du Texas, Big Tuna. Le soleil est haut dans le ciel. Pourtant, il semblait plutôt bas dans le plan précédent, à cause de la longueur des ombres portées.



Illustration 108 Au début de *Strangers on a Train* (1951), Hitchcock cadre uniquement sur les jambes de deux personnages.



Illustration 109 Deux personnages, qui se dirigent l'un vers l'autre pour se battre en duel, ont tous les deux le soleil dans le dos, dans *The Duellists*, de Ridley Scott (1977).

Sailor marche dans la même direction que précédemment, alors que dorénavant son ombre est devant lui, soit une incohérence de mise en scène, comme on pourrait le penser de prime abord. Pour le théoricien de l'architecture Joseph Ryckwert, le faux à l'état pur est plus vrai que le vrai². En effet, la logique interne de chaque plan est plus forte, et plus vraie que la soumission à une réalité objective, qui limiterait la puissance de l'image. Il y a des cas de lumières similaires dans *The Duellists* (1977), de Ridley Scott, où deux personnages qui vont l'un vers l'autre pour se battre en duel ont tous les deux le soleil dans le dos (voir ill. 109).

Le deuxième plan est une *perspective centrale* dont l'horizon est placé au tiers supérieur de l'image. Sailor est au centre, et sa tête se trouve sur le point de fuite. Il est bientôt rejoint par quatre ou cinq hommes qui surgissent de l'arrière et qui ont l'air menaçants. À l'*horizontalité* prédominante du plan précédent, succède un plan caractérisé par des *obliques* [3/18], notamment celle du pont, en légère pente, celle des lignes jaunes du marquage de la rue ainsi que celle de la cigarette du protagoniste, que l'on voit de trois quarts, de dos. La figure de la cigarette revient régulièrement, comme un symbole de maîtrise de soi et de pause avant l'action. On pourrait préciser que cette figure appartient à la « mythologie » (ainsi que l'entend Roland Barthes) du XX^e siècle, que le film clôt, d'une certaine manière (voir sur ce sujet le chapitre 6 sur *The Man Who Shot Liberty Valance* dans cette partie). Dans le cas présent, on sent que le calme ne va pas durer. Cependant, Sailor prend le temps de s'allumer une cigarette [4/18], malgré son appréhension. C'est comme un *moment suspendu*, presque un tableau, avec la lumière qui éclaire depuis le haut, à gauche, donc de manière parfaitement « classique » (comme le rappelle Jorge Luis Borges: « Être classique, c'est-à-dire être en dehors de la discussion, en dehors de toute école³ »). Dans *White Heat* (1949), de Raoul Walsh, on trouve un instant calme de ce genre dans la scène entre le policier infiltré Hank Fallon et le gangster Cody Jarrett (James Cagney). En insérant cette pause, le réalisateur alterne les *changements de rythme*, substance essentielle de l'art cinématographique (et de tout art).

Brusquement, c'est la bagarre [5/18]. Ils sont quatre ou cinq contre lui. La caméra est frontale et située derrière le donneur de coups, en *légère plongée*. Cette scène, violente, en rappelle une semblable, et qui entraînera aussi une répercussion (positive)

similaire, dans *The Set-Up* (de Robert Wise, 1949; voir le chapitre 7 de la première partie). Elle a une fonction de rédemption, suppose le nouveau départ. Le plan suivant montre Sailor, à terre et sans connaissance [6/18]. Le *contraste* est saisissant entre ce plan quasiment nu et le précédent, rempli de personnages. Celui-ci est tourné en *plongée*, et la composition joue avec les lignes de signalisations routières qui dessinent des perspectives. C'est presque un tableau, et l'on pense alors à la célèbre et très audacieuse représentation du Christ, dessiné en perspective par Andrea Mantegna (*La Lamentation sur le Christ mort*, 1480; voir ill. 110).

Le réalisateur resserre ensuite son plan sur le haut du corps et l'on voit apparaître un *étrange faisceau de lumière rouge*, provenant du bas de l'écran [7/18]. Cette lueur annonce l'apparition d'une fée dans le ciel, un peu comme dans *Pinocchio* ou *Peter Pan* [8/18, 8bis/18, 9/18].

Le montage revient ensuite sur Sailor, dans un plan encore plus rapproché sur son visage, qui sourit [10/18]. Il a entendu la fée, il a reçu son message d'espoir. Une nouvelle vie s'ouvre à lui. Nous reviennent alors ces propos de l'architecte italien Franco Purini, qui écrit que «la lumière est ce qui se rapproche le plus de la possibilité d'appréhender *l'idée du divin*. Elle est le divin dans le monde. Elle est un fait immatériel, un phénomène incarné en concept, une expérience de l'abstraction, qui coïncide exactement avec la beauté. En cela, elle est aussi le bonheur selon Stendhal⁴.»

On remarque que les architectes sont toujours déférents, et avec raison, envers la lumière du soleil. Cependant, pour la comprendre, et l'utiliser au mieux, il est aussi recommandé de la bousculer quelque peu, de la provoquer: «Arrête! Entre sur la pointe des pieds! Silence! écrit Álvaro Siza. Ce que tu illumines a résisté à ta violence, à ta course monotone et trop rapide, a osé y résister! Sois bienveillante envers ce que les hommes qui t'adorent font avec leurs mains et arrête ton impatience envers ce qui naît de toi! Sois bienveillante avec les hommes qui se déplacent sereinement dans ces espaces sans penser à toi, la voyageuse imperturbable, qui crée et qui tue sans cruauté ni bonté⁵!» Toute la difficulté consiste à la fois à trouver le moyen de faire entrer la lumière dans un bâtiment, mais en évitant ses effets nuisibles, comme l'éblouissement ou la surchauffe. Les dispositifs pour

son introduction sont nombreux et variés: fenêtres, verrières, coupoles, lanterneaux, lucarnes, sheds, canons et mitraillettes de lumières (les deux derniers cités étant des termes et des dispositifs de Le Corbusier au sujet du couvent de la Tourette, en 1956), etc. Pour la protection, les procédés sont tout aussi divers: volets, stores, rideaux, vélums, moucharabieh, brise-soleil, ou autres «fleurs» (encore Le Corbusier à la Tourette: des pans de murs inclinés et positionnés dans des baies). Finalement, une bonne lumière dans un espace résultera de la juste relation entre ces deux recherches opposées. Le musée d'art Kimbell (Texas, 1972) de Louis I. Kahn, dans lequel la lumière est réfléchiée et diffusée par des voûtes longitudinales; les thermes de Vals (1996) de Peter Zumthor, où la lumière entre par des interstices et se glisse le long de murs porteurs en gneiss ou la Menil Collection à Houston (1987), de Renzo Piano (voir ill. 111), sont quelques exemples de cette interrelation réussie.

Revenons à la séquence, dans laquelle Sailor se relève. L'on est surpris de constater que ses agresseurs sont toujours autour de lui. Probablement que sa perte de connaissance n'a duré que quelques secondes, mais elle lui a paru bien plus longue, ainsi qu'à nous, spectateurs. Beaucoup ont probablement déjà éprouvé dans des cas similaires cette impression de durée distendue, comme inhérente aux règles propres d'un monde parallèle. Dans tous les cas, Lynch réalise avec ce plan un jeu temporel semblable à ce que fit Proust en littérature (de courts instants de sa vie sont décrits en de longues pages). Étonnamment, après les avoir insultés et provoqués, il remercie alors ses agresseurs de lui avoir permis cette rencontre avec la fée. Il lève alors les bras au ciel et exulte [12/18].

Le soleil se trouve sur le haut et à gauche du plan. L'acteur court ensuite rejoindre Lula et son fils, marchant sur les capots des voitures à l'arrêt, prises dans un bouchon. Cette action ne nous surprend pas sur le moment, mais semble assez improbable, après coup. En effet, comment peut-il y avoir une rue congestionnée adjacente à une autre, déserte, surtout à Big Tuna? Une fois de plus, le cinéma se nourrit de certains *paradoxes*.

Sailor rejoint la voiture décapotable de sa fiancée et lui déclame son amour, au milieu des autres véhicules. Ce plan [13/18] est composé majoritairement de lignes *horizontales* (capots, fenêtres, corniches, couvert, etc.) qui donnent un *sentiment de*



Illustration 110 D'après Andrea Mantegna, *La Lamentation sur le Christ mort* (1480).

stabilité. La caméra plonge ensuite sur Lula, située du côté droit de l'image [14/18], alors que Sailor est du côté gauche, flou; on voit surtout sa main. Suit un contre-champ, quasiment subjectif, donc en contre-plongée, sur Sailor. La lumière vient de la gauche, lieu du plan qui comprend aussi une grande portion de ciel bleu (environ les deux tiers), ce qui, symboliquement, annonce du positif. Retour en plongée, mais sur le fils, cette fois-ci, qui sourit, heureux de voir enfin ses parents réunis, leur amour étant peut-être symbolisé par les reflets du soleil sur le pare-brise, qui l'éblouissent [16/18]. Lula monte alors le rejoindre sur le capot et ils s'enlacent [17/18]. Il s'agit, encore une fois, d'un plan subjectif, vu par le garçon.

Le dernier plan joue, encore une fois, avec la *temporalité*. Le ciel était bleu et le soleil au zénith il y a encore quelques instants, il est dorénavant crépusculaire et les deux protagonistes sont quasiment en *ombres chinoises* et comme réunis pour l'éternité. Ils se font face, on les voit ainsi de profil et la caméra s'est mise, enfin, à leur hauteur. Alors il se met à lui chanter «Love me Tender» d'Elvis Presley, offrant un splendide «paiement» au spectateur (le «paiement» est, selon Yves Lavandier, le «moment où un élément [objet, dialogue, geste, effet, situation, etc.] prend un sens particulier dû à la préparation⁶»). En effet, il avait annoncé qu'il ne chanterait cette chanson qu'à celle qui deviendrait sa femme: «Love me tender, love me sweet/ never let me go [...]».

Notes

- ¹ BORGES Jorge Luis, «Autre poème des dons», in *Œuvre poétique*, Gallimard, Poésie, Paris, 1985.
- ² Propos rapportés par Jean-Marc Lamunière, architecte et professeur, qui a côtoyé Joseph Ryckwert durant un enseignement aux États-Unis.
- ³ BORGES Jorge Luis, *Enquêtes*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1992.
- ⁴ PURINI Franco, «La lumière du bon Dieu peut-elle survivre à l'âge moderne?», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 274, «Lumières de l'espace», 1991.
- ⁵ SIZA Álvaro, Álvaro Siza, *une question de mesure. Entretiens avec Dominique Machabert et Laurent Beaudoin*, Le Moniteur, Paris, 2008.
- ⁶ LAVANDIER Yves, *Construire un récit*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2019.

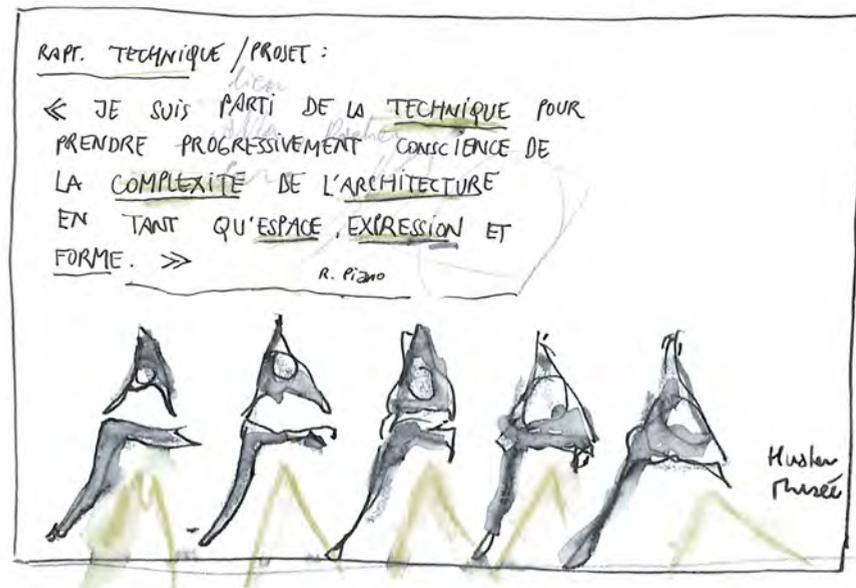
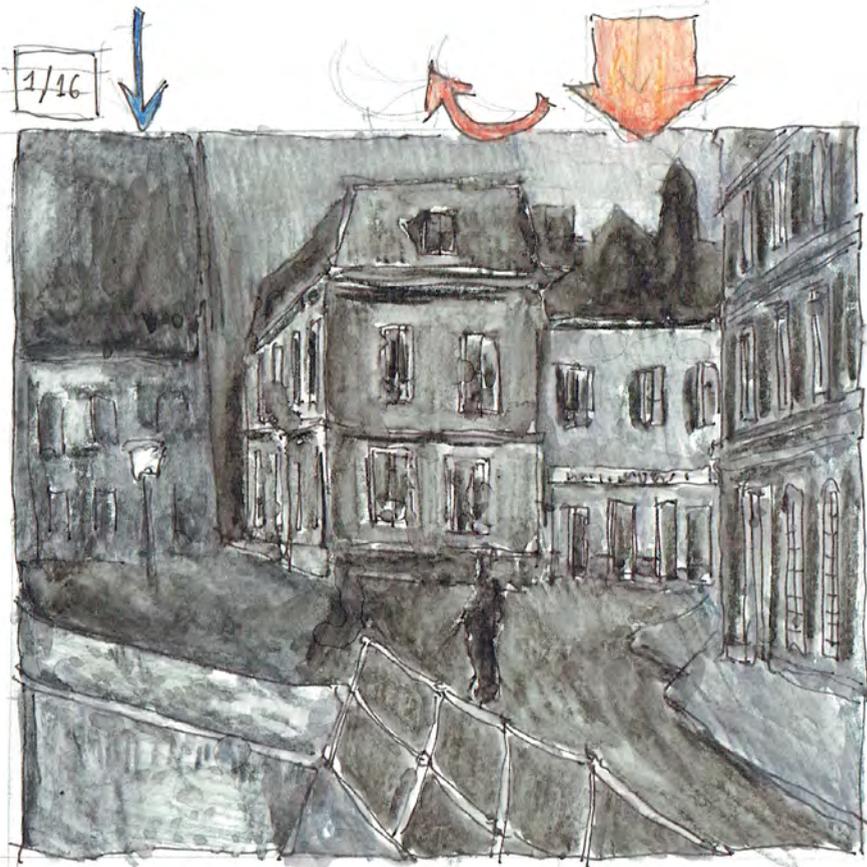


Illustration 111 Propos de l'architecte Renzo Piano et croquis qui représente les brise-soleil projetés pour la Menil Collection, Houston (1987).

The Third Man

Carol Reed, 1949

Une fenêtre pour seul éclairage



↳ Vienne. La nuit. Holly Martins (Joseph Cotten) marche dans les rues.



↳ Il entend le miaulement d'un chat. not → unitt VS

Le chat est devant une porte, dont l'embrasure est profonde. On devine les pieds de quelqu'un, qui se cache dans la profondeur, noire.

↳ N.B. : Il y avait aussi un chat dans la "Nuit Américaine" de F.T.

3/16



↳ Intrigué par ce retourne.

miadulement, il se

4/16



↳ Il regarde discrètement en direction de la porte.
La lumière vient depuis la direction de son regard.

5/16



- ↳ Zoom sur le chat, au pelage en partie blanc, éclairé par la droite, donc bien visible, au centre de l'image.
- ↳ Puis, dans un 2^e temps, on apparaissent les jambes et pieds de quelqu'un. Probablement Harry Lime [O. Welles].

6/16



- ↳ Vue en contre-plongée sur une fenêtre d'un étage d'un immeuble voisin. On dirait qu'il est au-dessus de l'embrasure de la porte, car s'il était en face, l'angle de vue serait différent.
- ↳ On remarque des fenêtres à double vitrage, comme à Genève, dans la ceinture fasciste [proche des Bastions].

7/16



- ↳ Puis soudainement la lumière s'allume dans la pièce dont l'on voit la fenêtre.
- ↳ la lumière va de gauche à droite.

8/16



- ↳ Plan noir - On ne voit rien.
- ↳ Puis le visage de Harry Lime est éclairé [par la lumière de la fenêtre, qui vient de la gauche.]
- ↳ Le raccord lumière est correct.
- ↳ Contraste de l'image.

9/16



- ↳ Holly Martins est surpris de voir son ami Lime, qu'il croyait mort.
- ↳ Vue en contre-plongée, les verticales sont déformées - Courte focale.

10/16



- ↳ Puis de nouveau vue sur la fenêtre. Une habitante vient à la fenêtre, se plaint du bruit (pourtant faible).

11/16

[Zoom]

12/16



↳ Plan idem que [8/16].

↳ Zoom sur le visage. Sourire mystérieux de Lime.

↳ Retour sur le plan [10/16].

↳ La femme, fâchée, ferme brutalement la fenêtre et la lumière.

13/16



↳ Plan idem [11/16].

↳ Du visage très illuminé on passe à en une seconde au noir total, suite à la fermeture de la lumière.

14/16



↳ Holly Martins veut alors se précipiter pour la rejoindre. Mais, soudainement, une voiture surgit et lui coupe le chemin.
↳ La mise en scène rappelle le style de "Citizen Kane" ou "Touch of Evil."

15/16.

≈ 1/3



Contre-plongée

↳ Après le passage de la voiture, il reprend ses esprits.

↳ Il est filmé en contre-plongée.

16/16



↳ Puis me sur l'ombre de Harry. La lumière vient d'un passage couvert, sur la gauche. Avec cette ombre et cette lumière, l'image exprime bien le fait qu'il est déjà loin.

Le chat noir pris dans le vent
Passe son âme passe son âme¹

Jean-Louis Murat

Vienne, après-guerre. La ville est occupée et divisée en quatre secteurs. Un écrivain américain, Holly Martins (Joseph Cotten) est à la recherche de son ami, Harry Lime (Orson Welles). Il marche dans la nuit. Les rues sont faiblement éclairées [1/16]. Il entend le miaulement d'un chat. La lumière d'un candélabre vient de la gauche et éclaire l'animal, assis devant *l'embrasure profonde et sombre* d'une porte d'immeuble. On devine les jambes de quelqu'un derrière le félin [2/16]. Holly, intrigué, se retourne et regarde en direction de l'action, hors champ, sur la gauche [3/16]. La lumière vient cette fois-ci de la droite [4/16]. Suit un *gros plan* sur le chat, au pelage plus blanc que noir, et qui est ainsi bien éclairé et visible [5/16]. Cela rend *l'épaisseur du seuil*, par contraste, sombre et mystérieuse. Dans un deuxième temps, après que l'œil s'est habitué, apparaît ce qui fut pressenti, les pieds et les jambes de quelqu'un.

Le *montage* du film est rapide et «à la manière» d'Orson Welles (surtout dans *Citizen Kane* [1941]), qui a laissé une profonde influence sur le réalisateur britannique Carol Reed. Ce style peut se résumer par un montage rapide, un emploi de contre-plongées, de courtes focales et de gros plans en abondance, une lumière expressive, beaucoup d'ombres ainsi que par une «attaque» dynamique de chaque plan. Pour François Truffaut, «le style visuel d'Orson Welles n'appartient qu'à lui et il est inimitable, entre autres raisons parce que, comme chez Chaplin, il constitue une technique organisée autour de la présence physique de l'auteur-acteur au centre de l'écran. [...] C'est Orson Welles qui, contre tous les usages, libère le blocage horizontal de la caméra en sorte que parfois toute l'optique pivote accidentellement et qu'ainsi la terre semble basculer devant le héros qui marche à grandes enjambées vers l'objectif².»

La vue suivante est une *contre-plongée* en direction d'une fenêtre située à l'étage d'un bâtiment voisin [6/16]. On dirait que la fenêtre est au-dessus de l'embrasure (ce détail a son importance pour la suite) et non en face. Soudain (les plans sont rapides), la lumière s'allume dans la pièce. Elle va de gauche à droite. Le cadrage n'a

pas changé [7/16]. Le plan suivant est complètement noir, mais cela ne dure qu'une fraction de seconde avant que la lumière provenant de la fenêtre n'éclaire le visage de Harry, ce qui apporte la réponse sur l'identité du personnage [8/16]. Cette fenêtre joue donc un rôle de pivot dans la scène, en ayant presque le statut d'un personnage (tout comme un gratte-ciel le sera dans *Die Hard* [voir le chapitre 13 ci-après]). Cet élément architectural majeur, «œil, bouche, nez et oreille à la fois³», fut l'objet de vifs débats, initiés dans les années 1920-1930, au sujet de sa forme. Pour Le Corbusier, elle devait être panoramique, car «l'œil regarde horizontalement⁴», au contraire d'Auguste Perret, pour qui «la fenêtre verticale encadre l'homme, elle est d'accord avec sa silhouette; et si nous évoquons la signification éternelle et universelle de certaines lignes, alors que l'horizontale est la ligne du repos et de la mort, la ligne verticale est celle de station debout, c'est la ligne de vie⁵». Josep Quetglas va dans le même sens: «Horizontal et vertical, comme dans un miroir, il s'agit de la même transformation, de quadrupèdes à humains: s'être levé et avoir commencé à marcher⁶.» Dans le film, selon la configuration de la rue, il est difficile de comprendre où est cette fenêtre qui génère un flux lumineux si précis. En effet, le cadrage est tel qu'il semblerait qu'elle soit loin du personnage. Encore une fois, la réalité objective est moins forte que l'effet cinématographique recherché.

Faisant suite à ce *plan subjectif* sur Harry, on découvre la réaction de surprise de Holly, qui croyait son ami mort [9/16]. Il est filmé en *contre-plongée*, avec une *courte focale*, qui a pour effets d'allonger la *profondeur de champ* et de *déformer les verticales*. Puis, à la fenêtre [10/16], une habitante est apparue afin de se plaindre du bruit. Le cadrage suivant est identique au plan [8/16], orienté sur Harry qui a un sourire intrigant. À nouveau, on revient sur la fenêtre [12/16], que la femme, fâchée, ferme brusquement avant d'éteindre la lumière, ce qui a pour effet d'interrompre l'illumination du visage d'Orson Welles. On a quasiment le temps de le voir passer de la lumière à l'ombre [13/16]. Joseph Cotten cherche alors à rejoindre Harry Lime, mais une voiture surgissant de nulle part lui barre le chemin, de la façon presque irréaliste que l'on trouve dans les dessins animés. Ce sont surtout les phares qui sont expressifs, imprimant un *effet dynamique* au plan [14/16], qui en rappelle de semblables dans *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958; voir ill. 112).

Holly reprend ensuite ses esprits [15/16]. Il est filmé en contre-plongée. Puis, il cherche à rattraper Harry Lime, déjà loin. Seule son *ombre, immense, projetée sur un mur* et dont la persistance est étirée au-delà du réel subsiste comme trace de son ami.

Notes

- ¹ MURAT Jean-Louis, « Le Chat noir », tiré de l'album *Toboggan*, 2013.
- ² TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, *op. cit.*
- ³ VON MEISS Pierre, *De la forme au lieu + De la tectonique*, EPFL Press, Architecture Essais, 2012, p. 15.
- ⁴ LUCAN Jacques (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 303.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ QUETGLAS Josep, *A Casandra: Cuatro charlas sobre mirar y decir*, Asimetricas, Madrid, 2021, p. 33 (traduction de l'espagnol par l'auteur).



↳ Ref. contre-plongée : Hank Quinlan [Orson Welles] dans
"Touch of Evil".

Illustration 112 Orson Welles en contre-plongée, dans *Touch of Evil*, 1958.

Singin' in the Rain

Gene Kelly et Stanley Donen, 1952

Les lumières d'un studio de cinéma

1/22



- ↳ Don Lockwood est amoureux de Kathy Selden [Debbie Reynolds].
- ↳ Il l'emmène dans un studio, pour lui déclarer, en images, son amour.
- ↳ Ce 1^{er} plan, avec une immense porte et la lumière à l'arrière, rappelle le plan d'ouverture de "The Searchers".

2/22



- ↳ Vue rapprochée sur les 2 protagonistes.
- ↳ Contre-plongée, on voit le plafond, comme chez O. Weller.

3/22



Mouvement des personnages
dans la profondeur

- ↳ Don entraîne Kathy dans la profondeur du studio.
- ↳ Il n'y a quasiment plus de lumière, hormis une faible source provenant de la droite du plan. Seul le contour (profil) des 2 personnages est éclairé.

4/22



- ↳ Puis il allume des lumières de sorte à reproduire un crêpuscule. Il apparaissent alors en ombres chinoises.

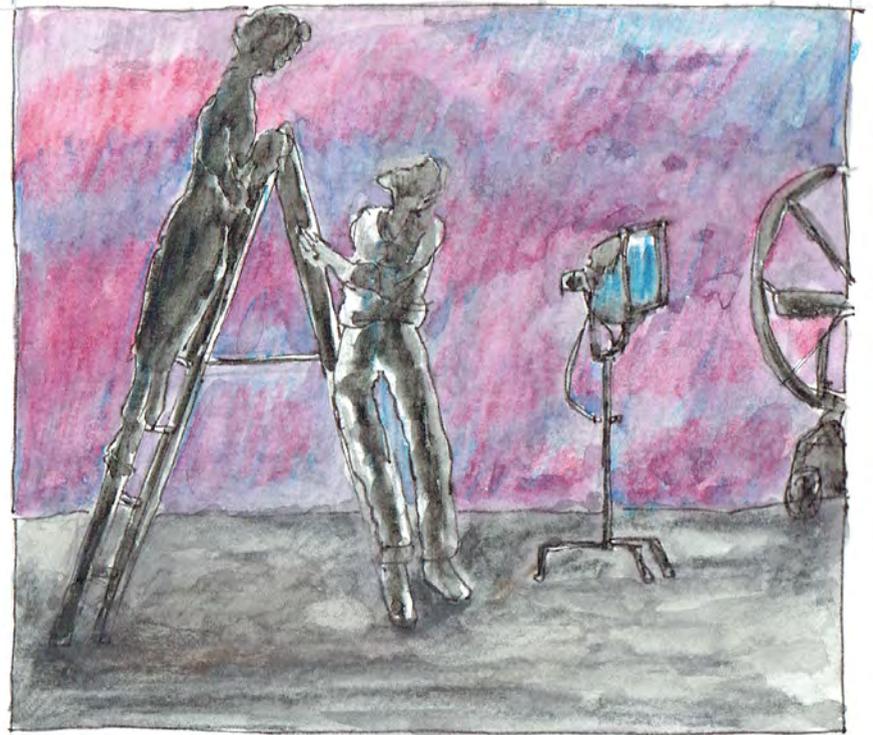
5/22



contre-plongée

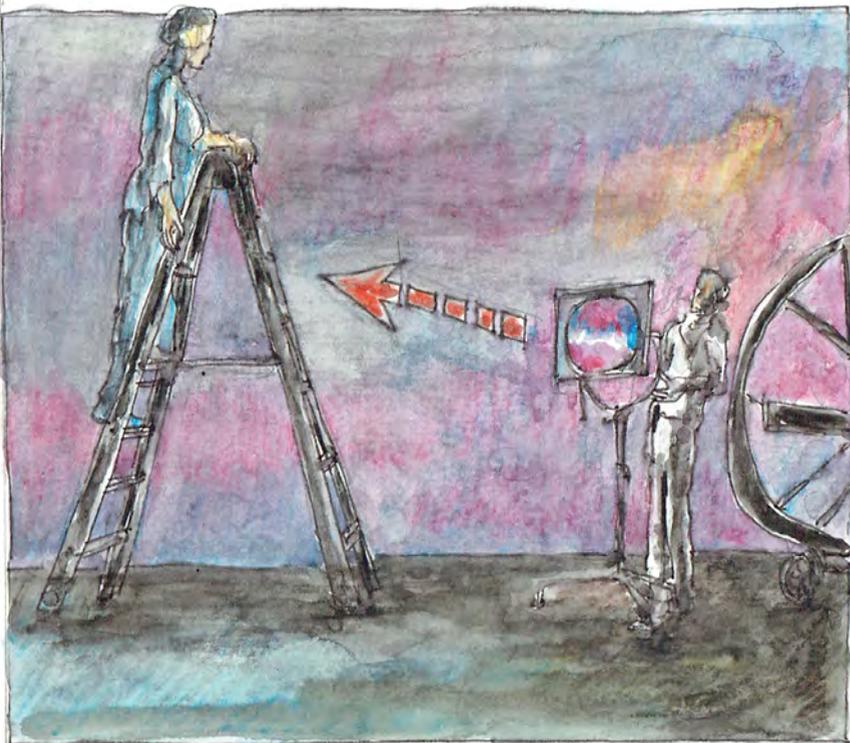
↳ Puis soudain, il allume un projecteur avec un ^{fil rouge} filtre rouge, qui les illumine. C'est rappelle ce que fera plus tard Max Ophüls dans "Lola Montez" [bleu, rouge]

6/22



↳ Puis retour à une lumière semblable au plan [4/22].
↳ Il lui déclare son amour, à la manière de Romeo.

7/22



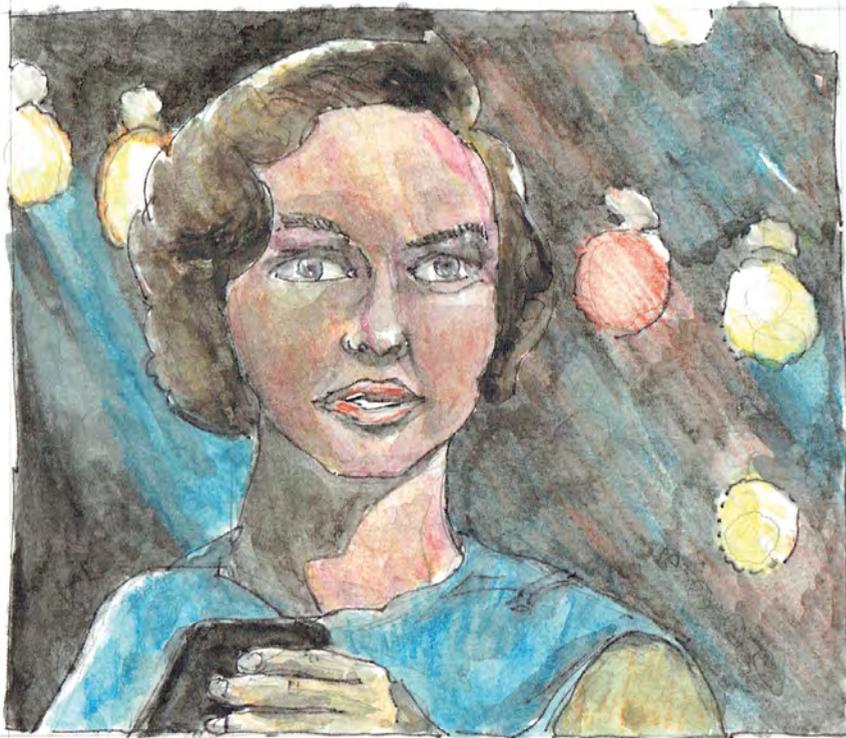
↳ Puis Don Lockwood allume un projecteur et éclaire Kathy.

8/22



↳ La caméra pivote et l'on voit derrière Kathy une énorme rampe lumineuse avec des spots multicolores.
↳ Elle se retourne et observe fascinée les techniques du studio.

9/22



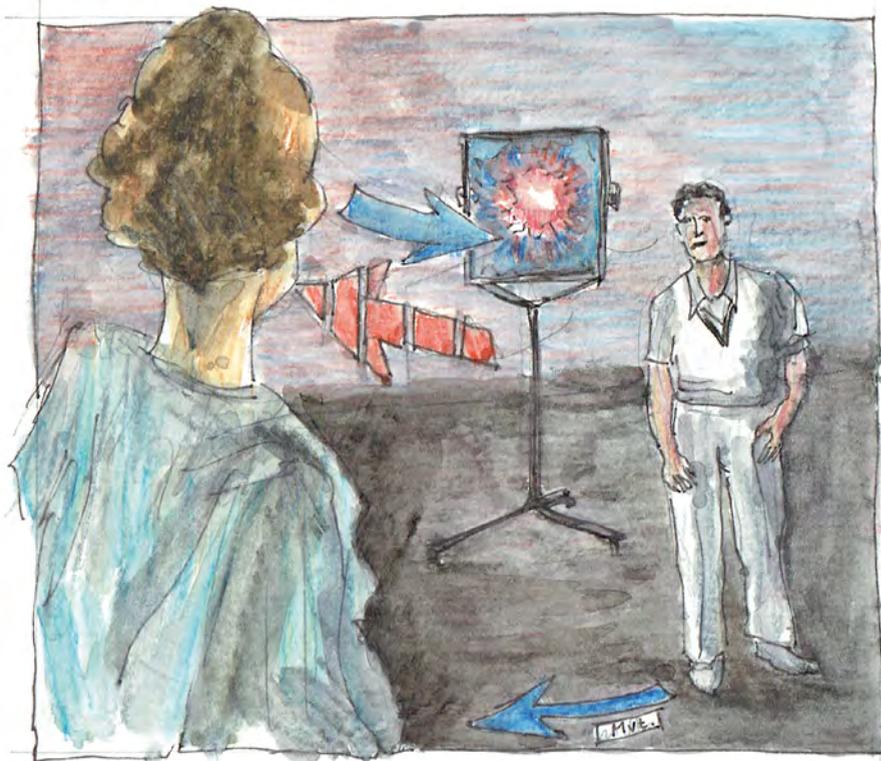
- ↳ Gros plan sur Kathy Seldon, en légère contre-plongée.
- ↳ Derrière elle : les projecteurs qui créent le crépuscule. Ce dernier est un mélange de jaune, bleu, rouge, vert.

10/22



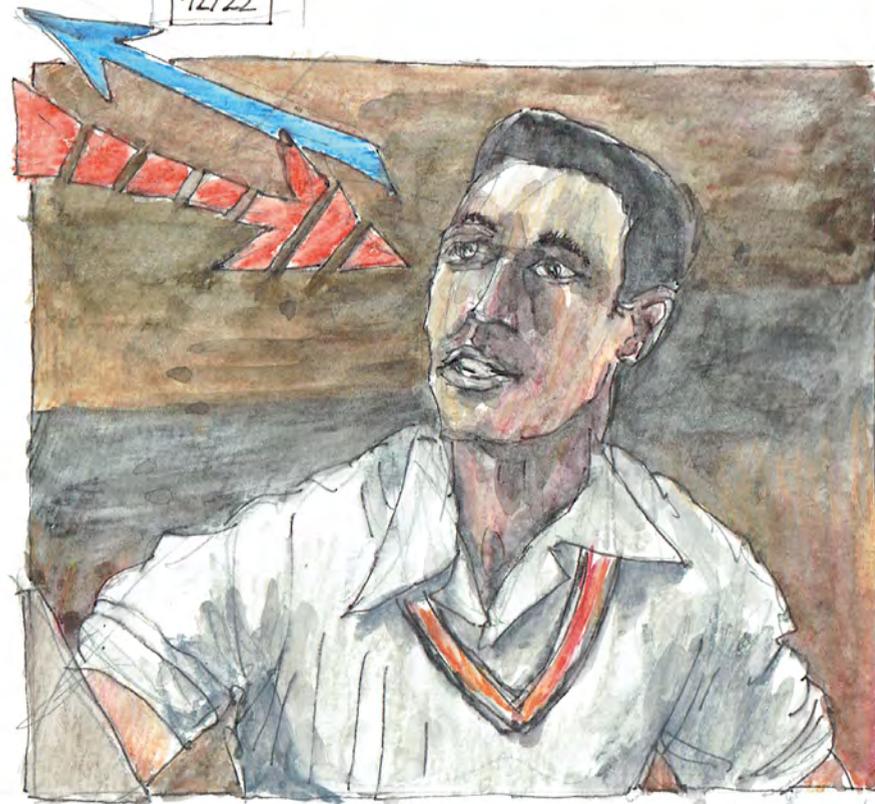
- ↳ Plan sur Don, cadré aussi en légère contre-plongée. Ils sont donc au même niveau.
- ↳ Derrière lui : le crépuscule créé par la bande lumineuse.

11/22



↳ Suite au gros-plan [10/22], plan large, avec la source lumineuse de face.

12/22



↳ Vue en plongée depuis la position de Kathy.

