



HAL
open science

Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain

Elie Yazbek

► **To cite this version:**

Elie Yazbek. Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain. Sciences de l'Homme et Société. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2008. Français. NNT: . tel-00379847

HAL Id: tel-00379847

<https://theses.hal.science/tel-00379847v1>

Submitted on 29 Apr 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

**ECOLE DOCTORALE
267 ASSIC, UMR 7172 ARIAS**

**Thèse de Doctorat
Études Cinématographiques**

Elie YAZBEK

**MONTAGE ET IDEOLOGIE DANS LE CINEMA AMERICAIN
CONTEMPORAIN**

Sous la direction de M. Jean-Loup BOURGET

Soutenue le 23 mai 2008

**Jury : M. Vincent AMIEL
M. Jean-Loup BOURGET
M. Michel MARIE
Mme. Laurence SCHIFANO**

**MONTAGE ET IDEOLOGIE DANS LE CINEMA AMERICAIN
CONTEMPORAIN**

REMERCIEMENTS

Je remercie Monsieur le Professeur Jean-Loup Bourget pour son suivi et sa réflexion qui ont enrichi mon travail de recherche et contribué à mener à une bonne fin le fruit de mes études, Madame le Professeur Laurence Shifano et Messieurs les Professeurs Vincent Amiel et Michel Marie pour avoir accepté généreusement d'être membres du jury, ainsi que les professeurs et collègues de l'Université Saint Joseph qui ont accepté volontairement d'être témoins de mon travail.

Je remercie également mon épouse Rima pour son encouragement si précieux pour mon cheminement personnel et professionnel, mes filles Chloé et Aurélie pour leur joie de vivre communicative et mes amis pour leur support constant...

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	8
I- Le Cinéma Américain.....	8
II- Le montage.....	19
III- L'idéologie.....	22
IV- La période choisie.....	29
V- Le corpus filmique	37
A- LE MONTAGE S'IMPOSE : LES ORIGINES, LES PRÉCURSEURS.....	43
I- Georges Méliès	43
Le montage magique	44
II- David Wark Griffith.....	46
a- Montage et nécessité	49
b- Montage et confrontation.....	51
c- Montage véhicule conceptuel.....	53
d- Montage et spectateur	54
III- Dziga Vertov	56
L'intervalle.....	57
IV- Lev Koulechov	59
V- Poudovkine	62
VI- Sergei M. Eisenstein	63
a- Le pathétique.....	65
b- Montage et marxisme.....	68
VII- L'après Eisenstein	69
B- LE MONTAGE COMME INSTRUMENT NARRATIF ET IDÉOLOGIQUE ..	75
I- Le cinéma de type « hollywoodien ».....	75
II- Le montage comme instrument narratif et idéologique : The Birth of a Nation et Independence Day.....	76
III- L'unité de base : les sept premiers plans de Independence Day.....	83
IV- L'introduction filmique, de Hollywood à l' « Autre » cinéma : un même combat ?	89
a- Le montage - fiction dans Gladiator (2000).....	90
b- Reconstitution contre imaginaire : Pearl Harbor (2001), Godzilla (1998) et Going Back (2001).....	93
c- Confusion et interpénétration : le vrai et le faux dans Thirteen Days (2001), Forrest Gump (1994), Independence Day (1996), Armageddon(1998) et The Recruit (2003)	99
d- Le panoramique assimilateur dans Windtalkers (2002)	106
e- Le gros plan salvateur dans Buffalo Soldiers (2001), Saving Private Ryan (1998) et Militia (2001).....	110
f- Le travelling inachevé rédempteur dans The Last Samurai (2003).....	113
V- Le milieu et la fin : un cheminement vers l'unité	117
a- <i>Impression et développement</i> dans Independence Day.....	118
b- De l'unité particulière à l'unité générale	123
c- Sacrifice, rédemption et ellipse dans Deep Impact (1998) et The Station Agent (2003)	126
d- Un cas particulier : American Beauty (1999)	131

C- LES FORMES INDIRECTES DU MONTAGE ET LES MUTATIONS IDÉOLOGIQUES	136
I- Le numérique, de l'illusion au simulacre ?	136
a- Illusion de réalité, effets spéciaux et montage interdit: Jurassic Park (1993) de Steven Speilberg.....	137
b- La représentation inachevée dans Star Wars Edition Spéciale (1997) et Strange Days (1995).....	145
c- Le simulacre entre le mouvement et le temps : The Matrix (1999) de Andy et Larry Wachowsky	153
II- Le temps perdu.....	162
a- Montage alterné et subjectivité dans Requiem for a Dream (2001)	163
b- Le plan séquence comme fractionnement temporel dans Time Code (2000) et dans Femme Fatale (2001).....	170
c- Le flash-back et fondus, distorsion temporelle et rhizome dans Brother (2000), Ghosts of Mars (2001) et Casino (1995).....	179
d- L'ellipse comme présentification dans Brother (2000) et Gangs of New York (2002)	189
e- L'élongation comme déchirure dans Independence Day (1996), Requiem for a Dream (2001) et Matrix (1999).....	195
III- Le point de vue	200
a- Le point de vue théorique dans Independence Day (1996), Time Code (2000) et Requiem for a Dream (2001)	202
b- Le point de vue suspendu dans Nixon (1995) et The Thin Red Line (1998)	207
c- Le point de vue virtuel dans eXistenZ (1999) et Pulp Fiction (1992)	220
IV- L'espace filmique	225
a- L'espace multiple et variable, l'espace – action dans Brother (2000) et Requiem for a Dream (2001)	226
b- L'espace hors du champ dans In the Mouth of Madness (1995) et Panic Room (2002).....	231
c- L'espace-attraction dans Natural Born Killers (1994) et Lost Highway (1996).....	239
D- LE PARADOXE DU SPECTATEUR	250
I- Le spectateur multiple	256
a- Le spectateur face à Spider-man (2002) : le montage synchronique	256
b- Le spectateur face à Batman Forever (1995) : le montage conjonctif.....	262
c- Le spectateur face à Mission : Impossible (1996) et Fight Club (2000): le montage anticipatif.....	268
d- Le spectateur face à AI: Artificial Intelligence (2001): le montage émotif... ..	275
II- Le spectateur - écouteur	284
a-La musique comme ponctuation seconde dans Independence Day	286
b-La musique comme univers second dans Forrest Gump (1996) et Requiem for a Dream (2001)	293
c-La musique comme croyance seconde dans Godzilla (1998) et The Last Samurai (2003).....	298
d-La musique comme emprise de l'émotion dans Ghosts of Mars (2001) et Panic Room (2002)	303

CONCLUSION.....	309
I- La fin d'une époque.....	309
II- La Parole retrouvée : Signs (2002).....	312
III- La Parole rédemptrice : Dragonfly (2002).....	317
IV- La Parole miraculeuse : Bruce Almighty (2003).....	321
V- Le mythe révélateur : The Lord of the Rings.....	324
VI- La confirmation par l'horreur: The Passion of the Christ (2004).....	329
VII- De l'idéologie à la propagande ?.....	338
ANNEXES.....	341
BIBLIOGRAPHIE.....	369
FILMOGRAPHIE.....	378

Auguste Lumière à Georges Méliès :

« Jeune homme, remerciez-moi. Cette invention n'est pas à vendre, mais pour vous, elle serait la ruine. Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique : en dehors de cela, elle n'a aucun avenir commercial ».

Bessy, Maurice ; Lo Duca : Méliès, Paris, 1961, p. 45

« La portée idéologique des contenus c'est une chose aperçue depuis très longtemps, mais le contenu idéologique des formes, c'est un peu, si vous voulez, l'une des grandes possibilités de travail du siècle ».

Barthes, Roland : « Structuralisme et sémiologie : entretien avec P. Daix », in Les Lettres Françaises, 31 juillet 1968, p.13

Introduction

I- Le Cinéma Américain

« Le cinéma américain »... Ces quelques mots sont devenus tellement communs, usités et quelconques qu'ils ont perdu leur substance et leur sens communs et sont utilisés par un nombre impressionnant de personnes dans différents coins du globe pour désigner une chose qui a à peine une centaine d'année d'existence. C'est devenu l'équivalent d'un nom propre, la désignation et le patronyme d'un certain type de cinématographie qui a dès lors perdu sa pureté originelle au profit d'une innocence relative.

En la nommant, le « public » a permis à cette forme d'accéder à une certaine autonomie qui la différencie d'autres formes du même type, et à une singularité qui fait d'elle, non pas une anomalie ou une excentricité, mais un modèle, une figure vivante, à cause notamment de son extension, de la propagation de son développement et de sa diffusion extensive.

Le Cinéma Américain, avec les majuscules inhérentes à tout nom propre, se conçoit alors comme une entité, un organisme qui survit et interagit avec les autres éléments de sa « famille », soit les autres types de cinémas, qui eux, n'ont encore jamais accédé à cette particularité qui les définit comme noumène, et ne sont pas identifiés automatiquement par leur désignation.

Evidemment, le cinéma français existe, de même que le cinéma italien, japonais, allemand, coréen, argentin, anglais, russe, égyptien, mais aucun de ces cinémas ne s'exprime, à travers son affirmation nationale, comme une figure qui a une destinée

dominante propre. Contrairement au cinéma américain devenu au fil du temps un modèle, leurs autonomies relatives et leurs concentrations font de chacun d'eux une exception qui permet de faire cohabiter la pureté avec l'innocence.

Le cinéma indien paraît se démarquer du lot, à cause de sa prolifération et de son accroissement, mais il n'est pas parvenu à imposer sa propre identité au niveau international et à devenir un modèle comme le cinéma hollywoodien, à se particulariser et à se définir comme patronyme, les autres éléments nécessaires à cette transformation n'étant pas assurés.

En fait, sans vouloir nullement nier les différences et l'importance des divers cinémas nationaux, qui se différencient par beaucoup d'aspects les uns des autres, le Cinéma Américain est le seul à s'être imposé nominativement dans les quatre coins du monde, devenant ainsi un produit, une sorte de marque (brand) non déposée officiellement, qui peut émouvoir, intéresser, captiver, enthousiasmer ou au contraire, provoquer un rejet, être mal aimé, ennuyer, irriter. Il est cependant reconnu, identifié, sa notoriété le précédant et parfois le surpassant.

La relation entre le prénom Cinéma et le nom Américain est devenue tellement évidente que certains tendent à identifier les deux termes, le premier devenant un contenant qui signifie automatiquement l'ensemble. Contrairement à l'habituelle distorsion qui fait du particulier une généralité, comme pour le Kleenex, marque de mouchoir, devenant le nom donné au mouchoir en général, le cinéma, notion globale indiquant une conformation technologique et artistique particulière, se réduit dans l'esprit de certains au modèle américain de ce cinéma. Le nom commun se comprend alors comme Le Cinéma Américain et devient un prénom générique. Cette tendance tend à s'étendre dans les pays non producteurs qui sont continuellement soumis à une programmation quasi - unique de films américains, les autres cinématographies étant dans le meilleur des cas confinées à des centres culturels ou à des festivals : assister à un film, en général, se décode alors comme assister à un film américain, de préférence hollywoodien.

Le Cinéma Américain est-il pour autant un modèle unifié et figé qui se définit en quelques mots ? Est-il un prototype qui reste enfermé dans un moule qui le contraint de se reproduire à l'infini à l'identique ? La réponse à ces questions ne peut qu'être négative, sinon ce cinéma serait mort et enterré depuis longtemps et n'aurait pas pu acquérir le statut international qui le caractérise. En effet, le saut qualitatif, qui a donné à ce type de cinéma une identité, une appellation qui est devenu sienne au point de lui permettre de se démarquer de son aspect commun et quelconque, permet non pas seulement sa singularisation, mais également sa vivification. Il devient comparable à un organisme vivant, qui a son existence propre, qui peut mûrir, changer, se transformer, se contredire, évoluer. Il innove et réagit, il résiste et persiste. Il s'invente et se recrée, proposant une variété impressionnante de facettes et de parois, formées par l'ensemble des films qui constituent cet organisme.

Le Cinéma Américain intègre dès lors en son sein plusieurs sous-ensembles, soit des cinémas américains aussi différents les uns des autres, étant chacun un élément mobile et versatile mais également tangible et palpable. Dans son essence même, le Cinéma Américain est générateur de plusieurs types de cinéma nationaux américains, qui relèvent tous d'une pratique cinématographique qui a débuté avec Edison et ses contemporains, à la fin du XIX^{ème} siècle. Dès cette première période, le cinéma aux Etats-Unis s'est développé selon plusieurs axes qui, tantôt se croisaient, d'autres fois s'entrechoquaient, donnant ainsi naissance à une multitude de formes distinctes. La nature du peuple américain, ses inégalités, ses origines diverses et son territoire en expansion étant fortement influentes dans la culture de ce pays, le cinéma propose plusieurs voies qui répondent implicitement à ces divergences et offre des alternatives qui, tout en se préservant chacune une grande marge de manœuvre, se soumettent à l'identité généralisante qui demeure abstraite : Le Cinéma Américain n'est surtout pas une entité définissable et cernable. Il est un organisme qui a un nom mais qui n'a pas de fiche d'identité, qui vit, s'organise, exporte ses formes et en importe d'autres, et, qui, surtout, affirme à la fois sa liberté et sa conformité. Vincent Amiel et Pascal

Couté affirme que ce cinéma « renvoie à un état d'esprit¹ » plus qu'à une réalité tangible, vérifiable et maîtrisable.

Les différents types de cinémas américains sont généralement regroupés en deux grandes catégories, le cinéma hollywoodien, en référence à ce lieu devenu un mythe, et le cinéma indépendant, parsemé un peu partout aux Etats-Unis, géographiquement non cernable. Coexistant depuis l'apparition du cinéma sous des formes variées et différentes, ils ont tous les deux connu un développement et une maturation à tous les niveaux, se définissant l'un par rapport à l'autre, procédant parfois à des échanges, d'autres fois à des permutations, s'insultant mutuellement et développant des antagonismes en apparence insurmontables, proposant des solutions lorsque la cassure devient intolérable, fixant des critères narratifs, techniques, structurels, économiques ou humains, s'inventant continuellement des normes et des règles, puis les revisitant.

Le cinéma hollywoodien et le cinéma indépendant apparaissent comme deux créatures, l'une évoluant au centre, dans un mouvement spiro elliptique centrifuge, l'autre errant à la périphérie, mû par un mouvement inverse. Certains films réussissent cependant à se démarquer des deux mouvements, circulant dans un isolement presque total entre les différentes spires.

Le Cinéma Américain, à partir de ses deux axes principaux, se comprend alors comme un laboratoire de formes et de sujets et d'histoires aussi divers les uns des autres. En rapport direct, depuis les années 1910, avec la société de laquelle il est issu, il a évolué parallèlement aux transformations et mutations de la société américaine, abordant son public avec toutes les hypothèses possibles, considérant le spectateur comme une référence qu'il n'est pas possible d'ignorer, se soumettant à des impératifs économiques parfois contraignants. Dès les premiers longs métrages, avec David W. Griffith et Cecil B. De Mille (ou même Mack Sennett qui n'a pas produit un grand nombre de longs métrages), les notions de réalisateur et de producteur commencent à

¹ In *Formes et obsessions du cinéma américain contemporains*, Ed. Klincksieck, Coll. Etudes, 2003, Paris, p.15.

s'imposer et à devenir des éléments inévitables de toute production cinématographique. La scénarisation engage tout un processus de techniques d'écriture propres au cinéma, transmutant ainsi certaines règles du récit à cause de l'omniprésence de l'image. Celle-ci se comprend à cette époque comme la doublure du mot, son imitateur, et peine à se démarquer de cette tendance.

Parallèlement, la pratique de la prise de vue impose le développement des essais technologiques, dans une tentative de faire ressembler le film au monde réel. Les notions d'acteurs et de stars permettent l'amplification de l'impact du film sur le spectateur, faisant de l'identification et de la reconnaissance une valeur essentielle. Le surgissement du montage dans une finalité qui remet en question les acquis précédents, qui faisaient de lui une technique nécessaire mais non fondamentale, donne enfin au cinéma une envergure qui lui faisait défaut et renouvelle son contrat avec le spectateur, le faisant passer du statut de simple curiosité ou instrument technique à celui d'œuvre d'art ou, du moins, au statut d'œuvre entière. Le passage du cinéma dit primitif (Bordwell, Brighton), nommé également cinéma d'attraction (Gunning, Gaudreault) ou Mode de Représentation Primitif, MRP, (Burch) vers le cinéma dit classique (ou Mode de Représentation Institutionnel, MRI) s'accomplit.

Jusqu'alors assimilable à une forme artisanale, objet de foire et de cirque, le cinématographe devient une industrie au même titre que les autres types d'industries classiques. Sa reconnaissance se généralise. La création empirique de Hollywood, à partir du milieu des années 1910, se fait conjointement avec les premières réalisations de films longs. La nature géographique de ce lieu, les implications météorologiques, les facilités administratives, les possibilités d'extension et d'accroissement sont les éléments principaux qui rendent cette implantation réalisable et efficace. S'imposant, plus tard, comme un lieu de rassemblement des grands studios, Hollywood ajoute à sa réalité géographique une dimension industrielle et artistique, évoluant en mythe.

Des années 1920 aux années 1960, la domination des studios se fait tellement imposante qu'elle rassemble autour d'elle des créateurs venus de toutes parts, arrivés

dans ce lieu pour découvrir la réalité de ce mythe, participer à son élaboration, profiter de ses effets ou prospérer en son sein. Cela permettra l'éclosion de pratiques différentes et hétérogènes, et contribuera au remodelage presque constant de ce mythe. Lang, Lubitsch, Tourneur, Hitchcock et tous les autres étrangers, parallèlement aux cinéastes américains, contribueront à faire de Hollywood un véritable conglomérat, une terre d'asile, dans laquelle s'agglutinent des personnalités de sensibilités différentes, chacun tentant de préserver une intégrité artistique au sein d'un ensemble qui est régi par des règles qui ne sont pas toujours à leur avantage. Le producteur concurrence le réalisateur et se prétend lui-même créateur, introduisant ainsi, dès les premiers jours de Hollywood, des modèles précis d'organisation qui entretiennent le type de relation que les « primitifs » avaient fondé avec les opérateurs caméra quelques années auparavant. Le scénariste et le dialoguiste se mélangent à eux dans la création d'univers particuliers et acquièrent une reconnaissance qui dépasse parfois celle des romanciers. Le Code Hays définit les limites à respecter et impose des données et des principes moraux qui pèseront lourd sur la production et induiront certains changements décisifs dans la pratique filmique.

Le règne des « genres » est alors à son apogée, non pas seulement à l'intérieur de l'entité hollywoodienne, mais également entre elle et le cinéma indépendant. Certaines productions rendent compte des clivages et des scissions entre les deux mondes cinématographiques sans pour autant provoquer une véritable rupture : Salt of the Earth (1954) de Herbert Biberman, œuvre marquante du cinéma indépendant des années 50, contribue à élargir le champ de vision du cinéma américain et propose des alternatives au discours hollywoodien dominant.

La grande *révolte* qui a lieu dans les milieux cinématographiques américains durant la fin des années 1950 et les années 1960 permet l'émergence de nouvelles manières de concevoir les relations entre les milieux du cinéma et le film lui-même. Les notions de réalisateur, de producteur, d'acteur, de monteur, de scénariste se voient soumises à des impératifs qui n'existaient pas auparavant. La libération technique et la démocratisation du cinéma avec l'introduction sur le marché de caméras légères,

l'apparition du son synchrone, de pellicules plus sensibles et d'éclairages moins imposants a un grand impact sur la manière de concevoir et de faire des films. La notion d'«auteur», débarqué d'outre-mer, alimente le cinéma indépendant, qui acquiert une reconnaissance plus élargie. L'arrivée d'une génération de cinéastes et de techniciens fraîchement diplômés, impressionnés par le cinéma européen, contribue à créer un fort sentiment de liberté face à ce médium. Hollywood, qui se restructure différemment avec l'affaiblissement du rôle dictatorial des studios, qui pour la première fois ont de graves difficultés financières, n'est pas indifférente à ces mouvements et impulsions.

La terminologie « cinéma indépendant » commence donc à s'imposer dans le langage cinématographique à partir de cette période. Sans véritable définition scientifique et encyclopédique, et malgré les diverses interprétations entre lesquelles il oscille constamment, ce terme concerne dans cette étude les films produits en dehors du circuit des Majors, non assujettis à de grands groupes financiers ou économiques, à partir de budgets relativement limités², ayant une approche qui n'est pas principalement vouée à la consommation³. Il est souvent distribué par de petites compagnies, généralement hors des grands circuits et conglomérats, sauf quand le film a un potentiel commercial éventuel et qu'il est récupéré par un exploitant hollywoodien. Ses sujets et thèmes montrent souvent un côté de la vie américaine négligé par Hollywood, évoquant ainsi sa diversité et sa richesse. Il faut cependant préciser que le cinéma indépendant ne s'organise pas en mouvement homogène ou en école spécifique, et reste sans politique cohérente et unifiée. Il se caractérise par sa diversité et par les écarts entre un film et un autre, entre un cinéaste et un autre.

² Définir le seuil financier maximal pour un film indépendant relève de l'utopie. Les nombreuses querelles entre cinéastes, critiques, producteurs, exploitants, etc., n'ont jamais débouché sur un accord pour définir cela. La tendance générale aux Etats-Unis actuellement tend à considérer qu'un film ayant un budget de moins de 15 millions de dollars américains remplit cette condition. Cela peut sembler inapproprié, notamment dans le cas de certains films dont le budget dépasse cette somme, comme pour Lost in Translation (2003, réalisé par Sofia Coppola) ou The Passion of the Christ (2004, de Mel Gibson), surtout lorsque certains autres films profitent d'un budget qui n'excède pas 600.000 US \$, comme The Station Agent (2003, de Thomas McCarthy). De même, la notion d'indépendance est relative et diffère d'un pays à l'autre, la somme de 1.000.000 US \$ pouvant paraître mineure et insuffisante pour un film américain ou ouest - européen et excessive pour un film du tiers-monde.

³ Ce point rapproche le cinéma indépendant du cinéma d'auteur, considérant le film non pas comme un objet commercial mais comme un mode d'expression dans lequel un auteur se manifeste.

Parmi les cinéastes qui affirment la primauté du cinéma indépendant durant les années 1960, avec un contrôle quasi-total sur leurs films, se trouvent John Cassavetes qui, en plus de la réalisation, produit et écrit Shadows (1960) et Faces (1968), et Peter Fonda qui produit, co-scénarise et joue dans Easy Rider (1969), le film culte de Dennis Hopper. Otto Preminger, quant à lui, se démarque des autres cinéastes de sa génération par sa propension à s'imposer comme un indépendant au sein même de l'industrie hollywoodienne, faisant évoluer celle-ci, notamment dans le domaine de l'autocensure⁴. Parallèlement, des réalisateurs « underground » et d'avant-garde approfondissent de nouvelles formes d'expressions cinématographiques et tentent des expériences extrêmes⁵.

Cependant, la réalité est parfois plus complexe qu'elle ne le paraît, notamment lorsque les producteurs indépendants sont affiliés à des studios, lorsque l'exploitation est conditionnée par des impératifs de salles et de diffusion, faussant ainsi le caractère d'indépendance de certains films, lorsque les réalisateurs ou les scénaristes deviennent producteurs et créent des structures de financement, lorsque les acteurs sont des stars internationales : la part d'indépendance devient plus difficile à cerner.

Durant les années 1970, de nouveaux venus s'imposent à la périphérie de Hollywood. Des réalisateurs comme Brian De Palma, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, William Friedkin, Steven Spielberg, pour n'en citer que certains, ne tardent pas à être courtisés par Hollywood en raison du succès économique et populaire de leurs films. En parallèle, des rassemblements d'autres cinéastes désirant garder leur indépendance s'organisent en vrac, comme le groupe qui gravitera autour de Roger Corman et de sa société New World Picture qu'il fonde en 1970 : Joe Dante, Jonathan Demme, John Sayles, Ron Howard, Alan Arkush, Peter Bogdanovich, et même James Cameron, qui

⁴ Il produit et distribue son film The Man with the Golden Arm en 1955 et provoque une grande polémique avec Anatomy of a Murder en 1959.

⁵ Stan Brakhage tourne des films sans pellicule et s'intéresse à l'abstraction, Andy Warhol filme durant de longues heures un homme qui dort et un coucher de soleil. Ils refusent également l'exploitation et la distribution classiques, montrant leurs films dans leurs propres maisons ou dans des musées, créant des coopératives à but non lucratif pour faire circuler les copies, comme le fera Jonas Mekas en 1962.

sera plus tard un des représentants les plus avérés de Hollywood, font partie de cette « promotion »⁶ qui produira des films dont certains seront considérés comme des films cultes⁷.

La tendance phagocytaire des talents s'accélère avec les années 1980, période qui verra la confirmation du renouveau hollywoodien et le rétablissement d'une certaine forme hégémonique sur une grande partie du cinéma américain. Les studios se restructurent. Cela n'empêche aucunement le « recrutement » traditionnel de cinéastes et de techniciens venus d'autres pays pour tenter leur chance d'accéder au rêve américain. Le cinéma indépendant continue à se développer avec l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs, comme Jim Jarmush avec Stranger than Paradise en 1984 ou Hal Hartley avec The Unbelievable Truth (1989) et Trust (1990).

Le développement des effets spéciaux caractérise également ces années là, Hollywood prenant le devant dans ce domaine de la recherche technologique, grâce à son pouvoir et à son argent. George Lucas, en précurseur, délaisse la réalisation et fonde sa société Industrial Light and Magic dans l'espoir de développer de nouvelles formes d'animation qui pourront rivaliser avec les images photographiques.

Les années 1990 confirment ces prédispositions. Jurassic Park (1994) et Star Wars I (1999) seront les exemples parfaits de l'aboutissement de ces expérimentations. Les budgets gonflent et explosent, les effets spéciaux, le star-system, la recherche de nouveaux talents et la prédisposition à l'«oscarisation» deviennent les éléments incontournables de l'Institution, étant les garanties *presque* parfaites du succès espéré par les décideurs. Hollywood s'élargit et regroupe dorénavant de puissants groupes multimédias pour qui le cinéma n'est plus qu'une de leurs activités, sans doute la plus

⁶ L'essai (collectif) *Joe Dante et les Gremlins de Hollywood*, aux éditions Cahiers du Cinéma, 1999, revient sur cette époque mouvementée du cinéma américain.

⁷ The Movie Orgy (Collectif, 1966 – 1975), Death Race 2000 (Paul Bartel, 1975), Hollywood Boulevard (Joe Dante, 1976), Grand Theft Auto (Ron Howard, 1976), Cannonball (Paul Bartel, 1976), Rock'n Roll High School (Alan Arkush, 1979) font partie des films produit par la New World Picture, compagnie que vendra Corman en 1983 pour se concentrer sur le marché vidéo et la télévision avec sa nouvelle société, Concorde - New Horizon.

visible et qui leur sert de vitrine. En marge, le cinéma indépendant s'organise en s'accommodant lui aussi d'institutions chargées de le protéger et de le faire fructifier, comme le Sundance Film Festival⁸. Plusieurs sociétés de petite taille, genre de PME du cinéma américain, prennent des risques parfois énormes en produisant des films réputés « différents » et réussissent à rejoindre des groupes plus puissants. Miramax, qui produit quelques films à succès, comme Pulp Fiction (1994), se voit racheter par Disney, l'un des studios les plus importants, et met en place de nombreuses divisions, dont Dimension, qui produit essentiellement des films d'horreur. D'autres disparaissent et laissent la place à de nouveaux talents en quête de reconnaissance et, parfois, d'un éventuel rachat par un studio plus important. La notion d'indépendance se caractérise dès lors principalement par des ressorts économiques, la frontière est de plus en plus mince, les réalisateurs oscillant d'un film hollywoodien à un autre indépendant, selon les dispositions des uns et des autres. Quentin Tarantino, Robert Altman, Steven Soderbergh, Bob Rafelson, Steven Spielberg et beaucoup d'autres en sont les exemples parfaits.

Le développement du numérique et de l'informatique, dans la foulée des nouvelles technologies, se poursuit à un rythme effréné avec le XXI^{ème} siècle et donne la chance à une nouvelle génération de s'engouffrer dans la seconde démocratisation du cinéma (après celle des années 1960), qui devient dès lors associé à l'audiovisuel. Le coût des caméras vidéo diminuant de plus en plus et la circulation des images devenant de plus en plus accessible à tous permettent l'établissement de nouveaux rapports entre les deux formes majeures du cinéma américain, chacune tentant de profiter au maximum de cette aubaine, le cinéma hollywoodien en l'intégrant à ses pratiques, quitte à relever paradoxalement encore plus les budgets de ses films, le cinéma indépendant en essayant de se dissocier des modèles de narration et de représentation dominants.

⁸ Créé par Robert Redford en 1981, ce festival prend plus d'ampleur durant les années 1990 et acquiert une reconnaissance mondiale.

La révolution numérique ne concerne pas seulement les domaines de l'image mais également ceux du son et de la musique de film, encourageant de multiples développements des procédés d'enregistrement, de mixage et de transmission et optimisant la qualité sonore des films et des équipements des salles de cinéma.

Ces évolutions, relevées rapidement, démontrent clairement les relations qui régissent et ordonnent l'existence de cette espèce vivante dénommée Cinéma Américain. Au fil des années, mûrissant et spéculant, elle a donné naissance à des milliers de films parfois identiques les uns aux autres, d'autres fois extrêmement dissemblables, proposant à son spectateur des histoires et des formes tellement diverses qu'il serait impossible de les recenser entièrement. Cependant, le passé récent de cette créature, à peine une centaine d'années d'existence, permet d'étudier les mécanismes et les dispositifs qui ont fait d'elle ce qu'elle est devenue, soit un objet d'étude sérieux pour une multitude de disciplines aussi différentes les unes que des autres, comme la sociologie, la philosophie, la sémiologie, l'anthropologie, la psychanalyse, l'économie, l'étude des formes, l'esthétique, l'histoire, la politique, etc.

Dans cette étude, nous nous proposons d'aborder le Cinéma Américain sous l'angle des relations entre l'une de ses composantes les plus théorisées durant le siècle dernier, soit le montage, et les modes de pensée qui ont accompagné son évolution et sa progression, modes que nous regroupons sous l'appellation d'idéologie. Couvrir l'ensemble de la production cinématographique américaine étant impossible pour les raisons évoquées plus haut, le choix de la période la plus appropriée pour une étude des liens entre montage et idéologie se trouve confronté à des impératifs de différentes natures. Toutefois, le terme « période » est lui-même ambigu : est-il possible d'évoquer des périodes cinématographiques ? Cela ne nie-t-il pas le principe de continuité et de développement du cinéma américain ? Une période est-elle isolable et dissociable d'un vaste ensemble ? De même, les termes « montage » et « idéologie » sont devenus tellement chargés de sens, parfois au détriment de la signification originale de chacun des mots, qu'il devient malaisé, voire laborieux de les utiliser sans tomber dans le piège des « a priori » et des « idées reçues ». Il convient dès lors de

préciser la teneur de ses termes, en tenant compte des variables inhérentes à tout système de pensée.

II- Le montage

Le montage, dernier né dans le vaste ensemble que forme le cinéma primitif, à cause de sa nature même, étant une opération technique qui intervient à la fin du processus de création filmique, était ignoré par la plupart de ceux qui s'intéressaient à cette nouvelle attraction. L'essentiel était la caméra, cet appareil obscur fixant des images sur un support à partir d'un réel précis, rendant au mouvement son apparence et sa réalité, alors que la photographie figeait ce mouvement dans une pose spécifique, l'isolant de son contexte et de sa temporalité. L'apparition de l'animation dans l'image a vite fait du cinématographe un médium populaire qui s'est répandu rapidement et qui s'est trouvé devant des exigences de plus en plus difficiles à assouvir.

Une dizaine d'années après l'invention du cinématographe, la pratique du montage commence à se développer⁹, se proposant comme une alternative à certaines carences devant lesquelles se trouvent ces images mouvantes en manque de sens et de significations. Après les grandes manœuvres et inventions du domaine de la prise de vue, ce nouveau médium découvre de plus en plus sa capacité à raconter des histoires plutôt que de simples situations, à formuler des fables plutôt que des anecdotes. Le montage devient cet intermédiaire, cet entremetteur qui fait du cinématographe le cinéma.

Les films prolongeant leurs durées de plus en plus, passant de la bobine simple de 20 mètres à 40 mètres, à 100 mètres puis à 1000 mètres, le montage devient un élément essentiel dans la production filmique. De simple instrument, il acquiert une dimension

⁹ Noël Burch développe cette notion dans son ouvrage *La Lucarne de l'Infini*, Ed. Nathan, Coll. Université, 1991, affirmant que le passage du MRP au MRI s'est principalement accompli entre les années 1906 et 1909, les Etats-Unis jouant un rôle d'avant-garde dans ce développement (ch. 5).

seconde qui fait de lui un composant essentiel de ce qui s'appellera le langage cinématographique. Il acquiert ses lettres de noblesse durant les années 1910, avec la complexification des récits. Le montage apparaît alors comme le moyen le plus évident de distancier le cinéma du théâtre et du roman.

Le cinéma américain inclut les premières grandes expérimentations qui relèvent du montage. Avec David Wark Griffith, il devient incontournable et participe de l'élaboration du récit. Quelques années plus tard, le cinéma soviétique poursuivra la réflexion et mettra en place plusieurs dispositifs qui feront dire à certains que le montage est roi.

Plusieurs textes fondateurs s'intéressent au montage et font de cette technique relativement nouvelle un objet intellectuel. Un processus de théorisation se met en marche là où le cinéma prospère entre les années 1920 et 1940. Les textes d'Eisenstein, de Koulechov, de Vertov, d'Abel Gance, de René Clair démontrent l'omniprésence de ce concept dans les milieux cinématographiques, le montage prenant parfois la qualification de « roi », dans une approche qui en fait l'élément primordial de la création cinématographique. Les polémiques se font de plus en plus virulentes, les uns rejetant les notions et pratiques des autres¹⁰.

Les écrits de Bazin et de ses contemporains à partir des années 1950 relancent le débat qui s'était quelque peu assagi après la seconde guerre mondiale. Les nouvelles vagues française, italienne et américaine replacent le débat théorique au sein des pratiques, le film s'imposant comme un champ de recherche formelle et thématique. Le montage se dégage partiellement de ses contraintes et de celles du récit classique pour se mettre en phase avec la modernité.

L'ère du numérique voit l'émergence d'une nouvelle « manière de voir », qui se caractérise par un montage enfin libéré de toute forme d'imposition, de même que

¹⁰ Ce sujet sera développé dans le chapitre suivant.

l'ensemble des pratiques filmiques comme la prise de vue, le son, le jeu d'acteur, les décors, les effets spéciaux se voit délivré du poids imposé par le support argentique.

Toutes ces divergences d'opinions et de pratiques parfois contradictoires n'expliquent pas l'omniprésence du montage dans la sphère constituée par le cinéma. Cette figure ne peut donc être cernée qu'à travers son caractère multiple, qu'à partir de ses particularités complexes qui lui donnent sa forme et son ubiquité. En fait, le montage est entendu dans cette étude comme un vaste ensemble conceptuel qui dépasse la simple acception technique du terme. Il signifie ici une opération se déroulant en quatre phases :

- Une première qui débute avant même le tournage d'un film, à partir de l'idée de base et du découpage qui en découle.
- Une seconde qui se développe durant le tournage avec la prise de vue et ses différents impératifs.
- Une troisième qui se perpétue devant ce qu'on appelle une « table de montage », soit le montage dans sa phase technique.
- Une dernière phase qui trouve son aboutissement lors de la confrontation de l'objet filmique au spectateur dans une salle de cinéma ou devant son téléviseur, soit la projection conditionnante¹¹.

Le montage, sans en généraliser l'approche, se comprend dès lors comme un élément constitutif du film¹², dans une perspective qui se rapproche des théories de Sergueï Eisenstein sans pour autant en être une émanation directe. Ce rapprochement se fait uniquement dans une perspective structurale qui fait du montage un élément essentiel de la constitution du sens et du récit, comme le préconise le cinéaste soviétique. Il n'est pas question ici de donner une priorité de la forme sur le sens et le contenu, dans une approche formaliste, malgré l'utilisation fréquente des termes « structure »,

¹¹ La présence du spectateur au sein du dispositif filmique a été analysée par Jean Louis Baudry dans *L'effet cinéma*, Ed. Albatros, Coll. Ça Cinéma, 1978.

¹² Ce mot est utilisé dans cette étude suivant l'acception large du terme, le film étant tout objet concernant des images en mouvement, que le support soit la pellicule ou la bande magnétique.

« composition », « montage ». Il convient de rappeler la proposition de André Gardies, qui, évoquant le montage, affirme que « le changement de plan constitue un lieu de risque essentiel. Perte ou gain du sens en est l'enjeu principal¹³ ». L'étude du montage ne peut cependant s'accomplir sans qu'elle ne soit complétée par celle des multiples figures l'entourant, soit le cadre, les effets spéciaux, la musique de film et par celle de l'impact de ce montage sur les spectateurs.

III- L'idéologie

Le terme « idéologie¹⁴ », plus abstrait et ambigu car ne découlant pas d'une pratique, est plus difficile à cerner. Créé à l'origine par Destutt de Tracy vers la fin du XVIIIème siècle, en 1796, ce terme désignait une science qui prend pour objet l'étude des idées et de leurs genèses. Des dizaines de formulations ont tenté, plus tard, de définir l'idéologie, notamment dans le domaine des sciences politiques et sociales, mais la confusion est souvent restée de mise. Les autorités politiques ont longtemps fait la mainmise sur ce terme, l'employant à défaut pour définir un modèle de pensée ou une action à entreprendre : le fascisme, le socialisme, le libéralisme, le nazisme, le communisme, le nationalisme, l'arabisme, la droite, la gauche, sont tous des mouvements intimement liés à une idéologie qui leur a donné naissance ou qui les légitime. Appliquée au cinéma, cette vision dégénère parfois en une situation chaotique permettant tous les excès, l'amalgame entre culture, art et idéologie proposant des modèles extrêmes qui tendent plus vers la propagande.

Ce terme est utilisé dans cette étude dans un sens qui prétend le plus possible à une neutralité et à une objectivité, non pas pour éviter des écueils sociaux - politiques, mais pour mieux concrétiser les liens que l'idéologie tisse avec le cinéma à travers le montage. Sans signification péjorative, ce concept est alors compris comme une forme

¹³ Gardies, André : *L'espace au cinéma*, Ed. Méridiens Klincksiek, 1993, Paris, p. 94

¹⁴ L'étymologie du mot vient du terme latin idea, idée et de la terminaison grecque logos, discours logique, et signifie littéralement science de l'idée.

collective de discours et d'interprétation. La *fausseté* ou la *justesse* des idéologies, ainsi que leurs validations respectives n'entre aucunement en compte.

En dépit de cette neutralisation apparente du terme, l'idéologie se caractérise toutefois par une appartenance à un certain groupe ou classe. Abstraite, elle trouve un terrain favorable au sein d'un milieu spécifique qui lui permet d'exister et de prospérer. Plus que simple instrument politique aux mains d'une minorité ou d'une majorité, elle régit en quelque sorte les lois du milieu. Totale ou partielle¹⁵ pour Karl Mannheim, elle reste critique et relative, et se trouve investie d'une fonction sociale et historique. L'idéologie serait alors une interprétation de situations, une « sorte de connaissance dénaturée » d'expériences concrètes. A connotation négative, idée fausse découlant d'une « conscience fausse », elle est un mensonge pour Karl Marx, une construction de l'esprit qui masque une situation insupportable, comme l'est la religion par exemple.

Pour Raymond Aron, l'idéologie serait un « système global d'interprétation du monde historico politique¹⁶ ». Louis Althusser confirme qu'elle est « un système de représentation doué d'une existence et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée¹⁷ », indispensable à la vie. Maxime Rodinson soutient qu'elle « a pour fonction de donner des directives d'action individuelle et collective¹⁸ » alors que Raymond Bourdon confirme la spécificité rationaliste de l'idéologie, celle-ci étant conçue comme un choix individuel rationnel et non pas une manifestation du passionnel et de l'aveuglement, « quitte à reconnaître la place résiduelle de l'irrationnel dans [sa] genèse et dans [sa] diffusion¹⁹ ».

¹⁵ Karl Mannheim évoque cette distinction entre le *total et le général et le partiel et le particulier* dans ses écrits, notamment dans *Idéologie et Utopie*.

¹⁶ Aron, Raymond : *Trois essais sur l'âge industriel*, cité dans *L'Encyclopédie Universalis*, CD-Rom, 2003.

¹⁷ Althusser, Louis : *Pour Marx*, cité dans *L'Encyclopédie Universalis*, CD-Rom, 2003.

¹⁸ <http://perso.club-internet.fr/xlab/ideo.html>.

¹⁹ Bourdon Raymond : *L'idéologie ou l'origine des idées reçues*, Ed Fayard, Paris, 1986, p22.

Ces propositions nous permettent alors de définir l'idéologie, dans le cadre de cette étude, comme un système de représentation d'idées, un système global d'interprétation du monde dans un temps précis et un espace délimité, en fonction de critères politiques, économiques, sociaux, exprimant les valeurs et les intérêts plus ou moins conscients d'un groupe, en l'occurrence celui formé par l'ensemble des films américains.

L'idéologie est donc acceptée comme un principe fondamental inhérent au Cinéma Américain, presque au même titre que le montage : elle acquiert le statut de figure, malgré les différences ontologiques qui les distinguent. Sans être sur le même plan, sans avoir les mêmes significations, rôles et implications, tous les deux ont une existence significative propre au cinéma, le montage comme un système d'organisation et de structure, comme un schéma formel qui découle d'un dispositif spécifique, l'idéologie comme une figure abstraite qui se concrétise en aval par les interactions entre les différents éléments qui structurent l'ensemble. De là découle la difficulté de confronter le montage, élément formel et technique, à l'idéologie, concept difficile à saisir dans sa totalité.

En fait, malgré les personnifications des différentes idéologies propres à chaque sous-groupe, à chaque époque, et à chaque tendance politique dans le paysage sociopolitique américain²⁰, le terme « idéologie » sera utilisé au singulier, n'étant pas un reflet personnalisé ou individualisé.

²⁰ Deux grandes tendances idéologiques politiques actuelles américaines se dégagent et influencent indirectement ou directement, en tant que discours dominant, une partie de la production culturelle aux Etats-Unis. Au fait, l'idéologie « néo-conservatrice » qui se caractérise par l'unilatéralisme de l'action, par une américanisation provoquée du monde, par une vision impérialiste et dominatrice qui favorise l'action militariste, s'oppose à une idéologie « mondialiste » (post Clinton) pour qui le partenariat avec d'autres nations démocratiques occidentales est essentiel, considérant que la suprématie du complexe économique – médias – électronique permettra aux Etats-Unis de placer la planète sous leur emprise économique, voire politique. Zbigniew Brzezinski, l'un des politologues américains les plus influents depuis l'ère Kissinger, ancien conseiller du président Carter, résume cette dualité idéologique dans son essai paru en 2004 ; le titre même du recueil est assez représentatif de cette situation : *The Choice, Global domination or global leadership*, aux Editions Basic Book. D'après lui, le choix entre l'idéologie de la Domination Globale et l'idéologie de la Direction Globale (que nous pouvons traduire également par Commandement Global ou Suprématie Globale) sera décisif pour l'avenir du monde et de la prééminence américaine et occidentale : il appelle à une hégémonie conjointe (co-optive hegemony), à partir d'une communauté globale d'intérêts conjoints (global community of shared

Cela ne résout cependant pas une problématique fondamentale : sous quelle forme apparaît l'idéologie dans le cinéma américain ? Est-elle le fait d'une volonté délibérée ou d'un concours de circonstance ? Est-elle implicite ou explicite ? Est-elle soumise à un groupe spécifique ou transparait-elle en aval de ce groupe ? Comment distinguer l'idéologie de la propagande ?

Comme élément partiel de réponse, Marc Ferro affirme dans Cinéma et Histoire²¹, à propos du film Tchapaev²² (1934), film soviétique qui a pour sujet la guerre civile en 1918 - 1920 :

Le contenu non visible [*l'idéologie*] du film échappa directement à la volonté des réalisateurs (p. 95). Le film échappe également à l'opérateur, au cinéaste qui ne saisissent pas nécessairement toutes les significations de la réalité qu'ils figurent (...). Il y aurait d'autres exemples qui attestent qu'un film est toujours débordé par son contenu (p. 143).

Ce type d'analyse trouve une extension dans l'approche marxiste de Jean Patrick Lebel, qui reconnaît que le cinéma, dans son essence,

interests) sous la direction (leadership) américaine. L'essentiel est que ces idéologies se retrouvent dans une finalité spécifique. En fait, dans un article du journal Le Monde, daté du 13 juillet 2004, Brzezinski développe cette dualité tout en affirmant la prééminence de l'importance de la superpuissance américaine quelles que soient les tendances idéologiques : « Il me paraît très honnête de dire que, tout au sommet, il y aura toujours les Etats-Unis ».

²¹ Ferro, Marc : *Cinéma et Histoire*, Ed Folio, Coll. Histoire, 1977. Marc Ferro analyse les rapports entre le cinéma et la société qui le produit, en s'intéressant en premier lieu à la représentation historique dans les fictions filmiques, considérant le film comme document historique. Par exemple, dans son analyse du film Tchapaev, il tente de démontrer la véracité et l'authenticité des éléments présents dans le récit, à travers l'analyse des relations entre les personnages et celle des techniques utilisées : La musique qu'écoute un des personnages dans le film est celle que Lénine écoutait réellement, affirme-t-il.

²² Tchapaev, de S. et G. Vassiliev, film emblématique de la période communiste des années 1930, est salué dans la Pravda par un éditorial en première page et par les milieux communistes européens, notamment espagnols, comme un film qui doit inspirer les cinéastes communistes du monde entier. M. Ferro l'analyse en détail dans *Cinéma et Histoire* et reprend une partie du texte du quotidien soviétique qui affirme que ce film « montrait quel était le rôle organisateur du parti, comment il s'était établi un lien entre le parti et les masses, comment le parti avait organisé et discipliné la spontanéité » (p.82).

Ne secrète pas l'idéologie comme le foie secrète la bile. Il ne la reflète pas non plus comme il reflète les objets qui servent de base à la fabrication de ses images et de ses sons. A travers l'histoire du film, les étapes de sa fabrication, et par le film il y a élaboration, accumulation, formation, production d'idéologie²³.

Celle-ci serait alors une résultante de la société et de ses impératifs, conduisant à une forme de détermination idéologique des films. L'esthétique, la contingence et la « visée idéologique », soit le rapport entre l'enchaînement idéologique et l'esthétique, permettent l'aboutissement du processus progressif fondé sur une « base sociale ».

Ultérieurement, dans une analyse du cinéma américain libérée des contraintes doctrinale et spéculative, Jean-Loup Bourget assure quant à lui que qu'elle que soit la manière

Explicite ou sous-jacente, délibérément ou à leur insu, les films véhiculent une idéologie, ils sont inscrits dans un contexte social et politique, national ou international, auquel ils ne sauraient entièrement échapper²⁴.

Multiple, le cinéma américain est alors compris à la fois comme art, distraction, « vecteur de propagande » et diffuseur inconscient des valeurs de l'*American way of life*. Il n'est pas réductible à un « instrument de l'impérialisme culturel » dans lequel l'idéologie est fixée par des décideurs mais s'apparente à un produit qui fait partie d'un vaste ensemble régi en partie par les lois du marché et celles de la diffusion. Bien que les producteurs, réalisateurs, scénaristes, monteurs, cadres, acteurs, qui forment la grande famille des métiers du cinéma, puissent être comparés à une élite

²³ Lebel, Jean Patrick : *Cinéma et idéologie*, Ed. Sociales, Paris, 1971, p. 65.

²⁴ Bourget, Jean - Loup : *Hollywood, la norme et la marge*, Ed. Nathan, Coll. Cinéma, Paris, 1998, p.150.

culturelle qui produit pour la foule et qui modèle quelque peu le goût du public, comme l'affirme Shlomo Sand²⁵, ils ne peuvent être considérés comme des agents secrets à la solde d'un quelconque mouvement politique.

L'idéologie, qui nous le rappelons, est comprise comme concept et non comme projection d'une subjectivité, apparaît alors comme une figure omniprésente du Cinéma Américain, sensible tout autant en amont qu'en aval du film, plus ou moins implicite, marquant un territoire mouvant et non cernable dans lequel elle circule. Elle est cependant elle-même soumise à des impératifs économiques au sein d'une industrie qui, par définition, a pour objectif premier la recherche du profit et du gain et donc la pénétration des marchés locaux et étrangers. Elle se comprend comme vecteur de propagande au fur et à mesure que son caractère implicite cède la place à l'explicite, lorsque l'idéologie se conçoit comme une volonté délibérée d'agir sur le spectateur.

Dès lors, et à partir de ces constatations, nous nous intéresserons dans cette étude aux différentes interactions entre les éléments spécifiquement filmiques mis en œuvre à partir d'un « parti pris » idéologique sous-jacent et généralement implicite dans la diégèse. « Parti pris » ne veut nullement signifier une démarche propagandiste consciente, mais une tentative d'expression dépendant du créateur, des conditions de production et du contexte sociopolitique dominant. Nous tenterons à travers ce travail de disséquer une construction filmique dans laquelle les implications idéologiques ne sont nullement annoncées comme point de départ, à l'instar du cinéma soviétique sur lequel nous reviendrons en détail, et de démonter les rouages pour tenter de découvrir les principes et les fondements d'une pratique qui s'est développée avec le temps.

²⁵ Sand, constatant que le cinéma populaire n'a jamais été populaire dans ses moyens de production et de diffusion, sépare les responsables des produits filmiques, producteurs et réalisateurs, du spectateur moyen. Les premiers font partie de l'élite culturelle et technique alors que les seconds sont des clients qui sont généralement dépourvus de ces aptitudes, « imposant ainsi (...) consciemment ou non, des messages idéologiques ». Sand Shlomo : *Le XXème siècle à l'écran*, Ed. Du Seuil, Coll. XX siècle, Paris, 2004, p.31.

Les films américains proposent en fait des types de construction ciblée et scénarisée en direction de spectateurs spécifiques, dans laquelle la finalité n'est pas d'imposer mais de *convaincre* par une interaction puis par une confrontation entre les éléments filmiques. Ceux-ci ont pour objectif de réduire l'impact idéologique direct, qui reste cependant prioritaire, et de mettre en place un univers diégétique qui aura pour fonction de créer l'illusion de la réalité et, paradoxalement, de convaincre le spectateur de la véracité et de la sincérité de ce monde virtuel.

Le montage, opération à la fois mentale, théorique et pratique, semble constituer un vecteur indispensable dans l'étude des mécanismes à travers lesquels l'idéologie prend forme et transparaît dans les films américains²⁶. A travers des expérimentations qui ont jalonné les trente premières années du cinéma, beaucoup de cinéastes et de théoriciens se sont penchés sur la nature de ces rapports. De Griffith à Vertov, d'Eisenstein à Gance, les liens entre le montage et l'idéologie sont restés au centre des préoccupations de chacun. Cette période s'est vu consacrer le plus grand nombre d'écrits et d'études, se prêtant à toutes sortes de polémiques : les textes proposant une lecture du cinéma d'Eisenstein et de Griffith sont innombrables. Cependant, ces deux cinéastes demeurent une référence, sorte de « passage obligé » pour celui qui veut approfondir une réflexion qui se propose d'étudier les liens entre le montage et l'idéologie, étant les deux pôles complémentaires constitutifs de ce type de relation. En effet, la notion de figure qui concerne les deux entités « montage » et « idéologie », précédemment évoquée, se concrétise chez les deux réalisateurs par l'adéquation entre les sujets et les traitements filmiques qu'ils en proposent, bien que leurs pratiques et les finalités respectives diffèrent selon l'approche de chacun, notamment en fonction du caractère explicite ou implicite de l'idéologie véhiculée.

Au-delà d'une apparente contradiction entre les deux types de société desquels ils sont issus, ils forment conjointement un ensemble qui se complète et qui permet une lecture du cinéma qui s'est créé par la suite. Ils seront des éléments de base, une

²⁶En accord avec la citation de R. Barthes qui date de 1968, il s'agit de cerner l'idéologie dans les formes, notamment celles relatives au montage. En ce début de ce XXI ème siècle, ce besoin est tout aussi urgent.

plateforme, pour le cadre du développement de cette étude, donnant l'occasion de définir certains principes généraux en rapport avec la période choisie.

