

PARTIE I

LE JEU DE L'ORDRE ET DE LA LIBERTE dans les 5 films du programme

Ce titre est inspiré d'un essai de Christopher Thomson sur *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. Il formule la tension entre contrainte et libération, entre une forme d'enfermement réel ou symbolique et la transgression des limites physiques ou morales qui constituaient cet enfermement.

1) Les situations d'enfermement dans les différents films

Enfermement géographique

Un oxymore : les films où les personnages sont « enfermés dehors »

Le rôle des « forces de l'ordre » dans les 5 films.

Une contrainte qui affecte la transmission entre les générations

2) Des contraintes propres au cinéma comme médium

Il est forcément **analogique** (sauf animation) : condamné à montrer. Donc défi : suggérer l'invisible, l'inaudible à partir de pure combinaison de sons et d'images.

La conception du cadre comme cadre ou cache selon André Bazin.

Un médium linéaire (déroulement de la pellicule) : et donc presque obligatoirement narratif : il faut que l'action avance.

La façon dont les films digressent ou suspendent le récit, substituent le portrait au récit.

MODALITES DE LA CONTRAINTE ET DE LA TRANSGRESSION DANS CHACUN DES 5 FILMS

1) PICKPOCKET ou la maîtrise paradoxale

Michel fasciné

EXTRAIT 7

L'initiation de Michel : début d'une passion

Risque de se fondre dans la foule. Un vampire ? / Mais tt autant : un fantôme ? Risque de s'effacer : non pas contredit par le vol mais accompli car **le vol est un acte qui efface ses traces, cherche à s'effacer lui-même.**

La rupture viendra de la fin de la fuite de la sensualité de son acte : du déplacement du plaisir de frôler au contact et à l'intimité véritables.

EXTRAIT 12

Fin du fétichisme

Alors que dans les trois films qui précèdent : prison réelle ou métaphorique (*Un condamné à mort s'est échappé*), ici la prison de Michel c'est le crime et il trouve sa liberté dans la prison.

2) GLORIA ou le refuge

L'ascenseur

Dans *Gloria*, l'enfermement sauve tout autant qu'il tue :

EXTRAIT 1 : Le massacre originel

Jeu sur le hors-champ : très travaillé :

Rôle du son qui est double : le téléphone / les coups de feu

Musique mélancolique + surimpression (procédé désuet) = nostalgie : perte d'une famille mais aussi destruction de la vie que Gloria avait reconstruite.

La surimpression (comme si : tapisserie : ce qu'il imagine sans voir mais qui est matérialisé pour le spectateur). Belle idée et qui est reprise par le fil thématique du rêve et du cauchemar dans tout le film : « *imagine que tu es en train de dormir et que c'est un cauchemar* ».

Miroirs : comportement clivé de Gloria : rejeter l'enfant/l'aider. Son image constamment dédoublée

Dans cette scène : transition de la famille au couple.

Donc : scène programmatique de la double nature du film : un polar urbain paranoïaque (la famille une fois absente, revient partout mais sous son acception élargie et infernale : la Mafia). Mais d'autre part que ce sera bien un film absolument intime, le portrait d'une femme rangée des voitures et qui va devoir prendre la tangente.

3) A BOUT DE COURSE ou la route comme seule maison

Gloria et *A bout de course* = des films de cavale. Ici la contrainte c'est de devoir bouger tout le temps (et non pas comme d'habitude : être assigné à un lieu, enfermé quelque part, coincé, piégé)

EXTRAIT 19 : Une ouverture énigmatique

Un ado américain a priori libre comme l'air, pédalant sur son vélo après un entraînement de baseball. Comportement bizarre. Langage codé avec ses parents.

On est a priori en plein air, dans un espace de jeu, sur une route quasiment campagnarde, mais les voitures de BULLITT s'invitent et avec eux tout un genre de films des années 70 et début 80, les films du complot.

Tout le film est infusé par la dissimulation et la fuite, devenue une seconde nature.

EXTRAIT 21 : Une promenade bucolique minée par la fuite

→ Comment s'autonomiser comme tout adolescent alors que : unité obligatoire de la famille sous peine de mort ?