13/22



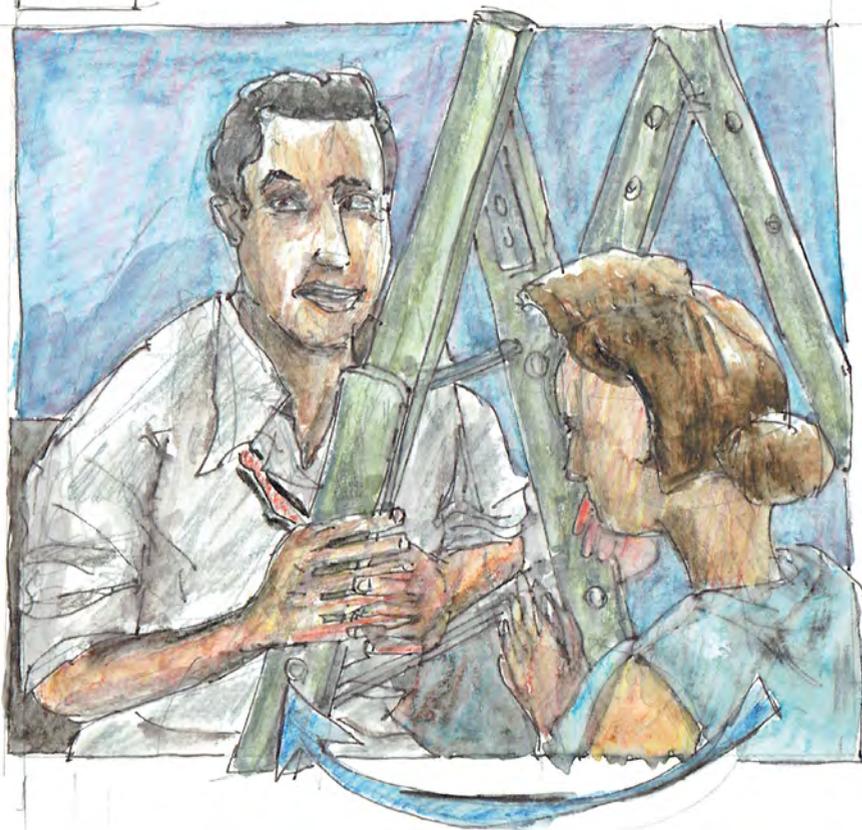
↳ Travelling arrière de la caméra, positionnée à la hauteur des yeux de Don. Elle surplombe.

14/22



↳ Il monte l'échabean pour la rejoindre -
↳ Les voici au même niveau.

15/22



↳ Presque l'inverse du plan [14/22]. Cette fois-ci, il est à gauche et elle, par contre, toujours de $\frac{3}{4}$ dos.

16/22



↳ Plan moyen. [pour alterner et dynamiser la mise en scène.
↳ Décor minimal: une échelle et un spot.
↳ La lumière, douce, apaisante, vient de l'arrière.
↳ Ils sont ainsi dans une semi-ombre.

17/22



↳ Ils se sont rapprochés de la caméra. Ils sont cadrés de sorte à toucher les 2 bords inférieurs et supérieurs, exprimant ainsi la verticalité de leurs corps. Le vide entre eux est devenu ce qui les relie.

↳ Filmés en contre-plongée, ce qui exprime la force de leur amour.

18/22



↳ Encore du mouvement. Cette fois-ci, elle s'avance vers la caméra et lui la suit, comme dans "They Died" de Walsh. Dynamisme. Le sol prend maintenant 2/3 du cadre et la caméra est à la hauteur des yeux de Kathy.

↳ Elle est éclairée de face.

19/22



contre-plongée

- ↳ Il repasse devant en la dépassant, emporté dans son élan.
- ↳ Caméra: travelling arrière.

20/22



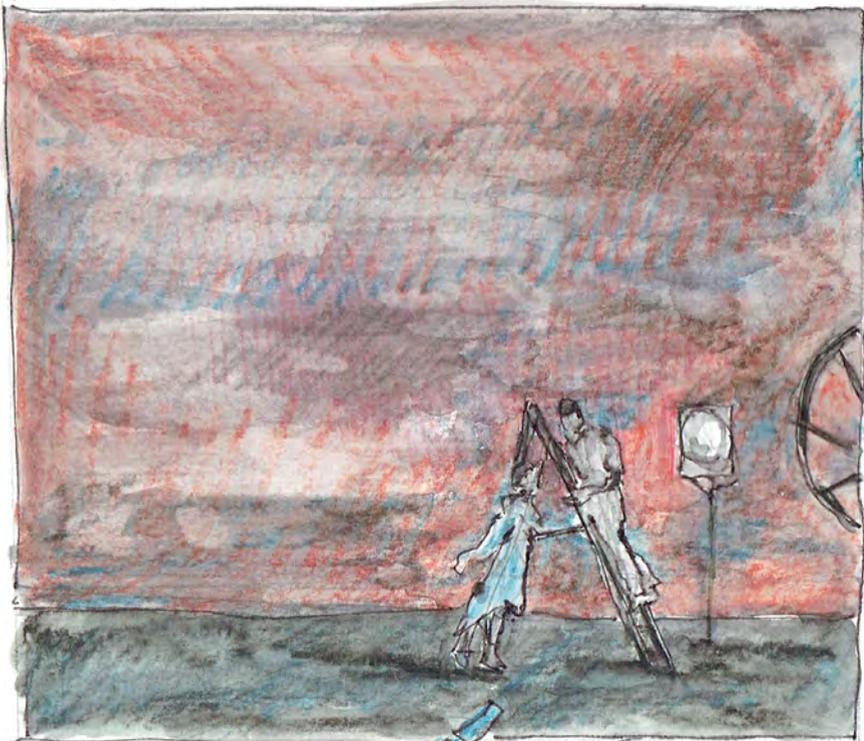
- ↳ Puis c'est la rencontre, ils s'étreignent, emportés par leur mouvement, élan vital.
- ↳ Ils sont cadrés au centre de l'image.

21/22



L → Juste avant la fin, retour sur l'escabeau [cf. 13; 15/22].

22/22



L → Fin de la scène.
L → Travelling arrière.

Dans quelques mélodieux entrelacs
De hêtres verts et d'ombrages infinis
Chantes l'été à plein gosier, à ton aise¹.

John Keats

Singin' in the Rain (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952) est l'un des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma. Il conjugue les talents de ce que pouvait offrir de mieux l'industrie hollywoodienne à son âge d'or. Il s'agit d'une production MGM, du département du producteur Arthur Freed, qui, après plusieurs succès artistiques et publics (*An American in Paris* [1951]; *On the Town* [Un jour à New York, 1949], etc.), crée ainsi son chef-d'œuvre. Cependant, comme souvent, cette quasi-perfection résulte d'une alchimie complexe entre tous les échelons de la production. Ainsi, « comme ce fut le cas pour beaucoup de triomphes hollywoodiens, sa gestation – mais seulement au tout début – fut assez difficile et quelques-uns de ses participants notoires auraient préféré ne pas en être ² », selon Jacques Lourcelles.

Plus tard sortira un film semblable, tout aussi brillant, voire plus encore, réalisé par la même équipe ou presque, mais teinté de nostalgie et qui, symboliquement, annoncera le crépuscule du genre: *The Band Wagon* (1953), de Vincente Minnelli, avec Fred Astaire et Cyd Charisse (cette dernière joue le rôle d'une vamp, dans *Singin' in the Rain*).

Si l'on revient sur les grands classiques du genre (les *musicals*, ou comédies musicales en français), force est de constater que malgré leurs qualités, ils présentent toujours des moments plus faibles, des passages à vide, qui ralentissent l'intrigue ou qui ne sont pas complètement justifiés par cette dernière. Compte tenu de la complexité et de l'exigence de ce genre (la difficulté et le travail qu'il faut pour mettre en scène des numéros dansés ainsi que l'effort scénaristique pour les raccorder avec le récit), cela est tout à fait compréhensible et normal. On retrouve ce défaut notamment dans *An American in Paris* (1951), qui peine à convaincre complètement, que ce soit à cause des décors, du jeu d'acteurs ou de l'intrigue. Il a pour autant été un réel succès et l'un des piliers du genre. Ces faiblesses sont en revanche inexistantes dans *Singin' in the Rain*, qui atteint, ou approche, la perfection. On

pourrait juste souligner que le numéro «The Broadway Melody Ballet», comme le souligne Lourcelles dans la référence précitée, s'insère mal, voire pas du tout dans «le film dans le film» qu'est *The Duelling Cavalier*, qui est un film de cape et d'épée comme il s'en tournait à l'époque de la diégèse du film (1927)³. Néanmoins, emportés par l'enchantement du visionnage, il est probable que l'on n'y pense pas, en tout cas pas sur le moment. Par conséquent, on pardonne cela d'autant plus que cette (légère) invraisemblance scénaristique offre une qualité supplémentaire à ce «classique» («Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire⁴» et donc «toujours en mouvement⁵», selon Italo Calvino).

La scène choisie, caractérisée par la chanson «You Were Meant for Me», n'est pas la plus connue du film et rarement celle qui est citée (on pense surtout à la scène éponyme du titre du film, courte et magnifique, ou au splendide numéro de Donald O'Connor, «Make' Em Laugh»). Il s'agit de la scène dans laquelle Don Lockwood (Gene Kelly) exprime son amour à Kathy Selden (Debbie Reynolds) dans un studio quasiment vide de «Monumental». Ce studio fictif ressemble beaucoup à ceux de la MGM ou des autres studios hollywoodiens (Fox, Warner, Paramount, RKO, Universal, etc.). Il pourrait aussi être l'un de ces studios de seconde importance comme Republic ou Monogram Pictures. Par ailleurs, il est question, dans l'intrigue, de la comparaison entre le théâtre, distingué et bien vu socialement, et le cinéma, art populaire et encore méprisé par les élites au moment de l'intrigue (1929). Rappelons que le film date de 1952.

Pour le plan d'ouverture de la séquence, la caméra est dans le studio. On voit l'immense porte s'ouvrir et les deux jeunes gens apparaître en ombres chinoises. Cela rappelle le début de *The Searchers* de John Ford [1/22] (voir le chapitre 1 de la première partie «Ombres»). Ils semblent petits par rapport à la monumentalité de l'espace. Ces portes, par leurs grandes hauteurs, sont semblables à celles des églises (voir par exemple celle de Marco de Canaveses, mentionnée dans le chapitre 3 sur *Kiss Me Deadly*), ce qui confère aux studios une certaine spiritualité. Seules leurs ombres, en diagonales du plan, sont comme étirées. Puis, la mise en scène procède avec un *contraste* pour le deuxième plan, rapproché sur les personnages et en *contre-plongée*, comme pour signifier, symboliquement, que le studio,

aussi imposant soit-il, n'est rien sans les acteurs. On y voit le plafond, comme c'est souvent le cas chez Orson Welles. Emporté par leur mouvement dynamique, Don entraîne Kathy dans la profondeur et l'ombre du studio [3/22]. Ils apparaissent alors de dos, positionnés dans l'axe, et seulement éclairés par une faible lumière (peut-être une lampe de secours). C'est alors que Don allume des spots, ce qui place les personnages à contre-jour [4/22]. Il continue à enclencher des lumières, notamment avec des filtres rouges, simulant ainsi un ciel crépusculaire [5/22]. Ces *lumières colorées*, tantôt bleues, tantôt rouges, rappellent les expérimentations que fera plus tard Max Ophüls avec *Lola Montès* (1955; voir le chapitre 11 de la première partie et ill. 113). Les quelques éléments du décor, très minimaliste, permettent une invention de la mise en scène, comme l'usage d'un simple escabeau, qui donne l'occasion de jouer une scène qui renvoie à *Roméo et Juliette* [6/22]. Ensuite, il s'éloigne d'elle pour allumer toute une série de projecteurs de couleurs, comme pour faire encore monter en intensité la scène et lui démontrer son amour [7-8/22]. Kathy se retourne et découvre, et nous avec, l'imposant dispositif de spots fixés à une structure métallique, situé derrière elle [8/22]; ce plan est quasiment subjectif, car on y voit Katy à travers les yeux de Don, qui cherche son regard, raison pour laquelle le cadrage qui suit est un gros plan sur son visage [9/22], ébloui et impressionné et qui fait écho à celui du jeune homme [10/22]. Les spots derrière elle sont comme les étoiles d'un ciel nocturne (il lui chantera d'ailleurs, comme chanson de fermeture du film : «You Are My Lucky Star»). Ainsi, de manière didactique, le film nous apprend comment on simule un ciel coloré, le *mélange de couleurs* se faisant avec des spots, cela de la même façon qu'un peintre le fait avec sa palette. Plus tard, François Truffaut montrera aussi l'envers du décor cinématographique, avec *La Nuit américaine* (1973), film à la fois didactique, intelligent et divertissant.

Les studios tels que représentés dans cette scène sont des «*black box*», c'est-à-dire de grands volumes fonctionnels, peints en noir et sans lumière naturelle. Aujourd'hui, ils s'imposent de plus en plus, y compris dans d'autres domaines, comme le théâtre, par exemple l'une des deux salles de la nouvelle Comédie de Genève (Sara Martin Camara et Laurent Gravier, 2020), la danse (Pavillon de la danse à Genève, On Architecture, 2021) ou même dans les musées, comme celui des

Confluences à Lyon (Coop Himmelb(l)au architectes, 2014). Dans ce dernier cas, l'entière de la scénographie et de la mise en lumière repose sur l'éclairage artificiel, cette manière de faire prenant ses distances avec les grands modèles de musées hérités de la fin du XIX^e siècle, dans lesquels les salles sont éclairées naturellement et zénithalement, au moyen de grandes verrières placées dans l'axe des plafonds (voir notamment le Musée d'art et d'histoire de Genève, par Marc Camoletti, 1910).

La suite de la séquence comprend une série de champs et contrechamps qui représentent un ballet amoureux entre les personnages, tantôt sur l'escabeau, tantôt tournant autour, l'un et l'autre étant simultanément mis en évidence. Le niveau d'élaboration de la mise en scène permet de rendre compte de la relation qui s'instaure entre eux avec bien plus d'efficacité que ne le ferait un seul plan. En effet, les mouvements des personnages se conjuguent avec ceux de la caméra en même temps que les plans alternent de manière éclectique (plans rapprochés, plans plus ou moins moyens, etc.) [11-19/22]. La scène se conclut lorsqu'ils tombent dans les bras l'un de l'autre, avec fougue [20/22]. Un *travelling* arrière sur fond de ciel coloré clôt la séquence. Le dénuement du plateau, ainsi que son immensité ressemblent aux séquences oniriques réalisées avec Cyd Charisse lors de la séquence principale déjà mentionnée, «The Broadway Melody Ballet». Les deux séquences ont probablement été tournées dans le même studio. Le décor minimal rappelle une anecdote que rapporte Yves Lavandier : «Un jour, une journaliste fait remarquer à Philippe Garrel qu'il fait le vide autour de ses personnages, les filmant dans des décors nus. Elle lui en demande la raison, persuadée que la démarche est mûrement pensée et hautement symbolique. "Par manque de moyens", répond Garrel, avec honnêteté⁶.»

Notes

- ¹ KEATS John, «Ode à un rossignol», in *Poèmes et poésie*, Gallimard, Poésie, Paris, 1996, p. 191.
- ² LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire des films, 2. De 1951 à nos jours*, Bouquins, Paris, 2022.
- ³ *Singin' in the Rain*, tout comme *La Nuit américaine* (Truffaut) et bien d'autres films, a pour intrigue la fabrication d'un film. Le spectateur voit ainsi des scènes du film dans le film, représentant la réalisation en cours de cette production. On parle alors, pour ce type d'œuvres, de mise en abyme.



Lola Montès
de Max Ophüls

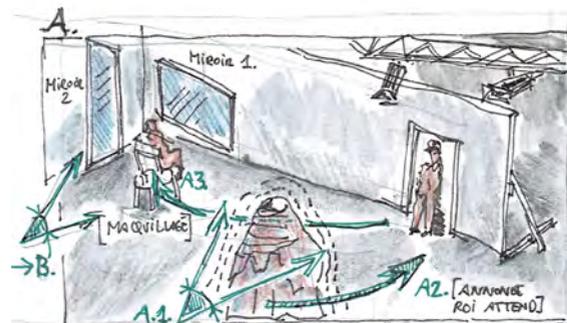


Illustration 113 Martine Carol face à son miroir, dans *Lola Montès*, de Max Ophüls (1955). Puis, des loges du théâtre, elle va rejoindre Louis II de Bavière, en passant par différents couloirs, seuils, ainsi que par une passerelle.

⁴ CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, op. cit.

⁵ *Ibid.*

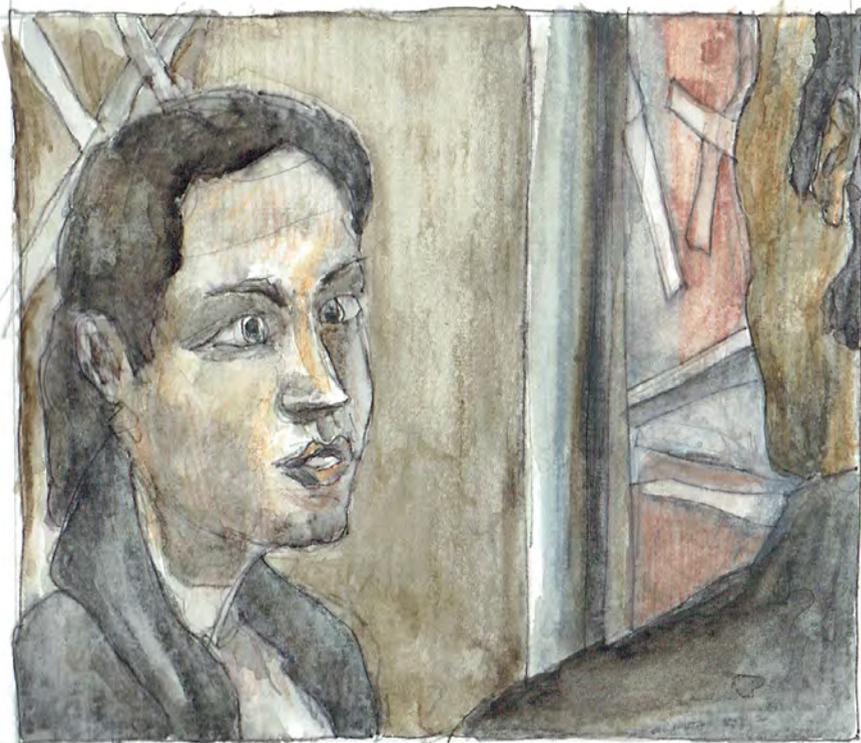
⁶ LAVANDIER Yves, *La Dramaturgie: l'art du récit*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2019. Naturellement, dans le cas de la MGM, qui produit le film, les moyens financiers ne manquent pas. Ce dénuement est donc bien la volonté de Minnelli.

On connaît la chanson

Alain Resnais, 1998

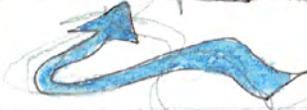
La lumière comme présage d'une relation

1/14



→ Camille [A. Jaoui] accompagne sa sœur pour une visite d'appartement. Mais comme elle est en retard (S. Azémz), elle commence la visite avec le régisseur, Marc Duveyrier (Lambert Wilson).

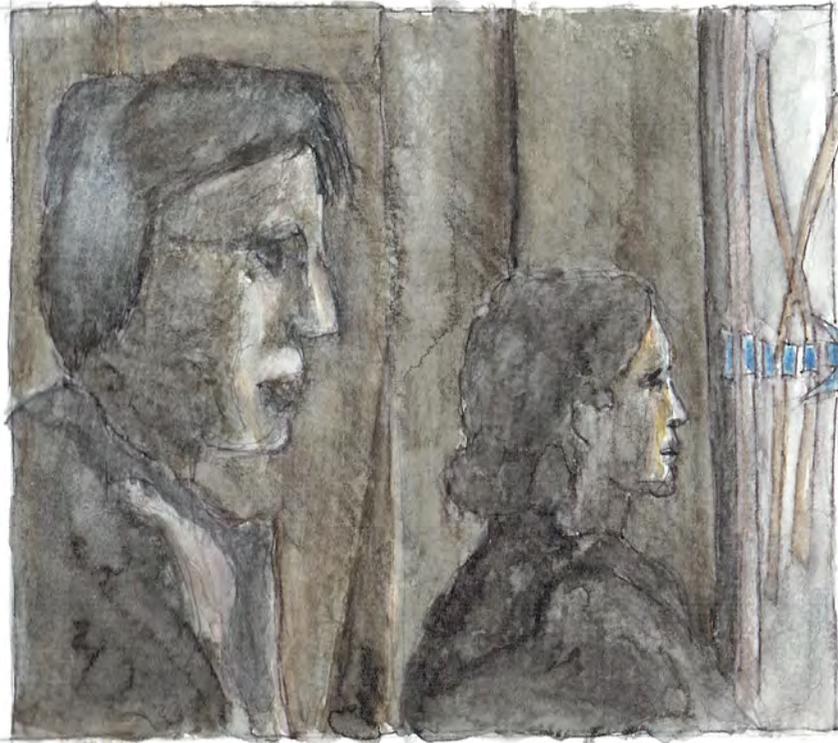
2/14



dynamisme

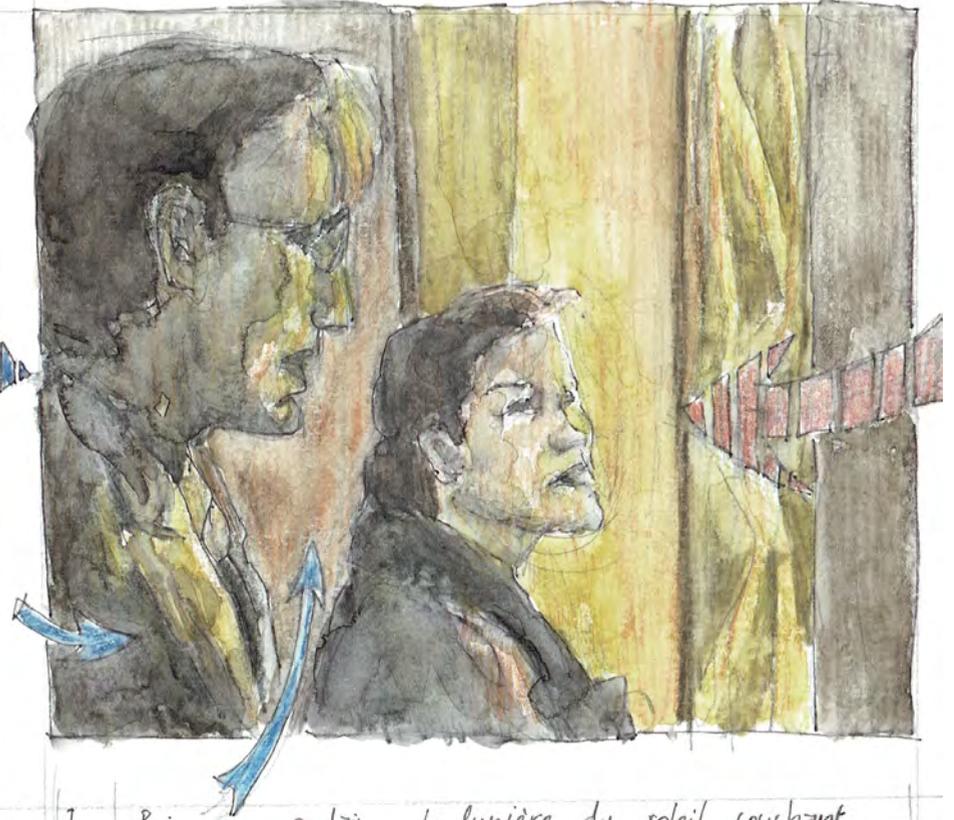
↳ Le logement, en fin de travaux, est dans la pénombre. Il n'y a pas d'éclairage artificiel. C'est la fin de la journée.
↳ Ils sont à contre-jour et se déplacent vers le séjour.

3/14



↳ Au salon, ils regardent par la fenêtre. Ils évoquent la sculpture contemporaine, dans la cour, devant laquelle ils se sont rencontrés. C'est la pénombre, soit un moment, juste avant le crépuscule, de calme et propice à une certaine intimité.

4/14



↳ Puis soudain, la lumière du soleil couchant les éclaire, comme les enveloppant, ce qui déclenche les prémices d'un sentiment amoureux. Ils sont sur la même longueur d'onde, du moins en apparence.

5/14



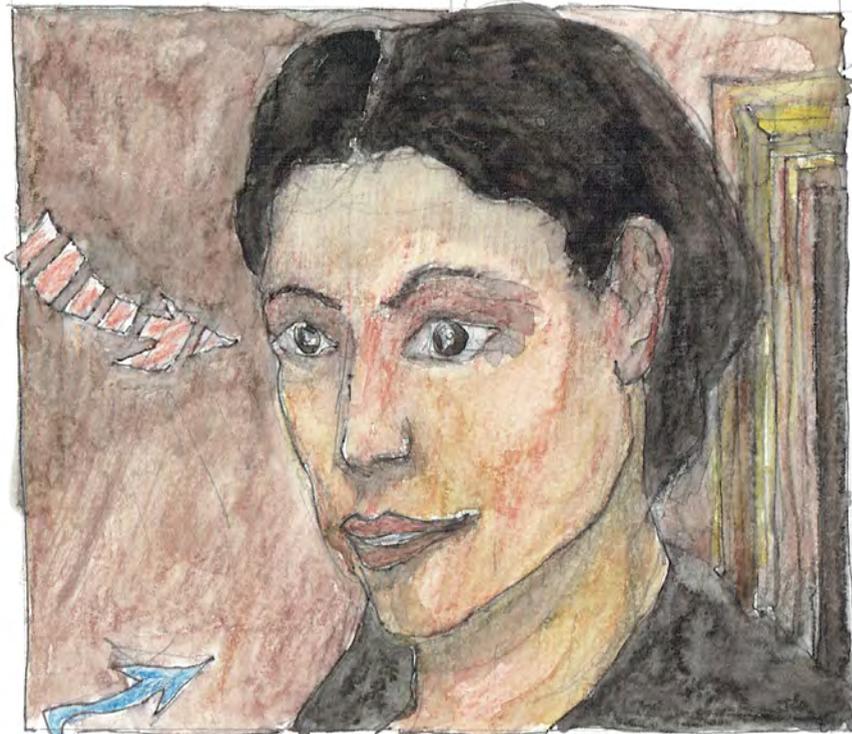
Puis déplacement des personnages et de la caméra. Camille se retrouve de dos, alors que Marc est toujours éclairé. Ainsi, elle peut le regarder.

6/14



↳ La caméra se rapproche de Marc, qui en profite pour se moucher, alors qu'elle s'éloigne quelque peu. Il a le rhume et cela a produit une confusion, surtout avant, quand elle a écouté une conversation téléphonique. Elle a cru qu'il pleurerait suite à une rupture amoureuse.

7/14



- ↳ Selon le principe du film, elle chante une chanson [en play-back]. La chanson exprime la pensée et les sentiments des personnages.
- ↳ Gros plan sur Camille, éclairée avec une belle lumière chaleureuse.

8/14



- celi e lei*
- ↳ Puis gros plan, de profil, sur Marc, ~~en~~ cadré devant le vitrage, barré d'une croix en scotch (à la manière des verres posés mais pas encore réceptionnés. Croix symbolique?)
 - ↳ La chanson est un duo, bien choisie pour la circonstance.

9/14



↳ Source lumineuse derrière eux, qui se retrouvent ainsi légèrement à contre-jour.

10/14



↳ On les retrouve de profil, la lumière est toujours hors champ, à l'arrière.
↳ Ils se regardent à nouveau. Le sentiment amoureux naît.

11/14



- ↳ La chanson finie, ils se retrouvent face à face.
- ↳ Ils sont légèrement gênés, mais il s'agit d'un sentiment agréable. Un léger silence, dans lequel il ne se passe rien, donc il se passe tout. Ils prolongent : « On peut encore l'attendre un petit peu », dit Marc.

12/14



- ↳ Arrivée surprenante, car plus attendue, et quelque peu oubliée, d'Odile, qui rompt brusquement l'intimité qui s'est créée.
- ↳ Elle est dans l'endroit le plus sombre (l'entrée). La lumière vient du couloir, par la porte. Elle génère une ombre (cf. "Psycho" ou "The Searchers").



- ↳ Elle s'avance de quelques pas et allume. Auparavant, Marc, le professionnel, avait dit qu'il n'y avait pas de lumière. Ne le savait-il pas ou l'a-t-il caché, afin de prolonger l'intimité naissante, qui s'exprime mieux dans la pénombre qu'en pleine lumière.
- ↳ plan : contre-champ de [11/14].

- ↳ Camille et Marc sont comme des enfants surpris.
- ↳ Vue sur le coupusule sur Paris, à travers de longues baies vitrées. Vue sur le Sacré-Coeur. Auparavant, Nicolas^(*) a visité un modeste appartement avec une vue sur le monument, mais en se penchant fortement par la fenêtre.
- [(*)] - P. Bacri].

J'écoute uniquement des chansons
parce qu'elles disent la vérité¹.

Mathilde (Fanny Ardant) dans
La Femme d'à côté, de François Truffaut

On connaît la chanson (1997) est l'un des derniers films de la prestigieuse carrière d'Alain Resnais (1922-2014). Il avait passé la septantaine au moment du tournage. Les scénaristes et acteurs sont Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui. Ces derniers, très talentueux (voir notamment *Le Goût des autres*, 2000), apportent à Resnais une grande légèreté et une liberté de ton qui devient une jubilation s'intensifiant progressivement, et qui est bien plus appuyée ici que dans le reste de l'œuvre du réalisateur.

Resnais excelle dans la manière de représenter l'univers de ses scénaristes, et cela dès ses débuts. On retient ainsi notamment sa collaboration avec Marguerite Duras (*Hiroshima mon amour*, 1959), avant d'enchaîner de façon très différente avec Alain Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), puis plus tard avec le fascinant *La guerre est finie* (1966), d'après un scénario de Jorge Semprun, dont on n'est pas près d'oublier l'emploi, par la voix off, du «Tu»: «Tu reviens de ton pays et tu rencontres le paysage de l'exil à chacun de tes retours. Tu vas retrouver ces hommes secs, infatigables, usés [...]».

Comme nombre de grands maîtres – par exemple, John Huston (*Fat City*, 1972; *The Dead*, 1987) –, sa fin de carrière s'avère remarquable. Son ouverture d'esprit et son envie d'explorer des univers différents sont caractéristiques de son travail. Ainsi, l'un des derniers plans de son court-métrage sur la Bibliothèque nationale de France, *Toute la mémoire du monde* (1956), montre des classiques de la littérature rangés à côté de la série de bandes dessinées populaire, mais aujourd'hui quelque peu oubliée, *Mandrake*, les uns valant l'autre et participant à la connaissance du monde, selon la lecture des images que nous en propose l'auteur.

La scène retenue [1/14] se situe vers la moitié du film, moment où le caractère des personnages s'est précisé. Camille (Agnès Jaoui) doit accompagner sa sœur, Odile Lalande (Sabine Azéma), pour la visite d'un appartement. Cependant, comme Odile est en retard, elle commence la visite avec le promoteur immobilier Marc

Duveyrier (Lambert Wilson), qui est opportuniste et peu mature d'un point de vue sentimental, mais charmant. La scène commence au lieu du rendez-vous, au bas de l'immeuble, devant une sculpture représentant une pile d'assiettes. Cela participe au scénario puisque, plus tard dans le film, le souvenir de cette scène fera prendre conscience à Camille de la frivolité de son futur amoureux. En effet, il niera à ce moment-là avoir aimé cette sculpture, contrairement à ce qu'il avait dit dans la présente scène. De même, à la fin du film, après la scène très longue et stratégique de la crémaillère, on voit, dans la cuisine, une pile d'assiettes, bien réelles et sales celles-là, «païement» mis en place par les scénaristes, parmi de nombreux autres. Le sujet de la thèse que prépare Camille en est un: «La vie des chevaliers paysans de l'an mille au lac de Paladru», dont l'énoncé suscite des réactions contrastées, et révélatrices, parmi ses interlocuteurs. Pour Nicolas (Jean-Pierre Bacri), c'est l'incompréhension: «Il y a des gens que cela intéresse?»; pour Simon, ouvert d'esprit et toujours élégant: «C'est bien que des gens abordent le sujet», alors que Marc Duveyrier, et il s'agit du premier dialogue de la scène qui nous intéresse, dit simplement quelque chose comme «Ah...», ce qui correspond à une exclamation pleine de retenue, mais qui ne saurait cacher, néanmoins, son désintérêt total pour ce genre de thème (voir ill. 114). Au sujet du paiement, «la préparation est un puissant générateur de sens. Un banal caillou (*Departures*), un simple miroir cassé (*La Garçonnière*), un tout petit son de cloche (*La Vie de Galilée*) peuvent signifier beaucoup de choses s'ils ont été soigneusement préparés³», selon Yves Lavandier. Concernant l'exemple cité de *La Garçonnière* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960), voir la représentation, sous forme de croquis, d'une scène célèbre du film (voir ill. 115).

Après que Camille et Marc ont échangé au sujet de la thèse, à l'entrée du logement [1/14], ils se déplacent en direction du salon [2/14]. L'appartement est en travaux et plongé dans la *pénombre*. Ils se retrouvent à *contre-jour*, comme des ombres, ce qui prépare le *contraste* à venir. La caméra les suit dans ce mouvement jusqu'à la fenêtre [1/14], où on les retrouve tous les deux de profil, juste avant le crépuscule, ce qui crée le début d'une intimité entre eux. Soudain, les *derniers rayons*, chaleureux, du soleil les éclairent [4/14]. Cette lumière sur leurs visages produit un sentiment esthétique chez le spectateur, qui peut s'identifier aux personnages, car ayant

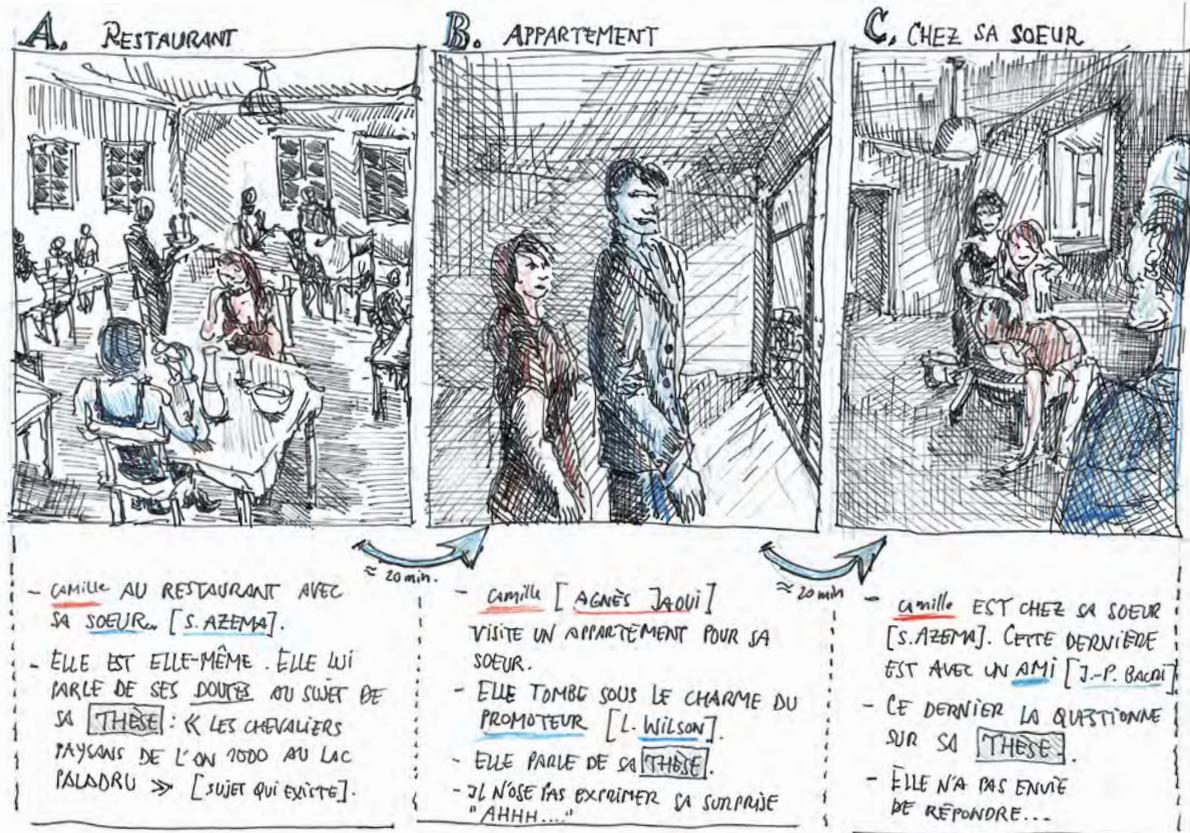


Illustration 114 La thèse de Camille est l'un des fils rouges du film, à travers trois scènes: au restaurant avec sa sœur (case 1), lors de la visite de l'appartement avec Marc (case 2), et dans l'appartement de sa sœur, en compagnie de Nicolas (case 3).