IV- La période choisie

Définir cette période, après avoir décortiqué les significations des termes « montage » et « idéologie », n'est pas chose facile. Une « période » est un intervalle, conditionné par un début et une fin, un espace temporel durant lequel se produit quelque chose, un écart entre deux entités différentes. C'est à la fois une inclusion aussi bien qu'une exclusion, un « in » autant qu'un « out ». L'histoire du cinéma américain a connu plusieurs périodes différentes : l'ère du muet, du noir et blanc, celle de la domination hollywoodienne et des studios américains, celle de l'après guerre, etc. D'un pays à l'autre, d'une région à l'autre, les périodes diffèrent et parfois s'interpénètrent. Les bouleversements politiques et sociaux sont souvent les régulateurs de ces périodes : sans relation directe de cause à effet, sans liens mécaniques affirmés, les grands changements politiques ont parfois eu un impact sur le développement du cinéma américain. Ainsi, l'âge d'or hollywoodien débute après la grande crise financière à la fin des années 1920 et le programme économique et social du président Roosevelt. Les années Kennedy, qui voient le libéralisme se propager tout autant dans les mœurs que dans la vie politique, ainsi que la guerre du Vietnam et ses premières conséquences, paraissent sonner le glas de la domination des studios. Une ère de libéralisme souffle sur le cinéma américain. Les années Reagan, président qui reprend le flambeau de la lutte musclée antisoviétique, s'accompagnent au cinéma d'un retour aux valeurs traditionnelles. C'est l'ère de la restructuration hollywoodienne. Ce ne sont pourtant pas tant les présidences des Etats-Unis qui influencent le cinéma mais les changements de tendance globaux qui accompagnent parfois les élections présidentielles²⁷. Cela n'empêche pas le cinéma, en retour, d'avoir prise sur la réalité, de « se projeter dans le monde²⁸ ».

²⁷ Les élections, qui sont parfois un symptôme de modification ou, inversement, de stabilité, sont en même temps un facteur de changement, de conservatisme ou autre. De là découle la difficulté d'une

La période choisie dans le cadre de cette étude est celle que nous appellerons « le cinéma américain contemporain », soit le cinéma produit dans ce pays à partir de l'année 1992 jusqu'à l'année 2004. Pourquoi ces dates là ?

Un bref rappel du contexte historico-politique permet de comprendre les raisons premières de ce choix : c'est avant tout, entre 1989 et 1992, la fin « officielle » de la guerre froide avec l'effondrement du mur de Berlin, la chute du régime soviétique et de la majeure partie de ses satellites. C'est également le basculement du pouvoir aux Etats-Unis, la présidence passant des mains de George Bush²⁹ (succédant à Ronald Reagan, soit 12 ans de règne républicain) à celles de William Clinton le démocrate. C'est, par ailleurs, l'établissement d'un nouvel ordre mondial³⁰ à la suite de la première guerre du Golfe, qui a vu les soldats américains s'engager pour la première fois dans une guerre lointaine sans risque de représailles atomiques, situation inédite depuis la fin de la seconde guerre mondiale. C'est enfin les premières affirmations de la mondialisation, avec son cortège de nouvelles institutions, comme l'Organisation Mondiale du Commerce³¹ créée officiellement le premier janvier 1995, et des développements technologiques majeurs, comme l'Internet et le numérique. Une nouvelle ère s'impose alors en sciences politiques, celle de la domination américaine et de l'extension de son modèle sur le reste du monde. Dans sa préface à l'essai de Zbigniew Brzezinski, *Le Grand Echiquier*, Gérard Chaliand, directeur du centre d'étude des conflits (FED), évoque la guerre du Golfe et affirme :

Comme en 1914 et en 1945, 1991 est une date majeure du
XXI^{ème} siècle en ce qu'elle marque une rupture radicale. En

analyse des rapports qu'entretient, notamment aux Etats-Unis, le phénomène des élections avec les transformations socioculturelles.

²⁸ Brenez, Nicole : *De la figure en général et du corps en particulier*, Ed. De Boeck Université, coll. Art et Cinéma, 1998, p.12.

²⁹ « Patricien » pseudo texan, George Bush est en fait, avec sa famille, originaire du Massachusetts et non du Texas, contrairement à ce qui est véhiculé par les médias.

³⁰ « New World Order » est le terme utilisé fréquemment par le président Clinton et son équipe.

³¹ L'Organisation Mondiale du Commerce (OMC) remplace le GATT (Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce). Elle compte 131 membres en 1996.

1914, le vieil ordre sur lequel avait vécu en gros l'Europe depuis un siècle s'effondre en même temps que l'hégémonie globale qu'elle exerçait jusque là sans partage. En 1945, dans un monde où est apparu le feu nucléaire, l'Europe exsangue s'efface devant la puissance des Etats-Unis. La montée en force de l'Union Soviétique et de l'idéologie qu'elle incarne, son projet universel, provoquent les conditions de la guerre froide (...). L'effondrement de l'Union Soviétique en 1991 après celle du système communiste européen (1989) provoque un nouvel ordre mondial où les Etats-Unis exercent une hégémonie absolue pour une durée indéterminée³².

Le cinéma est directement concerné par tous ces événements qui ont « ont changé la face du monde », pour reprendre l'expression de Reed lorsqu'il évoquait la révolution soviétique en 1917. La décennie 1980 avait vu l'éclosion d'un cinéma, autant dans ses facettes hollywoodienne qu'indépendante, marqué par l'intensification de la lutte idéologique avec l'ennemi soviétique. Des films comme Rambo (1982), War Games (1983), Red Dawn (1984) et beaucoup d'autres font partie de ces productions directement influencées par l'actualité. Top Gun (1986) marque le retour à un cinéma de guerre romancé dans lequel l'armée de l'air est réhabilitée et l'Américain moyen façonné en héros. Rocky IV (1985), en continuité avec l'esprit de la série, se fait le chantre de l'amitié américano - soviétique sous les auspices de la domination américaine : Rocky Balboa, qui lutte pour la paix dans le monde, combat et terrasse son adversaire russe sous les applaudissements des spectateurs soviétiques qui reconnaissent en lui le vainqueur et le conquérant. Il s'affirme comme le sauveur du monde, celui qui écarte la menace d'un conflit nucléaire et permet le rapprochement entre les deux ennemis. Le démantèlement du mur de Berlin et la fin de l'état de guerre froide permanente vont directement toucher le cinéma qui y puisait certaines de ses idées les plus populaires. Il est à la recherche de nouveaux ennemis, de nouveaux méchants. Steven Peter Rosen, directeur de l'institut d'études stratégiques Olin de

³² Brzezinski Zbigniew : *Le Grand Echiquier*, Ed. Hachette littératures, Coll. Pluriel, Paris, 1997, p.15.

l'Université de Harvard n'affirmait –il pas début 2002 que les Etats – Unis n'ont plus de rival³³ ?

Par ailleurs, le cinéma de la fin des années 1970 et des années 1980 est marqué par de multiples « sequels » des films d'action ; ces séries s'achèvent presque toutes avec le début des années 1990 : Indiana Jones (1981, 1984, 1989), Rocky (1976, 1979, 1982, 1985, 1989), Rambo (1982, 1985, 1988), Back to the Future (1985, 1985, 1990), The Terminator (1984, 1991)³⁴. Le point commun entre ces séries (sauf pour Back to the Future, à cause peut-être de la grave maladie dont est atteint son acteur principal depuis quelques années) est qu'elles ont été réactivées à partir de 2003 : Terminator III (2003) est le premier « sequel » à voir le jour. Suivront Rocky VI (2006), Rambo IV et un nouveau Indiana Jones (tous deux prévus pour 2008). Cela est révélateur de l'importance de la parenthèse entre 1992 et 2004, années qui verront de nouvelles séries apparaître.

La débâcle soviétique, qui se fait presque simultanément avec le changement de cap politique, s'accompagne d'un sentiment de perte de repères du Cinéma Américain. Le président Reagan, lui-même ancien acteur, président de la puissante Screen Actors Guild entre 1947 et 1952, et activiste auprès des milieux maccarthystes, mettait tout son poids du côté de Hollywood, conscient du fait que le cinéma peut être un instrument idéologique et propagandiste. La présidence de George Bush perpétue indirectement cet état des choses durant la période de flottement 1989 - 1992, la guerre du Golfe succédant à l'aspect guerrier de la guerre froide. De nouveaux ennemis virtuels, encore en gestation, commencent à prendre forme dans le désordre et la confusion.

³³ « Notre but n'est pas de combattre un rival, car il n'y en a pas, mais de conserver notre position impériale » écrit-il dans son essai « The future of war and the American Military », *Harvard Review*, mai – juin 2002, volume 104, n. 5 p.29. C'était quelques mois avant les attentats du 11 septembre 2001.

³⁴ L'exception la plus importante est celle de Star Wars, commencée en 1977, arrêtée en 1984 et reprise en 1999. Cependant, le cas de Star Wars est différent des autres séries à cause notamment de la cause de l'arrêt en 1984 ; il ne s'agit pas de la fin de la série mais d'une pause temporaire et volontaire à cause de l'incapacité des techniques de l'époque à satisfaire Georges Lucas. En fait, les autres épisodes étaient déjà prévus et écrits, contrairement à toutes les autres séries. Cette série sera l'objet d'une étude détaillée un autre chapitre.

Clinton, quant à lui, fortement soutenu par une grande partie des milieux du cinéma américain³⁵, est un modèle qui inspirera nombre de personnages de fiction, dont le président américain dans Independence Day en 1996. Avec le vice président, ils forment un couple de décideurs modernes en phase avec les bouleversements technologiques qui ont lieu et la renaissance économique qui permet aux finances de se redresser. Les rapports entre le cinéma américain et le pouvoir en place changent de nature. Le cinéma fait désormais partie des enjeux économiques majeurs, devenant un des éléments de la mondialisation. Les « batailles » du GATT et l'émergence en Europe, plus particulièrement en France, du concept de l'Exception Culturelle face à l'offensive cinématographique américaine, en sont la preuve la plus évidente.

Le Cinéma Américain, dès le début de la dernière décennie du vingtième siècle, se doit de retrouver un semblant d'unité pour perdurer en tant qu'organisme vivant. Les sujets se diversifient, les modèles de scénarii changent. Les studios, en phase avec la mondialisation, changent de mains, passent aux mains des « executives », sorte de spécialistes du marché qui décident du public - cible en fonction d'études marketing : l'engagement du réalisateur, le casting, l'achat de scénario, le minutage des effets spéciaux, les coûts de production, sont tous des éléments bien préparés à l'avance en vue de prévoir la réaction du public. Dès 1992, avec la dérégulation entamée par Reagan et son administration (durant les années 1980) et la synergie entre l'industrie cinématographique et la politique, ce qui était appelé le « Consent Decree », par référence au « Paramount Decree » de 1948 qui a mis fin au monopole des studios, n'est plus applicable par l'industrie audiovisuelle, du moins dans son aspect juridique, permettant ainsi la création de studios - conglomérats de plus en plus puissants, mais également de plus en plus vulnérables.

³⁵ A propos du rapport entre le président Clinton et Hollywood, Ian Scott cite Martin Walker, un journaliste de The Guardian, qui affirme : « even more than in the days of Ronald Reagan, the Clinton White House thrills to Hollywood. Not surprising for a man who spent the 1992 Election Day watching John Wayne movies with his daughter, Clinton casts political crises in film terms ». Scott ajoute: «the president has been an aficionado of the arts of visual histrionics and, in giving screenwriters all the material they needed, his administration raise the appreciation, relationship and portrayal of politics in films during the 1990s ». Scott, Ian: *American Politics in Hollywood*, Ed. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, p.156.

Par ailleurs, grâce notamment aux progrès technologiques accomplis au début des années 1990, la généralisation de procédés numériques tant au niveau des images que des sons (le DDS, Digital Surround Sound apparaît en 1992) dans la production cinématographique du Cinéma Américain le singularise des autres cinémas. Ce cinéma entame alors une nouvelle période, présentant des films qui se basent sur ces technologies onéreuses qui ont une incidence directe sur la structuration des films et sur le spectateur, comme pour Batman Returns en 1992, Jurassic Park en 1993 et Forrest Gump en 1994.

Parallèlement, le cinéma indépendant acquiert une popularité et une reconnaissance qui ne cessent de s'intensifier depuis le début des années 1990. Des producteurs indépendants comme Jerry Bruckheimer³⁶ travaillent conjointement avec les studios, devenant indirectement un de leurs représentants les plus puissants tout en se préservant de larges marges de manœuvres.

Le cinéma, après une phase d'affirmation idéologique dans les années 1980, se trouve donc dans la décennie qui suit dans une époque indécise, qui voit le monde se transformer. Le Cinéma Américain se pose beaucoup de questions et tente de se composer une image nouvelle parallèlement aux transformations du monde, s'engageant à partir des possibilités créatives rendues possibles par la numérisation à outrance des images et des sons dans un processus de renouvellement.

L'année qui clôt l'intervalle est l'année 2004. Il peut paraître surprenant de favoriser cette date comme indiquant la fin de la période choisie. Le président a changé en l'an 2000, George W. Bush, le fils du précédent, a succédé à William Clinton ; les choix politique et économique sont également différents.

³⁶ Producteur qui a débuté sa carrière dans les années 1980, il est le producteur de certains des grands succès du cinéma américain : Top Gun (1986), Crimson Tide (1990), Bad Boys (1995), Armageddon (1998)...

L'année 2001 aurait semblé être une année plus indiquée pour clore une ère, en raison des événements du 11 septembre. Ces attentats, qui ont eu une répercussion mondiale quasi-inégalée, constitueraient-ils un point final logique à une décennie qui a vu se succéder des guerres un peu partout dans le monde ? Cela serait le cas si le cinéma américain était uniquement étudié à partir d'une approche formaliste qui le conditionnerait à son mode de production et à sa dépendance aux événements sociaux et politiques du moment, donc à son contexte. Jean-Loup Bourget affirme à ce propos que si « personne ne songe à nier l'impact du mode de production (...), qu'il détermine la forme, donc la signification des œuvres est une idée fausse, sans cesse battue en brèche par le témoignage des films eux-mêmes³⁷ ».

Choisir l'année référence pour la clôture de la période procède donc d'une lecture spécifique du cinéma américain dans ce qui le singularise, de considérer les images, pour reprendre les expressions de Nicole Brenez³⁸ comme « acte critique », de les analyser « du point de vue des questions qu'elles posent, du point de vue des questions qu'elles créent », notamment dans le cadre d'une étude des liens entre le montage et l'idéologie.

En fait, comme cela a été précisé plus tôt, c'est la perte de repères et la recherche d'un sens qui caractérise les années 1990. Cela concerne tout aussi bien le cinéma, le besoin de nouveaux adversaires se traduisant par la prolifération de genres alors impopulaires, comme la science-fiction et le fantastique. Le sexe et la violence, jusqu'alors restreints à des règles strictes, se dégagent des limites imposées : « tout devient permis », dit-on dans les milieux du cinéma, tant au niveau du discours que formellement. On est bien loin de la réglementation Hays qui forçait parfois les cinéastes à utiliser des détours pour exprimer leurs vues³⁹.

³⁷ Bourget, Jean - Loup : *Hollywood, la norme et la marge*, Ed. Nathan, Coll. Cinéma, Paris, 1998, p.4

³⁸ Brenez, Nicole : *De la figure en général et du corps en particulier*, Ed. De Boeck Université, coll. Art et Cinéma, 1998, p.11.

³⁹ L'essai de Jaqueline Nacache *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Ed. L'Harmattan, 2001 approfondit cette question dans le cadre des rapports entre ces deux figures et le cinéma hollywoodien classique relatif à la période de l'âge d'or des studios (1930 – 1960).

Les attentats du 11 septembre ne font qu'accentuer ces tendances du « tout permis » qui reflètent autant leur époque qu'ils se projettent en elle. En effet, le nouvel ennemi, le terrorisme, dans ses aspects interne et islamique, en gestation dans l'imaginaire américain depuis 1992, ne fait que se préciser et se concrétiser en 2001, à travers les attentats d'Al Qaida, la situation en Irak et l'action d'autres groupuscules d'origines diverses au sein même des Etats-Unis. Le cinéma de l'après guerre froide, qui traite de ces aspects divers du terrorisme dans de rares films - The Siege (1998), Arlington Road (1999), Three Kings (1999), etc. -, subit quelques changements quant à sa forme et à ses sujets tout en continuant de repousser toutes les limites. Le 11 septembre est sans doute une phase essentielle dans l'histoire moderne des Etats-Unis et dans ce processus cinématographique mais ne provoque pas immédiatement une rupture dans le cinéma. Elle constitue cependant une date charnière, facilitant le processus de création d'un nouveau courant dans le cinéma. Ce n'est que plus tard que ces changements se feront ressentir clairement.

Par contre, l'année 2004 constitue un point pivot dans l'histoire du cinéma américain en raison de l'émergence de quelques films dans lesquels les liens entre l'idéologie et le montage atteignent les plus hauts niveaux d'association et constituent dès lors l'aboutissement d'une pratique qui, sans pour autant être brutalement explicite, aboutit à des degrés de complicité, d'entente et de cohésion qui rappellent les films de la période Reagan sans qu'elle n'en soit une réplique. La période transitoire du Cinéma Américain inaugurée en 1992 trouve alors son aboutissement avec l'éclosion d'une nouvelle période dans laquelle l'amalgame et la fusion totale entre idéologie et structure à travers la thématique et le contenu, entre le cinéma et le politique, entre le film hollywoodien et le film indépendant se trouvent confirmés, à travers quelques œuvres qui sont tout cela à la fois. Bruce Almighty (2002), Signs (2002), Dragonfly (2002), la trilogie The Lord of the Rings (2001 – 2003) et d'autres films préfigurent ce mouvement et illustrent la transformation qui a lieu. Le film The Passion of the Christ sorti en 2004, confirme ce mouvement et la nouvelle situation du cinéma américain et constitue ce point pivot qui marque le Cinéma Américain, en produisant un nouveau type de discours dans lequel l'idéologie devient omniprésente. Sans pour autant

éliminer les tendances affirmées depuis 1992 et provoquer une cassure avec elles, cette nouvelle orientation les redéfinit et les utilise différemment. Cette propension du cinéma hollywoodien et indépendant à se métamorphoser est marquée dans le monde de la production et de la distribution cinématographique par la création, en 2005, par la 20th Century Fox, l'une des majors dans le domaine, de la filiale Fox Faith qui a pour but de produire, de financer et surtout de distribuer des films et des émissions télévisées en rapport avec la foi chrétienne⁴⁰. Le Cinéma Américain parachève alors une nouvelle phase de sa longue existence mouvementée et en commence une nouvelle dans laquelle l'idéologie, spirituelle, chrétienne ou autre, qui rejailit dans le discours et dans le récit, a tendance à devenir de plus en plus explicite et à tendre parfois vers une certaine forme de propagande.

V- Le corpus filmique

Après avoir commenté les termes clés qui reviendront fréquemment par la suite, il reste à définir les critères qui nous permettront de choisir certains films parmi les milliers de productions relatives au cinéma américain. Etant donné que nous avons retenu la période 1992 - 2004 comme objet de traitement, la sélection des films qui serviront de base et d'exemples sera faite en fonction de critères inhérents à cet intervalle spécifique. La proximité temporelle entre l'année de production de certains films et la rédaction de cette étude, se traduisant parfois en une contemporanéité presque totale, ne peut qu'être une raison de plus pour définir d'une manière précise un corpus spécifique qui devrait constituer un garde-fou contre la tentation de lier ce travail à l'actualité et au circonstanciel et de se limiter à un travail journalistique de courte haleine.

Le premier critère concerne le lieu de production : seront considérés comme américains des films produits - entièrement ou partiellement- aux Etats-Unis, qu'ils

⁴⁰ Fox Faith distribue par exemple les DVD du film The Passion of the Christ, dont plus de 30 millions d'exemplaires sont vendus à ce jour. Sur son site, elle utilise le slogan « film you can believe in ».

soient réalisés par des Américains ou par des étrangers : l'identité d'un film a toujours été un sujet de polémique, notamment à cause du problème de la paternité de l'œuvre. Dans le cas du cinéma hollywoodien, l'identité est clairement assurée. Huit studios principaux, représentés par la Motion Picture Association of America (MPPA) se partagent le marché dans les années 1990 : Warner Bros, Paramount, Columbia-Sony Picture, MGM-United Artists, Universal, 20th Century Fox, DreamWorks SKG et Walt Disney Company. Une myriade de petites organisations gravitent autour, maisons fondées quelquefois par des acteurs, réalisateurs ou scénaristes ayant déjà fait leurs preuves, produisant des films ayant plus ou moins de succès, s'associant parfois à des distributeurs de grande envergure pour bénéficier de leurs réseaux. Cela permet une perméabilité du système, les uns passant d'une sphère à l'autre grâce à ces échanges.

Le deuxième critère est économique et financier : en effet, nous prendrons en compte des films ayant connu une large audience, qui ont rencontré un succès auprès d'un public spécifique, en général mondial. Ce critère de diffusion est en quelque sorte une obligation pour un sujet comme celui traité ici même, l'impact sur le public étant une forme de confirmation ou de démenti des implications entre idéologie et montage et de leurs effets sur le récepteur. En fait, Pierre Sorlin, qui affirme qu'« une réalisation qui a connu une large audience risque d'avoir marqué plus profondément le public qu'un film que personne n'a vu » confirme que cela « oblige à travailler sur des films connus⁴¹ ». Nous prendrons donc les résultats du box-office de ces 12 dernières années comme significatifs de l'impact d'une cinématographie qui se veut mondiale et mondialisante⁴². Cependant, le box office n'étant pas représentatif de la totalité du Cinéma Américain, nous prendrons également en considération certains films qui n'apparaissent pas forcément dans le box office mais qui ont eu un accueil public satisfaisant, relativement à leurs budgets de production. En réalité, les chiffres du box office ne veulent rien signifier en soi, et ne peuvent parfois être compris qu'en fonction de taux comparatifs, notamment dans le cas de films indépendants qui ne

⁴¹ Sorlin, Pierre : *Sociologie du cinéma*, Ed Aubier, Coll. Historique, Paris, 1977, p.202.

⁴² Le terme «cinématographie mondialisante» est utilisé ici dans son sens premier, le film étant considéré comme un instrument d'imposition culturelle, économique et financière.

peuvent concurrencer les blockbusters en tête du box office en terme de chiffres absolus mais qui peuvent générer des profits considérables. Certains cas spécifiques de films ayant connu un échec au box office serviront quelquefois d'exemples, le rejet public pouvant dénoter l'incompréhension de la masse face à un produit en marge de la norme. L'analyse de ces films servirait alors à confirmer certaines affirmations ou à les relativiser, permettant ainsi de mieux éclaircir les collusions entre le montage et l'idéologie.

Un troisième critère nous permettra de réduire encore plus le nombre de films choisis ; il concerne la qualité des films, que nous appellerons plutôt le critère de représentation, le mot « qualité » étant sujet à polémique et relevant de connotations diverses. Ce critère, qui découle partiellement d'une subjectivité propre à la sensibilité de chacun, concerne principalement l'esthétique des films, soit le mode de narration et les types de récit, les techniques utilisées, les figures mises en œuvres, et les rapports qu'elle entretient avec le sujet de cette étude. Trouver des films représentatifs des différentes pratiques, qu'elles soient hollywoodiennes ou indépendantes, sera l'une des gageures de ce travail qui a pour ambition de mettre à jour les implications entre l'idéologie, la structure narrative et la construction filmique. Les films ne seront donc pas choisis pour ce qu'ils « racontent » mais en fonction de la pertinence des moyens qui permettent à leurs discours d'exister et de convaincre, notamment en fonction du montage, principe qui prime dans la sélection des films.

Le film d'animation, genre à part entière, ne sera pas pris en compte, constituant une entreprise qui diffère du film de fiction dans ses modalités autant que dans ses modes de production, déterminé par des composants spécifiques et particuliers, représentant un ensemble dans lequel le ludique prime sur l'illusion de réalité. Le public d'enfant, principalement visé dans la plupart des cas, n'a pas les mêmes caractéristiques et les mêmes critères de réception que le public des films de fictions : ce sont des dessins (ou leur équivalent), présentés comme tels, qui bougent, et non des représentations d'êtres vivants. Il en résulte que le rapport du montage et de l'idéologie dans le film

d'animation est soumis à des critères qui ne sont pas toujours équivalents à ceux mis en œuvre dans le cinéma de fiction américain.

De même, le film documentaire sera également en marge de cette étude, ayant lui aussi des critères spécifiques, se démarquant du film de fiction par son rapport au réel et par sa représentation supposée fidèle d'une certaine portion de réalité. L'idéologie, bien que présente dans cette catégorie d'une manière parfois directe et explicite, relève d'une construction mentale, technique et filmique qui n'est pas comparable à celle du film de fiction. Le rapport avec le public est lui aussi différent à cause précisément du caractère « véridique » et « authentique » du documentaire⁴³.

Disséquer les liens entre l'idéologie et le montage à partir de quelques films américains contemporains peut paraître une entreprise hasardeuse, sinon inadaptée avec ce que le monde d'aujourd'hui vit comme une certitude : l'omniprésence structurée, agressive et belliqueuse d'une politique américaine fortement imprégnée par des idéologies parfois extrémistes qui se rassemblent sous l'égide d'une idéologie dominante qui est celle de la domination et de l'extension du modèle américain le plus loin possible des frontières géographiques. Dans une logique similaire à celle qui prévalait lors de la Conquête de l'Ouest durant le dix-neuvième siècle et qui se concrétisa par l'unification du territoire sous une direction politique fédérée après la guerre de sécession, la conquête de nouveaux territoires, cette fois ne se limitant plus à une extension géographique mais également économique, technologique, spatiale et culturelle prend de l'ampleur après la dislocation de l'empire soviétique, ultime obstacle à cette forme moderne d'impérialisme. Fukuyama⁴⁴, tout autant que Huntington⁴⁵, mais en des termes différents, théorise ce nouvel état des choses, ce « New World Order » si cher à l'administration Clinton. Le premier préconise le « triomphe » de l'idéologie de la démocratie libérale et des Etats-Unis qui l'incarnent

⁴³ Le documentaire connaît depuis l'année 2003 un grand succès public et critique mondial. Plusieurs documentaires se sont retrouvés dans les premières places du box office depuis cette date, alors que ce genre, depuis plus d'une décennie, n'avait plus de succès.

⁴⁴ Fukuyama, Francis : *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Ed. Flammarion, Coll. Champs, 1993.

⁴⁵ Huntington, Samuel : *Le choc des civilisations*, Ed. Odile Jacob, 1997.

contre les « idéologies rivales⁴⁶ », suggérant que c'est « le point final de l'évolution idéologique de l'humanité⁴⁷ ». Cela amplifie la croissance de ce modèle, qui sort « de son berceau originel, l'Europe Occidentale et l'Amérique du Nord, pour faire son chemin dans d'autres régions du monde ». Le second défend le monoculturalisme⁴⁸ de son pays et les « principes américains⁴⁹ » qui peuvent préserver la supériorité et la puissance de la civilisation occidentale face aux autres civilisations et cultures. Il souhaite que « le monde soit comme l'Amérique⁵⁰ ».

Alors que le credo reaganien était le combat contre l'Empire du Mal, et celui de Bill Clinton la mondialisation et la pénétration économique - politique des diverses régions du monde, l'ère George Bush s'accommode d'une conception plus combative, celle de la lutte contre l'Axe du Mal. Le cinéma, quant à lui, propose des alternatives qui établissent des rapports plus ou moins étroits avec ces trois types d'idéologie. Si le lien est organique et discursif pour la première phase, le caractère explicite de l'idéologie prédominant d'une manière générale se dévoilant principalement dans le contenu, il est structurel et dialectique pour la seconde période, l'explicite s'effaçant devant l'implicite, transitant essentiellement par les artifices du montage et des procédés techniques. Quant au rapport à l'idéologie dominante actuelle, ce lien, encore indéfinissable et embryonnaire, commence à prendre forme et à s'imposer autant au niveau de la forme qu'au niveau du discours, accentuant la prépondérance du manifeste sur le non-dit.

Tandis que la nature des liens entre le cinéma et l'idéologie concernant les films des années 1980 a suscité un grand nombre d'articles et d'écrits, en Europe autant qu'aux Etats-Unis, le rapport du cinéma et de l'idéologie, notamment à travers la figure du montage, après la chute de l'empire soviétique, reste malheureusement un sujet relativement peu abordé, les analystes considérant peut-être, avec Fukuyama, que les

⁴⁶ Fukuyama, Francis : *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Ed. Flammarion, Coll. Champs, 1993 p. 12.

⁴⁷ Idem, p.13.

⁴⁸ Huntington, Samuel : *Le choc des civilisations*, Ed. Odile Jacob, 1997, p.337.

⁴⁹ Idem, p.339.

⁵⁰ Idem, p353.

idéologies en sont au point final. La notion de l' « Entertainment⁵¹ » a prévalu sur toutes les autres notions.

Nous nous proposons d'étudier le rapport du Cinéma Américain au réel et au visible, et de replacer l'essentiel du propos dans une perspective générale qui comprend le cinéma comme une forme qui trouve sa spécificité par rapport au spectateur. Les problématiques du point de vue, du cadre, des mouvements de caméra, des raccords et des coupes, du temps et de l'espace, de l'acteur, des effets spéciaux, du vraisemblable et de l'impression de réalité, ainsi que celle du positionnement du spectateur et celle de la musique de film compléteront cette approche dans laquelle l'émergence de l'idéologie demeure dépendante du montage et de la forme totale qu'il définit. La transmutation de figures cinématographiques spécifiques en *effets - propagande* permettra d'étudier les limites et les interpénétrations entre l'idéologie et la propagande. Le terme *effet - propagande* signifie une forme non consciente de transmission d'un concept idéologique selon des critères propres au médium utilisé, dans l'intention de persuader le récepteur, soit le spectateur dans le cas du cinéma, de la justesse d'un discours et d'agir sur lui pour le pousser à être plus malléable et perméable lorsque la propagande interviendra pour de bon, si toutefois elle intervient. C'est donc un prélude à la propagande qui se distingue de celle-ci par son intention implicite et par sa constitution intimement liée à la forme. Dans cette perspective, les travellings ou panoramiques, par exemple, seront considérés comme transmetteurs d'idéologie, comme *effets - propagandes*.

Les rapports au sens, à la signification et au politique seront eux aussi analysés, étant des éléments essentiels dans l'élaboration d'une approche du cinéma américain dans ses facettes à la fois idéologiques et formelles.

⁵¹ Une relative prééminence de l'aspect industriel du cinéma perdure depuis que la Cour Suprême des Etats-Unis a opposé les concepts de divertissement et d'idéologie en 1915 : « The exhibition of moving picture is a business, pure and simple, originated and conducted for profit (...) Controversial pleading and the pursuit of theoretical and experimental cause should have no place in the theatrical film » (propos relevés par Anne Marie Bidaud dans *Hollywood et le rêve américain*, Ed.Masson, Paris, 1994, p.31.) Ce point de vue, nuancé par la suite, garde cependant une certaine vigueur dans les milieux cinématographiques américains.

A- Le montage s'impose : les origines, les précurseurs

I- Georges Méliès

Le montage apparaît d'abord par souci d'efficacité et de clarté. Dans la tradition anglo-américaine autant qu'européenne, il sert principalement, durant les premiers temps du cinéma, à assembler et à relier des images et des métrages avec pour souci un meilleur rendement et une meilleure compréhension du récit, sans impératifs rythmiques ou recherche esthétique. Cela est le cas pour Williamson, Paul, Smith et leurs contemporains. Dès les années 1900, à travers des films comme The Great Train Robbery (Porter, 1903), The Life of an American Fireman⁵² (Porter, 1905) ou les premiers films relativement longs de Méliès, le montage commence à prendre forme et à devenir un élément de base dans le processus de création d'un film.

En effet, Georges Méliès, après quelques essais et inventions importantes, comprendra le montage⁵³ comme un élément lui permettant de créer des illusions cinématographiques et introduira ainsi la notion de la technicité à travers les effets spéciaux (appelés truc ou trucage à l'époque) qu'il s'ingénie à représenter. Il est le premier à « scénariser » ses idées, à faire certains croquis et à détailler des plans qu'il jugeait difficiles. Des prémisses du découpage classique et du story-board commencent à prendre forme dès ces instants là.

Dans Magie diabolique (1897), film de 40 mètres qui comprend le premier truc de l'histoire du cinéma découvert par le Méliès par hasard, le montage commence à avoir une énergie particulière. En effet, à cause d'un blocage accidentel de la caméra durant

⁵² Dans ce film produit par Edison, le montage s'affirme lors d'une course – poursuite entre les protagonistes du film.

⁵³ Les cuvettes de développement du négatif étaient conçues pour les photographies 13 x 18 et 18 x 24 et ne pouvaient contenir des pellicules de 20 mètres de long. Méliès et ses contemporains coupaient la bande filmée en plusieurs parties pour les placer dans les cuvettes pour les recoller ensemble après le séchage. Le montage s'imposa de cette façon. Méliès mit au point un système ingénieux pour pallier ce problème.

une prise de vue, Méliès eut la surprise de découvrir, durant le montage, un corbillard succéder à un autobus devant l'Opéra. Il affirme :

Une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute, les passants, omnibus et voitures avaient changé de place, bien entendu. En projetant la bande ressoudée au point où s'était produite la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine - Bastille transformé en corbillard et des hommes changés en femmes⁵⁴.

Le terme « ressoudé » est ici d'une grande ambiguïté malgré les apparences simples. « Montage » est encore un mot inusité, inhabituel dans le langage propre à cette nouvelle forme technologique appelée le Cinématographe. Le soudage concerne principalement la métallurgie et les matières solides. La pellicule, matériau souple, inflammable et instable se prête plutôt mal à une opération pareille. Cependant, Méliès persiste dans cette voie lorsqu'il utilise le terme « rupture » juste après, dans la même phrase, ce mot faisant lui aussi partie du langage propre aux matières solides. Ce qui est pourtant incontestable, c'est que les mots utilisés par Méliès comprennent à la fois les notions de la cassure et de raccord, celle de la coupe et de la collure, qui seront propres au montage cinématographique quelques années plus tard.

Le montage magique

Méliès découvre-t-il ainsi, parallèlement au trucage, une forme de montage dans laquelle la notion de coupe prend le pas sur celle du raccord ? Considère-t-il la pellicule comme un matériau ferme et résistant qu'il faut brusquer et malmener pour le dégager de son aspect brut, sauvage et primitif (la pellicule vierge puis la pellicule impressionnée par la caméra) et en faire un support qui permettra de « rendre le

⁵⁴ Bessy Maurice, Duca Lo: *Méliès*, Paris, 1961, p. 62

surnaturel, l'imaginaire, l'impossible même, visible⁵⁵ » ? Le montage, opération de soudure des plans, serait alors ce geste à la fois manuel et mental qui permet à cette alchimie de s'accomplir, à cette « transformation » que le cinéaste évoque de s'achever et de produire le film tel qu'il est présenté dans sa forme finale au spectateur, de dompter l'état originel de la Pellicule qui devient Film.

Plus tard, et dans plusieurs de ses films, Méliès confirmera cette tendance et fera des films de plus en plus longs, dépassant à partir de l'année 1900 les 200 mètres, notamment dans Voyage dans la Lune (280 mètres, 1902) qui, depuis, est devenu un modèle et une référence. Ce film, sans intertitres, fait rare à l'époque pour un film relativement aussi long, comprend plusieurs « tableaux » scénarisés par Méliès, des fondus enchaînés permettant le passage de l'un à l'autre. Ces tableaux sont constitués chacun de plans fixes dans lesquels on retrouve parfois certains effets, sauf pour le huitième tableau qui contient trois plans en mouvement reliés par trois fondus enchaînés : L'obus lancé dans l'espace fait place à la lune, puis les trois plans de plus en plus rapprochés de cet astre qui ressemble à un visage se succèdent en fondu enchaîné, le dernier plan représentant l'obus qui s'incruste dans l'œil droit du visage lunaire, qui s'humanise alors totalement⁵⁶. La caméra est immobile, la lune s'avance alors que les nuages restent fixes, le mouvement, qui s'apparente à un travelling, n'étant possible que par le déplacement de l'objet filmé vers la caméra.

Ces fondus enchaînés et le mouvement qui leur est associé relèvent plus de la narration que du simple effet : ils indiquent bien sûr une ellipse temporelle et spatiale, mais proposent également une diversion dans le récit qui accompagne le passage de la terre à la lune. En effet, le montage se propose dans ce film de transposer le spectateur dans une réalité seconde, dans un état intermédiaire qui lui permet de dépasser son aversion par rapport à un projet aussi ambitieux que celui de Méliès : les spectateurs à l'époque croyaient-ils encore que le cinéma ne pouvait filmer que la réalité et refusaient-ils de croire en ce film qui se targuait de représenter la lune ? C'est ce que

⁵⁵ Bessy Maurice, Duca Lo : *Méliès*, Paris, 1961, p. 62

⁵⁶ Les yeux, le nez et la bouche bougent dans ce dernier plan, comme un vrai visage humain.

spécule Méliès : « pensez-vous qu'on ait pu aller dans la lune pour la photographier ? ⁵⁷ » serait la réaction habituelle du public devant l'affiche du film juste avant la projection, selon un commentaire dans ses mémoires. L'utilisation de ce type de montage, associé au mouvement de l'objet - lune qui donne l'impression du travelling, marque cette limite entre le réel et le surnaturel, entre le lieu filmable et l'espace imaginaire, entre le réel et le filmique. La notion du visible s'étend jusqu'au fictif et remplace celle du palpable propre à la réalité.

Cet effet devient ainsi une sorte de pierre philosophale, permet le basculement de la terre à la lune à la manière de l'acte d'un magicien qui transforme la matière qu'il manipule, et impose la diégèse comme une solution à la question légitime posée par les spectateurs. C'est l'une des rares fois que le montage dans le cinéma « primitif » se propose comme « décision narrative⁵⁸ ».

II- David Wark Griffith

Quelques années plus tard, Griffith, dans la lignée de Méliès et de Porter, commence à percevoir l'importance du montage dans la production filmique. Dans certains de ces courts métrages, il utilise le montage comme élément de narration et conçoit la progression du récit à partir d'une construction qui alterne les intérieurs et les extérieurs ainsi que les plans de différentes valeurs et longueurs. Le montage n'est plus simplement une nécessité, mais évolue en une implication active, une intervention du cinéaste, et contribue à mettre en forme le récit. L'utilisation de plans rapprochés, de gros plans autrefois bannis et de certains mouvements de caméra a enrichi la tradition cinématographique naissante et permet à ce nouveau médium de s'imposer auprès d'un public, parfois réticent à ce modèle de narration, en guidant constamment son attention⁵⁹.

⁵⁷ Bessy Maurice, Duca Lo: *Méliès*, Paris, 1961, p. 91

⁵⁸ Le terme est de Jacqueline Nacache, dans *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Ed. L'Harmattan, 2001.

⁵⁹ The Usurer, qui date de 1908, contient les prémises d'un montage alterné efficace.

Dans Judith de Béthulie (1913), Griffith franchit une nouvelle étape dans la construction d'un univers filmique cohérent qui lui est propre en recourant au flash-back. Celui-ci figurait déjà depuis le début du vingtième siècle dans certains films, comme dans The Life of an American Fireman (Porter, 1905), The Unwritten Law (Lubin, 1907) ou bien dans The Girl in the Armchair (Solax, 1912). Mais il n'est encore qu'une illustration de l'état mental d'un personnage et de sa subjectivité, notamment lorsque celle-ci est à la base de la narration⁶⁰. Griffith se démarque de ces tentatives et l'utilise pour introduire un récit au cœur du récit, une diversion qui se propose de donner une variante par rapport à la trame générale, marquant ainsi un changement de cap quant à cette forme cinématographique, changement qu'il généralisera plus tard dans ses longs métrages en considérant le flash-back comme une interruption brusque de et dans la chronologie narrative.

Ce procédé ne détruit pas, malgré sa nature, la continuité. Le montage, parallèlement à l'introduction à partir de la fin des années 1900 de la multiplication des points de vue, rendue nécessaire principalement à cause de l'accroissement de la durée des films qui passent de 40 mètres à plus de 1000 mètres dans un premier temps, ainsi que de la fragmentation de l'espace et du temps, propose une série de mesures qui replacent toutes ses désarticulations dans un contexte singulier et ordonné qui rétablit la continuité :

Their greatness [great films] has been established through the medium of a strong story, interpreted by artistic players and illuminated by splendid photography. Invariably the stories have been easily defined and followed and every gesture correctly interpreted. The director who knows his dramatic techniques, that subtle, indiscernible thread or mesh, binding and blending scenes (shots) and parts into a

⁶⁰ Kristin Thompson évoque cela dans *The Classical Hollywood Style* et affirme avec Bordwell que le procédé s'est répandu à partir de 1914, notant que les flash backs n'avaient plus nécessairement, à partir de cette période, une motivation psychologique, mais démontraient une pause durant laquelle le personnage se rappelait un événement précis.

harmonious whole is, perhaps, the greatest influence in making the story thoroughly convincing; thrilling us when we should be thrilled, making us laugh or cry at the appointed times, and leaving us, at the end of the film, in a beatific frame of mind, without a doubt to be cleared, without the jar of a false gesture⁶¹.

Kristin Thompson, à partir de cette vision utopique datant de 1910, relève les principes relatifs au concept de continuité : l'histoire est la base du film classique, la technique un indiscernable filet, le public est contrôlé et compréhensif. Cela est obtenu à partir d'une convergence de techniques et de pratiques, par exemple par l'intermédiaire de ce que les Anglo-saxons appellent le « establishing shot », qui n'a pas un équivalent dans la langue française exprimant correctement tout ce que ce terme engage. Les traductions les plus usuelles sont « plan général », « plan d'ensemble », ou bien « plan d'introduction », et ne révèlent qu'une infime partie de la complexité du terme original qui implique à la fois l'établissement d'une pratique qui concerne l'ensemble du film et une technique efficace et fonctionnelle pour mettre en place les divers éléments de la scène concernée par ce type de plan. En fait, c'est la relation de cet « establishing shot » avec les autres plans, sa place dans la construction narrative, et surtout sa capacité à montrer les différents types de relations entre les personnages⁶² qui en fait un instrument important au service de la continuité.

⁶¹ Remarque de H. Kent Webster reprise dans *The Classical Hollywood Style*, p.195 : La grandeur des films s'est établie par l'intermédiaire d'une bonne histoire, interprétée par de bons acteurs et illuminée par une image splendide. Invariablement, les histoires ont été facilement identifiées et suivies et chaque geste correctement interprété. Le réalisateur qui connaît ses techniques dramatiques aussi subtilement, fil ou maille indiscernable, mélangeant et fixant les scènes et les différentes parties dans un ensemble harmonieux est, peut être, la plus forte influence dans le fait de faire une histoire parfaitement convaincante ; nous émouvant quand il le faut, nous faisant rire ou pleurer aux moments appropriés, et nous laissant, à la fin du film, dans un état d'esprit béatifié, sans aucun doute, sans la secousse d'un faux mouvement.

⁶² Ces fonctions de l'« establishing shot », appelé par certains « long shot », sont développées par plusieurs critiques et cinéastes américains entre les années 1910 et 1920, notamment Welford Beaton et Lois Weber.

Thompson donne également l'exemple de l'« analytical editing », dont la traduction serait le montage dit analytique, comme élément de continuité dans les films américains classiques des années 1910. Ce type de montage, qui depuis est devenu une norme, concerne les alternances de plans rapprochés (gros plans, plans moyens...) avec des plans larges et un changement d'axe de prise de vue, non pas seulement pour produire plus de réalisme, ou par pure coquetterie artistique, mais également pour exprimer une progression causale motivée par des considérations de composition, rajoutant des informations précises à l'histoire⁶³. Le changement de plan aurait alors des motivations narratives, permettant de focaliser l'attention sur des faits précis : le gros plan, par exemple, agit comme le grossissement d'un détail, un éclaircissement important qui permet une meilleure compréhension des faits, de l'action et des sentiments des personnages. Cela s'est fait dans le respect de certains principes qui se sont imposés au fur et à mesure que les cinéastes innovaient, comme le respect de l'axe de prise de vue (concept repris ultérieurement par la fameuse règle des 180 degrés), des rapports entre les plans et des contraintes de l'histoire.

a- Montage et nécessité

Ces procédés seront repris par Griffith conjointement avec d'autres figures qu'il utilisera massivement et popularisera à partir de la fin des années 1900 et dans la décennie suivante, comme le montage alterné, le montage parallèle et le montage convergent. Ils permettront d'établir une identité à un cinéma national très diversifié tant au niveau géographique qu'artistique.

En fait, le discours griffithien, à partir de ses premiers longs métrages, commence à s'articuler autour de certains concepts qui dépassent largement par leurs articulations et leurs portées ceux qui animaient la scénarisation des courts métrages. La longueur de ses deux premiers films, notamment The Birth of a Nation (sorti en 1915) et

⁶³ En évoquant un exemple précoce, K. Thompson affirme que «The 100 to one shot (1906) embeds its subjective shot within a larger narrative chain, motivating it compositionally by giving it causal function».

Intolerance (sorti en 1917), qui ont chacun une durée qui se situe autour des 180 minutes⁶⁴, exige la mise en place, au-delà de l'histoire proprement dite qui devient de plus en plus complexe, de tout un système narratif. Celui-ci devra rendre le récit compréhensible à un public très disparate et parfois inculte cinématographiquement, n'ayant pas encore assisté à ce genre de spectacle qui exige une présence continue et une patience constante, ainsi qu'un effort de compréhension et de raisonnement face à la condensation narrative.

Œuvres fondatrices, ces deux films ont posé les jalons d'un cinéma qui se veut à partir de ce moment populaire, techniquement aussi parfait que possible et économiquement viable à cause des coûts inhérents à une longue et grosse production. La naissance de l'empire cinématographique américain, notamment hollywoodien, trouve son origine dans cette nouvelle conception du cinéma comme un *produit* institutionnel⁶⁵ à la fois commercial et artistique. Pour la première fois, les médias de l'époque, journaux et tabloïds, commencent à débattre des budgets alloués aux films, des rentrées, des modes de production...

Le montage se trouve alors au service de la narration, en tant qu'élément fondamental pour la mise en place et la concrétisation de l'œuvre et son adéquation avec le discours initial préconisé par le réalisateur. C'est également un paramètre crucial pour le développement et la progression du récit. Ainsi, la complexité des histoires multiples étalées dans le temps sur des périodes assez longues dans The Birth of a Nation, film conçu selon un schéma relativement complexe pour son époque, ne peuvent être perçues par le public lors de la sortie du film qu'à travers un système formel répétitif et constant, qui fixe certains repères et marque des jalons dans le récit. Relater des événements qui se passent à la fois au nord et au sud des États-Unis, dans deux régions géographiquement impossibles à représenter simultanément, et baser le

⁶⁴ Plusieurs copies de durées différentes circulent depuis la production des deux films. Par exemple, pour Intolerance, la version la plus longue fait environ 208 minutes, selon les statistiques de Leonard Maltin (Movie and Video Guide, 2002).

⁶⁵ À ce propos, Noël Burch, dans *La lucarne de l'infini*, Ed. Nathan, Coll. Nathan Cinéma, 1990, évoque la transition entre le cinéma primitif (les premiers films courts) et le cinéma classique.

film sur la confrontation entre les divers éléments qui composent ces événements (les personnages, les incidents politiques et militaires, les relations entre les différents protagonistes...) implique le développement d'un système narratif particulier qui prend en considération tous ces critères inhérents à un long métrage.

Le choix de Griffith pour le montage alterné, soit une construction qui permet de concevoir des scènes qui sont supposées se passer simultanément mais qui ne peuvent être montrées sur un écran que successivement à cause de la nature même du médium⁶⁶, se voit alors autant comme une nécessité que comme un argument fondamental de la narration. Nécessité par la nature même du montage asservi à une entité supérieure, celle qui gère le récit, soit la narration dans son sens classique, et argument fondamental à cause du choix relatif au réalisateur, en l'occurrence Griffith, choix qui oscille entre une attitude empirique et un raisonnement induit par une longue pratique et expérimentation dans un grand nombre de court métrages⁶⁷.

b- Montage et confrontation

Ces deux pôles essentiels coexistent avec un troisième pôle qui permet la cohésion de l'ensemble : l'idéologie, tant explicite qu'implicite, représente cette entité omniprésente dans le cinéma depuis la production des premiers longs métrages, et permet au discours de s'articuler et de s'ordonner dans une logique propre au cinéma. Dès The Birth of a Nation, l'idéologie devient un élément fondamental dans les films notamment au niveau du propos et de la forme. Le sujet historique du film, en rapport avec la guerre de sécession aux Etats-Unis, se prête sans aucun doute à une lecture idéologique précise. La polémique qui a suivi les premières projections (et qui perdure

⁶⁶ La solution la plus simple et la plus fréquente pour montrer deux scènes simultanément à l'écran, comme pour le cas de deux personnes qui se parlent au téléphone, est de découper l'écran en deux et de monter une scène à gauche, une deuxième à droite. Cependant, cette technique est devenue une solution tellement obsolète qu'elle n'est plus utilisée aujourd'hui que dans de très rares cas, soit dans des films comiques ou bien dans le cadre d'expérimentation : certains cinéastes détournent cette pratique et l'utilisent à des fins différentes, comme dans Time Code ou dans Requiem for a Dream.

⁶⁷ La technique du montage alterné figure dans plusieurs courts métrages de Griffith précédant Birth of a Nation, comme dans A Corner in Wheat (1909), dans lequel il initie une méthode efficace en alternant entre des séquences qui opposent les différents protagonistes dans la boulangerie.

jusqu'à aujourd'hui) démontre clairement les implications idéologiques que le cinéma peut générer par son contenu⁶⁸ : est-ce un film raciste ? Un film qui incite à la haine raciale ? Griffith est-il du côté des sudistes et du Ku Klux Klan ?

En effet, baser un film sur la lutte entre esclavagistes et libéraux, entre noirs et blanc, entre sudistes et nordistes comme dans le premier long métrage de Griffith est bien sûr représentatif de la société américaine et de son rapport à l'Histoire. Le traitement et la durée du film permettent de développer un grand nombre « d'idées » et de notions dans un univers particulier, celui du long métrage. Le « choix » proposé par le scénariste - réalisateur - producteur étant intimement liée à une conception de l'histoire et à une vision personnelle qui trouve tous les éléments fondamentaux pour sa reproduction en images et, éventuellement, en sons, l'émergence de l'idéologie s'accomplit d'une manière naturelle et instinctive, trouvant là un terrain de prédilection sans pour autant être nécessairement une obligation, une condition nécessaire et suffisante.

De même, concevoir quatre histoires indépendantes se succédant presque arbitrairement tant au niveau spatial que temporel, qui n'ont aucun rapport événementiel et caractériel, dans son film suivant, relevait d'une gageure qui n'avait pas d'égal en son temps. La seule identité thématique rapprochait les récits différents et rassemblait ce qui semblait hétérogène. L'affirmation idéologique est ici au cœur même de la conception griffithienne, autant dans la démarche que dans le contenu et dans la confrontation entre les différentes situations présentées au fur et à mesure que le film avance. Encore plus que dans son film précédent, Intolerance entremêle les différentes formes d'idéologie, le but avoué du cinéaste étant précisément de dénoncer un fait socioculturel. L'implication idéologique est au cœur du projet du film. Cependant, cette implication est tempérée par l'approche structurale et esthétique de Griffith, qui la soumet à la forme du montage parallèle, et met en place un univers

⁶⁸ C'est cette polémique autour de The Birth of a Nation qui conduira Griffith à réaliser Intolerance comme réponse aux critiques et reproches qui lui ont été fait.

cohérent dans lequel cet argument fondamental, tel qu'il est proposé dans le film, rejoint la nécessité, le fait de raconter l'intolérance à partir de quatre histoires.

c- Montage véhicule conceptuel

The Birth of a Nation et Intolerance ne peuvent cependant être analysés aujourd'hui qu'à travers un « agrandisseur » qui permet de décortiquer les liens existants entre les différents éléments constitutifs de chaque film, entre ses différentes parties, entre ses différentes séquences, scènes et plans, sinon l'analyse reste dans le domaine de la polémique originelle relative à ces deux films et se cantonne essentiellement à une étude sociologique.