4) SPARROW ou la micro-poursuite délicate

>> Tout fonctionne dans *Sparrow* comme si l'insularité de HK réduisait la ville à un microcosme. Les 4 pickpockets dont le QG est un boui-boui minuscule.

Cette miniaturisation des lieux, des groupes et des espaces se traduit de manière visuelle et burlesque dans une séquence de poursuite particulièrement savoureuse. Se cristallise dans un objet : l'aquarium.

EXTRAIT 16 : L'aquarium

Boîte dans une boîte (l'aquarium dans l'ascenseur)

L'aquarium = paroi transparente mais qui rend la proie inaccessible

>>Variation sur le motif de la cage (le moineau, c'est la femme, toujours en fuite et toujours poursuivie par les sbires de son vieil amant possessif Monsieur Fu). Et : le spectateur, à l'œil d'oiseau (ruelles, toits de gratte-ciels) : la caméra s'envole par la fenêtre, s'arrête devant les derniers étages d'un gratte-ciel

>>**Variation burlesque sur la poursuite et sur le film noir.** D'où vient le **burlesque** ici ? Du fait que la poursuite, que l'on a vu déjà maintes fois (on est à 30mn du début du film), continue mais cette fois-ci l'espace urbain manque.

>> Neutralisation en douceur du genre (sous la violence apparente des menaces des pickpockets)

5) FISH TANK ou la métaphore disséminée

FISH TANK programmé de par son titre :

>> L'aquarium cristallise en tant que boîte transparente à la fois la contrainte et l'existence visible de possibles, d'horizons, d'alternatives. Or l'aquarium s'offre aussi en métaphore du cadre de cinéma. C'est pourquoi je vous propose d'étudier en particulier les choix de cadrage dans les différents moments où Mia danse, que j'ai demandé à patrice Gablin du lycée Léonard de Vinci de Montaigu de monter :

EXTRAIT 25 : Les moments de danse

Traitement particulier, pas du tout : décrochage euphorique, enchanté comme dans les comédies musicales.

Pour Mia, les séquences de danse reposent cette problématique de l'aquarium car c'est son rapport à cet art qui représente dans un premier temps 1 horizon, puis une séduction (puis une désillusion quand les 2 se rabattent l'un sur l'autre au cabaret).

De l'exutoire physique à la danse comme arme de séduction

Le portrait de l'adolescente dont le corps change (tarte à la crème du teen movie) mais pas en récit.

>> Danser = essayer de sortir de son cadre (pas un hasard si pour cela : faire effraction dans un squat).

POUR CONCLURE : LE CADRE ET L'AQUARIUM

EXTRAIT de *PLAYTIME* de Tati : Les appartements-vitrines

Le 4^{ème} mur du cinéma, le cinéma comme aquarium. Contraintes et possibles narratifs du travail du cadre, des angles frontaux.

PARTIE 2

RETOUR SUR CHACUN DES FILMS.

PICKPOCKET

Dénarrativisation déclinée sous de multiples formes qui toutes visent à rejeter hors de l'image le récit

Travail sur le décor

Fragmentation (gros plans, montages)

Ellipses (en particulier fondu enchaîné)

Cinématographe de Bresson à savoir un *aplatissement* de l'image (NC 23) pour mieux *communiquer les impressions, les sensations* (NC 87). Brancher le spectateur sur les sensations (la matière du cuir du portefeuille, du veston, du journal) plutôt que le plonger dans la tête du pickpocket.

Cette dénarrativisation (dont le but est de débarrasser cinématographe du théâtre et de la littérature) ne s'arrête pas à l'image. **L'acteur y subit un traitement analogue : le modèle selon Bresson.**

Dans cette théorie : le modèle pourrait définir les pickpockets.

EXTRAITS (à la suite)

EXTRAIT 6

Le premier vol (Longchamp I)

EXTRAIT 10

Le ballet de la Gare de Lyon

EXTRAIT 11

Le dernier vol (Longchamp II)

Disjonction œil/main

Présence des **machines**

Tous les sons = à la fois richesse réaliste et fonction rythmique qui traduit la montée sensuelle

Fétichisme des pickpockets.