A. DANS L'APPARTEMENT

ENV. 15min.

- > LE PROTAGONISTE C.C. BAXTER (JACK LEMON) PRÊTE SON APPARTEMENT À SES CHEFS QUI L'UTILISENT COMME GARÇONNIÈRE.
- > IL TROUVE UN MIROIR DE POCHE AVEC LA GLACE BRISÉE.
- > POUR NOUS, SPECTATEURS, CE N'EST QU'UN DÉTAIL PARMI D'AUTRES



B. BUREAU DE SON CHEF

ENV. 15min.

- > BAXTER "REND" LE MIROIR À SON CHEF SHELDRAKE [P. McMURRAY]. IL LUI DIT QU'IL S'EST CASSÉ QUAND LA JEUNE FEMME AVEC QUI IL ÉTAIT, FÂCHÉE QU'IL NE DONDICE, TA L'À JETÉ, DE COLÈRE.



C. BUREAU DU PROTAGONISTE

- > FÊTE DE NOËL. BAXTER A UN NOUVEAU CHATEAU. IL INVITE FRAN (S. McLANE), DONT IL EST AMOUREUX, DANS SON BUREAU [DE CADRE, ORÉ-NANOÏTE]. ELLE LUI MÈTE SON MIROIR, QU'IL PUISSE SE VOIR
- > C'EST: LE MIROIR CASSÉ!

Illustration 115 L'exemple proposé par Yves Lavandier pour le « paiement »: le miroir cassé, dans *The Apartment*, de Billy Wilder (1960).

probablement déjà vécu une expérience similaire, face au coucher du soleil, qui est chaque fois un spectacle nouveau: «Sois le premier à voir ce que tu vois comme tu le vois⁴» (Robert Bresson). Ainsi, la fenêtre, qui est un élément essentiel de l'architecture (comme on l'a vu dans le chapitre 10) agit-elle en interaction entre le monde (et sa cosmogonie) et l'être humain, comme l'exprime le grand architecte américain Louis I. Kahn: «Pour moi, la lumière naturelle est la seule lumière, parce qu'elle est changeante. Elle offre la possibilité d'une expérience humaine partagée. Elle nous met en rapport avec l'éternité. La lumière naturelle est la seule lumière qui fasse l'architecture être architecture⁵.»

Cette lumière recrée est parfois plus belle que ne le serait la captation d'une vraie lumière naturelle, car «la lumière factice du studio, par sa fiabilité, fait souvent plus vrai qu'un éclairage naturaliste forcément non maîtrisé puisqu'il est imposé par la forme des lieux⁶», selon Henri Alekian, célèbre directeur de la photographie, qui a beaucoup analysé les toiles de Georges de La Tour (voir ill. 101 du chapitre 5: *A Streecar Named Desire*) et «[...] qui a compris que le véritable accent dramatique ne dépend pas du sujet mais de l'ombre et de la lumière⁷.»

Ainsi, cette atmosphère est propice à la naissance d'un sentiment amoureux entre eux. Cependant, comme souvent, et c'est bien l'un des thèmes du film, ce senti est trompeur et flou, raison pour laquelle Camille n'aura de cesse de chercher celui qui lui correspondra le mieux, entre Marc et Simon. Les deux personnages bougent alors, de telle sorte qu'elle lui fait face, lui étant toujours placé dans cet éclairage, qui fait comme un halo autour de lui, elle étant dorénavant de dos [5/14]. Dans le plan suivant, il se mouche. Or ce rhume a participé à leur rapprochement [6/14], puisqu'il racontera plus tard à l'un de ses collègues qu'elle avait pensé, en entendant malgré elle une conversation téléphonique, qu'il était en train de rompre et que cela le faisait pleurer, ce qu'elle avait trouvé touchant. Il s'agit-là de la préparation d'un autre «paiement» du scénario, qui les cumule.

Le plan suivant est un *gros plan* sur Camille qui chante, selon le principe très audacieux du film, dans lequel les personnages interprètent en play-back des extraits de chansons, connues du grand public et qui expriment leurs pensées et sentiments [7/14]. Pour le réalisateur, il s'agissait de «faire entrer les chansons dans

un climat quotidien, comme si de rien n'était⁸.» En l'occurrence, la chanson choisie pour ce début de relation est le duo entre Arletty et Jean Aquistapace («Et le reste»): «Je suis timide ce soir, mais c'est exprès [...]».

Le plan suivant [8/14] cadre sur le profil de Lambert Wilson, toujours bien éclairé par cette lumière crépusculaire, de studio, qui rappelle aussi les très beaux décors et éclairages de *Mélo* (1986), film de Resnais d'après une pièce, un peu oubliée depuis, mais à la mode à la fin des années 1920, d'Henri Bernstein. Le réalisateur faisait déjà preuve d'une grande maîtrise de la mise en scène dans des décors qui se voulaient perçus comme tels.

Derrière le visage de Lambert Wilson, on aperçoit une croix faite avec du scotch, contre le verre d'une fenêtre, ce qui est typique de la phase de chantier durant laquelle les vitrages sont posés, mais pas encore réceptionnés. On peut aussi y voir un symbole visuel mettant en garde la protagoniste, mais aussi le spectateur, qu'il faut se méfier de lui. Cela rappelle la scène de *Raging Bull* (1980), de Martin Scorsese, dans laquelle Jake LaMotta (Robert De Niro) flirte avec sa future femme, Vickie, à travers le grillage métallique d'une clôture de la piscine municipale du Bronx, symbole là aussi qui annonce des difficultés à venir pour le couple.

Tout en continuant la chanson, les deux personnages se déplacent dans l'espace, en se tournant autour [9-10/14], un peu à la manière des protagonistes de *La Ronde* (1950), de Max Ophüls.

À la fin de la chanson, dont l'extrait semble plus allongé que la plupart des autres, ils s'immobilisent et se regardent, en *silence*. Il s'agit de l'un de ces silences où l'on se sent faussement gênés et qui sont en réalité fort agréables. C'est peut-être dans ces instants qu'opère la magie du cinéma, comme le disait Robert Bresson: «Je me souviens d'un vieux film: *Trente secondes sur Tokyo* [1944]. La vie était suspendue pendant trente secondes admirables, où il ne se passait rien. En réalité, il s'y passait tout¹⁰». Il en va de même en littérature, selon Gérard Genette: «Flaubert étouffait de choses à dire: enthousiasmes, rancœurs, amours, haines, mépris, rêves, souvenirs... Mais il a formé un jour, comme par surcroît, ce projet de ne rien dire, ce refus de l'expression qui inaugure l'expérience littéraire moderne¹¹». Peut-être que l'équivalent en architecture est-il ce que Le Corbusier nomme «l'espace indicible», car difficile

à définir? Ainsi, Marc veut prolonger cet instant: « On peut encore l'attendre [Odile] un petit peu. » C'est alors qu'elle arrive inopinément, comme au théâtre, dans l'embrasure de la porte [12/14].

En entrant, Odile est à contre-jour, éclairée par la lumière du couloir. Cette baie de porte rappelle celle du plan final de *The Searchers* (1956) de John Ford (voir le chapitre 1 de la première partie). Elle les surprend et rompt ainsi leur intimité nouvellement créée: « Mais vous êtes dans le noir! » Elle se précipite pour allumer, ce qui est amusant, car Marc vient juste d'annoncer à Camille que l'éclairage n'est pas encore en service, par incompétence ou par stratégie de séduction (pour prolonger l'intimité de l'ombre). Plus tard dans le film, toujours lors de la scène de la crémaillère, quand sa nature profonde sera découverte, on le verra chercher les toilettes alors qu'en tant qu'agent immobilier, il est censé connaître l'appartement.

Le dernier plan [14/14] montre les deux amoureux, figés comme des adolescents gênés, éclairés par les dernières lueurs orangées du soleil venant de la baie vitrée d'où l'on voit le Sacré-Cœur. C'est un autre « paiement » d'une scène précédente dans laquelle Nicolas (Jean-Pierre Bacri), qui cherche un appartement, en visite un qui a aussi une vue sur ce monument, mais que l'on ne peut apercevoir qu'en se penchant par la fenêtre, au prix d'efforts physiques: « On n'est pas obligé de tout le temps le regarder¹² », commente-t-il, non sans ironie.

Notes

- ¹ TRUFFAUT François, *La Femme d'à côté*, scénario: François Truffaut, Suzanne Schiffman et Jean Aurel, 1981.
- ² SEMPRUN Jorge, *La guerre est finie*, Gallimard, Paris, 2016.
- ³ LAVANDIER Yves, *Construire un récit*, op. cit.
- ⁴ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Folio, Paris, 1995, p. 57.
- ⁵ KAHN Louis I., *Silence et lumière*, op. cit.
- ⁶ ALEKAN Henri, « Construire la lumière », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 275, « Lumières de la nuit », 1991.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ Alain Resnais cité par ZABUNYAN Dork dans « On connaît la chanson (1997) », in DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit.

⁹ ARLETTY & AQUISTAPACE Jean, « Et le reste », chanson, 1933.

¹⁰ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit.

¹¹ GENETTE Gérard, « Silences de Flaubert », in *Figures 1*, Seuil, Points Essais, Paris, 1976.

¹² RESNAIS Alain, *On connaît la chanson*, scénario Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, 1998.

Die Hard

John McTiernan, 1988

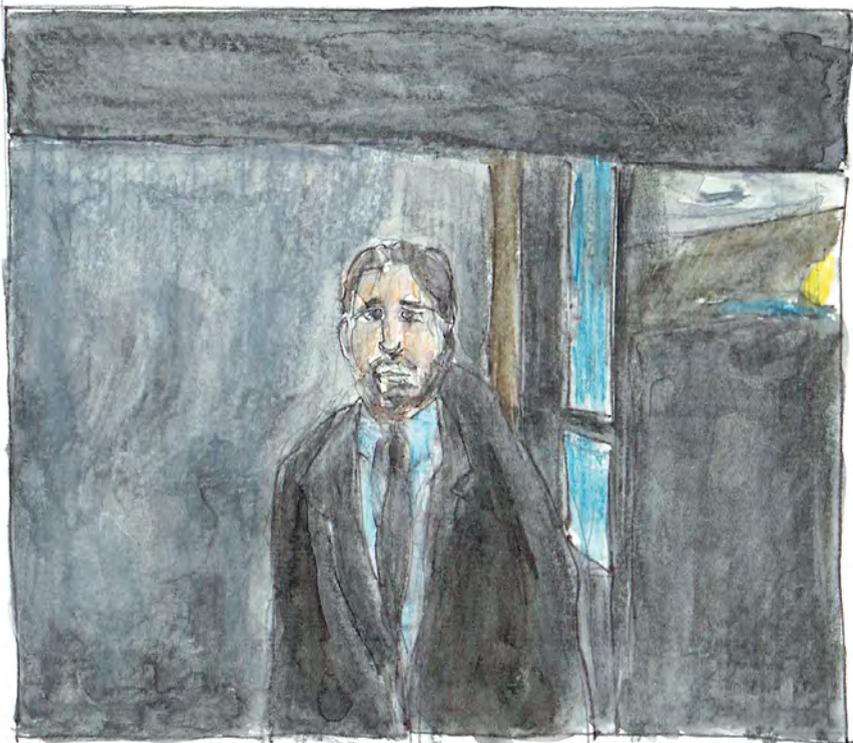
Les flashes de la joie

1/8



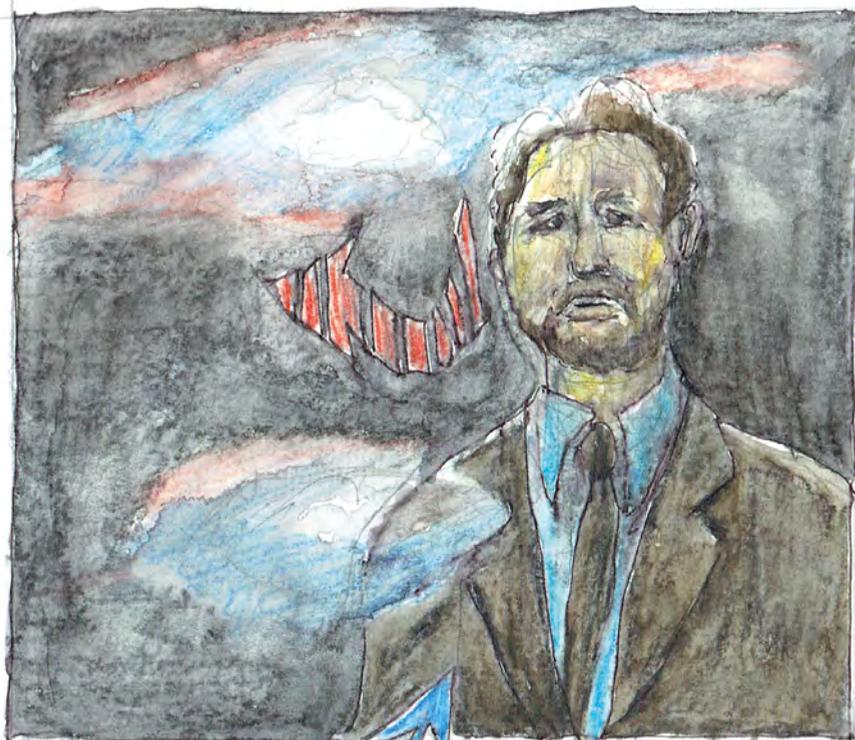
- ↳ Après de longs efforts, qui ont duré, en parallèle, depuis le début de la prise d'otages, le gangster spécialiste de la technologie arrive au bout de la 7^e serrure.
- ↳ La porte du coffre s'ouvre.

2/8



- ↳ Plans sur Hans [Stan Rickman], le chef du groupe.
- ↳ C'est un grand moment pour lui. Son but est atteint.
- ↳ Il est filmé à la hauteur de caméra normale. Il commence à prendre conscience.

3/8



contre-plongée

d. B. Butler
Lorson

- ↳ Puis la caméra se rapproche.
- ↳ la musique [Ode Joy] de Beethoven exprime sa profonde joie - Eclairage à contre-jour, lumière (du coffre) bleutée - Souffle - La caméra descend pour amorcer une contre-plongée (qui la ré-haïsse).

4/8



camera : hauteur des yeux

- ↳ Retour devant la porte - Hans est à droite.
- ↳ Ils s'apprêtent à entrer dans la "caverne d'Ali-Baba".

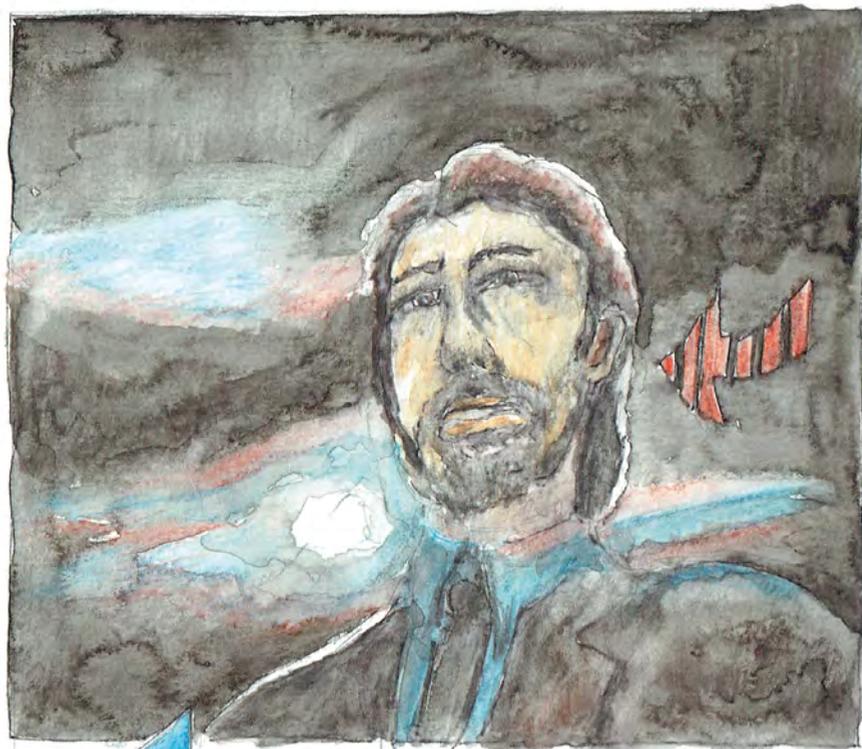
5/8



Accentuation contre-plongée

- ↳ Travelling de la caméra devant le seuil. Elle vient se positionner dans l'axe de la porte.
- ↳ Grande contre-plongée, qui accentue la réussite des voleurs.
- ↳ A contre-jour, la machine pour ouvrir le coffre, étrange.

6/8



"Très grande" contre-plongée [cf. O. Welles]

- ↳ Retour sur Hans Gruber, en gros plan en contre-plongée. Il s'agit du climax, le concernant, cela avant l'arrivée prochaine de John Mc-Clane [B.W.]

7/8



- ↳ Puis vue sur le technicien, cadré de manière semblable que Hans [cf. 6/8].
- ↳ Fond noir.

8/8



- ↳ Puis après le choc de l'ouverture, qui laissa stupéfait, ils se mettent à ramasser, avec frénésie, le butin.
- ↳ La lumière vient de l'arrière et éblouit.

Joyeux, comme volent ses soleils,
 À travers la voûte splendide du ciel,
 Courez, frères, votre chemin,
 Joyeux, comme un héros vers la victoire!

Friedrich von Schiller

Die Hard (*Piège de cristal*, 1988) est l'un des meilleurs films d'action de l'histoire du cinéma, voire le meilleur pour certains: « Depuis trente ans, les fans de cinéma d'action vous affirment qu'il s'agit du plus grand film d'action de tous les temps [...] Ce qui fait la véritable réussite de *Piège de cristal* réside dans le travail acharné de la meilleure équipe dont le projet avait besoin: celle qui aura travaillé d'arrache-pied et dans une seule et même direction pour accomplir cette vision narrative extrêmement ambitieuse². »

Son histoire est l'héritière des films catastrophes des années 1970, dont *The Towering Inferno* (*La Tour infernale*, de John Guillermin, 1974), avec Paul Newman. Ainsi, son script date de la fin des années 1970, l'histoire étant tirée du livre *Nothing Lasts Forever* (1977), de Roderick Thorp, mais il a fallu une dizaine d'années pour que John McTiernan le concrétise. Entre-temps, le genre du film d'action s'est imposé dans le courant des années 1980, avec notamment les acteurs Sylvester Stallone (*Rocky*, de John G. Avildsen, 1976; *First Blood*, de Ted Kotcheff, 1982) et Arnold Schwarzenegger (*Commando*, de Mark L. Lester, 1985; voir ill. 116; *The Terminator*, de James Cameron, 1984; voir ill. 117). Pour *Die Hard*, le choix de l'acteur Bruce Willis fut risqué et payant. En effet, son image était plutôt associée à la comédie (série *Moonlighting* [*Clair de Lune*], 1985-1989). Il s'est imposé en proposant un type de personnage différent, en opposition avec les deux acteurs cités précédemment, qui non seulement agit avec efficacité, mais prend aussi le temps de réfléchir et ne manque pas d'humour³. Cependant, sa carrière restera fortement marquée par ce rôle, récurrent, puisqu'il y a eu des suites (moins bonnes selon nous), un peu comme Peter Falk qui fut en quelque sorte enfermé dans son personnage de Columbo, bien qu'il ait tourné dans d'autres réalisations, notamment, avec son ami John Cassavetes, dans *A Woman Under the Influence*, 1974).

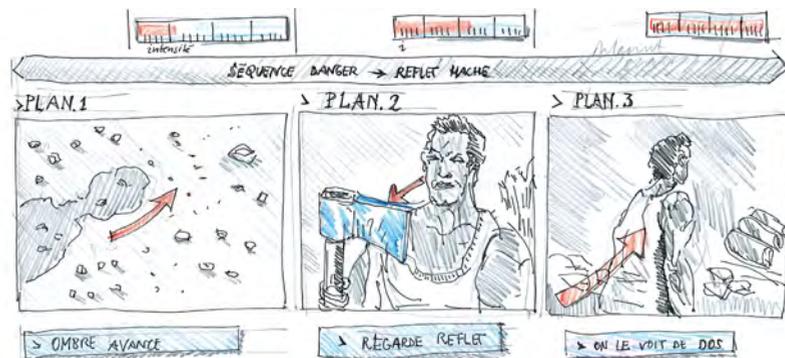


Illustration 116 Scène du début de *Commando*, de Mark L. Lester (1985), avec Arnold Schwarzenegger et Alyssa Milano: suspense dans le reflet d'une hache.

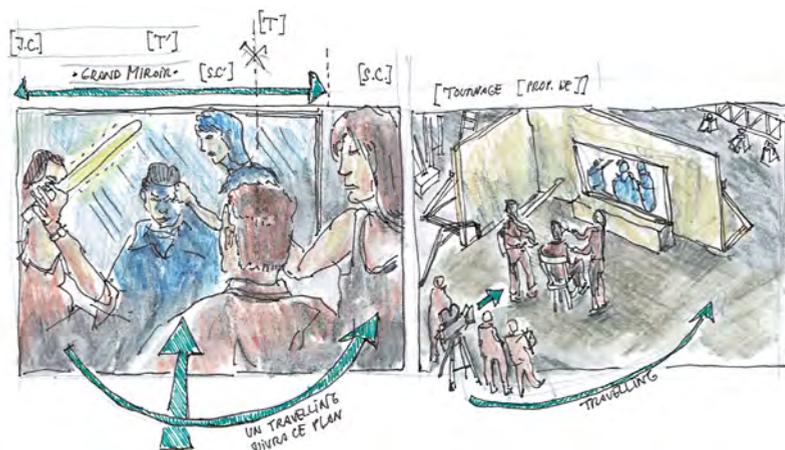


Illustration 117 Scène de la réinitialisation du Terminator, qui consiste en une opération chirurgicale (il faut lui enlever une puce dans la tête), non retenue au montage final de *Terminator 2: Judgment Day*, de James Cameron (1991). L'intervention a lieu devant un grand miroir. Afin que les reflets de l'équipe technique n'apparaissent pas, le miroir est en réalité un cadre seul, sans verre, et ce sont des acteurs qui jouent les reflets en face. Une doublure représente Schwarzenegger de dos (alors que l'acteur joue son reflet), et la sœur jumelle de Linda Hamilton joue le reflet de l'actrice.

L'histoire de *Die Hard* est celle d'un groupe de cambrioleurs européens qui prend en otage un gratte-ciel (haut de 150 mètres) de Los Angeles, le Nakatomi Plaza (dans la réalité, il s'agit du Fox Plaza, un immeuble alors en cours de finition du célèbre studio américain, actif dans la production du film, avec Silver Pictures). Ce bâtiment joue un rôle majeur dans le récit: «dès que vous voyez ce building au tout début du film, vous comprenez que c'est le personnage principal⁴», explique Jan de Bont, le directeur de la photographie du film. Il nous éclaire aussi sur le rapport entre ce lieu de tournage et la création d'une ambiance: «Comme le vrai bâtiment était en partie inachevé, il y avait un certain nombre d'étages vides où nous pouvions faire ce que nous voulions. [...] Vous aviez ces pièces complètement nues avec des éléments de construction, des lumières dissimulées dedans et ces éléments fluorescents additionnels partout autour. Cela ne créait pas seulement une ambiance mystérieuse, mais aussi beaucoup de profondeur de champ. Et ça n'en renforçait que mieux l'aspect vivant du décor, personnalisant ainsi chaque étage principal⁵». Précisons que ce bâtiment, de style post-moderne, est symbolique pour les cinéphiles puisqu'il est représenté dans plusieurs films de la 20th Century Fox, l'un des studios mythiques de Hollywood. Il est l'œuvre des architectes Scott Johnson, Bill Fain et William Pereira, formé de strates horizontales empilées lui donnant l'aspect d'«[...] un gigantesque parc de jeux, une grande ville en Lego, dont les tours n'avaient été édifiées que pour jouer⁶», selon Wim Wenders.

Dans le script initial, les malfaiteurs agissaient pour des questions politiques, en utilisant le terrorisme, mais les scénaristes ont transformé, ou plutôt adapté, à l'époque, leur motivation, qui est devenue le vol. La victime est ainsi un riche investisseur japonais, ce qui reflète le pouvoir de l'économie nippone de l'époque, avec notamment le rachat par le studio Sony de Columbia Pictures, ce qui fut un choc pour les Américains.

La scène choisie est celle où les voleurs, après des efforts qui ont duré une bonne partie du film (disons environ les trois-quarts), arrivent enfin au bout des sept serrures de sécurité du coffre, qui sera ainsi bientôt ouvert. Il leur faudra encore parvenir à quitter le bâtiment, ce qu'ils ont prévu de faire au moyen d'un plan (l'explosion du toit conjuguée à leur fuite, au moyen d'un véhicule d'évasion, caché dans un camion).

Le premier plan, moyen, montre une pièce sombre. Un technicien est à gauche, derrière une installation électronique qui comprend cinq ou six écrans d'ordinateur. Des *lumières rouges* éclairent l'espace alors que de la *lumière bleue* émane de la salle du coffre, dont la porte s'ouvre (voir aussi le traitement de cette lumière dans le chapitre 11 sur *Lola Montès*, dans la première partie de l'ouvrage). Jan de Bont apporte un grand soin à l'éclairage: «Ce que faisait Rembrandt dans ses tableaux, c'était d'éclairer uniquement les choses qu'il souhaitait que l'on voie sur les visages de ses personnages. C'est pourquoi sa peinture paraît si sombre. J'ai appris beaucoup de cette démarche. J'ai observé tant de fois ses tableaux dans ma vie que cela m'a appris à tenir la lumière à l'écart pour mieux sculpter mes images⁷» (voir ill. 118).

Le raccord se fait sur Hans Gruber (Alan Rickman), le chef charismatique du gang (l'acteur a joué plus tard un autre «méchant», le professeur Rogue, dans la série des *Harry Potter*) [2/8]. Il s'agit d'un plan moyennement rapproché, filmé à une hauteur de caméra normale. Cela est cohérent d'un point de vue de la mise en scène dans la mesure où ce sont les prémices, qui durent une ou deux secondes, durant lesquelles il prend conscience de l'événement, très positif, pour lui. Ce moment va se transformer en *joie intense*. John McTiernan, le réalisateur de grand talent (voir aussi le chapitre 14 sur *Predator*, dans la première partie), rapproche alors l'objectif du personnage, au moyen d'un *travelling avant* couplé avec un *abaissement de la caméra*, ce qui a pour effet de rehausser de prestige cet antagoniste. Cette *contre-plongée*, conjuguée à des *contre-jours* provenant de spots qui éclairent le spectateur de face, ajoutée à l'un des morceaux les plus emblématiques de Beethoven, «Ode an die Freude» («Ode à la joie», partie de la *Symphonie n° 9*), arrive à *représenter l'émotion intense* du personnage [3/8]. Cette irruption d'une émotion est comparable à celle de Benjamin Button, qui tombe amoureux dans la scène du ballet de danse (voir *The Curious Case of Benjamin Button*, chapitre 13 de la première partie).

Pour certains spectateurs, parmi lesquels nous nous rangeons, cette musique est plus associée à celle du film qu'à celle de Beethoven (par manque de culture musicale). On pense alors à la scène, très amusante, du *Goût des autres* (Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, 2000), dans laquelle le protagoniste, Jean-Jacques Castella (Bacri), prend une leçon d'anglais avec Clara Devaux (Anne Alvaro). Cet homme d'affaires,



Illustration 118 D'après Rembrandt, *Les Pèlerins d'Emmaüs* (1628), cité par Jan de Bont.

peu cultivé mais sincère, s'éveille aux arts et s'introduit dans un milieu qui, d'abord, le rejette en se moquant de lui, sans qu'il s'en rende compte, avant de l'accepter. Ils sont ainsi dans un salon de thé, dans lequel on entend une musique d'ambiance. Il s'agit d'un morceau de musique classique, qu'il reconnaît, ce qui la surprend, elle qui le pense inculte: «Ah si je connais: "Juanita Banana"!» Il s'agit surtout de la musique de *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, reprise entre autres par Henri Salvador, mais surtout connue du grand public, dont il fait partie, par une publicité à la télévision pour une marque de chocolat chaud.

Le plan suivant est un plan moyen, cadré devant la porte [4/8]. Les voleurs s'approprient à entrer dans un lieu qui contient d'immenses richesses, une sorte de caverne d'Ali Baba moderne. La caméra est remontée au niveau des yeux avant d'effectuer un *travelling latéral* jusqu'à se positionner dans l'axe de la porte, pour redescendre afin de mettre en évidence les voleurs [5/8]. À contre-jour apparaît la lumière du coffre, où se trouve une sorte de machine spéciale qui a permis de faire les forages pour y accéder. La caméra revient sur Hans, en *contre-plongée*, qui en rappelle de similaires sur le policier corrompu Hank Quinlan, joué et mis en scène par Orson Welles, dans *Touch of Evil* (1958; voir ill. 119). Ce plan représente le climax de la réussite du personnage [6/8]. McTiernan fait ensuite un plan de coupe sur le complice qui a foré le coffre, afin de bien exprimer qu'il s'agit d'une entreprise collective.

Enfin, le dernier plan de la séquence montre l'amassage du butin, avec une frénésie qui contraste avec la stupéfaction initiale [8/8]. La caméra est dans le coffre avec les gangsters, l'éclairage est bleu et parsemé de spots et de flashes éblouissants qui se cumulent à des visions furtives et saccadées des personnages, à contre-jour. Là encore, McTiernan réussit, au moyen de la mise en scène, la retranscription de ses intentions.

Notes

¹ SCHILLER Friedrich von, «Ode an die Freude», poème de 1785 (traduction de la Philharmonie de Paris pour le livret de l'opéra). «[...] Froh, wie seine Sonnen fliegen/ Durch des Himmels prächt'gen Plan/ Laufet, Brüder, eure Bahn/ Freudig, wie ein Held zum Siegen [...]»



Febr 19

projecteur
 contre plongée
 caméra

→ présence
 voisine

→ source lumière > projecteur > contre
 → contre plongée



projecteur
 contre plongée
 caméra

Nord

maie / nuit

Composition
 lumière > caméra
 ou Tintoret (lumière plonge)

- Thénac.

Illustration 119 Orson Welles en contre-plongée, dans Touch of Evil (1958).

² MOÏSSAKIS Stéphane, « *Die Hard* », *Rockyrama*, 2018, p. 7 à 9.

³ Qui peut dire, par exemple: « Ils ont des missiles, des armes automatiques et assez d'explosifs pour envoyer Schwarzenegger sur orbite! »

⁴ Jan de Bont, dans MOÏSSAKIS Stéphane, « *Die Hard* », *op. cit.*, p. 95.

⁵ Ibid.

⁶ WENDERS Wim, *Une fois: images et histoires*, L'Arche, Paris, 1994, p. 212. Cette observation est à propos de gratte-ciels de Houston (Texas), mais elle peut aussi s'appliquer pour le Fox Plaza.

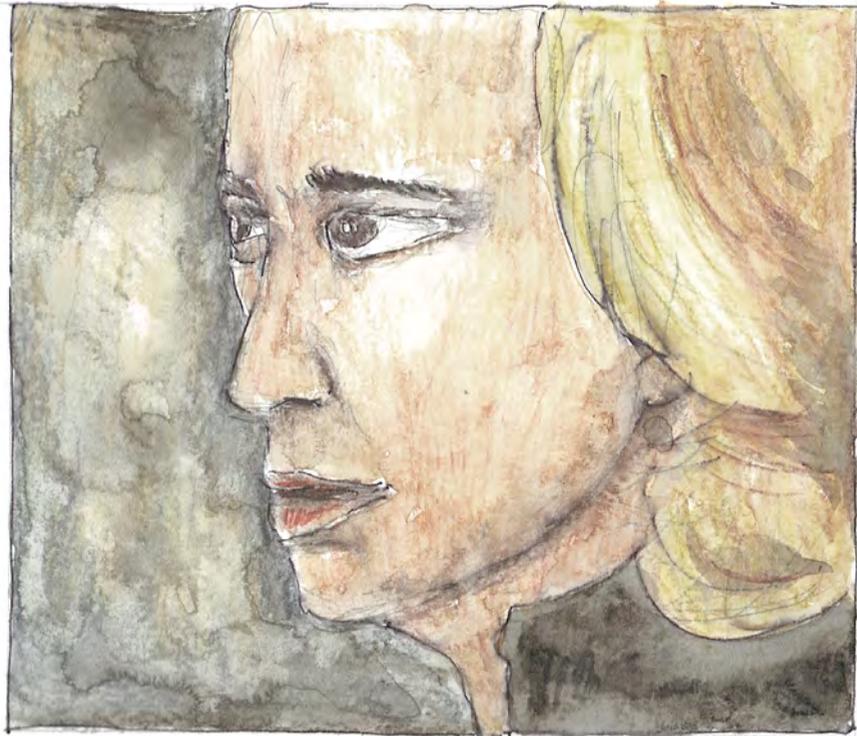
⁷ Jan de Bont, dans MOÏSSAKIS Stéphane, « *Die Hard* », *op. cit.*, p. 96.

Opening Night

John Cassavetes, 1977

Les reflets d'un fantôme

1/14



- ↳ Vue de Myrtle Gordon [Gene Rowlands] de 3/4 profil. Elle regarde à gauche.
- ↳ Image très claire, très pure. Il n'y a pas d'ombres sur le visage. Donc éclairage uniforme.

2/14



- ↳ Plan suivant, vue du profil droite.
- ↳ Elle regarde vers la droite. Elle tourne la tête [pivot] vers la droite, donc vers le spectateur.
- ↳ La partie gauche [surtout le haut] est floue.

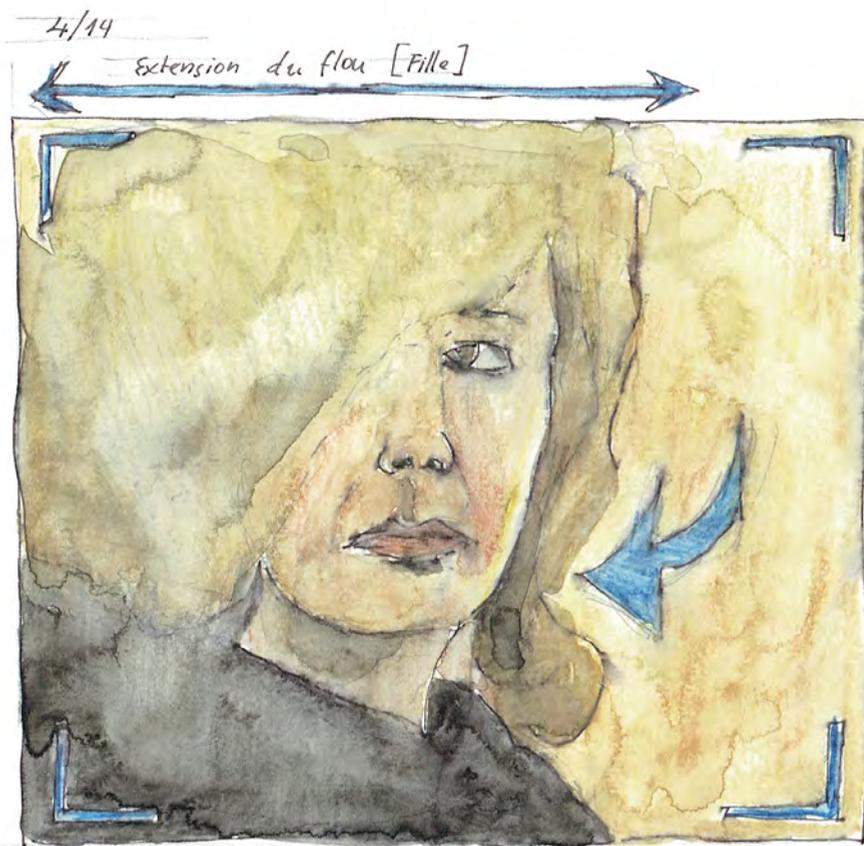


↳ Le silence s'installe.

↳ le plan devient fixe.