Films fondateurs d'une tradition filmique en perpétuelle évolution, l'étude de leurs constructions et de leurs structures permet de développer le concept de l'émergence de l'idéologie, particulièrement à travers les formes du montage alterné et du montage parallèle et les rapports qu'ils entretiennent avec les autres formes spécifiquement filmiques mises en œuvre par Griffith et le positionnement du spectateur face à ce qui lui est présenté. Selon Alain Weber⁶⁹, la lutte entre les différentes entités dans Birth of a Nation, entre « l'irrésistible détermination » des cavaliers du KKK libérateurs, « l'hystérie de la ville » soumise aux pillages des noirs qui séquestrent l'héroïne et « la courageuse résistance des sudistes » propose un système tertiaire et une concomitance qui, avec la diversité des plans, l'accroissement progressif de leurs nombres et l'accélération qui se dégage de la réduction relative de leurs longueurs place le montage au centre de la pratique filmique. Dans le cas de ce film, il affirme que « le montage [alterné] dispose » car il est devenu « une intervention active », et ajoute, en développant son approche lorsqu'il évoque Intolerance, que « le montage [parallèle] transpose » car il n'est plus un simple support de transmission d'idées énoncées dans le scénario mais un véhicule conceptuel ». Il s'appuie sur les 14 interventions de la femme au berceau qui ponctuent le film, permettant aux quatre histoires de

⁶⁹ Les citations qui suivent sont tirées de son essai « *Idéologie du montage, ou l'art de la manipulation* », p13-15.

s'entrecroiser, et au-delà des considérations scénaristiques, au concept idéologique de l'intolérance d'émerger.

d- Montage et spectateur

En fait, l'idéologie, dans le cinéma américain, depuis le milieu des années 1910, est présente dans la structure interne de l'œuvre et non pas seulement dans le discours⁷⁰ ; dans la forme et les procédés filmiques et non pas dans la seule signification finale; dans le montage autant sinon plus que dans les thèmes, dialogues et personnages. The Birth of a Nation est le modèle type de cette conception du cinéma comme acteur social et non comme œuvre à part.

Le montage chez Griffith jouant donc un rôle crucial, celui de permettre l'établissement d'une réalité diégétique qui offre au spectateur des appuis solides permettant la compréhension et l'appréciation de ce qu'il voit, ne se présente cependant pas comme un vecteur idéologique de prime abord. Le film s'adresse au spectateur non pas en tant qu'entité faisant partie d'un tout, d'une masse compacte, mais en tant qu'individu potentiellement assimilé à un client qui doit payer son entrée en salle de cinéma et contribuer aux recettes prévues par le film. Oublier cet aspect serait méconnaître la nature même de la conception du cinéma américain, surtout dans ses facettes hollywoodiennes.

Le paradoxe s'installe à partir de ce moment à cause de la nature même de l'idéologie : elle est sous-jacente, elle se trouve quelque part, cachée sous des apparences plus acceptables par le public qui refuse de se faire guider frontalement. Mais elle participe plus ou moins activement, très souvent à son insu et à l'insu des créateurs, à la narration et la mise en place des figures cinématographiques qui

⁷⁰ Steven Bernas, en affirmant que « l'objet de la croyance au cinéma tient dans le discours des héros et dans l'univers diégétique et narratif », omet de discuter de la problématique de la croyance qui dépend également des figures et des procédés techniques qui permettent à cet univers d'exister. Cela découle chez Bernas de sa conviction que l'image est « muette », que « l'image ne dit rien », que « l'image se tait » (Bernas, Steven : *La croyance dans l'image*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 2006, p.57).

transmutent les idées en images et en représentation. Faire des films dans lesquels une idéologie ou une propagande serait proposée d'emblée risquerait de faire chuter les recettes prévues⁷¹ et de provoquer l'échec public du film.

Dès lors, le spectateur assistant à une projection lors de la sortie du film de Griffith n'est donc pas conditionné idéologiquement à *l'avance*, mais s'implique dans le film émotivement et intellectuellement. L'essentiel dans le cinéma américain depuis ces premiers longs métrages n'est pas de lui « bourrer le crâne » mais d'entretenir avec lui une relation ambiguë de regardant / regardé qui le place au centre d'un dispositif créé à cette fin⁷². Eisenstein, pourtant très critique envers ce type de cinéma, a très bien résumé cela dans un de ses textes :

Seul le cinématographe a la faculté d'assister par l'œil et l'oreille, par l'objectif et le microphone, en observateur authentiquement invisible, aux actes les plus secrets accomplis entre quatre murs ; se rapprocher de l'acteur au point de déceler dans ses yeux la moindre nuance d'émotion naissante ; enregistrer un soupir à peine audible ; voir l'entourage tantôt du point de vue de ce qui s'y passe, tantôt tel qu'il est aux yeux du comédien : de son point de vue, émotionnellement coloré par les sentiments qu'il éprouve⁷³.

La force des films qui perpétuent cette tradition réside dans leur ancrage dans une société qui sert d'exemple aux rapports de force reproduits dans leurs récits respectifs. La suite de cette étude se proposera de démonter les rouages de cette construction.

⁷¹ L'exemple parfait de l'échec de cette forme de propagande directe, qui résulte d'une approche idéologique affirmée et continue, est celui du film Moscow on the Hudson (1984), dans lequel la description ironique et négative de l'Union soviétique est tellement directe, presque grossière que le spectateur sentait dès le départ que la ligne idéologique était toute tracée et trouvait des difficultés à adhérer au discours.

⁷² La relation du spectateur avec le cinéma américain sera traitée en détail ultérieurement.

⁷³ « Du cinéma en relief », in *Le mouvement de l'art*, Ed. Du Cerf, Coll. 7Art, page 148.

III- Dziga Vertov

Quelques années après l'affirmation par Griffith et ses contemporains comme Chaplin, De Mille ou Sennett de la suprématie du long métrage narratif fictionnel comme le modèle dominant du cinéma, la révolution bolchevique et l'instauration d'un régime révolutionnaire soviétique favorisent l'émergence d'un nouveau type de cinéma directement issue de la pensée marxiste - léniniste qui s'impose culturellement, politiquement et socialement à partir de la fin des années 1910. Le gouvernement communiste cuirasse le cinéma par la mise en place de dispositions et réglementations et encourage cette forme artistique capable de transposer et de transmettre les idéaux de la révolution.

Cette conception du cinéma comme instrument idéologique au service d'une cause, ainsi que la prise de conscience de sa valeur théorique, permettra le jaillissement de plusieurs modèles d'expérimentations et de théorisations différents qui essaient de répondre aux problématiques de la représentation posées par ce type d'engagement.

Pour Vertov, le montage est ce qui donne au film sa raison d'être, la pellicule étant considérée comme un outil qui peut être, à l'extrême limite, interchangeable et amovible. Le montage est partout, avant, pendant et après le tournage. Il inclut « l'acte d'observation [préparation] et de tournage, forçant le cinéaste à reconsidérer les rapports entre le scénario et le filmage⁷⁴ », et « procède à l'organisation du monde visible⁷⁵ ».

⁷⁴ Bordwell, David, dans *The Hollywood Classical Cinema*, p.383.

⁷⁵ Vertov, Dziga : *Articles, journaux, projets*, Ed. 10 / 18, Coll. Cahiers du Cinéma, Paris, 1972, p. 102–103. Cette conception constitue un sorte de réplique à celle de ses prédécesseurs européens et américains, pour qui « le film cinématographique constitue sans contredit le document le plus intéressant parce que sa sincérité ne peut être mise en doute » (Laurent Véray, citant Léon Gaumont dans son article *Pour une relecture de l'histoire du cinéma français*, *Théorème*, numéro 4, Ed Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 76).

La concrétisation de cette vision se fera par l'intermédiaire du montage d'archive, avec pour but la création d'actualités dans une perspective thématique : Anniversaire de la révolution (1919), L'Histoire de la guerre civile (1922) puis les 23 numéros des Kinoks Pravda (tradition qui se perpétuera jusqu'à 1925), qui ont pour « formule élémentaire de voir et montrer le monde au nom de la révolution prolétarienne mondiale⁷⁶ » tout en « organisant la *vie réelle*⁷⁷ », constituent les exemples types de cette forme de cinéma.

L'assemblage d'archives, à partir de « chutes » filmées parfois avant la révolution, et en fonction de la spécificité de l'idéal révolutionnaire, crée ainsi un lien vivant, puissant et intime entre le cinéma et l'idéologie. « La curiosité scientifique » inventée par les frères Lumière, une première fois éprouvée par Griffith et les créateurs du cinéma américain narratif qui raconte des histoires, est remise en question par Vertov et prend une nouvelle dimension, celle de suggérer puis de dévoiler, « le montage du Je Vois⁷⁸ ».

L'intervalle

La notion d'intervalle⁷⁹, développée par Vertov dans les Kinoks Pravda, accompagne l'assemblage. En effet, cette notion capitale comprend l'intervalle comme une forme qui doit s'imposer sans se fondre dans une totalité proposée par la narration. Elle remplace le scénario, forme caduque empruntée au roman et au théâtre, ne correspond pas du tout à la nature révolutionnaire du cinéma, et doit disparaître sans espoir de retour. En ordonnant des mouvements, seul le montage « kinokiste » permet de réaliser ce qu'il est impossible de faire dans la vie.

⁷⁶ Idem, p. 59.

⁷⁷ Idem, p. 57. Cette notion est essentielle chez Vertov, qui l'évoque souvent dans ses écrits.

⁷⁸ Idem, p. 55.

⁷⁹ Les intervalles sont décrits par Vertov comme des « passages d'un mouvement à l'autre et nullement les mouvements eux-mêmes », constituant le matériau, et entraînent l'action vers sa finalité. Les intertitres sont eux-mêmes considérés comme des intervalles autonomes qui participent à l'élaboration des idées.

Plus tard, Vertov propose avec L'Homme à la Caméra (1929) et les « prises sur le vif » un développement de ces rapports Cinéma / Montage / Idéologie qui permet de repenser la notion de la représentation et de l'image dans une perspective formaliste : le montage devient un instrument d'éclatement temporel et spatial, déchargeant le cinéma de l'obligation de la narration traditionnelle et le libérant de toute contrainte inhérente au récit dans sa forme classique. La non - chronologie et l'absence apparente de repères, formes qui permettaient malgré tout au spectateur de reconstituer mentalement les événements dans le cinéma de Griffith, déplacent chez Vertov le centre de gravité du film vers une nouvelle assise. Alors que l'essentiel était de présenter une œuvre à un public, de lui « montrer la vie comme elle est, vue par le regard imparfait de l'œil humain », Vertov initie une démarche qui fait du film une œuvre qui coexiste avec le spectateur, lui dévoilant « la vie comme elle est, vue par l'œil armé d'une caméra⁸⁰ ». L'agencement des plans ne se fait plus selon une disposition chronologique mais en fonction d'un concept spécifique. Gilles Marsolais résume parfaitement cette pratique lorsqu'il écrit dans *L'Aventure du cinéma direct revisité*⁸¹ :

A la chronique, qui n'a qu'une valeur d'information, Vertov substitue une structure filmique qui est fonction d'une volonté thématique, et partant, idéologique.

Alors que le montage « dispose » et « transpose » chez Griffith, pour reprendre les termes d'Alain Weber, le montage « propose » chez Vertov.

La notion du Ciné-Œil⁸² (kino-glaz), titre d'un des films de Vertov en 1924, implique une recherche de la vérité, but ultime du cinéma. « Déchiffrer la vie comme telle⁸³ », telle est la finalité. Elle permet de parvenir au plus profond du spectateur, aidant

⁸⁰ Vertov, Dziga : *Articles, journaux, projets*, Ed. 10 / 18, Coll. Cahiers du Cinéma, Paris, 1972, p. 119

⁸¹ *L'aventure du cinéma direct revisité*, Ed. Les 400 coups, coll. Cinéma, p. 20.

⁸² Il compare le Ciné-Œil à un microscope qui pénètre les lieux inaccessibles à l'œil nu, et qui devient Ciné-Vérité.

⁸³ Vertov, Dziga : *Articles, journaux, projets*, Ed. 10 / 18, Coll. Cahiers du Cinéma, Paris, 1972, p. 73.

chaque membre du prolétariat, chaque citoyen, à voir plus clair et à les relier entre eux où qu'ils soient dans le monde. Le montage est l'élément essentiel pour parvenir à cette fin, et, bien qu'il soit une organisation subjective, « met à nu ce qui est masqué⁸⁴ » et établit un lien formel et personnel avec la vie quotidienne de tout citoyen - spectateur. Enthousiasme (1930) et Trois chants sur Lénine (1934) perpétuent cette innovation, se composant tous les deux de tableaux et d'intervalles qui, au moyen d'un montage rapide, d'accélération, de changements subits dans les valeurs de plans et dans les variations d'axes, dans la particularisation des acteurs - personnages, et du découpage temporel et spatial, font de la *suggestion* des idées (voir plus haut) l'élément primordial de ce cinéma « cinécriture absolue ». Loin de montrer le monde tel qu'il est en se limitant à le copier, le montage cinématographique essaie de saisir sa vérité et son essence dans une perspective marxiste, au service de la révolution. L'idéal, pour Vertov, est de pouvoir faire exister un film sans acteurs, décors, costumes, techniciens et metteurs en scène, qui « servira de prologue au film mondial *Prolétaire de tous les pays, unissez-vous !*⁸⁵ ».

IV- Lev Koulechov

Parallèlement aux pratiques que met en place Vertov, Koulechov tente lui aussi le montage d'archives, des stock-shots, des actualités, mais dans une perspective différente, qui est celle du respect du document lui-même et non pas de la subjectivité du cinéaste. Evoquant le remontage des films, il affirme que ce procédé n'a qu'un intérêt limité, quasiment expérimental, le montage étant soumis au tournage et à ses impératifs. « La cadre est un signe, une lettre pour le montage⁸⁶ », et rompt avec le superflu ; il ne doit pas être une recherche de l'originalité dans une démarche esthétique mais reproduire efficacement des points de vue et dévoiler la réalité de l'action et du geste, en fonction des enjeux de la cinématographie. Il faudrait donc

⁸⁴ Vertov, in *les Cahiers du Cinéma*, numéro 220 – 221.

⁸⁵ Vertov, Dziga : *Articles, journaux, projets*, Ed. 10 / 18, Coll. Cahiers du Cinéma, Paris, 1972, p. 52.

⁸⁶ Koulechov, Lev : *L'art du cinéma et autres écrits*, Ed. L'âge d'homme, Paris, 1994, p. 175.

choisir les extraits selon ce qu'il appelle « le système de l'appareil de prise de vue⁸⁷ », soit les cadrages adéquats et cohérents. Le plan, qu'il appelle pour la première fois fragment⁸⁸, n'a pas de signification en soi mais trouve son sens par son rapprochement avec les autres plans qui lui succèdent ou le suivent. Le montage, instrument de création et non pas de simple reproduction, est dès lors compris comme un moyen empirique qui génère une sensation spécifique à partir d'éléments divers qui n'ont pas nécessairement de relation entre eux, à part une cohérence inhérente au matériau.

L'essence du cinéma doit être recherchée non pas dans les limites du fragment filmé, mais dans l'enchaînement de ces mêmes fragments (...). L'important est la dépendance entre le premier fragment et le second auquel on le colle et c'est essentiellement cette dépendance qui impressionne le public⁸⁹.

Ainsi, il fait un montage de fragments divers de plusieurs corps humains différents –main, pied, tronc, tête– et engendre un être cinématographique qui n'a aucune existence réelle, produisant alors une réalité filmique. Plus qu'une simple corrélation, le montage devient un transformateur, un producteur d'idée, de sens et, surtout, d'impressions.

Le développement par Koulechov de ses essais le conduit à considérer le rapport entre le montage et les autres figures clés du cinéma. Malgré le caractère expérimental de ce qui a été appelé l'effet - Koulechov, en dépit du doute concernant la véracité de cette pratique devenue une référence pour toute étude du montage, l'essentiel dans cette approche réside dans la prise de conscience de la relation entre le montage et

⁸⁷ Idem, p. 66.

⁸⁸ Pour Koulechov, le « moyen d'expression spécifique du cinéma est la succession rythmique des plans, ou de court fragments immobiles, qui donne l'expression de mouvement ». Koulechov, Lev : *L'art du cinéma et autres écrits*, Ed. L'âge d'homme, Paris, 1994, p. 42.

⁸⁹ Idem, p.41-42.

l'acteur⁹⁰, dans le lien entre les fragments et l'expression contenue dans chaque fragment : le montage participe au jeu de l'acteur, lui permet de s'affirmer et de s'imposer. « L'expression d'un sentiment chez l'acteur ne dépend pas des causes qui l'ont engendré⁹¹ », affirme t-il ; c'est la puissance créatrice du montage qui permet au modèle de trouver ses expressions les plus justes, l'émotion étant contenue non pas dans le jeu (les causes), qui doit être neutre, mais dans la réaction du public par rapport à la situation du modèle.

Impressionné par le cinéma américain et ses modes de narration, Koulechov entreprend entre les années 1920 et 1930 plusieurs expériences filmiques qui seront fondamentales pour le développement du cinéma : par exemple, il construit un montage qui « transporte » son personnage de la Place Rouge à Moscou à la Maison Blanche à Washington, et inaugure ainsi une méthode qui a pour but « l'étude des possibilités créatrices des lois du montage ». Il « assemblait l'inassembleable, mettait les plans dans le désordre le plus inhabituel » puis il « regardait ce que cela donnait à l'écran⁹² ». Il introduit dès lors le spectateur dans sa théorie globale, le plaçant au bout de la chaîne : celui-ci fait partie intégrante de l'expérience cinématographique, sans toutefois être soumis à elle comme chez Eisenstein.

Conscient du fait qu'il faut « deux personnes pour produire des œuvres d'art professionnelles, le client et l'artiste », il aborde de front la problématique de la commande qui détermine la création artistique et la resitue dans une perspective révolutionnaire. Le cinématographe doit prendre en compte les exigences du prolétariat qui est confronté à beaucoup de contradictions : l'héroïsme, l'action, le dynamisme, puis l'utilisation de la vie quotidienne « en lui conférant la perfection de l'art⁹³ » sont les éléments majeurs de cette relation entre le socialisme et l'art. Le

⁹⁰ Koulechov préfère appeler l'acteur modèle pour le distinguer de l'acteur au théâtre. C'est un « homme au physique typé, au caractère déterminé, fortement exprimé... », qui ne cherche pas à revivre des émotions mais à apprendre les techniques de jeu. Idem p. 162 - 200.

⁹¹ Idem, p. 50.

⁹² *Les Lettres Françaises*, avril 1970.

⁹³ Koulechov, *Lev : L'art du cinéma et autres écrits*, Ed. L'âge d'homme, Paris, 1994, p. 58

montage producteur d'impression en est le moteur, transformant le cinéma en art prolétarien en phase avec ses besoins.

V- Poudovkine

Elève de Koulechov, Poudovkine revient vers une conception plus classique du montage, sans cependant se soumettre aux impératifs de la narration traditionnelle. Considérant que les expérimentations de son maître sont plus du domaine de la théorie que de la pratique filmique, il développe des notions basées sur le rapport du cinéma au réel et à la réalité et sur celui de la vraisemblance et de l'illusion. Dominique Château résume cela dans son article *Le montage comme expérimentation*⁹⁴, évoquant le principe de « la production du réel » et de « la création a posteriori d'une simulation » chez Poudovkine. Le citant, il affirme que le film « n'adapte pas la réalité mais l'utilise pour créer une nouvelle réalité », pour la repenser, construisant un univers qui a ses propres lois et son développement.

L'essentiel est de construire un monde cohérent. Peut importe si le premier plan est filmé à New York et le second à New Delhi puisque le montage a la capacité de les présenter en dehors de leurs contextes respectifs et de suggérer que le récit se passe en Espagne, par exemple. Les images filmiques acquièrent ainsi une indépendance dans leur représentation d'un réel spécifique, sans pour autant se détacher complètement de leur rapport à la réalité de la chose filmée. Le montage devient une confirmation du tournage, un enrichissement du processus engagé avec la prise de vue, une composition physique d'une réalité ordonnée à partir de critères et d'idées. Le montage peut alors être assimilé à une opération de tricherie dans laquelle la vraisemblance tient le rôle le plus important dans l'affirmation de l'idée centrale.

Poudovkine donne l'exemple suivant de l'agencement de trois plans : Un premier plan d'un visage souriant, un gros plan de revolver, et un troisième plan du visage

⁹⁴ In *Les conceptions du montage*, Ed Cinémaction, numéro 72, 1994, p.35-36.

grimaçant. Il affirme que le sens de l'ensemble peut être obtenu selon le montage des plans ; voir se succéder les fragments dans l'ordre cité ci-dessus implique un effet dramatique, la création de l'idée de menace. Par contre, inverser les plans 1 et 3 rend la séquence comique, l'effet n'étant plus dramatique mais plaisant.

Cet exemple montre la différence entre Koulechov et Poudovkine. Alors que le premier s'intéressait à la production de sens et d'impression entre deux plans, quels qu'ils soient, le second s'attelle à démontrer que le montage est une force créatrice d'émotion qui peut être polysémique selon le traitement qu'on en fait. Alors que le premier tentait son expérience sur les rapports entre deux plans, le second s'efforce d'introduire un troisième plan qui va conclure l'expérience. Cela permettra à Poudovkine, lorsqu'il réalisera La Mère (1926), de concevoir un langage filmique qui prend en considération autant le tournage que le montage et de proposer aux spectateurs une œuvre dans laquelle l'espace, le temps, les mouvements, le rythme, la durée des plans, les angles de prises de vue, les contrastes et l'action principale proposent un semblant de réalité, une apparence de vécu, le tout étant soumis à des règles scénaristiques spécifiques. Le but final, à travers la sensibilisation de l'affect, est d'aller au-delà des apparences et de la copie conforme pour une recherche plus fouillée et une connaissance en profondeur des impératifs et des détails de cette réalité. Le rôle idéologique du cinéma s'affirme dès lors par cette volonté de vouloir s'imposer comme modèle parfait, face à un spectateur qu'il faut émouvoir, mais aussi convaincre.

VI- Sergei M. Eisenstein

Dans le montage, ce ne sont pas les détails qui s'additionnent mais d'innombrables représentations mentales de l'objet ou du phénomène émergeant de ces détails en vertu de la loi de la *pars pro totum*⁹⁵. C'est pourquoi une juxtaposition de

⁹⁵ La partie pour le tout, soit le fragment qui signifie la totalité.

montage n'équivaut pas à la simple somme des détails où s'additionnent les éléments pour former un tout sommaire et statique, mais à quelque chose de beaucoup plus vaste (...). Ainsi, la condition indispensable à la composition d'un fragment de montage, serait qu'il soit non un détail quelconque, mais un détail, un élément qui, à travers sa *pars*, a la possibilité de donner la sensation la plus pleine du *totum*⁹⁶.

Cette définition de Serguei Eisenstein explique pleinement sa vision concernant le fonctionnement du montage et sa place au sein de la production filmique. Chaque fragment, chaque plan doit être une image du film, *coexistant*⁹⁷ dans les autres plans, *contenant* les autres plans. Il acquiert ainsi une autonomie particulière qui n'existe pas chez ses compatriotes Koulechov, Poudovkine ou Vertov.

D'autre part, la généralisation à partir d'éléments particuliers trouve là sa forme la plus complète, impliquant formellement un changement par rapport à la tradition filmique américaine. Cependant, cette généralisation ne peut s'accomplir qu'à travers une conception dialectique du montage, à partir duquel une synthèse doit obligatoirement surgir et élever le discours au-delà de la simple figuration. « De la sensation à l'émotion et au sentiment, du sentiment à la synthèse »⁹⁸, dira Eisenstein, du particulier à la signification la plus générale, le Tout.

Ce Tout est dépendant d'une idée de base, soubassement de tout film en période de gestation. Cette idée, qui n'est en aucun cas l'histoire ou le synopsis du film, reste du domaine théorique et abstrait et établit des rapports ambigus avec tous les paramètres de la mise en scène. En effet, dénonçant les pratiques vertoviennes qu'il qualifie

⁹⁶ Eisenstein, Serguei, « Pouchkine Monteur » in *Eisenstein, Le Mouvement de l'Art*, Ed. du Cerf, Coll. 7^e Art, 1986, p.35

⁹⁷ Le terme est du cinéaste.

⁹⁸ Eisenstein, Serguei, « Montage 38 » in *Réflexions d'un cinéaste*, Ed. de Moscou, 1958.

« d'enfantillages», de « futilités formelles et non motivées de la caméra ⁹⁹ » et de purement esthétisantes, et celle de Koulechov qu'il trouve trop plastiques et figées, il fonde sa démarche sur la notion du choc de fragments, sur la collision de cellules indépendantes, souvent opposées les unes aux autres, et qui, par leurs interactions permettent le développement et la progression du film, et par là même définissent sa cohérence. Il appelle cela le « principe dramatique » (dramatic principle¹⁰⁰), insistant sur le fait que l'utilisation du mot « dramatique » ne concerne pas le contenu ou l'intrigue mais la méthodologie structurelle (methodology of form¹⁰¹). Le choc produit ainsi un sens, un concept, une idée qui émerge de la confrontation et de la combinaison de deux fragments différents et indépendants au niveau du sens. Ce procédé d'« intellectualisation » à travers le montage, se substituant à celui de la sensibilisation affective et émotionnelle, produit un processus mental dynamique particulier qui permet l'expression de l'idée tel qu'elle est prévue par le cinéaste.

Cela ne peut se faire que sous une condition essentielle : le créateur, le cinéaste en l'occurrence, doit posséder pleinement ce que Eisenstein appelle le Tout, le *totum*. Ce Tout est une notion fondamentale, créant cette « image globale dans laquelle l'auteur et le spectateur éprouvent dans le film¹⁰² ». Le créateur doit donc être conscient de l'idéologie véhiculée par son œuvre, et en convaincre celui auquel il s'adresse. L'organicité de l'œuvre n'est plus l'apanage du cinéaste, le spectateur y participe de par son statut.

a- Le pathétique

Le pathétique, défini par Eisenstein comme le fait de susciter chez le spectateur un sentiment d'enthousiasme passionné, à partir du choc d'images, constitue la finalité de ce processus : le montage d'attraction, forme ultime et supérieure du montage et

⁹⁹ Ces extraits sont traduits par l'auteur de ce texte de *Film Form*, p. 43, un essai écrit par Eisenstein et publié aux Etats-Unis en 1942 par les soins de l'un de ses élèves, Jay Leyda.

¹⁰⁰ Terme utilisé fréquemment dans *Film Form*

¹⁰¹ Terme utilisé fréquemment dans *Film Form*

¹⁰² Eisenstein, Sergueï, « Montage 38 » in *Réflexions d'un cinéaste*, Ed. de Moscou, 1958. p. 54

générateur de pathétique, permet au film de se dégager de l'illusion dramatique inhérente au récit narratif classique et constitue une « forme de violence » envers le spectateur qui, pour reprendre les termes du cinéaste soviétique, est « saisi par les cheveux »¹⁰³. Celui-ci doit sortir de la projection d'Octobre (1927) avec un enthousiasme débordant face à la réalité de la Révolution¹⁰⁴.

Avec la notion du monologue intérieur (Inner monologue, Inner speech¹⁰⁵), il ajoute que le processus intellectuel qui prime doit s'accompagner d'une puissance émotionnelle, le montage ayant une action double qui lui permet d'influencer tout autant la raison que les sentiments, « restoring emotional fullness to the intellectual process¹⁰⁶ ». Le montage agit ainsi sur le spectateur en le poussant à une véritable prise de conscience idéologique.

En prenant pour exemple Octobre ou Le Cuirassé Potemkine, le schéma serait le suivant : une idée de base ancrée dans la réalité du pays et fortement imprégnée de l'idéologie dominante (représentée par le tzar et son pouvoir absolu), se traduit en une confrontation, une opposition de fragments indépendants, entre une thèse et une antithèse. L'aboutissement serait une synthèse, un dépassement des contraires, soit l'idéal de la Révolution, le résultat de la dialectique historique décrite par Karl Marx. Le contenu idéologique, déjà affirmé comme point de départ, est imposé presque par la force. Le fragment, par sa figuration du thème central de l'œuvre, par sa concrétisation et sa représentation du Tout, permet cette « élévation » qualitative¹⁰⁷. L'organicité dynamique se précise, chaque élément trouvant sa place au sein du film dans une structure scientifique et parfois mathématique précise et permet le

¹⁰³ « Le cinéma a pour devoir de saisir par les cheveux le spectateur abasourdi... », in *Au-delà des étoiles*, Œuvres, Tome I, Ed UGE, 10/18, Paris, 1974, p.52.

¹⁰⁴ La Révolution avec un grand R, comprise ici comme concept, comme idéologie comme finalité et surtout comme synthèse de l'idéal révolutionnaire.

¹⁰⁵ in *Film Form*, p.129 - 136

¹⁰⁶ « Redonnant une plénitude émotionnelle au processus intellectuel », idem, p125.

¹⁰⁷ A ce propos, dans la partie intitulée *Dickens, Griffith et nous* dans *Le film : Sa forme, son sens*, Ed. Christian Bourgois, 1976, Eisenstein affirme que « le microcosme du montage ne pouvait que former le tableau d'une unité, qui, sous la pression interne de la contradiction, se dédouble pour à nouveau se rassembler en une nouvelle unité à un stade nouveau, qualitativement plus élevé ».

développement du récit¹⁰⁸. Finalement, la « communication » de l'idéal révolutionnaire au spectateur se fait à travers les attractions d'images¹⁰⁹ et le montage intellectuel, qui permettent l'élévation à un degré supérieur, qui dépasse le récit et son sens premier. Le pathétique, qui n'est pas seulement une façon de convaincre le spectateur de l'idéologie proposée, le détermine à agir et à interagir en fonction. Cela ne rejoint-il pas la définition que donne Jacques Ellul de la propagande ?

Le but de la propagande moderne n'est plus de modifier les idées, mais de provoquer une action. Ce n'est plus de faire changer l'adhésion à une doctrine, mais d'engager dans un processus actif (...), de déclencher des réflexes (...), d'obtenir une croyance active et mythique¹¹⁰.

Le fonctionnement interne de ces deux films est donc étudié en fonction de l'impact sur un public spécifique. Les images de la statue du Tzar se remettant en place après sa destruction, montées parallèlement aux actions des révolutionnaires et aux images représentant une statue de Napoléon, ou bien celles de la statue du lion se redressant dans Octobre sont les exemples parfaits de ce conditionnement qui devrait se produire au fur et à mesure que le film avance. Par la rupture, celle du « lien passif de l'ordre des choses », concept parallèle à celui du fragment et développé par le cinéaste dans un de ses articles¹¹¹, il peut dévoiler son idée comme il la conçoit et « s'emparer de l'esprit du public, le diriger et l'inciter à acquérir une compréhension »¹¹².

¹⁰⁸ Plusieurs études sérieuses, dont celle de Barthélemy Amengal dans son essai *Le Cuirassé Potemkine* (Ed. Nathan, Coll. Synopsis, 1992) démontrent la précision mathématique de la construction et de la structure du film.

¹⁰⁹ Attractions dans un sens double : dans le sens d'attractions foraines, soit comme amusement et divertissement, le cirque étant l'exemple type d'un spectacle non narratif, et dans le sens de rapprochement entre deux entités différentes et parfois opposée, comme l'aimant attire le métal, avec violence, agressivité et discontinuité.

¹¹⁰ Ellul, Jacques : *Propagandes*, Ed. Economica, 1990, p. 37

¹¹¹ « Mise en jeu et mise en geste », in *Le mouvement de l'art*, Ed. Du Cerf, 1986, Coll. 7art.

¹¹² « Le chantre du montage », in *Les conceptions du montage*, Ed. CinémAction, numéro 72, 1994, p.41

Il importe de souligner que ce façonnage du spectateur n'a pas été conçu d'une manière figée : le cinéma d'Eisenstein a évolué au fil du temps, reformulant de film en film ses acquis théoriques, dépassant tel aspect qu'il avait défendu peu auparavant. Cela se situe dans la logique du cinéaste, à travers laquelle chaque film « se présente comme un dépassement dialectique du précédent », comme l'affirme Pierre Beylot¹¹³.

b- Montage et marxisme

L'idéologie jusqu'au bout, tel devait être le credo du cinéaste soviétique, qui dans un de ses textes les plus connus, décrit la différence idéologique de taille entre son cinéma et celui de Griffith. En effet, dans « *Dickens, Griffith et nous*¹¹⁴ », le cinéaste soviétique analyse le cinéma de son collègue dans une perspective marxiste, ramenant l'essence du travail de Griffith à l'idéologie occidentale, en l'occurrence américaine, soit l'idéologie sur laquelle repose le capitalisme. Il définit le cinéma de Griffith cinéma réactionnaire, reproduisant la structure idéologique de la société dans laquelle il produit et réalise ses films.

L'analyse d'Eisenstein repose sur la forme que prend le montage dans les deux films, déjà cités, du réalisateur américain, soit le montage alterné et le montage parallèle. En fait, la confrontation entre deux entités, les noirs et les blancs, les pauvres et les riches, les hommes et les femmes, exprime les « deux côtés d'un seul phénomène d'une société fondée sur l'exploitation »¹¹⁵. Le manichéisme est son apogée et s'investit dans le cinéma en le phagocytant. Cette approche est celle que défend Deleuze en l'approfondissant et la plaçant dans un contexte théorique. L'idéologie serait donc elle aussi au centre de l'œuvre de Griffith, mais dans une approche différente, fonctionnant selon un mimétisme qui prend son essor dans la construction filmique et trouvant sa signification dans le système narratif de l'œuvre. Par contre, Eisenstein se

¹¹³ « Le chantre du montage », in *Les conceptions du montage*, Ed. CinémAction, numéro 72, 1994, p.40

¹¹⁴ Eisenstein Serguei : « Dickens, Griffith et nous », in *Le film : Sa forme, son sens*, Ed. Christian Bourgeois, 1976.

¹¹⁵ *Le film : Sa forme, son sens*, Ed. Christian Bourgeois, 1976.

place, avec ses compatriotes cinéastes, et en dépit de toutes les divergences de vue entre eux, dans une perspective historique marxiste, considérant le cinéma comme une tentative de dépassement des contraires et le montage comme une démarche formelle et non pas seulement esthétique conduisant au dépassement des contradictions et à l'établissement d'une « qualité » nouvelle et supérieure. Chez Griffith, le montage montre (show) et présente (present) alors qu'il signifie (signify), produit (give meaning) et désigne (designate) dans le cinéma soviétique. Eisenstein reproche enfin au cinéaste américain son incapacité à aller au-delà de l'événement et son impuissance à dépasser le sens premier des images et de leur structuration, alors que le but du cinéma est de tendre vers « l'achèvement de l'unité d'un ordre supérieur¹¹⁶ ».

VII- L'après Eisenstein

Toutes ces théories et pratiques différentes constituent un véritable engagement du cinéaste auprès de son matériau, une prise de conscience de l'importance du cinéma non pas seulement comme prototype artistique mais également comme un instrument de diffusion et de propagation de modèles façonnés suivant des exigences techniques et idéologiques. Le succès grandissant du cinéma au fil des années l'imposera comme une forme dominante dans le monde entier. Même la télévision, menaçante dans une première phase, ne pourra le détrôner de sa position. La poursuite de la recherche, autant sur un mode empirique que théorique, permettra une évolution rapide. Méliès, Griffith, Vertov, Koulechov, Poudovkine et Eisenstein ont permis l'émergence de nouvelles expériences. René Clair, dans un de ses textes écrits dans les années 1920, affirme qu'il ne saurait se « résigner facilement à n'admettre aujourd'hui dans le monde des images ni règle ni logique¹¹⁷ ». Il ajoute que « le cinéma a déjà créé une sorte de rythme » qui lui permet de « tirer de lui-même une puissance nouvelle qui (...) engendre une suite de visions inconnues¹¹⁸ ». Abel Gance lui fait écho en

¹¹⁶ «Achieving a unity of a higher order», in *Film Form*, p.254.

¹¹⁷ Clair, René : *Réflexion faite*, Ed. Gallimard, 1951, p.18.

¹¹⁸ Clair, René : *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Ed. Gallimard, Coll. Idée NRF, 1970, p.147.

affirmant que « le rythme, c'est l'ordre dans le mouvement¹¹⁹ », découvrant ce qu'il appelle le *montage rapide* qu'il expérimente dans La Roue (1921 - 1924) puis dans Napoléon (1927), film dans lequel Gance expérimente la projection en triple écran. Parallèlement, Alfred Hitchcock, dans ses premiers films, propose des variantes par rapport à la narration classique du film policier. Dans Murder ! (1929), un plan moyen nous montre l'héroïne, accusée de meurtre, adossée contre un mur strié d'ombres diagonales. Un travelling arrière permet de voir l'ensemble qui s'avère être une cellule vue à travers la lucarne de la porte. Un fondu enchaîne avec le plan suivant, la femme est cadrée de nouveau en plan moyen, légèrement plus large que celui qui débutait le plan précédent. Ce qui caractérise ces deux plans est l'association du mouvement d'appareil accouplé au montage en fondu, le tout faisant découvrir au spectateur le lieu d'une manière indirecte et inattendue. L'expressivité est ici atteinte à travers ces figures qui se répètent dans le film, notamment dans la scène du procès, puis dans la présentation du personnage masculin dans sa salle de bain.

Plus tard, Orson Welles tente l'expérience de la fragmentation et de la construction éclatée dès son premier film Citizen Kane (1941). Le plan séquence et la profondeur de champ deviennent des éléments d'expression filmique et de narration, encore plus clairement que dans d'autres films. Il confirme cette aptitude du montage comme moteur de l'action dans Touch of Evil (1958), notamment dans la célèbre scène d'ouverture. Dans F for Fake (1974), il se met en scène durant le montage de son film, proposant au spectateur une réflexion sur la vraisemblance, l'illusion et le rapport au réel. Par ailleurs, André Bazin, auteur du monumental *Qu'est ce que le cinéma ?*¹²⁰ se prononce sur la nécessité d'éliminer le montage dans le cinéma pour respecter la continuité naturelle et quotidienne, le cinéma devant être une *révélation* du réel. Selon lui, le montage devrait être interdit théoriquement, sinon être totalement « transparent » dans la pratique, donc invisible par le spectateur. Bazin pose ainsi la question du réalisme et du vraisemblable et les confronte, d'une part, à ce qu'il appelle

¹¹⁹ Cité par Régis Tettamanzi dans son article « Montage rapide et symphonie visuelle », in *Les conceptions du montage*, CinéAction, n.72, p.52.

¹²⁰ Bazin, André : *Qu'est ce que le cinéma ?* Ed. Du Cerf, 1969.

l'objectivité photographique, et d'autre part, à la perception et à la croyance du spectateur.

Alain Resnais, ainsi que Chris Marker, développent de leur côté une interrogation, qui traversera toutes leurs cinématographies, sur la pertinence du matériau qu'ils manipulent. Le montage, dans Hiroshima mon amour (1959) et L'Année dernière à Marienbad (1961), provoque un détournement du récit et s'annonce comme un principe de l'oubli et de la perte plutôt que comme une affirmation. Il se remet en question dans La Jetée (1963) à travers la représentation temporelle et l'image fixe comme principe de la représentation filmique. Jean-Luc Godard inaugure la Nouvelle Vague en proposant un montage qui brise les lois classiques. Montant lui-même ses films, il affirme que si « mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur (...). Le montage, en même temps qu'il la nie, annonce et prépare la mise en scène : l'un et l'autre sont interdépendants¹²¹ ».

Antonioni intègre le montage dans une vision personnelle du monde, subjectivant son approche. L'Avventura (1960), L'Eclipse (1961) et La Notte (1961) démontrent l'aptitude du montage à représenter des sentiments : la longue scène de séparation du couple au début de L'Eclipse affirme la prééminence de cette approche, notamment à travers des cadrages décentrés et des liaisons non conventionnelles entre les plans. Avec Blow Up (1966), Antonioni développe cette démarche en proposant une distinction entre la réalité et la perception de cette réalité : l'agrandissement de la photographie d'un meurtre par le photographe (David Hemmings), pour tenter de découvrir certains faits, ne conduit qu'à plus de confusion, l'objet observé se décomposant et perdant toute substance vérifiable. Le montage perd ainsi une de ses caractéristiques principales, celle qui fondait la légitimité du cinéma tel que préconisé par Griffith : il n'est plus un procédé d'authentification et de reconnaissance, il ne peut plus réhabiliter le monde et lui donner un semblant d'unité; la fragmentation, l'alternance, la variation des valeurs de plans, au lieu de confirmer l'authenticité de l'événement, témoigne du doute face à la véracité de la représentation.

¹²¹ in « Montage, mon beau souci », *Cahiers du Cinéma*, n.65, 1956.

John Cassavetes, avec Faces (1968), et dans une démarche différente, procure au montage une liberté de ton encore inégalée : l'improvisation, le manque de moyens et l'amateurisme provoquent un renouveau dans la pratique filmique, l'accident devenant permmissible et légitime. Quelques années plus tard, Wim Wenders, dès ses premiers films, percevra le montage comme une élongation de temps et de l'espace. Il devient un moyen de tâtonnement de l'invisible et de l'imperceptible. Dans Alice dans les villes (1976), le montage est un palliatif à l'inexactitude de la photographie, trop visible pour être vraie : après Antonioni, Wenders confirme que l'image n'est pas vérifiable, n'étant que fiction. Winter, le personnage central du film, affirme que les photographies « ne montrent jamais ce qu'on a vu ». L'image prend son indépendance par rapport à son sujet, elle existe comme entité, et n'est dès lors que « reflet dérisoire où se marque le sentiment du vide et de l'absence plutôt que les preuves [d'une] présence ». Cependant, c'est grâce au montage et l'accumulation que la quête progresse et devient un indice de l'existence, la fiction évoluant alors en parfaite illusion. Wim Wenders, en affirmant qu'« il y a d'une part l'impossibilité de la fiction et d'autre part la double manifestation du désir de la fiction et sa réalisation¹²²», confierait-il au montage la responsabilité de l'éventuel passage de l'absence à la présence, de la disparition antonionienne à l'existence¹²³ ?

Brian De Palma, parallèlement à Wenders, considère que l'image est viscéralement liée à l'absence et au « manque ». En effet, aucune image ne peut garantir le savoir total, qu'elle soit fixe ou en mouvement. L'utilisation répétée et poussée à l'extrême du plan séquence participe de cette volonté de « combler techniquement leur [les images] manque¹²⁴ » sans y parvenir, n'étant qu'une extension de l'image. Le split screen, associé au montage comme figure récurrente (présente dans plusieurs films de

¹²² Ciment, Michel : *Passeport pour Hollywood*, Ed. du Seuil, 1987, p.345.

¹²³ Le film de Wenders, Lightning Over Water (1980) (connu également sous le titre Nick's Movie), avec Nicholas Ray développe cette thématique à travers la confrontation entre fiction et documentaire, entre le cinéma et la vidéo, entre le visible et le non visible.

¹²⁴ Thoret, Jean-Baptiste : *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, Ed Rouge profond, Coll. Raccords, 2003, p.84. Dans cet essai, Thoret confronte le cinéma américain au film - événement de 26 secondes de l'assassinat de John Kennedy, pris sur le vif par Abraham Zapruder à Dallas.

De Palma), permet la multiplication des points de vue, et donne l'accès à des éléments supposés combler le manque originel¹²⁵ : « pour De Palma, il suffit de prendre une image et d'en développer le manque¹²⁶ », dira Nicole Brenez, en étudiant « l'image de cinéma dans sa dimension la plus abstraite et spécifique, c'est-à-dire dans la dimension du montable¹²⁷ ».

Steven Spielberg, dans Duel (1971), simplifie le récit à l'extrême tout en amplifiant les modes de narration. Le montage et le rythme qui en découle deviennent eux-mêmes le récit et manœuvrent l'histoire qui n'existerait pas autrement. Martin Scorsese propose une conception du montage comme principe de sublimation, pouvant activer un processus dans lequel la structure filmique permet de dépasser les conflits des personnages : le montage dans Raging Bull (1979) et Gangs of New York (2003), malgré la distance temporelle qui sépare les deux films, opère en catalyseur et purificateur, à partir de figures qui s'imbriquent et construisent le récit. Les combats violents de boxe entre Jake La Motta et ses adversaires, autant que les combats de rue qui opposent les deux clans new-yorkais permettent cette élévation, qui diffère cependant de celle préconisée par Eisenstein par le rapport direct qui s'établit entre les personnages et le montage qui leur est réservé : les gros plans personnalisent, rapprochent, dans une tentative de pénétration du mental propre à chacun. L'action dialectique du montage s'efface face à une opération transcendante qui inclut les images, leurs successions et leurs agencements respectifs.

Nombreux sont les cinéastes ayant proposé une vision singulière à travers le montage et la structure de leurs films. Cependant, ces visions révèlent le rapport historique tissé subrepticement entre toutes ces expériences et pratiques : en effet, sans aucun effort volontaire ou décidé, elles ont profité les unes aux autres, existant les unes par

¹²⁵ Paradoxalement, dans une logique inverse, De Palma utilise dans Raising Cain (1992) différents points de vue qui s'interrogent et augmentent le doute, rendant l'image encore plus impossible à saisir.

¹²⁶ Brenez, Nicole : *De la figure en général et du corps en particulier*, Ed. De Boeck Université, coll. Art et Cinéma, 1998, p. 332.

¹²⁷ Idem, p.334.

rapport aux autres. Convergentes ou divergentes, elles ont bénéficié de la libre circulation des films et de la mobilité de ce médium. Le cinéma américain, par sa capacité à produire et à reproduire des modèles, par ses dispositions à accueillir des pratiques différentes, est le milieu « naturel » du cinéma dans lequel elles se sont retrouvées, renouvelées et ont interagi.

B- Le montage comme instrument narratif et idéologique

I- Le cinéma de type « hollywoodien »

Une rapide mise au point serait utile : la terminologie « cinéma hollywoodien » est très souvent utilisée d'une manière abusive ou imprécise, ne prenant pas en compte tous les éléments qui la composent. Dans le cadre de cette étude, ce terme signifie un cinéma conçu selon une perspective essentiellement commerciale et populaire, dans lequel on retrouve une somme d'ingrédients communs avec d'autres films, ingrédients en relation directe avec l'époque de production du film et les codes qui la régissent, ainsi qu'une construction fondée sur une conception manichéenne du monde dans lequel les conflits et antagonismes ainsi que les oppositions binaires organisent les relations familiales, sociales, amoureuses et politiques.

Ce cinéma, essentiellement américain, ne se limite cependant pas aux Etats-Unis. Contrairement aux idées reçues, les cinématographies européennes dans toutes leurs composantes comprennent des films de type hollywoodien, que ce soit le cinéma belge avec Le Huitième Jour (1996) de Jaco Van Dormael ou français avec 36 Quai des Orfèvres de Olivier Marchal. Les cinémas asiatique, arabe et africain comprennent également des films qui procèdent de la même logique, parfois dans un moindre pourcentage par rapport à la production de chaque pays pour des raisons essentiellement économiques ou nationales. Le terme hollywoodien n'est donc pas réservé à la production filmique américaine, mais s'étend à un mode de pensée qui se traduit dans des modèles cinématographiques dont l'origine est basée géographiquement dans ce lieu mythique qu'est Hollywood, cette entité créée, entre autres cinéastes et producteurs¹²⁸, par le génie du cinéma nommé David W. Griffith.

¹²⁸ Il ne faut pas oublier l'apport de Cecil B. De Mille (avec Charlie Chaplin et Mack Sennett) dans l'imposition d'un style de film hollywoodien, parallèlement aux films de Griffith. Sa version de Jeanne D'Arc (1914) est l'un des premiers longs métrages hollywoodiens américains.

Le montage est l'un des éléments fondateurs du cinéma hollywoodien, indépendamment de l'identité nationale du film. Il permet la mise en place d'un univers spécifique dans lequel la narration prime et interagit avec d'autres figures filmiques.

II- Le montage comme instrument narratif et idéologique : The Birth of a Nation et Independence Day

Cette étude vise à étudier les mécanismes selon lesquels fonctionne le type de film hollywoodien, en s'arrêtant principalement sur la structure générale de The Birth of a Nation et de ses implications par rapport à l'environnement politique et social de la date de sortie du film. La comparaison avec un film récent, notamment Independence Day (1996) de Roland Emmerich peut paraître surprenante à première vue à cause de la distance temporelle et des thématiques différentes entre les deux films. Cependant, leur construction, leur montage et les rapports qu'ils entretiennent entre la fiction et la réalité impliquent une certaine continuité « physique » dont le point de départ est le système narratif et ses rapports avec le contexte idéologique équivalent.

Pourquoi Independence Day¹²⁹ ? Un bref rappel historique s'impose : 1995 - 1996, années charnières aux Etats-Unis à tous les niveaux : la transformation politique a eu lieu, Bill Clinton, successeur démocrate de Georges Bush, se présente pour un deuxième mandat. Les secrets douloureux de la guerre du Golfe commencent à apparaître au grand jour, entraînant des scandales de plus en plus graves : utilisation d'armes chimiques polluantes comme l'uranium appauvri, maladies des soldats américains, remise en cause du nombre des pertes humaines irakiennes... . Le communisme, l'Ennemi d'état à abattre durant une quarantaine d'années, ne constitue

¹²⁹ Independence Day rappelle étrangement un film de science fiction qui date de 1956, Earth Vs Flying Saucers, réalisé par Fred Sears. Ce film relate l'attaque d'extraterrestres, dont l'origine reste inconnue, contre la terre entière en prenant pour cible première les Etats-Unis car ils sont « les représentants de la puissance » comme l'affirme le personnage principal. Le film nous montre des scènes d'attaques dans plusieurs lieux de la planète, Paris, Moscou, Pékin, Londres..., comme dans le film de Emmerich. Serait-ce un remake camouflé ?

plus aucune menace contre les régimes occidentaux : la valorisation de l'idéologie américaine ne peut plus s'incarner dans la lutte antisoviétique. La mondialisation commence à prendre la forme d'une hégémonie encore sous-jacente. Le conflit israélo - palestinien - arabe est en phase de résolution après les accords d'Oslo qui font souffler un vent d'espoir sur le Moyen-Orient.

Cet environnement perturbé mais prometteur accompagne l'émergence de nouveaux films hollywoodiens de science fiction, genre devenu impopulaire depuis les années 1980 : en fait, depuis cette époque, la science fiction est le parent pauvre du cinéma, les derniers films à succès étant E.T (1983) et Star Wars Episode VI: Return of the Jedi (1983).

La science fiction, vers le milieu des années 90, a repris son essor avec Independence Day, film à grand succès américain et mondial. Cela perdure jusqu'à nos jours avec des films produits par les studios hollywoodiens comme Signs (2002) de M. N. Shyamalan, A.I (2001), Minority Report (2002) de S. Spielberg et Star Wars I et II (respectivement 1999 et 2002) de George Lucas. Ces films ont redonné ses lettres de noblesse à un genre considéré durant presque une décennie par Hollywood¹³⁰ comme mineur, incapable de susciter l'adhésion du public et donc de rapporter de grosses sommes d'argent.

L'affiliation entre Independence Day et The Birth of a Nation trouve son origine dans ce cadre général. Les deux films sont hollywoodiens de par leurs finalités et leurs aspects commerciaux au niveau tant national (le public américain) qu'international, par la confrontation du récit à des éléments bien précis et connus de la réalité de l'époque et surtout par une narration basée sur un affrontement qui se résume –sans pour autant se diriger vers la simplification– à une lutte à mort entre le bien et le

¹³⁰ Le film 2001 : A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1969) avait généré d'importants profits, de même que E.T. et Star Wars Episode IV : a New Hope en 1983.

mal¹³¹. Cette lutte s'incarne dans des individus aux contours bien définis et trouve son aboutissement dans la victoire du bien à travers le(s) personnage(s) qui représente(ent) cet aspect moral. Un processus invisible et sous-jacent, basé sur le montage, qui consiste à transformer les abstractions en êtres de chair et d'os, se met en marche dès les premières images du générique début, qui participe à la mise en place de l'univers diégétique. Le cinéma hollywoodien reconnaît dès lors *les histoires* et non pas *l'Histoire*, la personnalisation et non pas la mémoire.

Voici le schéma traditionnel du film hollywoodien, schéma qui peut inclure des variantes et des développements divers mais qui reste quand même stable dans ses grandes lignes¹³² :

- L'unité : L'univers basique proposé dans le film est un monde dans lequel règne une certaine unité : Le cadre le plus commun aux films hollywoodiens est la cellule familiale, ou bien une communauté particulière, voire un groupe de personnes ou d'animaux dans les films d'animation, des groupes hétéroclites mais unis par un même destin. Cette unité de base peut parfois être indirecte et présupposée, notamment dans les films actuels. En fait, dès ses premiers longs-métrages, Griffith évoque l'unité de la nation américaine à travers la présentation d'un cadre idéal dans lequel les esclaves noirs sont contents de leur condition et dans lequel les propriétaires blancs trouvent leur bonheur. Cette présentation dure environ une vingtaine de minutes, car le public de l'époque devait s'imprégner longuement de ces images pour « déchiffrer » ce concept cinématographique d'unité auquel il n'était pas

¹³¹ Cette conception du bien et du mal n'est pas constante dans son contenu. Les natures du bien et du mal varient d'un film à l'autre, d'une époque à l'autre, d'une culture à l'autre. Par exemple, le bien dans le film de Griffith est l'esclavage alors que le mal est constitué par les noirs et les blancs qui veulent leur libération. Dans Independence Day, le bien est constitué par l'humanité entière « patronnée » par les Etats-Unis et le mal est incarné par les attaquants (dans d'autres films, le mal ressemble aux communistes, aux Arabes...). Ce qui nous intéresse cependant ici n'est pas l'aspect thématique mais l'aspect structurel de cette confrontation.