→ **Le vol comme substitut du contact sensuel ou sexuel.**

Deux autres films qui prolongent cette érotisation :

EXTRAIT *Le Port de la drogue* de Samuel Fuller, 1953 : Voler/frôler

EXTRAIT *Mes Petites Amoureuses* de Jean Eustache, 1974. La grande et la trop petite.

→ à l'inverse, quand à la fin se rapproche de Jeanne : leurs corps dans un contact partiel comme pendt pickpocketing : joue contre joue.

GLORIA

L'inscription d'une figure dans la ville.

EXTRAIT : Début de *WEST SIDE STORY* 1961 Saul Bass Leonard Bernstein Robert Wise 1961 : Un générique radical

EXTRAIT : Début de *GLORIA* Une ouverture mélancolique

La musique.

Une ville **multiethnique** : mouvement vers le Bronx.

Une ville **quadrillée** : la Mafia est toujours au coin de la rue.

>> Paradoxe : un **road movie mais en circuit fermé**, fléché. A rapprocher de *La Mort aux trousses*.

Risque de dissoudre les figures qu'il y fait émerger >>> Comment se soustraire à cette objectivisation (sorte de boule de flipper lancée ici ou là) : Comment inscrire l'affect, construire une relation intime dans cette immensité, cet anonymat, cette grille ?

Dans les lieux : une pièce, un intérieur matérialise cette transition dedans / dehors : la salle de bain, lieu intime et à chaque fois déplacé car s'y joue un rapport avec l'extérieur.

Par le surgissement de la violence venant du personnage de Gloria : fait émerger une facette de son caractère inconnue jusqu'alors.

EXTRAIT 2 *A Girl and a Gun*

Personnage à géométrie variable du point de vue temporel et généalogique aussi.

L'autre façon dont Cassavetes extirpe ses personnages du polar urbain paranoïaque c'est justement en poussant à son maximum, en radicalisant, cette puissance de surgissement du personnage de gloria, dans la séquence finale.

EXTRAIT 5 : *Gloria* « ressurgit »

Parodie de happy end hollywoodien ?

Décrochage : le regard-caméra de l'enfant. Sortie du réalisme

Aboutissement de la logique de rêve dont parle gloria

Puissance magique de la parole du garçon (parole plus magique et performative que le livre).

A BOUT DE COURSE

→ Enjeu : Comment s'autonomiser en tant qu'ado alors que : unité obligatoire de la famille sous peine de mort ?

Parents = issus de la contestation des 60s : qu'est devenue la Révolution ?

Un film de cavale sédentaire (une série d'intérieurs)

Le film s'appuie sur cette histoire politique mais son enjeu véritable c'est l'histoire d'un adolescent et la question : peut-on porter la responsabilité d'un acte qu'on n'a pas commis. Comment dans une séquence particulière s'effectue la bascule entre grande histoire/histoire de famille :

EXTRAIT 20 : Le motel Une famille ordinaire dans un contexte extraordinaire

Absence d'espace privé.

Dualité du personnage de Danny/Michael (River Phoenix).

Scène symétrique : l'anormalité compose une famille unie, idéale, utopique :

EXTRAIT 22 ; Une famille utopique

→ Difficulté à fuir des gens qui fuient : une problématique commune à tous les enfants de contestataires

→ Dimension métaphorique de l'aventure extraordinaire des Pope : comme le dit Lorna : Toutes les familles se séparent. En ce sens : teen movie simplement intensifié, hyperbole de la difficulté à se rebeller et à quitter le foyer.

EXTRAIT 24 : Partir, rester : la fin d'*A bout de course*

Un adieu au road movie

Aucun jugement sur l'action politique des parents

SPARROW

Fluidité du vol à la tire

EXTRAIT 13 : Pickpockets

Fluidité, impression de facilité. Utilisation de tous les mouvements de caméra.

Actions très différentes dans le même plan.

Une ode à la ville

Hong Kong : Lieu de transit (Lei attend de partir) / le moineau

Douceur de vivre. Va complètement à l'encontre du HK que l'on connaît par le cinéma

Fait **dérivé** le genre du polar ou du film noir. Par toute une série de décalages.