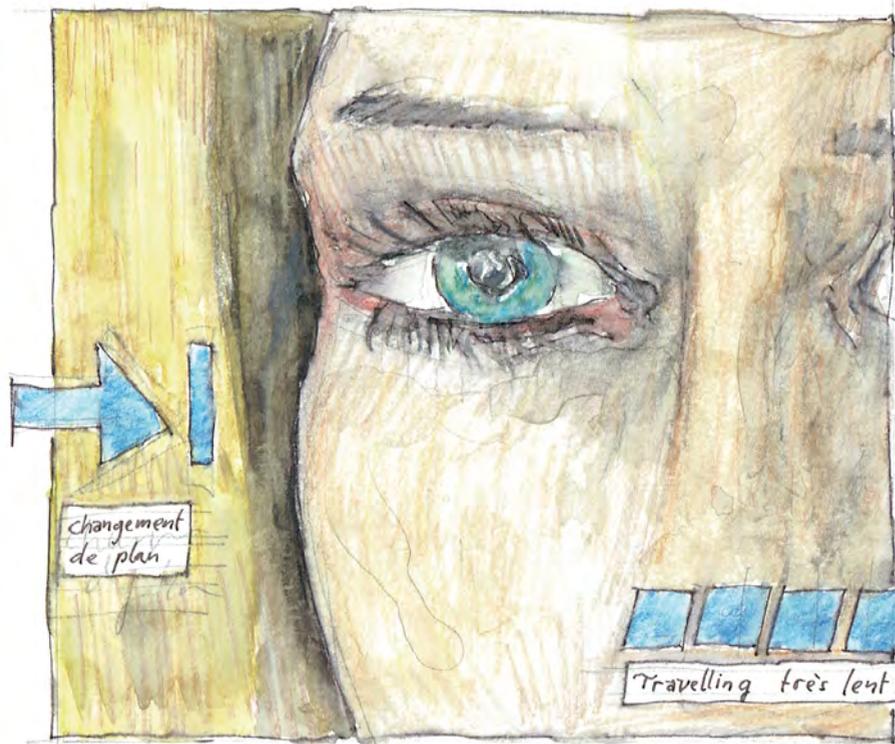
↳ Myrtille est dans sa vision, hors du temps, dans un monde parallèle. Le moment devient suspendu.

↳ Durée: Longue.



- ↳ Elle tourne la tête, lentement en direction du spectateur, jusqu'à quasiment nous regarder.
- ↳ Mais, on le sent bien, son regard est ailleurs, comme : intérieur. On devrait les témoins de sa vision.

5/14



- I → Après les plans très longs sur Myrtle Gordon, plan, très rapide sur la jeune admiratrice qui est morte dans l'accident du début du film.
- L → Plutôt: très gros plan, sur les yeux.

6/14



- I → Travelling latéral. On voit d'abord un oeil, puis les 2.
- I → Toujours le silence.
- I → Plan subjectif: on voit le regard que voit Myrtle.

7/14



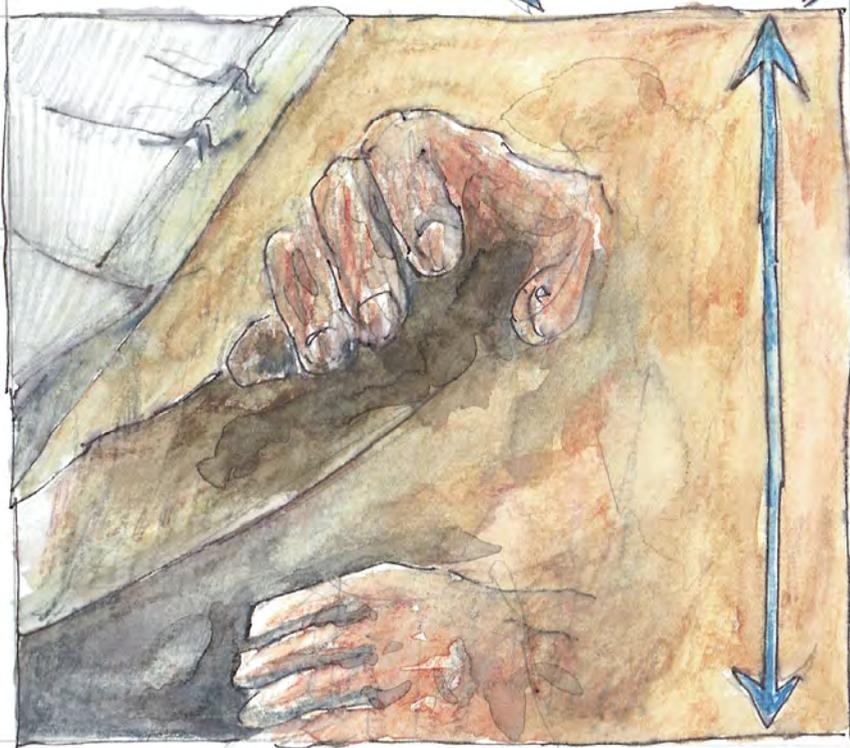
- ↳ Retour sur Myrtle, avec un même plan que le [3/14].
- ↳ On se rend compte maintenant, avec le temps de la vision, que le flou du 1^{er} plan correspond à celui de la jeune fan, tuée. Peut-être est-ce filmé au téléobjectif.
- ↳ Un léger rai de lumière traverse le plan.

8/14



- ↳ Puis elle recule [la caméra ne bouge pas].
- ↳ Elle s'éloigne ainsi de l'axe du plan, comme pour disparaître derrière le flou de l'espace en haut à gauche [soit l'arrière de la tête de la fille].
- ↳ Cela comme pour montrer la fugacité et fragilité de la vision.

9/14



- ↳ Puis plan sur les mains de Myrtle. Toujours le flou au 1^{er} plan.
- ↳ Ref. Les mains dans "Pickpocket" de Bresson.



- ↳ Les mains montent sur l'écran.
- ↳ Elles rejoignent celles de la jeune fille. Le contact se fait. Cela rappelle la "Création du monde" de Michel-Ange.

11/14

[Plan fixe]



- ↳ Après le gros plan sur les yeux, enfin l'on voit le visage de la jeune femme. Pour la 1^{re} fois depuis le début du film.
- ↳ Le plan est fixe, aussi, et long; cependant beaucoup moins que les plans, fixes aussi, sur Genea Rowlands.

12/14

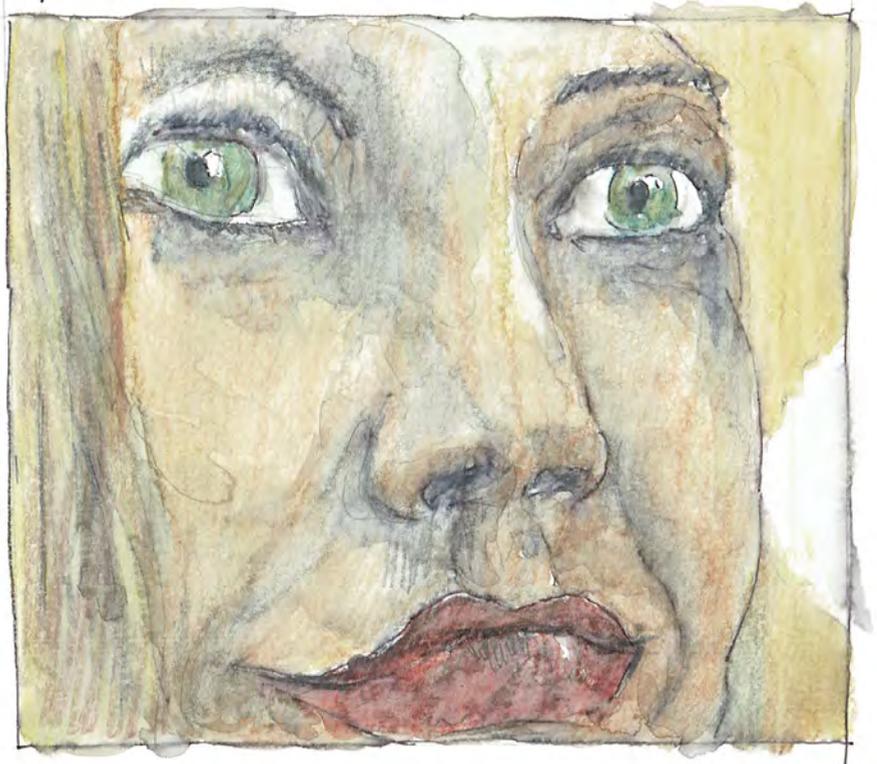


- ↳ Oui, la magie du cinéma provient de la vision, en gros plan, des visages [bobines].
- ↳ Alors, la jeune admiratrice tourne la tête en direction, hors champ, de Myrtle, donc en direction du spectateur, qu'elle regarde dans les yeux. Troublant.

[Ref.]



14/14



- ↳ Réf. "Monika", de Ingmar Bergman [1953].
- ↳ À la fin du film, célèbre pour son dernier plan, l'actrice [Harriet Andersson] regarde le spectateur, longuement, il n'y a plus de bruit, ni de son. Essens du cinéma [durée; visage; silence; gros plan].

- ↳ Gros plan [très gros] sur Myrtle, qui sourit de cette "rencontre", à la fin de la séquence.
- ↳ cela aura aussi été une expérience, comme suspendue, pour le spectateur.
- ↳ [Mots clefs : suspension du temps; sourire [Joconde]; durée; blancheur/clarté [pour Borges: mort].].

Où l'on voit que le terrifiant et l'inconcevable
ne sont pas du côté du vide infini, mais de l'existence!

Italo Calvino

John Cassavetes (réalisateur indépendant américain, né en 1929 à New York et décédé en 1989) aime filmer les visages, ou « bobines », terme utilisé par Pascal Bonitzer (voir la note 14 du chapitre 22 sur *Goodfellas*), en *gros plan* (voir aussi la scène extraite de *Faces*, chapitre 17, « Ombres »), et surtout ceux de sa femme Gena Rowlands, très expressive et photogénique. Dans *Opening Night* (1977), elle est Myrtle Gordon, une actrice de théâtre, au milieu de sa carrière. C'est l'un de ses plus beaux rôles et l'un des meilleurs films du cinéaste, qui représente les répétitions et la vie d'une troupe de théâtre, comme dans *To Be or Not to Be* (1942) d'Ernst Lubitsch, ou dans *Le Dernier Métro* (1982) de François Truffaut. L'un des intérêts est le glissement et le jeu que permettent les *deux mises en scène*, soit celle du film et celle de la pièce dans le film.

Le drame de l'actrice est double : d'une part, elle doit interpréter le rôle d'une femme plus âgée qu'elle et dans lequel elle ne se reconnaît pas, car elle refuse d'accepter la perte de sa jeunesse, tout comme Norma Desmond (Gloria Swanson) dans *Sunset Boulevard* (voir le chapitre 7). D'autre part, elle est hantée par la mort d'une jeune admiratrice, renversée sous ses yeux alors qu'elle s'apprêtait à rejoindre son hôtel avec les autres acteurs, en voiture, après une répétition.

La scène retenue se situe vers la moitié du film. Myrtle, malgré les difficultés énoncées, répète la pièce du mieux qu'elle peut, mais non sans difficultés, dont son addiction à l'alcool. Cependant, le fantôme de la jeune femme la hante et l'empêche de progresser. Elle décide alors de chercher à communiquer avec la défunte avec l'aide d'une médium. À son contact, l'espace parallèle qui s'ouvre alors à l'actrice est représenté par une image très claire, presque diaphane, qui illustre bien le passage vers une réalité métaphysique. L'éclairage est uniforme et il n'y a donc presque *pas d'ombres* [1/14]. La durée du plan s'allonge, pour la protagoniste mais aussi pour le spectateur, le temps étant comme distendu, de manière semblable à ce que l'on a vu dans *Wild at Heart* (voir le chapitre 9). Myrtle apparaît en gros plan, de trois quarts. Elle regarde à gauche, alors que le plan suivant [2/14] la montre sous son autre

profil, comme si elle cherchait la relation. La mise en scène nous rappelle le début de *Bonnie and Clyde*, où Faye Dunaway est filmée en gros plan, face à son miroir, et tourne soudainement la tête (voir ill. 120), ce qui marque la transition entre la réalité et la fiction. La salle est presque blanche, comme impalpable du type de celles utilisées pour les héliodons². La partie en haut à gauche est *floue*. Le film devient alors quasiment muet [3/14]. Cette disposition est importante, car, comme le note Errol Flynn, « le silence renforce encore le suspense. Le public s'accroche aux fauteuils. Un accompagnement musical détruirait tout³. » L'architecte Josep Quetglas est du même avis : « Clarence Brown le sait bien quand, dans *Anna Christie* (1930), le premier film sonore de Greta Garbo, annoncé comme "*Garbo Talks*", il fait attendre le public pendant vingt très longues secondes, avec Garbo à l'écran, pour entendre pour la première fois sa belle voix de contralto⁴. » Cette remarque rejoint celle de Robert Bresson : « Ce n'est que depuis peu à peu que j'ai supprimé la musique et que je me suis servi du silence comme élément de composition et comme moyen d'émotion⁵. »

Puis, le plan devient fixe et s'étire. Myrtle tourne alors la tête dans la direction du spectateur [4/14], qu'elle regarde presque, mais, on le sent bien, pas complètement. En effet, on comprend maintenant que ce flou, qui occupe une grande place dans le plan, est l'image de la jeune admiratrice morte. Peut-être que cela est produit, d'un point de vue optique, par l'usage d'un *téléobjectif*.

Le fond semble prendre le pas sur la forme qui, paradoxalement, ressort d'autant mieux, un peu à la manière de Stendhal, comme l'écrit Régis Debray : « Pour lui, le vrai est dans le cru [...]. Lui, c'est un "écrivain d'idées", qualité qu'il revendique [...]. Plutarque et les mathématiques. Le style Empire, rapide et décidé, contre le style troubadour. "En composant la *Chartreuse* [de Parme], écrit-il à Balzac, pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil⁶". » Gérard Genette rapporte, sur le même sujet, ces propos de Marcel Proust : « Je ne donne nullement ma sympathie [...] à des écrivains qui seraient préoccupés d'une originalité de *forme*... On doit être préoccupé uniquement de *l'impression ou de l'idée à traduire*... On n'a pas trop de toutes ses forces de soumission au réel, pour arriver à faire passer l'impression la plus simple en apparence, du monde de l'invisible dans celui si différent du concret où l'ineffable se résout en claires formules⁷ ».

DÉBUT DU FILM

↳ MOUVEMENTS DE L'ACTRICE & DE LA CAMÉRA ⇒ PLAN DYNAMIQUE

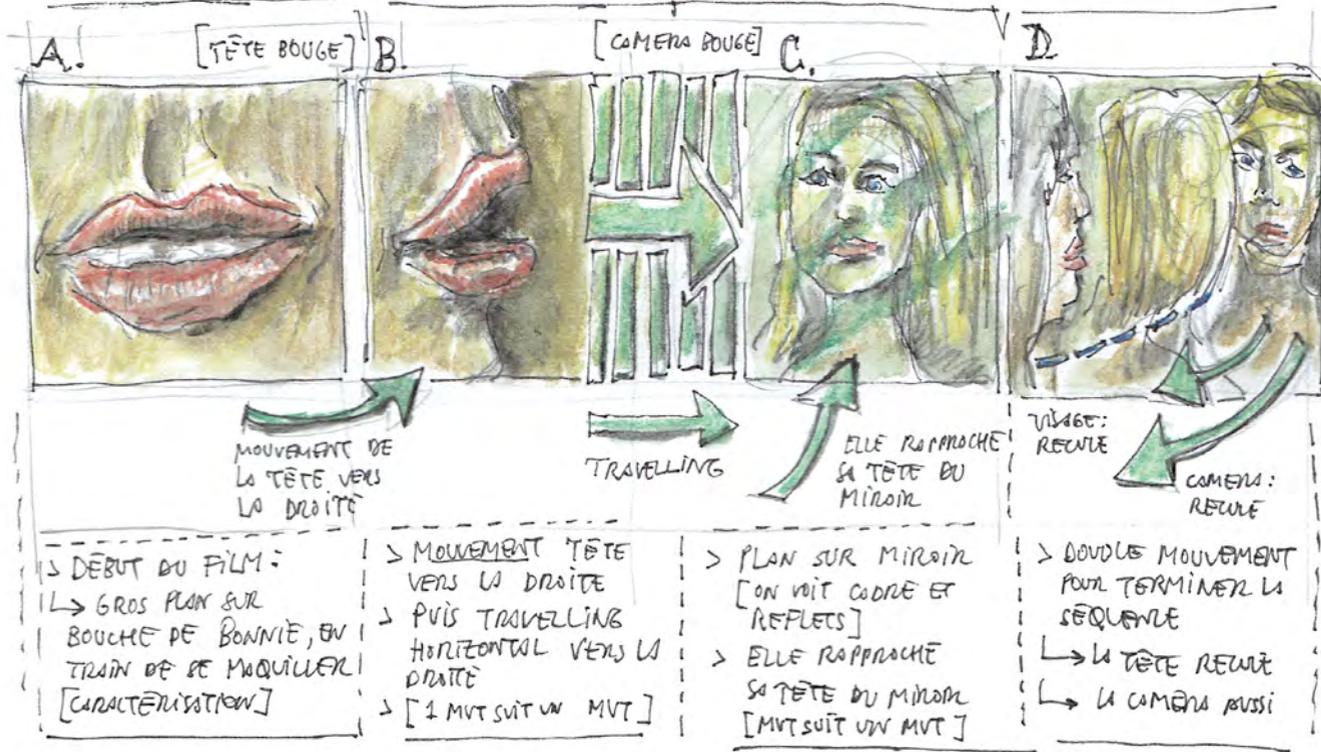


Illustration 120 Faye Dunaway qui se regarde dans un miroir, dans *Bonnie and Clyde*, d'Arthur Penn (1967).

Revenons au plan, qui s'allonge, créant presque un malaise, avant que Cassavetes ne raccorde sur un très gros plan de l'œil droit de la jeune admiratrice défunte [5/14], que l'on voit ainsi distinctement pour la première fois. En effet, la vision initiale que l'on a eue d'elle se fit à travers la vitre d'une voiture, et sous la pluie, la nuit, au début du film (alors que la présente scène se déroule bien après). Plus tard, David Lynch fera lui aussi de tels plans, notamment dans *Wild at Heart* (1990; voir le chapitre 9 de cette seconde partie). Cassavetes poursuit par un *travelling latéral* sur son regard [6/14].

La caméra revient alors sur Gena Rowlands [7/14], dans un plan qui est tout aussi long que le [3/14], alors que le précédent fut rapide. Par la suite, elle recule son visage en direction de l'espace en haut à gauche de l'écran, toujours en regardant la fille, c'est-à-dire le spectateur [8/14].

Ce sont ensuite des plans de coupes sur les *main*s de l'actrice, qui vont rejoindre celles de la morte, jusqu'à se toucher [9-10/14]. Le réalisateur Robert Bresson, tout aussi mémorablement, détacha les mains du protagoniste de *Pickpocket*, afin de montrer ses exercices d'assouplissement effectués avant de commettre des vols, et ce, sur une musique de Jean-Baptiste Lully (1632-1687; voir ill. 121). De même, dans *Gentleman Jim* (1942), Raoul Walsh réalise à plusieurs reprises des plans sur les pieds de Jim Corbett (Errol Flynn), qui se déplace avec l'agilité d'un danseur sur le ring. Ces plans participent, avec ceux sur les visages, de l'émotion que peut procurer le cinéma, en isolant ainsi des parties. En effet, le fragment permet à la fois au spectateur d'imaginer le hors-champ et aussi de mettre en évidence un élément, qui y acquiert ainsi une certaine autonomie. Cette dernière produit une esthétique forte, génératrice d'un sentiment de beauté. En architecture, on retrouve une perception similaire, notamment à propos des ruines, par exemple devant les anciens forums de Rome. On peut mentionner les trois colonnes supportant un linteau, seuls vestiges du temple de Castor et Pollux (484 av. J.-C.). Il est donc probable que ces restes procurent une sensation et un imaginaire plus forts que si le temple était resté entier. Il suffit de lire les écrits et de regarder les dessins de John Ruskin (1819-1900) pour s'en convaincre.



Illustration 121 Les mains du protagoniste de *Pickpocket*, Robert Bresson (1959).

Pour en revenir à la scène, le visage de la jeune femme apparaît furtivement; elle aussi tourne la tête dans la direction du spectateur [11-12/14], un peu à la manière de Harriet Andersson dans *Monika* (1954), d'Ingmar Bergman (voir ill. 122). Cette scène, qui restera longtemps dans les mémoires, se conclut par un autre très gros plan sur Myrtle [14/14], qui sourit légèrement et énigmatiquement à cette vision. Son visage est alors comme un paysage (métaphore connue dans le domaine du cinéma).

Notes

- ¹ CALVINO Italo, *Leçons américaines*, op. cit., p. 113.
- ² Un héliodon est un «instrument utilisant une source de lumière parallèle pour simuler l'éclairage par le soleil au fil du temps d'une maquette.» (Encyclopedie.fr). Il est utilisé par les architectes, dans une salle spéciale, prévue à cet effet et dont l'atmosphère ressemble à celle de la présente scène.
- ³ FLYNN Errol, *Hollywood incorrect*, Séguier, Paris, 2020.
- ⁴ QUETGLAS Josep, *A Casandra: Cuatro charlas sobre mirar y decir*, op. cit., p. 68 (traduction de l'espagnol par l'auteur).
- ⁵ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, op. cit.
- ⁶ DEBRAY Régis, *Du génie français*, Gallimard, Paris, 2019.
- ⁷ Marcel Proust, dans GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Essais, Paris, 1982, p. 143. C'est l'auteur qui souligne.

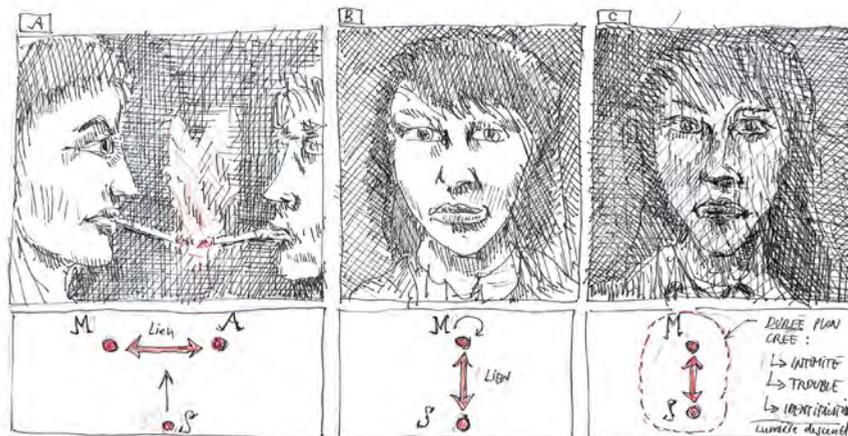


Illustration 122 Le célèbre regard-caméra d'Harriet Andersson, dans *Monika*, d'Ingmar Bergman (1954).

The Talented Mr Ripley

Anthony Minghella, 1999

Disque de lumière

1/12



Lumière par hublot avec rideaux.

↳ Après la scène de presque confession avec Peter [Jack Davenport], on voit dans la présente scène Tom Ripley [Matt Damon] rentrer dans la chambre, avec le manteau de son ami. Où est Peter?
 ↳ On voit le hublot dans le miroir (ou : la lune?).

2/12

↳ caméra: fixe



↳ Tom est seul dans la cabine. On entend une voix off, celle de Peter [que Tom doit entendre, dans sa tête]:
 « (...) Tom n'est pas personne (...) Tom ne veut pas me confier ses secrets - J'aimerais qu'il le fasse (...) »
 ↳ La lune, ou lumière depuis le hublot, s'invite dans la pièce. [2 éléments éclairés: Visage + Lune]

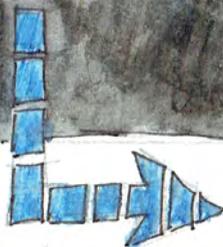
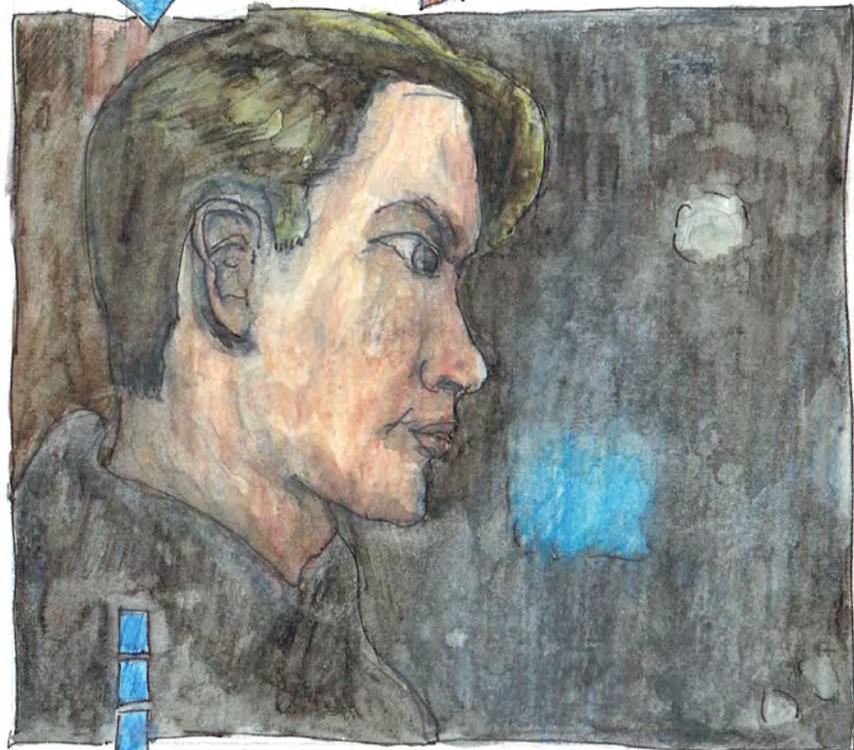
3/12



Travelling
Vertical

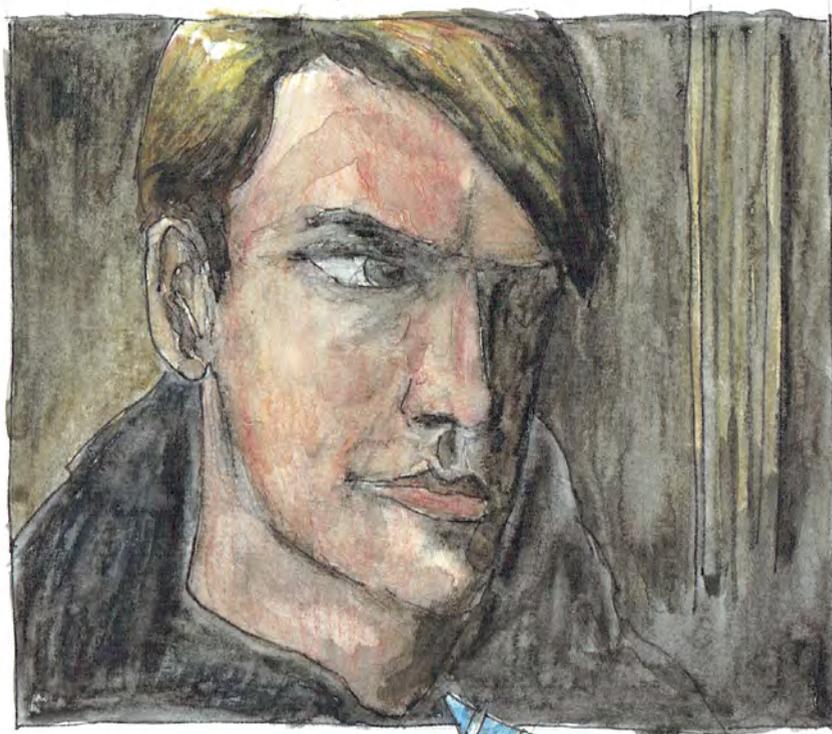
- ↳ Gros plan de profil sur Tom, en travelling vertical descendant.
- ↳ D'abord la tête est hors champ.
- ↳ La lune est toujours là, mais en flou.

4/12



- ↳ On comprend petit à petit que Tom a tué Peter. Le meurtre, un de plus, est hors champ. Il se rappelle les derniers mots de Peter.

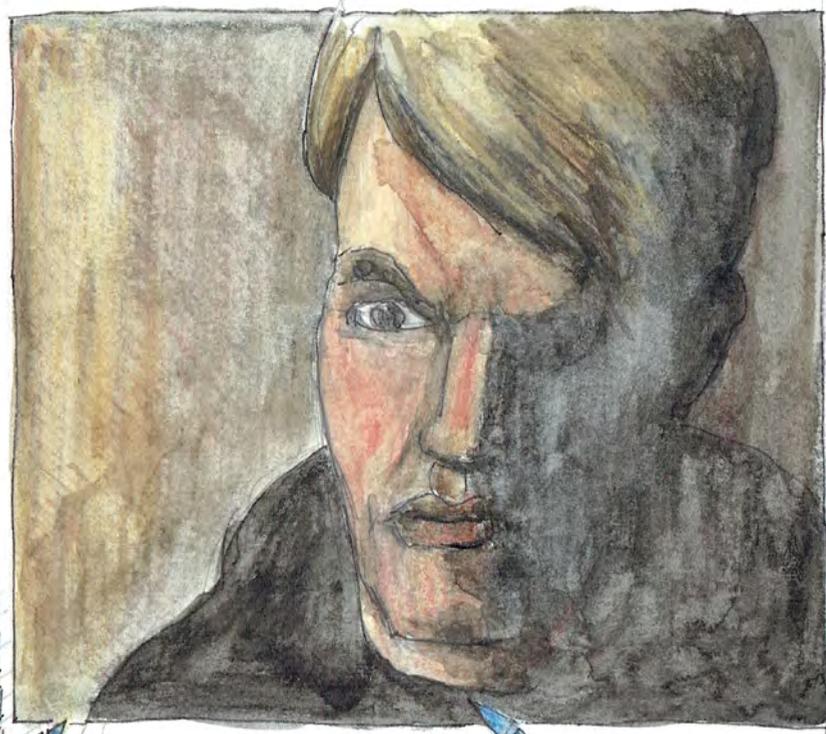
5/12



↳ Puis lent travelling horizontal sur Tom, immobile. L'ombre coupe à 2 son visage, comme pour montrer ses 2 côtés.

↳ La voix off continue.

6/12



MÊME DE FACE,
TOM NE REGARDE
QUAND MÊME PAS
LA CAMÉRA. IL
ESQUIVE.

↳ La caméra continue à tourner autour de Ripley.

7/12



- ↳ Le travelling circulaire se poursuit.
- ↳ On entend Peter, toujours en voix off: « Tom, tu m'écrases (...) ». Tom est de plus en plus à contre-jour, soit de plus en plus sombre.

8/12



- ↳ Fin du travelling sur l'autre profil (le gauche) que celui du début de la scène.
- ↳ Il est dorénavant complètement à contre-jour.

9/12

Tache de
Lumière



Zone d'ombre

cadre

- ↳ Plan suivant : Tom entre dans la cabine [probablement après s'être débarrassé du corps].
- ↳ Position : dans l'embrasure : Cf. "The Searchers", comme souvent.

10/12

Lumière
diffuse
[ponctuelle]



- ↳ Il va s'asseoir, côté gauche du plan, qui est le seul endroit éclairé.

- ↳ Les teintes du plan sont brun-beige; une sorte de "sfumato".

11/12



Léger travelling
latéral caméra [c.f.
n° 9-10/12].

- ↳ La caméra pivote légèrement.
- ↳ Cela laisse apparaître le miroir du lavabo, à gauche [était dans l'ombre], avec le reflet de Tom [cf. "The Aviator"; "J. Edgar"]. A remarquer: souvent les miroirs montrent le caché. Là: fait presque: un double [cf. Borges; Psycho; etc.].

12/12



Autre
Miroir,
Hors Champ

[l'encadrement
se resserre
sur Tom
["l'étouffe?"]]

— suite Travelling

- ↳ Le cadre se resserre, comme une sorte de fondu au noir, mais vertical. Fin du film, quand le noir aura envahi tout l'écran.
- ↳ [cf. les fins de séquences dans "l'enfant sauvage" de Truffaut].
- ↳ Il reste seul, avec lui-même

Je ne meurs pas je ne suis rien, sais-je pas ce qu'est ce cri.
Il ouvre les nuages. Je ne ris pas, jamais je ne pleure¹.

Georges Bataille

The Talented Mr Ripley est un film de la fin du XX^e siècle d'Anthony Minghella, réalisateur anglais ayant des origines italiennes par son père, ce qui a son importance, étant donné que le récit ne se passe quasiment qu'en Italie. Il s'agit d'une adaptation d'un livre (1955) de l'écrivaine américaine Patricia Highsmith. En 1960, une première version, intitulée *Plein soleil*, fut réalisée par René Clément, avec Alain Delon pour interprète de Tom Ripley, dans l'un de ses rôles mémorables. Pour la présente adaptation, c'est Matt Damon qui prête avec talent ses traits au personnage, qu'il joue de manière, selon nous, plus profonde que Delon. Il arrive en effet à donner une dimension stupéfiante au personnage, en exprimant une fausse maladresse, une retenue et une admiration teintée de modestie envers celui dont il va s'approprier la personnalité. Pour sa part, Delon est aussi admirable, mais plus monolithique et plus sûr de lui, ce qui correspond moins à la fourberie et à la sournoiserie de Ripley, qui se doit d'être d'autant plus dangereux qu'il n'en a priori pas l'air. L'acteur américain est secondé par Jude Law, qui joue le riche fils de famille vivant de manière oisive en Italie (Dickie Greenleaf), accompagné de sa fiancée Marge Sherwood (jouée par Gwyneth Paltrow), ainsi qu'une amie, Meredith (Cate Blanchett), que l'on retrouve, plusieurs fois (à l'opéra, à Venise, sur le bateau), par hasard, à des moments clés du film et dont la présence générera de graves prises de décisions de la part de Tom.

La séquence retenue est la dernière du film. Après avoir échappé avec astuce et chance aux doutes et aux recherches successives de la police, de Freddie (Philip Seymour Hoffman), de Marge, ainsi que d'un détective mandaté par le père de l'assassiné, on voit Tom entrer, seul, dans la cabine d'un bateau de croisière. La scène précédente le montrait couché, en compagnie de Peter (Jack Davenport), un ami compréhensif et partageant avec lui une même attirance. Le problème pour le protagoniste est la présence, sur cette même croisière, de Meredith, qui pense que Tom est Dickie, ce qui risque de révéler l'usurpation de l'identité faite par Tom, lorsque, inévitablement,

ils se croiseraient tous les trois sur le bateau. Cette probabilité a induit un nouveau dilemme chez Tom, dont les prises de décision sont radicales et presque exécutées par un « autre » que lui. On retrouve ce double sombre du personnage notamment dans la nouvelle de Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Ripley vit dans le mensonge depuis toujours. Ce trait de personnalité est bien décrit par André Gide: « J'arrivai vite à comprendre que les choses réputées les pires (le mensonge, pour ne citer que celle-là) ne sont difficiles à faire que tant qu'on ne les a jamais faites; mais qu'elles deviennent chacune, et très vite, aisées, plaisantes, douces à refaire, et bientôt comme naturelles². » Le thème du double participe bien à l'acte de création: « Allons plus loin: l'œuvre comme ombre projetée d'une vie néglige le fait qu'un positif photo part d'un négatif. Chacun se projette à l'envers dans ce qu'il imagine ou théorise – l'œuvre nous guérit de ce que nous regrettons d'être³ », pour Régis Debray.

Le premier plan [1/12] montre Matt Damon dans l'embrasement de la porte, à la manière du plan final de *The Searchers* (1956) de John Ford, représenté à contre-jour. Il porte la veste de Peter (un duffle-coat, c'est-à-dire un manteau des marins de la Royal Navy), ce qui est un indice troublant, pour nous, spectateurs, du sort qu'il a dû réserver à celui qui le comprenait le mieux, et qui était prêt à l'accepter pour lui-même, contrairement à Dickie, que la présence de Tom indisposait et ennuyait de plus en plus. Un autre indice était dans le plan précédent où, furtivement, Tom a pris une cravate dans les mains, comme le fait John Dall dans *Rope* (1948), d'Alfred Hitchcock.