¹³² Ce schéma trouve ses origines dans les différentes analyses de la progression dramatique du film The Birth of a Nation, théorisée par tant de critiques de cinéma et de cinéastes qu'il serait difficile de les citer tous. Nous nous limiterons à citer Sergei Eisenstein, Gilles Deleuze, Gérard Leblanc, Jacques Aumont...

habitué¹³³. De même, l'image récurrente de la femme au berceau dans Intolerance évoque l'unité familiale à travers une image archétypique et permet de mieux représenter l'unité basique des différentes histoires du film¹³⁴. Aujourd'hui, un film comme Independence Day considère qu'un concept pareil peut être sous-jacent et que le spectateur, grâce à sa pratique et à son habitude du cinéma, peut déchiffrer cela très vite à partir d'allusions. En effet, ce film commence en considérant que cette constante, l'unité, est présente dans l'esprit et la pensée du spectateur dès qu'il entre dans la salle de cinéma.

L'indice le plus fort de cette faculté de *reconnaissance* que peut et doit avoir un spectateur dans une société particulière se retrouve dans les innombrables films récents qui commencent par l'histoire d'un divorce, d'une mort, d'un conflit entre des personnages liés par un destin commun, du retrait d'un membre d'un groupe particulier pour des raisons personnelles comme dans le cas d'un policier qui doit quitter ses fonctions au début d'un film, comme dans Seven par exemple. L'unité du couple, de la famille ou de la communauté est présumée, elle existe dans les prémisses du film, *avant le film*¹³⁵.

Dans Independence Day, le récit commence concrètement et rapidement avec l'arrivée des extraterrestres, dès la deuxième minute du film. Le spectateur n'a plus l'obligation de « subir¹³⁶ » des explications griffithiennes, qui dureraient vingt minutes et qui avaient pour but de décrire au spectateur le cadre de l'action et de définir une mise en situation. L'unité est exprimée dans les plans

¹³³ Il s'agit ici de la difficulté, pour un spectateur non habitué à voir des films, notamment des longs métrages, de comprendre non seulement intellectuellement mais également formellement le concept de l'unité dans un médium populaire autre que la littérature romanesque, dans un dispositif totalement nouveau pour lui.

¹³⁴ Cette image récurrente et ambiguë du berceau rappelle la citation de Whitman : « out of the cradle endlessly rocking... ». Cette image archétypale de l'éternel recommencement des générations humaines à travers la procréation trouve un écho dans le caractère cyclique du film de Griffith, qui développe à travers les quatre histoires la thématique de l'éternel retour de l'identique, de l'intolérance.

¹³⁵ Nous reviendrons sur cette notion de reconnaissance dans le chapitre consacré aux spectateurs.

¹³⁶ Le verbe « subir » exprime ici la difficulté qu'aurait un spectateur moyen aujourd'hui à assister au film de Griffith sans ressentir l'ennui occasionné par la lenteur de la présentation.

du début, durant les deux premières minutes, d'une manière tellement efficace que le spectateur reconstruit mentalement à partir de ses souvenirs cinématographiques le reste et remplit les cases vides. Cependant, le cas de ce film est plus complexe qu'il ne le paraît, car les deux premières minutes proposent une variante intéressante aux différentes méthodes utilisées et procèdent d'une mise en place très bien maîtrisée d'un concept particulier qu'on étudiera plus tard d'une manière détaillée dans le cadre de l'analyse structurelle qui suivra.

- La menace et la destruction : la deuxième constante du film hollywoodien est celle de la menace, du mal, qui détruit cette unité décrite plus haut, et des conflits qui en résultent et qui prennent une forme individuelle et individualisante, bien que cette forme soit généralement la représentation d'un destin général qui implique un groupe d'individus, une communauté, une nation ou même le monde entier dans le cas de Independence Day. Il importe de rappeler ici que c'est The Birth of a Nation qui a généralisé cette pratique avec ses différents personnages sudistes et nordistes, que ce soit le méchant Stoneman représentant les anti esclavagistes ou Flora la gentille jeune femme, qui évoque la race blanche à défendre, qu'un noir ignoble tente de violer. Les différents personnages incarnent souvent des idéaux en conflit¹³⁷. Ils sont le plus souvent les éléments catalyseurs, le récit s'achevant à partir de leurs actions individuelles, de leur choix et de leurs déterminations.

La période de lutte anti communiste aux Etats-Unis est représentative de cette constante : les films présentent généralement deux personnages archétypaux en conflit, l'Américain et le Russe, ou leurs équivalents réciproques, qui représentent chacun un pays et une idéologie particulière. Le conflit dépasse le simple cadre personnel pour prendre une signification plus « noble » à

¹³⁷ Eisenstein, comme nous l'avons déjà décrit, rejetait cette conception manichéenne et cette pratique cinématographique qui a son origine dans l'idéologie occidentale capitaliste et lui préférait une conception plus synthétique qui se base sur les théories marxistes du dépassement des conflits par la création d'une entité supérieure qui remet en cause les fondements même de ces conflits.

envergure nationale. Les séries des Rambo et des Rocky en sont l'exemple le plus évident.

L'influence de Griffith se fait sentir fortement dans Independence Day à ce niveau. D'une part, les destins individuels des différents personnages sont représentatifs d'une certaine société américaine et symbolisent des valeurs importantes. D'autre part, ce film développe des destins parallèles entre nations, forme narrative à la base de l'approche idéologique mise en oeuvre par les créateurs de ce film. Une révolution est ainsi accomplie dans le cinéma hollywoodien qui doit se trouver un ennemi : au lieu de prendre pour cible des nations, des peuples et des individus terriens, il associe tous les humains dans un conflit avec un ennemi invisible, qui vient « d'en haut » et qui n'est pas individualisé¹³⁸. Les extra-terrestres demeurent une entité sans véritable identité, leur description restant à un stade primaire. La communauté de destin face à un ennemi indéfini, sans visage, famille et attaches sociales est un élément rare dans le cinéma hollywoodien. L'énormité du danger et ses implications remplacent ce besoin de connaître l'ennemi.

La narration trouve ses enchaînements dans la succession des conflits, qui voit tantôt une réussite du côté du bien, tantôt du côté du mal. Cette dramaturgie dans laquelle le mal tente de suppléer le bien qui, lui, se défend jusqu'au bout, a pour objectif de construire un espace cinématographique codifié à l'extrême et présente de multiples points de repères au spectateur soumis à ce genre d'images. La force de la dramaturgie hollywoodienne, notamment dans Independence Day, réside dans une structure qui progresse par à-coups, par une confrontation Bien / Mal qui part de l'individu pour se développer et devenir plus globalisante, et qui permet au récit d'évoluer. La mondialisation économique tant décriée aujourd'hui aurait ses racines et ses origines à Hollywood, dans ce cinéma qui a posé les jalons de cette mondialisation.

¹³⁸ Le cas des innombrables films de science fiction des années 50 et 60 est différent, l'ennemi extra-terrestre étant généralement un symbole de l'ennemi soviétique, sorte de clone indirect.

- La restauration de l'unité : La dernière constante est la suivante : l'unité, proposée dans la première partie d'un film, menacée et en partie détruite par les multiples dangers et affrontements, se reconstitue en gardant son essence. Certains des éléments constitutifs de cette unité primaire et première peuvent ne plus exister comme lors de la mort d'un personnage de la famille de base, peuvent être pervertis comme dans le cas d'un changement de nature d'un personnage, supposé être du côté du bien et qui s'avère être un « méchant », ou bien changent de fonction, comme lorsque le fils s'avère être un étranger et permet ainsi la résolution finale.

Cependant, cela n'empêche pas une recomposition d'un cadre dans lequel le spectateur retrouve un semblant d'unité dans lequel, en général, la morale est sauve. Dans The Birth of a Nation, la mort de Flora, l'une des héroïnes, qui se précipite du haut d'une falaise pour échapper au noir qui veut la violer, reste l'exemple parfait de cet acte courageux qui va permettre à l'unité de se reconstituer. C'est à cause de ce sacrifice que les blancs et le Ku Klux Klan vont passer à l'action et combattre les noirs pour retrouver leur pouvoir : les noirs révoltés redeviendront des noirs soumis et esclaves. La mort de la Première Dame dans Independence Day relève de la même logique : c'est à cause de cette mort que le président américain décide de mener la bataille ultime contre les envahisseurs. Le sacrifice est le moteur qui permet au héros de passer à l'action et d'entreprendre la reconstitution de l'unité désagrégée¹³⁹.

¹³⁹ Le sacrifice n'est pas nécessairement représenté par une mort physique mais peut être conçu d'une manière plus symbolique et moins directe. Les multiples films romantiques hollywoodiens contiennent ce genre de sacrifice : le héros peut sacrifier son amour pour en retrouver un autre, plus intense, ou redonner à cet amour une forme plus personnelle. Le sacrifice peut être d'une nature plus théorique et complexe : Dans The Bachelor (2000), l'histoire d'amour est confrontée à plusieurs dangers, le plus important restant l'argent (cependant, cette notion d'argent n'est jamais diabolisée, comme dans la plupart des films hollywoodiens qui gardent un respect pour les valeurs dites capitalistes). L'unité finale n'est possible que grâce au renoncement du héros masculin à l'aspect purement financier de son mariage, donc au pouvoir absolu de cet argent, chose qui serait moralement mal vue par le spectateur, et le retour aux valeurs sentimentales et à la notion de l'amour (qui n'exclut cependant pas l'argent et son pouvoir) présente au début du film. Le personnage principal, amoureux au début du film, perdu par le pouvoir de l'argent au milieu, retrouve son amour, se marie et obtient l'argent tant convoité. Le sacrifice est à son comble et permet paradoxalement de retrouver l'objet sacrifié dans toute sa

C'est le tremplin qui va permettre la résolution finale, sa nature négative en soi devenant l'élément principal de ce qu'on pourrait appeler une « rédemption ». Le Happy End s'en retrouve fortifié et s'impose comme la seule fin possible qui permet au spectateur d'accepter le film dans sa totalité.

Cette analyse de la logique filmique hollywoodienne n'est cependant pas exhaustive. En fait, certains éléments peuvent être intégrés dans des films d'une manière plus difficile à reconstituer selon un schéma prédéfini. Il ne suffit alors pas de prendre en considération uniquement l'agencement et la constitution de chaque œuvre pour la rattacher à un courant ou à un genre quelconque, à partir d'une analyse « verticale », comme celle qui précède, mais d'étudier également en profondeur les détails de cette structure à travers ses différents constituants, regroupés sous le terme de « montage », dans une analyse « horizontale ».

III- L'unité de base : les sept premiers plans de Independence Day

La structure narrative classique est décrite dans tous les manuels : le *début* du film équivaut à la mise en place de l'histoire, le *milieu* à la multiplication des conflits et à la confrontation entre le Bien et le Mal jusqu'au point de non-retour et la *fin* à la résolution finale¹⁴⁰.

Cette structure basique se retrouve dans Independence Day, dans sa forme la plus aboutie. Le *début*, l'introduction du film, est traité d'une manière extrêmement intéressante et préfigure la suite du film, participant à la mise en place d'un univers idéologique sous-jacent.

splendeur. Le même cas de figure se trouve dans un film qui compte au moins sept « remakes » depuis 1914, Brewster's Millions, dont le dernier en date est la version de Walter Hill en 1985, avec Richard Pryor et John Candy : le héros doit dépenser 30 millions de dollars en un mois pour pouvoir hériter de 300 millions de dollars, au risque de se faire posséder par l'argent. Ce n'est que lorsque qu'il accepte de renoncer à son héritage qu'il le recevra.

¹⁴⁰ Aristote développe cette structure dans sa *Poétique* dès le 4^{ème} siècle avant notre ère.

En effet, dès les premières images de la séquence d'ouverture, le film plonge le spectateur dans un monde singulier. Les premiers plans, dans les deux minutes du début, présentent le film et son contexte d'une façon synthétique, quasiment parfaite : les scénaristes¹⁴¹, qui ont développé un concept basé sur le fait que les agresseurs venant de la lune veulent prendre possession de la terre, ont imaginé une introduction qui met en place un dispositif captivant. L'analyse du montage et des rapports entre les sept premiers plans et l'idéologie véhiculée par cet ensemble permettra de mettre en valeur certains des constituants du film hollywoodien porteur des valeurs américaines :

-1- Titre du film : Independence Day. Ce titre révélateur permet l'économie de tout un dispositif destiné à renseigner le spectateur. Une telle réduction d'une « définition » contextuelle n'aurait pas été possible dans le cinéma griffithien. Aujourd'hui, ce titre porte en lui un sens explicite et s'adresse directement au spectateur occidental ou occidentalisé qui comprend aussitôt qu'il s'agit du 4 juillet. Le titre « explose » littéralement et les lettres qui le composent éclatent dans tous les sens sur fond noir, annonçant ainsi le caractère violent du film. Le plan suivant apparaît en arrière plan.

Figure 1: Independence Day



-2- Panneau : Le 2 juillet, sur fond noir. Cette indication temporelle implique un rapport direct avec le titre précédent pour tout spectateur qui pourrait avoir des

¹⁴¹ Devlin et Emmerich sont crédités au générique mais il paraît qu'un groupe de personnes ont collaboré à l'écriture de ce scénario – la source de ces informations réside dans un article paru sur Internet lors de la parution du film par certaines personnes furieuses de ne pas être créditées au générique, mais ces sources se sont perdues depuis- dans la tradition des grands studios de l'après guerre qui « enfermaient » plusieurs personnes dans des chambres séparées pour l'écriture des scénarii.

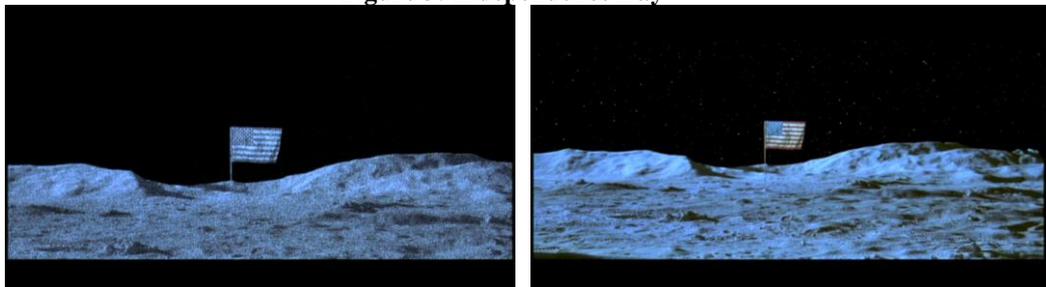
doutes par rapport au sens premier. Cette date permet la juxtaposition de la fiction (c'est un film) et de la réalité (deux jours avant la commémoration de l'indépendance américaine). La signification, on le verra par la suite, est l'un des éléments fondamentaux de ce film. Un plan blanc remplace le panneau en cut.

Figure 2: Independence Day



-3- Un drapeau américain qui flotte sur une terre aride se dégage du blanc par l'intermédiaire d'un fondu. L'image granulée, en noir et blanc, ressemble aux images d'archives. Elle se colorise graduellement et perd son gros grain alors qu'un léger et lent travelling, presque imperceptible, élargit le champ de vision et inclut des étoiles lointaines. Le document rejoint encore une fois l'imaginaire et propose paradoxalement l'authenticité comme un élément de la fiction.

Figure 3: Independence Day

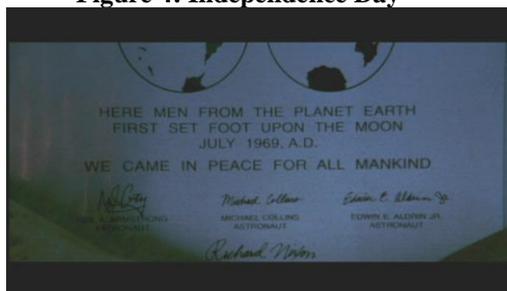


Un panoramique descendant montre que ce drapeau est posé sur la lune. La caméra s'arrête sur une plaque sur laquelle est gravée la carte du monde. Un travelling avant montre une indication sur laquelle le spectateur peut lire : « Ici l'homme de la planète Terre a mis le pied sur la Lune ¹⁴²», signée Nixon. Ce plan qui contient deux mouvements de caméra différents, autant par leur forme que par leur sens, et se succédant, met en place l'univers diégétique : la suprématie américaine à travers le drapeau américain dominant la lune et surtout, la planète terre entière dans ses deux faces. La gravure n'a dès lors d'autre signification que

¹⁴² "Here man from the planet earth first set foot upon the moon".

de conditionner le spectateur afin que le reste du film puisse se dérouler et se développer : la mondialisation comme principe dominant, encore embryonnaire au début des années 90 ¹⁴³, les différents mouvements de contestation n'étant pas encore bien organisés à l'époque, trouve dans Independence Day son image, sa « représentation » dans une construction filmique limpide : un panoramique descendant, voire réducteur et idéologique qui met en place un géographie précise tout en refaisant l'histoire. De même, la suite de la phrase gravée, « nous sommes venus en paix pour tout le genre humain¹⁴⁴ », démontre les bonnes volontés américaines et instaure le principe du caractère pacifiste des Etats-Unis face à l'agression future des extra- terrestres. Pour paraphraser Godard, qui disait que le travelling est affaire de morale, on pourrait dire ici que le panoramique (le Tilt) est affaire d'idéologie... .

Figure 4: Independence Day



Il ne faut cependant pas se leurrer : les mouvements de caméra n'ont pas, ici, une existence propre, mais une fonction supra-narrative qui permet et oblige le spectateur à découvrir par des moyens autres que discursifs une idée sans laquelle le film n'aurait plus sa raison d'être. L'idéologie véhiculée, certes omniprésente, reste quand même du domaine de l'implicite : ce plan, avec son contenu et sa forme permet au film d'exister et *impressionne*¹⁴⁵ le spectateur qui ne pourra plus mettre en cause ce qui va suivre. L'impact de ce plan prend toute son ampleur par le fait qu'il suit l'affirmation première : Nous sommes aux Etats-Unis. Le fait que

¹⁴³ L'article paru dans *Le Monde Diplomatique*, juin 2003, numéro 591, p. 26, revient sur la création du GATT (1994) et de l'OMC (1995), symbole de cette mondialisation qui devient dès lors un principe public.

¹⁴⁴ "We came in peace for all mankind".

¹⁴⁵ Le verbe « impressionner » est utilisé ici dans son sens le plus large, comme représentation, action de mise en relief d'une réalité dans un médium audiovisuel par une opération qui s'apparente à un transfert. La photographie par exemple reste un exemple intéressant : La lumière impressionne la pellicule et crée l'image. C'est dans ce sens que se fait l'utilisation de ce verbe.

l'attaque arrive précisément de la lune, dernière « colonie » américaine, et non pas d'une autre étoile, donne plus de force à ce qui suivra ; ce sont les « luniens sélénites » colonisés depuis plus d'un quart de siècle qui vont se révolter contre une force impérialiste.

-4- Des empreintes de pas sur la lune s'effacent sous l'action du vent et de la poussière. Ce plan, bizarre, qui se fond lentement avec le précédent avant de le remplacer, semble ne pas être à sa place dans ce film. Cependant, ces pas, qui ne peuvent être contemporains du film (1996) font référence à la phrase de Nixon.

Figure 5: Independence Day



C'est la marque de la colonisation, un *signe* apparent mais éphémère, venu d'une autre temporalité, qui rappelle quelque part la réalité ontologique de toute image cinématographique : elle est là, à cet instant, elle n'est plus là dans l'instant qui suit. Le « Ça a été » barthien¹⁴⁶ trouve ici sa représentation imagée, la *chose* n'étant plus visible, reste l'*indice*. Après la réorganisation spatiale, la confusion temporelle, entre 1969 et 1996, et historique, les deux événements étant indépendants, l'un réel et l'autre fictif, ne peut pas être, dès lors, un simple accident. Ce plan a donc pour fonction d'instaurer non seulement un lien mais une permanence, une obstination. Si l'on se réfère aux films de Griffith, il apparaîtra que ce genre de confusion provoquée est une manière classique du cinéma hollywoodien, consistant à entremêler la vérité historique avec les besoins de la narration et du message politique ou idéologique à transmettre.

¹⁴⁶ Barthes, Roland : *La Chambre claire*, Ed Gallimard, Coll. Cahiers du Cinéma, 1989.

-5- Fondu enchaîné sur le drapeau et la fusée lunaire. Une affirmation de plus pour les spectateurs les moins avertis, une confirmation pour les autres de la confrontation qui se prépare.

Figure 6: Independence Day



-6- Fondu enchaîné sur une ombre gigantesque descendante. Dès la deuxième minute du film, la menace est déjà là, d'autant plus présente et visible qu'indéfinie. Cette ombre permet de passer directement au cœur du sujet et installe le premier doute du film.

Figure 7: Independence Day



-7- Un Cut nous montre le contre-champ du plan 6 : L'ombre continue son avancée, un panoramique vertical nous montrant la Terre surplombant la Lune.

Figure 8: Independence Day

Début panoramique vertical



Milieu panoramique vertical



Fin panoramique vertical



Enfin, le vaisseau apparaît et se dirige vers la Terre. Ce plan majestueux inverse la réalité quotidienne de chaque terrien : celui-ci, dans la vie réelle, reconnaît la lune au-dessus de lui, il lève la tête pour l'apercevoir. Dans le film, ce retournement du schéma classique montre que c'est la terre qui domine spatialement la lune, situation inédite et inhabituelle. Le panoramique vertical accentue cette position par son mouvement ascendant, contraire à celui du panoramique précédent du plan 3. Il procède cependant de la même logique et infère une nouvelle signification tout aussi importante : la menace, ombre et métal, vient d'un monde inférieur, barbare et foncièrement inhumain, aussi bien dans le sens propre que dans le sens moral¹⁴⁷. La caméra permet cette inversion idéologique et accentue la domination du drapeau américain : le monde entier est placé sous sa houlette. Cela préfigure déjà la fin du film et la résolution du conflit¹⁴⁸. Un blanc intense remplace subitement ce plan et clôt cette séquence.

IV- L'introduction filmique, de Hollywood à l' « Autre » cinéma : un même combat ?

Le cas du film Independence Day n'est pas unique dans le cinéma américain contemporain. Il est plutôt représentatif de certaines propensions dans ce cinéma à lier intrinsèquement le montage et les procédés techniques en général à la transmission d'idées et de représentations de certaines approches idéologiques. L'analyse de l'introduction de films différents faisant partie du large corpus filmique des années 1990 et du début des années 2000, à la fois des films hollywoodiens et des films indépendants - couramment appelés l' « Autre » cinéma pour le différencier et l'opposer, à tort, au cinéma hollywoodien - permet de rendre compte de cette réalité

¹⁴⁷ Dans Birth of a Nation, l'ennemi, soit les noirs dans leur ensemble, est également inférieur, sorte de race mineure. Leblanc analyse cette position idéologique à travers la composition de l'image : Dans un plan du début, nous voyons les noirs (contents) travaillant dans un champ. Puis, en avant plan, des personnages blancs, les maîtres, entrent dans le cadre et se mettent à discuter. Cette composition de l'image démontre bien les rapports de force existants.

¹⁴⁸ Selon la théorie de scénaristes hollywoodiens, tout film doit trouver un indice de la résolution finale dans ses prémisses. Robert Gurik, durant un séminaire donné aux étudiants à l'IESAV, Université Saint Joseph, Beyrouth, en novembre 2002.

omniprésente, notamment à travers l'examen de certaines figures itératives qui imposent une acclimatation spécifique et préparent indirectement le terrain pour chaque film en vue d'établir une cohérence idéologique.

a- Le montage - fiction dans *Gladiator* (2000)

Dans *Gladiator*, film réalisé par Ridley Scott en 2000, le mécanisme s'inverse par rapport à celui de *Independence Day* tout en gardant la même finalité, celle d'être un transmetteur de sens. C'est là toute la force et l'intelligence de Hollywood qui établit une correspondance entre le sujet et les formes mises en place tout en respectant une cohérence idéologique. Ainsi, la particularité historique de *Gladiator* s'oppose au caractère fictionnel de *Independence Day* : alors que le premier a pour base des faits et des personnages ayant réellement existé et un moment faisant partie du patrimoine mondial, se plaçant d'emblée dans la catégorie des films historiques, du moins théoriquement, le second établit de prime abord des rapports étroits avec le fictif, la science-fiction étant plus une projection dans un futur plus ou moins proche, donc du domaine de l'imaginaire.

Cela n'empêche pas pour autant l'enracinement de la science-fiction dans le réel, à travers un traitement spécifique de l'image (plan 3 de *Independence Day*, par exemple) et des références à une réalité bien connue. *Gladiator*, dans une démarche différente, propose dès le premier plan post-générique un plongeon dans la fiction. Voici très brièvement le descriptif des premiers plans :

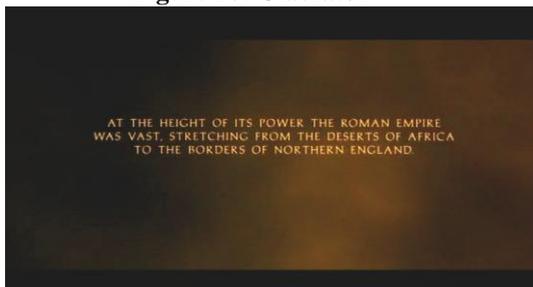
-1- Plan du titre : *Gladiator*, sur fond de fumée, dans une teinte sépia.

Figure 9: *Gladiator*



-2- Défilement d'un texte qui rappelle les contextes historique et politique durant lesquels se passe l'histoire du film : la domination de l'empire romain sur plus du « quart de la population mondiale » en l'année 180 après l'ère chrétienne, sous le règne de l'empereur Marc Aurèle. Un fondu au noir clôt le plan.

Figure 10: Gladiator



-3- Une main, en gros plan, balaye un champ de blé. L'un des doigts porte une bague. Filmé en travelling, ce long plan dure 28 secondes et semble extra diégétique.

Figure 11: Gladiator



-4- Sans transition, un gros plan de visage d'une durée de 16 secondes suit le plan précédent. Il s'agit vraisemblablement du héros du film, personnalisé par un acteur - star¹⁴⁹.

Figure 12: Gladiator



¹⁴⁹ Nous reviendrons sur cette notion plus tard.

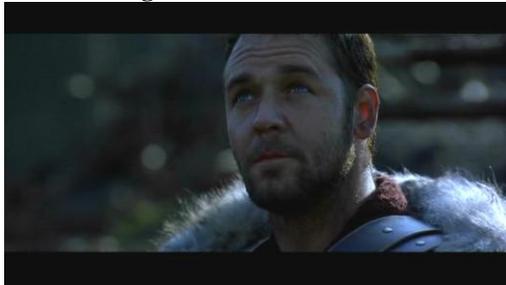
-5- Gros plan sur un oiseau qui s'envole.

Figure 13: Gladiator



-6- Retour au plan 4 : la tête suit le mouvement de l'oiseau invisible.

Figure 14: Gladiator



-7- Plan d'ensemble sur un champ de bataille avec, en arrière plan, un cavalier, sans doute celui présenté précédemment, qui s'éloigne. Une didascalie apparaît : « Germany », tandis que d'autres cavaliers pénètrent dans le champ, suivis par un mouvement latéral de caméra qui s'achève sur une armée en mouvement.

Figure 15: Gladiator



Du plan 3 au plan 6, la narration prend le parti de la fiction pure autant par les procédés que le contenu. En effet, alors que le texte de Gladiator, de même que celui de Independence Day, impose une datation et donc une reconnaissance, le plan de la main associé au précédent déconstruit la valeur « document » pour injecter une forte dose de romance, donc de fiction. La durée excessive du plan, ainsi que le mouvement de travelling avant qui n'aboutit pas à une finalité accentuent ce déplacement de

l'Histoire vers l'Imaginaire. Le gros plan fixe sur l'acteur - star amplifie encore plus cela, personnifiant le choix de la fiction à l'intérieur d'un cadre historique précis. Par contre, un plan large ne permettant pas la reconnaissance de l'identité réelle de l'acteur aurait pu agir dans le sens contraire et redonner plus d'importance à la valeur « document » du plan. En fait, le plan 7 rétablit l'équilibre à ce niveau, la valeur du plan et son contenu produisant un juste retour à l'impression historique : il n'y a plus de personnification, d'individualisation. Le panoramique permet de montrer un ensemble large tandis que le travelling s'associait à un détail apparemment insignifiant, sans dimension historique ou documentaire. La didascalie précise encore plus le contexte géographique et met fin à cette introduction.

Les plans 5 et 6 participent plus du symbole que de la diégèse. Dans une perspective qui les rapproche beaucoup plus du plan 3 que des autres plans précités à travers le montage qui les lie et qui provoque le sens¹⁵⁰, ils représentent d'une manière directe et frontale l'idée de la liberté, thème qui sera développé plus tard dans le film. Ils agissent donc comme précurseurs, symbolisant une idée avant même que celle-ci ne soit développée par l'histoire proprement dite. Même si cela peut paraître primaire comme méthode, cette technique fonctionne d'une manière similaire à celle que propose Independence Day dans le raccord entre les plans 3 et 4 (lire plus haut).

b- Reconstitution contre imaginaire : Pearl Harbor (2001), Godzilla (1998) et Going Back (2001)

Le même type de lecture peut se faire en comparant Pearl Harbor, produit par Jerry Bruckheimer, écrit par Randall Wallace et réalisé par Michael Bay en 2001 et Godzilla, produit par Dean Devlin et réalisé par Roland Emmerich en 1998 .

Le premier est la reconstitution de la célèbre attaque japonaise contre les forces américaines dans le Pacifique en décembre 1941, le second une fiction qui relate les aventures de Godzilla, monstre d'origine japonaise résultant de mutation à cause de

¹⁵⁰ Dans le sens eisensteinien de production de sens.

tests nucléaires. Le titre¹⁵¹ du film de Michael Bay est simple et direct et le place dans la catégorie des films historiques. Godzilla, pour ceux qui en connaissent la légende, évoque l'imaginaire et la science fiction.

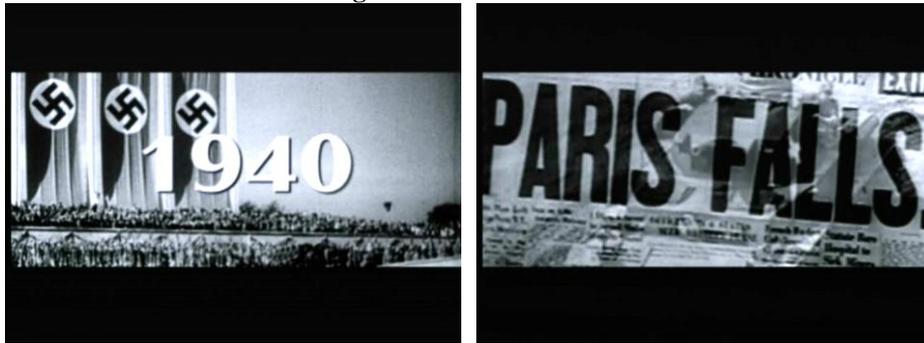
Pourtant, le début de chacun des deux films est paradoxalement en déphasage avec cette reconnaissance instinctive qui précède le visionnage : la première scène de Pearl Harbor est totalement fictionnelle, relatant la passion de deux enfants pour l'aviation au Tennessee en 1923. Cette scène d'une durée d'environ 4 minutes et 30 secondes, montre l'amitié indéfectible qui lie les deux enfants, amitié qui sera un thème important pour la suite du film. Le conflit des enfants avec le père de l'un d'eux, dans le champ de blé, permet de mettre en place scénaristiquement « un état des choses », de tisser les relations et de démontrer des réactions qui sont prémonitoires. La scène qui suit juste après est conçue sur le mode du reportage, relatant des événements historiques relatifs à l'Allemagne en 1940, en noir et blanc, imposant ainsi une authenticité à ces images dont certaines sont directement reconnaissables¹⁵².

¹⁵¹ Evoquant le titre de ce film, Lawrence H. Suid, historien, affirme que le titre original devait être Tennessee. Selon Suid, ce titre aurait placé le film dans le domaine de la fiction, privilégiant l'histoire d'amour et le côté romantique du film, tandis que le titre Pearl Harbor le place d'emblée dans le domaine de l'Histoire et de l'événement (Hollywood et le Pentagone, documentaire réalisé par Emilio Pacull en 2004).

¹⁵² La problématique initiale « Noir et/ou Blanc ou Couleur » (devenue depuis complémentarité avec la répartition des rôles entre films à dominante réaliste et film à dominante spectaculaire) existe au cinéma depuis l'apparition des premiers films tournés en couleurs à la fin des années 1920. Douglas Fairbanks, qui joue dans The Black Pirate (1927) de Albert Parker, film tourné suivant un processus primaire de Technicolor (two components Technicolor, procédé développé après ceux de la couleur au pochoir et du teintage, utilisés très tôt dans le cinéma), s'est plaint de l'utilisation de la couleur ; il affirme que la couleur implique un manque de réalisme au cinéma, pouvant distraire de la narration, donc du contenu dramatique : it « had always met with overwhelming objections. Not only has the process of colour motion picture photography never been perfected, but there has been a grave doubt whether, even if properly developed, it could be applied without detracting more than it added to motion picture techniques. The argument has been that it would distract the eye, take attention from acting and facial expressions, blur and confuse action. In short, it has been felt that it would militate against the simplicity and directness which motion pictures derive from the unobtrusive black and white ». Cité par Buscomb, Edward: « Sound and Colour », in *Hollywood, Critical Concept in Media and Cultural Studies*, Volume III, Ed. Routledge, 2004, p.21.

Edward Buscomb, commentant la remarque de Fairbanks, s'étonne dans un premier lieu, relevant qu'une représentation correcte devrait normalement être en couleur puisque notre perception est en couleur. Il affirme cependant que le réalisme n'est pas fonction de ce qui est réel (*has never been a question of what is real*) mais de ce qui est accepté comme réel (*what is accepted as real*). Il rajoute: «when [colour] first became technically feasible, it seems, it did not connote reality but the opposite (...). The ideological appeal of colour suggests two possibilities: first, colour must signify luxury or spectacle (dance, musical, cartoon...) (...), second, colour in early Technicolor pictures operates as a

Figure 16: Pearl Harbor



La fiction qui lance le récit et le film laisse donc le champ libre au pseudo - document qui produit une réorientation totale place d'emblée le film dans son contexte historico - politique. L'utilisation du noir et blanc dans un film de fiction couleur, bien qu'elle soit une méthode classique et traditionnelle dans le cinéma américain depuis les années 1970, ne peut que légitimer la fiction et en faire un indice de la réalité qu'elle est supposée représentée, sinon la réalité elle-même. En s'achevant par la colorisation graduelle d'un plan de soldats américains sur leur base, plan qui était supposé faire partie des archives, cette séquence accomplit l'amalgame entre la fiction et le réel, deux entités qui se mélangent et brouillent la frontière. Dorénavant, tout ce qui va suivre sera sous le sceau de cette confusion qui fait de la fiction un représentant de l'histoire.

Figure 17: Pearl Harbor

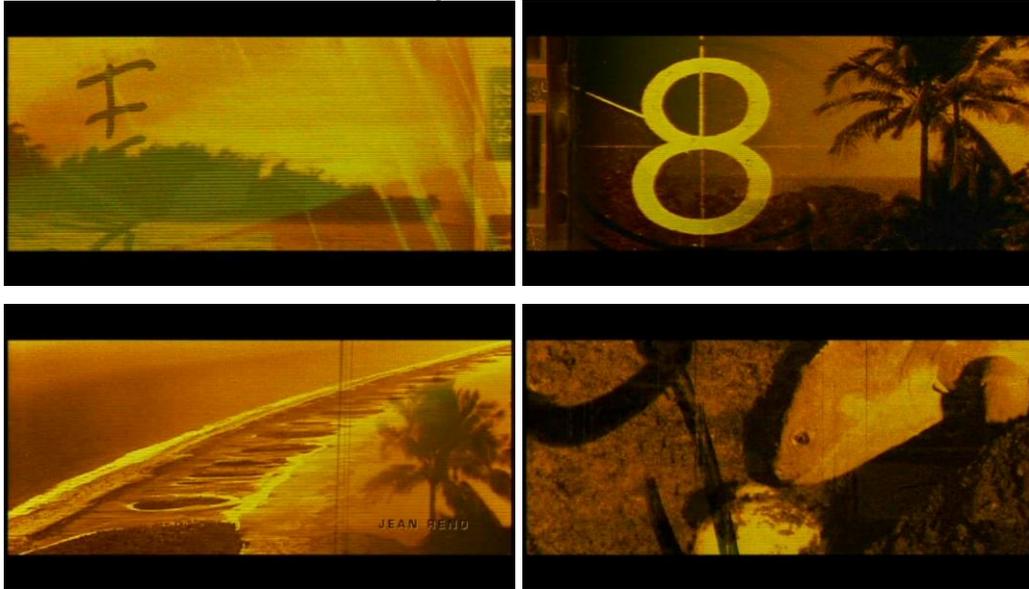


celebration of technology, *look how marvelous the cinema is*. Colour, far from providing a recognisable portrait of the real world, left us out of that world (...). Colour, however, was able to satisfy needs which realism could not ». Buscomb, Edward: « Sound and Colour », in *Hollywood, Critical Concept in Media and Cultural Studies*, Volume III, Ed. Routledge, 2004, p.25.

Gorham A. Kindem, quant à lui, explique: « Colour film's historical association with fantasy and Black and White conventional *illusion of reality* affected which kind of features films were made in colour, until networks news programs began to broadcast colour news film in 1965 – 1966» Kindem, Gorham A.: « Hollywood conversion to colour », in *Hollywood, Critical concept in Media and Cultural Studies*, Volume III, Ed. Routledge, 2004, p.51.

Inversement, c'est la première et non la seconde séquence de Godzilla qui est en sépia, filmée à la manière des bandes d'actualités, avec des rayures frémissantes qui authentifient le document et le transforment en archive.

Figure 18: Godzilla



Ce n'est que plus tard, après cette introduction d'environ deux minutes, qui montre des expérimentations atomiques sur l'atoll de Mururoa (une identification claire indique le lieu qui a accueilli de véritables explosions nucléaires durant plusieurs décennies), que la fiction prendra la place qui lui revient à l'aide d'un procédé quasiment identique à celui utilisé dans Pearl Harbor. Ainsi, après une déflagration atomique suivie d'un plan rapide de palmiers balayés par le souffle, un travelling avant montre des œufs géants sous la pluie, celui du centre se dressant verticalement. Ce plan, le dernier en sépia, se colorise graduellement au fur et à mesure que l'œuf central s'impose et remplit l'écran, le nom du réalisateur Roland Emmerich se superposant à l'image. Un éclair violent permet le passage au plan suivant, représentant un bateau en pleine mer déchaînée. « South Pacific Ocean » s'inscrit alors sur l'écran et indique le lieu de l'action. Suit le plan d'un écran de télévision dans la salle de contrôle du bateau, transmettant les images de Sumos, lutteurs nippons mythiques. Les deux plans suivants sont ceux d'un navigateur japonais observant ses machines et l'écran. Ce premier personnage vivant dans le film rappelle les origines asiatiques du monstre Godzilla et le replace momentanément au sein de la tradition

japonaise pour l'en sortir ensuite et l'américaniser progressivement dans le film, en faisant un héros occidental aux origines –nucléaires– occidentales.

Cette introduction, qui apparaît semblable dans la forme à celle de Pearl Harbor, est cependant idéologiquement à son opposé, s'inscrivant dans une démarche plus ambiguë que celle qui régit Independence Day et Gladiator. C'est notamment l'agencement des séquences qui permet ces variations idéologiques entre les deux films : la fiction précède le « document » dans le premier alors que c'est « l'archive reconstituée » qui devance la fantaisie dans le second. Le montage, en permettant le passage de l'un à l'autre, puis en colorisant les séquences, se place comme un élément décisif dans la transmission idéologique et permet à la fois le pervertissement du réel et de la fiction et leur entremêlement. Le rôle du noir et blanc dans Pearl Harbor est de transmuier la fiction en Histoire – quitte à présenter une histoire incomplète, tronquée et falsifiée – l'une devenant l'icône de l'autre, tandis que son rôle dans Godzilla consiste à contaminer la mémoire collective, celle qui interpelle les expériences nucléaires et leurs lots de dangers et de menaces planétaires, par un imaginaire qui la neutralise et la déplace vers le domaine de la fiction. L'ombre imposante de Méliès, magicien et alchimiste du cinéma, est bien présente¹⁵³.

Le film Going Back, réalisé par Sydney Furie en 2001 (GFT production), se fonde sur le mélange réel et physique entre le mode documentaire et le mode fiction, fusionnant les deux méthodes utilisés dans Pearl Harbor et dans Godzilla et en faisant le langage même du film dans sa totalité. Il évoque le retour d'un groupe de vétérans vers les lieux où ils ont combattu au Vietnam. Ceux-ci sont de retour dans ce pays pour tenter de saisir ce qu'il est devenu plusieurs années plus tard et, surtout, pour revivre mentalement leur dernière bataille et se donner bonne conscience dans une sorte d'auto - thérapie salvatrice.

¹⁵³ Cette notion est développée plus haut, dans la partie « Le montage s'impose : les origines, les précurseurs ».

Le film débute par une séquence en noir et blanc avec le même type de rayures que dans Godzilla, montrant une bataille acharnée et sanglante dans une région du sud vietnamien en 1968, durant laquelle les Américains sont bombardés par leurs propres troupes. Un plan entièrement noir, en cut, suit cette séquence, avant de faire place à un plan en couleur surprenant et baroque, celui d'un hublot filmé en gros plan d'une manière insolite. Une tête d'un Vietnamien apparaît derrière un hublot. La suite indiquera qu'il s'agit du hublot d'un avion qui atterrit et qui transporte les vétérans et l'équipe qui les filme en vue de réaliser un documentaire sur la guerre.

Le film oscillera dès lors entre de longues séquences en couleur, parmi lesquelles des flashs-back, et certains plans en noir et blanc à l'intérieur même de ces séquences, notamment lors des scènes de batailles, comme durant celle du Têt. Cette alternance et confusion entre la couleur et le noir et blanc, après un début qui indique clairement, à travers l'utilisation des couleurs, deux temporalités différentes, l'année 1968 et le temps présent, rappelant l'Histoire dans l'approche utilisée au début du récit, tend à placer le film dans une perspective différente, dans laquelle le noir et blanc, en plus de la reconnaissance qui s'en dégage comme dans les deux autres films précités, joue un rôle dramatique et émotionnel. Dramatique dans le sens d'un plan qui est lui-même le moteur de l'action et du conflit, et émotionnel par la sensibilisation de l'affect. Cela valorise alors un récit qui fait de la rédemption son sujet principal.

En effet, la séparation entre l'approche documentaire et l'approche fictionnalisante n'est plus discernable, un même plan pouvant tout aussi bien, du moins théoriquement, appartenir à l'une ou l'autre des catégories. La séquence finale de confrontation entre les différents protagonistes, dans laquelle ils revivent le massacre « inter - américain » et s'entretient une nouvelle fois avant d'accéder à la vérité, de retrouver une paix intérieure et de se réconcilier, reprend la première scène d'introduction, cette fois en couleur, avec des alternances de plans appartenant au temps présent du film et d'autres plans, cadrés différemment, qui montrent la vision de la caméra documentaire qui filme. Trois types d'images fragmentaires sont ainsi

montés dans un ensemble qui propose un dépassement des conflits à travers l'unification progressive qui s'accomplit.

Ce montage permet dès lors une gestion particulière des images et de leur ordonnancement en fonction de sa relation avec l'idéologie : en fait, c'est la nature de ces rapports qui se trouve remodelée, en surface ou en profondeur, d'un film à l'autre. Going Back ne déroge pas à cette règle, l'idéologie sous-jacente, celle du recouvrement d'une innocence perdue, du pardon réciproque et de la réconciliation nationale, se trouvant transmise par la structure spécifique au film, le passé servant de démonstration et de témoignage au présent, celui-ci réfléchissant l'image d'un passé douloureux et pénible et constituant le rempart ultime contre la souffrance et les divisions internes. Ce n'est pas un hasard si plusieurs films traitant du sujet de la guerre au Vietnam utilisent des procédés similaires, avec plus ou moins de succès, l'unité dépendant en grande partie des artifices de montage et de leurs agencements pour s'imposer comme valeur suprême.

c- Confusion et interpénétration : le vrai et le faux dans *Thirteen Days* (2001), *Forrest Gump* (1994), *Independence Day* (1996), *Armageddon*(1998) et *The Recruit* (2003)

« Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux¹⁵⁴ », écrivait Guy Debord en 1967. Jean-Baptiste Thoret ajoutera en 2003 que « la manipulation [est] un moment de l'interprétation, la fiction un moment de l'histoire¹⁵⁵ », évoquant, à propos de l'assassinat de John Kennedy, « ce fantasme d'une coïncidence entre temps historique et temps mythique¹⁵⁶ ». Entre temps historique et temps virtuel, pourrions-nous ajouter, celui-ci étant l'apanage de la fiction et de son authentification par l'image à laquelle il est confronté et accolé. Les exemples suivants permettent d'approfondir cette notion qui est intrinsèquement liée au Cinéma Américain et, à la

¹⁵⁴ Debord, Guy : *La société du spectacle*, Coll. Folio, Ed. Gallimard, 2001, p.19.

¹⁵⁵ Thoret, Jean Baptiste : *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, Coll. Raccords, Ed. Rouge Profond, 2003, p.138.

¹⁵⁶ Idem, p. 152.

différence des cas précédemment cités qui confrontent l'imaginaire à l'histoire, implique la légitimation du faux et fait de l'image un vecteur de la mémoire.

Quelle est la part du *vrai* et celle du *faux* dans les films hollywoodiens ? Sans vouloir aborder de front la problématique de la représentation et du réalisme dans le cinéma, la réponse à cette question vise à mettre en relief l'utilisation coordonnée (parfois intensive) d'éléments de la réalité de tous les jours pour ajouter au conditionnement produit par le film. Griffith a été l'un des premiers, et sans doute le plus direct dans l'utilisation de cette technique de persuasion. Gérard Leblanc¹⁵⁷ analyse cela parfaitement dans son article sur The Birth of a Nation et démonte la structure narrative. Par exemple, Griffith associe des événements ayant réellement eu lieu durant la guerre civile américaine, comme pour la scène de la signature de Lincoln d'un document donnant la liberté aux noirs, une situation vérifiable et authentique, à d'autres événements fictionnels *présentés comme* historiquement vrais. Le montage permet cet entremêlement et influence la compréhension du spectateur qui, par son incapacité à vérifier dans l'immédiateté de la projection la véracité des informations, accepte cette situation et considère ce qu'on lui présente comme exact.

Cette technique est à la base de certains films d'Oliver Stone (Nixon, 1995 et surtout JFK, 1991) dans lesquels il joue sur la confrontation entre images d'archives et images de fictions « qui se font archives »¹⁵⁸. Le film présente une structure dans laquelle le discernement n'est plus de mise, le noir et blanc jouant sur l'affirmation du vrai. « L'image vraie permet de légitimer toutes les autres, faussées ou fausses, pire, de s'abstenir de les désigner comme fausses, et finalement de les donner pour aussi vraies que la vraie¹⁵⁹ », affirme Camille Nevers.

¹⁵⁷ Leblanc, Gérard in *Crise de la représentation dans le cinéma américain*, Ed. De la Licorne, numéro 36, 1996.

¹⁵⁸ *L'épreuve du réel à l'écran*, de François Niney, Ed. De Boeck Université, Coll. Art et Cinéma, 2000, p.275-277.

¹⁵⁹ *Cahiers du Cinéma*, février 1992.

Dans Thirteen Days (2001), certains plans commencent en noir et blanc puis se colorient après un moment, comme dans Pearl Harbor. Sans coupure, l'effet fonctionne en déplaçant la fiction dans l'espace restreint de la réalité sans avoir besoin d'archives réelles. Cependant, la répétition continue et persistante de ce procédé tout au long de Thirteen Days le place dans une perspective différente en transmuant le faux en vrai, en produisant un sens qui fait de l'image son antithèse, la dépouillant de ses artifices. Celle-ci n'est plus une représentation, mais une présentation par rapport à la foule de spectateurs. Cela est confirmé, à travers la manipulation de l'image et de la réalité qu'elle est censée représenter, dans Wag the Dog (1998, de Barry Levinson), dans lequel le producteur joué par Dustin Hoffman, affirme que sa mise en scène consistant à protéger le président américain et réussissant à le faire réélire est la meilleure de sa carrière « à cause de sa véracité », l'invention médiatique de la guerre contre l'Albanie et l'histoire mensongère du soldat emprisonné ayant convaincu 89% des Américains.

Quant à Forrest Gump (1994), de Robert Zemekis, la confusion atteint son summum lorsque le personnage principal, sorte de candide moderne, échange une poignée de main avec le président Kennedy, puis rencontre les présidents Johnson et Nixon sans même se rendre compte de l'importance de ces événements¹⁶⁰.

Figure 19: Forrest Gump



Figure 20: Forrest Gump



¹⁶⁰ Zelig, réalisé par Woody Allen, avait déjà dès 1983 réalisé cette jonction entre la réalité et la fiction, dans une approche différente, créant des images pseudo – documentaires, confondant divers niveaux de réalité.

Les effets spéciaux permettant l'intrusion du fictionnel, le personnage de Forrest Gump, dans des images d'archives sont tellement invisibles et méconnaissables que le spectateur croit, au moins durant les projections, à la réalité de ces rencontres. La fiction, en plus de l'entremêlement avec l'histoire, la remplace et s'approprie momentanément ses propriétés.

Dans Independence Day, une image, une seule, unique et fixe comme une photographie, vers la cinquième minute, fait passer le film à une vitesse supérieure : c'est l'image mythique et tellement reconnaissable des soldats américains plantant un drapeau américain sur le Mont Suribachi sur l'île japonaise, Iwo Jima.

Figure 21: Independence Day



Un célèbre mémorial qui reprend la composition de la photographie lui est consacré aux Etats-Unis, à Washington. Cette image archétypique est insérée dans Independence Day sans avoir aucune valeur narrative. Elle n'est tout simplement pas à sa place dans le récit. Cependant, elle ne semble pas avoir suscité de commentaires de la part des critiques, ceux-ci ne contestant pas la place qu'elle occupe dans le film. Cela peut sembler étrange si l'on s'en tient uniquement à cette simplification dans le récit. Mais l'impact de cette image réside dans sa fonction idéologique, dans son influence sociale, politique et militaire sur le spectateur où qu'il soit dans le monde.

Cette image - et monument historique- représente la victoire d'une unité américaine dans une bataille durant la seconde guerre mondiale. Cette image a été utilisée pendant cette guerre pour réaffirmer la puissance américaine et sa capacité à gagner la guerre,

en glorifiant le soldat américain. Mais l'histoire de la fabrication de cette image est étonnante : selon Chris Marker dans son documentaire Level Five (1997), cette image serait une manipulation du gouvernement américain et de l'armée pour redonner du courage aux soldats en manque de victoire sérieuse. La photo supposée être un document fidèle historique vérifiable est en fait une reconstitution infidèle réalisée aux Etats-Unis, l'armée américaine n'ayant pas véritablement gagné cette bataille ce jour là. Les soldats seraient donc des acteurs, sauf un rescapé de cette bataille qui s'est donné la mort quelques temps après, n'ayant pas supporté les conséquences de cette falsification. Connaissant le sérieux de Chris Marker et sa réputation de chercheur et d'analyste, cette version est crédible et jette une lumière sur l'impact de cette image dans le film de Emmerich.

Sans vouloir crier à la démagogie, Independence Day prend à partir de ce moment une nouvelle direction, en rapport direct avec cette image fixe supposée être réelle et qui ne l'est pas, mais qui est comprise et acceptée comme telle par le public. Le rôle d'affirmation de la réalité que l'image semble véhiculer dans le cinéma hollywoodien lui redonne la toute puissance qu'elle avait déjà lors de l'apparition de la photographie¹⁶¹. Le fait d'utiliser une telle photographie dans un tel film est emblématique de ce retour à un concept archaïque mais toujours présent et efficace : Peu de films ont osé délibérément ce parallélisme, avec une conscience véritable de la force de cette technique et de son impact positif, dans le sens du film et de la signification globale qui en découle, sur le spectateur qui la subit.

Le plus étrange est l'utilisation de cette même image dans un autre film, deux ans plus tard : A la cinquième minute de Armageddon, le film de Michael Bay produit par Jerry Bruckheimer en 1998, nous voyons apparaître cette image d'une manière pour le moins surprenante. Après une scène avec un savant un peu fou qui remarque sur son télescope une boule de feu dans le ciel, cette image apparaît furtivement, bien sombre, sur un fond tout aussi sombre représentant une route bordée d'arbre, de palmiers, la

¹⁶¹ Au XIX^{ème} siècle, la photographie était considérée comme une représentation fidèle de la réalité. D'où la tradition de la photo passeport qui perdure jusqu'à aujourd'hui et de la fonction du portrait en général.

nuit, baignée d'une lumière orangée. Cette route, sans doute en Californie, dans la région hollywoodienne, est filmée à travers un travelling qui ne dure que quelques secondes.