La miniaturisation des enjeux

EXTRAIT 17 : Une clef presque volée

Comme dans l'ascenseur : réduction du périmètre d'activité.

Effet de boucle : voler n'a servi à rien, retour à la case départ : gratuité, virtuosité de la séquence.

Un film de **groupe**, de troupe.

Plaisir de l'indirect

EXTRAIT 15 : le baiser décomposé

Décomposition du mouvement, plaisir du contact mais indirect. Rétrécissement spatial + ralentissement temporel du film d'action, du burlesque et de la comédie romantique.

Joies de la réflexivité

EXTRAIT 14 : Coup de foudre dans l'obturateur

Introduit le noir et blanc, l'image fixe et quasi documentaire

Un topo du cinéma : la femme comme dans un médaillon : cf chez Hitchcock, *Vertigo* madeleine chez Ernies

Réflexif // acte de filmer.

La chorégraphie prend le pas sur le récit : culmine dans la longue scène finale des parapluies.

Un duel. Les gouttelettes/des balles

Les scènes d'action deviennent contemplatives. Esthétisation, stylisation, déconstruction.

Reprise d'éléments classiques du film noir (pavé luisant, pluie, obscurité, silhouettes plutôt que personnages) mais transformés en chorégraphie. Comédie musicale sans chansons. Demy (générique des Parapluies de Cherbourg).

FISH TANK

Comment sauver Mia de l'écrasement dans une approche sociologique (film social anglais) : **individualisation**

Construction d'une subjectivité

Incomplète : inserts, débord du corps par un bord du cadre.

Impose que celle qui regarde c'est elle. Travail autour du regard de Mia qui la constitue comme sujet de la vision plus que comme objet.

EXTRAIT 26 : Le coucher de Mia

Ailleurs, travail sur le son

Travail sur la durée du plan.

Elargissement progressif de l'espace de Mia : Transgression des barrières : porte d'entrée du squat, barrière du jardin de Connor, fenêtre de la salle de bain de la maison de Connor, grille d'accès au campement où est la jument, grille de la casse, grille du lac, de l'estuaire.

Point de rupture avec ces boucles (passages de l'un à l'autre espace) : l'excursion. Scène de la pêche à mains nues s'offre i en programme, en mise en espace des enjeux du film.

Dé-sociologisation par l'individualisation. Par l'échappée vers le conte de fées :

EXTRAIT 28 : L'enlèvement de la petite princesse

Quelque chose ici du rapport à l'enfance : Mia/Keira (objets chambre Mia / ceux de la petite fille)

CONCLUSION :

SORTIES DU RECIT

Le portrait substitué au récit

Même quand implications politiques ou brassent des questions socio-politiques (la mafia dans *Gloria*, le crime organisé et les triades dans *Sparrow*, l'activisme anti-guerre du Vietnam dans *A bout de course*), celles-ci sont à chaque fois décapées de leur portée générale et abordées presque uniquement par le prisme de l'intime : du lien familial ou amoureux.

SORTIES DU GENRE : Développer du singulier dans les codes du genre, une signature d'auteur au sein du système (Cassavetes, Lumet, Johnnie To), FT prend plus de distance qu'on ne croit// codes sociologisants du film à la Ken Loach basé sur une victimisation (même *Sweet Sixteen* : la mère en prison, le beau-père qui le bat etc).

>>une démarche d'auteur irréductible à toute catégorisation générique. *Sparrow* : transforme en fantaisie burlesque le polar urbain. Thriller politique pour *A bout de course* → en fait plutôt film de cavale et road movie (ouvert et clos sur départ), mais un road movie dont la dimension mythique et initiatique serait tragiquement entravée. *Pickpocket* : Carton déroulant du générique de début : *Ce film n'est pas du style policier*.

>> **La Poursuite comme figure transversale dans ces films.**

La poursuite suffisamment souple et vaste mais en même temps structurant. Organise le récit, désorganise l'espace.

Puisque lié au principe même du montage cinématographique : mise en parallèle de situations ou de lieu par le montage : quand le poursuivant et le poursuivi se rejoignent dans le même plan, c'est la fin de la poursuite et du film.