La cabine est plutôt sombre, le lit en occupe une grande partie. Néanmoins, on remarque un *rond de lumière* étonnant dans le *miroir*, à droite du plan. On ne sait pas exactement s'il s'agit du *reflet* de la pleine lune, ou de la lumière de cette dernière que révèle la forme du hublot. Cette lune évoque les propos de Borges: « La lune a quelque chose de si intime... comme c'est étrange, *Amica silentia lune*, dit une phrase de Virgile. Il est vrai qu'il se réfère aux brèves périodes d'obscurité qui permettent aux Grecs de descendre du cheval de bois et d'envahir Troie⁴. »

Le plan dure suffisamment longtemps pour que l'on puisse observer l'aménagement de la cabine. Bien que petite, on sent qu'elle est confortable. Il s'en dégage une atmosphère de calme et d'intimité, qui découle de ses boiseries, de son mobilier (le buffet, les lampes, etc.), ainsi que de sa décoration: les tableaux, les tissus (du lit,

des coussins) et le miroir. On se souvient que Le Corbusier recommandait aux architectes de «voir» l'esthétique des bateaux (leurs fonctionnalités, l'intelligence de leurs aménagements sans espaces perdus, la répétition de modules, etc.): «Des yeux qui ne voient pas... les paquebots [qui offrent] des formes neuves d'architecture, des éléments à l'échelle humaine, vastes et intimes, la libération de styles étouffants, le contraste des pleins et de vides, des masses fortes et des éléments graciles⁵.» En effet, l'un des grands motifs du travail de l'architecte fut la recherche de l'espace minimum habitable. Il put le mettre en exécution à maintes reprises, notamment pour le couvent de la Tourette (1959), à Évieux, près de Lyon. Il fut influencé par l'abbaye du Thoronet (1157) et aussi, durant ses voyages, par la Chartreuse du Galluzzo, dans le Val d'Ema, près de Florence. D'ailleurs, l'architecte a fini ses jours dans un «cabanon», petite habitation (un carré de 3,66 mètres de côté), mais suffisamment fonctionnelle pour les besoins élémentaires (se nourrir, dormir, travailler, se laver) et qui lui rappelait son voyage en paquebot (dans lequel il rencontra Joséphine Baker, à son retour du Brésil, en 1929). Ce pavillon, construit en 1947-1948 (la même époque que la diégèse du film), situé face à la mer Méditerranée, est une dernière contribution de Le Corbusier aux recherches fonctionnelles qui eurent lieu tout au long du XX^e siècle et dont le Bauhaus fut un phare (dans les années 1920). Ces petits espaces interrogent les notions de *grand* et de *petit*, qui sont toujours relatives et en interaction les unes par rapport aux autres, comme le remarque bien l'architecte Herman Hertzberger: «Certaines choses sont très grandes ou très petites pour la seule raison qu'elles doivent l'être, et elles ne seront pas forcément perçues comme trop grandes ou trop petites pour autant. Prenons un paquebot: s'agit-il d'une grande ou d'une petite construction? Bien sûr, il s'agit d'un très grand bateau (bien qu'il ne soit qu'un fétu de paille sur l'océan), et il ne tiendrait pas dans une rue. Il est cependant composé d'un grand nombre de cabines, cabinets, corridors et escaliers bien plus petits que leurs équivalents terrestres⁶.»

Pour en revenir à la scène, la caméra est fixe, ce qui met en évidence que cette lumière se déplace sur la gauche, un peu à la manière d'un projecteur de théâtre, comme dans *To Be or Not to Be* de Lubitsch, mais bien plus discrètement (voir le chapitre 10 sur *The Big Combo* dans la partie «Ombres»). Cette lumière forme l'un

des éclairages du plan, le second étant le visage de Tom [2/12], ce qui crée une relation entre ce dernier et la lune, dont on ne peut oublier les associations d'idées qui lui sont attribuées, comme le changement, le mystère, l'ambivalence.

Ces images sont accompagnées de la voix off de celui que l'on présume défunt, cela un peu à la manière du scénariste (William Holden), dans *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, que l'on voit mort au début du film et qui raconte son histoire. Les mots sont probablement ceux que Tom entend, comme un écho, dans sa tête, et qui le rendent d'autant plus triste qu'il était sur le point de trouver le bonheur avec lui: «Tom n'est pas personne [...]. Tom ne veut pas me confier ses secrets. J'aimerais qu'il le fasse⁷.»

Ces paroles sur la recherche d'une identité renvoient à nombre d'œuvres, notamment littéraires, comme la nouvelle *Everything and Nothing* de Jorge Luis Borges, qui traite des doutes de Shakespeare: «Il n'y avait personne en lui; derrière son visage et derrière ses discours [...]. L'histoire ajoute que, avant sa mort, il se sut en face de Dieu et lui dit: "Moi qui ai été tellement d'hommes en vain, je désire en être un seul, qui soit moi." D'un tourbillon, la voix de Dieu lui répondit: "Moi non plus, je ne suis pas; j'ai rêvé le monde comme tu as rêvé ton œuvre, mon Shakespeare, et parmi les apparences de mon rêve, il y a toi, qui comme moi, est multiple et, comme moi, personne⁸." Plus tard, Borges donnera une explication: «Cela signifie, selon cette théorie, que le moi serait double: il y a un moi profond, qui s'identifie à l'autre, tout en en restant séparé. Je ne sais pas quelle expérience vous en avez, mais en ce qui me concerne ça m'est arrivé de temps à autre⁹.» Au cinéma, *The Man Who Wasn't There* (2001), d'Ethan et Joel Coen met en scène une recherche de soi-même qui plonge dans les profondeurs de l'âme humaine, avec un Billy Bob Thornton dont le personnage taciturne peut laisser penser à Robert Mitchum.

Le plan suivant montre Ripley de profil [3/12]. Minghella place la partie basse de son visage en haut à gauche du cadre, et effectue un travelling vertical sur lui, comme pour essayer de saisir cet «insecte». En effet, Patricia Highsmith les observait avec attention, selon François Rivière et Charles Dantzig¹⁰.

Le fond, ainsi que la lune, sont flous. On entend toujours les derniers mots de Peter, qui demande à Tom d'arrêter de l'étouffer. Arrivé au niveau de ce dernier

[4/12], le travelling *change de direction* et devient horizontal. Tom est immobile et seule la caméra se déplace autour de lui [5/12]. Son visage est à moitié dans l'ombre, comme pour surligner son ambiguïté, voire son trouble mental. On ne sait pas, en effet, s'il se rend bien compte de la gravité de ses actes. Cette scène produit un sentiment de malaise chez le spectateur, qui s'identifie (de près ou de loin) au personnage, et se trouve ainsi plongé dans les sombres méandres de la nature humaine. En ce sens, cette mise en scène finale en rappelle au moins deux autres, célèbres, que sont les monologues intérieurs inquiétants de Norman Bates (Anthony Perkins), dans *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) et Edward Daniels (Leonardo DiCaprio), dans *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese (voir ill. 123).

Lorsque la caméra se trouve exactement face au protagoniste, ce dernier, à l'inverse de *Monika* (voir les illustrations du chapitre précédent), d'Ingmar Bergman, ne nous regarde pas – nous, spectateurs. La caméra continue ainsi sa rotation, tel l'astre évoqué précédemment, autour de lui [6/12], pour arriver, petit à petit, jusqu'au profil opposé, dans un contre-jour qui va en s'accroissant, jusqu'au noir [7-8/12]. Puis l'on voit Tom à nouveau debout dans la cabine avant qu'il ne s'assise, au tiers gauche du plan, laissant apparaître une malle, qui est peut-être celle de Peter. Les teintes marron du plan rappellent celles de tableaux de Léonard de Vinci [9-10/12] ou de Rembrandt (évoqué par Jan de Bont dans le chapitre 13).

À nouveau survient un léger pivotement de la caméra [11/12], qui permet de voir apparaître, encore une fois, le *reflet* de Tom dans le miroir (il y en a eu beaucoup dans le film). Ce reflet évoque ceux, parmi de nombreux autres exemples que l'on aurait pu prendre, de *J. Edgar* (Clint Eastwood, 2011; voir ill. 124), lorsqu'il est dans une chambre d'hôtel, perturbé, avec sa mère, ou de Howard Hughes (Leonardo DiCaprio), tout autant bouleversé, dans les toilettes d'un aéroport, dans *The Aviator* (2004) de Martin Scorsese. Si au cinéma, les miroirs permettent souvent de montrer le *hors-champ*, ici, le réalisateur, de manière très subtile, l'utilise pour quasiment dédoubler le protagoniste, comme cela a déjà été suggéré auparavant. Dans les projets d'aménagement intérieur, Edgar Allan Poe préconise de limiter l'usage des miroirs: « En faisant abstraction de sa puissance réflexive, le miroir présente une surface continue, plane, incolore, monotone – une chose toujours et évidemment

déplaisante¹¹ ». La question de l'identité a particulièrement été fouillée par Borges: « Je suis ce que je suis, je suis ce que je suis, je suis peut-être un malheur mais je suis¹²... »

Le dernier plan [12/12] ressemble à une sorte de « fondu au noir », réalisé au moyen de l'encadrement de la baie de la porte. L'angle de la caméra est tel qu'en s'éloignant, l'image va se resserrer pour aboutir au noir total, comme dans *L'Enfant sauvage* (1970) de Truffaut, où cela fut réalisé au moyen d'une fermeture à l'iris. Concluons avec cette phrase de Borges: « Ne pas être un homme, être la projection du rêve d'un autre homme, quelle humiliation incomparable, quel vertige¹³! »

Notes

- 1 BATAILLE Georges, *Poemas*, Pre-textos, Poesía, Edición bilingüe, Valence, 1997.
- 2 GIDE André, *L'Immoraliste*, Gallimard, Folio, Paris, 1997, p. 71.
- 3 DEBRAY Régis, *Mon envers, Mon double*, in *Un candide à sa fenêtre*, Gallimard, Folio, Paris, 2016, p. 218.
- 4 BORGES Jorge Luis et FERRARI Oswaldo, *Ultimes dialogues*, Zoé/Éditions de l'Aube, Carouges/La Tour d'Aigues, 1988, p. 43.
- 5 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Bottega d'Erasmus, Turin, 1983, p. 65 et 77.
- 6 HERTZBERGER Herman, *Leçons d'architecture*, Infolio, Collection Archigraphy, Gollion, 2010, p. 362 et 364.
- 7 MINGHELLA Anthony, *The Talented Mr Ripley*, scénario: Anthony Minghella, d'après le roman de Patricia Highsmith, Miramax Films et Paramount Pictures, 1999.
- 8 BORGES Jorge Luis, « L'Auteur et autres textes » (« Everything and Nothing »), Gallimard, L'imaginaire, Paris, 1994.
- 9 BORGES Jorge Luis, « Cours de littérature anglaise », La Librairie du XXI^e siècle, Seuil, Paris, 2006.
- 10 DANTZIG Charles, « Tom Ripley ou le désir meurtrier », épisode de l'émission de radio « Personnage en personne », invité: François Rivière, France Culture, 2020. (« Ripley s'intéresse à Greenleaf comme un insecte s'intéresse à un autre insecte qu'il va anéantir », selon François Rivière.)
- 11 POE Edgar Allan, *Philosophie de l'ameublement*, Casimiro, Le Kremlin Bicêtre, 2018 [1840].
- 12 BORGES Jorge Luis, in « Borges », Cahier de l'Herne, Collectif d'auteurs, « Les personnes et l'impersonnel », Jean Wahl, Le Livre de poche, Biblio essais, Paris, 1985, p. 262.
- 13 BORGES Jorge Luis, *Les Ruines circulaires*, in *Anthologie personnelle*, Gallimard, L'Imaginaire, Paris, 2016, p. 96.

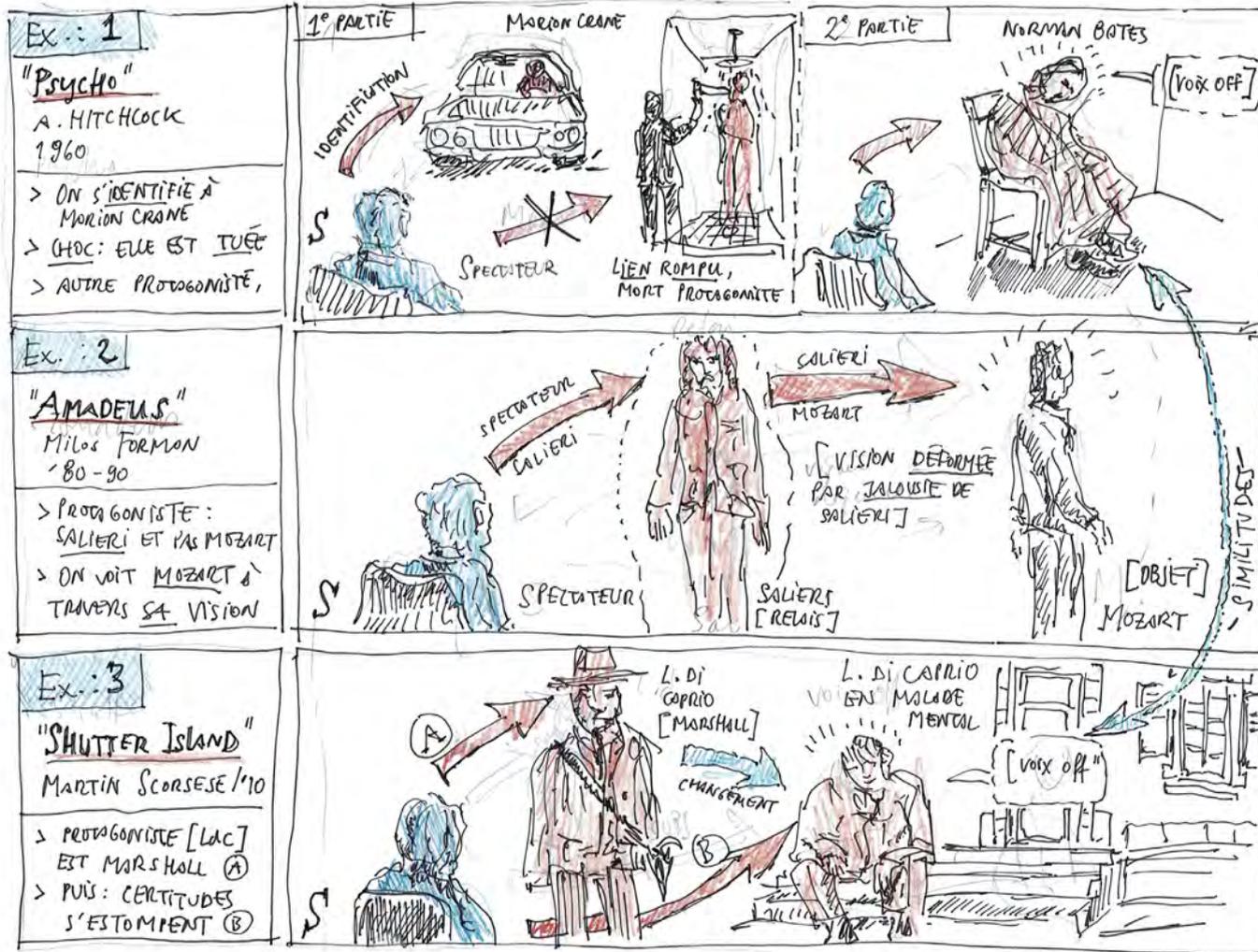


Illustration 123 Rapport (flèche) entre le spectateur (en bleu) et le protagoniste (en rouge), dans Psycho (Alfred Hitchcock, 1960), Amadeus (Miloš Forman, 1984) et Shutter Island (Martin Scorsese, 2010).

→ MISE EN SCÈNE

■ LUMIÈRE ■ OMBRE

[Plan B.1 > AU BORD DU LIT]



[Plan B.2 > FACE AU MIROIR]



MÈRE À GAUCHE

[L.D.C.] AU CENTRE
TÊTE BAISSÉE

TRANSITION

[TRAVELING RAPIDE
ET LONG]

AU CENTRE

[L.D.C.]

[MÈRE À DROITE]

EDGAR HOOVER EST DÉCONTENANCE,
SUITE À SON REFUS DE DANGER AVEC
LES FILLES. IL SE DEMANDE POURQUOI

[LE TEMPS SEMBLE
ÉTIRÉ]

E. HOOVER FACE AU MIROIR. IL
DOIT RÉPÉTER (DEMANDE DE SA
MÈRE.) DES PHRASES DU MÉDECIN
POUR APPRENDRE À BIEN PARLER

Illustration 124 Hoover (Leonardo DiCaprio) face à son miroir, dans J. Edgar, de Clint Eastwood (2011).

A Prairie Home Companion

Robert Altman, 2006

Les lumières d'un diner typique américain



L'époque qui compte, pour les Américains, c'est toujours l'époque contemporaine. L'importance du passé est directement proportionnelle à son utilité pour le présent¹.

Georges Steiner

A Prairie Home Companion (2006) est le dernier film de Robert Altman. Son titre en « français » est, étonnamment, *The Last Show*. Le film est un hommage à une célèbre émission de radio du nord des États-Unis, plus précisément de Saint-Paul (Minnesota), animée par Garrison Keillor, qui y joue son propre rôle et qui en est l'âme, bienveillante et professionnelle. Il s'agit d'un film nostalgique, sur ce que fut un certain type de divertissement, à un moment donné, un peu comme *Radio Days* (1987) de Woody Allen ou ce que fut le cinéma muet (jusqu'en 1929), au moment de l'arrivée du parlant, comme cela est évoqué dans *Sunset Boulevard* ou dans *Singin' in the Rain* (chapitres 7 et 11).

Nous allons simplement, concernant ce film, évoquer le lieu et l'atmosphère du début, dans un « diner » américain typique [1/1]. Pour comparer l'ambiance à un café européen, lisons Régis Debray: « Adieu, les clairs-obscur, demi-teintes, lumière cendrée des crépuscules parisiens, voici la lumière froide et douchée d'un coffee shop². » On trouve ce type d'établissement dans de nombreux films: *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990), pour une scène célèbre entre Robert De Niro et Ray Liotta, filmée avec un « vertigo effect³ »; dans un cadrage similaire, avec une caméra placée frontalement aux deux personnages qui se font face, et qui sont ainsi vus de profil, dans *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984). Ce dernier est certainement le cinéaste le plus fasciné par ce type d'endroits, probablement car ils offrent une liberté et un anonymat qu'il n'avait pas dans sa jeunesse (dans la Ruhr). Par ailleurs, ce sont souvent des lieux mélancoliques lorsqu'ils sont isolés, ce qui doit être fréquent aux États-Unis: « Je ne peux que recommander Three Corners à celui qui veut passer Noël à un endroit où on n'en perçoit rien du tout⁴. » Ils peuvent aussi être très conviviaux et prisés par la jeunesse, comme dans *Grease* (Randal Kleiser, 1978), avec John Travolta et Olivia Newton-John, dont l'action se passe en Californie.

Quant au *Mickey's diner* du présent film, bien qu'il semble être un décor de prime abord, il est pourtant réel et célèbre, dans la ville de Saint Paul où il se trouve, et même au-delà. C'est pourtant souvent l'inverse qui se passe dans les films, où le réalisme des décors fait oublier leur facticité. Ce lieu date de 1939 et ressemble à un wagon de train. En raison de ses qualités, il a même été inscrit au Registre national des lieux historiques (National Register of Historic Places) en 1983.

Altman ouvre le film non pas sur le *diner* mais sur son reflet, dans une flaqué d'eau, la nuit, après la pluie. Cette image reflétée signifie déjà symboliquement la précarité des êtres et des choses, en l'occurrence le show radiophonique, sujet du récit. Le plan est composé de manière très graphique avec les couleurs vert, jaune et rouge des enseignes lumineuses en néon situées au-dessus du bâtiment. Puis la caméra se lève pour le faire apparaître. On suit alors un détective privé, Guy Noir (le nom est déjà un hommage au genre cinématographique des années 1930 à 1960, et dont nombre de films ont été traités dans ce livre), interprété par Kevin Kline, qui joue à la manière des grands modèles du genre (Humphrey Bogart, surtout, mais aussi Dana Andrews, évoquée dans le chapitre 4 sur *Laura*). Par ailleurs, l'atmosphère de ce lieu rappelle celle du célèbre tableau d'Edward Hopper, *Nighthawks* (1942; voir ill. 125).

Altman ne filme pas l'intérieur du bar, qui comporte dans la réalité beaucoup de matières colorées – comme du similicuir rouge, éclairé au néon –, la caméra restant en effet au-dehors. Pour son plan moyen sur le *diner*, il compose l'image de manière très esthétique: les couleurs des enseignes précitées contrastent avec celles des fenêtres en longueurs, qui sont quasiment en noir et blanc (plutôt en sépia). Pour cela, il utilise probablement un filtre, qui renforce alors ce sentiment d'éphémère, car, comme l'évoque le titre français (non littéral) du film, il s'agit en effet du « Last Show⁵ » de l'émission, qui va disparaître le soir même.

La référence à Hopper participe à l'acte de *création*. Cette dernière, presque toujours, découle de la *mise en relation* et transformation de plusieurs références. Cependant, il convient, au moment de créer, de les oublier afin qu'elles ne soient pas annihilantes. D'où ces propos de Wim Wenders: « Notre seul travail fut de ne penser ni à Cheiko Leydmann, ni à Ralph Gibson, ni à Edward Hopper! Notre effort était



Illustration 125 D'après *Nighthawks*, d'Edward Hopper (1942).

de ne pas avoir de modèles⁶.» Ainsi, il faut oublier pour créer. Mais auparavant, il aura néanmoins fallu *apprendre*: «Selon moi, l'apprentissage en architecture, signifie exactement "élargir son champ de références". Au début, c'est presque toujours une personnalité charismatique qui nous intéresse en particulier, et nous influence, alors, manifestement⁷», selon Álvaro Siza. Sur le rapport entre fond et forme (l'image), cette dernière «[...] peut devenir cliché, un gouffre où se perdre, en abandonnant sa vision propre au profit des habitudes culturelles: *Hammett* (1982) ou *Don't Come Knocking* (2005) mettent en scène des individus en proie à pareille perte⁸.»

Hammett est un film de Wim Wenders (1982), qui est un hommage à l'écrivain Dashiell Hammett, considéré comme le fondateur du roman noir. Le réalisateur s'y est beaucoup investi: «Tout dans ma vie tournait alors autour de Hammett⁹». Une vingtaine d'années plus tard, Wenders tourne *Don't Come Knocking* (2005), qui se termine, après une itinérance dans l'Ouest américain, dans la petite ville de Butte, au Montana. On retrouve dans ce lieu un type d'ambiance très référencée: «Butte est un trésor que j'ai découvert en 1978 alors que je préparais *Hammett*. Je n'avais pas pu y tourner ce film. J'ai bien eu, plus tard, le désir de retourner à Butte pour y réaliser un autre film [...]. Tout ce qui se passe dans cette ville est chargé d'une émotion particulière, c'est un rapport très intime qui me lie à elle et une grande tendresse¹⁰.» Le cinéaste y photographie alors un *diner* semblable à celui représenté dans le film d'Altman, ainsi qu'à celui de Hopper évoqué (voir ill. 126).

Raoul Walsh séjourna également dans cette ville environ septante-cinq ans avant Wenders, lorsqu'il avait 17 ans et qu'il était cowboy: «On devait transporter des chevaux jusqu'au Montana. Je voulais voir un peu de pays, et j'avais entendu parler du Montana, mais seulement en été – je ne savais pas comment c'était en hiver. Alors moi et les trois autres types on s'est mis en route pour le Montana, dans le wagon de queue d'un train de fret. Nous sommes finalement arrivés à Butte et avons reçu notre paye¹¹.» Il est ainsi étonnant que cette petite ville perdue et à mauvaise réputation¹² puisse être un lieu qui attire les talents.

Notes

- ¹ STEINER Georges, *Réelles présences: les arts du sens*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1991, p. 54.
- ² DEBRAY Régis, *Un candide à sa fenêtre*, Gallimard, Folio, Paris, 2016.
- ³ Alfred Hitchcock est le cinéaste qui a inventé, avec son chef opérateur, le «*vertigo effect*». Il cherchait à représenter le vertige de son personnage principal (James Stewart) dans *Vertigo* (1958). Il le réalise en effectuant un travelling arrière avec la caméra en même temps qu'elle zoome en avant, ce qui donne l'impression que l'environnement bouge autour du personnage, qui reste, lui, immobile.
- ⁴ WENDERS Wim, *Une fois: images et histoires*, L'Arche, Paris, 1994, p. 98. Ce *diner* se trouve quelque part «au croisement de la Stuart Highway avec le highway qui mène à Mount Isa», soit au nord de l'Australie, dans le désert. Il ressemble probablement beaucoup à ceux de l'Ouest américain.
- ⁵ Au Québec, le titre fut traduit par *La Mélodie des prairies*. Ce dernier terme évoque, pour les architectes, cette région autour de Chicago (Saint Paul n'en est pas très éloigné) dans laquelle Frank Lloyd Wright a érigé nombre de ses magnifiques maisons, nommées «maisons de la prairie» (*Prairie houses*).
- ⁶ Wim Wenders, in CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood*, op. cit., 2022.
- ⁷ SIZA Álvaro, *Imaginer l'évidence*, op. cit., p. 37.
- ⁸ AMIEL Vincent, in DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (dir.), «Wim Wenders», in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, op. cit.
- ¹² «J'avais relu la Moisson rouge de Dashiell Hammett et je savais que la ville pourrie qu'il y avait décrite sous le nom de "Poisonville" était en réalité Butte», écrit Wim Wenders dans *Une fois: images et histoires* (op. cit., p. 266).



Illustration 126 Butte, au Montana, d'après un plan de *Don't Come Knocking*, de Wim Wenders, avec Sam Shepard (2005).

Conclusion

Dans *La Nuit américaine* (1973), François Truffaut, qui joue le réalisateur Ferrand, fait son examen de conscience et se dit : « Tu aurais pu travailler mieux, tu aurais pu donner davantage [...]¹. » De même pour ce livre, il y a tellement de scènes qui auraient pu trouver leur place et qui n'ont pu être retenues ou sont arrivées trop tard. Pourtant, il convient de ne pas trop insister sur ce point car « l'absence d'introduction, de conclusions, d'explications, d'idées intermédiaires, manifeste une autre manière d'avoir du tact² », selon Charles Dantzig, qui rejoint ainsi Jim Harrison constatant que « les débuts et les fins sont les éléments les plus artificiels³. » Elías Torres (professeur et architecte à Barcelone) aussi préconisait d'aller droit à l'essentiel : « Ne pas expliquer, ni décrire : présenter, montrer⁴. »

Appréhender la réalité du monde et des œuvres d'art (dont les films) est complexe. On les voit comme un tout et dans un premier temps, les impressions sont générales et le jugement est surtout un ressenti. Ce dernier terme est primordial, car il est à la base des raisonnements rationnels qui suivront et qui vont décomposer ou déconstruire l'objet analysé. Ainsi, la mise en évidence de ce sujet des ombres et de la lumière a permis de considérer ces films d'une manière particulière et, par extension, la réalité qui nous entoure. L'ombre et la lumière occupent d'ailleurs nos esprits depuis la nuit des temps (le Temple du Soleil inca, le Panthéon, etc.). Au cinéma, et surtout dans les films en noir et blanc de la période classique, on aura ainsi essayé de mettre en évidence, dans les scènes analysées, l'invention, l'expressivité et la composition élaborées au moyen d'éclairages très travaillés. Les plans qui en résultent produisent une émotion esthétique, cette dernière étant à la base de l'intérêt pour cet art. Ainsi, nombre d'images de films nous imprègnent profondément, au même titre que des tableaux (probablement davantage), et s'imposent comme des références essentielles pour nourrir l'acte de création (qu'il soit architectural ou de toute autre sorte).

Puissent ces quelques exemples donner envie, surtout aux plus jeunes, de découvrir des films qui peuvent produire ce que Gérard Genette qualifie de « choc

infini des grandes œuvres⁵. » Me concernant, le bouleversement provint de la découverte, au début du XXI^e siècle, de *White Heat* (1949), de Raoul Walsh, film qui depuis lors m'accompagne. Et pour terminer, nous reviennent, toujours, ces mots de Marcel Proust (mais nous ne serons pas aussi dramatiques que lui...) : « Cette nuit, j'ai mis le mot *fin*. Maintenant, je peux mourir⁶. »

Notes

- ¹ TRUFFAUT François, *La Nuit américaine*, scénario : François Truffaut, Jean-Louis Richard et Suzanne Schiffman, 1973.
- ² DANTZIG Charles, *À propos des chefs-d'œuvre*, Grasset, Paris, 2013, p. 238.
- ³ HARRISON Jim, *En marge*, *op. cit.*
- ⁴ TORRES TUR Elías, *Hubiera preferido invitarles a cenar*, Pre-textos/Collegi d'Arquitectes de Catalunya/ Demarcació de Girona, 2005, p. 16 (traduction de l'espagnol par l'auteur).
- ⁵ GENETTE Gérard, *Figures 1*, *op. cit.*, p. 164.
- ⁶ Marcel Proust, in GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, Points Essais, Paris, 2002, p. 379.

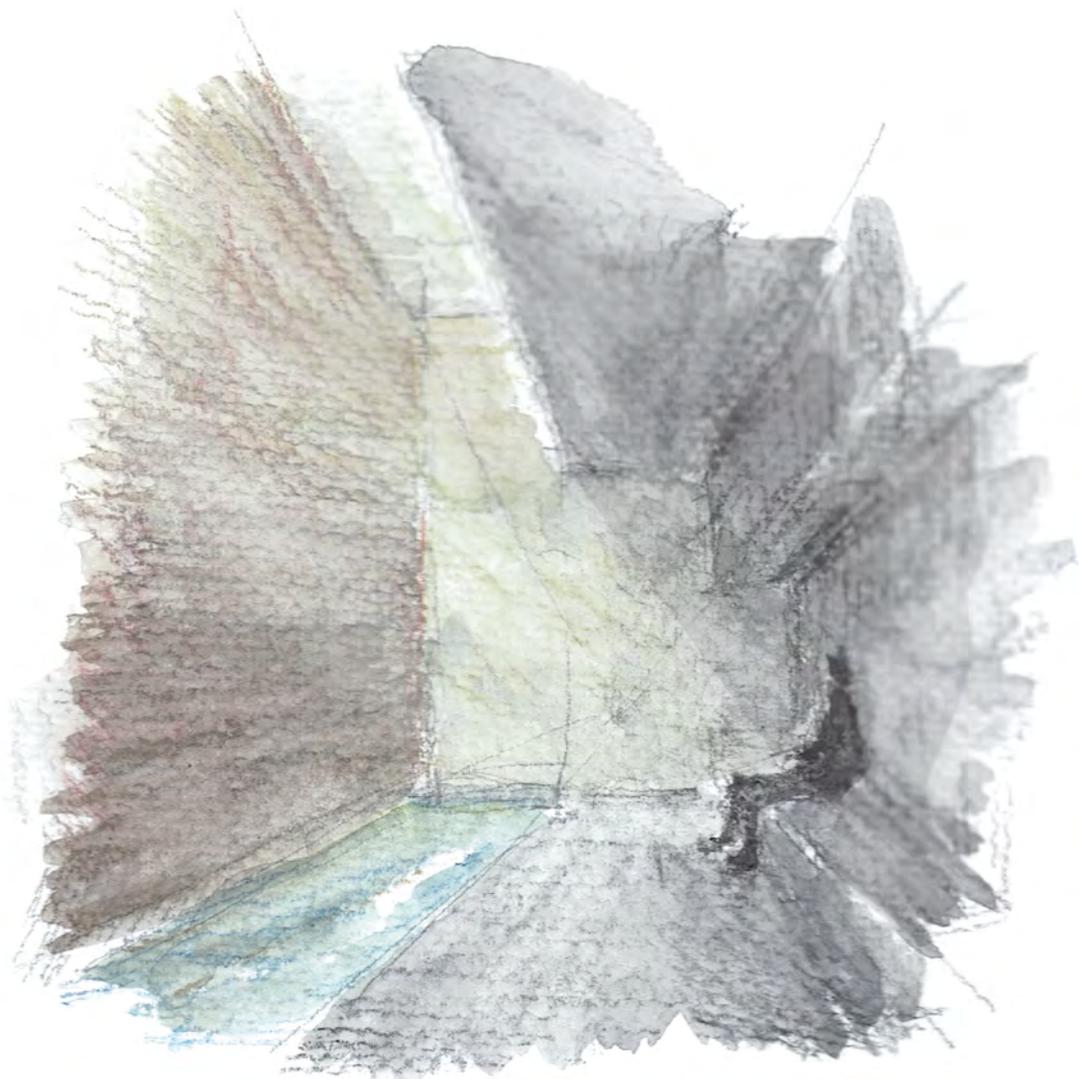


Illustration 127 Étude de lumière pour un projet.

Appendice

Contributions

Le cours que je dispense au sein de la Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève, HEPIA, et qui a inspiré ce livre, est continuellement enrichi par certaines personnes. Nicolas Pham, professeur, chef de la filière architecture de HEPIA et responsable du Joint Master of Architecture, est à l'origine de la création de ce cours qui cherche à ouvrir le champ de références des étudiants. Jacques-Xavier Aymon, qui a écrit la préface, vient régulièrement à HEPIA pour participer à des jurys, l'école bénéficiant ainsi de son savoir, immense, ainsi que de sa pédagogie. Blanca Vellés est architecte, professeure et co-responsable du cours «Architecture et cinéma». Philippe Meier est professeur et architecte renommé; il écrit aussi régulièrement dans diverses revues. Jacob Berger est un réalisateur qui est intervenu plusieurs fois dans le cours, notamment pour présenter des films – les

siens (*Une journée*, 2007) ou ceux des autres (*Une ville à Chandigarh*, d'Alain Tanner et John Berger, 1966) –, ainsi que pour faire partie de divers jurys. Christian Geissbuhler, architecte, amateur d'art et ancien enseignant de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), est régulièrement invité à HEPIA pour donner des cours ou participer à des jurys. Agnès Perreten Lopez est architecte, professeure et passionnée de cinéma. Lara Mellet, alors étudiante et désormais jeune diplômée, architecte HES, a présenté et mis en relation, avec des camarades, des extraits de films lors d'un événement nommé «Ambiances urbaines», à HEPIA.

J'ai donc pensé que ce livre pourrait également bénéficier de leurs apports, de leurs regards si variés. Les textes inédits qui suivent offrent donc une nouvelle vision éclairée sur les rapports entre architecture et cinéma.

Des trajectoires inverses

Nicolas Pham

Quand François m'a demandé un texte personnel sur le lien que je considère entre architecture et cinéma, je me suis d'abord demandé comment décrire simplement un lien si complexe et en constante mutation.

Ce qui me semble évident, c'est le paradoxe intrinsèque qui caractérise une architecture qui est par essence matérielle et statique ainsi qu'inscrite dans le temps, alors que les usages, la perception, le signifié sont interprétatifs, circonstanciels et parfois fugaces. Il en va de même de la ville.

Le cinéma opère dans le sens presque exactement inverse, cependant, il contient les mêmes paradoxes.

C'est donc de l'architecture comme récit, tout comme le film, que je vais tenter de parler dans cet exercice.

La narration est certainement ce qui associe le mouvement, le temps à l'espace.

Dès la Renaissance, la formulation de l'espace, indépendante du fait constructif, l'usage de la perspective et la création du point de vue sont déjà manifestes dans le Teatro Olimpico de Palladio, puis étendus au dispositif urbain de la Rome baroque en liant par le parcours les églises du pèlerinage et en lui donnant une forme qui procède de la mise en scène.

La modernité va encore renforcer cette perméabilité entre l'espace et sa représentation à travers le cinéma puisque ce dernier va établir une relation presque incestueuse avec l'architecture à travers le studio, dans lequel

le décor se substitue à l'architecture du réel en le sublimant, souvent. Il est plus vrai que nature.

L'architecture des avant-gardes du XX^e siècle n'est pas en reste, car de nombreux auteurs se servent de la cinématique pour décrire leur œuvre, Le Corbusier avec la « promenade architecturale » de la villa Savoye, la maison Schröder de Rietveld, la séquence narrative du mouvement devant dématérialiser la construction. Là, le réel, la matière, a vocation à disparaître au profit de l'émotion (la « machine à émouvoir » de Le Corbusier).

À nouveau, les trajectoires inverses.

Si la différence principale réside toutefois dans le fait qu'autant la ville et l'architecture sont des paradigmes collectifs liés à l'usage et qu'autant le cinéma sollicite a priori la sphère intime et émotionnelle, que ce soit le cinéma d'auteur ou le produit de l'industrie commerciale, le retour de la phénoménologie dans la conception architecturale va aujourd'hui contribuer à fusionner ces disciplines issues l'une de l'autre et à la genèse somme toute simultanée.