Figure 22: Armageddon



L'image des soldats est superposée à ce fond d'une manière quasi-irréaliste, penchée vers la droite. Moins visible et évidente que dans Independence Day, son rôle est également amoindri par sa place entre deux scènes filmées également en mouvement, et par l'histoire même du film qui ne justifie pas autant que dans Independence Day son rôle idéologique. On ne peut douter cependant de la volonté délibérée du producteur ou du réalisateur de faire revivre la même implication du spectateur face au récit, et d'influencer la manière de comprendre ce qui lui est présenté.

Plus récemment, le film The Recruit (2003) de Roger Donaldson réintroduit cette représentation mythique dans son récit¹⁶².

Cependant, ce n'est plus à travers une image furtive, mais comme décor imposant d'une scène d'une grande importance au début du film : le décor du mémorial sert de refuge idéologique et patriotique, de même que la statue de Lincoln dans Nixon de Oliver Stone ou la Maison Blanche dans beaucoup de films.

¹⁶² En 2006, deux films réalisés par Clint Eastwood sortent sur les écrans : Flag of our Fathers et Letters from Iwo Jima. Ils évoquent, le premier selon le point de vue américain et le second selon le point de vue japonais, la bataille d'Iwo Jima. Flag of our Fathers reconstitue l'histoire de la célèbre photo de Joe Rosenthal des soldats plantant le drapeau, photo qui a eu une répercussion sur toute une nation, réactualisant le débat sur l'origine du cliché. Ce film se base sur le livre de James Bradley, le fils de l'un des soldats impliqués dans l'affaire du drapeau. Il réfute la thèse de la falsification et de la conspiration, tout en mettant l'accent sur le manque d'humanité du gouvernement américain qui a voulu faire de la propagande à partir de la photographie. Ces deux films font suite à Sands of Iwo Jima réalisé en 1949 par Allan Dwan.

Figure 23: The Recruit



En fait, Al Pacino, instructeur à la CIA, recrute durant cette scène Colin Farrell comme agent secret pour défendre l'Amérique contre ses ennemis. Le décor - monument de Iwo Jima est là comme affirmation du rôle primordial de la CIA dans la défense des valeurs américaines. Le film, qui se comprend comme une réponse aux différentes critiques formulées contre la CIA après les attentats du 11 septembre¹⁶³, montre le fonctionnement de l'agence et la formation des agents d'une manière quasi documentaire. Malgré la trahison du personnage incarné par Al Pacino, la CIA n'est en aucune façon malmenée ou critiquée dans le film. C'est l'agent qui est mauvais, on l'élimine et la vie reprend normalement. Oliver Stone est le réalisateur qui a été au bout de cette pratique dans nombre de ses films, dont JFK, Nixon, Born on the Fourth of July, Wall Street ou Any Given Sunday : c'est l'homme qui est pourri, pas le système, dont la représentation imagée réside dans des symboles comme celui du mémorial de Iwo Jima.

La trace d'Eisenstein est bien présente à ce niveau : l'utilisation de cette image rappelle le montage d'attraction tant prisé par le cinéaste soviétique. Le choc d'images, qui en apparence et seulement en apparence n'ont rien à voir entre elles, implique une violence que subit le spectateur assis tranquillement dans son fauteuil. L'archaïsme du système capitaliste libéral et réactionnaire rejoint le renouveau de la révolution marxiste. Le montage permet de réaliser cette combinaison entre ces extrêmes idéologiques, entre Griffith et Eisenstein, le film devenant un lieu mythique

¹⁶³ L'article de Nadim Jarjoura dans le quotidien libanais *As-Safir* du 24 avril 2003 évoque cette relation.

dans lequel toute forme peut être utilisée impunément en fonction d'une finalité narrative.

L'image des soldats est bien entendue extra diégétique narrativement, le récit pouvant se poursuivre intelligiblement en l'annulant. Mais elle acquiert, paradoxalement, une puissance diégétiquement confirmée lorsqu'elle participe de l'influence sur le spectateur au même titre que les autres images dans le film. L'idéologie renaît dès lors par cette association, à contre coup.

Les divers symboles de la puissance américaine, la Maison Blanche, la Statue de la Liberté et l'Empire State Building, attaqués par les ennemis de la nation et du monde ne seront que des éléments de plus pour forcer l'imposition de la réalité dans la fiction et placer des repères utiles au film¹⁶⁴. Le paradoxe de la représentation cinématographique et de la mimesis en général est bien présent : cette re-présentation prend fondamentalement l'aspect beaucoup plus attractif d'une présentation, de son modèle. Le référent se transforme de sujet en objet. Le cinéma dépasse la réalité, a-t-on entendu dire des attentats du 11 septembre 2001... Cette affirmation est incomplète et imprécise. Il conviendrait peut être mieux de dire que le cinéma *devient réalité*. N'est ce pas là l'objectif même du cinéma, son obsession secrète ?

d- Le panoramique assimilateur dans *Windtalkers* (2002)

Alors que le rapport à l'idéologie transitait par la confrontation entre deux styles différents dès le début des films, entre deux traitements distincts des images dans les exemples pré-cités, il s'établit dans *Windtalkers* à partir de l'image elle-même, *dans l'image*. L'introduction de *Windtalkers*, réalisé par John Woo, se confine au domaine

¹⁶⁴ Toute une tradition picturale de caprices architecturaux et de vues « ruinistes » (Monzu Desiderio, pseudonyme mystérieux derrière lequel se cachent deux peintres français auteurs d'œuvres énigmatiques et surprenantes de ruines, Giovanni Piranèse, célèbre pour sa série sur les Carceri (prisons imaginaires) et celle sur l'architecture romaine, Hubert Robert surnommé Hubert des ruines...), genre mineur mais bien établi, se retrouve au cinéma avec des films comme *Earth vs the Flying Saucers*, ou *Planet of the Apes*, dans lesquels les visions de catastrophe et de désolation de lieux connus présentent un monde partiellement fantaisiste. Récemment, le film *I am Legend* (2007, Francis Lawrence) montre la ville de New York entièrement dévastée et désertée mais reconnaissable grâce à quelques indices.

de la fiction, à la différence des films cités précédemment, tout en établissant un rapport tangible avec la pensée assimilatrice qui domine certains courants de pensée aux Etats-Unis.

Plusieurs panoramiques et travellings sur le désert ouest américain se succèdent en fondu enchaîné et forment un fond d'image au générique début de Windtalkers. L'image d'un enfant aux traits indiens, porté par son père, filmé en forte contre plongée devant un drapeau américain qui le surplombe, succède lui aussi en fondu enchaîné aux paysages mythiques sauvages et reconnaissables quasiment partout grâce aux westerns hollywoodiens. Filmé en panoramique vertical descendant, ce plan emblématique de l'enfant dominé par l'étendard aux multiples étoiles donne le ton du film : la communauté indienne, symbolisée par l'enfant, se place sous l'emblème le plus représentatif du conquérant et accepte donc cette situation. Le désert, refuge naturel du peuple originaire du nouveau continent, est ainsi adopté et assujéti par les représentants de ce drapeau.

Figure 24: Windtalkers



Les plans qui suivent montrent une communauté indienne qui fait ses adieux au père de l'enfant. L'image idyllique de la famille est bien présente dans le long plan qui rassemble la mère, le père et le fils. Le père monte dans le bus sur le toit duquel est accroché un drapeau américain et qui transporte un groupe d'hommes indiens. Un nouveau panoramique sur le désert américain après la scène du bus est suivi en fondu enchaîné par un plan en plongée sur une rivière et un papillon qui survole l'eau pure. Ce plan s'assombrit subitement lorsqu'une énorme tache de sang souille l'eau. Le travelling découvre un cadavre dans la rivière en même temps qu'une mitraillette en avant-plan qui tire sur des ombres au bord de la rivière. Le plan s'élargit sur le tireur

en gros plan : il s'agit de Nicolas Cage, superstar hollywoodienne, en soldat américain. Ce plan, d'environ 34 secondes, fait basculer le film d'une ambiance paradisiaque à l'enfer de la guerre. Il fait la jonction entre la séquence des Indiens soumis au drapeau américain et à ce qu'il représente et le reste du film qui est entièrement une tentative de domination américaine sur les Japonais. Il est également en lui-même un lieu de passage à travers le travelling qui transporte le spectateur du papillon et de l'eau courante, objets d'une fascination et symbolisant le calme, la nature, la beauté, au cadavre et à la guerre à travers un de ses représentants - héros, le personnage joué par Nicolas Cage tirant sur l'ennemi japonais. Le travelling devient ainsi porteur de sens, dépassant sa simple apparence de procédé technique en s'investissant d'une mission narrative dès le début du film.

La suite du film confirme cette vision récupératrice et dominatrice : les Indiens dans le bus vont s'enrôler dans l'armée américaine pour combattre les Japonais durant la seconde guerre mondiale : ils vont utiliser leur langage dans les communications militaires et le transformer en code indéchiffrable. L'intégration est totale et complète, le risque de confrontation entre Indiens natifs et blancs réduit à zéro : les blancs dominant, les Indiens sont assimilés et mettent l'un de leurs symboles les plus précieux, leur langue, au service de l'armée américaine. Le plan en contre plongée, précédemment décrit, confirmant la primauté du blanc civilisé sur le natif sauvage qui se retrouve au service de ses « maîtres », sera suivi plus tard par une scène dans laquelle l'Indien – père de l'enfant du plan du début – témoignera lui-même de cette supériorité du blanc en déclarant avoir nommé son fils George Washington. Il réaffirme l'acceptation par les Indiens de leur sort et leur incorporation dans le mode de vie moderne¹⁶⁵.

La ressemblance, souvent évoquée dans le film, entre les Indiens et les Japonais, ne peut être comprise que dans cette optique assimilatrice : malgré la prouesse

¹⁶⁵ L'Indien apprendra également à combattre. Alors qu'il avait peur des combats au début du film, il deviendra un vrai combattant après la mort de son ami indien tué par Joe (Nicolas Cage) car il était fait prisonnier par les Japonais et risquait de dévoiler le code navajo. L'Indien deviendra un vrai soldat américain qui participera activement à la victoire américaine.

scénaristique qui permet de canaliser cette idée dans la narration¹⁶⁶, elle indique clairement la nature des rapports entre les deux races : les Indiens et les Japonais sont les ennemis. Cependant, les Indiens sont assujettis, les Japonais ne le sont pas encore. Le film et ses procédés visent idéologiquement à soumettre les Japonais en se servant de l'exemple indien, exemple représentatif d'une lecture spécifique de l'Histoire.

Le drapeau américain flottant en gros plan dans l'un des derniers plans du film met un point final à cette vision des choses, un écho aux premiers plans du film : la victoire américaine est totale comme l'affirme le titre en surimpression sur l'image du drapeau – Le code navajo fut vital dans la victoire à Saïpan et dans toute bataille du Pacifique – grâce à la collaboration indienne avec les forces armées américaines.

Figure 25: Windtalkers



Le drapeau, qui dominait l'enfant indien et son père, est à présent filmé frontalement, devant le soleil brillant dans l'arrière plan. L'image de Nicolas Cage courant sur une plateforme se superpose en fondu enchaîné et clôt le film. Mort dans la bataille finale, le héros réapparaît dans ce plan – comme un souvenir rejaillissant à la surface de la mémoire et s'imposant dans le présent – grâce au drapeau et au fondu enchaîné qui permettent cette résurrection symbolique. Au-delà d'une explication rationnelle, cette apparition permet une affirmation idéologique qui relie le concept du héros au drapeau et réaffirme la primauté de la race blanche : le héros principal n'est pas le survivant indien mais Joe, le soldat blanc mort pour sauver l'indien et donc sauver le code et permettre la victoire.

¹⁶⁶ En effet, cette ressemblance, souvent évoquée dans le film, sera investie par Nicolas Cage et son protégé indien pour pénétrer un site japonais et utiliser la radio de l'ennemi.

e- Le gros plan salvateur dans *Buffalo Soldiers* (2001), *Saving Private Ryan* (1998) et *Militia* (2001).

Buffalo Soldiers, une co-production indépendante américano - anglo - allemande, réalisé par Gregor Jordan en 2001 et sorti en salle en 2003, avec Joaquin Phoenix et Ed Harris dans les rôles principaux, commence lui aussi par l'image du drapeau étoilé (après le titre du film). Celui-ci remplit entièrement l'écran en gros plan avant de rétrécir sous l'effet d'un travelling arrière en plongée qui permet de recadrer le lieu : il s'agit d'un drapeau peint sur le sol d'une base militaire américaine en Allemagne en 1989, à la veille de la chute du mur de Berlin.

Une unité de soldats surgit d'un coin de l'écran et « piétine » le drapeau. Cette scène, qui peut passer inaperçue dans un autre film, a cependant un impact considérable à cause précisément de l'emploi du gros plan qui met en évidence la charge symbolique du drapeau. Le travelling virevoltant, montage subtil dans le plan sans passer par un cut qui aurait pu dénaturer l'impact, amplifie l'impression de conflit entre ses deux bouts extrêmes, le début imposant et presque solennel s'opposant au désordre occasionné par l'intrusion de soldats irrespectueux.

Cette séquence introduit parfaitement la suite du récit, qui met en scène des militaires américains ennuyés, désordonnés, arnaqueurs et surtout trafiquants de drogue et d'armes. L'ensemble « militaire » est quasi - entièrement corrompu, sinon ignorant et incompetent (le personnage joué par Ed Harris) ou brutal et cruel (Scott Glenn). La généralisation de cette image négative de l'armée américaine, fait inhabituel dans le cinéma américain en général, reste cependant amoindrie par l'emblème premier du film, le drapeau américain en gros plan. En effet, ce n'est pas lui (et, à travers cette image, tout ce qu'il représente), qui est remis en question et dénoncé, mais l'Américain qui dénature ce drapeau en commençant par le piétiner puis en corrompant toutes les valeurs auxquelles il fait référence. Buffalo Soldiers est peut-être un film anti-militariste mais un « fragment » de plan, une parcelle de quelques

secondes uniquement le sauve de l'anti-américanisme et en fait le défenseur de certaines valeurs bafouées et foulées, au sens propre aussi bien qu'au sens figuré.

En comparaison, le drapeau américain flottant en très gros plan et constituant l'ouverture du film Saving Private Ryan (1998), de Steven Spielberg, est d'une clarté flagrante, le film ayant pour sujet la glorification de l'action des soldats américains qui ont participé au débarquement du 6 juin 1944 en Normandie. Le même plan clôt le film et précède le générique final, donnant à ce plan une valeur émotionnelle en plus de son impact idéologique.

**Figure 26: Saving Private Ryan
Premier plan**



**Figure 27 Saving Private Ryan
Dernier plan**



Il confirme par ailleurs l'identité américaine des valeurs défendues, comme le patriotisme, le courage, la bravoure, l'amitié, le don de soi... et les associe à l'entité militaire. Un plan similaire constitue le premier plan de Militia, production indépendante réalisée en 2000 par Jim Wynorski, quelques mois avant l'attaque du 11 septembre.

Le drapeau américain flottant en gros plan introduit l'histoire d'une lutte entre le FBI (appelé ATF dans le film) et une milice locale qui tente de faire exploser un missile avec une tête remplie d'anthrax sur Los Angeles. Fain, ancien milicien arrêté deux ans avant les faits, aide Carter, un agent du ATF, à découvrir le complot et à le déjouer. Fain, qui n'hésite pas à dénoncer et à trahir ses anciens compagnons, qu'il considère dorénavant des « terroristes » selon ses propres mots, veut retrouver sa fille et sa femme, arrêtées par le ATF. Il se démarque des terroristes en considérant qu'il ne

faisait, lorsqu'il était à la tête de la milice Brotherhood of Liberty, que « défendre sa famille et sa propriété » sans intention aucune d'attaquer ou de détruire la nation américaine. Il s'affirme alors en patriote, défenseur acharné des libertés individuelles.

Durant la première demi-heure du film, soit dans l'introduction, le drapeau américain est présent dans au moins 10 plans différents. Faisant écho au premier plan, son omniprésence permet de placer la milice de Fain dans le cadre de la légalité et de la différence d'opinion. Par contre, la milice combattue par Fain et Carter est en dehors de toute légalité et n'est pas protégée par le drapeau. Le combat de Fain (qui se considère dès lors comme un membre officiel de l'ATF et porte leur uniforme et leur casquette), en plus d'une volonté de rétablir les ponts entre les milices et l'Etat et de dénoncer les extrémismes, trouve son individualisation à travers son histoire personnelle : en retrouvant sa famille, il rétablit l'unité, l'équilibre et la stabilité¹⁶⁷.

Loin de vouloir dénoncer les milices, ce film tend à leur donner une légitimité en les soumettant à n'être qu'un simple élément de la vie démocratique américaine, sous la houlette de la bannière étoilée. Les « méchants » se réduisent à quelques individualités malsaines, détestables et indignes d'être Américain.

Malgré de sujets différents, parfois contradictoires, ce plan dans *Militia*, film qui n'aurait jamais pu être concevable et réalisable après les événements du 11 septembre, et qui est resté dans l'ombre à cause précisément de ces attaques meurtrières, démontre les liens idéologiques qui se tissent indirectement, subrepticement, presque clandestinement, entre le cinéma hollywoodien et le cinéma indépendant, tous deux membres de cette famille nommée le Cinéma Américain.

¹⁶⁷ La présence symbolique et imposante du drapeau américain dans le cinéma date de 1898, dans le film *A bas l'Espagne*. Dans ce film qui reconstitue une bataille entre les Espagnols et les Américains à Cuba, un patriote (joué par le réalisateur et producteur Stuart J. Blackton) déchire le drapeau espagnol et le remplace par un drapeau américain pour signifier la victoire de son pays. Sur ce sujet, voir Sand Shlomo, *Le XXème siècle à l'écran*, Ed. du Seuil, Coll. XX siècle, 2004, p.42 – 43.

f- Le travelling inachevé rédempteur dans *The Last Samurai* (2003)

Autant que le gros plan et le panoramique, le travelling se trouve directement relié à une affirmation théorique et idéologique dans le cinéma américain, notamment dans *The Last Samurai*. Ce film, réalisé par Edward Zwick en 2003, évoque l'histoire d'un capitaine de l'armée américaine au chômage, Nathan Algren (joué par Tom Cruise), qui se retrouve au Japon à la fin du XIX^{ème} siècle pour entraîner une milice à l'art du combat occidental. Cette milice doit combattre un groupe de samouraïs en révolte contre l'occidentalisation de leur pays. Le capitaine est un rescapé d'une sanglante bataille contre les Indiens, durant laquelle toute une tribu composée de femmes et d'enfants fut massacrée. Nathan vit depuis avec cette souffrance et le sentiment d'avoir tué des innocents. L'occasion lui est donnée au Japon de trouver sa rédemption et d'expié sa faute : après sa capture, il délaisse le camp des occidentaux et rallie celui des samouraïs qu'il devait combattre. Les samouraïs, défenseurs d'une certaine authenticité et tradition du Japon, lui rappellent les Indiens qu'il a combattus féroce­ment. Ils deviennent leurs substituts et sa seule chance de rachat. Cela lui permet également de combattre et de tuer le commandant américain qui avait donné l'ordre d'assassiner les Indiens et qui dirige le combat contre les samouraïs.

Le premier plan qui suit le générique début est très significatif de l'histoire qui suivra : Un lent travelling permet de passer d'un mur noir à l'intérieur d'une pièce encombrée de meubles, de caisses et de drapeaux américains jetés un peu partout. Dans l'ombre, en contre jour, est assis un homme barbu à l'air hirsute qui boit de l'alcool alors qu'une voix off présente le personnage comme un vrai héros américain, un vétéran de la bataille de Gettysburg, un *trionphateur* des tribus indiennes, devenu un personnage de foire qui vante les mérites des fusils Winchester. La camera avance vers le personnage avant de couper et de passer au plan suivant.

Ce premier plan contraste avec celui de l'enfant et du drapeau américain triomphant du début de *Windtalkers* et de *Buffalo Soldiers*. L'ambiance est sombre, l'homme désenchanté, les drapeaux largués comme de simples bouts de chiffons.

Figure 28: The Last Samurai



Au fait, le héros de The Last Samurai représente l'Américain désabusé, celui qui remet en question le massacre des indiens et fait son mea-culpa en quelque sorte. L'importance de ce plan est qu'il permet de comprendre la suite, une véritable mise en situation dans laquelle le travelling joue un rôle important, celui d'être le déclencheur, l'élément provocateur qui incitera à l'action. En effet, le travelling, en introduisant le personnage dans toutes ses facettes à travers ce qui l'entoure et s'achevant brutalement, sans la pause finale habituelle pour ce type de mouvement, semble incomplet, inachevé. Il n'a pas une existence en soi, il doit trouver son aboutissement, se compléter et s'achever. Il trouvera son prolongement dans un plan à la fin du film, le sixième en comptant à l'envers à partir du dernier plan du film : dans la scène finale, onirique et du domaine de l'imaginaire, du même ordre que la dernière scène de Windtalkers précédemment citée, le héros retrouve la campagne japonaise et la femme aimée. Un travelling suit le personnage qui arrive au village, dans un mouvement qui commence aussi brusquement que s'était arrêté celui du premier plan post générique début.

Figure 29: The Last Samurai



Cependant, tout diffère dans ce plan : l'extérieur ensoleillé remplace l'intérieur ténébreux, l'harmonie de la nature contraste avec le chaos des caisses et meubles.

Nathan Algren n'est plus un homme alcoolique mais un valeureux combattant qui prend sa retraite dignement.

L'histoire qui s'est déroulée entre ces deux travellings a permis ces transformations, ce passage d'un monde à un autre, de l'Amérique au Japon. Alors que le panoramique dans Windtalkers conditionnait dans un sens valorisant le drapeau américain et l'assimilation totale des Indiens et que le gros plan de Buffalo Soldiers réussissait à protéger l'Amérique de ses ennemis intérieurs, le travelling dans The Last Samurai contribue à remettre en question cette même idée. L'identification entre les Indiens et les Japonais se fait dans les deux films mais diverge dans son sens et dans sa signification : alors qu'elle part du principe d'intégration de l'ennemi après sa défaite dans le premier film, elle prend une dimension rédemptrice, d'expiation d'une faute, d'un crime contre un peuple. Le drapeau américain n'a plus d'existence à la fin de The Last Samurai, l'Américain se japonise en gardant le sabre du samouraï qu'il a défendu.

Rappelant le film Dances with Wolves¹⁶⁸ (1990) de Kevin Costner, The Last Samurai démontre les aptitudes de Hollywood à générer des courants et des idées différentes, qui parfois s'opposent. Cependant, l'Américain demeure une référence et un modèle malgré toutes les divergences de point de vue qui peuvent exister, que ce soit l'Indien qui devient un authentique Américain patriotique lorsqu'il décide de combattre, ou l'Américain valeureux qui adhère à un nouveau monde, en l'occurrence le Japon, tout en imposant et honorant les valeurs américaines, tuant celui qui trahit ces valeurs, qu'il soit américain ou autre¹⁶⁹. En général, la séquence d'introduction permet d'identifier l'espace, le temps et le contexte historique, introduisant l'intrigue qui sera développée dans le film, mettant en place les éléments premiers du conflit. Parfois

¹⁶⁸ Dances with Wolves, première réalisation de K. Costner, relate l'histoire d'un soldat rescapé de la guerre civile américaine qui se lie d'amitié avec une tribu indienne Sioux au point de devenir un de ses membres. Ce film obtiendra plusieurs Oscars.

¹⁶⁹ Cela est notamment le cas dans un grand nombre de films policiers ou d'espionnage dans lesquels le « méchant » est souvent un membre de la police, du FBI ou de la CIA, corrompu et surtout solitaire, essayant de profiter de sa position pour acquérir plus de puissance et de pouvoir. Ainsi, l'organisme que ce méchant représente en sort indemne, revalorisé et innocenté par ricochet.

sans personnage, comme dans Independence Day ou Godzilla, d'autres fois introduisant celui qui sera le héros, elle a pour mission de confronter le spectateur à l'histoire du film et de l'orienter suivant certains principes de bases, en fonction de repères idéologiques plus ou moins clairs¹⁷⁰.

La liste des films qui s'associent à ce mode d'analyse peut s'étendre interminablement. La valeur idéologique du montage et des procédés filmiques mis en œuvre dans l'introduction de ces films apparaît dès lors comme une constante. Que ce soit par l'intermédiaire du travelling, du panoramique, des valeurs des plans et de leurs durées respectives, ou des liens entre les plans, l'idéologie s'affirme furtivement, dès les premières minutes, dans les interstices du récit, dans la méthodologie et dans la manière de faire. Bien que les approches soient souvent différentes, malgré les distances théoriques et esthétiques entre un film et un autre, l'essentiel demeure l'omniprésence de l'expression idéologique sous-jacente dans le cinéma américain des années 90 d'une manière qui ne remet aucunement en cause le principe fondamental de l'industrie cinématographique, celle de générer des profits, encore plus de profits. Le sens d'une certaine technique, comme par exemple le travelling, peut varier d'un film à l'autre, il n'en demeure pas moins que cette technique contient en elle une

¹⁷⁰ Cela n'est en aucune façon restrictif à la période étudiée dans cet essai. Le cinéma américain a depuis ses débuts considéré la phase « introduction » comme une sorte de conditionnement, transposant le spectateur du monde réel dans lequel il vit au monde diégétique créé par l'œuvre cinématographique. Ainsi, Casablanca de Michael Curtiz, réalisé en 1943, ne déroge pas à cette règle : la première séquence est tournée sur le mode documentaire, un narrateur extra - diégétique annonçant que Casablanca est devenu un refuge pour tous ceux qui fuient l'Europe pour les Etats-Unis, affirmant "*here the fortunate ones, through money or influence or luck, might obtain exit visas and scurry to Lisbon and from Lisbon to the new world. But the others wait in Casablanca and wait and wait and wait...*". Cette introduction permet d'identifier le contexte historique, de préparer aux événements qui vont avoir lieu, de suspendre le temps réel au profit du temps diégétique. La carte visuelle permet d'identifier le lieu, inconnu pour certains, et fonctionne comme transition avec la fiction. En effet, après un arrêt sur le nom Casablanca, un cut permet le passage à l'univers propre au film, un bar, dans lequel l'annonce faite par deux policiers français vichystes concernant le meurtre de deux officiers nazis facilite la compréhension du contexte. La suite est une présentation indirecte du personnage principal, Rick (joué par Humphrey Bogart) et du lieu qui sera l'endroit fédérateur de l'action, Rick's Café Américain. Cette introduction, qui oscille entre le document et la fiction, est considérée à raison par la plupart des critiques comme une forme de propagande, ou plus exactement une forme de discours, de rhétorique et de narration fréquente dans les films qui ont clairement (entre autres, puisqu'ils ne cessent d'être des divertissements) une finalité de propagande, et cela pour appuyer les efforts des interventionnistes dans le cadre de la seconde guerre mondiale, notamment par rapport au personnage de Rick.

puissance idéologique en relation avec le genre, l'histoire, les personnages, les acteurs et tout le système visuel, textuel (ou sonore) du film lui-même.

La description détaillée de ces premières séquences d'introduction serait incomplète si elle n'était pas relayée par une analyse des procédés constitutifs de l'imaginaire cinématographique américain et de leurs rapports avec l'idéologie dominante dans le développement des films, soit dans le milieu et dans la fin. En fait, le langage filmique est tellement riche et varié qu'il serait impossible de dresser la liste exhaustive de tous les procédés. Il est également inconcevable de prétendre que tous les films contiennent les mêmes ingrédients. Cependant, il existe certaines constantes qui permettent une étude comparative et démontrent à quel point le conditionnement s'accomplit à partir de l'introduction.

V- Le milieu et la fin : un cheminement vers l'unité

La grande force des films américains qui réussissent à s'imposer auprès d'un large public réside dans la cohérence de leurs langages respectifs et dans la stylisation des figures utilisées. L'ensemble des techniques mises en œuvre se doit d'avoir un seul but, celui de faire passer le message sous une forme narrative simplifiée, par le biais d'une histoire, de personnages et de rapports de force variables d'un film à l'autre. Ces trois constantes qu'il convient de rappeler impliquent l'utilisation de certaines formes de montage, dont le montage alterné, devenu depuis Griffith un procédé omniprésent, qui permet de modeler le film et le rythme d'excitation du spectateur d'une manière particulière.

Il faudrait identifier la signification de ce terme : le montage alterné est la forme filmique, spécifique à ce médium, qui permet de raconter des événements qui se passent en même temps et qui ont des liens narratifs directs dans une succession de scènes et de séquences. La temporalité filmique n'étant pas celle de la réalité, la

diégèse trouve sa confirmation par cette anomalie qui est devenue une des bases du récit visuel.

a- Impression et développement dans Independence Day

Cette technique est utilisée à outrance dans Independence Day dans son développement, après l'introduction décrite en détail ci dessus. Ce film, qui constitue l'une des références principales dans cette étude, est à nouveau, dans cette partie, considéré comme un exemple représentatif de cette tendance dans le cinéma américain.

Les destins de plusieurs personnages, tous aussi importants les uns que les autres, se développent et se croisent à divers moments dans ce film. Ces personnages sont représentatifs de la société américaine qu'il convient de montrer au milieu des années 1990 : le vieil alcoolique et ses enfants de type indien, le noir bien portant et sa femme de classe inférieure à la sienne, étant danseuse de cabaret, le juif, homme de science, avec son père et son ex-femme, assistante du président, et le président WASP, qui ressemble étrangement à Bill Clinton¹⁷¹ et sa femme modèle de la haute société new-yorkaise¹⁷².

Ces différents personnages sont choisis en fonction du degré d'identification que le spectateur peut avoir avec eux¹⁷³. Ce microcosme d'une société à un temps historique précis permet de concentrer la majorité de l'idéologie à transmettre par l'intermédiaire de ces types¹⁷⁴ sans passer par le discours dialogué et les mots lourds de sens, comme cela a été précisé plus haut. Le montage alterné permet donc de passer d'une histoire

¹⁷¹ Le président est le plus souvent filmé en contre-plongée, des travellings le cadrant d'une manière de plus en plus serrée, l'isolant et lui conférant une sorte d'aura particulière. Sa ressemblance avec le président en fonction n'est pas fortuite vu le cadre général entourant la date de sortie du film.

¹⁷² Faut-il rappeler que Hillary Clinton, femme du président Clinton et figure publique médiatique dès l'investiture de son mari, est sénateur de l'état de New York depuis 2000 et qu'elle avait officiellement présenté sa candidature la première fois le 16 février 1996 ?

¹⁷³ *Le cinéma en jeu* de Alain Bergala, Ed. Institut de l'image, 1992, aborde ces questions.

¹⁷⁴ Dans le sens de Typologie.

personnelle à une autre, la somme de ces histoires permettant l'éclosion de l'idée générale du film, soit l'unité du peuple américain face à l'adversité. Cette union devient domination et participe du sens général du film développé dans les premières images. Notamment lorsqu'elle est confrontée à un montage alterné entre toutes ces histoires individuelles exclusivement américaines et les autres histoires qui ont lieu dans le reste du monde : La Russie, ex ennemi, la Chine, ennemi de grande envergure qu'on tente d'encercler, et surtout l'Irak, ennemi « satanisé » si l'on écoute le discours officiel de l'époque. Ce besoin de ramener les « brebis galeuses » au sein d'un monde régi par la démocratie à l'américaine est clair. L'alternance n'est cependant pas échange, elle se fait sous la direction du président américain, dans un but unique.

Comme chez Griffith, nécessité fait loi. Le choix de ce genre de montage n'est pas un choix esthétique, mais un choix politique, dans le sens large du terme, stratégique et méthodique, qui, selon le schéma hollywoodien, est le meilleur moyen pour permettre à ce récit de générer les émotions du public, sa compréhension pour emporter son adhésion et son enthousiasme. Les conflits mis en scène successivement, à un rythme particulier, mettent en évidence cette construction « en puzzle » et permettent l'avancée narrative et, par conséquent, la victoire ultime. Les séquences finales resteront un exemple de cohérence :

- Le vieil ivrogne que personne ne prend au sérieux, même pas ses enfants, sauve le monde in extremis en commettant un attentat suicide, acte qui ici n'est pas exagéré, bien au contraire, contre les envahisseurs¹⁷⁵.
- Le noir, représentatif d'une communauté numériquement importante aux Etats-Unis, « politiquement correct » par son statut de militaire membre de

¹⁷⁵ Ce suicide permet de sauver la face, un ivrogne ne faisant pas bonne recette avec la morale traditionnelle. La mort le rachète et le positivise. Le « politiquement incorrect » délaisse sa révolte et fait une action qui le ramène, même mort, dans le droit chemin. Il n'y a pas d'autre alternative pour lui dans le récit, sa fin est prédestinée : ce sacrifice est différent de celui de la femme du président dans son essence, ne constituant pas un tremplin vers l'action mais l'acte décisif provoquant son dénouement.

l'establishment¹⁷⁶, est à l'origine de ce sauvetage avec le juif « errant » à bicyclette dans les bureaux, patriote fier de sa religion¹⁷⁷.

- Le président, de par sa fonction, assume le sauvetage de la planète à partir du moment où sa femme meurt. Ni les bombardements hystériques, ni les milliers de morts de citoyens américains et du monde, ni la destruction de la Maison Blanche et des symboles de la nation ne l'avaient aussi ébranlé. En dirigeant, mais surtout en participant au combat, il affirme son statut de membre à part entière de la nation américaine parallèlement à son rôle de gouvernant.

C'est donc le concept de la suprématie qui est affirmé par le montage alterné et convergent et qui permet paradoxalement à cette réalité d'exister. De même que le panoramique du début avait pour rôle un certain conditionnement du spectateur, cette forme de montage a un effet rassembleur, parce que divertissant et facile d'accès, qui tend à créer, entretenir et faire durer l'illusion narrative voulue par ses créateurs. La menace de la Lune colonisée est repoussée, l'idéologie de la mondialisation s'étend aux confins de la Terre, et même de la galaxie. Le sens est conservé, la signification est sauvée. L'unité familiale est également saine et sauvée, le juif retrouvant sa femme et le noir épousant sa compagne, indigne de lui socialement au début du film car susceptible de freiner sa carrière, au dire de l'un de ses amis.

¹⁷⁶ Un noir des bas fonds new-yorkais ne serait sans doute pas un héros positif, rassembleur, unioniste et démocrate dans ce genre de film. Voir le cas semblable de Sidney Poitier dans Guess Who's Coming to Dinner et ses autres films.

¹⁷⁷ Le personnage porte à la fin du film la Kippa, symbole juif par excellence. La figure du juif est rarement utilisée d'une manière aussi crue et directe dans le cinéma hollywoodien. L'affirmation de ce statut dans le film est peut-être dû à des impératifs électoraux ou à une transformation ponctuelle des méthodes utilisées par Hollywood pour des besoins stratégiques internes. Ce cas de figure reste très peu commun à d'autres films, surtout depuis les attentats de septembre 2001 qui ont provoqué un retour massif des idéologies chrétiennes (les films Signs et Dragonfly sont des exemples récents de ce retour à une croyance et à une foi divine, à titre d'exemple). D'un autre côté, c'est peut-être le seul film de cette époque qui ose amorcer une union aussi porteuse d'espoir entre Arabes et juifs. Cela est représentatif du rapprochement israélo-palestinien de l'époque, et du haut degré d'optimisme qui régnait par rapport à ce dossier. Le rapprochement politique réel se fait sous l'égide des Américains, l'union dans le film se fait sous leur direction.

Le montage devient alors fondateur d'unité, face à l'adversité et aux multiples dangers extérieurs. Il est dès lors le rempart ultime contre le morcellement¹⁷⁸, et s'impose comme un retour au sens premier, étymologique du mot. La continuité narrative semble parfaite¹⁷⁹.

Le montage parallèle, lui aussi, permet de construire un univers narrativement cohérent : malgré le morcellement spatial, malgré la discontinuité temporelle, l'analogie est à la base de cette forme particulière de montage. Ce qui importe pour le réalisateur de Intolerance, c'est que le spectateur puisse faire le lien thématique entre les quatre histoires qu'il lui présente. Certains éléments doivent être communs pour créer une communauté d'intérêt. Il l'invite à relever les similitudes et les différences, non pas par un processus intellectuel difficile, mais par une présentation et une structure qui le pousse à aller dans le sens voulu. Griffith était bien conscient de l'importance de cela lorsqu'il décida de généraliser l'expérience sur toute la durée de son film.

Enfin, et pour parachever l'étude des procédés utilisés dans Independence Day pour parfaire l'unité, il convient de s'arrêter sur la représentation de la figure du président dans le film : les premières images montrent un homme ordinaire, en pyjama, dans son lit, blaguant avec sa femme au téléphone à propos d'une brunette qui est dans son lit. Un panoramique à valeur narrative nous fait découvrir sa fille et nous comprenons la blague en question, la brunette s'avérant être sa fille. La fonction de ce

¹⁷⁸ Eisenstein parle de fragments qui s'entrechoquent et produisent un sens supérieur. Sa conception considère le montage comme un morcellement de la réalité, alors que Bazin le considère comme inutile sauf s'il est « capable d'intégrer le temps réel des choses, la durée de l'événement ». Le cinéma hollywoodien actuel, héritier de cette position dominante d'invisibilité du montage, garde quand même quelques distances avec une théorie qui montre ses limites dans la pratique. La multiplication des effets spéciaux (bien qu'ils soient le plus souvent « cachés » pour que l'image fasse preuve de réalisme) en est la preuve éclatante.

¹⁷⁹ Dans The Count of Monte Cristo (1999), réalisé par Kevin Reynolds, au delà de l'histoire de la vengeance du comte, le montage, dans lequel l'alternance joue un rôle décisif, permet la réunification familiale, le comte retrouvant celle qu'il a jadis aimée ainsi que son fils dont il ignorait jusqu'à l'existence. Le dernier plan, celui de la famille réunie au sommet d'une falaise, filmé en plan d'ensemble, démontre cette aptitude qu'a le cinéma américain à concentrer un sens dans un plan final et à représenter l'unité retrouvé en fonction de la diégèse. Une démarche similaire est utilisée dans Rob Roy (1995), de Michael Caton - Jones, dans lequel le dernier plan est celui de la famille rassemblée dans un environnement très accueillant et calme, leur village écossais.

personnage n'est pas encore précisée : il vit calmement, il est fidèle, sorte de monsieur « tout le monde », du moins en apparence. En apparence seulement, ce qu'un long travelling va nous apprendre quelques minutes plus tard. Ce monsieur sort de sa chambre, passe dans un couloir puis dans un hall : le travelling le devance et permet l'accomplissement de la transmutation, cet homme ordinaire devient le président des Etats-Unis d'Amérique au fur et à mesure qu'il avance. Le mouvement de la caméra permet à l'action de s'accomplir, les différents personnages, dans le couloir, s'affairant autour du président.

Figure 30: Independence Day



Un autre travelling a la même fonction et est chargé de même valeur un peu plus tard dans le film, lorsque le président fait son discours ultime avant le combat final : alors qu'il harangue la foule, un travelling l'isole petit à petit et affirme la suprématie de ce monsieur habillé en veste de cuir et non pas en costume. Ce travelling en légère contre-plongée donne une aura particulière au personnage et le fait passer à un stade supérieur : le président américain devient un chef international et mondial. C'est la deuxième transformation essentielle qui va aider à la résolution ; le jour de l'indépendance américain évoqué par le président dans son discours devient le jour de l'indépendance mondiale, celui de l'humanité dans son ensemble¹⁸⁰. Le spectateur, où qu'il soit, ne peut qu'adhérer et applaudir.

Le travelling anoblit donc le personnage et acquiert une valeur supra - narrative qui permet le rassemblement des diverses parties éparpillées : alors que le panoramique

¹⁸⁰ « Le 4 juillet ne sera plus seulement le jour de vacance américain, mais le jour qui a vu l'humanité entière déclarer qu'elle ne restera pas inactive dans la nuit ».

impressionne (voir plus haut), ce procédé *développe*¹⁸¹, laisse apparaître puis impose un « quelque chose », un indice, une idée. Le travelling devient un véritable transmetteur d'idéologie, dans le sens large du terme. Nous reviendrons plus tard sur cette notion de transmission.

b- De l'unité particulière à l'unité générale

L'idéologie semble donc au centre des préoccupations du montage : discerner les types d'idéologie en vigueur et leurs relations à l'unité proposée par le film et par sa narration devient dès lors envisageable. Après l'analyse de certains procédés narratifs et techniques, il convient de s'arrêter sur la structuration de l'unité générale à partir d'une unité particularisée et individualisée, très souvent à partir d'un élément familial concernant le héros.

Dans Independence Day, ce n'est donc que lorsque le président est attaqué « personnellement » que le pouvoir qu'il possède devient effectif : sa réaction débute avec la mort de sa femme suite à l'attaque des extra-terrestres. Il est symptomatique de constater qu'il faille que le « héros » soit attaqué dans l'hypertrophie de son ego (la femme étant une excroissance du moi) pour qu'il s'évertue à rétablir l'ordre perturbé.

Cette réduction idéologique est commune à beaucoup de films, dans lesquels le héros se « réveille » lorsque l'ennemi s'attaque à sa famille (femme, enfants, parents ou proches) : c'est le cas typique de sujets dans lesquels le personnage principal à la retraite, en vacances ou au dernier jour de ses fonctions est rappelé par ses supérieurs pour reprendre du service. Il refuse jusqu'au moment où un proche est attaqué.

Le film Air Force One (1998) de Wolfgang Petersen est représentatif de cette pratique : Harrison Ford, qui joue le rôle du président américain, refuse de quitter

¹⁸¹ Ce terme, de même que celui d'impression, est utilisé dans la perspective de la photographie : développement d'une image en laboratoire, donc apparition de l'image du néant, du blanc du papier photographique. La photographie n'est visible que par ce processus, l'image du film n'a de sens qu'à partir du travelling.

l'avion présidentiel lorsqu'il est attaqué et détourné par les terroristes car sa femme et sa fille sont pris en otage. Cet acte « courageux » est principalement mû par un intérêt personnel et non pas par une volonté à objet collectif, celui de sauver la nation. Le patriotisme, bien sûr, sera de nouveau valorisé plus tard dans la film, à travers les opérations de sauvetage individuelles, permettant à la morale d'être sauve.

La personnalisation du conflit est un tremplin pour la résolution généralisée du conflit, une condition pour sa réussite. Sans la présence de sa famille à bord de l'avion, le président aurait sûrement quitté l'avion pour mener les opérations de sauvetage de l'extérieur, comme cela est évoqué à un certain moment. Par ailleurs, l'humanisme du président est proportionnel à son intérêt personnel et familial : lorsque le terroriste menace de tuer sa plus proche collaboratrice, il refuse de se rendre ; seule une larme coule de ses yeux lorsque le méchant la tue. Cependant, lorsque sa fille est sous la menace de mort, il se soumet aux volontés des ravisseurs et demande la libération de leur chef, avant de reprendre le dessus plus tard suite à une conjoncture plus favorable.

Cela est également le cas dans The Patriot (2000) du même Roland Emmerich. Le patriote, joué par Mel Gibson, est un vétéran de la guerre contre les Indiens et les Français. Devenu père de famille, il refuse de combattre les Anglais lors de la guerre d'indépendance en 1776, préférant un règlement pacifique du conflit, ne voulant plus revivre les horreurs des guerres. La mort de son fils, sauvagement tué par un commandant anglais, le fait changer radicalement d'avis : il reprend les armes et crée une milice pour combattre les Anglais et venger son fils, massacrant des dizaines de soldats durant des combats d'une extrême férocité.

Cette vindicte personnelle se mue en patriotisme lorsqu'une mission officielle lui est assignée par l'armée continentale. Au delà d'une simple histoire familiale, son combat sera le moyen ultime pour la victoire contre les Anglais et la formation de la nation américaine.

Le patriotisme réaffirmé et victorieux s'imposant à partir d'une vengeance personnelle est-il encore valable aujourd'hui ? Il semblerait que oui puisque la vengeance dépasse ce cadre restreint et prend une ampleur nationale et internationale : A partir de l'image de la famille unie et homogène, présente dans les trois films cités, la victoire américaine dans Independence Day sera celle du monde entier et permettra le rétablissement de l'unité de l'Amérique, du monde et des peuples de toutes les nations terriennes. Alors qu'elle est, dans Air Force One, celle des représentants officiels de la nation, en l'occurrence le président, renouant et fortifiant les liens entre celui-ci et ceux qu'il représente, les citoyens. Dans The Patriot, cette victoire recompose l'Histoire et la transpose dans le présent par l'intermédiaire de la diégèse, établissant un pont entre les deux temporalités à travers l'universalité des valeurs comme la hardiesse, la bravoure, la volonté, la réussite, le succès, le patriotisme, l'amour familial, l'amitié, la solidarité¹⁸²...

Ainsi, le langage filmique est révélateur du rapport qu'entretiennent la forme et l'idéologie au sein de la production américaine en général. Bien que cette relation soit toujours dominée, comme cela a été précisé, par l'impératif économique, elle est le

¹⁸² La personnalisation du conflit et son individualisation idéologique s'accomplissent notamment dans The Rock (1995, Michael Bay), Con Air (1997, Simon West), Die Hard III (1995, John McTiernan), Ransom (1996, Ron Howard), The Devil's Advocate (1997, Taylor Hackford), Fight Club (1999, David Fincher), A Simple Plan (1998, Sam Raimi), Courage Under Fire (1997, Edward Zwick), The Siege (1998, Edward Zwick), Murder at 1600 (1997, Dwight Little), dans lesquelles le concept de la famille prédomine sur les autres éléments du récit et guide vers la résolution finale. Les deux personnages principaux de The Rock, joués par Nicolas Cage et Sean Connery s'engagent dans le conflit (empêcher les militaires mutins de détruire Los Angeles à partir de la prison d'Alcatraz) pour protéger chacun sa famille respective présente dans la ville menacée. Le même Nicolas Cage doit, au péril de sa vie, retrouver sa compagne enceinte pour fonder un foyer familial dans Con Air. Dans Die Hard III, Bruce Willis combat le méchant Jeremy Irons car cela lui permet de se réconcilier avec sa femme. Le montage alterné, dans une construction complexe en miroir, permet à Mel Gibson, père de famille dans Ransom, de retrouver son fils enlevé et de reconstituer la cohésion familiale menacé par celui qui se prétend le père de son fils. L'avocat Keanu Reeves se trouve en conflit avec sa femme depuis sa rencontre avec Al Pacino dans The Devil's Advocate. Fight Club propose un modèle social dans lequel les individualités sont en rupture avec la cellule familiale. Le sac d'argent tombé du ciel va désintégrer les liens amicaux et familiaux dans A Simple Plan. Courage Under Fire propose une unité sociale (la guerre du Golfe sert de toile de fond) en parallèle avec l'unité familiale. Denzel Washington, dans The Siege, tente avec Annette Bening de contrer les visées militaristes et dictatoriales d'un général américain dans une tentative de préserver tout à la fois la cohésion familiale particulière à chacun et la cohésion d'un pays au bord de la guerre civile. La figure du président américain, malmené dans un premier temps dans Murder at 1600, symbolisera plus particulièrement le passage de l'unité générale à l'unité particulière car elle représente tout autant le pouvoir politique que l'autorité familiale.

plus souvent présentée indirectement, la transparence n'étant qu'un cache apparent qui dissimule un engagement idéologique qui se développe dans les interstices de l'œuvre. La notion centrale d'unité, qui reste d'actualité dans beaucoup de films, ne peut cependant s'accomplir et se recomposer après son démantèlement qu'en fonction d'un sacrifice libérateur.

c- Sacrifice, rédemption et ellipse dans *Deep Impact* (1998) et *The Station Agent* (2003)

Deux météorites vont heurter la terre et la détruire. Le gouvernement américain décide de sauver quelques Américains dans une sorte d'Arche qui regroupera les personnes qui survivront à l'apocalypse et reconstruiront l'Amérique et le monde après la catastrophe.

Comme dans *Independence Day*, dans lequel les sacrifices de la femme du président et de l'alcoolique recomposent l'unité perdue, deux moments-clés permettent de comprendre les liens entre le montage et l'idéologie dans le film *Deep Impact*, réalisé par Mimi Leder en 1998. Le premier concerne l'un des personnages principaux de ce film, une jeune femme qui refuse de parler avec son père depuis qu'il a quitté sa famille des années auparavant. Lorsque la mère de la jeune femme meurt, le père essaye de renouer avec sa fille, qui refuse jusqu'au dernier moment. Cependant, lorsque la menace devient imminente et qu'elle doit quitter, avec les « Choisis », vers le refuge souterrain, elle décide d'offrir sa place à une autre femme accompagnée de sa petite fille et rejoint son père au bord de l'Atlantique, à l'endroit même où elle avait passé ses vacances avec son père et sa mère. La réconciliation complète a lieu dans cet endroit chargé de nostalgie et d'heureux souvenirs : ils s'enlacent énergiquement alors qu'une immense vague, produite par le choc de la première météorite, les couvre entièrement. Cette vague détruit la ville de New York, emportant sur son passage tous les symboles de la puissance américaine : la Statue de la Liberté, les deux tours du World Trade Center... .

Le deuxième moment-clé concerne les astronautes qui, entre temps, ayant pour mission de détruire les météorites, décident de se faire exploser avec leur vaisseau nommé « Le Messie » équipé de charge nucléaire contre la deuxième et plus grande météorite pour sauver la terre. Ce sacrifice permettra d'éviter le choc ultime et meurtrier.

Ce film (qui est dans la lignée de Independence Day, avec de multiples histoires en alternance, la menace contre les Etats-Unis et donc contre le monde entier, la destruction des symboles, l'omniprésence du président américain joué cette fois par un noir, Morgan Freeman) développe la thématique du sacrifice et de la rédemption, généralement présente dans les films hollywoodiens, d'une manière qui en fait ici le sujet même du film, dans une optique typiquement judéo-chrétienne. Les références directes à l'Arche sont très explicites et claires, celle-ci étant le gîte suprême qui permettra la reviviscence et la renaissance de la terre, comme l'a été l'Arche de Noé dans la Bible.

Les deux sacrifices installent une logique de rédemption à tendance chrétienne, permettant au pardon de s'imposer aux dépens de la faute et du péché. En effet, le pardon que la jeune fille accorde à son père est plus important et plus imposant que leur mort commune, mort qui reste invisible et abstraite, la vague couvrant la totalité de l'image au moment où elle les atteint et les éliminant physiquement de l'image. La famille, valeur principale et incontournable dans les films hollywoodiens de ce type, se recompose devant la mer déchaînée et permet dès lors le rachat, les photos de la mère attestant une présence au moins symbolique, filmiquement incontestable par l'image - preuve.

Ce suicide elliptique, qui accompagne la destruction bien visible de la ville de New York, apparaît comme une véritable rédemption, l'expiation de la faute s'accomplissant hors champ : mettre en scène la mort, montrer l'instant fatal aurait été un moment très dur pour le spectateur d'un film hollywoodien. L'ellipse permet de rendre cet instant surmontable et le place au niveau du virtuel et, surtout, du spirituel.

Virtuel car toute absence permet le doute, la remise en question de la mort qui, *peut-être*, n'a pas eu lieu, et spirituel car l'absence est l'un des fondements de la religion chrétienne, fondée sur la foi qui se passe de preuves : Dieu est invisible par essence, il faut croire et non pas voir. L'ellipse de la mort devient donc une référence implicite, indirecte, à cette idée de salut et de rédemption personnels.

Le deuxième sacrifice permet le sauvetage de la terre. Face au premier sacrifice qui se confine au domaine de l'intime et de l'individuel, le second s'affirme comme universel et rassembleur. La mort des astronautes ressemble dans son sens à celle du vieil alcoolique dans Independence Day : il s'agit de l'ultime confrontation qui permettra la résolution du conflit et le sauvetage in extremis du monde entier, de chaque personne vivante sur la planète Terre. C'est un sacrifice, également invisible et violent, qui permet aux autres de survivre. Par delà la mort d'une poignée d'hommes de bonne volonté qui *périssent pour que vivent les autres*, c'est une mise en abyme qui rappelle étrangement la mort du Christ, crucifié pour expier les fautes des hommes et pour permettre leur rédemption. Les deux Messies, le Christ et le Vaisseau, s'unissent dans leur mission sacrificatoire. L'impact profond (Deep Impact), bien concret et tangible, des météorites contre la planète Terre est remplacé par un autre, beaucoup plus symbolique et ésotérique, du sacré contre le profane.

Dans The Station Agent, réalisé par Thomas McCarthy en 2003, et dans un registre très différent, l'ellipse est l'élément moteur qui recompose un semblant d'unité en mettant un terme à tous les conflits latents qui perturbent les relations amicales et amoureuses des différents protagonistes : vers la 76^{ème} minute du film, Finn le nain (joué par Peter Dinklage), passionné de trains et de gares désaffectées, subit une dépression nerveuse. Dans un geste suicidaire, il s'allonge sur les rails alors qu'un train passe à toute vitesse. La lumière des phares du train emplît l'écran et le plan s'achève par un fondu au blanc. Quelques secondes plus tard, le blanc cède la place à un plan de rails, puis la tête de Finn se relevant entre dans le cadre par le bas de l'image. Il n'est pas mort. Juste après, Finn retrouvera ses deux amis, Joe et Olivia, et

se réconciliera avec eux. Le film s'achèvera quelques minutes plus tard sur l'image des trois, assis, discutant et fumant chacun sa cigarette.

L'ellipse du moment du passage du train sur Finn fait suite à la scène de malaise et de révolte du nain qui, alors qu'il se saoule dans un bar, affirme son statut d'homme différent en criant plusieurs fois à la foule qui l'épie : Regardez-moi ! Jusqu'à ce moment, il avait du mal à s'accepter comme un être à part entière, comme un homme capable de communiquer normalement et de nouer des relations humaines, voire de vivre dans une normalité.

En se relevant après l'ellipse et le fondu au blanc, Finn se transforme d'un demi-homme en un surhomme, un miraculé qui peut dès lors accomplir lui-même des prodiges, sauver Olivia de la mort et retrouver le numéro de téléphone de Joe. Avec l'affirmation de soi et de son individualité, l'ellipse rédemptrice génère un nouveau Finn capable de se sauver et de sauver les autres par ses actions et sa volonté. D'absence temporelle, l'ellipse est tellement chargée de sens qu'elle devient présence idéologique, engendrant un bouleversement important dans la narration et agissant sur le discours filmique en proposant une nouvelle direction.

Par ailleurs, le fondu au blanc participe de cette présence par sa symbolique salutaire, le blanc redevenant image et donnant naissance au nouveau Finn, après le sacrifice de l'ancien Finn. Cette « genèse »¹⁸³ de l'image et du personnage principal est confirmée par le gros plan sur la montre cassée, qui atteste autant le passage du train (il affirme la réalité de l'événement) que la rupture qui s'accomplit (sacrifice, mort virtuelle puis renaissance du personnage) et qui va permettre au récit de se poursuivre et de s'achever.

Montrer ou ne pas montrer, voir ou ne pas voir, telles sont des questions essentielles posées par le Cinéma Américain. Malgré certaines références nominales claires et

¹⁸³ Le mot genèse est utilisé ici dans le sens d'une création originelle à partir d'un vide, du blanc purificateur et épurateur.

directes (l'Arche et le Messie) ou symbolique (le fondu au blanc), l'essentiel du dispositif est du domaine du tacite, circulant par le procédé filmique de l'absence, soit l'ellipse qui, selon Jacqueline Nacache, dépasse

Les pratiques du scénario et du montage pour servir une authentique morale du récit. Tout en assemblant une certaine image du temps – un temps surnaturel, presque ésotérique, cachant les discordances sociales et humaines sous l'ajustement étroit de ses pièces – elles construisent leur propre conception de l'homme et du monde. Le modèle idéologique ainsi élaboré est plus latent, voire plus secret que le modèle moral, social, familial, proposé de façon manifeste par tant de scénarios de comédies ou drames édifiants, mais il ne se veut pas moins influent¹⁸⁴.

Cependant, le spectateur occidental, que le film américain en général prend comme référence et comme cible ultime, étant le client, reste parfois réticent à certains propos comme ceux étudiés plus haut. Il convient dès lors de lui présenter les choses de manière à assouplir sa résistance, voire la vaincre. Les faiseurs de films ont tenu compte de cette réalité, établissant une pratique indirecte qui sape cette résistance possible. D'où la mise en chantier de certains films qui prennent une apparente distance tout en respectant « l'esprit dominant » presque sans le vouloir.

Il convient ici d'analyser un film qui se souhaite indépendant, qui aspire apparemment à dénoncer l'*American Way of Life* et qui est représentatif d'une tendance réformatrice dans le cinéma américain. Il s'agit de American Beauty (1999), de l'Anglais Sam Mendes, produit par Dreamworks. Ce film, qui se démarque des films hollywoodiens classiques et habituels par son sujet, reste quand

¹⁸⁴ Nacache, Jaqueline : *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Ed. L'Harmattan, 2001, p169.

même lié par sa structure, son montage et sa forme à une série de critères spécifiques déjà cités.

d- Un cas particulier : American Beauty (1999)

American Beauty de Sam Mendes évoque dans son introduction l'histoire d'une famille américaine typique, celle qui représente le « rêve américain » dans son excellence. C'est l'unité de base. Cependant, cette famille pas comme les autres a des problèmes. Derrière la façade de tranquillité, derrière les apparences, se cachent l'anxiété, l'hypocrisie et la dislocation familiale. L'histoire de Lester (Kevin Spacey) qui passe par la crise de la quarantaine, celle de sa femme Carolyn (Annette Bening) qui se réfugie dans le sexe et celle de leur fille Jane (Thora Birch) qui se révolte et affirme son indépendance se conjuguent à l'histoire des voisins bizarres pour créer un microcosme qui démontre la fragilité du concept de l'*American Way of Life*. Le traitement du film se fait à travers les différentes histoires dans un montage alterné qui permet la progression et le développement.

Le concept de base du film est la présentation d'une unité familiale qui commence à se désagréger. Comme dans la plupart des films hollywoodiens récents, cette unité est antérieure au début de la fiction, son existence est attestée indirectement par un conflit qui débute avec les premières scènes du film : l'intelligence cinématographique¹⁸⁵ du spectateur aidant, l'unité est présupposée et son existence virtuelle ne fait pas de doute. La présentation d'une famille, père, mère et fille dans un cadre idyllique en est une attestation.

Le danger qui guette cette famille vient de toutes parts : il apparaît surtout au sein de la famille, il concerne les relations internes entre ses différents membres. Le prélude

¹⁸⁵ L'intelligence cinématographique comme concept rejoint l'un des points défendus par le philosophe allemand Hans Robert Jauss, à savoir la prédisposition et « l'horizon d'attente »: « au moment où elle paraît, une œuvre ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant d'un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux - manifestes ou latents - de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception » in *Pour une esthétique de la réception*, Ed.Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1978, p. 55.

annonce la résolution finale et place le film en dehors de la pratique filmique hollywoodienne habituelle : un meurtre va avoir lieu. La voix off du personnage principal, Lester, annonce ensuite sa propre mort. Le spectateur est placé d'emblée dans un moule qui l'enfermera tout au long du film.

La résolution finale est placée sous le signe du suspense : le meurtre de Lester étant accompli, il reste à définir le responsable, qui pourrait être n'importe lequel des personnages qui l'entourent. L'unité familiale est *apparemment* brisée sans espoir de reconstitution, l'un des éléments fondateurs de cette unité étant mort. Le meurtre n'a pas ici la même fonction rédemptrice que la mort de la femme du président dans Independence Day ou de la jeune femme poursuivie par le noir dans The Birth of a Nation. Il n'est pas un élément qui permet à l'unité de se remodeler, mais confirme et met un point final à la cassure. La structure en suspense, qui place le spectateur sous tension, tout en étant extra diégétique, permet cependant de définir l'énormité de la fracture : celle-ci dépend du statut du meurtrier. Si la responsabilité en incombe à la femme ou à la fille de Lester, comme le préambule le laisse supposer, la dislocation familiale atteint des degrés de perversion très élevés. Cela ressemble à une implosion, une destruction du concept même de famille par l'un de ses représentants. Par contre, si le meurtrier est le voisin ou la jeune fille qui plaît à Lester, l'impact de l'écroulement est réduit, le danger venant de l'extérieur. Ce n'est plus la famille, représentant le rêve américain par excellence, qui s'auto détruit, mais un élément externe accomplit cette tâche¹⁸⁶. Une sorte de recul par rapport au discours initial du film se produit alors.

Le montage du film est représentatif de cette tendance unificatrice qui apparaît à la fin de American Beauty. Le montage alterné fait de la narration un élément fondamental, étant au service de l'histoire. Peu de mouvements de caméra, sinon pour mettre l'accent sur des émotions particulières : lorsque Lester voit l'amie de sa fille la première fois, un lent travelling frontal qui centre le père permet au

¹⁸⁶ Cela rappelle quelque peu la structure des films hollywoodiens d'horreur ou fantastiques, dans lesquels l'unité familiale est brisée par des intervenants étrangers. Les films Poltergeist (1982) et Exorcist (1974) en sont des exemples parfaits : le danger externe provoque la désagrégation de la famille typique américaine.

spectateur de ressentir le bouillonnement qui s'effectue dans son esprit. Le travelling a ici une valeur explicative, celle qui permet au récepteur de mieux comprendre ce qui se passe devant lui. Le travelling qui cadre Lester et la même fille vers la fin du film, lorsque celui-ci la prend dans ses bras après avoir décidé de ne pas perpétrer l'acte sexuel avec elle, sacrifice ultime dans une forme narrativement originale, procède du même sens et permet au spectateur de discerner les différents sentiments du personnage principal.

Il reste à relever une série de plans assez significatifs dans ce film à ce niveau : premièrement, celui du meurtre de Lester. Celui-ci, assis, prend un cadre avec une photo de sa femme et de sa fille. Il contemple cette photo lorsqu'un revolver entre dans le cadre et se colle à sa tempe. Un panoramique survient, qui permet à la caméra de passer vers un mur blanc en face de sa tête. Subitement, un coup de feu éclate hors champ et du sang jaillit sur le mur. Le plan qui suit est celui d'un escalier, vu en plongée. Un travelling descendant de quelques secondes a lieu. Nouveau plan, celui de sa fille et du fils du voisin, qui descendent les escaliers en observant le mort, plan qui révèle que le précédent était une vision subjective des deux personnages. Ces trois plans relèvent de la pratique du suspense, bien évidemment. Ils se basent sur le principe de l'attente et de la découverte.

Figure 31: American Beauty

Début travelling



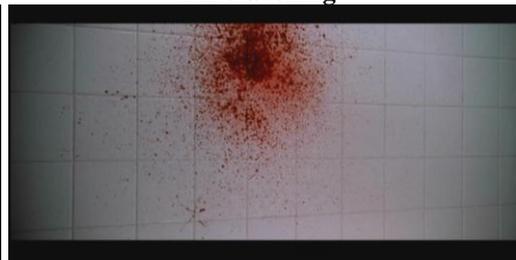
Milieu travelling 1



Milieu travelling 2



Fin travelling



**Figure 32: American Beauty
Plan 2**



**Figure 33: American Beauty
Plan 3**



Cependant, American Beauty remet en question ce genre à partir de son sujet, qui n'est pas précisément le suspense tel qu'on le définit dans les dictionnaires cinématographiques : le sujet, drame social et familial, est conjugué à une forme qui relève du suspense avec tous les ingrédients (inversion, subjectif, hors champ...). Le panoramique décrit plus haut exprime cette imbrication qui, bien que n'étant pas unique dans son genre dans le cinéma, permet de générer des significations diverses.

La différence avec le film hollywoodien classique réside dans ce film plus dans l'amalgame entre un sujet spécifique et une forme empruntée à un autre genre que dans une forme nouvelle ou révolutionnaire. L'originalité est plus dans le sujet, qui ose aller au-delà de certaines normes. Cependant, la chute finale de American Beauty, lorsque le spectateur découvre que le meurtrier est le voisin, procède d'un retour partiel au concept de l'unité dans le film hollywoodien. Lester n'a pas accompli l'acte sexuel avec la jeune fille, il regarde longuement la photo de sa famille avant sa mort et le meurtrier n'est pas un membre de sa famille, mais un étranger bizarre et excentrique. L'unité désagrégée et devenue improbable n'est quand même pas impossible, comme le précise la voix off à la fin. Une porte de sortie est laissée entrouverte et ramène le film dans le giron de Hollywood¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Cette fin peut être comparée à celle de Seven (1995), le film de David Fincher dans lequel le personnage principal, joué par Brad Pitt, voit sa famille directement attaquée par le meurtrier qu'il poursuit. Sa femme enceinte, porteuse de l'enfant représentant l'unité souhaitée, est décapitée sans qu'il ne puisse rien faire. Sa réaction violente consistera à abattre le coupable désarmé, devenant lui-même un criminel. Cette fin pessimiste va jusqu'au bout de la perversion dans la destruction de l'unité familiale et de l'unité morale.

Les possibilités structurelles offertes par Hollywood sont donc immenses : la logique de construction, qui garde quand même quelques points de repères constants, ne suit pas forcément un schéma rigide et strict. Independence Day est différent de American Beauty tant au niveau de l'histoire que du concept général. Les deux types d'analyse de ces films, ci-dessus, démontrent pourtant clairement la filiation existant entre ces différents films qui gravitent autour de la même sphère.

Cependant, ces possibilités ne remettent pas en cause l'existence de films américains, hollywoodiens ou autres, qui tentent de redéfinir quelques concepts et pratiques durant la période 1992 - 2004. En proposant des types de représentation inhabituels dans lesquels le montage suppose des implications idéologiques en détournant les figures filmiques courantes de leurs sens dominant, certains films imposent l'éclatement de conventions et règles cinématographiques et démontrent l'aptitude du Cinéma Américain à se renouveler et à se régénérer. Ces figures, formes indirectes du montage, concernent tout autant les notions de temps, de point de vue, d'espace et provoquent en quelque sorte des variations au niveau de la représentation idéologique. Cependant, ce qui prédomine à partir de 1992 comme figure intrinsèquement liée à la période en question est la prolifération d'images numériques et de techniques filmiques novatrices qui en résultent.

C- Les formes indirectes du montage et les mutations idéologiques

I- Le numérique, de l'illusion au simulacre ?

Il est évident que le Cinéma Américain, qu'il soit hollywoodien ou indépendant, a établi depuis sa naissance une relation étroite avec le réel. Sans en être toujours conscient, il prend cette réalité pour principe de base, considérant la diégèse comme une image du monde que le spectateur doit accepter malgré les apparences qui parfois créent une rupture avec le monde réel. Le cas des films de science-fiction en est l'exemple le plus probant : la création d'un univers particulier différant dans beaucoup de ses aspects du monde visible, avec la présence de créatures non humaines ou extra humaines, n'empêche pas le spectateur de reconnaître ce monde et de s'identifier à lui. Le concept de représentation, tel qu'exposé par Gilles Deleuze dans ces écrits, s'inscrit parfaitement dans cette tendance : l'identité, l'opposition, l'analogie et la ressemblance, qui constituent selon lui ses quatre aspects, forment une chaîne qui inscrit l'image dans un système de pensée basé sur la reconnaissance et la dichotomie, dans lequel le mimétisme est dépendant d'une logique binaire :

Tel est le monde de la représentation en général. Nous disions précédemment que la représentation se définissait par certains éléments : l'identité dans le concept, l'opposition dans la détermination, l'analogie dans le jugement, la ressemblance dans l'objet »¹⁸⁸.

Les années 1990 sont très riches en films contenant des effets spéciaux¹⁸⁹ qui, parfois, en sont la raison d'existence. Le développement rapide de ces effets durant cette

¹⁸⁸ Deleuze, Gilles : *Différence et répétition*, Ed. Presses Universitaires de France, 1968, p.179, 180.

¹⁸⁹ Nous pouvons distinguer deux types d'images numériques : l'image de synthèse, produite entièrement à partir d'un ordinateur, et l'image numérisée, produite à partir d'une image préexistante.

période peut être comparé, dans son importance, à la sonorisation du cinéma et l'apparition du parlant vers la fin des années 1920¹⁹⁰.

a- Illusion de réalité, effets spéciaux et montage interdit: Jurassic Park (1993) de Steven Spielberg

Le film inaugural de ce nouveau « moment clé » du Cinéma Américain est Jurassic Park, produit en 1992 et sorti sur les écrans américains et mondiaux en 1993. Réalisé par Steven Spielberg, l'un des chefs de file du « New Hollywood » et produit, en partie, par George Lucas, il constitue l'un des premiers films¹⁹¹ qui intègrent entièrement les effets spéciaux dans sa diégèse et les incorporent dans une image indicielle jusqu'à les confondre avec leur environnement. Le niveau de technicité et de perfectionnement des procédés numériques et de synthèse informatique permet dès lors une croissance rapide du nombre de films qui utilisent des effets spéciaux, parfois aux dépens d'une narration classique et traditionnelle. Le coût exorbitant de ces effets spéciaux fera du cinéma hollywoodien, le principal producteur, consommateur et utilisateur de ces techniques, alors que le cinéma indépendant, par manque de moyens, ne fera que suivre un mouvement déjà initié, à de rares exceptions près.

Les dinosaures de Jurassic Park, à la fois images de synthèse et créatures mécaniques, impressionnent par leur réalisme, parviennent à « donner l'impression, mieux, imposer la certitude d'avoir été filmés par une caméra, autrement dit vues par un témoin qui en atteste l'authenticité¹⁹² ». La technologie numérique permet ce passage subtil de l'illusion et du faux dans le domaine du visible et de l'impressionnable photographique. Le « fabriqué » prend les semblants de la réalité, chose que Méliès

Le terme « effets spéciaux » concerne globalement dans cette étude les techniques utilisées visant à produire l'une ou l'autre de ces deux types d'images, ainsi que les effets mécaniques.

¹⁹⁰ George Lucas affirme dans un entretien que la technologie numérique dans les années 1990 est une révolution comparable à l'introduction du son au cinéma dans les années 1920 et au passage du noir et blanc à la couleur un peu plus tard.

¹⁹¹ Terminator II (1991), de James Cameron, de même que Batman (1989) et Batman Returns (1992), tous deux réalisés par Tim Burton, sont les précurseurs d'une maîtrise complète des effets spéciaux et de leur intégration. Mais ils ne peuvent rivaliser avec Jurassic Park qui place les effets spéciaux au service d'êtres vivants, en chair et en os.

¹⁹² Couchot, Edmond : *La technologie dans l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Paris, 1998, p.177

n'avait pas entièrement réussi à réaliser par manque de moyens et de connaissances technologiques¹⁹³. Spielberg lui-même qualifie d' «acteurs véritables » les dinosaures créés par ses animateurs¹⁹⁴.

Le montage devient dès lors, explicitement, un moyen de continuité en dépit de la discontinuité technique, mêlant les prises de vue authentiques avec les effets spéciaux créés en studio. En conséquence, la familiarité qui s'en dégage, cette illusion de la réalité, permet au spectateur d'accepter l'irréel et les situations invraisemblables. Paradoxalement, ce qui permet et encourage la persistance de cette union entre ce film et son spectateur sont précisément les effets spéciaux, dans une sorte de renversement des rôles : Ces effets, qui n'ont rien de réel, qui n'ont aucun référent dans le monde de tous les jours, permettent curieusement au spectateur de mieux intégrer l'univers du film et de croire en l'image qu'il voit.

Ce n'est certainement pas un hasard si la création numérique a connu son plus grand développement au sein de la grande famille du cinéma hollywoodien qui a pour but l'identification d'un « spectateur - client » au «film - produit » et dont la réussite reste conditionnée par les chiffres du box office. En effet, Edgar Morin affirme à ce sujet :

Ce sont des trucs, d'effets d'abord fantastiques mais qui, par la suite, vont devenir techniques de l'expression réaliste". Il pose la question suivante : " Pourquoi le cinéma passe t-il par le truchement de ces *formulettes magiques* pour pouvoir *traduire la réalité de la vie* ? ¹⁹⁵.

En fait, le montage permet l'intégration des effets à la diégèse en créant des niveaux de compréhension qui permettent la reconnaissance. Le retour étonnant et inattendu

¹⁹³ C'est toute la différence entre le cinéma d'animation classique (les dessins animés de Disney) qui désincarne le réel et les images de synthèse qui tentent autant que possible de copier le réel ou de l'engendrer en fonction de critères identifiables.

¹⁹⁴ Couchot, Edmond, Hillaire, Norbert : *L'art numérique*, Ed. Flammarion, 2003, Paris, p.44

¹⁹⁵ Morin, Edgar : *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed. Les Editions de Minuit, 1956, p. 60.

aux théories de Bazin sur le montage de la transparence, au niveau de la réception et non pas au niveau des modes de production, s'accomplit alors que la multiplication des effets spéciaux présuppose la négation de cette théorie : les effets sont tellement appropriés par la diégèse qu'ils en deviennent *transparents* et invisibles. Ils ne sont plus extra - diégétiques, ils ne sont plus des effets simplement utilisés pour l'amusement, mais ils participent de la narration¹⁹⁶ ; il n'y même plus de montage visible, dans le sens de coupures ou de coupe, mais un amalgame dans lequel il est quasiment impossible pour le spectateur de redifférencier les multiples strates qui ont permis à l'image de devenir ce qu'elle est. Le monteur, superposant plusieurs couches¹⁹⁷ distinctes et de provenances différentes, devient ce magicien de l'image qu'a voulu être Méliès.

Le passage technologique de l'analogique au numérique, en s'imposant avec Jurassic Park, ne remet cependant pas en cause l'un des fondements principaux du cinéma : celui-ci se doit de ressembler au monde réel, ses images s'apparentant à une imitation du discernable. Les effets spéciaux deviennent eux-mêmes une reproduction des images analogiques, la mimésis première se doublant d'une mimésis seconde : la parfaite adéquation entre les dinosaures et l'environnement dans lequel ils évoluent permet finalement à l'image analogique de prendre une revanche sur l'image de synthèse, à la vision réaliste bazinienne d'exploration du réel de prendre sa revanche sur la conception idéaliste de Eisenstein dans laquelle le film doit provoquer le spectateur, l'enthousiasmer et le pousser à agir. La question du réalisme ontologique de l'image photographique se retrouve ainsi reformulée et confrontée à celle de l'image indépendante de tout référent préexistant, tout en préservant un dénominateur commun essentiel : la transparence dans la représentation et la reproduction, soit un respect fidèle à tous les paramètres de la reconnaissance¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Un mémoire de maîtrise « *Séquences hallucinées, séquences hallucinantes* » de Youssef Germanos, IESAV, USJ, Liban, 2002 approfondit ce sujet.

¹⁹⁷ Ce mot est la traduction française du mot anglais « layer ». Le « multiple layering » ou « compositing » est la technique qui permet de jumeler plusieurs couches (prise de vue, image de synthèse, maquette...) pour former une image unifiée.

¹⁹⁸ Robert de Gaetano, dans un de ses articles, affirme que la réalité n'est plus le référent dans l'image numérique. Il évoque plutôt la réalité comme condition de référence. Ce n'est plus la réalité de l'objet –

Jean-Pierre Godard¹⁹⁹, citant un article de Ron Majid dans la revue *American Cinematographer* (numéro de février 1994), pose la question suivante : « dans quelle catégorie de film placer Jurassic Park ? ». Il affirme : « pour le journaliste [Majid] avant ce film, la vie était simple. Il y avait le dessin animé (La Belle et la Bête), le film *live* à effets spéciaux (La Guerre des Etoiles) et le mélange des deux (Who Framed Roger Rabbit ?). Le film de Spielberg n'entre dans aucune de ses catégories, ce qui a embarrassé l'académie hollywoodienne pour l'attribution de l'Oscar des effets spéciaux (...). Quoiqu'il en soit, une page est tournée (...). Il y a des chances que les distinctions entre le *live* et l'animation deviennent de plus en plus embrouillées au fur et à mesure que les images créées par l'ordinateur élèveront leurs voix dans le langage du film ».

Le grand défi que le cinéma se promet de gagner est celui de la création de personnages et, surtout, de stars cinématographiques numériques, ressemblant parfaitement à des stars ayant réellement existé, les exemples les plus cités étant Marilyn Monroe, James Dean ou Marlon Brando²⁰⁰.

Cette propension à vouloir « faire vrai », à imiter le plus fidèlement possible la réalité et le sensible à travers tous les moyens de reproduction possibles et imaginables, malgré tous les coûts exorbitants indispensables à la recherche et au développement de systèmes de création numérique pouvant permettre d'accéder à cette ressemblance complète trouve son fondement dans l'objectif déclaré d'une grande partie du cinéma américain : atteindre les masses, faire les meilleurs chiffres d'affaires au box office. L'idéologie, qui ne se réduit cependant pas à ces simples motivations économiques, se

réfèrent qui importe mais « le réel du modèle, dans la mesure où le modèle est générateur de réel ». Bruno Péquignot va dans le même sens lorsqu'il définit la représentation comme une « construction particulière à partir d'une réalité particulière dans un processus spécifique de production », in *Réalité de l'Image, Image de la Réalité*, T.2, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, Paris, 1996, respectivement p. 46 – 47 et p. 73.

¹⁹⁹ Godard, Jean Pierre : *Steven Spielberg*, Ed. Rivages, Coll. Cinéma, Paris, 1994, p.185, 186.

²⁰⁰ Il convient de citer ici le procédé du Rotoscop qui permettait de reproduire fidèlement les mouvements de personnages dans les films d'animation. Créé par Max et Dave Fleischer en 1914, il s'accompagne de nouveaux procédés comme le Motion Capture utilisé dans des films comme Lord of the Rings, A Scanner Darkly et Polar Express.

repositionne ainsi comme l'une des constantes essentielles de ce cinéma alors qu'elle paraissait quelque peu mise à l'écart. La mimésis doublement présente, sans en être la seule condition, facilite un consensus manifeste du public face à l'œuvre proposée. Le réalisme, voire l'ultra réalisme, devient une fin en soi, et conditionne la technologie qui se doit alors d'être à son service.

Dès lors, la soumission des images de synthèse au type de reproduction analogique au moment de la projection, à « ce que filme la caméra ²⁰¹ », par l'artifice de l'ordinateur et du montage, marque la réaffirmation du rapport entre le montage et l'idéologie, celle du *Tout réel*.

Dans un tout autre registre qui, toutefois, éclaire cette puissance de l'idéologie du Tout réel, Kiarostami, évoque son mécontentement lorsque toute la salle a applaudi durant une projection de son film Le Vent nous emportera et affirme avoir voulu supprimer du montage la scène « coupable ». Il dira : « A la Mostra de Venise, quand tout le monde a applaudi la scène où la tortue retombe sur ses pattes, j'ai dit à Marin Karmitz qu'il fallait couper cette scène, parce que cet enthousiasme immédiat me gênait, parce qu'un spectateur ne doit pas applaudir pendant la projection d'un film. S'il le fait, c'est que quelque chose ne va pas. Là, j'ai senti que je devenais un politicien en train de balancer des slogans pour arnaquer les gens²⁰² ». Le consentement et « l'enthousiasme passionné » des spectateurs deviennent alors une sorte de réponse face à un discours populiste affectionné par la masse, discours qui se trouve consolidé par le réalisme de l'image.

L'échec du film Final Fantasy (2001) au box office s'explique dès lors à partir de cette constatation ; ce film, presque entièrement composé en images de synthèse, présente des personnages créés numériquement. Cependant, la technologie ne permettant pas encore de faire de ces personnages de vraies entités crédibles au niveau du rendu de l'image, de faire une sorte de clonage qui rendrait l'image numérique aussi

²⁰¹ Couchot, Edmond, Hillaire, Norbert : *L'art numérique*, Ed. Flammarion, 2003, Paris, p.44

²⁰² *Les Inrockuptibles*, n.244, décembre 1999, p.30

vraisemblable que l'image photographique, l'identification et la reconnaissance n'ont pas réussi à s'accomplir, le spectateur ne confondant pas les créatures de synthèse avec des « acteurs véritables²⁰³ ». La standardisation n'est alors plus de mise. Alors que Jurassic Park, qui a coûté environ 63 millions de dollars et en a rapporté 357 millions aux Etats-Unis et plus de 557 millions dans les autres pays, Final Fantasy, dont le budget s'élevait à 137 millions de dollars, n'a rapporté que 32 millions aux Etats-Unis et 53 millions à l'extérieur, se plaçant à la 74^{ème} place du classement du box office en 2001 en terme de recettes²⁰⁴.

Cet exemple permet de confirmer l'interaction du montage et de l'idéologie parallèlement à l'interférence des images de synthèse avec les prises de vue réelles. L'impression de réalité est l'une des constantes qui garantit l'adhésion du spectateur, le montage étant le moyen ultime permettant d'unifier et de faire fusionner plusieurs images de sources et de natures différentes en une image qui cache toutes ses scories.

Bazin affirmant que « ce qu'il faut, pour la plénitude esthétique de l'entreprise, c'est que nous puissions *croire* à la réalité des événements en les *sachant* truqués²⁰⁵ », annonce le phénomène Jurassic Park plusieurs décennies à l'avance et témoigne des liens entre l'esthétique d'une part et la confrontation de l'image avec son spectateur d'autre part. Cette impression de réalité devient ainsi en elle-même un vecteur de l'idéologie du Tout réel.

Le montage n'est plus seulement invisible mais devient interdit, sinon l'identification ne se produit plus : démontrer durant la projection la complexité, la mise en œuvre et les différentes étapes de fabrication du plan est inconcevable car cela briserait le « contrat de confiance » établi entre le film et son spectateur. Bazin trouve là sa revanche absolue. La théorie du « montage interdit » qui lui est si chère, qu'un

²⁰³ Dès 1987, Nadia Magnenat-Thalmann et Daniel Thalmann tentent, dans Rendez vous à Montréal, de rassembler Marilyn Monroe et Humphrey Bogart en les recréant électroniquement. Cependant, on ne les confond à aucun moment avec les vrais acteurs.

²⁰⁴ Tous ces chiffres proviennent de la base de données de Box Office Mojo, publiée sur le site www.boxofficemojo.com.

²⁰⁵ Bazin, André : *Qu'est ce que le cinéma*, Volume 1, Ed. du Cerf, Paris, 1958, p. 124.

spectateur pourrait croire pervertie, se voit affirmée : le montage invisible et les effets spéciaux en cette fin de siècle permettant la mystification, la manipulation et le dépassement de la réalité, débouchent alors sur l'asservissement du montage et du cinéma au réel, chose qu'il prônait avec sa théorie. Les effets spéciaux deviennent une affirmation du réel à partir du montage conçu comme instrument de raccord plutôt que comme élément de rupture.

Le film Forrest Gump (1994) évoqué plus tôt dans cette étude confirme cette tendance qui consiste à intensifier l'impression de réalité de situations supposées connues comme impossibles et imaginaires par le spectateur. Le pari lancé par les responsables du film est de rendre invisible le raccord entre les images documentaires et celles qui se rapportent à la fiction, notamment à travers les procédés numériques. La « coexistence », terme utilisé par Arsenault²⁰⁶, permet alors la vraisemblance des rencontres de Forrest Gump avec Kennedy, Johnson et Nixon, ainsi que le réalisme de scènes comme celle du jeu de ping-pong. Le montage et les nouvelles technologies numériques, à travers la perfection du raccord, contribuent à créer cette illusion du « vrai impossible ». Arsenault résume cette opération, affirmant que « l'invisibilité du montage effectue un saut quantique vers la transparence parfaite d'une manipulation idéologique²⁰⁷ ».

Même si le terme « manipulation » paraît peut-être excessif dans le cas de Forrest Gump, l'essentiel de cette affirmation réside dans ce saut quantique, qualitatif, qui fait des effets spéciaux un ersatz de la profondeur de champ par rapport à l'image et à son contenu : tous les deux impliquent un montage dans le plan, sans coupures visibles, sans changement de plan²⁰⁸. L'idéologie qui en découle ne procède plus par le montage classique, par le joint entre deux plans distincts dans leurs modes de

²⁰⁶ Arsenault, Michel : *De la synthèse au synthétique. Histoire de la transparence* in Cinémas, numéro 3, volume 7, printemps 1997, p. 149.

²⁰⁷ Idem

²⁰⁸ Dans le film In the Line of Fire (1993) de Wolfgang Petersen, ce procédé de rencontres virtuelles trouve son aboutissement lorsque l'image de Clint Eastwood, tirée d'une séquence de Dirty Harry, réalisé en 1983, est incrustée dans un reportage tourné le jour de l'assassinat de J. F. Kennedy. 3 temporalités coexistent ici, celle de 1963, celle de 1983 et celle du film lui-même. Un spectateur non averti pourrait croire à la réalité de ce qu'il voit.

production autant que dans la réception du spectateur, mais elle est incluse dans le plan qui se présente au destinataire, indépendamment du processus de matérialisation et d'exécution, comme une stricte reproduction de la réalité. Le degré de perfection et d'intégration des effets spéciaux devient un modulateur de la présence plus ou moins intense de l'idéologie dans le film américain. La boutade de Robert Zemeckis à propos de cette tendance en témoigne : il affirme que modifier la vidéo montrant le passage à tabac de l'automobiliste noir Rodney King par des policiers blancs de Los Angeles et de présenter quatre agents noirs brutalisant un blanc « coûterait à peine un demi - million de dollars, et ça aurait l'air parfaitement réel²⁰⁹ ». Jeff Kleiser, fondateur avec sa compagne Diana Walczak de la compagnie spécialiste des effets spéciaux Kleiser - Walczak Construction Co rajoute de son côté :

Our goal is to create a CG character that rises above the technology, that's so enthralling you forget it's computer generated²¹⁰.

Le film Titanic réalisé en 1997 par James Cameron est un exemple de cette simulation du réel. La célèbre scène surnommée « I am the king », à la trente troisième minute du film, en témoigne. D'une durée de 40 secondes, elle allie les prises de vue avec les effets spéciaux sans qu'il soit possible de les dissocier, grâce à un montage très complexe²¹¹. Dans cette scène, les acteurs Leonardo Di Caprio et Danny Nucci sont sur la proue, criant leur joie, alors que la caméra, en un lent mouvement arrière, dévoile tout le navire et montre les marins et les passagers sur le pont, les vagues qui frappent contre le bord, ainsi que le soleil couchant. En réalité, les deux acteurs furent filmés sur un fond vert, tous les autres éléments étant rajoutés en post production : le navire est en fait une maquette construite à l'échelle 1/20, les personnages recréés par

²⁰⁹ Barboza, Pierre : *Les nouvelles images*, Ed. D'art Somogy, Paris, 1997, p.88

²¹⁰ Notre but est de créer un caractère d'animation qui dépasse la technologie, tellement captivant qu'il vous fait oublier qu'il est généré numériquement » : www.wired.com/wired/archive/6.10/hollywood_pr.html.

²¹¹ Ces procédés diffèrent des effets spéciaux du cinéma classique, notamment des transparences qui peuvent sembler artisanales faces aux images composées par ordinateur. The Thief of Bagdad, réalisé en 1940 par Ludwig Berger, célèbre pour ses effets spéciaux et ses transparences qui lui ont valu un oscar, en est un exemple.

la technique du motion control et rajoutés infographiquement dans l'image, les vagues reproduites en studio et insérées à l'aide d'un programme informatique qui leur permet de réagir en fonction de l'environnement et du mouvement du bateau²¹². Le coût de cette scène est de 1,1 million de dollars, soit environ 27500 dollars par seconde²¹³, et en fait, à l'époque de la sortie du film, la scène la plus chère de l'histoire du cinéma. Les effets spéciaux donnent parfaitement l'illusion de la réalité et marquent le spectateur de la même façon que dans Jurassic Park : il n'en a pas conscience durant la projection, le montage procédant par son invisibilité, produisant un plan séquence qui permet à l'idéologie du Tout réel de prendre sa revanche à un prix démesuré.

b- La représentation inachevée dans Star Wars Edition Spéciale (1997) et Strange Days (1995).

A la différence de Jurassic Park qui tente simplement de normaliser les effets spéciaux, les films Star Wars IV-b A New Hope (la lettre « b » signifiant la nouvelle version sortie en 1997 du film réalisé en 1977 par George Lucas), Star Wars V-b (1997 – 1980, Irvin Kershner) et Star Wars VI-b (1997 – 1983, Richard Marquand), tous produits par Lucas, conçoivent les effets spéciaux comme une remise en question de la notion de représentation filmique²¹⁴.

En fait, les films ressortent en salle en 1997, rallongés d'environ quatre minutes pour le premier, de 3 minutes pour le second et le troisième, agrémentés d'un grand nombre d'effets spéciaux actualisés ou entièrement créés. Des personnages sont rajoutés,

²¹² Plusieurs décennies avant Titanic, le procédé Schüfftan, du nom de son inventeur allemand, permettait de combiner les décors naturels, les maquettes et les miroirs avec les acteurs. Ce procédé fut utilisé dans Metropolis en 1927 et dans Blackmail en 1929. Il est l'ancêtre du Blue Screen et du Traveling Matte.

²¹³ Ces chiffres sont tous avancés par Paula Parisi sur le site Internet www.wired.com/wired/archive/6.10/hollywood.pr.html.

²¹⁴ Déjà, la première mouture de Star Wars IV A New Hope avait introduit de nouvelles techniques qui ont grandement influencé le cinéma, comme le motion control, ou le système de caméra administrée et dirigée par un ordinateur.

d'autres remodelés grâce aux nouvelles technologies développées par la Lucasfilm et Industrial Light and Magic, toutes deux fondées et dirigées par George Lucas.

Les sorties des films en 1997 divise les critiques : faut-il considérer chaque nouvelle version comme le même film que l'ancien, son remake ou un nouveau film ? Le réalisateur répond indirectement à cette question durant un entretien²¹⁵ en affirmant qu'un film est une création dynamique qui peut toujours être façonnée et modelée :

There is no such thing as *the film*. The film is the thing that gets spit out at the very end. Whether I'm doing notes on paper or doing notes electronically, it all comes down to the same thing. Except now I've a very, very clear picture of what it is I'm doing. It's like a painting. You rough it in. You say, Oh, I was going to do this, and then halfway through you change your mind. You can see it evolve (...).

The film business is designed in a kind of industrial way, vaguely the way buildings are built. The architect does the blueprint and turns it over to the contractor. The contractor then follows the instruction and if nobody is there to say wait, wait, wait, and if nobody goes in and make those change orders – which, of course, nobody wants to do because it's very expensive– you end up with a building that's only sort of interesting. I'm of a carpenter mentality. I have a rough idea of what I want to do, but I'm going to start hammering, and then when I get along here, I'll look at it and say we should move this wall here, it would be

²¹⁵ Les propos de George Lucas sont tous reproduits à partir de l'article paru dans le magazine Wired, numéro 5.02, février 1997.

even better. A lot of Victorian houses were built this way. They weren't built with plans, just by carpenters saying: well, all right, let's measure out the room, it will be 20 feet this way, and it will be 40 feet that way, and then we get the first floor built, we'll figure out what's going to be on the second floor (...). It's very organic. It feels better than something that someone who had a set of plans bolted together²¹⁶.

L'expérimentation devient ainsi une notion essentielle dans le processus de création cinématographique, non pas seulement durant la phase de production d'un film, mais également postérieurement. Retoucher une œuvre après sa présentation au public, lui rajouter des éléments ou en retrancher d'autres deviennent des principes fondamentaux du cinéma contemporain ; les techniques numériques constituent le mécanisme principal qui permet la mise en place de cette vision d'un cinéma conçu comme un « work in progress ».

Cela remet en cause les modes de productions classiques du cinéma, la linéarité étant ainsi écartée au profit d'une formation par strates, par couches multiples qui coexistent et variables. On rejoint ainsi l'essence même du processus numérique, qui fait de la disparité, de l'arbitraire et du téméraire ses composants essentiels. Lucas, encore lui, confirme cette tendance, témoignant de la personnalisation du processus et de la difficulté de tout prévoir à l'avance :

Instead of making a film into a sequential assembly line process where one person does one thing, takes it, and turns it over to the next person, I'm turning it more into the process of a painter or a sculptor. You work on it for a bit,

²¹⁶ Cet extrait met l'accent sur le caractère non définitif d'un film, qui évolue constamment selon le désir du metteur en scène. Lucas se compare à un charpentier plutôt qu'à un architecte, le premier créant l'objet et le façonnant par étape, se permettant des marges de liberté, tandis que le travail du second est plus figé et forcé de se contraindre à des plans préexistants.

then you stand back and look at it and add some more onto it, then stand back at it and add some more. You basically end up layering the whole thing. Filmmaking by layering means you write, and direct, and edit all a once.

En rajoutant le personnage Jabba the Hut à un film réalisé 20 ans plus tôt, Lucas ne fait pas que réaliser ce qu'il lui était impossible de faire en 1977 pour des raisons techniques, mais il développe le concept de la représentation inachevée, du film imparfait en dépit de la perfection technique. Ce concept existait dans les milieux du cinéma expérimental, voire même du cinéma indépendant au Etats-Unis et dans d'autres pays. Déjà, dès 1961, mais dans une pratique différente, avec L'Année Dernière à Marienbad de Alain Resnais, puis La Jetée (1962) de Chris Marker, Lost Highway et Mulholland Drive de David Lynch ou Time Code et Hotel de Mike Figgis, le cinéma s'investit dans une recherche au niveau de l'inachevé, de l'incomplet, tentant d'élaborer une réflexion sur l'idée même de la représentation (malgré le caractère très maîtrisé et contrôlé de ces œuvres par leurs « faiseurs »). Star Wars introduit cette réflexion dans le cinéma hollywoodien, en utilisant le moyen des effets spéciaux, à travers une pratique non linéaire à tous les niveaux de la production²¹⁷.

Les nouvelles versions de la trilogie produite par Lucas ne sont que la mise en oeuvre de cette manière de voir : le montage est l'élément principal de cette pratique qui consiste à refaire un film, les nouvelles technologies facilitant une approche nouvelle et permettant d'aiguiller le propos. Au-delà d'un simple perfectionnement de l'image ou des effets, le mouvement entamé par Lucas donne une impulsion au cinéma américain en lui permettant de se régénérer et de se replacer dans une perspective empirique²¹⁸.

²¹⁷ Le film peut se faire et se refaire à l'infini, la seule limite étant la question de la possession des droits : qui peut le retoucher, le remanier et, peut être, en faire une version complètement différente ? Le producteur, le réalisateur ou la compagnie de production ?

²¹⁸ Certains critiques résistent à ce type de changement : Philippe Quéau, prophétisant ce phénomène bien des années avant, pose la question de la « légitimité de la représentation », les effets spéciaux

Le caractère aléatoire du montage virtuel s'impose alors sur le devenir du cinéma, celui-ci adoptant une forme qui n'a plus rien d'irrévocable. Le film auquel assiste le spectateur devient lui-même virtuel, *une possibilité* de film qui pourra varier et se transformer quelques temps plus tard. Un film n'est plus une œuvre terminale, définitive, il est sujet à des modifications plus ou moins importantes selon le bon vouloir de son créateur. Le concept de représentation s'en trouve bouleversé, malmené, indéfini ; les concepts d'unité, de vision, de concept ne sont plus adéquats, l'instant, l'imminent et le présent prenant le dessus. Un film devient une œuvre ouverte, soumise à des impératifs circonstanciels et conjoncturels techniques mais également idéologiques, une œuvre du « moment ».

Les effets spéciaux et les techniques numériques deviennent ainsi des vecteurs importants au service de l'idéologie, intervenant pour recomposer tout autant la forme que le sens d'un film. Le montage, qui est leur mode d'intégration et de normalisation, facilite cette opération substitutive et rend possible un processus de modification, voire même de création. Lucas annonce cela lorsqu'il affirme que l'essentiel de l'art est la communication émotionnelle²¹⁹, confirmant la tendance du cinéma américain à viser l'affect par l'intermédiaire des nouvelles technologies.

La remise en question de la représentation n'est donc qu'un moyen de plus pour réaffirmer l'interdépendance entre le cinéma et son spectateur. Star Wars, en investissant massivement les effets spéciaux dans le spectacle, le réinvente en respectant l'essentiel : son caractère de divertissement. Le processus entamé par Jurassic Park se confirme, l'illusion de la réalité se trouvant disciplinée par l'imminent et l'immédiat. L'idéologie du Tout réel s'associe alors à l'intuition de l'actuel, le film devenant modulable par l'intermédiaire du virtuel, son mode de production non

ouvrant la porte « à tous les révisionnismes » (cité dans l'article de Frank Beau, *Chronique d'une mutation annoncée, Les Cahiers du Cinéma*, numéro 503, juin 1996)

²¹⁹ Durant un entretien diffusé sur la chaîne satellitaire Movie Channel, dans la cadre d'une émission pour la promotion de Star Wars III.

linéaire n'influençant cependant pas forcément la narration et gardant la même finalité, celle de s'adresser à la plus grande masse.

Strange Days, réalisé en 1995 par Katherine Bigelow, annonce ce processus quelques années plus tôt, en en faisant son sujet principal à travers la problématique de la mémoire enregistrable et transférable²²⁰. En effet, au moment du passage au troisième millénaire, dans la ville mouvementée de Los Angeles où règne le chaos, Lenny Nero, un ancien policier, est impliqué dans le trafic illégal d'enregistrements numériques d'expériences vécues par des citoyens de toutes sortes. Ces enregistrements se font par l'implantation d'un système appelé SQUID sur le cerveau humain par l'intermédiaire d'un casque sensoriel, captant et archivant les événements, perceptions, sensations et émotions qui deviennent immédiatement « visionnables » par d'éventuels acheteurs, avides de s'évader d'un quotidien infernal.

La mémoire devient ainsi une entité dépersonnalisée, séparable de son propre initiateur. A son caractère aléatoire puisque incontrôlé par définition, elle acquiert un statut non linéaire, portable, externe, un peu à la manière des disques durs - mémoires virtuelles des ordinateurs, mobiles et modulables à volonté. Tout consommateur peut se permettre de revivre des expériences lui appartenant ou appartenant à d'autres.

Le scénario, écrit par James Cameron, l'un des plus importants concepteurs d'effets spéciaux, développe l'idée de réalité virtuelle en accord avec le principe de l'illusion de réalité : la mémoire devenant fragmentaire, relative, imparfaite mais également reproduction d'une certaine réalité ayant existé à un instant précis, devient un substitut au cinéma lui-même ontologiquement. La mémoire, par définition intérieure, intime, et du domaine du moi se trouve diffusée, objet de convoitise, perdant son aura. Elle

²²⁰ Ce film rappelle Brainstorm, réalisé en 1983 par Douglas Trumbull, dont le sujet est la stimulation mentale par l'intermédiaire d'implant d'images, de mémoires et de d'émotions dans le cerveau humain.

joint le mouvement de reproduction évoqué par Walter Benjamin²²¹, le numérique succédant au mécanique²²².

La mémoire devient ainsi actualisée, du domaine du réel et non plus du dissimulé, d'un passé méconnu. L'immédiateté remplace la durée, la distance temporelle entre un souvenir et le processus de son activation étant réduite à zéro. Elle devient soumise au choix individuel, à la fois subjective et objective, confondant les deux extrêmes.

La première scène est très claire à ce niveau : au très gros plan d'un œil succèdent les images d'une caméra subjective montrant des voleurs poursuivis par des agents. Quelques images fortement pixellisées, débutant le second plan, permettent de faire la jonction entre les deux plans, annonçant le caractère subjectif. On ne découvre que plus tard que cette expérience est vécue virtuellement par Lenny Nero qui revit cette aventure enregistrée par le SQUID.

Figure 34: Requiem for a Dream

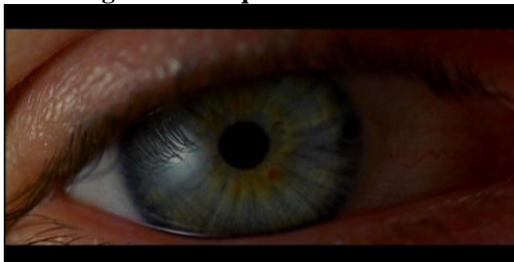


Figure 35: Requiem for a Dream



Figure 36: Requiem for a Dream



²²¹ Benjamin, Walter : *l'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*, Ed Allia, Coll. Petite Collection, 2003 (également disponible intégralement en édition numérique sur le site <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref>)

²²² Le film Total Recall, réalisé en 1990 par Paul Verhoeven, adapté d'une nouvelle de Philippe K. Dick, a un sujet qui ressemble à celui de Strange Days. L'idée d'une mémoire manipulable est cependant différente de celle mise en œuvre dans le film de Bigelow : les souvenirs implantés ne sont pas de vrais souvenirs vécus par quelqu'un à un moment donné mais des souvenirs « mis en scène », inventés par des sociétés dans un but purement commercial. Il s'agit donc de création et non de reproduction, d'invention et non de représentation.

Cette scène met en place le dispositif général du film : l'expérience virtuelle est réelle, le perçu est confondu avec le vu et le senti, le récepteur - spectateur avec l'acteur. Le montage (comme succession de plan) et le pixel (label du numérique et des effets spéciaux) jouent le rôle de médiateur et permettent cet embrouillement²²³ volontaire.

C'est dans cette optique que Strange Days est perçu comme le précurseur de Star Wars : la virtualité du processus de création, le caractère d'échantillonnage et l'accès éventuel et soumis aux impératifs du hasard dépend incontestablement de la vraisemblance et de l'illusion obligée de réalité, de la prééminence de l'instant présent et de la dissolution optimale des repères qui se confondent avec l'actuel. Alors que l'œuvre de Lucas s'approprie les effets spéciaux dans ce qu'ils ont de plus factuel pour mettre en place une structure filmique itérative à partir d'une conception empirique du montage, réduisant la distance originale de vingt ans entre deux films à la fois semblables et différents au profit d'une actualisation soumise aux impératifs de la loi du marché, le film de Bigelow développe une approche de la proximité dans laquelle le virtuel devient actuel²²⁴, la mémoire se mue en sensations, l'occulté évolue vers la reconnaissance, le tout étant soumis à une idéologie qui fait du Tout réel un corollaire du « merchandising ». La représentation inachevée et la fragmentation trouvent dans ces deux films leurs aboutissements, la pratique du montage indéfini faisant pendant à la numérisation imparfaite des images mentales. Le spectateur dans la salle de cinéma rejoint celui des enregistrements cérébraux et fusionne avec lui ; ils constituent la même entité, la cible idéale visée pour maximaliser le profit et le gain²²⁵.

²²³ L'article de Patricia Pisters *New Subjectivity in Cinema* disponible sur le site <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/agcs/2000/00000012/00000001/art00012;jsessionid=utfa87bt28kb.alice> développe ce sujet et fait la comparaison entre les séquences d'ouvertures de Strange Days, Vertigo et Peeping Tom dans une perspective deleuzienne.

²²⁴ L'actuel et le virtuel sont utilisés dans le sens que leur donne Deleuze : l'actuel est défini par le présent (physique) qui défile, le virtuel par le passé qui est préservé, les deux étant du domaine du réel, l'actuel étant entouré de virtuel.

²²⁵ C'est cette conception du rapport au réel qui fait la différence entre Strange Days et Total Recall. Il s'agit en fait de la différence entre l'idéologie du « tout réel » et du « tout possible ». La confrontation puis la continuité entre le virtuel et l'actuel est remplacée dans le film de Verhoeven par celle de la confusion entre le réel et l'imaginaire.

c- Le simulacre entre le mouvement et le temps : The Matrix (1999) de Andy et Larry Wachowsky

Quelques années après Jurassic Park, Forrest Gump, Titanic et la trilogie Star Wars remodelisée, le film The Matrix (1999), premier volet de la trilogie réalisée par les frères Andy et Larry Wachowsky, amorce une nouvelle tendance et annonce une forme originale d'imbrication des effets spéciaux avec les images traditionnelles, privilégiant les images numérisées qui manipulent dorénavant les représentations indicielles; cependant, la reconnaissance, malgré les apparences trompeuses, reste quand même la finalité de ce type de spectacle et conditionne toutes les formes d'images en les « normalisant ».

Ce film relate la quête de Néo, un pirate informatique, qui découvre que le monde apparent dans lequel il vit est une construction virtuelle, une matrice construite par un ordinateur, soumettant les humains à son pouvoir, se nourrissant d'eux. Avec quelques résistants vivant dans un monde sous-jacent, l'Underground, Néo l'Elu débute un combat contre le monde illusoire et ses représentants. Ce film a provoqué toute une série d'analyses et de lectures différentes, parfois contradictoires, certains le rapprochant des théories lacaniennes, d'autres en faisant un représentant du post modernisme ou le rapprochent des théories platoniciennes (la cave, le monde souterrain, l'idéal).

Au-delà de ces interprétations diverses, The Matrix se distingue de Jurassic Park par l'imbrication entre son sujet, la virtualité du monde dans lequel évoluent des êtres humains bien vivants, et la forme filmique qui permet à ce monde de rivaliser avec le monde réel et le supplanter physiquement. En présentant deux mondes opposés, l'un de l'ordre du possible qui devient réalité en plagiant l'autre et cet autre qui n'a plus d'existence officielle à cause de la copie, le film se présente comme un véritable écho de la notion même de représentation.