Étant architecte et sentimental, ce sont souvent les films qui induisent cette confrontation de la ville et de l'intime qui me touchent particulièrement (mais ce ne sont pas les seuls): *Manhattan* de Woody Allen (1979), *L'Éclipse* de Michelangelo Antonioni (1962), *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), les films de Peter Greenaway...

Il y a une liste de films que tout étudiant·e en architecture et une liste d'architectures que tout étudiant·e en cinéma devrait avoir vues.

C'est François qui a cette liste.



Illustration 128 Woody Allen et Diane Keaton sous le Queensboro Bridge, dans *Manhattan*, de Woody Allen (1979).

Un certain regard

Blanca Vellés de Uribe

Uno se demora mucho en ver, pero poco a poco se te va entregando el secreto y vas viendo lo que es bueno y la profundidad de cada cosa.

On prend du temps pour voir, mais peu à peu le secret se révèle et l'on commence à distinguer ce qui est bon et la profondeur de chaque chose.

Lettre de Sergio Larrain (photographe MAGNUM PHOTOS) à son neveu (1982').

Genèse d'un cours

Imaginez la scène: deux professeurs d'architecture assis à la buvette de l'école, partageant leurs idées et leurs expériences autour d'un café. Nous discutons de patrimoine et d'architecture lorsque le chef du département est arrivé et nous a dit, avec une pointe d'humour, mais aussi de préoccupation, que le patrimoine culturel de nos étudiants était mort... Il nous a expliqué qu'à sa grande surprise, aucun de ses élèves ne connaissait le film *Blade Runner*. Cette remarque est restée dans nos esprits et nous avons découvert que les références visuelles et cinématographiques de nos étudiants ne ressemblaient presque en rien aux nôtres, à celles que nous partagions en tant que professeurs de générations différentes, beaucoup d'entre elles apprises à l'école d'architecture. Plus surprenant encore, nos étudiants ne connaissaient pas le film emblématique de Ridley Scott, qui a eu une telle influence sur la compréhension de la ville du futur par de nombreux architectes de renom.

Le cas de ce film s'est révélé particulièrement instructif pour aborder cette question. Il présente un portrait unique d'une ville futuriste où le passé n'a pas été effacé, mais ajouté. Une ville où vélos et voitures volantes cohabitent en parfaite harmonie. Une ville qui embrasse à la fois l'architecture ultramoderne et classique. On pourrait parler d'un «rétrofutur» qui nous montre, pour la première fois, que le futur se construit sur les bases du passé, et que toute modernité actuelle deviendra l'antiquité du futur. Comment nos étudiants ont-ils pu passer à côté de cet exemple merveilleux d'architecture dans le cinéma?

Après de nombreuses réunions et discussions passionnées a germé l'idée d'un nouveau cours: «Architecture et cinéma: un certain regard». Son objectif principal était de proposer à nos étudiants un environnement de références qui, bien qu'appartenant au siècle précédent, n'était ni moins important ni moins efficace pour comprendre la ville présente et future, et pour les rapprocher d'un certain regard. Ce cours enseigne que le cinéma, en tant que médium artistique, a le pouvoir de nous transporter et de nous faire réfléchir sur les interconnexions entre le passé, le présent et le futur dans l'architecture. *Blade Runner* nous rappelle qu'il est important de comprendre comment les courants architecturaux évoluent et se chevauchent au fil du temps. Il nous incite à apprécier la continuité historique dans notre discipline et à nous rendre compte que l'innovation découle de la connaissance et de l'inspiration que nous puisons dans le passé.

Cet enseignement vise à éveiller la curiosité et à élargir la vision de nos étudiants. Il leur montre l'utilité d'explorer des œuvres cinématographiques emblématiques telles que *Blade Runner* afin de découvrir comment elles peuvent influencer leur compréhension de l'environnement architectural actuel et futur.

En tant qu'architectes, il est nécessaire de posséder une grande curiosité et d'être capables de s'inspirer et d'apprendre d'autres disciplines. Cela nous permet de créer des œuvres qui répondent à des visions plus larges de l'architecture. En nous ouvrant à de nouvelles influences et perspectives, nous enrichissons notre pratique et obtenons de meilleurs résultats. L'interaction avec d'autres disciplines nous aide à élargir nos horizons et à apporter de nouvelles idées et approches à notre travail.

Objectifs de l'enseignement

Au fur et à mesure de la conception de ce cours, nous nous sommes rendu compte de l'importance d'établir des objectifs clairs et atteignables pour nos étudiants. Nous souhaitons leur fournir les outils pour comprendre la relation entre l'architecture et le cinéma, et comment ces disciplines s'influencent mutuellement:

- **Approfondir la compréhension de l'espace architectural et urbain du point de vue de l'habitant** ou de l'usager. Comme le répète souvent Rafael Moneo, «l'architecture n'est pas faite d'objets», mais d'espaces de

vie. Il s'agit de prendre conscience de l'importance des espaces créés en tant que lieux que l'on parcourt, que l'on habite ou que l'on vit... Pour ce faire, on propose de s'inspirer du cinéma comme outil de compréhension et d'analyse de l'espace perçu, de la matérialité, de la lumière et de l'ombre, ainsi que des autres éléments architecturaux, voire de l'espace public.

- **Explorer les relations entre le cinéma et l'architecture qui vont au-delà des aspects visuels et esthétiques.** Dans les deux disciplines, une planification minutieuse et une capacité de fascination et de séduction sont nécessaires pour mener à bien un projet qui implique plusieurs équipes de professionnels, ainsi que des investisseurs et le public en général, et qui nécessite une coordination et une collaboration efficaces. Un de ces aspects est le « *storyboard* », qui ne se limite pas à la planification cinématographique ou à la conception architecturale, mais qui peut également être appliqué à la programmation des étapes de projets, aux processus de participation citoyenne et à l'exploration d'utilisations alternatives des espaces publics au fil du temps. Cet outil visuel et narratif apporte clarté et organisation, facilitant la communication, la prise de décision et la génération d'idées dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme.
- **Analyser les éléments de composition architecturale du point de vue théorique à travers leur relation avec le cinéma.** Pour cela, on examine l'influence du cinéma dans la conceptualisation et la visualisation de projets architecturaux, ainsi que sa capacité à inspirer de nouvelles formes de présentation et de communication dans le domaine de l'architecture. On étudie également

les éléments architecturaux présents dans le cinéma et leur signification symbolique dans la narration visuelle. De plus, on explore comment le cinéma utilise la narration visuelle pour représenter et communiquer l'espace architectural, et comment cela affecte la perception de l'espace perçu et de la matérialité dans l'architecture. Enfin, on considère la relation entre le cinéma et la ville, en analysant comment la représentation cinématographique des espaces urbains reflète la planification urbaine et l'architecture de la ville, et révèle des questions socioculturelles pertinentes pour les architectes.

Étude de cas et techniques cinématographiques

De nombreuses activités pédagogiques sont proposées aux étudiants au sein de ce cours. Une analyse cinématographique de films ou de scènes marquantes abordant la représentation de l'espace architectural et urbain est ainsi systématiquement réalisée. On enquête sur les techniques de montage et de montage cinématographiques et leur application dans la présentation visuelle de projets architecturaux, ainsi que dans la représentation de l'évolution des espaces au fil du temps. On examine également comment la narration cinématographique peut inspirer de nouvelles façons de concevoir la séquence spatiale et l'organisation des espaces architecturaux. On explore l'utilisation de la bande sonore et du design sonore dans le cinéma en tant qu'éléments contribuant à l'expérience spatiale et sensorielle, et on étudie ensuite comment ils peuvent être appliqués dans la conception architecturale.

Mise en pratique

Cet enseignement, qui encourage la participation active des étudiants, les invite à développer des projets individuels et en équipe intégrant les concepts appris. Pour cela, ils créent des narrations visuelles, de préférence architecturales, en utilisant des techniques cinématographiques de base et en produisant un court-métrage planifié selon un *storyboard* préalablement élaboré.

Nous explorons ensuite la relation entre la mise en scène cinématographique et la composition spatiale en architecture, offrant ainsi aux étudiants l'opportunité d'appliquer de manière pratique les connaissances acquises.

En résumé, ce cours vise à favoriser une compréhension plus consciente, critique, approfondie et humaniste de l'architecture à travers le cinéma, en explorant la relation espace-temps et les outils du cinéma pour créer des atmosphères architecturales.

L'intégration d'éléments visuels et cinématographiques dans l'enseignement de l'architecture peut ouvrir de nouvelles portes de compréhension et de créativité. Cet enseignement amène les étudiants à développer un regard critique et analytique, en utilisant le cinéma comme un outil pour explorer et remettre en question les concepts architecturaux.

Notes

- ¹ MOSCIATTI Ezio, « Moreno Sebastián. El legado de Sergio Larraín, una clase magistral de fotografía », *Bio bio Chile*, 2021.
- ² Par exemple, le titre de la conférence qu'il a donnée, invité par HEPIA au Pavillon Sicli : https://www.hesge.ch/geneve/sites/default/files/actualite/documents/141001_cp_hepia_rafael_moneo.pdf (consulté le 15.01.2024).

« *When the horizon is in the middle, it's boring as shit!* »

Philippe Meier

Les idées sont tout pour moi. [...] Alors, de temps en temps, j'en attrape une, et si j'en tombe amoureux, c'est pour deux raisons: la beauté de l'idée en elle-même et la manière dont le cinéma pourrait l'exprimer. La combinaison des deux vous fait tomber amoureux, et vous avez alors assez d'énergie pour transmettre l'idée à tous vos collaborateurs, pour finalement emmener le poisson sur l'écran².

Dans toutes les professions, et encore plus dans celles liées à l'art ou l'artisanat, la notion de maître est présente dans la formation: compagnons des métiers d'art, maîtres d'atelier de peinture, de sculpture ou d'architecture, grands réalisateurs du septième art, ils ont tous, par leur savoir, leur comportement ou leur personnalité, eu un impact profond sur le cursus des plus jeunes. Dans le monde de la sculpture, chacun a en mémoire le parcours de Camille Claudel dans sa relation tourmentée avec son maître Auguste Rodin qui dira d'elle: « Je lui ai montré où trouver de l'or, mais l'or qu'elle trouve est bien à elle³. » Dans le monde du cinéma, l'influence de Jean-Luc Godard n'est plus à rappeler tant elle fut grande sur des metteurs en scène majeurs comme Scorsese, Tarantino ou Jarmush, que ce soit par ses films, ses écrits ou ses déclarations publiques. En architecture, les grands professeurs de l'époque Beaux-Arts étaient capables d'envolées lyriques devant une assistance

souvent fascinée par la figure tutélaire du maître. Certains se souviennent d'Eugène Beaudouin, directeur des études d'architecture à l'École d'architecture de l'Université de Genève (EAUG), auteur de « brillantes critiques [quand il s'agissait] davantage d'un cours magistral que d'un échange ou d'un dialogue entre enseignant et enseignés⁴ ». À l'École polytechnique fédérale de Zurich, dans les années 1960, le professeur Werner Cœsli passait avec sa cour d'assistants devant les centaines de projets d'étudiants de première année souvent sans un commentaire, mais soudain s'arrêtait pour une critique remarquable si le projet l'intéressait, ou était capable de railler avec humour certaines propositions jugées ineptes, marquant les esprits⁵. Dans ces mêmes années, on citera encore brièvement: les célèbres paroles, accompagnées des croquis au tableau noir de Louis I. Kahn lors de sa conférence « Silence and Light » à l'Auditorium maximum de l'École polytechnique de Zurich en 1969, qui ont marqué une génération d'étudiants⁶; les aphorismes de Luigi Snozzi dont la pertinence résonne encore aujourd'hui aux oreilles de ceux qui les ont bien assimilés; plus récemment, les esquisses sur des mètres de calque déroulé qu'effectuait Patrick Berger à l'EPFL dans un silence de cathédrale avant qu'elles ne soient affichées puis commentées par le professeur pour le grand bonheur de l'assemblée.



Illustration 129 John Ford (David Lynch) dans *The Fabelmans*, de Steven Spielberg (2022).

La scène finale du film *The Fabelmans*, lorsque John Ford, génialement incarné par le réalisateur David Lynch, dit au jeune Samuel, double cinématographique de Steven Spielberg⁷, « quand l'horizon est au milieu c'est ennuyeux à mourir⁸ », explicite à merveille ce moment magique de transmission de connaissance, celui qui jalonne les parcours de tous ceux qui sont réceptifs aux paroles de leurs aînés. Le montage montre de manière ô combien subtile le comportement un peu naïf et perdu de l'un, la dureté

feinte de l'autre, le remerciement du jeune et la tendresse du vieux maître qui lâche finalement un « *my pleasure* » à son cadet.

Les biographies des grands artistes, anciens ou modernes, sont émaillées de ces moments sublimes où une parole, un acte, un dessin marquent à jamais la pensée de celui qui va peut-être devenir lui-même formateur d'une future vocation. Les *Vite* de Giorgio Vasari furent un des premiers réceptacles de la grande histoire de l'art⁹. Parmi les anecdotes les plus célèbres, celle de Giotto ayant peint une mouche sur un portrait commencé par son maître Cimabue, lequel reprenant le pinceau essaie de chasser de la main ce qu'il prend pour un réel insecte. À l'aune d'une période où l'omniprésence numérique envahit des écrans sans âmes, puissent se poursuivre encore longtemps ces contacts uniques empreints de grâce culturelle entre deux êtres humains, quand l'instant devient un jalon mémoriel tant l'émotion est puissante.

Notes

¹ « *Now remember this: when the horizon is in the bottom, it's interesting; when the horizon is at the top, it's interesting; when the horizon is in the middle, it's boring as shit!* » (Réplique de John Ford interprétée par David Lynch au cours de la dernière scène de *The Fabelmans*, de Steven Spielberg, 2022.)

² David Lynch, « Après dissipation des brumes », in *Cahiers du cinéma*, n° 797, avril 2023, p. 20.

³ Monique Laurent, *Rodin*, Chêne/Hachette, Paris, 1988, p. 76.

⁴ Jacques-Xavier Aymon, « Enseignements des domaines du bâti et de l'environnement », *Interface*, n° 37, 2022, p. 8.

⁵ Souvenirs de Patrick Mestelan, architecte et professeur à l'EPFL (1990-2012), ancien étudiant de Werner Cesli à l'EPFZ, recueillis par l'auteur le 1^{er} septembre 2023.

⁶ Voir à ce sujet, Patrick Mestelan, *Louis I. Kahn, Silence and Light: actualité d'une pensée, Cahiers de théorie*, n° 2-3, 2000.

⁷ Dans une interview de 2011, Steven Spielberg relate à John Favreau sa propre rencontre avec la légende du cinéma américain. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=hHHB-dKUqj6U> (consulté le 15.01.2024).

⁸ Voir la note 1.

⁹ Giorgio Vasari, *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes (Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori)*, première édition en 1550 par Torrentini. Parfois fausses, les anecdotes reflètent néanmoins une certaine forme de réalité, quelquefois exagérée par l'auteur.



Illustration 130 L'architecte américain Louis I. Kahn (v. 1974).

Le Boriska

Jacob Berger

Dans la dernière partie de *Andreï Roublev*, le chef-d'œuvre d'Andreï Tarkovski consacré à la vie du grand peintre d'icônes russes du même nom, on suit le destin d'un tout jeune artisan, nommé Boriska. En 1423, à proximité de Souzdal, une bourgade du nord de la Russie dévastée par la peste, les autorités décident de fabriquer une gigantesque cloche. Mais le maître-fondeur est mort. Tous se tournent alors vers son fils, Boriska, un gamin. C'est à lui que revient la charge démesurée de fondre l'impressionnante cloche. Boriska dirige l'équipe avec maîtrise, sachant que s'il échoue, il sera sévèrement châtié. Lorsque le battant de la cloche est mis en branle et produit un son parfait, l'enfant tombe, en pleurs, dans les bras du moine Roublev et avoue que son père, « cette charogne », ne lui avait, en vérité, transmis aucun secret de fabrication. Boriska avait bluffé son monde. Devant tant de foi, Roublev rompt le vœu de silence auquel il s'était astreint pendant une dizaine d'années et décide de se remettre à peindre.

Depuis ma première rencontre avec *Andreï Roublev*, j'ai toujours compris ce chapitre, ce décisif « film dans le film » (le reste est consacré à la vie du peintre lui-même) comme une pure métaphore du cinéma : chaque cinéaste est, dans le fond, un Boriska ; il ne sait pas si l'objet qu'il fabrique va produire un carillon magnifique ou un craquement sinistre. Plus encore, chaque cinéaste, tout comme l'architecte, est un maître d'œuvre vers lequel se tournent tous les autres corps de métier, ainsi que les

pouvoirs publics (qui, généralement, financent l'œuvre) et dont la vision constitue le seul – et mystérieux – point de repère, auquel chacun est appelé à se rallier. Or il n'y a en vérité aucun « secret de fabrication » ! Le tout est de *faire croire* qu'il y en a un, de créer une *illusion* de sens et d'intention, là où il n'y a, en vérité, qu'impression et intuition.

Fabriquer une cloche requiert de faire fondre toutes sortes d'autres objets en métal pour « nourrir la bête », tout comme faire un film demande d'investir des sommes colossales, provenant, souvent, des comptes publics. Surtout, surtout, fabriquer un film revient d'abord à faire *rêver* d'un film. Le scénario, le storyboard, le plan de travail (ce document réalisé par le premier assistant-réalisateur qui pose toutes les étapes du tournage) ne sont que projections, maquettes, une *représentation* de ce que sera l'œuvre, une fois achevée.

Dans la pratique, cinéma et architecture (ou accessoirement, fonderie de cloches) sont des expériences radicalement voisines. Les deux exigent un document de départ, un dessin, un dessein, un *plan* (au sens programmatique), à savoir une construction mentale qui sert de support au *fantasme* autour duquel tous, commanditaires, collaborateurs, acteurs, fournisseurs et surtout contributeurs financiers, vont s'agrèger, dans un acte de foi aussi intrépide que hasardeux. Car, en vérité, nul ne sait si Boriska dispose ou non du fameux « secret de fabrication » !

Dans les deux cas, une phase languissante suit l'élaboration du programme (scénario), où le producteur



Illustration 131 Andreï Tarkovski et l'acteur Nicolaï Bourliaïev, qui incarne Boriska dans *Andreï Roublev* (1966).

(l'entrepreneur, l'État, la commune, etc.) va financer le projet, gérer le budget et les recours, puis organiser le travail et rémunérer l'équipe. Une équipe de tournage, tout comme un chantier de construction, est une métaphore du monde. Toutes les questions sociétales s'y retrouvent : division du travail (éviter de convoquer le plombier avant le terrassier), hiérarchies sociales (penser à mieux payer le grutier que le manœuvre), esthétique (poutre ou voûte ?), concurrence (le peintre prime-t-il sur l'électricien ?), morale (l'utilisateur prime-t-il sur le commanditaire ?), etc. Dans un chantier comme sur un tournage,

on passe un temps incalculable à *mettre en place* (concevoir, financer, organiser, planifier, prévoir, répéter), puis le temps le plus court possible à *réaliser* (construire, tourner), puis un temps indéterminé à *finaliser* (électricité, gaz, fibre optique... musique, affiche, bande-annonce...), avant que surgisse le moment de vérité: ce qui n'était qu'une *construction* mentale devient une construction tangible; ce qui n'était qu'un *plan* (un projet) devient un plan (une image); une *projection* (une hypothèse), une projection (une cabine dans une salle de cinéma); une *fiction* (une divagation), une fiction (un récit); une dépense, un revenu.

Alors, et alors seulement, le bâtiment, le film ou la cloche parviennent à exister réellement. Avant cette ultime épreuve (la mise en branle du battant de la cloche), seul l'architecte ou le cinéaste, seul le Boriska connaît le tintement idéal de la cloche, cette vibration indescriptible et pourtant si familière, qui saura libérer la petite bourgade du nord de Souzdal du souvenir effroyable de la peste qui, un jour – jadis – fut.

L.A. Confidential

Curtis Hanson, 1997

Un film noir dans une villa blanche

Christian Geissbuhler

Dans le Los Angeles des années 1950, après un règlement de comptes au cours duquel un ancien flic a été tué, trois inspecteurs aux styles et méthodes très différentes vont devoir coopérer pour mener l'enquête.

L.A. Confidential est un film noir réalisé en 1997 par Curtis Hanson, tiré du roman de James Ellroy paru sous le même titre en 1990, troisième tome du *Quatuor de Los Angeles*.

Dans la première scène où apparaît la Lovell House de Richard Neutra, l'inspecteur Bud White (Russell Crowe) rend visite à un suspect; il arrive à la villa par le haut, découvrant ainsi toiture-terrasse et volumes blancs dans une végétation luxuriante. Le proxénète dandy Pierce Patchett (David Strathairn) joue au golf dans le jardin en contrebass. Le policier l'interpelle et Patchett l'invite à le rejoindre plus bas. Cette scène en contre-plongée nous fait ressentir la hauteur de la villa sans en dévoiler les façades!

Dans la scène suivante, les portes des volumes blancs des garages s'ouvrent, laissant apparaître un cabriolet Jaguar XK 120 rouge, puis le maître des lieux de blanc vêtu. Il toise le policier, et le renvoie. À ce stade, la villa reste toujours un mystère, elle n'a été montrée que partiellement, de l'extérieur.

Plus tard, deux inspecteurs entrent en force dans la villa, arme au poing, à la recherche de Patchett. L'intérieur de la villa nous est dévoilé à un rythme rapide, la double

hauteur de l'escalier menant au séjour, les espaces généreux et baignés de lumière, ils découvrent le *bad guy* sans vie dans un fauteuil.

La Lovell House, construite entre 1927 et 1929, est une des premières réalisations de Richard Neutra, elle reflète l'intérêt de l'architecte pour la transparence et les formes géométriques de l'architecture rationaliste. La coupe est particulièrement remarquable, la succession des espaces en double et simple hauteur est fluide et l'inspiration du «*Raumplan*» d'Adolf Loos est présente.

C'est la première villa construite aux États-Unis en ossature métallique, et le premier exemple de l'utilisation du gunitage (béton projeté). Les appliques dans la cage d'escalier principale sont des phares d'une Ford A, montrant la volonté de l'architecte d'industrialiser et de diffuser une architecture domestique faite d'acier, de béton et de verre. Ce sera le cas par la suite avec les réalisations et publications des Case Study Houses et des nombreuses et sublimes villas de Richard Neutra.



Illustration 132 Lovell House (Los Angeles), par Richard Neutra (1929).



Illustration 133 Russell Crowe dans *L.A. Confidential*, de Curtis Hanson (1997).



Illustration 134 Intérieur de la Lovell House, par Richard Neutra (1929).

Roma

Alfonso Cuarón, 2018, Mexique

Agnès Perreten Lopez

Alors qu'aujourd'hui je suis loin de Mexico, un souvenir sonore et visuel de la ville m'envahit délicatement à travers la vision de *Roma*, le dernier film d'Alfonso Cuarón. C'est un mélange de sensations entre fiction et réalité: l'eau déversée pour nettoyer la cour d'entrée, le bruit dans la rue, les vendeurs ambulants dans les avenues, la musique de Juan Gabriel en fond sonore, et le ballet incessant des avions, tout cela me semble presque magique, comme si les sons de mes pensées me ramenaient à Mexico, la mégapole.

Son titre fellinien *Roma* est le nom du quartier de Mexico où Alfonso Cuarón a grandi. Lu à l'envers, c'est aussi le mot «*amor*». En effet, il sera beaucoup question du désordre amoureux, conjugal, filial et domestique ainsi que des moments de grande douceur et de grande cruauté, où l'*amor* rôde, au dedans et au dehors de la Domus.

D'ailleurs, le thème principal du film est la résilience et la force des femmes dans un contexte de tumulte social et politique dans les années 1970 à Mexico. Cuarón s'inspire de ses propres souvenirs d'enfance et de sa relation affective avec Cleo (jeune indigène, employée de maison et nounou des enfants) pour symboliser les expériences et les émotions des personnages du film.

À travers des faits historiques, il tente non seulement de récupérer et de reconstruire une ville fantasmée et idéalisée, mais aussi de représenter en noir et blanc

dans ses moindres détails, toute une époque qui a marqué l'histoire du pays.

La Roma, ou la Colonia Roma, et le personnage de Cleo sont les véritables protagonistes du film.

L'architecture de ce quartier est un élément important dans la mémoire collective de Mexico et de ses habitants. Les bâtiments et les rues sont utilisés comme toile de fond visuelle pour le film et représentent la société mexicaine des années 1970. À chaque image du film, on peut observer une attention minutieuse portée aux détails architecturaux, sublimant la nostalgie du temps passé. Plusieurs scènes du film se déroulent dans la maison familiale de style Art nouveau mexicain de l'époque porfirienne, avec ses hauts plafonds, ses cours intérieures et ses escaliers centraux.

Pour devenir la maison d'enfance d'Alfonso Cuarón, une maison située sur la Calle Tepeji, au numéro 22 (voir ill. 135), a été totalement transformée. Un important travail d'analyse des couleurs a été réalisé et appliqué sur les murs et les sols afin d'obtenir les nuances de ton, de lumière et de contraste dans le parti pris noir et blanc du film.

La maison devient un personnage à part entière, un espace qui évoque à la fois la sécurité et la fragilité. Ces deux dualités sont symbolisées par une entrée qui s'ouvre sur un escalier tournant monumental et par un escalier plus abrupt qui mène à une chambre où vit Cleo (voir ill. 136). Ainsi, dès le début de l'histoire, on perçoit



Illustration 135 La maison du film, Calle Tepeji 22, dans *Roma*, d'Alfonso Cuarón (2018).

le décalage entre deux mondes inégaux. De la même manière, la maison de la famille bourgeoise contraste avec les bidonvilles voisins, soulignant ainsi les tensions sociales et économiques du pays.

Les différents espaces de la maison, tels que la chambre des enfants ou la cuisine, ont la fonction symbolique d'un réceptacle de la mémoire. Les pièces deviennent des lieux de réminiscence et de réflexion, permettant aux personnages de se connecter avec eux-mêmes et de se confronter à leurs sentiments. Alfonso Cuarón expliquera dans une interview que le film revient sans cesse à la maison: «*Toutes ces choses sont là et*

nous revenons sans cesse à la maison... Ce que j'aime, c'est que chaque image du film a un commentaire, un commentaire qui est au-delà de ce qui est visible. Les choses sont placées pour une raison spécifique et c'est dans la maison que je pense que cela se perfectionne!».

Cette manière de représenter l'architecture révèle la personnalité des protagonistes et contribue à la compréhension de la dynamique sociale et des inégalités présentes dans le film.

L'utilisation de plans larges et de longs plans-séquences permet de capturer l'essence de l'architecture et d'explorer les différents espaces de la maison. Ces plans mettent également en valeur la relation entre les personnages et leur environnement, renforçant ainsi la symbolique de la mémoire, à l'image des plans larges des scènes sur le toit-terrasse de la maison (voir ill. 137) ou du cinéma Las Américas, reconstruit pour le film (et construit en 1952 par l'architecte José Villagrán), qui servait autrefois d'emblème au quartier, avec sa façade imposante et son style palatial caractéristique des cinémas de l'époque.

Alfonso Cuarón recrée minutieusement la ville de cette époque, montrant les luttes sociales et l'architecture mêlées dans un portrait intime et fictionnel d'une partie de sa vie. Son enquête approfondie sur l'architecture, la culture et la vie dans un quartier de ville transformé nous plonge en tant que spectateur dans les souvenirs de nos propres lieux de mémoire.

Ainsi, dans un langage subtil et sensible, la fresque en noir et blanc nous atteint émotionnellement et nous rappelle également que les souvenirs peuvent être préservés malgré le changement de nos vies et de nos villes.

Aujourd'hui, la Colonia Roma reste une référence de la ville, un quartier éclectique du centre de Mexico et bien connu des «Chilangos» (habitants de Mexico City). C'est un haut lieu de l'art et de la culture contemporaine. Cette tradition culturelle remonte en réalité à l'époque porfirienne, au début du XX^e siècle. Ce nouveau quartier, nommé «Zona rosa» était une façon de présenter Mexico comme une ville moderne en créant la première colonie avec tous les services de base disponibles pour ses habitants. Dessinée par ses boulevards et ses rues bordées d'arbres, la Colonia Roma est un exemple d'architecture Art nouveau – un quartier attractif qui a immédiatement conduit à l'arrivée de familles riches. Vers la fin du XX^e siècle, après le tremblement de terre de 1985 (qui a détruit de nombreux bâtiments de grande valeur architecturale), de nombreuses personnes ont quitté le quartier pour s'installer dans les quartiers fermés et réservés aux habitants riches et puissants de l'ouest de la ville. Après cela, la Colonia Roma a commencé à se transformer. Elle a évolué, passant d'un espace résidentiel à une zone commerciale, et a récemment été nommée «Zone de monuments artistiques» par l'Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Illustration 136 La cour d'entrée avec l'escalier abrupt dans *Roma*.



Illustration 137 Une scène intime de *Roma* sur le toit-terrasse.

Parcourir les rues de Roma à pied ou à vélo, dériver dans un espace isotrope qui réserve à chaque tournant des curiosités, s'arrêter pour observer une maison, se donner le temps de l'admirer, se demander qui l'a habitée, qui l'a construite, toutes les histoires que l'on peut se raconter. Le film Roma, nous raconte une de ces histoires.

Note

- ¹ «*Todas esas cosas están ahí y recurrentemente volvemos a la casa... A mí lo que me gusta, es que cada cuadro de la película tiene un comentario, un comentario más allá de lo que se ve. Las cosas están puestas por una razón específica y en la casa es donde creo que se llega a perfeccionar eso.*» (Traduction de l'auteur.)

Ambiances urbaines

Lara Mellet

Dans la rue, une dizaine de klaxons. Des trottoirs bondés, des passants pressés. L'odeur de l'asphalte qui monte dans les narines après un gros orage d'été. Des balcons, des pigeons, des voisins, un chien, deux chiens, quelques poubelles. Ville de jour, ville de nuit, la ville inspire, la ville transpire. Sa morphologie varie, se transforme, s'adapte. Concrètement... est-il possible de dresser ne serait-ce qu'un seul portrait de la Ville?

D'une manière ou d'une autre, nous avons toujours cherché à caractériser l'essence même de ce qu'est la Ville. Nous avons voulu la définir, lui attribuer une limite, une fonction, une architecture, voire une réputation. Pourtant, les villes ne se ressemblent pas, *elles prétendent être uniques*. Elles se nourrissent de réalités et de mécanismes différents qui, tout aussi nombreux qu'ils puissent être, convergent plus ou moins vers un seul et même critère commun: la densité.

À ce propos, le dictionnaire latin nous renseigne de manière synthétique, si ce n'est prosaïque, sur la définition originelle de ce qu'est la ville. Selon nos aïeux romains, l'*urbs* signifie effectivement une cité délimitée et dotée d'une agglomération importante, soit, plus spécifiquement, Rome. Tous les chemins mènent à Rome – paraît-il... Au-delà? Les faubourgs, les plaines et les nécropoles. Par la suite, les villes se sont progressivement métamorphosées. Les centres se sont polarisés, la croissance démographique, au même titre que celle économique, a flambé, si bien que l'on distingue aujourd'hui

une mégapole d'une métropole. De la citadelle à la fourmilière, la ville s'est alors étendue à diverses échelles et se prête, par conséquent, à de multiples interprétations qu'il serait ambitieux de réduire en un seul point.

Contre toute attente, le cinéma, lui, porte un regard bien plus large et bien plus intéressant sur la question. Il n'y apporte pas une seule réponse, mais propose une multitude de représentations différentes qui cherchent, tant bien que mal, à traduire une certaine réalité urbaine. Qu'il la filme de près ou l'utilise en arrière-plan, le cinéma s'empare de la ville, il la dirige, l'immortalise. Mais comment exploite-t-il réellement sa personnalité? Comment la matérialise-t-il? Quelle ambiance, quel rythme, quelle odeur, quel goût lui concède-t-il?

Il y a de cela plusieurs mois, nous nous étions portés volontaires, quelques camarades et moi, pour animer une présentation sur un thème bien particulier qui, entre-mêlant cinéma et architecture, abordait la question des différentes ambiances urbaines. La thématique paraissait assez simple et l'objectif que nous recherchions se voulait clair: offrir un aperçu aussi varié que complet de la Ville, éviter le redondant, éviter l'ennui.

Or, à force de réflexion, nous réalisons que chaque film avait sa propre manière d'appréhender le paysage urbain, ne serait-ce qu'entre les époques, entre les pays, entre les réalisateurs et, parfois même, entre les films d'un seul réalisateur. Le répertoire devint soudainement terriblement vaste et, alors que nous devions trancher, le

choix entre tel ou tel film nous parut aussi rébarbatif que restrictif. Nous devions *cut* la frise cinématographique de manière drastique, nous devions « préférer ».

Nous parvînmes finalement à sélectionner neuf films qui, étalés entre les années 1960 et 2000, offraient selon nous une vision générale et une sensibilité différente sur la question urbaine. La liste se dressa comme suit:

- *La Dolce Vita*, de Federico Fellini, 1960
- *Ieri, Oggi, Domani*, de Vittorio De Sica, 1963
- *Soy Cuba*, de Mikhaïl Kalatozov, 1964
- *Peur sur la ville*, de Henri Verneuil, 1974
- *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, 1976
- *Les Ailes du désir*, de Wim Wenders, 1987
- *Abre los ojos*, d'Alejandro Aménabar, 1997
- *Babel*, d'Alejandro González Iñárritu, 2006
- *Slumdog Millionaire*, de Danny Boyle, 2009

Neuf films, neuf extraits, neuf villes, neuf réalités, neuf points de vue. De Rome à Mumbai, en passant par La Havane.

La ville comme reflet social

L'une des clés de lecture qui nous vint rapidement à l'esprit est celle de la ville comme illustrant une réalité particulière, une physionomie sociale, culturelle, économique et, selon certains cas, politique.

Dans *La Dolce Vita*, Federico Fellini nous transporte à travers une Rome lascive des années 1960 qui, tirailée

entre traditions et modernité, renferme une société bourgeoise décadente et une presse à scandale outrancière. Le personnage principal erre à travers les rues et les soirées mondaines, il s'éternise, se tracasse. Cet univers paresseux, ponctué par des retours à une réalité plus amère, révèle alors le portrait d'une ville pernicieuse et langoureuse où, entre sacré et délire, l'humanité se dissout progressivement.

Moins acide que son confrère, Vittorio De Sica préfère le ton de la dérision et met en scène le côté chaleureux et rocambolesque de Naples en caricaturant les traits culturels de la société italienne dans la première partie de *Ieri, Oggi, Domani*. Avec humour et légèreté, il relate l'ambiance des quartiers populaires et, en exagérant les comportements, offre au spectateur un tableau vivant, du marchand de fruits aux vendeurs de cigarettes, des balcons des immeubles aux quais du bord de mer.

Cette approche comique et joviale se dissipe pourtant instantanément lorsqu'on la juxtapose à celle de Mikhaïl Kalatozov dans *Soy Cuba*. Ce film, réalisé cinq ans après la montée au pouvoir de Fidel Castro, dépeint l'ère Batista à travers une société en souffrance qui, déchirée par les inégalités sociales et les répressions policières, s'achemine vers la lutte armée et la révolution. Kalatozov multiplie alors les contrastes, permute de la ville à la campagne, joue sur les effets de caméra, les cadrages et les symboles. Des baraquements aux buildings monumentaux, la ville devient témoin, si ce n'est presque coupable, de ses disparités et donnera corps au rassemblement du peuple cubain tout entier, notamment via le plan-séquence emblématique d'un cortège funéraire parcourant les rues de La Havane.

La ville comme émetteur émotionnel

Admettons maintenant que la ville soit un moyen, un moyen de transmettre un sentiment ou, de manière plus forte encore, une atmosphère; en somme, un outil qui réveille les sens, les émotions.

Dans *Peur sur la ville*, Henri Verneuil montre Paris comme un environnement « casse-gueule » et périlleux pour alimenter le suspense et le côté spectaculaire de l'intrigue – même si, avec le temps, le film s'avère plus distrayant qu'il n'est réellement effrayant. Le réalisateur intensifie l'action en jouant sur la dimension réaliste de son cadre avec des courses poursuites sur les toits ou au-dessus du métro qui, ajoutées aux pirouettes et autres cascades de Jean-Paul Belmondo, fascinent le spectateur qui s'y projette.