La référence directe à Jean Baudrillard vers la huitième minute du film annonce cette commutation entre les deux mondes : Celui qui deviendra Néo l'Elu, Thomas Anderson, manipule en gros plan un livre au titre apparent, *Simulacra and Simulation*, et en retire une disquette du chapitre *On nihilism*. Quelques secondes plus tard, également en gros plan, Néo demande à celui à qui il remet la disquette : cela t'est-il arrivé de confondre rêve et réalité ?

Ces deux gros plans, en plus de leurs significations évidentes qui fixent l'accent sur un détail, le grossissant à la manière de Griffith, mettent en place une configuration, un dispositif qui ne sera plus aussi explicite dans la suite du film. On pourrait considérer la référence à Baudrillard comme un simple clin d'œil, une distraction. Cependant, la remarque du personnage principal et la suite du film confèrent à cette indication une portée plus en rapport avec le film. En effet, le simulacre et la simulation, parallèlement aux notions de rêve et de réalité, s'inscrivent dans la logique interne du film, celle du phagocytage du sensible par le potentiel, du passage du *Je vois* et *J'entends* qui déterminent l'image indicielle et la toute puissance de la mimésis au *Je déchiffre*, relatif à la raison et à la logique.

Qu'est-ce que la simulation ? Qu'est-ce que le simulacre ? Selon Baudrillard, la simulation serait un « reflet d'une réalité profonde²²⁶ », l'expérience du réel à travers ce qui nous en est rapporté, à partir du vécu d'un sujet, alors que le simulacre en est la représentation figurée, une copie parfaite qui trompe le sujet et finit par distancer le réel :

Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui

²²⁶ Baudrillard, Jean : *Simulacres et simulations*, Ed. Galilée, Coll. Débat, 1981 p. 17

offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties²²⁷.

Le gros plan sur le faux livre, qui a l'apparence du vrai, cachant la disquette, introduit celui sur le visage du faux Anderson, qui semble réel, cachant l'Elu Néo. Plus tard, à la vingtième minute du film, ce visage sera défiguré, la bouche du personnage se déformant et se bloquant par la seule volonté de l'agent Smith, dans une scène qui est à la fois de l'ordre du réel et du rêve.

Figure 37: The Matrix



Elle témoigne ainsi de cette transformation du *Je vois* en une opération complexe de décodage, l'essentiel n'étant plus, pour le spectateur, de recevoir des images mais de les déchiffrer et de tenter de partager le réel du rêve, opération quasi-impossible à cause de la nature du cinéma, le mouvement annulant les images qui sont remplacées très rapidement par d'autres.

Ces plans, en eux-mêmes signes du réel, double opératoire, brouillent les repères et confondent les bornes. Le gros plan comme agrandissement d'une partie devient alors une confirmation de la double notion de représentation, le signe omnipotent qui transmute le faux en tentative de réel.

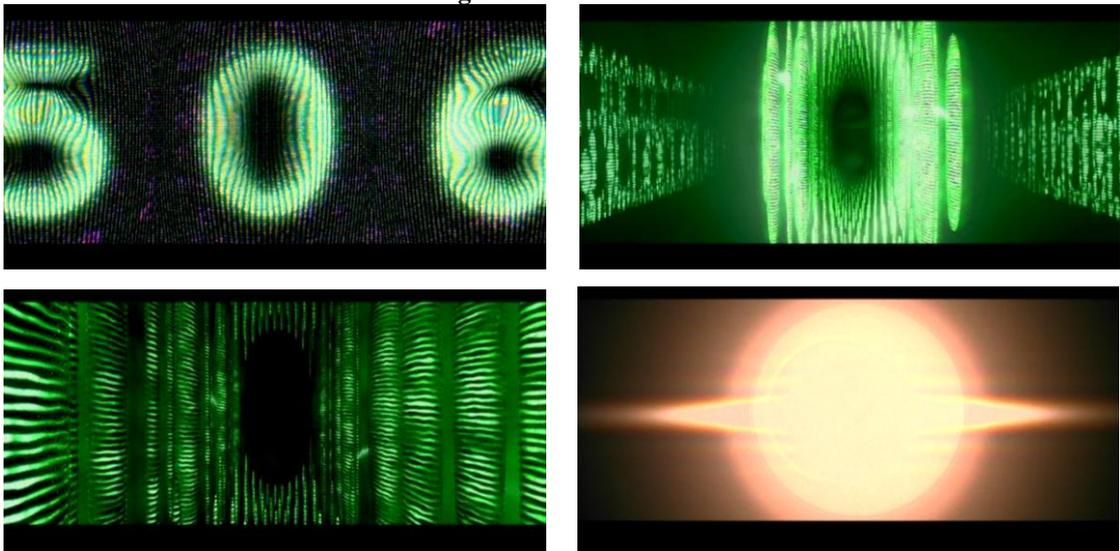
Le gros plan permet la cohérence du propos à travers le passage du monde virtuel au monde sensible, de l'image numérisée à l'image supposée indicielle. En effet, alors que Jurassic Park et Star Wars fonctionnent par analogie, The Matrix met en place un dispositif de substitution et de transmutation, faisant des effets spéciaux un véritable

²²⁷ Idem, p. 11

simulacre qui va au-delà de la construction binaire et logique qui lui donne naissance. The Matrix, dans ses premiers plans, montre des chiffres qui représentent le modèle mathématique et physique des images de synthèse, mettant en relief son sujet central ; il aborde ensuite, avec les deux gros plans du livre et du visage, une thématique autrement plus complexe, celle de l'image qui n'est plus simplement une réminiscence d'un instant, un « ça a été », mais l'image d'une image. La matrice, origine d'un modèle, est en même temps la copie du modèle, le signe par excellence.

Les effets spéciaux n'ont plus seulement pour but, dans The Matrix, de ressembler le plus possible au réel, à « ce que filme la caméra », mais de se présenter comme étant le réel : théoriquement, mais surtout dans la pratique, et c'est toute la différence entre ce film et celui de Spielberg, l'opération du montage et de la post-production transforme des codes et des chiffres en images et détruit toutes les preuves de la fabrication. La première minute après le titre du film en témoigne : un mouvement avant déplace la caméra vers des milliers de chiffres inter - changeants verdâtres puis pénètre à l'intérieur du chiffre 0 qui apparaît subitement entre d'autres chiffres. Après un rapide « voyage » entre les composants du nombre 0, éléments qui ressemblent à ceux d'un ordinateur, une lumière blanche intense se montre, se rapproche de la caméra et remplit presque entièrement l'écran avant de révéler, en gros plan, un homme qui tient une torche.

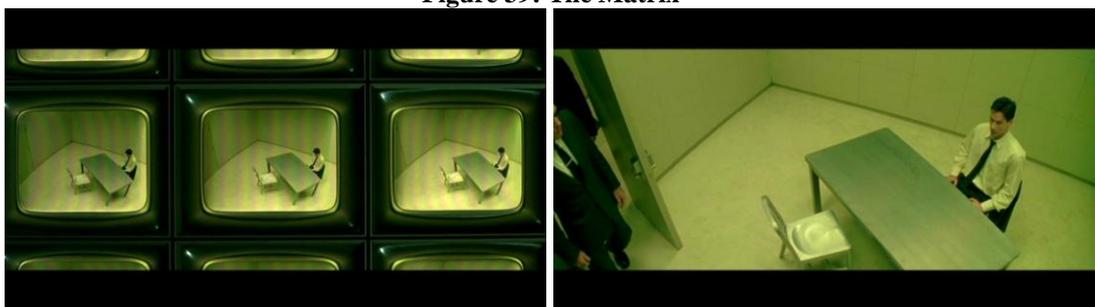
Figure 38: The Matrix



Le zéro, chiffre fondamental dans l'univers numérique, marque le point d'entrée dans la diégèse et *devient* lumière, en conséquence une image, qui elle-même, dévoile puis encadre un homme, être vivant personnage du film, représentation indicielle, du moins en apparence. Toutes les étapes de la fabrication du faux, du simulacre, sont mises en situation dans cette introduction au film, entrelaçant les divers éléments et les confondant entre eux.

La scène du mur d'écrans, après l'arrestation de Anderson - Néo, est significative à ce niveau : un mur d'écrans multiples renvoie la même image du héros, filmé par une caméra de surveillance dans le poste de police. Un travelling permet d'avancer vers l'un des écrans, de le pénétrer sans cut apparent, de « devenir » la caméra de surveillance puis d'effectuer un mouvement descendant vers Anderson - Néo. Ce plan continu, impossible sans effets spéciaux, marque la différence avec la méthode spielbergienne : ce n'est plus l'animal qui devient vivant, mais le vivant qui, en s'installant dans un environnement virtuel, devient en lui-même irréel. L'accès « au hasard » d'un des écrans qui reproduisent la même image est en lui-même représentatif de l'aspect échantillonnage, de la probabilité et du prélèvement automatique, tous relatifs au processus de création virtuelle. Si la caméra avait pénétré une autre image, un autre écran, la suite aurait-elle été la même ?

Figure 39: The Matrix



Une autre scène confirme cette hypothèse. Un effet, composé de multiples images distinctes, parfois de centaines d'images et de plans différents, dans lesquels le personnage principal est suspendu dans l'air alors que la caméra le contourne, est soumis à l'intelligence du spectateur comme un seul plan homogène et continu, par la magie du montage. Dès les premières minutes du film, cette technique met en évidence, non pas simplement une maîtrise technique et une inventivité extra -

diégétique, mais une véritable modification de l'impression de réalité : le possible, le réalisable et l'éventuel deviennent aussi crédibles dans le film que tout ce qui est du domaine des sens.

Ce qui est étonnant dans ces trois scènes est l'utilisation répétée d'un mouvement de caméra, le travelling, qu'il soit le résultat d'un mouvement familier de caméra, d'un effet numérique entièrement produit par un ordinateur ou suite à un procédé mécanique photographique associé à une opération complexe de montage. L'essentiel est qu'il soit perçu comme travelling par le spectateur qui ignore les modes de production de ce mouvement et leurs dissemblances dans les trois scènes.

Le travelling devient alors un vecteur de reconnaissance, renouant avec le procédé classique du Cinéma Américain faisant du travelling un mécanisme de transmission idéologique. La reconnaissance et l'identification qui aurait pu être réduite à un minimum dans The Matrix à cause de la nature même de son sujet retrouve ainsi sa toute puissance par l'intermédiaire d'un procédé -en apparence- technique. L'attente et l'expectative provoquées par le déroulement spatial et temporel du travelling, le passage d'une position de départ à un point d'arrivée inconnu et parfois inexploré, la virtuosité technologique qui permet de mettre en place une configuration inédite sur le plan stylistique sont les éléments principaux de ce *ricochet* de la reconnaissance qui redonne au travelling son statut d'effet - propagande.

Le travelling, caméra en mouvement, reproduit hypothétiquement le réel en mouvement. Il devient la figure clé du cinéma, celle qui lui permet de ressembler au réel, de le représenter. Il remplace le mouvement de la pellicule en 24 images par seconde et celui de l'acteur qui créaient l'illusion. Le travelling, imposant un rapport direct au temps, prescrit à nouveau au numérique de recomposer avec le réel avec toute l'ambiguïté qui caractérise celui-ci, confirmant la tendance du gros plan à replacer le sensible au sein du virtuel, par l'intermédiaire même du virtuel.

Au fait, trois temporalités coexistent dans ces trois séquences : un temps entièrement virtuel, un temps partiellement virtuel et un dernier temps qui résulte de la répétition d'un instant figé. Couchot affirme que le temps du numérique est « un temps de synthèse, un temps uchronique²²⁸ (...). L'image de synthèse, du fait qu'elle ne résulte d'aucun enregistrement, ne donne ni à revivre un temps présent déjà vécu [le cinéma] ni à vivre un temps présent en train d'être vécu [la télévision]. Elle en engendre un autre qui n'a jamais été²²⁹ ». Dans The Matrix, le travelling, indice de réalité, permet de prévenir ces dissemblances en créant un temps idéologique, un temps qui est à la fois instant et durée, proximité et espacement, fixité et déplacement. La durée qui résulte d'une combinaison logique de chiffres intemporels et celle que produit le montage d'instant figés dupliqués un nombre x de fois en fonction de certaines variantes propose cette nouvelle forme de représentation dans le cinéma, joignant le « ça a été » avec ce « qui n'a jamais été ».

La question qui s'impose alors est la suivante : cette omniprésence de l'idéologie dans un film qui paraît s'en dégager est-elle une pure coïncidence ? Un hasard ? N'est-elle pas plutôt volontaire, voire explicite ? Le travelling, tel qu'il est conçu, imaginé, utilisé et exploité est-il juste un effet artistique, du domaine du Beau, ou une détermination à vouloir réaffirmer la proximité avec un spectateur, un public, une masse dans l'intention de générer un maximum d'adhésion et donc d'accroître les possibilités de succès au box office ?

Durant une conférence donnée dans une université aux Etats-Unis, les réalisateurs Wachowski invoquent le dédoublement du signe qui « court-circuite le réel » et son rapport avec ce que voient les spectateurs. Ils rappellent la scène durant laquelle Morpheus, cheminant dans la ville virtuelle qu'il a générée, explique au héros la manière qui permet aux gens de s'attacher au principe de réalité. Durant l'explication, le passage d'une jeune femme très sexy, habillée en rouge, distrait l'attention de

²²⁸ Ce terme signifie chez Couchot un temps en dehors de toute chronie, un temps de synthèse, un temps – matrice, un temps formé d'éventualités et non d'événements.

²²⁹ Couchot, Edmond : *Au-delà du cinéma. Image et temps numérique*, in Cinémas, Vol 5, numéro 1 – 2, automne 1994, p.69.

Anderson - Néo qui la suit intensément du regard. Le réprimandant, Morpheus lui demande de mieux regarder la femme. Celle-ci se transforme subitement en l'agent Smith, braquant son arme face à l'écran dans un plan supposé subjectif. Un arrêt sur image de l'environnement se produit sous l'action de Morpheus, qui prononce clairement : Freeze it!²³⁰

Les réalisateurs précisent alors que les spectateurs ne distinguent plus que la femme en rouge et ne « voient plus tous les jumeaux, voire les triplés engagés pour cette scène. Ils ne voient pas que leurs habits sont entièrement basés sur des costumes noir et blanc »²³¹.

Figure 40: The Matrix



Les spectateurs, comme Anderson - Néo, sont visuellement envoûtés par l'apparition de la femme en rouge, au point d'oublier l'essentiel : ce n'est qu'une réalité virtuelle, créée par les rebelles, dans laquelle les répliques, copies virtuelles, sont en même temps aussi ressemblants aux êtres humains qu'aux agents immatériels de la matrice. Morpheus, reproduisant l'agent Smith, son ennemi mortel évanescent, puis effectuant un arrêt sur image, pose la question de la réalité de son propre monde, de l'Underground. La création virtuelle s'impose à tous les niveaux, tout est double et ombre : le monde virtuel est la substitution du monde réel, celui-ci est le simulacre du premier. La référence devient simulacre. L'hyperréel, généré par la simulation²³², « produit de synthèse irradiant de modèles combinatoires²³³ », « à l'abri de toute distinction du réel et de l'imaginaire²³⁴ », se trouve démenti par la pause²³⁵.

²³⁰ Arrêt immédiat !

²³¹ www.thematrix.com

²³² Cette notion d'hyperréel est développée par Baudrillard dans *Simulacre et Simulation*.

²³³ Baudrillard, Jean : *Simulacre et Simulation*, Ed. Galilée, Coll. Débat, 1981 p. 11

²³⁴ Idem, p. 12

L'arrêt incomplet sur image, Néo et Morpheus préservant leur mobilité, confirme par inversion ce temps idéologique, la pause étant elle-même de l'ordre du virtuel (ce monde est un simulacre) autant que de celui de l'instant actuel (celui de l'action), le mouvement des deux personnages les plaçant dans un entre-temps. La fixité du cadre, en accord avec la diégèse, marque la limite des travellings qui précédaient, ceux qui accompagnaient l'apparition de la femme en rouge (travelling avant subjectif) et la réaction de Anderson - Néo (travelling arrière) : Morpheus ordonne à la caméra de suspendre son mouvement, signifiant clairement à son interlocuteur l'ambivalence du monde dans lequel il évolue, celui fait de mouvements et de déplacements, résultant d'un « programme sensoriel ²³⁶ ». Celui-ci n'est pas seulement à l'origine de la représentation - monde, mais également à l'origine de la représentation - mouvement, soit le travelling. La pause, montrant au spectateur attentif que chaque figurant est dédoublé, voir triplé, met l'accent sur ce programme sensoriel, celui du cinéma par excellence, qui fait de la représentation son credo, le « *Je vois* » prédominant de nouveau sur tous les autres sens et marquant la revanche du sensible sur le potentiel. Le processus de normalisation et standardisation s'accomplit alors : Anderson - Néo *voit* la femme en rouge, il *voit* également l'agent Smith. Ce qu'il *voit* est-il néanmoins réel ? Le travelling pourrait le confirmer, l'arrêt sur image le contestant ²³⁷.

L'énonciation de l'idéologie dans The Matrix serait donc en grande partie explicite, sans pour autant verser dans la propagande : elle résulterait plutôt d'une réflexion sur les tenants et les aboutissants du numérique face à l'image - trace et de la nature des

²³⁵ Des arrêts sur images se trouvent dans le film Goodfellas (1990), de Martin Scorsese. Ils figent le moment et l'instant objectivement, marquant le passage du film vers l'album photo. Contrairement à The Matrix, ils restent cependant liés à la diégèse.

²³⁶ Ce sont les mots utilisés par Morpheus dans la scène : « Sentient Programs ».

²³⁷ Dans Les Visiteurs du Soir (1942) de Marcel Carné, dans la célèbre séquence du bal, le temps s'immobilise sous l'action des deux messagers du diable, Gilles et Dominique. Par contre, ils gardent leur mobilité, continuant à agir normalement. Ils vont entraîner les fiancés Renaud et Anne, qu'ils espèrent damner, dans le parc ténébreux, dans une scène qui dure environ un quart d'heure. Ensuite, les deux fiancés reviennent dans la salle du bal alors que la vie reprend lentement à partir du moment de la pause. L'arrêt pour les festivaliers n'est pas perceptible, aucun n'a conscience de cette pause qui n'a duré qu'un infime instant, alors que l'intervalle est beaucoup plus long pour ceux qui l'ont vécu extérieurement. Au fait, cette pause et la création d'une temporalité différente et parallèle diffère de la pause dans The Matrix, l'essentiel étant pour Carné la concrétisation d'un songe et de sa durée. L'espace d'un instant, celui de l'immobilité englobe la durée de la rêverie. Plus tard, Les Choses de la Vie, film de Claude Sautet datant de 1969 fera de cet instant la durée du film entier.

procédés mis en œuvres pour concilier ces deux types de reproduction face à l'idéologie du Tout réel. Les images virtuelles, du domaine de la logique, reproduction de la représentation, tentant de dominer les images photo - chimiques, représentation figurative du réel, sans vouloir se démarquer du processus de reconnaissance, utilisent le gros plan et le mouvement pour reconforter le spectateur et sa perception, font de The Matrix lui-même un simulacre, un signe du réel - film, court-circuitant toutes les tentatives de différenciation.

Les images numériques, tentant de supplanter les images indicielles en les rendant dépendantes d'elles, utilisent pour cela l'un des principes fondateurs du cinéma, le mouvement, qui n'est plus une reproduction automatique d'une durée réelle mais son montage, sa constitution fragmentaire à partir de nombres manipulables, de traitement d'informations et de calculs mathématiques. Ce que Couchot appelle une simulation numérique comme succédané à la reproduction optique devient dans The Matrix un simulacre, alors que le temps uchronique évolue en temps idéologique.

II- Le temps perdu

Ce temps idéologique rejoint dans son essence la définition de Deleuze du montage «*constituant une image indirecte du temps*²³⁸ ». Cette conception intellectualise ce procédé qui est plus connu d'après sa définition technique, comme étant un assemblage de plans suivant un certain ordre et une certaine durée. Le temps idéologique n'est pas uniquement l'apanage des films utilisant partiellement ou entièrement les techniques numériques, mais il est à l'œuvre dans une grande partie du cinéma, qu'il soit hollywoodien ou non hollywoodien.

Déjà, Griffith, dès les années 1910, considère le montage alterné²³⁹ comme une réponse à la simultanéité des actions, et le montage parallèle²⁴⁰ comme la solution au

²³⁸ Deleuze, Gilles : *L'image mouvement*, Ed. Les Editions de Minuit, 1996, p. 47.

²³⁹ Le montage alterné implique bien entendu une certaine forme de discontinuité mais la remplace en liant les actions entre elle à travers le sens, par une relation de causalité et de temporalité (simultanéité)

mixage de différentes histoires qui s'imbriquent thématiquement. Dès le départ, le cinéma s'est attaqué à cette représentation impossible : Comment expliquer un simple passage du temps ? Comment représenter le *maintenant*? Comment expliquer la notion du *lendemain* ou d'*hier*, du passé ou du futur? Doit-on montrer une action dans sa totalité ou bien peut-on en omettre une partie ?

Epstein tente de répondre à ces problématiques en confirmant :

Le cinéma est le premier appareil qui tente de nous faire voir des différences de temps, non plus transposées en terme d'espace, mais représentées en valeurs de temps même²⁴¹.

Le cinéma américain de la dernière décennie confirme cette tendance à isoler le temps et à le considérer comme une entité indépendante qui n'est plus automatiquement subordonnée à d'autres caractéristiques cinématographiques.

a- Montage alterné et subjectivité dans *Requiem for a Dream* (2001)

Le film *Requiem for a Dream* de Darren Aronofsky, adapté du roman de Hubert Selby Jr. traite de la drogue, des dealers et des difficultés que rencontrent les adeptes de l'héroïne et des drogues fortes. Mais il se distingue des autres films du genre par son traitement et par sa structure interne.

Les différentes histoires, racontées à travers le procédé du montage alterné, les récits se superposant et s'entremêlant tout au long de la durée du film, sont celles de la mère, du fils, du copain et de la copine. La mère, solitaire et retirée, est passionnée

²⁴⁰ Le montage parallèle renoue avec une tradition littéraire qui permet de présenter une idée précise à partir d'un enchaînement d'éléments indépendant à la fois temporellement et spatialement. L'ellipse est un élément fondamental dans la construction d'univers dont la totalité est reconstituée par le spectateur. La perception qui en découle n'est pas aussi innocente qu'on ne le croit.

²⁴¹ Epstein, Jean : *Esprit de Cinéma*, Ed. Jeheber, 1955, p.129.

de télévision, au point d'en devenir malade. Le fils Harry, vendeur et consommateur de drogue, tente avec son groupe de dépasser la monotonie de la vie quotidienne. Il finira avec un bras coupé. L'ami, alter ego du précédent, veut se faire une vie digne et stable. Il se retrouvera en prison. L'amie, amoureuse jusqu'au bout de Harry, se trouve prise dans le tourbillon des drogues dures et délaisse son ami lorsqu'il n'arrive plus à lui en fournir.

Arnofsky utilise le montage alterné dans un sens qui diffère de celui mis en œuvre par Griffith dans son premier long métrage. Loin d'être un facteur d'« unité » comme dans *Independence Day* par exemple, il permet la fragmentation et la désunion du fragment social mis en place par la diégèse : les différents protagonistes sont plus proches les uns des autres au début du film qu'à la fin. L'éclatement se fait progressivement, le montage étant un élément canalisateur : il procède par violence, par coupures franches, à l'aide d'images mentales. Le facteur temps est également traité d'une manière non traditionnelle : le montage alterné n'est plus simplement un moyen de narration, un besoin élémentaire au service d'une histoire, mais il participe de la création d'un hors - temps, exclu du temps diégétique usuel. Ce hors-temps se construit au fur et à mesure que le récit avance, sa mise en place procédant par plusieurs strates différentes, dont le cut et le split screen.

Le cut est omniprésent, étant le procédé qui permet le passage d'un plan à un autre. Les fondus sont quasi-inexistants. Un des rares fondus est utilisé dans la scène onirique du bord de mer, à la vingt-troisième minute, dans laquelle Harry voit ou croit voir sa compagne de sa fenêtre.

Figure 41: Requiem for a Dream



Contrairement à la plupart des films qui traitent du sujet de la drogue, dans lesquels les fondus enchaînés permettent de retranscrire l'état mental du personnage et d'expliquer ses « visions ». Requiem for a Dream impose à ce niveau une réglementation à laquelle il reste fidèle ; le montage prend alors une tournure inattendue, celle d'être la représentation subjective de l'état mental des différents personnages et non pas du seul personnage central. Il déplace alors l'essentiel de la narration de l'événementiel vers une description de situations mentales. Le temps perd sa spécificité de régulateur, d'un dispositif qui organise de déroulement des événements entre passé, présent et futur.

Un détail du film introduit cette notion du hors temps dès la cinquième minute, juste après la fin du générique : alors que Harry et son compagnon, consommant de la drogue, dansent sur une musique provenant d'un disque, une pause a lieu subitement, provoquée par un arrêt accidentel de la musique provenant d'un tourne-disque présent dans la scène. Les deux personnages se figent pour quelques instants avant de reprendre leur danse lorsque la musique reprend. Cet arrêt furtif²⁴², qui passe presque inaperçu, est le premier indice de ce changement dans le statut temporel, le déplaçant vers un hors - temps qui n'est plus seulement à l'extérieur des personnages mais qui se soustrait au temps du film. La pause musicale diégétique entraîne une pause quasi-totale de l'image, de la scène, du film, pause d'une durée à peine perceptible, créant un bouleversement qui va au-delà d'un simple divertissement. Ce n'est pas juste une suspension temporelle, la confrontation entre le diégétique et l'extra diégétique créant ce hors temps. Dès lors, les personnages vont être directement confrontés à ce hors - temps.

Le fondu enchaîné cité plus haut, détonnant avec le procédé du cut qui ponctue le film, confirme cette tendance en introduisant l'idée d'un flash-forward potentiel, d'un événement à venir, idée démentie à la fin du film lorsque la fille disparaît du plan réitéré : le temps proposé se trouve démenti, désavoué, renié du film malgré la

²⁴² Cette pause est bien différente de celle qui a lieu dans The Matrix, tant au niveau de sa forme que de son sens : cf chapitre précédent.

technique du fondu enchaîné, directement relié à l'idée du passage temporel. Ce n'est même pas un rêve ou un cauchemar, mais l'expression d'un autre temps qui essaye de s'intégrer au temps de la narration, un peu à la manière du hors champ, exclu du cadre, qui tente d'y revenir par l'intermédiaire de mouvements. Le fondu enchaîné n'est plus seulement un moyen technique à attribut temporel, mais une hallucination propre au personnage, un mensonge qui récuse le temps.

La violence des images s'accouple aux visions mentales de chacun pour créer une structure qui contribue à l'élaboration de ce hors temps : La mécanisation, visible dans les scènes « intermédiaires », celles qui procèdent par des gros plans sur des seringues, des pupilles dilatées, de la drogue, des médicaments, des objets, s'étend à tout le film, confond les différentes histoires et devient l'élément fondateur de la progression du récit. Le choc des images chez Eisenstein fait place à la miniaturisation de l'ensemble à partir de la composition des scènes par plans interposés. Cela fonctionne de la même manière qu'un gros plan qui s'insère dans un plan plus large : c'est la réduction de l'ensemble au particulier, comme l'affirme Deleuze dans son analyse du plan²⁴³. L'interpénétration entre les plans qui appartiennent à la mère et ceux qui font partie de l'univers de Harry et de ses compagnons dans ces séquences dépasse la simple imbrication temporelle : il n'y a plus de temps réel ou de temps diégétique, ce ne sont pas des temporalités simultanées puisque ces images ne découlent ni ne résultent d'aucun événement, mais génèrent ce hors - temps qui se trouve exclu des images et de leurs évolutions et variations.

Les images mentales, caractéristiques de ce film, se rapprochent plus de Strange Days et du cinéma de Alain Resnais que de cinéma typique des grands studios américains. Arnofsky utilise ses plans comme des représentations intérieures des personnages - entités. Il ne s'agit plus d'actions ou d'événements à mettre en scène, mais d'émotions à générer par l'intermédiaire d'images qui s'entrechoquent.

²⁴³ Deleuze, Gilles : *L'image mouvement*, Les Editions de Minuit, 1996

L'utilisation répétée du Split screen, soit la coupure de l'écran en deux parties distinctes avec des plans différents dans chacun, procède du même désir d'intériorisation et de rejet du temps. Malgré les différentes histoires mises en place, le réalisateur n'utilise pas ce procédé pour mettre en parallèle des actions convergentes, comme dans The Grifters (1994) de Stephen Frears ou Carrie (1976) de Brian De Palma, mais pour montrer une seule action suivant deux angles différents, ou pour présenter les mêmes images dans deux cadres accolés. C'est tantôt une scène d'amour qui est montée en Split screen, alors que les personnages sont côte à côte dans le même lit, tantôt une scène avec pour seule actrice la mère ou une autre avec des plans similaires de préparation de drogue.

Figure 42 : Requiem for a Dream



Figure 43: Requiem for a Dream



Figure 44: Requiem for a Dream



Cette technique n'est pas ici diégétique, mais son utilisation fréquente permet au spectateur de mieux intégrer l'univers mental du personnage filmé. Elle contribue également à confirmer le hors - temps, marquant la rupture avec l'utilisation classique du Split screen qui consiste à montrer deux scènes différentes mais temporellement liées.

Le travelling, lui aussi, est utilisé dans une perspective différente de celle décrite dans le cas de Independence Day. Alors que dans ce film, ce procédé était soutenu par la narration (voir plus haut), il n'est ici que l'expression des émotions : Il incarne l'univers mental des personnages et non plus leurs actions. Il permet de visualiser des subjectivités plutôt que des comportements. Il n'est plus narratif mais expressif. Le plan de l'amante de Harry, qui sort de chez le dealer avec qui elle vient de coucher pour avoir de la drogue et trompe ainsi son complice est assez représentatif de cette tendance : Un long plan séquence permet de pénétrer dans le macrocosme propre à l'héroïne et de ressentir son état interne.

Les scènes de folie, nombreuses dans le film, ne se différencient dès lors plus des scènes supposées réelles. Lorsque les personnages télévisés sortent de l'écran pour faire participer la mère à leur émission²⁴⁴, l'amalgame entre la réalité et la folie est complet. Le spectateur est soumis à la subjectivité du personnage. Il n'y plus aucun temps, ni celui de la fiction ni celui du réel. Le montage accomplit cette fusion, alors que les films de facture plus classique abondent en signes qui permettent de différencier les actions supposées réelles des actions imaginaires. Le film Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004) de Michel Gondry reprend cette pratique sur l'ensemble du film.

L'éclatement n'en est que plus perceptible par ce mélange. Le montage alterné, qui s'intensifie et dont le rythme devient de plus en plus rapide vers la fin du film, provoque la rupture non plus entre la réalité et l'imaginaire, mais entre les différents personnages. La scène d'orgie à laquelle participe l'amante de Harry est-elle fantasmatique ou réelle ? Le montage laisse supposer les deux interprétations, mais il ne laisse aucun doute quant au destin de l'histoire d'amour entre Harry et sa compagne : La rupture sentimentale, physique et morale est aussi franche que la coupure brusque entre un plan et un autre. L'adéquation entre la forme et le récit est

²⁴⁴ Cette scène est « l'envers du décor » de celle de The Purple Rose of Cairo de Woody Allen. La signification est différente, le résultat est inverse.

totale : La désagrégation complète du microcosme se précise, la destruction du semblant d'unité s'impose lorsque le temps n'existe plus.

Requiem for a Dream est le requiem de l' « American Way of Life », du rêve américain. Seule la télévision, ce médium dans lequel le montage se doit d'être souple et continu, sans fioritures, sans violence, « propre » selon l'expression utilisée par les professionnels de la TV, permet d'incarner cette unité fictionnelle dans les derniers plans du film : Cette unité ne peut être que virtuelle, irréaliste, inaccessible, voire impossible.

L'idéologie n'en demeure pas moins présente : la notion du hors - temps ne l'élimine pas mais l'annonce différemment. Le montage alterné n'est plus dès lors l'expression de l'idéologie dominante mais il permet de relayer un ensemble d'idées qui sont toutes reliées à une idéologie dans laquelle la vision de la société est soumise à des critères subjectifs et critiques.

La forme éclatée, le split screen et la création d'un hors temps sont les éléments principaux de ce positionnement idéologique indirect. Le vecteur temps, de même que pour The Matrix mais dans une optique différente, se charge d'un halo idéologique marquant, associé avec les autres éléments dans la construction d'un univers spécifique, en l'occurrence celui de Requiem for a Dream : Les différents types d'intoxications mortels, la drogue et la télévision, présentés comme les éléments corrupteurs et destructeurs de la société, sont visualisés et représentés par ce hors - temps cinématographique qui n'est en réalité que la résultante directe de leur effet concret. Que de fois en effet a-t-on entendu des drogués affirmer qu'ils se sentaient hors du temps ?

Cette perte de repère temporel n'est pas exclusivement l'apanage du film de Arnofski. Elle se présente également dans d'autres films américains, à la fois hollywoodiens ou indépendants.

b- Le plan séquence comme fractionnement temporel dans Time Code (2000) et dans Femme Fatale (2001)

Time Code, de Mike Figgis, cinéaste d'origine anglaise, représente une œuvre à part dans le cinéma américain. L'histoire du casting d'un film à Los Angeles durant un tremblement de terre peut paraître banale. Cependant, ce film de 93 minutes a la particularité d'être filmé entièrement en plan séquence à l'aide de quatre caméras vidéo digitale qui tournent simultanément de quatre angles différents, suivant les acteurs qui exécutent chacun sa performance dans sa totalité²⁴⁵. Le spectateur voit les quatre images en même temps²⁴⁶, par l'intermédiaire du Split screen. Cela en fait une expérience unique en son genre pour chaque spectateur, qui suit tantôt une image ou l'autre. Chacun assiste à son propre film, qui n'est pas le même que celui que voit son voisin.

Figure 45: Time Code



Le Split screen, encore plus que dans Requiem for a Dream, est donc ici une figure à la base du langage cinématographique, la forme narrative par excellence. Les quatre parties distinctes appartiennent au même récit. Chacun des cadres montre un personnage spécifique, puis, durant le développement du film, des métalepses²⁴⁷

²⁴⁵ La majeure partie de chaque rôle était improvisée. Un canevas était distribué aux uns et aux autres. Cela compliquait énormément la tâche des opérateurs qui suivaient les acteurs.

²⁴⁶ Mike Figgis a filmé à plusieurs reprises le film dans sa totalité pour finalement choisir un groupe de quatre prises simultanées et les monter aux quatre coins de l'écran.

²⁴⁷ Métalepse : transgression consistant dans l'intrusion du protagoniste d'un niveau narratif dans un autre niveau narratif, selon G. Genette dans *Figure III*, Ed du Seuil.

interviennent entre les personnages et entre les localisations. Ces personnages changeant de « lieux d'évolution » sont captés par la caméra qui joue un rôle de relais entre les différents cadres. L'histoire est la même, vue de quatre angles différents, la perception est variable, le récepteur changeant de cadre selon son intérêt²⁴⁸.

L'autre forme narrative utilisée par Figgis dans ce film est le plan séquence : Chacune des quatre parties est présentée en un long plan qui a, du moins dans l'apparence, la durée du film²⁴⁹. Cette virtuosité technique et narrative fait le pendant au découpage en quatre images dissemblables mais complémentaires²⁵⁰. Le film ne peut être lu qu'à travers ce prisme formel qui a été, selon le réalisateur, conçu comme une partition musicale sur laquelle se superposent et s'entrecroisent les notes correspondant à chaque instrument musical. L'absence de montage apparent pour chaque film parmi les quatre films proposés comme un tout permet de poursuivre le film plus facilement mais impose une vision qui est constamment reformulée et remise en question par l'image qui est à côté ou en dessous.

Au-delà des impératifs techniques et des difficultés inhérentes à ce genre de procédé filmique, ce film présente la réalité d'une manière qui rend la reconnaissance moins évidente. Alors que l'une des finalités du film hollywoodien est de rendre la fiction accessible au grand public, de transgresser la distance entre l'écran et son spectateur, d'établir un rapport au réel tangible et quasi-physique, Time Code agit par diversion, dispersion et atomisation.

La diversion, consécutive à la multiplication d'images qui se ressemblent tout au long du film, tend à mettre un frein à l'identification qui s'établit naturellement

²⁴⁸ Greg Dean Schmitz, dans un article sur un site Internet, évoque l'impression de caméra de sécurité que le spectateur peut ressentir lors du visionnage du film. Voir le site Web <http://upcomingmovies.com/timecode2000.html>.

²⁴⁹ Le film est réalisé à l'aide de caméras vidéo haute définition, le plan séquence d'environ une heure et demi étant inconcevable sur pellicule avec les techniques actuelles.

²⁵⁰ Le procédé rappelle quelque peu la pratique de l'ordinateur, sur lequel l'utilisateur peut ouvrir et manipuler plusieurs fenêtres (Windows) simultanément sans en être gêné ou perdu.

entre un film et son spectateur. L'intelligence cinématographique qui, au fil du temps, se développe à cause des facteurs « habitudes » et « répétitions » trouve ici un obstacle majeur. Ce qui est présenté n'est plus, au niveau de la forme, commun et quelconque, mais nécessite un effort intellectuel et une prise de conscience par rapport à l'objet filmique. Le positionnement du spectateur dans le dispositif prend alors un nouvel aspect, l'attitude devenant active et non plus uniquement passive. Dans son article, Nelson Reinsch affirme à ce propos :

L'histoire [du film] ne doit pas distraire de l'objectif véritable qui est le médium du film lui-même et la forme spécifique du film. Time Code est fascinant à cause de l'absence du montage, mais également à cause des quatre cadres simultanés. Votre œil bouge rapidement d'une image à l'autre. Vous ne pouvez pas être passif durant la projection car vos yeux répondent à un mouvement ou à un son d'en un cadre ou un autre, alors que l'histoire vous ennueie ou vous intéresse. Votre esprit spéculé constamment sur la façon suivant laquelle les images sont liées, tout autant au niveau de la narration et du thème (...)²⁵¹.

L'exploration du film durant la durée de la projection, le choix réitéré et constamment renouvelé d'une image parmi quatre images différentes conduit alors en plus de la diversion, à une dispersion, un éparpillement de l'attitude qu'un spectateur a normalement face à une projection. Le plan séquence, de par sa durée et sa longueur, rend l'investigation plus difficile à accomplir. Sa finalité réside dans sa forme et non plus dans sa signification. Il n'est plus porteur de sens, mais existe comme figure, comme une entité qui a sa propre vie. Le plan séquence n'a plus une valeur idéologique, comme cela a été analysé dans la partie consacrée à Independence Day, mais il est ramené à son essence, dans une perspective ontologique. Le plan séquence n'est plus facteur d'unité, ce n'est plus une

²⁵¹ [Http://popmatters.com/film/reviews/t/time-code.html](http://popmatters.com/film/reviews/t/time-code.html)

représentation fidèle comme le préconisait André Bazin, mais il implique un rapport ambigu face au spectateur qui le perçoit.

L'atomisation s'accomplit alors par le montage des différents plans séquences dans une durée diégétiquement cohérente. L'atomisation se comprend ici comme un retour aux origines plutôt que comme fractionnement et éclatement. Le montage alterné et parallèle chez Griffith était conçu comme un élément idéologiquement ancré dans la pratique cinématographique de son époque, le montage des attractions chez Eisenstein établissait un pont solide avec l'idéologie marxiste et synthétique. Figgis, par son approche absolue, le Split screen étant non narratif²⁵², démantèle le système de représentation imposé par les pratiques hollywoodiennes et désintègre le processus filmique. Ce qui en reste est le corpuscule, une forme originelle dans laquelle le plan séquence, la temporalité et le parallélisme se conjuguent pour intégrer le spectateur dans un univers en perpétuel mouvement : celui-ci n'est plus soumis à une suite d'images qui agissent par rappel et souvenance, l'archétype étant quasiment absent. Le titre même du film²⁵³ est conçu en dehors des conventions du genre, le time code étant un terme technique du domaine du cinéma et de la vidéo et participe du concept du film qui allie ces deux médiums et les entremêle au point que la différence devient invisible²⁵⁴.

Le code temporel du film en conséquence ne peut pas être banal et ordinaire. Le temps est multiplié par quatre, présent dans chaque cadre. Cependant, sa multiplication ne peut que démentir une temporalité issue du réel et sa reproduction virtuelle. Le plan séquence conjugué au Split screen perd sa linéarité et sa

²⁵² Alors que Requiem for a Dream se différenciait d'autres films par l'utilisation de ce procédé comme une manière de reconstitution d'un hors - temps, Time Code rend la compréhension plus complexe par sa généralisation.

²⁵³ Le Time code est en fait un système de codage et de repérage des images et des sons par un nombre de huit chiffres dont la progression est calquée sur celle de l'heure. Il est inscrit sur le support de l'enregistrement (la bande vidéo en général) pour des raisons de synchronisation.

²⁵⁴ Wim Wenders, dans son film Nick's Movie – Lightning over Water (1980), fait l'expérience du mélange entre la vidéo et la pellicule. Cependant, son approche est totalement différente, conditionnée par la différence de qualité entre l'image vidéo et l'image pellicule, différence relative à l'époque du tournage du film.

codification classique, exprimant beaucoup plus une subjectivité plutôt qu'une fidélité dans la représentation.

La simultanéité apparente des quatre cadres est faussée par les transversalités, la linéarité est contredite par le champ consécutif à chaque caméra, qui choisit un élément différent à suivre. Le temps ne peut plus être conçu comme un ensemble cohérent mais comme un élément spécifiquement filmique. Le titre du film donne d'emblée le ton explicitement en mettant l'accent sur cette donnée cruciale au film.

Time Code présente donc un temps médiumnique, un temps qui n'a plus de lien avec la temporalité qu'il est censé représenté. Le montage n'est même plus l'image indirecte du temps comme le soulignait Deleuze mais il exprime un temps quadruple qui lui est propre, qui n'appartient qu'au film qui le génère. Le temps se construit alors avec le film, il n'existerait pas sans lui, sans la forme qui le soutend²⁵⁵.

La diversion, la dispersion et l'atomisation deviennent ainsi les fondements même de ce temps qui se fonde sur le mouvement, principe spécifique du cinéma. C'est le temps du réel lui-même qui est atomisé et remplacé par le temps médiumnique, par le time code, sorte d'enregistrement d'un numéro pour chaque image.

La première séquence du film Femme Fatale (co-production franco-américaine) de Brian De Palma agit de la même façon : le plan séquence qui ouvre le film sur fond de générique débute par un extrait du film Double Indemnity (1944) de Billy Wilder sur un écran de télévision. Un visage de femme est réfléchi sur l'écran alors qu'un travelling arrière se produit, faisant apparaître la femme de dos, allongée sur son lit, alors que sa réflexion se précise. Soudain une lumière éclaire la scène et un bruit de porte indique l'entrée d'une personne dans la chambre. Le mouvement ascendant de la caméra montre un homme noir qui éteint la télévision et s'adresse à la femme. La

²⁵⁵ Cela peut apparaître comme une généralité concernant une grande partie des films narratifs. Cependant, dans Time Code, les quatre parcelles d'écran lui confèrent une particularité causée par la répétition de ce temps médiumnique.

caméra se rapproche de personnages puis entame un mouvement semi - circulaire en fonction du déplacement des personnages. Le noir ouvre les rideaux de la fenêtre de la chambre lorsque la femme sort. Des images d'une réception sur les marches de l'escalier du festival de Cannes apparaissent, suivies d'un travelling avant vers la foule. Le spectateur a l'impression que cette scène est vue par la fenêtre de la chambre.

Ce plan, qui est techniquement composé de deux plans, mais qui est théoriquement unique, puisque le raccord est invisible, se présente comme un écho au film Time Code. Bien que les approches soient différentes, les deux films présentent une similitude au niveau de la conception temporelle.

Ce plan séquence résume et suggère l'ensemble du film, notamment lorsque le noir gifle la jeune femme en lui demandant d'arrêter de rêver²⁵⁶. La suite du film n'est effectivement que confrontation entre rêve et réalité, l'histoire étant constamment démentie par la narration et par les procédés techniques. Ces deux niveaux sont en fait introduits dès les premières secondes, par l'intermédiaire de la télévision qui projette à la fois un film et l'image réfléchie de l'héroïne : l'écran, qui est objet du désir chez Woody Allen et outil d'intoxication chez Arnofsky devient chez De Palma un prélude à la fiction, celui par qui advient la fiction ; en effet, c'est lorsque le noir éteint le poste que l'action du film débute. Cependant, l'image de la femme est toujours réfléchie, sur un fond noir total.

Le dédoublement et la fracture commencent dès ce plan, la femme est dans la chambre et dans l'écran. La femme n'est jamais filmée de face dans ce plan, même lorsqu'elle est devant le miroir, qui est en grande partie hors champ.

²⁵⁶ A la fin du film, la femme répète une phrase similaire au personnage du photographe.

Figure 46: Femme Fatale



Figure 47: Femme Fatale



Figure 48: Femme Fatale



Son visage n'est visible que dans l'écran télévisé, il n'existe que par lui, détaché de tout. Ce n'est pas seulement l'espace qui est aboli, mais le noir annule toute temporalité effective. La femme va, tout au long du film, osciller entre le temps diégétique de l'histoire, ou plutôt des multiples versions de l'histoire, et un temps reproduit, généré par le médium télévision. Quelques minutes plus tard, alors qu'elle réapparaît sur la Croisette, et dans un plan long d'environ 20 secondes, la caméra la contourne de dos puis s'arrête au niveau de sa poitrine pour nous montrer sa carte d'accréditation sur laquelle est affichée sa photo ainsi que son nom, Laure Ash, avec les mentions France et Photographe.

Figure 49: Femme Fatale



Le mouvement ascendant de la caméra montre ensuite son visage entièrement caché par l'appareil photographique avec lequel elle prend des photos. Dans ce plan, de même que pour le plan précédent, la face de la femme ne se manifeste que par l'intermédiaire du médium photographie, que par un décalage physique (la face est à la place de la poitrine) et temporel (la photo résulte d'une autre temporalité).

De même que le titre du film Time Code introduisait la notion du temps médiumnique, la double image de la télévision, dès les premières secondes, puis celle de la carte d'accréditation, mènent vers ce même concept, relayé principalement par le plan séquence qui fractionne le temps et le divise, engendrant ce deuxième temps.

Plus tard, le procédé du Split screen contribue à la concrétisation de ce temps. En effet, dès la vingtième minute, celui-ci opère en présentant dans une même séquence tantôt deux points de vue d'une même action, tantôt deux actions différentes : les deux images accolées sont celles de deux appareils de vision, une caméra et des jumelles, et non pas des images «objectives». Puis elles prennent une autre dimension en procédant par divers points de vue jusqu'au retour à un plan unique lorsque les deux cadres deviennent quasi similaires, le premier, celui de gauche, représentant une multitude d'images photographiques fixes recollées les unes près des autres, reconstituant l'image du deuxième cadre dans une temporalité différente et figée.

Le temps médiumnique se trouve confirmé par les différentes versions de l'histoire présentées dans Femme Fatale : alors que Time Code procédait par simultanéité des versions, le film de Brian De Palma met en place une structure plus linéaire, les trois potentialités se succédant, à la manière de Twelve Monkeys (Terry Gilliam). Ce n'est cependant pas un obstacle à la mise en place du temps médiumnique, qui s'impose contre le temps du réel. Effectivement, après la confrontation des temporalités avec le Split screen, le dernier plan témoigne de ce fait, le travelling arrière sur les photos - fragments photographiques qui forment une plus grande

image démontrant clairement que toutes les temporalités mises en œuvre dans le film sont désormais soumises à celle l'instant fixé, prenant le dessus sur la représentation réaliste de la continuité. La fixité de l'image photographique qui « suspend le temps » et qui suit directement la pause à la fin du plan précédent est ici confrontée à la mobilité du plan séquence, créant une temporalité qui lui est propre.

Figure 50: Femme Fatale
Dernier plan : photo faite de fragments



Contrairement à l'impression de circularité qui pourrait survenir dans une narration basée sur la répétition, dans laquelle l'issue nous reconduit au point de départ, Femme Fatale crée une structure qui conçoit l'issue comme un fractionnement linéaire en proposant à chaque fois une nouvelle direction. La séquence de Double Indemnity (film à structure circulaire) qui débute le film de De Palma n'est donc qu'un leurre, une fausse piste, la télévision qui le projette l'excluant et proposant une autre image qui vient de l'extérieur.

Le temps médiumnique, compris comme fractionnement temporel, apparaissant paradoxalement par l'intermédiaire d'une image écranique télévisuelle externe et photographique et par ses rapports avec une temporalité plus classique à travers le

montage ne peut que marquer une narration qui se distingue des autres films précédemment cités dans le cadre de l'idéologie du Tout réel. En effet, la vraisemblance et la reconnaissance ne sont plus une finalité mais une méthode temporaire, sans cesse reniée puis re-confirmée. Elles sont toutefois à la base des approches décrites, les films jouant avec les acquis antérieurs du spectateur et sa connaissance accumulative des règles habituelles du récit et de la forme cinématographiques.

Cette remise en question partielle de la représentation et l'ouverture vers de nouveaux types de narration au sein du cinéma américain durant les années 1990 et le début des années 2000 à travers l'épreuve temporelle s'accomplit avec l'élaboration d'une forme inédite du flash-back.

c- Le flash-back et fondus, distorsion temporelle et rhizome dans *Brother* (2000), *Ghosts of Mars* (2001) et *Casino* (1995)

Brother, film américano - nippon, porte la signature de Takeshi Kitano, cinéaste Japonais qui place pour la première fois l'intrigue de son film aux Etats-Unis et invente un frère américain à son personnage de caïd japonais en exil.

L'histoire de Aniki, chef d'un clan japonais qui se retrouve exilé lorsque ses hommes se rallient au clan adverse, est racontée dans une forme particulière : reprenant la technique du flash-back dans la première partie du film, Kitano innove lorsqu'il utilise un montage brusque et difficile à suivre pour mettre en scène ces retours temporels. Dès le début du film, le plan du chauffeur de taxi qui parle avec Aniki, alors que celui-ci est dans un autre endroit, plusieurs minutes après qu'il eut quitté le taxi, donne le ton : un décalage s'accomplit entre l'image et la narration, produisant une discontinuité temporelle. Le flash-back n'est plus juste un temps antérieur, il se définit comme actuel dans une autre dimension du présent : l'intervention du chauffeur de taxi, décalée par rapport à la linéarité du film,

introduit la notion de distorsion temporelle, le passé, le présent et le futur pouvant se différencier par rapport aux différents personnages et situations. En fait, le plan du chauffeur de taxi est le contre - champ de celui d'Aniki alors qu'il était dans le taxi. Il n'a aucune valeur narrative à la différence du flash-back en général.

Le temps d'Aniki n'est donc pas le même que celui du chauffeur, le passé de l'un pouvant être le présent de l'autre ou inversement. Le flash-back est bien réel, mais il est également une éventualité du présent.

Quelques minutes plus tard, dans la scène qui explique les causes du bannissement de Aniki, le flash-back est confondu avec le temps de la narration. Le spectateur ne le reconnaît comme temps antérieur que lorsque la scène arrive à sa fin, quand Aniki est menacé de mort par ses adversaires. Malgré le fondu au noir qui est utilisé, technique atypique pour un flash-back, le passage entre le plan du personnage aux Etats-Unis et celui du groupe d'hommes japonais est tellement impersonnalisé, ressemblant plus à progression temporelle qu'à un retour en arrière, d'autant plus que cela paraît se faire dans le respect de la continuité et la linéarité. Aucune piste, aucun indice n'est fourni par les éléments du film pour guider le spectateur²⁵⁷. Même son intelligence cinématographique est mise à l'épreuve car rien ne laisse présager ce qui se passe sur l'écran. De même que pour le plan précédent, ce plan se présente, même si ce n'est que partiellement, au présent de la narration.

La distorsion temporelle est également ressentie dans la scène qui suit le premier passage à tabac du dealer auquel le frère de Aniki achète la drogue. Le spectateur se perd dans les méandres de l'histoire pour finalement comprendre les événements avec un retard plus ou moins important. Plusieurs temporalités s'entremêlent et

²⁵⁷ En fait, le fondu enchaîné n'a pas une valeur propre à lui. Il n'est pas un signe. Il peut être utilisé pour évoquer plusieurs types de passages temporels différents, antérieur, postérieur ou même intermittent. Le sens apparaît selon la narration et l'histoire en question. Par exemple, le film 12 Monkeys de Terry Guillian utilise ce procédé pour exprimer une simultanéité entre les différentes scènes, mais cela ne peut être compris par le spectateur que par la répétition de cet "effet" car l'utilisation du fondu enchaîné dans ce cas est très rare.

annulent la linéarité, produisant un rapprochement avec ce que Deleuze et Guattari appellent « rhizome » et définissent comme :

Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non - signes (...). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde. Il établit des multiplicités linéaires à n dimensions, sans objet ni sujet (...). A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes (...). Le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états²⁵⁸.