La mise en scène de l'environnement urbain s'avère ainsi fondamentale. Le cadrage, les mouvements de caméra, les raccords de plans et les effets sonores tempèrent l'ambiance et marquent le rythme. Entre travellings, plans-séquences et contre-plongées, la caméra modifie la perception de l'espace et, de ce fait, le rapport à la ville.

Alors qu'une Madrid déserte peut devenir oppressante et angoissante, comme dans la première séquence de *Abre los ojos*, une New York noctambule et animée peut se révéler aussi douce que séduisante durant l'une des courses de *Taxi Driver*. La musicalité atténuée le caractère frénétique des boulevards, des feux de circulation et des enseignes lumineuses qui, bercés par une mélodie jazzy, participent à créer un cadre apaisant.

Cette démarche, visant à créer un climat par son impact sonore, est d'autant plus pertinente dans l'interprétation

de la ville de Tokyo par Alejandro González Iñárritu dans le triptyque de *Babel*. Le spectateur suit la protagoniste à travers une série d'ambiances différentes qui, dotées d'une sonorité particulière, l'accompagnent au cœur de l'agglomération japonaise. Lorsque le crépuscule se fait nuit, l'environnement s'active, les plans s'accélèrent et la musicalité bascule d'un bruit sourd et muet à un rythme enjoué et tonique qui confère à Tokyo une démarche plus entraînante que tumultueuse.

La ville comme individu

Et si le cadre de la ville pouvait, parfois, dépasser sa fonction figurative première et entrer dans un rôle plus ambigu ?

Si *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle illustre à la fois la réalité des bidonvilles indiens et les difficultés économiques qu'encourt sa population, la première séquence à Mumbai octroie à la ville un caractère plus humain qu'il n'y paraît. Au cours de cet extrait, les enfants se fauflent dans les rues comme dans un labyrinthe, sautent des toitures en tôle et courent pieds nus sur les pipelines pour semer les autorités à leurs trousses. Dans un paysage particulièrement affligeant, ils s'approprient l'environnement jusqu'à ce que ce dernier ne soit plus un obstacle, mais un véritable complice. Au-delà de son côté nauséabond, la ville représente un contexte brut et farouche, un endroit qu'il faut pouvoir apprivoiser pour mieux le dompter.

En fin de compte, au cinéma, la Ville n'est pas vraiment définissable tant elle revêt d'innombrables facettes. Tantôt cadre, tantôt personnage, elle peut contribuer à

l'intrigue ou rester en retrait, mais n'est jamais véritablement passive. Elle rassemble, scandalise, tempère. De « l'hostile » à la « canaille », la ville recèle quantité d'adjectifs et d'interprétations distinctes sans que l'on puisse la catégoriser de manière formelle.

Cette analyse peut être discutable tant elle s'avère personnelle et subjective. Ne prétendant pas vous offrir une seule manière de ressentir la Ville, j'espère que mon éclairage vous aura réconcilié avec Elle.

Bibliographie

La bibliographie proposée ci-dessous est volontairement restreinte. Il existe en effet un nombre important de livres sur le cinéma et l'on encourage les lectrices et lecteurs à les explorer, sans préjugés, un peu comme Raoul Walsh réceptionnait les scripts de la Warner. On pourra toujours suivre le conseil de Jorge Luis Borges: «Je suis un lecteur hédoniste: je n'ai jamais consenti à faire intervenir mon sens du devoir dans un plaisir aussi personnel que l'acquisition de livres, je n'ai jamais tenté ma chance deux fois avec un auteur impraticable, révoquant un livre antérieur pour un autre nouveau, et je n'ai jamais acheté de livres – grossièrement – en vrac¹.» Nous concernant, et évidemment que ce regard est subjectif, nous recommandons de commencer par les livres de Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Courdoson, Jacques Lourcelles et Yves Lavandier (qui ne parle pas que de cinéma).

En effet, ces auteurs cumulent un immense savoir, exprimé par une vision personnelle qui est à la fois objective et subjective, et sont écrits avec clarté et profondeur. On peut les avoir comme livres de chevet, et les relire et redécouvrir sans cesse, tant ils sont riches et comme composés de strates successives, accumulées et complétées au fil de l'élargissement des connaissances de leurs auteurs, puisqu'ils ont été, surtout pour *50 ans de cinéma américain* (voir ill. 138), souvent réédités et donc mis à jour: «Aujourd'hui, après plus de vingt ans d'étude d'un sujet immense et décidément inépuisable, après avoir vu et revu des centaines, voire des milliers de films, consulté de multiples ouvrages et documents, recueilli

des quantités de témoignages et de souvenirs, nous pouvons mieux mesurer le caractère aléatoire de bon nombre de nos opinions de jadis².»

Cela permet d'élargir sa vision d'auteur, ce qui génère parfois des rectifications, dans un sens ou l'autre, du jugement antérieur. Ce dernier, en effet, n'est en aucun cas immuable ou définitif, mais plutôt «une reconnaissance [car] critiquer, c'est reconnaître dans l'œuvre la présence (ou l'absence) d'une valeur. Dans *La Chartreuse de Parme*, Balzac reconnaît la présence du génie romanesque; dans *Hernani*, l'absence du génie dramatique. Tel est le critique³», comme l'écrit Gaëtan Picon, auteur passionnant qui fut par ailleurs juré pour le concours d'architecture du Centre Georges Pompidou.

ALBRECHT Donald, *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*, Hennessey & Ingalls, Los Angeles, 2000.

BARREDO Belén Ramírez, «La ciudad construida y filmada. Influencia de la Arquitectura Moderna en el imaginario distópico de *Gattaca* y *Blade Runner 2049*», *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n° 24, 2022, p. 175-193.

BOGDANOVICH Peter, *Les Maîtres d'Hollywood*, Capricci, Nantes, 2018, t. 1 et 2.

BONITZER Pascal, *Le Champ aveugle*, Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1999.

BORGES Jorge Luis, *Enquêtes*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1992.

BRAESTER Yomi et TWEEDIE James (dir.), *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2010.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Folio, Paris, 1995.

CAIRNS Graham, *The Architecture of the Screen: Essays in Cinematographic Space*, Intellect Books, Bristol, 2013.

CIMENT Michel, *Passeport pour Hollywood*, Carlotta films, Paris.

CLARKE David (dir.), *The Cinematic City*, Routledge, London/New York, 1997.

DANTZIG Charles, «À propos des chefs-d'œuvre», Grasset, Paris, 2013.



Illustration 138 (Début de) liste de livres.

- DE BAECQUE Antoine (dir.) *Petite anthologie des Cahiers du cinéma, 1. Le goût de l'Amérique*, Cahiers du cinéma, Petite anthologie des Cahiers du cinéma, Paris, 2001.
- DEBRAY Régis, *Carnets de route*, Gallimard, Quarto, Paris, 2016.
- DELTELL PASTOR Juan et GARCIA ROIG José Manuel, *Cine y Arquitectura*, Abada Editores, Madrid, 2022.
- DEVESA Ricardo, «El cine como pretexto para la arquitectura», *DC: Revista de crítica arquitectónica*, n° 21-22, p. 8-10, 2011.
- DÍAZ-MAURIÑO Luis, «El espacio en el cine y en la arquitectura», *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 263, p. 72-73, 2013.
- EVERETT Wendy Ellen et GOODBODY Axel (dir.), *Revisiting Space: Space and place in European Cinema, New Studies in European Cinema*, vol. 2, Peter Lang, Oxford, 2005.
- FLEISCHER Richard, *Survivre à Hollywood*, Marest, Paris, 2021.
- GABLER Neal, *Le Royaume de leurs rêves: la saga des Juifs qui ont fondé Hollywood*, Fayard, Pluriel, Paris, 2014.
- GOROSTIZA Jorge, «El cine, lugar de encuentro entre las artes», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n° 56, p. 83-87, 2005.
- GOROSTIZA Jorge, «Tipología constructiva del espacio cinematográfico», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n° 17, p. 15-22, 2014.
- GOROSTIZA Jorge, «Vista de la ciudad del futuro desde el pasado», *Nosferatu. Revista de cine.*, n° 34, p. 169-176, 2001.
- GROZDANIC Lidija, *A Brief Guide to Modern Office Architecture Through the Movies*, <https://architizer.com/blog/inspiration/collections/explore-the-history-of-modern-office-architecture-through-film/> (consulté le 07.02.2024).
- HALLAM Julia et ROBERTS Les (dir.), *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place*, Indiana University Press, Bloomington, 2013.
- HOU Jeffrey (dir.), *Insurgent Public Space: Guerrilla Urbanism and the Remaking of Contemporary Cities*, Routledge, London/New York, 2010.
- JEONG Seung-hoon, *Cinematic Interfaces: Film Theory After New Media*, Routledge, London/New York, 2013.
- JOO Woojeong, *Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2017.
- KAHN Louis I., *Silence et lumière*, Linteau, Paris, 1996.
- KOECK Richard et ROBERTS Les (dir.), *The City and the Moving Image: Urban Projections*, Palgrave Macmillan, New York, 2010.
- KOECK Richard, *Cine-scapes. Cinematic Spaces in Architecture and Cities*, Taylor & Francis, London, 2012.
- LAMSTER Mark, *Architecture & Film*, Princeton Architectural Press, New Jersey, 2000.
- LARSON Susan (éd.), *Architecture and the Urban in Spanish Film*, Intellect Books, Bristol, 2021.
- LAVANDIER Yves, *Construire un récit*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2019.
- LAVANDIER Yves, *Évaluer un scénario*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2020.
- LAVANDIER Yves, *La Dramaturgie: l'art du récit*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2019.
- LÓPEZ-CÓZAR Antonio Puerta, «Rem Koolhaas: arquitectura de cine», *Nuestro tiempo*, n° 631, p. 26-39, 2007.
- LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire des films, 2. De 1951 à nos jours*, Bouquins, Paris, 2022.
- MALLGRAVE Harry Francis, *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity, and Architecture*, John Wiley & Sons, 2010.
- MENNEL Barbara, *Cities and Cinema*, Routledge, London/New York, 2019.
- MONEO Rafael, *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, Parenthèses, Architectures, Marseille, 2013.
- NEUMANN Dietrich (éd.), *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Prestel Verlag, Munchen, 1999.
- OPHÜLS Max, *Souvenirs*, Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 2002.
- PALLASMAA Juhani, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2001.
- PARRA Daniel et ZIMMER Jacques, *Orson Welles*, Edilig, Paris, 1985.
- PASTOR Juan Deltell, *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine*, thèse de doctorat, Universitat Politècnica de València, 2013.
- PENZ François et THOMAS Maureen (éd.), *Cinema and Architecture: Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*, British Film Institute, London, 2001.
- PENZ François, «Cinema as urban modeling: Understanding urban phenomena through fiction films», in *The Routledge Companion to Media and the City*, Routledge, London/New York, 2022.
- PÉREZ Pérez Barreiro et BORREGO Iván Rincón, *Arquitectura de cine*, Fundación DCOMOMO Ibérico/GIRAC (Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine)/Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, 2016.

Table de correspondance des titres anglais-français

Comme le fait observer Charles Dantzig, «le titre est la poignée d'un livre. Il sert à le prendre, rien de plus. Il ne le résume pas plus qu'une poignée ne dit la valise¹». Cependant, tout comme Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon dans *50 ans de cinéma américain*, nous avons préféré garder les titres de films originaux plutôt que leurs traductions. En effet, souvent, ces dernières s'éloignent des intentions de leurs auteurs.

Par exemple, le titre *They Died With Their Boots On* (1941), de Raoul Walsh, évoque l'esprit d'un certain honneur militaire, soit une idée très différente de celle de sa traduction, non littéraire: *La Charge fantastique*. On remarque aussi que ce titre français se rapproche, dans sa sonorité, de *La Charge héroïque* (1949), de John Ford, dont le titre original est *She Wore a Yellow Ribbon*, qui évoque le symbole (le ruban jaune) d'une relation amoureuse entre deux personnages secondaires du film. Cependant, la charge évoquée dans le titre n'intervient qu'à la fin et n'est, de loin, pas représentative du film, qui est plutôt crépusculaire et pacifiste. De plus, ces deux titres français cités ressemblent – et c'est probablement intentionnel de la part des distributeurs – à celui du grand succès de John Ford qu'est *La Chevauchée fantastique*, dont le titre original est *Stagecoach* (1939), qui signifie littéralement «la diligence». Ainsi, un lien est fait artificiellement entre trois films, pourtant très différents. Enfin, le dernier film de Walsh, *A Distant Trumpet* (dont le titre rappelle *Distant Drums*, 1951, analysé dans

la première partie de cet ouvrage) a été traduit, encore une fois, avec le thème de la charge: *La Charge de la huitième brigade* (1964).

La différence est encore plus grande avec *The Set-Up*, de Robert Wise, traduit par *Nous avons gagné ce soir*, qui résume bien le récit, mais qui est loin de la signification du titre, que l'on peut traduire par «la combine». Le titre français divulgue pourtant une information sur le dénouement du film. En effet, le boxeur gagne, malgré la recommandation de son manager, un match truqué qu'il aurait dû perdre. Il en paiera les conséquences en se faisant écraser une main par les gangsters qui avaient arrangé le match, afin qu'il ne puisse plus boxer. Cette conséquence est en revanche la bienvenue pour sa femme, enfin soulagée qu'il arrête. Tous deux ont ainsi, paradoxalement, gagné ce soir. Nous ne sommes cependant pas assurés qu'il fut pertinent de l'annoncer dans le titre. Autre exemple avec le titre du film de Lynch, *Wild at Heart*, qui exprime bien l'état émotionnel de ses personnages, que perd la traduction *Sailor et Lula*. Parfois, un titre original comme *A Prairie Home Companion* (Robert Altman, 2006) est traduit pour le cinéma français avec un titre en anglais: *The Last Show*, ce qui étonne. Il y a, bien sûr, des cas où les retranscriptions françaises sont plus heureuses, comme *Kiss Me Deadly* (1955), traduit par *En quatrième vitesse*, ou *Touch of Evil* (1958) traduit par *La Soif du mal*, mais, dans l'ensemble, nous constatons plus souvent une perte dans le passage à notre langue, de

manière similaire qu'entre un film en version originale et en version doublée: «Vouloir traduire l'esprit est une ambition si démesurée et si fantomatique qu'on peut bien la considérer comme inoffensive².»

Notes

- ¹ DANTZIG Charles, «Dictionnaire égoïste de la littérature mondiale», Grasset, Paris, 2019.
- ² BORGES Jorge Luis, *Histoire universelle de l'Infamie – Histoire de l'éternité*, 10/18, Paris, 1994, p. 194.

A Distant Trumpet (La Charge de la huitième brigade), Raoul Walsh, 1964.
A Prairie Home Companion (The Last Show), Robert Altman, 2006.
A Streetcar Named Desire (Un tramway nommé Désir), Elia Kazan, 1951.
A Woman Under the Influence (Une femme sous influence), John Cassavetes, 1974.
An American in Paris (Un Américain à Paris), Vincente Minnelli, 1951.
African Queen (L'Odyssée de l'African Queen), John Huston, 1951.
Amadeus (Amadeus), Miloš Forman, 1984.
Avatar (Avatar), James Cameron, 2009.
The Aviator (Aviator), Martin Scorsese, 2004.
The Apartment (La Garçonnière), Billy Wilder, 1960.
Barton Fink (Barton Fink), Joel et Ethan Coen, 1991.
The Best Years of our Lives (Les Plus Belles Années de notre vie), William Wyler, 1946.
The Big Carnival (Le Gouffre aux chimères), Billy Wilder, 1951.
The Big Combo (Association criminelle), Joseph H. Lewis, 1955.
Black Hunter White Heart (Chasseur blanc, cœur noir), Clint Eastwood, 1990.
Blade Runner (Blade Runner), Ridley Scott, 1982.
Body and Soul (Sang et Or), Robert Rossen, 1947.
The Body Snatcher (Le Récupérateur de cadavres), Robert Wise, 1945.
Braveheart (Braveheart), Mel Gibson, 1995.
Brazil (Brazil), Terry Gilliam, 1985.
Breaking the Waves (Breaking the Waves), Lars von Trier, 1996.
The Bridges of Madison County (Sur la route de Madison), Clint Eastwood, 1995.
Captain Horatio Hornblower (Capitaine sans peur), Raoul Walsh, 1951.
Casino (Casino), Martin Scorsese, 1995.
Cat People (La Féline), Jacques Tourneur, 1942.
Catch Me If You Can (Arrête-moi si tu peux), Steven Spielberg, 2002.
Citizen Kane (Citizen Kane), Orson Welles, 1941.
The Curious Case of Benjamin Button (L'Étrange histoire de Benjamin Button),
 David Fincher, 2008.
Dark Waters (Dark Waters), Todd Haynes, 2019.
The Dead (Gens de Dublin), John Huston, 1987.
Die Hard (Piège de cristal), John McTiernan, 1988.

Distant Drums (Les Aventures du capitaine Wyatt), Raoul Walsh, 1951.
Don't Come Knocking (Don't Come Knocking), Wim Wenders, 2005.
Double Indemnity (Assurance sur la mort), Billy Wilder, 1944.
The Duellists (Les Duellistes), Ridley Scott, 1977.
East of Eden (À l'est d'Éden), Elia Kazan, 1952.
Edge of Tomorrow (Edge of Tomorrow), Doug Liman, 2014.
Faces (Faces), John Cassavetes, 1968.
Fat City (Fat City), John Huston, 1972.
Fatal Attraction (Liaison fatale), Adrian Lyne, 1987.
Fedora (Fedora), Billy Wilder, 1978.
First Blood (Rambo), Ted Kotcheff, 1982.
Foolish Wives (Folies de femmes), Erich von Stroheim, 1922.
Gentleman Jim (Gentleman Jim), Raoul Walsh, 1949.
Godzilla (Godzilla), Shigeru Kayama, 1954.
Goodfellas (Les Affranchis), Martin Scorsese, 1990.
The Grand Budapest Hotel (The Grand Budapest Hotel), Wes Anderson, 2014.
The Grapes of Wrath (Les Raisins de la colère), John Ford, 1940.
Hammett (Hammett), Wim Wenders, 1982.
The Hunt of Red October (À la poursuite d'Octobre rouge), John McTiernan, 1990.
The Haunting (La Maison du diable), Robert Wise, 1963.
How Green Was My Valley (Qu'elle était verte, ma vallée), John Ford, 1939.
J. Edgar (J. Edgar), Clint Eastwood, 2011.
The Killers (Les Tueurs), Robert Siodmak, 1946.
King Kong (King Kong), Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933.
Kiss Me Deadly (En quatrième vitesse), Robert Aldrich, 1955.
L.A. Confidential (L.A. Confidential), Curtis Hanson, 1997.
Laura (Laura), Otto Preminger, 1944.
Legends of the Fall (Légendes d'automne), Edward Zwick, 1994.
The Man Who Shot Liberty Valance (L'homme qui tua Liberty Valance), John Ford, 1962.
Minority Report (Minority Report), Steven Spielberg, 2002.
The Night of the Hunter (La Nuit du chasseur), Charles Laughton, 1955.
The Magnificent Amberson (La Splendeur des Amberson), Orson Welles, 1942.

The Maltese Falcon (*Le Faucon Maltais*), 1941.
The Man from Planet X (*L'Homme de la planète X*), Edgar G. Ulmer, 1951.
The Man Who Wasn't There (*The Barber: l'homme qui n'était pas là*), Joel & Ethan Coen, 2001.
Mean Streets (*Mean Streets*), Martin Scorsese, 1973.
Mulholland Drive (*Mulholland Drive*), David Lynch, 2001.
Night and the City (*Les Forbans de la nuit*), Jules Dassin, 1950.
Nightmare Alley (*Nightmare Alley*), Guillermo Del Toro, 2021.
North by Northwest (*La Mort aux trousses*), Alfred Hitchcock, 1959.
Objective Burma! (*Aventures en Birmanie*), Raoul Walsh, 1945.
Once Upon a Time in Hollywood (*Once Upon a Time in Hollywood*), Quentin Tarantino, 2019.
One Flew Over the Cuckoo's Nest (*Vol au-dessus d'un nid de coucou*), Miloš Forman, 1975.
One Two Three (*One Two Three*), Billy Wilder, 1961.
Opening Night (*Opening Night*), John Cassavetes, 1977.
Out of the Past (*La Griffes du passé*), Jacques Tourneur, 1947.
The Pledge (*The Pledge*), Sean Penn, 2001.
Predator (*Predator*), John McTiernan, 1987.
Prizzi's Honor (*L'Honneur des Prizzi*), John Huston, 1985.
Psycho (*Psychose*), Alfred Hitchcock, 1960.
Pursued (*La Vallée de la peur*), Raoul Walsh, 1947.
Queen Kelly (*La Reine Kelly*), Erich von Stroheim, 1932.
Radio Days (*Radio Days*), Woody Allen, 1987.
Raging Bull (*Raging Bull*), Martin Scorsese, 1980.
Ready Player One (*Ready Player One*), Steven Spielberg, 2018.
The Remains of the Day (*Les Vestiges du jour*), James Ivory, 1993.
Rear Window (*Fenêtre sur cour*), Alfred Hitchcock, 1954.
Rio Bravo (*Rio Bravo*), Howard Hawks, 1959.
The Roaring Twenties (*Les Fantastiques années 20*), Raoul Walsh, 1939.
Rocky (*Rocky*), John G. Avildsen, 1976.
The Rope (*La Corde*), Alfred Hitchcock, 1948.
Run Silent Run Deep (*L'Odyssée du sous-marin Nerka*), Robert Wise, 1958.
Saving Private Ryan (*Il faut sauver le soldat Ryan*), Steven Spielberg, 1998.
The Searchers (*La Prisonnière du désert*), John Ford, 1956.

The Set-Up (*Nous avons gagné ce soir*), Robert Wise, 1949.
She Wore a Yellow Ribbon (*La Charge héroïque*), John Ford, 1949.
Shutter Island (*Shutter Island*), Martin Scorsese, 2010.
Singin' in the Rain (*Chantons sous la pluie*), G. Kelly & S. Donen, 1952.
Some Like It Hot (*Certains l'aiment chaud*), Billy Wilder, 1959.
Stagecoach (*La Chevauchée fantastique*), John Ford, 1939.
Stranger on a Train (*L'inconnu du Nord-Express*), Alfred Hitchcock, 1951.
Sunset Boulevard (*Boulevard du crépuscule*), Billy Wilder, 1950.
Suspicion (*Soupçons*), Alfred Hitchcock, 1941.
The Terminator (*Terminator*), James Cameron, 1984.
The Talented Mr Ripley (*Le Talentueux Mr Ripley*), Anthony Minghella, 1999.
They Died With Their Boots On (*La Charge fantastique*), Raoul Walsh, 1941.
The Third Man (*Le Troisième Homme*), Carol Reed, 1949.
Thunderbolt and Lightfoot (*Le Canardeur*), Michael Cimino, 1972.
To Be or Not to Be (*Jeux dangereux*), Ernst Lubitsch, 1942.
To Have and Have Not (*Le Port de l'angoisse*), Howard Hawks, 1944.
Total Recall (*Total Recall*), Paul Verhoeven, 1990.
Touch of Evil (*La Soif du mal*), Orson Welles, 1958.
The Towering Inferno (*La Tour infernale*), John Guillermin, 1974.
Truman Capote (*Truman Capote*), Bennett Miller, 2005.
Vertigo (*Sueurs froides*), Alfred Hitchcock, 1958.
White Heat (*L'Enfer est à lui*), Raoul Walsh, 1949.
Wild at Heart (*Sailor et Lula*), David Lynch, 1990.
The Wolf of Wall Street (*Le Loup de Wall Street*), Martin Scorsese, 2013.
Young Mr Lincoln (*Vers sa destinée*), John Ford, 1939.
Zelig (*Zelig*), Woody Allen, 1983.

Table des illustrations

Illustration 1 Anthony Perkins dans <i>Le Procès</i> , d'Orson Welles (1962).	12	Illustration 13 Couvent Sainte-Marie de La Tourette, de Le Corbusier, Éveux (1957).	29	Illustration 26 Cadrage de la vue, Hôtel de Ville de Murcie, par l'architecte Rafael Moneo (1998).	54
Illustration 2 Monica Vitti et Richard Harris dans <i>Le Désert rouge</i> , de Michelangelo Antonioni (1964).	12	Illustration 14 Musée d'Art de Brégence (Autriche), Peter Zumthor (1997).	30	Illustration 27 Exemples de perspectives accélérées: A Le théâtre Olimpico (Andrea Palladio, 1580); B Le Centre galicien d'art contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle (Álvaro Siza, 1993); C Un décor de <i>l'Hôtel du Nord</i> (Marcel Carné, 1938); D Le décor de la cage d'ascenseur de <i>Die Hard</i> (John McTiernan, 1998).	55
Illustration 3 Richard Widmark s'enfuyant dans <i>Night and the City</i> , de Jules Dassin (1950).	13	Illustration 15 Croquis d'une colonne du Parthénon (447 et 432 av. J.-C.). Comparaison avec la Neue Nationalgalerie.	31	Illustration 28 Roddy McDowall (14 ans) dans <i>How Green Was My Valley</i> , de John Ford (1941).	61
Illustration 4 New York, dans <i>Zelig</i> , de Woody Allen (1983).	14	Illustration 16 Musée de Gibellina (Sicile), réalisé par Francesco Venezia (1986).	32	Illustration 29 Jorge Luis Borges.	65
Illustration 5 La ville de Los Robles, vue par Orson Welles, dans <i>Touch of Evil</i> (1958).	14	Illustration 17 Mort de Charles Foster Kane (Orson Welles), au début de <i>Citizen Kane</i> (1941).	33	Illustration 30 L'inquiétante ombre à la fenêtre de la maison de <i>Psycho</i> , d'Alfred Hitchcock (1960).	65
Illustration 6 John Huston, d'après une photo de tournage de son film <i>The Night of the Iguana</i> (1962).	15	Illustration 18 Plan de la célèbre scène du suicide de Susan dans <i>Citizen Kane</i> , d'Orson Welles.	36	Illustration 31 <i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i> , de Friedrich Wilhelm Murnau (1922).	66
Illustration 7 Cate Blanchett et Bradley Cooper dans <i>Nightmare Alley</i> , de Guillermo del Toro (2021).	17	Illustration 19 Résonance du plan de fermeture de <i>The Searchers</i> (à droite) avec un plan semblable, dans <i>No Country for Old Men</i> , d'Ethan et Joel Coen (2008, à gauche).	40	Illustration 32 Phyllis Kirk dans <i>House of Wax</i> , d'André de Toth (1953).	66
Illustration 8 Tournage dans l'espace exigu d'un train, dans <i>Ceux qui m'aiment prendront le train</i> , de Patrice Chéreau (1998).	18	Illustration 20 Manière classique de cadrer un plan.	46	Illustration 33 D'après une affiche de <i>The Body Snatcher</i> , de Robert Wise (1945).	69
Illustration 9 Qu'est-ce qu'avoir une idée, dans la création? Dessins issus d'un cours de théorie de l'architecture donné à l'HEPIA.	19	Illustration 21 D'après Caspar David Friedrich, <i>Le voyageur contemplant une mer de nuages</i> (1818).	46	Illustration 34 Julie Harris dans <i>The Haunting</i> , de Robert Wise (1963).	69
Illustration 10 Un récit au cinéma doit avoir un objectif clair.	19	Illustration 22 Immeuble Clarté à Genève, de Le Corbusier et Pierre Jeanneret (1932).	47	Illustration 35 Le réalisateur Robert Wise (1914-2005).	70
Illustration 11 Richard Widmark fuyant ses créanciers dans la ville de Londres filmée par Jules Dassin, <i>Night and the City</i> (1950).	27	Illustration 23 Kim Novak dans <i>Vertigo</i> .	48	Illustration 36 Célèbre scène de la piscine dans <i>Cat People</i> , de Jacques Tourneur (1942).	70
Illustration 12 Neue Nationalgalerie, de Ludwig Mies van der Rohe (1968).	29	Illustration 24 Gene Tierney dans <i>Night and the City</i> , de Jules Dassin (1950).	53	Illustration 37 <i>West Side Story</i> , de Robert Wise (1957).	74
		Illustration 25 D'après un tableau de Pieter Van Laer, dit il Bamboccio, <i>Bambochade avec des cavaliers devant une auberge</i> (v. 1640), exposé au Museo civico de Sienne.	54	Illustration 38 <i>The Sound of Music</i> , de Robert Wise (1965).	74
				Illustration 39 <i>Star Trek</i> , de Robert Wise (1979). Dessin d'après une photo du tournage.	75

Illustration 40 Le directeur de la photographie, James Wong Howe (1899-1976), en train de filmer sur des patins à roulettes, un combat de boxe dans <i>The Set-Up</i> .	75	Illustration 53 Représentation simplifiée des relations entre les différents courants cinématographiques, et notamment entre le film noir et le cinéma expressionniste allemand.	98	Illustration 66 Scène d'ouverture à travers une fenêtre dans <i>The Set-Up</i> , de Robert Wise (1949).	147
Illustration 41 D'après Le Caravage, <i>La Conversion de saint Paul</i> (1600).	75	Illustration 54 D'après <i>To Be or Not to Be</i> , Ernst Lubitsch (1942).	99	Illustration 67 Jean Gabin dans <i>Le jour se lève</i> , de Marcel Carné (1939).	148
Illustration 42 Julie Harris dans <i>The Haunting</i> , de Robert Wise (1963).	75	Illustration 55 Reflet de Danielle Darrieux, en hors-champ, dans le miroir, dans <i>Madame de...</i> , de Max Ophüls (1953).	105	Illustration 68 D'après Joseph Wright of Derby, <i>The Corinthian Maid</i> (1784).	148
Illustration 43 Paul Newman dans <i>Somebody Up There Likes Me</i> , de Robert Wise (1956).	77	Illustration 56 D'après Antonello da Messina, <i>L'Annunciata</i> (1476).	106	Illustration 69 Clint Eastwood et Jeff Bridges dans <i>Thunderbolt and Lightfoot</i> , de Michael Cimino (1974).	149
Illustration 44 Représentation de la scène de la visite de Mike Hammer dans un club de boxe, pour son enquête.	83	Illustration 57 Martine Carol à la fin de <i>Lola Montès</i> , de Max Ophüls (1955).	107	Illustration 70 George Kennedy dans <i>Thunderbolt and Lightfoot</i> , de Michael Cimino (1974).	150
Illustration 45 D'après Le Caravage, <i>Le Crucifiement de saint Pierre</i> (1601).	84	Illustration 58 Célèbre scène du piano dans <i>Amadeus</i> , de Miloš Forman (1984).	115	Illustration 71 Perspective centrale dans <i>Night and the City</i> , de Jules Dassin (1950), avec Googie Withers.	159
Illustration 46 D'après Michel-Ange, le <i>David</i> (1504).	84	Illustration 59 D'après Claude Lorrain, <i>Port au coucher du soleil</i> (1649).	122	Illustration 72 Norma Desmond (Gloria Swanson) face à son miroir, dans <i>Sunset Boulevard</i> , de Billy Wilder (1950).	160
Illustration 47 Organisation de l'équipe principale de <i>White Heat</i> .	89	Illustration 60 D'après <i>Vertigo</i> , d'Alfred Hitchcock (1958). Kim Novak tourne la tête, dans la scène du restaurant.	122	Illustration 73 Gloria Swanson dans <i>Sunset Boulevard</i> , de Billy Wilder (1950).	160
Illustration 48 James Cagney (à gauche) dans <i>White Heat</i> , de Raoul Walsh (1949).	90	Illustration 61 <i>Run Silent, Run Deep</i> , de Robert Wise (1958).	128	Illustration 74 Ava Gardner dans <i>The Killers</i> , de Robert Siodmak (1946). Une lampe est source de lumière ponctuelle.	160
Illustration 49 La scène de la prison, dans <i>White Heat</i> , est un pivot du film.	91	Illustration 62 <i>Predator</i> , de John McTiernan (1987). Comment filmer l'avancée d'un commando dans la jungle.	129	Illustration 75 Burt Lancaster et Ava Gardner dans <i>The Killers</i> , de Robert Siodmak (1946).	172
Illustration 50 <i>White Heat</i> correspond au genre du film de gangsters. Mise en perspective du film par rapport à l'histoire du cinéma.	91	Illustration 63 <i>Objective Burma!</i> , de Raoul Walsh (1945).	131	Illustration 76 Le Palazzo Di Lorenzo, musée de Gibellina (Sicile), par Francesco Venezia (1986).	173
Illustration 51 <i>White Heat</i> , <i>Touch of Evil</i> , <i>Kiss Me Deadly</i> , <i>The Big Heat</i> (Fritz Lang, 1953).	92	Illustration 64 <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> , de Carl Boese et Paul Wegener (1920).	131	Illustration 77 Raccords au noir dans <i>Kiss Me Deadly</i> , de Robert Aldrich (1948).	184
Illustration 52 Relation entre l'exode des talents européens, durant la Seconde Guerre mondiale, vers les États-Unis, et l'essor et la domination du cinéma hollywoodien qui a suivi.	97	Illustration 65 Errol Flynn et Olivia de Havilland dans <i>They Died With Their Boots On</i> , de Raoul Walsh (1941).	137	Illustration 78 Robert De Niro dans <i>Raging Bull</i> , de Martin Scorsese (1980).	185
				Illustration 79 Charles Foster Kane (Orson Welles), dans <i>Citizen Kane</i> (1941).	185

Illustration 80 L'escalier en plongée dans <i>Vertigo</i> , d'Alfred Hitchcock (1958).	194	On voit le reflet de Dorothy McGuire dans l'œil du tueur.	223	Illustration 102 Cyd Charisse dans <i>Singin' in the Rain</i> , Stanley Donen et Gene Kelly (1952).	305
Illustration 81 L'escalier en contre-plongée dans <i>The Haunting</i> , de Robert Wise (1963).	194	Illustration 91 Travelling vertical couplé à une ellipse temporelle, qui représente le passage de l'adolescence à l'âge adulte, dans <i>Goodfellas</i> , de Martin Scorsese (1990).	225	Illustration 103 L'architecte Álvaro Siza (2016).	305
Illustration 82 Dans la construction d'un film, il convient de bien doser les obstacles à franchir pour les protagonistes : ni trop haut, ni trop bas.	195	Illustration 92 Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), qui interroge son reflet dans un miroir, dans <i>Baisers volés</i> , de François Truffaut (1968).	243	Illustration 104 Le cinéma hollywoodien, et notamment le film noir, a bénéficié de l'influence et de l'apport du cinéma expressionniste allemand.	314
Illustration 83 Dialogue entre l'existant, soit le couvent de San Domingos de Bonaval, et le Centre galicien de l'art contemporain réalisé par l'architecte Álvaro Siza à Saint-Jacques-de-Compostelle (1993).	196	Illustration 93 Gloria Swanson dans la lumière d'un projecteur de cinéma, dans <i>Sunset Boulevard</i> , de Billy Wilder (1950).	245	Illustration 105 Centre galicien d'art contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle, par Álvaro Siza (1993).	321
Illustration 84 Tom Cruise et son reflet, face à Rosamund Pike, dans <i>Jack Reacher</i> , de Christopher McQuarrie (2012).	197	Illustration 94 Le regard caméra de Harriet Andersson, dans <i>Monika</i> , d'Ingmar Bergman (1953).	269	Illustration 106 Recommandation générale concernant l'intervention sur l'existant représentant le rapport entre la valeur patrimoniale de base et le projet à venir.	322
Illustration 85 Double contrainte dans <i>Rear Window</i> , d'Alfred Hitchcock (1954).	207	Illustration 95 D'après Le Caravage, portrait de David, extrait de <i>David avec la tête de Goliath</i> (vers 1606-1610).	269	Illustration 107 Visualisation de « l'effet Koulechov », selon les expérimentations de Lev Koulechov, dans les années 1920.	324
Illustration 86 Rapport entre création et références, chez Rafael Moneo : lien entre le projet de l'Université Columbia (New York, 2005) et le livre de Rem Koolhaas (OMA) : <i>New York délire</i> (Parenthèses, 2002 [1978]).	208	Illustration 96 Immense <i>open space</i> dans <i>The Apartment</i> , de Billy Wilder, avec Jack Lemmon (1960).	270	Illustration 108 Au début de <i>Strangers on a Train</i> (1951), Hitchcock cadre uniquement sur les jambes de deux personnages.	336
Illustration 87 Glenn Close allume et éteint frénétiquement une lampe, dans <i>Fatal Attraction</i> , d'Adrian Lyne (1987).	209	Illustration 97 Yasujiro Ozu et sa manière de filmer proche du sol.	277	Illustration 109 <i>The Duellists</i> , de Ridley Scott (1977).	337
Illustration 88 Une histoire n'est pas un récit. Exemple de l'ordre des scènes dans <i>Goodfellas</i> , de Martin Scorsese (1990).	221	Illustration 98 Le musée de Gibellina (Sicile), par Francesco Venezia (1985).	278	Illustration 110 D'après Andrea Mantegna, <i>La Lamentation sur le Christ mort</i> (1480).	339
Illustration 89 D'après Claude-Nicolas Ledoux, représentation du théâtre de Besançon vu dans l'œil de l'architecte, 1804.	223	Illustration 99 Musée cantonal de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) de Lausanne, par Aires Mateus (2022).	278	Illustration 111 Propos de l'architecte Renzo Piano et croquis qui représente les brise-soleil projetés pour la Menil Collection, Houston (1987).	340
Illustration 90 D'après une publicité pour le film <i>The Spiral Staircase</i> , de Robert Siodmak (1946).		Illustration 100 Helen Walker et James Stewart dans <i>Call Northside 777</i> , de Henry Hathaway (1948). Sous une lampe, création d'une intimité.	287	Illustration 112 Orson Welles en contre-plongée, dans <i>Touch of Evil</i> , 1958.	352
		Illustration 101 D'après <i>La Madeleine à la veilleuse</i> , de Georges de La Tour (1644).	295	Illustration 113 Martine Carol face à son miroir, dans <i>Lola Montès</i> , de Max Ophüls (1955).	367
				Illustration 114 La thèse de Camille.	378

Illustration 115 L'exemple proposé par Yves Lavandier pour le « paiement » : le miroir cassé, dans <i>The Apartment</i> , de Billy Wilder (1960).	379	Illustration 127 Étude de lumière pour un projet.	424	Illustration 143 Casa Gili, Ibiza (1987), par José Antonio Martínez Lapeña et Elías Torres Tur, architectes.	458
Illustration 116 <i>Commando</i> , de Mark L. Lester (1985), avec Arnold Schwarzenegger et Alyssa Milano : suspense dans le reflet d'une hache.	388	Illustration 128 Woody Allen et Diane Keaton sous le Queensboro Bridge, dans <i>Manhattan</i> , de Woody Allen (1979).	426	Illustration 144 Croquis de János Farago pour le nMBA (concours pour le nouveau musée des Beaux-Arts de Lausanne) (2005).	458
Illustration 117 Scène de la réinitialisation du Terminator, non retenue au montage final de <i>Terminator 2: Judgment Day</i> , de James Cameron (1991).	388	Illustration 129 John Ford (David Lynch) dans <i>The Fabelmans</i> , de Steven Spielberg (2022).	429	Illustration 145 Vue extérieure (pointe de l'un des bâtiments) et rampes intérieures de l'Institut universitaire (ISCTE), de Lisbonne (1993-2002), par l'architecte et professeur Raul Hestnes Ferreira.	459
Illustration 118 D'après Rembrandt, <i>Les Pèlerins d'Emmaüs</i> (1628), cité par Jan de Bont.	390	Illustration 130 L'architecte américain Louis I. Kahn (v. 1974).	430		
Illustration 119 Orson Welles en contre-plongée, dans <i>Touch of Evil</i> (1958).	391	Illustration 131 Andreï Tarkovski et l'acteur Nicolai Bourliaïev, qui incarne Boriska dans <i>Andreï Roublev</i> (1966).	431		
Illustration 120 Faye Dunaway se regarde dans un miroir, dans <i>Bonnie and Clyde</i> , d'Arthur Penn (1967).	402	Illustration 132 <i>Lovell House</i> (Los Angeles), par Richard Neutra (1929).	433		
Illustration 121 Les mains du protagoniste de <i>Pickpocket</i> , Robert Bresson (1959).	403	Illustration 133 Russell Crowe dans <i>L.A. Confidential</i> , de Curtis Hanson (1997).	433		
Illustration 122 Le célèbre regard-caméra d'Harriet Andersson, dans <i>Monika</i> , d'Ingmar Bergman (1954).	404	Illustration 134 Intérieur de la <i>Lovell House</i> , par Richard Neutra (1929).	433		
Illustration 123 Rapport entre le spectateur et le protagoniste, dans <i>Psycho</i> (d'Alfred Hitchcock, 1960), <i>Amadeus</i> (de Miloš Forman, 1984) et <i>Shutter Island</i> (de Martin Scorsese, 2010).	415	Illustration 135 La maison du film, Calle Tepeji 22, dans <i>Roma</i> , d'Alfonso Cuarón (2018).	434		
Illustration 124 Hoover (Leonardo DiCaprio) face à son miroir, dans <i>J. Edgar</i> , de Clint Eastwood (2011).	416	Illustration 136 La cour d'entrée avec l'escalier abrupt dans <i>Roma</i> .	435		
Illustration 125 D'après <i>Nighthawks</i> , d'Edward Hopper (1942).	420	Illustration 137 Une scène intime de <i>Roma</i> sur le toit-terrasse.	435		
Illustration 126 Butte, au Montana, d'après un plan de <i>Don't Come Knocking</i> , de Wim Wenders, avec Sam Shepard (2005).	422	Illustration 138 (Début de) liste de livres.	441		
		Illustration 139 Bibliothèque.	443		
		Illustration 140 Portrait de Nicolas Pham.	457		
		Illustration 141 Le pavillon Sicli (Genève), par Constantin Hilberer, architecte, et Heinz Isler, ingénieur (1966-1970).	457		
		Illustration 142 Croquis de Manuel Bailo Esteve pour une boutique de vêtements à Igualada (1996).	458		

Index

- Addy, Wesley 276
Aires Mateus, Francisco Xavier de 277, 278
Aires Mateus, Manuel Rocha de 277, 278
Aldrich, Robert 16, 82, 132, 171, 183, 184, 276, 285
Alebian, Henri 380
Allen, Woody 14, 419, 426
Altman, Robert 255, 303, 419, 421, 445
Alvaro, Anne 389
Aménabar, Alejandro 437
Anderson, Wes 146
Andersson, Harriet 269, 404
Andrews, Dana 285, 419
Antonioni, Michelangelo 10-12, 426
Aquistapace, Jean 380
Arletty 380
Astaire, Fred 365
Avildsen, John G. 145, 388
- Bachelard, Gaston 30, 171
Bacri, Jean-Pierre 18, 377, 381, 389
Bailo Esteve, Manuel 458
Balzac, Honoré de 224, 401, 441
Bataille, Georges 46, 412
Battista Alberti, Leon 20
Baudrillard, Jean 15
Baye, Nathalie 242
Beethoven, Ludwig van 389
- Belmondo, Jean-Paul 438
Berger, Jacob 14, 425
Berger, Patrick 18, 24, 429
Bergman, Ingmar 13, 242, 267, 269, 404, 414
Bernstein, Henri 380
Besson, Luc 136
Bezzarides, Albert Isaac 82
Bigelow, Kathryn 22
Bisset, Jacqueline 242
Blanchett, Cate 17, 121, 122, 412
Blumenfeld, Samuel 145
Boese, Carl 130, 131
Bogart, Humphrey 182, 419
Bonitzer, Pascal 224, 401
Borges, Jorge Luis 21, 31, 47, 53, 65, 74, 84, 88, 105, 121, 122, 128, 130, 145, 171, 194, 197, 234, 242, 248, 304, 313, 336, 337, 412-414, 441, 458
Borromini, Francesco 11, 54
Boucq, François 69
Bourliaiev, Nicolai 431
Boyle, Danny 437, 438
Bracco, Lorraine 20
Brel, Jacques 136, 247, 267
Bresson, Robert 16, 39, 76, 90, 96, 222, 294, 322, 380, 401, 403
Bridges, Jeff 146, 149
Brodie, Steve 171, 174
- Brontë, Emily 31
Brown, Clarence 96, 194, 401
Bujold, Geneviève 276
Buñuel, Luis 276
- Cage, Nicolas 16, 174, 303, 336
Cagney, James 14, 88, 90, 91, 182, 337
Calvino, Italo 13, 88, 222, 276, 323, 365, 401
Cameron, James 136, 182, 276, 388
Campion, Jane 22
Campo Baeza, Alberto 247
Cantàfora, Arduino 39, 247, 248
Carné, Marcel 55, 146, 148
Carol, Martine 16, 105, 107, 136, 367
Cassavetes, John 14, 16, 31, 145, 146, 159, 160, 224, 234, 388, 401, 403
Champion, Jean 242
Charisse, Cyd 304, 305, 365, 366
Charyn, Jerome 69
Chéreau, Patrice 16, 18
Cimino, Michael 145, 146, 149, 150, 313
Clément, René 243, 412
Close, Glenn 209
Coen, Ethan et Joel 14, 40, 146, 413
Cohn, Harry 22
Collins, Ray 195
Connery, Sean 128
Constant, Benjamin 60
- Cooper, Bradley 17
Cooper, Gary 136, 182
Cooper, Maxine 82, 277
Coppola, Francis Ford 22, 145, 243, 313
Coppola, Sofia 22
Corman, Roger 314
Costello, Dolores 194
Cotten, Joseph 194, 350
Coursodon, Jean-Pierre 15, 24, 171, 182, 207, 220, 312, 445
Crowe, Russell 433
Cruise, Tom 196, 197, 234
Cuarón, Alfonso 434, 435
- Dall, John 412
Damon, Matt 16, 412
Dantzig, Charles 16, 29, 222, 243, 247, 303, 413, 423, 445
Darrieux, Danielle 105
Dassin, Jules 13, 26, 53, 159
Davenport, Jack 412
Dean, James 60, 146, 235
de Bont, Jan 389, 390, 392, 414
Debray, Régis 13, 15, 16, 20, 22, 34, 38, 88, 114, 159, 222, 247, 267, 401, 412, 419, 457
De Chirico, Giorgio 149
de Havilland, Olivia 136, 137, 145
Dekker, Albert 276
de La Tour, Georges 29, 294, 295, 380

- Delerm, Vincent 243
 Deleuze, Gilles 16
 Delon, Alain 412
 Deltell Pastor, Juan 197
 de Milan, Ambroise 247
 DeMille, Cecil B. 39, 160, 312, 314
 De Niro, Robert 183, 185, 220, 380, 419
 de Queensberry, marquis 145
 Dern, Laura 16, 336
 De Sica, Vittorio 437, 438
 de Toth, André 66
 de Vinci, Leonard 208, 414
 DiCaprio, Leonardo 82, 222, 414, 416
 Dick, Philippe K. 234
 Donen, Stanley 222, 304, 305, 365
 Dreyer, Carl Theodor 194, 294
 Dunaway, Faye 401, 402
 Dupin, Jacques 69
 Duras, Marguerite 377
 Dürer, Albrecht 13
 Dwan, Allan 18, 22, 24

 Eastwood, Clint 14, 22, 145, 149, 247, 254, 414, 416
 Edison, Thomas 267
 Eliade, Mircea 30
 Emerson, Ralph Waldo 146, 149

 Falk, Peter 388
 Farago, János 458
 Fellini, Federico 437
 Fincher, David 121

 Fitzgerald, Francis Scott 121, 220
 Flaubert, Gustave 18, 53, 56, 146, 149, 224, 380, 381
 Fleischer, Richard 20
 Flynn, Errol 128, 130, 131, 136, 137, 145, 267, 401, 403
 Fontaine, Joan 321, 323
 Ford, Harrison 234
 Ford, John 16, 21-24, 31, 38, 39, 53, 60, 61, 82, 136, 171, 183, 243, 303, 304, 322, 365, 381, 412, 429, 430, 433, 445
 Forman, Miloš 114, 115, 313- 415
 Freed, Arthur 365
 Friedrich, Caspar David 46, 65, 66, 197, 388, 390

 Gabin, Jean 146, 148
 Garbo, Greta 401
 Garcia Roig, José Manuel 197
 Gardner, Leonard 145, 172
 Garrel, Philippe 366
 Genette, Gérard 18, 220, 224, 242, 380, 401, 423
 Gibson, Ralph 267, 419
 Gilliam, Terry 234
 Godard, Jean-Luc 13, 16, 106, 429
 Goff, Ivan 88
 Gombrowicz, Witold 114
 Goretta, Claude 242
 Grant, Cary 70, 321, 323
 Graziano, Rocky 77
 Greer, Jane 171

 Griffith, David Wark 13, 314
 Guillermin, John 388
 Gullichsen, Kristian 29

 Hamilton, Linda 388
 Hanson, Curtis 433
 Harris, Julie 60, 69, 75
 Harrison, Jim 14, 39, 254, 255, 268, 321, 323, 423
 Harris, Richard 12
 Harry-Max, 267
 Hathaway, Henry 285, 287
 Hauer, Rutger 234
 Hawks, Howard 22, 105, 171, 183
 Haynes, Todd 14
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13
 Hemingway, Ernest 105
 Hestnes Ferreira, Raul 459
 Highsmith, Patricia 412, 413, 414
 Hilberer, Constantin 457
 Hitchcock, Alfred 11, 16, 20, 23, 24, 31, 46, 47, 65, 70, 96, 121, 122, 159, 183, 194, 195, 197, 207, 208, 222, 234, 267, 285, 294, 321, 322, 323, 336, 412, 414, 415, 421
 Holden, William 13, 224, 312, 313, 413
 Holt, Tim 194
 Homère 267
 Hopper, Edward 11, 14, 248, 419, 420, 421
 Howe, James Wong 74, 75
 Hugo, Victor 15, 122
 Huston John 14, 15, 76, 145, 146, 149, 303, 377

 Il Tintoretto 267
 Iñárritu, Alejandro González 437, 438
 Isler, Heinz 457
 Ivory, James 16

 Jaoui, Agnès 18, 247, 377, 381, 389
 Joyce, James 145

 Kahn, Louis I. 9, 12, 247, 276, 278, 338, 380, 429, 430
 Kalatozov, Mikhaïl 437, 438
 Kazan, Elia 21, 24, 60, 235, 294
 Keach, Stacy 145, 146
 Keaton, Diane 426
 Keillor, Garrison 419
 Kellog, Virginia 88
 Kelly, Gene 222, 304, 305, 365
 Kelly, Grace 197, 208, 209
 Kennedy, George 146, 150
 Kirk, Phyllis 66, 171
 Kline, Kevin 303, 419
 Kotcheff, Ted 14, 388
 Koulechov, Lev 323, 324

 Ladd, Alan 82, 182, 235
 Lancaster, Burt 172
 Lang, Fritz 23, 66, 82, 92, 268
 Laszlo, Ernest 82
 Laughton, Charles 53, 54, 171
 Lavandier, Yves 19, 22, 340, 366, 377, 379, 441
 Law, Jude 412
 Léaud, Jean-Pierre 24, 48, 122, 209, 242, 243

- Le Caravage 75, 84, 269
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, dit) 10, 12, 20, 21, 24, 29, 39, 47, 48, 247, 338, 350, 351, 380, 413, 426
 Ledoux, Claude-Nicolas 222, 223
 Leigh, Vivien 294
 Lemmon, Jack 270, 314
 Lester, Mark L. 388
 Lewis, Joseph H. 23, 33, 96, 174
 Lewton, Val 69, 76
 Leydmann, Cheiko 419
 Liman, Doug 267
 Liotta, Ray 20, 220, 419
 Liszt, Franz 105
 Loos, Adolf 20, 433
 Lopez, Yaqui 149
 Lorrain, Claude 60, 121, 122
 Losey, Joseph 23
 Lourcelles, Jacques 21, 46, 82, 88, 198, 207, 365, 441
 Lubitsch, Ernst 14, 23, 96, 99, 401, 413
 Lucas, George 145
 Lumière, frères 198, 224, 267
 Lupino, Ida 22
 Lynch, David 16, 174, 276, 303, 304, 336, 338, 403, 429, 430, 445
 Lyne, Adrian 209

 Machabert, Dominique 22, 209, 340
 Malden, Karl 294
 Mangeat, Vincent 11, 65, 66

 Mankiewicz, Joseph "Joe" 39
 Mannoni, Laurent 22
 Mantegna, Andrea 146, 338, 339
 Marley, John 159
 Martínez Lapeña, José Antonio 458
 Marvin, Lee 303
 Mayer, Louis B. 22
 McDowall, Roddy 60, 61
 McGuire, Dorothy 223
 McQuarrie, Christopher 196, 197
 McTiernan, John 23, 55, 128, 129, 130, 132, 224, 388-390
 Meeker, Ralph 82, 276
 Menez, Bernard 242
 Michel-Ange, 31, 82, 84, 243
 Mies van der Rohe, Ludwig 29, 34, 268
 Milano, Alyssa 388
 Miles, Vera 303
 Minghella, Anthony 16, 23, 412, 413, 414
 Minnelli, Vincente 69, 365, 368
 Mitchum, Robert 53, 54, 82, 171, 174, 182, 413
 Moncure, John 76
 Moneo, Rafael 54, 207, 208, 427
 Montand, Yves 276
 Moorehead, Agnes 195
 Mozart, Wolfgang Amadeus 31, 114, 115
 Murnau, Friedrich Wilhelm 65, 66, 194, 197
 Musuraca, Nicholas 171

 Neutra, Richard 14, 433
 Newman, Paul 77, 388

 Nimoy, Leonard 75
 Niven, David 130
 Novak, Kim 46, 48, 96, 121, 122, 209, 294

 Ophüls, Max 16, 23, 105-107, 222, 294, 366, 367, 380
 Ozu, Yasujirō 23, 25, 234, 276, 277

 Palladio, Andrea 55, 426
 Paltrow, Gwyneth 412
 Parrish, Robert 38, 77, 183
 Pattison, Robert 182
 Peck, Gregory 182
 Penn, Arthur 22, 402
 Penn, Sean 14, 171
 Perkins, Anthony 12, 65, 234, 414
 Pesci, Joe 88
 Piano, Renzo 338, 340
 Picon, Gaëtan 15, 441
 Pike, Rosamund 196, 197
 Pileggi, Nicholas 220
 Pisier, Marie-France 122
 Pitt, Brad 121, 268
 Pline 76, 128
 Plutarque 401
 Poiré, Jean-Marie 209
 Poussin, Nicolas 106, 267
 Preminger, Otto 16, 23, 285, 286, 294
 Presley, Elvis 340
 Proust, Marcel 18, 38, 39, 114, 220, 338, 401, 404, 423

 Purini, Franco 338
 Quetglas, Josep 350, 401

 Rabelais, François 13
 Randolph, Jane 70
 Ray, Nicholas 23
 Reed, Carol 23, 70, 196, 267, 350
 Reeves, Matt 182
 Rembrandt 30, 267, 389, 390, 414
 Resnais, Alain 16, 209, 247, 248, 276, 377, 380
 Reynolds, Debbie 365
 Rickman, Alan 389
 Rietveld, Gerrit 426
 Rissient, Pierre 23, 69, 90, 130
 Rivette, Jacques 23
 Rivière, François 413, 414
 Robbe-Grillet, Alain 377
 Roberts, Ben 88
 Robson, Mark 77
 Rodgers, Gaby 276
 Rohmer, Éric 23, 105, 247
 Rossellini, Roberto 130
 Rossen, Robert 77
 Rowlands, Gena 159, 224, 234, 401, 403
 Rubens, Pierre Paul 267
 Ryan, Robert 74, 76, 146, 247, 248
 Ryckwert, Joseph 337, 340

 Saada, Jacques 88, 91
 Saint-Augustin 247
 Saint-Laurent, Cecil 105

- Salvador, Henri 390
- Schwarzenegger, Arnold 128, 130, 182, 234, 388, 392
- Scorsese Martin 16, 20, 22, 77, 88, 145, 182, 183, 185, 220, 221, 222, 224, 225, 304, 380, 414, 415, 419, 429, 437
- Scott, Ridley 22, 234, 337, 426, 427
- Seitz, John F. 313
- Semprun, Jorge 276, 377
- Seymour Hoffman, Philip 412
- Seyrig, Delphine 48
- Shatner, William 75
- Shepard, Sam 15, 422
- Silver, Joel 128, 389
- Simon, Simone 69, 377, 380
- Siodmak, Robert 171, 172, 222, 223, 268
- Siza, Álvaro 22, 23, 55, 196, 207, 209, 277, 304, 305, 321, 338, 340, 421
- Smith, Ken 70
- Snozzi, Luigi 11, 222, 224, 429
- Spielberg, Steven 14, 22, 145, 197, 234, 267, 268, 304, 313, 429, 430
- Spillane, Mickey 82
- Stallone, Sylvester 128, 388
- Steinbeck, John 303
- Stendhal 21, 31, 338, 401
- Stévenin, Jean-François 242
- Stewart, James 46, 96, 121, 197, 207, 222, 285, 287, 294, 303, 421
- Strathairn, David 433
- Streep, Meryl 247, 254
- Sullivan, Francis L. 159
- Sullivan, John L. 145
- Swanson, Gloria 160, 242, 244, 312, 313, 401
- Tarantino, Quentin 82, 429
- Tarkovski, Andreï 431
- Tavernier, Bertrand 15, 21, 23, 24, 171, 182, 183, 207, 220, 303, 312, 441, 445
- Thornton, Billy Bob 413
- Thorp, Roderick 388
- Tierney, Gene 53, 248, 285, 294
- Titien 13
- Torres, Elías 21, 277, 423, 458
- Totter, Audrey 76, 146
- Tourneur, Jacques 13, 33, 69, 70, 76, 159, 171, 174, 196
- Truffaut, François 13, 14, 18, 19, 20, 22-25, 48, 105, 122, 130, 194, 198, 208, 224, 242, 243, 267, 276, 285, 286, 294, 323, 350, 366, 377, 381, 401, 414, 423
- Tulard, Jean 22, 74
- Tyrell, Susan 146
- Valéry, Paul 20, 207, 248, 323
- Van Fleet, Jo 60
- Van Laer, Pieter 54
- Venezia, Francesco 30, 32, 173, 234, 235, 277, 278, 322
- Verdi, Giuseppe 390
- Verhoeven, Paul 234
- Vermeer, Johannes 11, 159
- Verneuil, Henri 437, 438
- Vidor, King 10, 77
- Villagrán, José 435
- von Meiss, Pierre 34
- Von Stroheim, Erich 268, 312
- Von Sydow, Max 234
- Von Trier, Lars 16, 182
- Walker, Helen 285, 287
- Wallace, Jean 96
- Wallis, Hal B. 22
- Walsh, Raoul 13, 18, 22, 23, 31, 39, 76, 88, 90, 130, 131, 136, 137, 145, 174, 182, 183, 220, 222, 224, 267, 303, 337, 403, 421, 423, 441, 445
- Warner, Harry 22
- Warner, Jack 22, 89
- Wayne, John 39, 303, 304
- Wegener, Paul 130, 131
- Welles, Orson 11, 12, 14, 23, 31, 33, 38, 39, 74, 76, 121, 159, 174, 183, 185, 194, 196, 198, 267, 276, 286, 323, 350, 352, 366, 390, 391
- Wellman, William A. 22
- Wenders, Wim 14, 15, 23-25, 248, 389, 419, 421, 422, 437
- Whale, James 276
- Whistler, James 242
- Widmark, Richard 13, 26, 53
- Wilde, Cornel 96, 174
- Wilder, Billy 13, 14, 18, 20, 21, 23, 24, 136, 160, 182, 224, 242, 244, 268, 270, 312-314, 323, 377, 379, 413
- Williams, Tennessee 294
- Willis, Bruce 128, 304, 388
- Wilson, Lambert 247, 377, 380
- Winkler, Irwin 220
- Wise, Robert 13, 33, 60, 69, 70, 74-77, 128, 145-147, 194, 248, 338, 445
- Withers, Google 159
- Wordsworth, William 21
- Wright of Derby, Joseph 76, 146, 148
- Wyler, William 145
- Zanuck, Darryl F. 22
- Zemeckis, Robert 39
- Zumthor, Peter 29-31, 76, 247, 338
- Zwick, Edward 268

Remerciements

On ne sait jamais tout ce qu'on doit à ceux qui nous ont « élevés ». Pour ma part, je commencerai par des excuses. Je n'ai pas tenu le serment qu'en les écoutant je m'étais fait sur ma chaise d'être « comme eux » plus tard¹.

Régis Debray

Ma reconnaissance va à Claire Baribaud, directrice de HEPIA qui a soutenu le projet, ainsi qu'à Nicolas Pham, chef de la filière architecture (jusqu'en mars 2024) et du Master JMA (Joint Master of Architecture) à Genève, qui a sollicité et encouragé la création du cours « Cinéma & Architecture », avec Blanca Vellés, dont le présent ouvrage est issu. Il m'a aussi depuis des années, offert beaucoup d'opportunités d'enseignements, avec bienveillance, confiance et optimisme (voir ill. 140).

Mes remerciements vont aussi naturellement à mes collègues (et ex-collègues) du bureau A-Architectes: Barbara Tirone, Flora Buberle, Pol Saez, Justine Dazin, David Domingo, Ian Shackelford, Valentin Lazareth, Myriam Belkhiria, Giuseppe Migliore, Sara Durguti, Juliette Paget, Anthony Joss, Benoît Vial, Chloé Bernasconi, Élise Lehmann, Anastasia Tabandzelic et tous les autres.

Merci aussi particulièrement à Bernd Domer et Lionel Rinquet, professeurs à HEPIA et à l'Institut InPACT, qui ont soutenu le projet.

Mes pensées vont aussi à mes collègues enseignants de HEPIA, soit Tony Mangone, Agnès Perreten Lopez, Jean-Claude Girard, Matthias Braem, Blaise Tardin, David Reffo, Sarah Delmenico, Yves Macherel, Dider Challand, Stefano

Moor, Philippe Meier, Cédric Schaerer, Éliane Rodel, Reto Camponovo, Denis Clément et tous les autres, bien sûr en m'excusant de ne pouvoir tous vous citer.

Et aussi à mes collègues de la CRE (Commission des relations extérieures) de HEPIA avec qui nous avons organisé des conférences et des projections de films: Alicia Escolar, Blanca Vellés, Pauline Dellacherie, Sophie Herzog, Valentin Kunik, Julien Läser, Tedros Yosef, Valérie Ottesen, Barbara Lalou, Stéphanie Bouvier, Christophe Catusse, Dionisio Mora et Mélissa Mettivier.

Également, je ne puis oublier Jacques Xavier Aymon et Régis Bagdassarian, avec qui nous avons fondé le Ciné-Club de la HEAA (actuellement la HEAD) avec les appuis de Pierre-Alain Giesser et Carlo Parmigiani.

Puis aussi, plus tard, merci à Laura Meylan et Thibault Zanoni de m'avoir invité à participer au projet « CinéSiclique » (des projections de documentaires ayant pour thème l'architecture), au Pavillon Sicli de Genève (voir ill. 141).

Dans un parcours, notre gratitude revient sans cesse à ceux qui nous ont transmis leurs enseignements. Je pense notamment à Vincent Mangeat et à Arduino Cantàfora, que j'ai eu la chance et le privilège d'assister, à l'EPFL, et qui m'ont profondément influencé.

Merci aussi aux architectes qui m'ont permis de me former à mon métier: Manuel Bailo Esteve (voir ill. 142), Elías Torres Tur (voir ill. 143), Jean-Marie Bondallaz, Jean-Marc Lamunière et surtout János Farago (voir ill. 144), dont la phrase citée en exergue du chapitre sur *The Curious Case of Benjamin Button*, convient à merveille.



Illustration 140 Portrait de Nicolas Pham.

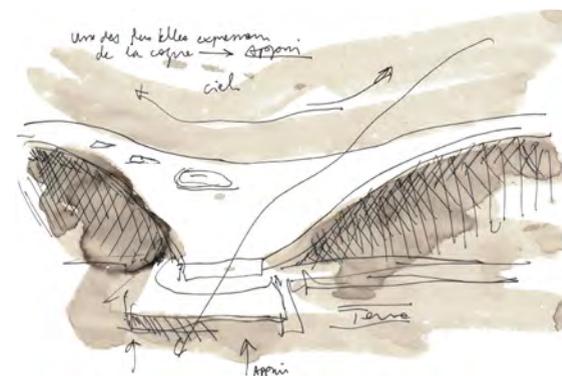


Illustration 141 Le pavillon Sicli (Genève), par Constantin Hilberer, architecte, et Heinz Isler, ingénieur (1966-1970).

Comment ne pas oublier ceux que je devrais placer en haut de la liste: Cely (sans toi, je ne suis rien), Esteban et Belén, ainsi que mes parents, mon frère Philippe, ma sœur Martine, qui a relu le manuscrit et toute ma famille, nombreuse.

Mes pensées vont aussi à Daniel Hahn, Lionel Bressoud, Olivier Mandry, Olivier Chabert, Renzo Stroschio, Marcio Bichsel, Jordi Hernandez de Gispert, Martin Outers, Renaud Pleitinx, Rie Kitada, Federico Tabasco, Danielle et Michel Noiset, Catherine Courtiau, Christian Geissbuhler, Frank Moor, Philippe Ramseier, Dominique Rohner, Nicola Braghieri, Pierre Moser, Luca Ortellì, Toni Casamor, Olga Felip, Raul Hestnes Ferreira (voir ill. 145), Adalberto Dias, Valérie Hoffmeyer, Sacra Comorera García, Francesco Della Casa, Daniel et Frédéric Hofmann, Olivier Morand, Anne Davier, Fabrice Breithaupt, Jacob Berger, Laurent Chenu, Sabine Wiese, Christophe Favre, Endrias Abeyi, Josette et Jean-Daniel Mandry, Anne Blanchet, Ursula Mumenthaler, Céline Joss, Elena De La Rosa, Jean-Marie Glauser, Alain Mathez, Catherine Maudet, Joël Schopfer, Nicolas Roman, Giacomo Porta, Jean-Frédéric Luscher, Alain Léveillé, Florence Vandenbeusch, Alain Burnier, Sandro Simioni, Antoine Girasoli, Laurent Séchaud, Cyril Brungger, Vincent Scalet, Luis Amella, Sandra Bozon, Bernard Wenger, René Casonatto, René Schori, Martalicia Schnell, Lucio Leonelli, Carmen Alonso, Noémie Sakkal, Roberta Zaccara, Cyril Faure-Vincent, Juliette Praplan, Michel Pont, Maher Hachem, Sybille Bonvin, Patrick Eyer, Olivier Mutter, Jérémy Moulard, Lucas Cohen-Adad, Marcel Fracheboud, Rui Nogueira (pour sa programmation à l'ex-Centre d'animation cinématographique Voltaire de Genève), Lada Umstätter, Jean-Pierre Greff, Javier Fernández Contreras et, particulièrement, Nathalie Mermod.

Merci particulièrement aux étudiants, sans qui rien de cela n'existerait. Nous recevons probablement plus de vous que nous ne vous donnons. Comme le dit *Borges*, «ce sont les jeunes qui font l'éducation des adultes.»

Pour terminer, un grand merci à Lucas Giossi, éditeur, qui a approuvé et soutenu le projet tout au long de son élaboration ainsi qu'à toute l'équipe d'EPFL Press.

Note

¹ DEBRAY Régis, *Par amour de l'art: une éducation intellectuelle*, Gallimard, Folio, Paris, 2000.



Illustration 143 Casa Gili, Ibiza (1987), par José Antonio Martínez Lapeña et Elías Torres Tur, architectes.

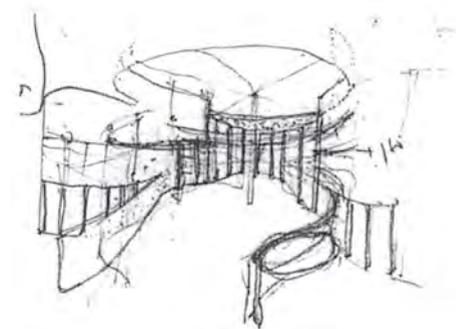


Illustration 142 Croquis de Manuel Bailo Esteve pour une boutique de vêtements à Igualada (1996).



Illustration 144 Croquis inédit de János Farago pour le nMBA (concours pour le musée des Beaux-Arts de Lausanne) (2005).

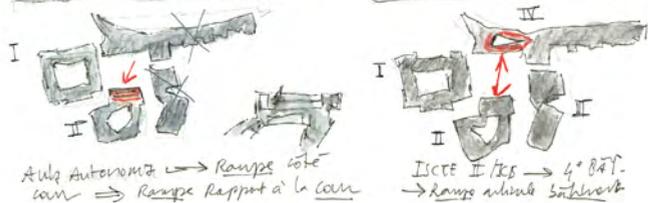
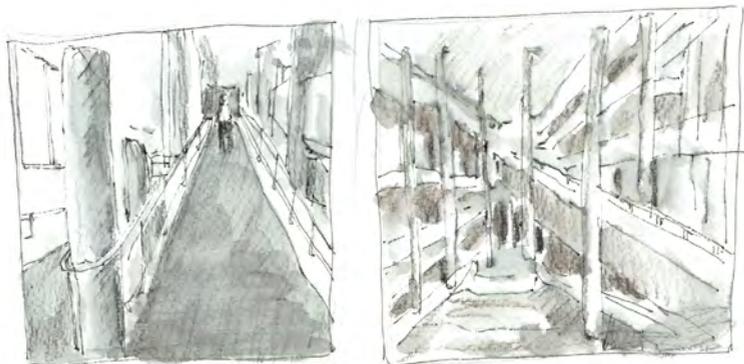
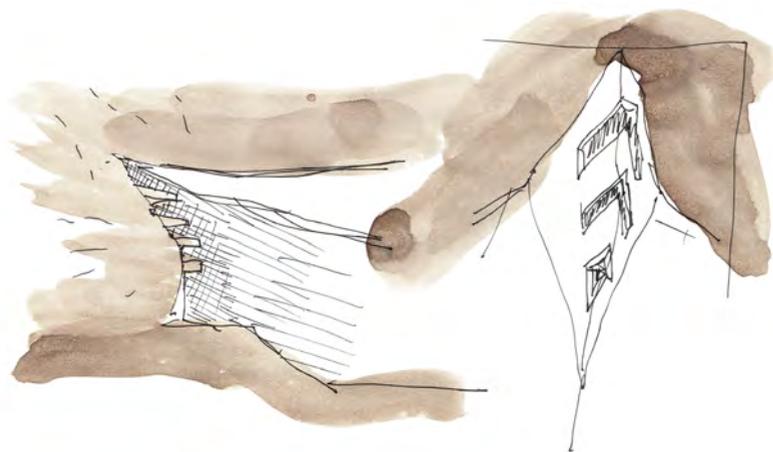


Illustration 145 Vue extérieure (pointe de l'un des bâtiments) et rampes intérieures de l'Institut universitaire (ISCTE), de Lisbonne (1993-2002), par l'architecte et professeur Raul Hestnes Ferreira.

L'auteur remercie chaleureusement de leur générosité les contributeurs ci-dessous, sans lesquels ce livre n'aurait pu voir le jour.

B+S
INGENIEURS

WIDER
ébénisterie agencement menuiserie

h e p i a
Haute école du paysage, d'ingénierie
et d'architecture de Genève

SWISSPEARL

Danielle et Michel Noiset
m m e u b l e r i e

Dominique & Nicolas
- **Châtillon** -

metallover

A-ARCHITECTES SARL
AVENUE DE CHÂTELAINE N° 43
CH 1203 GENÈVE

café
lumen

François Joss

OMBRES & LUMIÈRES

Un regard croisé entre le
cinéma et l'**architecture**

Pleins feux sur 40 grands films ! *La prisonnière du désert, Sur la route de Madison, Piège de cristal, Chantons sous la pluie, Il faut sauver le soldat Ryan, Lola Montès...* À travers des scènes minutieusement décrites et sublimes par les illustrations de l'auteur, cet ouvrage s'intéresse à un grand thème de l'architecture et à son traitement par le cinéma : l'ombre et la lumière. Des dessins enchanteurs se succèdent au fil des pages, et ces séquences découpées plan par plan viennent guider notre œil novice vers ce qui n'est pour nous qu'un détail, mais qui donnera toute sa saveur à la scène. Comme en architecture, chaque élément a une fonction bien précise : telle ombre provoque le suspense, tel éclairage révèle un sentiment...

Non seulement ce livre permet de découvrir ou de redécouvrir une filmographie de qualité, mais il transforme le spectateur que nous sommes : plus jamais vous ne regarderez un film de la même manière.

François Joss est architecte à Genève, associé au bureau A-Architectes. Il est enseignant à la Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève (HEPIA) ainsi qu'au Joint Master of Architecture (JMA), dans lequel il dispense le cours « Cinéma & Architecture », avec Blanca Vellés de Uribe.

EPFL PRESS

59.00€

ISBN 978-2-86915-566-6



9 782889 155866 >