La dimension temporelle dans Brother serait donc comparable à un rhizome, multiple, variable, soumis au régime des « ruptures asignifiantes », déterritorialisé. Il n'y a plus une seule temporalité, mais une multi - dimensionnalité qui permet des étirements et des accroissements différents.

La distorsion temporelle est mise en évidence par le montage du film, notamment dans la scène de la rencontre entre Aniki et un noir inconnu qui le bouscule dans la rue ; six plans successifs résument l'ensemble de la méthode de Kitano.

²⁵⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix : *Milles plateaux*, Ed. Les Editions de Minuit, Coll. Critique, Paris, 1980, p. 31-32.

- Premier plan : Aniki, en plan général, avance dans une rue – Cut.

Figure 51:Brother



- Deuxième plan : Un buste d’homme, sans visage, cogne la caméra. Gros plan – Cut.

Figure 52:Brother



- Troisième plan : Une bouteille de vin est cassée – Cut.

Figure 53:Brother



- Quatrième plan : Le noir réclame de l’argent en compensation, vu en légère contre-plongée, en plan moyen – Cut.

Figure 54:Brother



- Cinquième plan : Visage de Aniki, gros plan. Il se baisse et prend la bouteille cassée – Cut. La main de Aniki, en gros plan, frappe le visage du noir avec la bouteille – Cut.

Figure 55:Brother



- Sixième plan : Le visage blessé du noir.

Figure 56:Brother



Cela se passe tellement vite, en moins de 15 secondes, avec des coupures franches et brusques, bouleversant le principe de continuité et de transition. Les six plans sont tous soumis à la pratique du faux raccord, dans une perspective différente de celle développée par les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Dans *Brother*, le faux raccord a pour objectif de provoquer des ruptures et permettre une « explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun²⁵⁹ » pour créer une « évolution aparallèle »²⁶⁰. La séparation corporelle, le cadre ne contenant que l'un ou l'autre des deux personnages dans les six plans, propose à cette évolution aparallèle un contenant cinématographique, dans lequel interagissent des êtres indépendants.

²⁵⁹ Idem, p.17.

²⁶⁰ Idem, p. 17, Deleuze et Guattari reprenant l'expression de Rémy Chauvin dans *Entretiens sur la Sexualité*.

Les variations de grosseur de plans contribuent également à la perte de repères que subit le spectateur. Le passage d'un plan large à un (très) gros plan est agressif. Cependant, le plus important demeure l'éparpillement narratif qui s'ensuit. En effet, cette série de plans ainsi que la dispersion effectuée par le fondu et le flash-back précédemment impliquent des suspensions narratives importantes, dont l'effet ressemble parfois à l'arrêt sur image malgré la rapidité du rythme dans certaines scènes. Ce paradoxe est caractéristique du rhizome, qui doit subir une coupure et une interruption pour renouveler son action dans une voie différente, la position de croissance pouvant être à n'importe quel endroit et à n'importe quel moment, à la manière des mauvaises herbes qui poussent sans aucune logique, entre les choses²⁶¹.

Cette conception du temps rhizomique apparaît dans Ghosts of Mars (2001) de John Carpenter, à travers une conception particulière du fondu enchaîné qui exprime une multitude de significations : les premiers fondus évoquent un passage de temps avec les plans du train sur fond de générique. Ensuite, les fondus révèlent des flash-backs, notamment lorsque Mélanie Ballard commence le récit de son aventure devant le jury. Vers la sixième minute, le fondu change de fonction pour montrer les hallucinations de Mélanie, qui prend une drogue. A la onzième minute, le fondu permet de visualiser ce qu'aurait du être la ville de Shining sur Mars un vendredi soir, soit une ville animée et vivante, alors qu'elle est désertée à l'arrivée de Mélanie et de ses compagnons. Deux fondus, dans la scène durant laquelle Mélanie et son compagnon tentent de trouver des survivants, se suivent à la seizième minute sans que la dimension temporelle (ni spatiale) ne soit une motivation, sans ellipse effective, fondus réalisés à l'intérieur du mouvement : ils ne font qu'exprimer une continuité de l'action²⁶².

²⁶¹ Les variations des plans et les travellings dans Barton Fink (1991), des frères Coen provoquent la même action, « court-circuitant temporairement les cours de l'histoire pour nous montrer un envers possible du décor, une manière d'aller au delà des apparences et de la représentation ». Astruc, Frédéric : *Le cinéma des frères Coen*, Ed. du Cerf, Coll. 7Art, Paris, 2001, p. 24.

²⁶² Dans le film Bringing Out The Dead, réalisé en 1999 par Martin Scorsese, contient le même genre de fondus et de surimpressions : plusieurs plans du personnage de Mary se succèdent alors qu'il n'y a strictement pas d'ellipse entre ces plans et la séquence qui suit.

Figure 57: Ghosts of Mars
Les deux fondus consécutifs



A la dix septième minute, un fondu introduit une séquence en contradiction avec ce que dit Mélanie, narratrice, dans le plan précédent : « Moi je ne l’ai pas vue », alors que le fondu et ce qui suit montrent ce qu’elle ignore. De la même manière, le fondu de la vingt et unième minute montre l’histoire que raconte une des prisonnières, histoire qui va s’avérer être un mensonge plus tard.

Ces différents types de fondus, qui sont utilisés au début du film d’une manière très courante dans le cinéma, prennent une dimension de plus en plus subjective au fur et à mesure que le film avance. De passage de temps et de flashs-backs, ils deviennent les éléments constitutifs d’une virtualité filmique : exprimant tantôt des délires ou des visions imaginaires, d’autres fois une prolongation ou une projection, les fondus déstructurent le récit en démentant constamment leurs fonctions respectives. Les fondus ne produisent pas des flashs-backs dans le flash-back initial, il ne s’agit pas d’une mise en abîme structurelle et narrative, mais d’une circulation entremêlant

diverses lignes, à l'image d'un schéma d'autoroutes et de ponts qui s'enchevêtrent et se croisent pour donner naissance à de nouvelles voies.

Le fondu devient le principal moteur des « directions mouvantes », créant des « lignes » qui vont régulièrement se scinder et produire des bifurcations. Le temps se retrouve complètement soumis à cette désarticulation, il se multiplie autant de fois que le fondu enchaîné. La scène dédoublée et répétée de l'arrivée dans la ville selon les deux points de vue de Mélanie, l'un découlant de son expérience personnelle (les images montrent ce qu'elle a vécu), l'autre de ce qu'elle imagine (les images montrent l'autre groupe qui évolue sans elle) est assez représentative de cette conception temporelle. Le point de départ des deux scènes est filmé différemment : pour la première version, le plan qui précède est filmé caméra à l'épaule, la caméra s'attachant au corps et à la vision de Mélanie, alors que le plan qui devance la seconde version est plus large, incluant tous les personnages d'assez loin. Le film ne met pas en scène plusieurs points de vue, comme dans Rashomon (1950, réalisé par Akira Kurosawa), mais il produit une élasticité qui peut contenir à la fois un vécu et son image, incluant la distance temporelle entre la chose et sa représentation dans le fondu. Les questions que pose le film à partir de ce moment sont les suivantes : le récit de Mélanie est-il véridique, imaginaire, hallucinatoire ou mensonger ? A-t-elle réellement vécu ce qu'elle raconte ? Les événements présentés ont-ils eu lieu ? Le flash-back est-t-il vraiment un flash-back ?

Le film Casino (1995) réalisé par Martin Scorsese procède également par flash-backs et fondus. Itératif, le flash-back est à l'origine du récit, comme dans Ghosts of Mars. Cependant, les nombreux déplacements temporels n'ont pas vraiment prise sur les personnages qui ne vieillissent pas (sauf pour Ginger) ni sur certaines scènes qui se répètent dans la diégèse sans avoir une fonction narrative. Laure Bergala nomme cette approche « le balayage et la pause », affirmant :

Le film se compose de convocations et d'évocations de scène ou de séquences qui sont presque des exceptions

dans un récit constitué d'un balayage par la caméra du monde que le film traverse et crée tout à la fois, tel un documentaire qui s'écrit de façon immanente aux faits (...), et épouse les hasards, les hésitations, le caractère imprévisible des faits indépendant de la volonté d'un narrateur²⁶³.

Les fondus, parfois à l'intérieur du mouvement, participent de ce décalage narratif et temporel en créant l'impression visuelle d'ellipse alors qu'elle est absente : dans la scène de présentation de Ginger à Nicky et Jennifer par Ace, Ginger s'avance par l'intermédiaire de trois plans : le premier raccord est un très rapide fondu - enchaîné, Ginger disparaissant puis réapparaissant plus proche, alors que le second est un cut.

Les fondus seraient d'après la monteuse du film Thelma Schoonmaker un simple raccourcissement de certains mouvements longs, des effets décidés durant le montage²⁶⁴. Cependant, plutôt que d'être simplement un procédé plastique innocent, les fondus dans Casino sont l'expression d'images mentales, d'une subjectivité qui rompt avec la narration traditionnelle, agissant comme un « effet d'annonce » et comme « mentalisation de la part des personnages qui la voit apparaître²⁶⁵ ». Dans la scène de la rencontre précédemment cité, le fondu déplace le plan objectif vers une vision subjective, dans une temporalité différente, celle de Nicky qui se souvient plutôt qu'il ne voit. Casino ne nie donc pas la dimension temporelle, la connotation « retour en arrière » du fondu - enchaîné, il la modifie en lui ajoutant une fonction, celle de placer les pensées dans un temps antérieur et de les substituer aux événements.

²⁶³ Bergala, Laure : *Casino, le cinéma explosé*, Mémoire de Maîtrise, Paris I, 1997, p.39.

²⁶⁴ *Cahiers du Cinéma*, n. 500, mars 1996.

²⁶⁵ Ces termes sont utilisés par Laure Bergala dans son étude.

Le temps rhizomique réapparaît à travers cette mise en place de « régimes de signes très différents²⁶⁶ », la double identité des images procédant à la fois de la convocation et de l'évocation par l'intermédiaire du fondu et créant cette dispersion et la confusion narrative. L'interpolation des images mentales et des images objectives et leurs confrontations permet une régénération des temporalités qui diffèrent d'une séquence à l'autre, qui varient d'un plan à l'autre.

Brother, Ghosts of Mars et Casino, bien que très différents par les sujets qu'ils abordent et les types de mise en scène qui les distinguent, marquent le cinéma américain par leur volonté de s'affranchir de la domination des procédés narratifs traditionnels en tentant d'élargir le champ de possibilités de ces procédés. Comme dans Requiem for a Dream, Time Code et Femme Fatale, ils établissent un rapport ambigu au temps en le désorganisant et en introduisant des notions parallèles qui parfois l'éliminent ou le multiplient.

L'idéologie reste quand même présente dans ces films, le temps rhizomique, à l'instar du temps médiumnique et du temps uchronique, ne déjouant que partiellement et passagèrement l'idéologie du Tout réel. Ce n'est plus le tout qui a vocation de réel, mais le principe de la vraisemblance reste dominant. La fin rétablit la cohérence du récit malgré toutes les vicissitudes du parcours. L'expérimentation des nouvelles manières de narration et le détournement des codes narratifs préétablis ne remettent pas en question leurs aptitudes à être des vecteurs idéologiques. La réflexion sur le caractère temporel du récit cinématographique évolue elle-même en un vecteur idéologique, surtout lorsqu'elle devient une nécessité pour un certain type de cinéma. En effet, un grand nombre de films s'est engouffré dans cette brèche ouverte, notamment avec des œuvres comme The Sixth Sense (2000, Night M. Shyamalan), The Others (2001, Alejandro Amenabar), Memento (2000, Christopher Nolan), 21 Grams (2003, Alejandro Inarritu), Secret Window (2004,

²⁶⁶ Voir plus haut la définition du rhizome.

David Koepp), ou Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004, Michel Gondry)²⁶⁷, profitant de l'engouement du public pour des traitements compliqués du récit et du temps, tentant de prévenir les réactions d'un public abreuvé d'images télévisuelles et cinématographiques et de l'étonner.

En parallèle à cette désarticulation, les figures de l'ellipse et de l'élongation s'imposent comme des éléments fondamentaux dans le cinéma américain. Alors que ces procédés sont devenus banalisés dans le cinéma en général, certains films, dont celui de Kitano, en font une utilisation systématique et répétée, ce qui leur redonne une sorte d'aura particulière et les ancre fortement au sein de la structure filmique.

d- L'ellipse comme présentification dans Brother (2000) et Gangs of New York (2002)

La notion d'ellipse n'est pas aussi simple qu'elle n'apparaît. Comme cela a été étudié dans un chapitre précédent, la figuration de l'absence, du non vu et du non dit est cependant essentielle au cinéma, sinon il serait impossible de faire un film qui raconte autre chose qu'une histoire qui se passe en temps réel. Or ce genre de films constitue un infime pourcentage dans l'histoire du cinéma.

Nous revenons sur la figure de l'ellipse dans cette partie pour tenter d'explorer ses différentes formes et fonctions et approfondir sa relation au temps : elle rejoint le groupe des effets étudiés à cause de la relation causale qu'elle entretient avec le spectateur. En effet, dans sa forme la plus utilisée, l'ellipse impose au spectateur de combler des vides provoqués par un retrait d'éléments narratifs, d'imaginer ou de voir mentalement ce qu'on ne lui montre pas, de créer les liens qui sont présentés incomplètement.

²⁶⁷ L'omniprésence d'un grand nombre de réalisateurs d'origine non américaine pour ce type de films produit aux Etats-Unis est assez emblématique. Ce phénomène pourrait faire l'objet d'une étude approfondie, notamment sur ses causes et ses implications directes et indirectes.

Au temps des premiers films, dans les années 1910 et 1920, la coupure temporelle était présentée à l'aide de fondus enchaîné plutôt longs. Cette technique est toujours courante aujourd'hui lors de passages temporels difficilement acceptables pour le spectateur. Cependant, l'intelligence cinématographique aidant, la coupure franche (Cut) est devenue une pratique tellement utilisée dans le cas d'ellipses que le spectateur ne les remarque plus. L'exemple le plus simple est celui d'un personnage qui sort de chez lui pour se diriger vers son lieu de travail. Le film ne contient pas tout le trajet que fait ce personnage, sinon le film entier se passerait sur la route. Or, ce passage entre deux plans, celui de la maison puis celui du bureau, se fait d'une manière tellement invisible que le spectateur reconstitue ce qui manque dans sa tête. Cet exemple anodin prend plus d'ampleur dans le cas de séquences complexes, et peut avoir une influence considérable sur la direction que le film doit donner au parcours mental du spectateur.

Cela ressemble au principe du hors champ, qui est une ellipse spatiale qui empêche le spectateur de concevoir la totalité d'un espace mais qui le pousse à l'imaginer. A ce propos, Jean Epstein a écrit :

L'écran est ce lieu où la pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'un acte²⁶⁸.

Le « remplissage des vides », qui fonctionne selon des schémas empruntés aux études concernant la mémoire, l'oubli et la reconstitution des événements, se produit dès lors selon des critères bien définis : c'est la structure des séquences, des scènes et des plans qui permet la compréhension des ellipses. Dans Independence Day, ainsi que dans Birth of a Nation, l'ellipse est utilisée d'une manière presque identique, dans des scènes qui ont la même fonction dramatique. La scène de la mort de Flora et celle de la mort de la femme du président américain procèdent du même manque : le spectateur ne voit pas le moment de la mort, il le devine à partir de ce qui suit et de ce

²⁶⁸ Extrait de *Le cinéma ou l'imaginaire de l'homme*, d'Edgar Morin, Editions de Minuit, 1956, p.205

qui précède. Le montage met en œuvre tous ses moyens pour parvenir à ses fins : coupures discrètes, grosseurs de plan moyennes, musiques extra - diégétiques qui débutent avant la coupure produisant l'ellipse et se poursuivent dans le plan suivant. Cela est emblématique des films hollywoodiens, dans lesquels on évite au spectateur, en général, d'assister à la mort en direct²⁶⁹. Cependant, la reconstitution de cet événement dans l'esprit du spectateur est immédiate, instantanée, elle ne nécessite pas une opération intellectuelle importante.

Il est bien sûr évident que les responsables de production (réalisateurs, producteurs, scénaristes) comptent sur cette propension de suggestion et d'assimilation pour imposer une forme d'absorption de certains concepts, idées et figures par le récepteur. Le retour de l'idéologie se fait sous cette condition par cet intermédiaire en apparence anodin. L'ellipse, de procédé formel, devient un moyen intermédiaire à but propagateur, un *effet – propagande*, qui, il convient de le rappeler, indique une figure généralement involontaire qui permet la diffusion d'un concept idéologique visant à influencer la réception du spectateur. L'absence, parfois autant que l'omniprésence de certaines images, marque l'esprit et l'intelligence du spectateur, administrant sa compréhension partiellement. Les exemples qui suivent permettront de cerner cette problématique.

Brother (2000) réalisé par le Japonais Takeshi Kitano inverse le procédé et exprime l'histoire à partir des ellipses. Alors que la pratique hollywoodienne s'efforce de minimiser l'importance de l'ellipse pour l'intégrer dans le récit, la dernière partie du film de Kitano illustre l'inversion. A partir du moment où Aniki et son lieutenant noir kidnappent le grand chef de la mafia italienne, la structure du film est basée sur les ellipses qui deviennent les moteurs de l'action ; toutes les scènes sont coupées brutalement, sans que le spectateur puisse connaître le résultat et la finalité de chaque scène, et cela d'une manière systématique. Le jeu de roulette russe dont est victime le chef ennemi, jeu dont on ne connaît le résultat que bien plus tard, procède de cette

²⁶⁹ Sauf lorsque la mort est le sujet du film, comme c'est le cas pour certains films qui traitent de la peine de mort, ou des films d'horreur et de thrillers violents.

volonté de replacer l'essentiel du film dans la forme plus que dans le sens : à plusieurs reprises, la coupure et l'ellipse ainsi provoquée dénotent une volonté de distanciation plus que d'une souplesse de narration. Le plan, dans son unité et sa spécificité, importe plus que l'ensemble qui crée habituellement une signification.

Cela est visible dès le début du film : Aniki se déplace dans l'espace urbain américain d'une manière tellement discontinue que le spectateur est soumis en permanence à la question de la reconnaissance du trajet. En effet, les ellipses entre le deuxième et le troisième plan, puis entre le quatrième et le cinquième plan mettent en place un univers spécifique homogène dans lequel la cohérence ne se fait pas uniquement dans le récit, mais à travers un agencement d'éléments formels et une construction dans laquelle le plan a une existence propre et autonome.

Le deuxième plan du film (qui suit un premier plan rapproché sur Aniki l'isolant de tout contexte) est l'exemple type de ce rapport d'indépendance entre le plan, la scène, la séquence et le film. En effet, ce plan général de Aniki devant l'aéroport est incliné vers la gauche puis se redresse pour respecter l'horizontale. Aucun élément du récit ne permet de justifier cela, il ne s'agit pas du tout d'un plan subjectif ou d'un plan découlant d'une vision particulière. Cependant, il suffit de replacer cette manière de procéder, qui est utilisée plus d'une fois dans le film, dans la perspective du plan autosuffisant pour cerner le film et le personnage principal²⁷⁰ : le plan n'est pas narratif, il procède par isolement temporel, faisant de l'ellipse, conçue généralement comme figure narrative, comme principe de ponctuation plutôt qu'élément de liaison. L'ellipse produit une sorte d'anacoluthie, une rupture de construction, une disjonction formelle qui rappelle que le temps n'est plus là, le principe de continuité et d'enchaînement étant abandonné²⁷¹. L'ellipse ne se comprend plus seulement comme une saute temporelle, mais également comme un arrêt qui détermine l'histoire du film.

²⁷⁰ Kitano procède de la même façon dans nombre de ses films, dont *Hana-Bi*.

²⁷¹ *Kill Bill I* et *Kill Bill II*, réalisés en 2003 par Quentin Tarantino, procèdent également par des coupures brusques qui brisent l'action et suspendent le sens temporairement. Cependant, ce procédé se présente plutôt comme un jeu avec le spectateur, le spectaculaire demeurant la norme essentielle.

Ce procédé entraîne une narration qui s'avère aléatoire, au conditionnel, le film constituant une « série de brève saynètes représentant des événements que le film donne comme des échantillons typiques d'un même ordre de réalités²⁷² ». La pause n'est plus produite artificiellement par l'image mais par son retrait, par son absence. Le temps n'est plus omis à cause de sa superfluité et de sa redondance, il est souvent suspendu lorsqu'il est nécessaire. Il n'y a plus de temps diégétique propre au film mais un temps diégétique pour chaque plan.

Gangs of New York (2002, Martin Scorsese) propose également une variante de ce procédé après une fréquente utilisation des ellipses dans la pure tradition du saut temporel. Cet emploi codifié apparaît dès le début du film, après la mort du pasteur Vallon, lorsque deux fondus enchaînent trois plans aériens de New York qui s'étale et s'agrandit, la date 1846 se superposant au dernier plan. Un passage au blanc précède un quatrième plan d'Amsterdam, le fils de Vallon, sur lequel se superpose : 16 ans plus tard. Cependant, vers le milieu du film, une ellipse va déconstruire cet emploi, provoquant un saut temporel dans un seul plan, à l'intérieur du plan : de nouveaux migrants débarquant dans le port de New York signent immédiatement deux documents, celui attestant leur nouvelle citoyenneté et un autre signifiant leur engagement dans l'armée de l'Union. Un travelling parcourt le port et permet de voir ces migrants se parant de l'uniforme et prenant des armes. Le mouvement les suit alors qu'ils remontent le navire qui les mène vers le champ de bataille dans une région dont ils ignorent même l'existence, le Tennessee. Dans un dernier mouvement, la caméra revient vers le port, accompagnant des cercueils qu'on descend du même navire et montrant une multitude d'autres posés sur la berge.

Ce plan séquence dénote une vision particulière de l'ellipse : alors que celle-ci doit généralement sa figuration à une jonction entre deux plans différents, elle prend forme ici à l'intérieur du plan, le mouvement engendrant les conditions de sa représentation.

²⁷² Metz, Christian : *Essais sur la signification au Cinéma, Tome I et II*, Ed. Klincksieck, Coll. Esthétique, Paris, 2002, p.132.

Les cercueils préfigurent la mort des nouveaux arrivés, ils sont les leurs alors qu'ils montent sur le navire et les croisent. Les deux temporalités se dissolvent dans le plan pour créer une nouvelle temporalité virtuelle, celle qui joint le présent au passé et au futur. L'ellipse et le plan séquence font corps ensemble et deviennent indissociables, l'un étant la condition d'existence de l'autre²⁷³.

Dans une pratique en apparence contradictoire, Brother et Gangs of New York, le premier produisant l'ellipse par rupture, le second l'établissant en l'actualisant, imposent l'ellipse comme une figure cinématographique multidimensionnelle. Cependant, elle reste porteuse d'idéologie car elle est intimement liée à la mise en place de l'univers filmique ; dans la scène d'Aniki autant que dans celle des migrants, elle ordonne cet univers en devenant une norme du plan, n'étant plus simplement produite par une jonction entre deux plans différents. D'absence, elle évolue pour prendre corps comme figure autonome et s'émancipe de sa condition première, celle d'être un relais ou un raccourci.

L'idéologie n'est plus déterminée uniquement par une opération mentale instantanée de la part du spectateur, par un remplissage immédiat des vides, elle participe de la matérialisation de l'ellipse et, surtout, de sa présentification. De même que le numérique qui contourne la simulation ou le temps rhizomique, l'ellipse devient une forme indirecte d'un discours qui paraît libéré des contraintes habituelles. En prenant corps, elle contribue activement à l'élaboration un système cohérent de représentation d'idées, condition première pour un déploiement idéologique²⁷⁴ indirect.

²⁷³ Le Regard d'Ulysse, réalisé par Théo Angelopoulos en 1995, comprend un plan séquence / caméra fixe qui dure environ 10 minutes, durant lequel se superposent plusieurs décennies, montrant des épisodes différents de la vie mouvementée de son personnage principal. Le changement temporel se fait par des entrées et sorties du champ des personnages, par des changements de décors, mais surtout par l'énonciation verbale des années représentées. Ce dernier point marque la différence essentielle avec le plan de Gangs of New York, dans lequel les dates sont omises, voire confondues et n'ont donc plus d'importance narrative.

²⁷⁴ En référence à la définition de l'idéologie au début de cette étude, conçue comme système global d'interprétation du monde dans un temps précis et un espace délimité

Cette présentation de l'ellipse s'accompagne d'un mouvement similaire d'une autre forme cinématographique particulière, l'élongation.

e- L'élongation comme déchirure dans Independence Day (1996), Requiem for a Dream (2001) et Matrix (1999)

Contrairement à l'ellipse, l'élongation consiste à présenter une scène ou une séquence de manière à ce que le temps diégétique soit plus long que le temps normal de l'action. Ce procédé existe dans un grand nombre de films, notamment les films d'aventure, d'action, de suspense...

La dilatation temporelle étire l'instant. La composition des plans trouve une logique propre à elle, selon le récit. Cela permet de s'attarder sur des moments décisifs du film et de multiplier le degré d'attention du spectateur. L'instant devient double, triple ou quadruple dans sa durée. Cette dilatation se produit tantôt par une *multiplication* du même plan cadré différemment, dans le cas d'une explosion, par exemple (le moment de l'explosion est montré en plusieurs plans successifs, de plusieurs angles différents). L'instant est ici reproduit non seulement pour impressionner le spectateur mais pour infléchir son attention vers de nouvelles façons de comprendre ce qui lui est présenté, ou pour accentuer l'impression proposée indirectement.

Independence Day contient, lui, une séquence dans laquelle ce procédé est utilisé. Dans la scène de l'explosion finale de l'avion qui va détruire le vaisseau ennemi, une indication renseigne le spectateur sur le temps qui reste avant l'explosion : Voici le détail :

- A 2h 19mn 15 secs, le compteur indique 30 secondes.
- A 2h 19mn 45 sec, 24 secondes
- A 2h 20mn 38 sec, 10 secondes
- A 2h 20mn 46 sec, 05 secondes
- A 2h 20mn 49 sec, 00 seconde et l'explosion qui se produit.

La première chose qui saute aux yeux est la non linéarité temporelle entre le temps de l'action, soit 30 secondes, et celui du film, soit 1 minute et 34 secondes. Entre le premier passage et le second, le rapport est de 6 secondes pour 30 (0.2). Entre le second et le troisième, il est de 14/53 (0.26). De 5/8 (0.6) entre le troisième et le quatrième, de 5/3 (1.6) dans la dernière partie.

Ce flottement est bien sûr imperceptible par le spectateur. Celui-ci est tellement envoûté par l'action qu'il n'a conscience que du contenu et néglige la forme qui permet à ce contenu d'exister. Le suspense créé suspend toutes ses facultés d'analyse et de compréhension intellectuelle. Cependant, cette élongation *nivelée* et discontinue semble bizarre. La remarque qui s'impose lorsque nous comparons ces différents rapports est la suivante : les deux premiers sont presque identiques, le troisième d'une valeur supérieure alors que le quatrième est le seul qui dépasse le chiffre 1, soit une inversion de l'élongation qui devient une sorte d'ellipse invisible. Ce paradoxe, lorsque la dilatation trouve en son sein une ellipse, accentue bien entendu la pression que subit le spectateur et l'oblige à s'identifier encore plus à ce qu'il voit. La taille des plans et leurs longueurs, de plus en plus rapprochés et courts, crée un rythme qui s'accélère de plus en plus. Le sauvetage qui aura lieu à l'instant même de l'explosion (ce cas est le plus commun aux films hollywoodiens) est dans Independence Day celui de l'humanité entière. Ce geste, ce sacrifice, prend une importance particulière.

Les effets « d'omniscience narrative », pour reprendre un terme de David Bordwell, se trouvent amplifiés par l'élongation. Alors que Bordwell considère que le « montage par continuité illustre la façon dont le montage peut doter la narration d'un vaste champ informatif²⁷⁵ », affirmation qui ne peut être généralisée, la multiplication des plans et des angles de prises de vue lors d'une dilatation temporelle permet de fournir au spectateur un champ de connaissance plus large mais plus ciblé. Le film présente au spectateur de plus en plus d'informations sur l'événement en question et lui permet de totaliser son « savoir ». L'influence ne peut donc qu'être de plus en plus forte, la perception de plus en plus guidée malgré l'apparente diversité de points de vue dans le

²⁷⁵ *L'art du film*, Ed. De Boeck, Coll. Art et Cinéma, 2000, page 361

film. Dans ce cas, plus on informe, moins on présente un choix, toutes les informations allant dans le même sens. La multiplication de l'instant produit une unification de sens. Cette finalité rejoint ici le pathétique de Eisenstein, le spectateur de Independence Day tout autant que celui du Cuirassé Potemkine ressentant les mêmes sentiments d'exaltation et d'enthousiasme devant la scène du sauvetage final de l'humanité que devant celle de l'escalier d'Odessa.

L'élongation, moyen qui subjectivise entièrement cette action, prend des proportions qui dépassent celle d'être uniquement un effet de style, un catalyseur du suspense, mais devient un amplificateur des émotions et des sentiments. C'est là son rôle premier. Le spectateur ne peut plus échapper à l'objet de son attention.

De même que pour l'ellipse, le travelling et le panoramique, ce moyen qui paralyse les facultés d'interprétation et d'intellectualisation se retrouve dans le groupe des *effets - propagande* par sa propension à dépasser sa simple fonction narrative pour participer à l'élaboration d'un univers diégétique idéologiquement cohérent.

D'autres films américains jouent sur la nature de ce rapport : le spectateur est le principal élément qui est soumis à ce type de pratique. Voulant lui proposer une certaine maîtrise sur le film, même si elle n'est qu'illusion, ces films proposent une relation au visible plutôt qu'au réel.

Contrairement au réel, le visible est moins palpable et reste du domaine de l'abstraction. Passer du réel au visible consiste à entamer un changement d'axe au niveau du rapport avec le spectateur. Celui-ci n'est plus confronté au problème de l'identification et de la reconnaissance, qui deviennent secondaires étant considérés comme un acquis, mais se trouve au sein d'un dispositif qui considère l'image comme une entité à définir, un visible qui doit s'éclaircir pour devenir matériel, voire présent. Le film, au-delà de la considération spectateur - client, déplace l'essentiel de sa relation à son récepteur vers des terres inconnues, sinon brumeuses.

Pour en revenir à Requiem for a Dream, ce film implique un rapport au visible qui transparaît dans la scène répétée durant laquelle le héros rejoint son amante sur le pont au bord de la mer dans une temporalité indéfinie, qui semble infinie. Rappelant étrangement le film La Jetée (1962) de Chris Marker²⁷⁶, le montage et la construction de cette scène et son emplacement au sein du récit participent de cette manière de jeter un voile sur le film au lieu de démontrer et de divulguer comme dans le cas du film hollywoodien classique. Même la dernière répétition de cette scène n'a pas pour fonction de dévoiler, bien qu'elle donne des indications claires sur le destin probable d'un personnage, mais de revenir sur les hallucinations et de poser une nouvelle problématique, celle de la réalité des images présentées jusqu'ici.

L'élongation n'est plus une affaire de minutage, elle n'est plus génératrice de suspense et d'attente, elle s'assimile plutôt à une figure de l'altérité, tant au niveau du récit que des images elles-mêmes. La spécificité temporelle n'est plus la condition d'existence de l'élongation, elle est mise à l'écart au profit de nouvelles connotations : sa fonction principale devient celle de proposer des variantes aux images proposées.

L'élongation, plus qu'un simple instrument temporel, entraîne donc une déformation du contenu mais également un changement formel et structurel. Elle ressemble à une élongation pathologique excessive -pour utiliser le terme médical- qui peut provoquer une déchirure et donc une modification importante.

The Matrix comprend une séquence dans laquelle cette élongation - déchirure apparaît dans toute sa puissance : durant le combat - simulation entre Néo et Morpheus, vers le milieu du film, l'alternance répétitive de plans rapprochés avec des plans larges et l'utilisation de mouvements de caméra permettant d'élargir le champ de vision met en place une pratique inaccoutumée dans ce genre de scène²⁷⁷. En effet, la procédure

²⁷⁶ Dans ce film, Chris Marker choisit de raconter son histoire à partir de plans fixes, photographies ou photogrammes. Il établit ainsi un rapport ambivalent avec le visible, démentant tout rapport traditionnel au réel. Le seul plan qui contient un mouvement, un battement de cil, accentue l'impression de décalage que le spectateur ressent.

²⁷⁷ Tigres et Dragons, réalisé par Ang Lee en 2000, reprend cette pratique dans les scènes de combat.

normale, visible dans la plupart des films de Kung-fu, consiste à alterner des plans rapprochés avec des gros plans, ces derniers permettant de souligner l'impact de certains gestes et coups de poing ou de pieds. Traditionnellement, ces gros plans placent le centre d'intérêt sur celui qui place le coup, la caméra devenant en quelque sorte la cible. Dans The Matrix, les mouvements arrière et les plans larges remplacent ces gros plans, déplaçant le centre d'intérêt de l'agresseur vers l'agressé. L'essentiel n'est plus l'impact mais l'élasticité, qui concerne à la fois les corps, l'espace et le temps.

Cela produit un effet de dilatation, contrairement à l'effet de contraction et de rapidité dans les films qui appliquent la méthode traditionnelle : les travellings arrière qui ont lieu dans certains des premiers plans qui présentent les deux personnages aboutissent à une élongation, donnant le temps aux personnages de se placer dans l'espace qui les entoure. Plus tard, durant le combat, la rapidité des gestes est confrontée à l'élargissement du cadre, créant la déchirure qui accompagne l'élongation, dévoilant le caractère indéterminé du combat. Les ralentis à vitesse variable et l'utilisation du grand angulaire qui accompagnent ces alternances contribuent à l'établissement de cette déformation qui n'est plus simplement un étirement temporel ou une accentuation d'une action spécifique, mais un déplacement de l'action, l'essentiel n'étant plus le raccord dans le mouvement ou dans l'axe mais, au contraire, dans la création d'un interstice entre un plan et un autre par l'élimination de l'impact et de la finalité de chaque geste.

Comme dans Requiem for a Dream, le visible domine le réel. L'élongation prend forme dans le plan, elle n'est plus soumise à une concentration de plans comme dans le cas de Independence Day. En devenant rupture et déchirure, elle s'isole et renonce à se cantonner dans son rôle de générateur de suspense, proposant une implication idéologique indirecte qui se rapproche de celle de l'ellipse.

Le fractionnement, la distorsion, le rhizome, la présentification et la déchirure, provoqués par une utilisation non conventionnelle de figures cinématographiques

propres au montage, impliquent un rapport spécifique au temps et à l'idéologie. Le temps semble écarté, remis en cause ; en plus d'être une « échelle de dimensions variables (...), une quatrième dimension des phénomènes²⁷⁸ », il est partiellement exclu de la durée cinématographique dans son acception classique. La limitation et le cantonnement du temps au plan dans sa spécificité et son unicité font de lui un temps perdu par rapport à la narration et à la totalité du produit cinématographique. Il ne s'agit plus de concevoir le temps du film, ou dans le film, mais le temps du plan ou dans le plan.

Cela n'empêche pas cependant, comme il a été dit plus haut, de préserver à ces figures des attributs idéologiques, le spectateur demeurant une finalité. Les cinémas hollywoodiens et indépendants s'unissent dans leurs propositions de nouveaux emplois de formes particulières, conférant au Cinéma Américain cette capacité à se régénérer et à se renouveler constamment.

Le problème de ce cinéma n'est plus de confronter la réalité à la fiction mais de concevoir une diégèse qui tienne compte d'un regard, d'une affirmation d'une présence à partir de laquelle le film trouve son homogénéité. La question du point de vue, après celle du temps perdu, s'impose alors comme un moyen qui permet de démanteler la toile que la représentation exige.

III- Le point de vue

Le point de vue est le pendant théorique du plan. En fait, chaque plan, lorsqu'il est filmé, relève d'un point de vue défini par l'auteur, qu'il soit le réalisateur, le producteur, le scénariste ou le directeur de la photo.

²⁷⁸ Epstein, Jean : *Le Cinéma du Diable*, Edition électronique du 3 novembre 2002 à Chicoutimi, Québec (à partir du livre de Jean Epstein, *Le Cinéma du diable*, Paris, Ed. Jacques Melot, 1947, 233 pages), p. 40 – 42, disponible sur le site http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/cinema_du_diable/Epstein_cinema_du_diable.doc.

Il convient de préciser la signification de ces termes : il s'agit ici de définir le « qui voit quoi » dans le film, dans la séquence, dans la scène et dans le plan. Il n'est pas possible de faire une étude complète de chaque plan dans un film précis, mais d'essayer de comprendre le fonctionnement du point de vue dans son essence même. Il importe moins de savoir qui voit quelle chose que de comprendre le mécanisme qui permet au spectateur d'assimiler ce à quoi il assiste.

Les études concernant le point de vue ont eu pour objet premier la littérature. Il s'agissait de définir les différentes focalisations possibles, interne, externe ou zéro²⁷⁹. Plus tard, le cinéma a été soumis aux mêmes questionnements concernant la narration. Cependant, la nature complexe du film, contenant sons et images en plus du verbe, et faisant face à un spectateur omniprésent, faussa parfois les approches qui ont appliqué au cinéma la même logique que celles concernant la littérature. Dans cette perspective, les théoriciens sont passés d'une analyse considérant le film comme un texte à lire à une lecture du film comme une entité particulière ayant ses spécificités. Joël Magny affirme à ce propos :

C'est ce jeu infini des points de vue qui constitue la narration cinématographique, le jeu le plus subtil avec les spectateurs²⁸⁰.

L'étude du point de vue relève de cette considération, à partir de laquelle il sera compris non pas uniquement comme facteur narratif mais comme un élément essentiel dans la structure d'un film, tenant compte de la place qu'occupe le spectateur dans le dispositif. Cependant, le point de vue n'est pas compris dans cette étude comme étant uniquement le fait d'un ou de plusieurs personnages du film, mais relève d'une approche plus théorique, en rapport avec l'idéologie qu'un film peut porter en lui.

²⁷⁹ Gérard Genette développe ces concepts dans son étude sur la focalisation, *Figures III*, Ed. Du Seuil, 1972, de même que Francis Vanoye dans *Récit Ecrit, Récit Filmique*, Ed. Nathan, Coll. Nathan Université.

²⁸⁰ Joël Magny, dans son ouvrage destiné aux étudiants, *Le point de vue*, Ed. Cahiers du Cinéma, Coll. Les Petits Cahiers, 2001, donne un aperçu historique sur le sujet et développe la relation du spectateur face à ce qu'il voit, passant du point de vue unique à une multiplication des points de vue.

a- Le point de vue théorique dans Independence Day (1996), Time Code (2000) et Requiem for a Dream (2001)

Souvent, dans le cas de la plupart des films, ce point de vue s'intègre au récit, « fondant diégèse et narration en un point de vue unique²⁸¹ » et se résume à présenter les choses d'une manière pseudo objective, tentant de cacher le fait qu'il s'agit d'un point de vue. Ce paradoxe est l'une des constantes du film hollywoodien, qui tente par son approche de rendre la réalité du film aussi objective que possible. L'amalgame entre le réel et l'imaginaire, entre les faits inventés pour les besoins de l'histoire et les faits puisés dans l'Histoire²⁸² a pour dessein de proposer au spectateur une vision globale qu'il pourra percevoir comme impartiale et froide. Le film, dans son unité et sa totalité, s'il pouvait parler, pourrait dire à son spectateur : « Je te présente les faits d'une manière neutre et objective, loin de moi l'idée de vouloir t'impressionner. Ce n'est pas mon point de vue, ce n'est même pas un point de vue, c'est comme ça ».

De même que le documentaire, à ses débuts, prétendait reconstituer la vérité et présenter les sujets qu'il abordait objectivement, sans point de vue, le Cinéma Américain, notamment le film hollywoodien, par sa pratique, semble considérer son existence comme le garant de la neutralité, surtout lorsqu'il prend pour sujets des biographies, des reconstitutions historiques ou des faits sociaux. Les films de guerre tournés dans les années cinquante et soixante, évoquant des batailles de la seconde guerre mondiale, ont été et sont toujours regardés, par exemple, par le spectateur moyen comme relevant de l'histoire²⁸³. La vision en général est celle du vainqueur,

²⁸¹ Magny, Joël : *Le point de vue*, Ed. Cahiers du cinéma, Coll. Les Petits Cahiers, 2001.

²⁸² Voir la première partie de cette étude.

²⁸³ Ferro analyse cette réalité dans *Histoire et Cinéma* mais ne prend malheureusement pas en compte les films de guerre hollywoodiens si représentatifs de cette tendance réductrice de l'histoire. L'exemple du film *The Bridge of Remagen* est souvent cité comme exemple de manipulation historique, la fin du film étant différente de la fin réelle de l'événement. De même, le début de *Saving Private Ryan* de Spielberg, filmé caméra sur épaule, est perçu à cause cela par la plupart des spectateurs comme un pseudo-documentaire sur la férocité des combats lors du débarquement américain sur les côtes françaises en 1944.

qui impose sa version des faits et en fait la seule réalité possible²⁸⁴. Le point de vue est-il pour autant unique ? L'histoire du cinéma dément cela.

En fait, l'apparente neutralité n'empêche pas la variation du point de vue à l'intérieur du film. Pour en revenir à Birth of a Nation, ce film est composé à partir d'une multitude de points de vue, selon les évolutions des histoires alternées et des rapports entre les personnages. Il offre ainsi des effets d'omniscience narrative, présentant au spectateur un savoir total sur les divers événements de l'histoire. Le spectateur a une connaissance qui va au-delà de celle de n'importe quel personnage : il sait presque tout sur chacun, le montage alterné lui permettant cette perception idéale et lui donnant l'illusion d'être celui qui pilote le film.

Le montage de Independence Day opère de la même façon : le spectateur connaît le destin de la première dame avant que son président de mari ne le sache. Dans d'autres scènes, le spectateur est confronté à un point de vue qui épouse celui du personnage, comme par exemple dans la scène de poursuite de l'extra terrestre, alors que les premiers plans d'introduction du film, évoqués dans la première partie de cette étude, procèdent du point de vue « de Dieu », appelé en narratologie la focalisation zéro. Les images de la lune avec le drapeau américain ne relèvent du point de vue d'aucun personnage, ne sont pas reliés à la diégèse comme univers de la fiction.

Par contre, certains films qui choisissent pour procédé narratif un point de vue particulier sont en général des films en marge de Hollywood et constituent parfois des expérimentations. C'est le cas (extrême) de La Dame du lac (1947) de Robert Montgomery ou de The Russian Ark d'Alexander Sukorov²⁸⁵. Le cas du film American Beauty, cité précédemment, est plus complexe.

²⁸⁴ Cela n'est bien sûr pas spécifique au cinéma, et concerne tous les domaines. On a souvent répété que l'Histoire est refaite par les vainqueurs et que les livres d'histoire proposent la version de ceux qui les écrivent.

²⁸⁵ La Dame du lac est filmé en caméra subjective, le personnage principal n'apparaissant que dans un miroir. En 2002, Alexander Sukorov, cinéaste russe, réitère l'expérience du plan séquence sur l'ensemble d'un film tourné en vidéo, Russian Ark : un cinéaste se trouve projeté sans raison aucune au sein de l'Hermitage au 18^{ème} siècle. Il parcourt 300 ans d'histoire russe à travers une déambulation dans

En effet, ce film débute avec une voix off, celle de Kevin Spacey, qui parle à la première personne du singulier et affirme que le spectateur va assister à son histoire et qu'il va mourir. Son point de vue est donc prédominant. Il n'est cependant pas unique, car, également au début du film, dans une image vidéo de mauvaise qualité, une fille annonce son envie de tuer son père. Plus tard, il deviendra évident que les points de vue vont se multiplier en fonction des divers personnages qui apparaîtront : le mère, le voisin, le fils du voisin... . Mais le point de vue du père restera prééminent, ponctuant le film et lui assurant sa cohésion.

Brother respecte lui aussi le point de vue de son personnage principal, Aniki. Le narrateur ne se distingue pas dans ce film du protagoniste joué par Kitano. Le premier plan entame le processus d'identification sans passer par la voix off comme dans l'exemple précédent. Aniki, en plan poitrine, fixe la caméra longuement et établit son omniprésence. C'est son histoire qui sera présentée au spectateur, selon sa vision des faits.

Time Code, quant à lui, présente au spectateur quatre points de vue simultanés qui s'entrecroisent. Alors que le spectateur est habitué à avoir une seule image qui retient son attention, il est dans ce film confronté à quatre visions qui compliquent considérablement son travail de spectateur et de récepteur. Le point de vue multiple n'est plus le fait d'une variation d'axes, de grosseurs de plans et d'un montage dans la durée, il apparaît dans la juxtaposition des plans et dans leur proximité physique. La différence est bien sûr d'ordre temporel, la multiplication du point de vue ne se faisant plus successivement mais collectivement, proposant des variations narratives.

Le fait de filmer en plan-séquence n'empêche cependant pas des variations au sein d'un même plan, le point de vue variant parfois sans qu'il n'y ait de coupures et présentant au spectateur d'autres figures : une sorte de mise en abyme du plan lui-

le palais, dans un récit qui est autant du domaine de la fiction que du documentaire. Dès le premier plan, le film est vu à travers le regard de ce personnage, qui se distingue par sa voix off, par ses rares dialogues avec un autre personnage tout autant fictionnel que lui et par ses commentaires.

même qui contient sa propre mise en scène. Cela n'est bien sûr pas une création²⁸⁶ de Figgis mais n'en demeure pas moins un procédé étonnant et déroutant pour le spectateur qui s'attend à une apparente uniformité entre le discours et les moyens qui produisent ce discours.

D'autre part, Requiem for a Dream de Arnofsky²⁸⁷ respecte, quant à lui, le point de vue de l'hallucination. Cela peut paraître incohérent mais respecte bien la méthode par laquelle se développe le film : le point de vue ne se comprend plus seulement par sa relation à un personnage, mais dépasse la focalisation pour participer à la construction du récit et à ce qui entoure le personnage.

Les trois photogrammes, reproduits ci-dessous, correspondant à trois moments différents du film, démontrent clairement cela :

Figure 58: Requiem for a Dream



²⁸⁶ Le cinéma des années 60, notamment avec A. Resnais, J.L. Godard et M. Antonioni, inaugure une modernité qui a permis de briser le carcan dans lequel était enfermé le cinéma dominant à l'époque. Les règles sont brisées, les lois transgressées. La séquence au début de L'Eclipse de Antonioni reste un modèle de renouveau dans le cinéma, avec les prises de vue et le montage en rupture totale avec le modèle ambiant à l'époque. Wenders, quand à lui, a également participé à cette remise en question de certains codes cinématographiques, notamment dans Les Ailes du Désir (1986) dans lequel un long plan, dans la bibliothèque berlinoise, introduit un point de vue subjectif des deux anges qui y déambulent pour ensuite se transmuter en un point de vue qui intègre les deux anges, sans aucune coupure dans le plan.

²⁸⁷ Son film précédant, Pi (1997), respectait tout au long du film le point de vue du personnage principal, Max Cohen. Celui-ci est présent dans quasiment tous les plans du film.

Le premier montre le personnage de la mère, joué par Ellen Burstyn, dans une lumière diffuse, de jour, dégustant ses chocolats devant le poste de télévision. Le deuxième photogramme la montre dans une lumière artificielle, de nuit, les cheveux teints en rouge, concentrée sur son programme. Dans le troisième, le rouge devient dominant, la lumière est verdâtre, le plan légèrement plus rapproché. Les mains de la maman sont unies dans une posture qui relève de l'extase, de la béatitude.

Ces trois plans, filmés de face, montrent la dégénérescence graduelle de la maman et sa déchéance. Le point de vue, qui semble externe par la position de la caméra et la valeur du cadre dans le premier plan, mute avec le deuxième et le troisième plan en devenant l'expression d'une intériorité. La disparition progressive du décor et de la lumière, en plus de la détérioration physique, participe de l'établissement d'un point de vue qui devient lui-même l'expression d'une image mentale. Ce processus déplace le principe de réalité et de l'objectivité vers une théorisation du point de vue, qui est à la fois externe et interne, neutre et subjectif.

Ce point de vue théorique, qui coïncide parfois avec les points de vue des personnages, marquant d'autres fois son désaccord avec celui du personnage, est présent tout au long du film.

En effet, dès le premier plan, le spectateur est confronté à un plan subjectif, celui du programme télévisé en plein écran. Ce procédé de complémentarité du subjectif et de l'objectif sera repris fréquemment avec chacun des personnages. Cependant, la façon de filmer et de monter les plans ensemble dénote un parti pris spécifique qui se différencie des normes habituelles, celle d'une confrontation entre le subjectif et l'objectif : il s'agit dans Requiem for a Dream de montrer les hallucinations plutôt que les actions vérifiables. La scène dans laquelle le héros, assis dans un café avec son ami noir, s'imagine s'attaquant au policier et le désarmant est assez caractéristique de cette tendance de complémentarité, de même que la scène dans laquelle les trois amis sont dans l'appartement, se droguant et accueillant des amis,

alors que l'image est accélérée et déformée par l'utilisation d'une courte focale. Ces scènes assimilent parfaitement le point de vue au phénomène de la drogue, croisant celui des divers points de vue des personnages drogués. Le choix du plan général semble bizarre ; mais il relève d'un point de vue qui n'est pas subjectif ou relatif à l'un des protagonistes mais il les intègre tous²⁸⁸ en même temps : c'est la focalisation externe qui est jumelée à la focalisation interne, créant cette tension et produisant cette assimilation. L'hallucination prend le dessus.

Par ailleurs, les images rapides et fixes de la drogue coulant dans le corps et de la pupille qui se dilate ont une existence propre et ne découlent d'aucun point de vue particulier des personnages. Elles participent cependant elles aussi du point de vue de l'hallucination, ce qui en fait des images diégétiquement intégrées, se distinguant de la focalisation zéro. Le point de vue théorique de l'hallucination est dès lors établi sur l'ensemble du film et s'impose comme l'un des composants structurels essentiels du film.

Ce point de vue atypique n'est pas le seul à se propager dans le Cinéma Américain contemporain. Une autre figure permet au rapport entre le montage et l'idéologie de se développer dans le cinéma de la dernière décennie, celle du point de vue suspendu.

b- Le point de vue suspendu dans Nixon (1995) et The Thin Red Line (1998)

Nixon, réalisé en 1995 par Oliver Stone, marque une étape essentielle dans le cinéma américain, tant par son sujet que par son mode de narration²⁸⁹. Mixant l'histoire personnelle de Nixon avec sa vie publique de président, le film prend pour point de départ de scandale du Watergate pour revenir sur plusieurs événements ayant façonné

²⁸⁸ Stanley Kubrick est l'un des précurseurs de cette méthode, notamment dans A Clockwork Orange, qui date de 1971.

²⁸⁹ Nixon a connu un échec au box office américain, ayant coûté 50 millions de dollars et ayant rapporté uniquement 13 millions.

le personnage du film et sa personnalité. Les flashes-backs se succèdent, étant souvent interrompus par des flashes-forwards.

Cette structure éclatée, rappelant par certains aspects Citizen Kane (1941, Orson Welles)²⁹⁰, s'étend sur l'ensemble du film et permet au récit de se prolonger jusqu'au dénouement final, la démission du président américain. Cette composition en puzzle pose cependant la question essentielle du point de vue et de sa cohérence : comment se définit-il et se déploie-t-il ?

Figure 59 : Citizen Kane
Début séquence sommaire Citizen Kane



Figure 60: Nixon
Début séquence sommaire Nixon



Les premières minutes dans Nixon annoncent cette structure : la première scène, celle des « plombiers » espions qui se préparent à investir l'immeuble du Watergate pour espionner les démocrates, précède un plan général de la Maison Blanche vue à travers la grille de protection. Ce plan rappelle étrangement celui qui fait découvrir la demeure de Ch. F. Kane dans Citizen Kane²⁹¹.

²⁹⁰ Les deux films se basent sur une introduction qui relate un événement qui ne trouvera sa résolution qu'à la dernière scène. Entre les deux, une suite discontinue de flashes-backs permet de construire le récit et de développer les divers éléments qui pourront conduire à cette résolution. Le caractère biographique des deux films accentue cette ressemblance. Par ailleurs, les deux films comprennent une séquence « sommaire » : au début de Citizen Kane, le film présente un pseudo - reportage cinématographique « News on the March » qui résume le parcours du personnage principal, alors que Nixon place un même type de reportage, « March of Time », vers la quarantième minute du film. Les deux séquences commencent par le mot « Obituary » (nécrologie) : dans le film de Welles, c'est la nécrologie de Kane mort. Dans le film de Stone, c'est la nécrologie de la carrière politique de Nixon en 1962 alors qu'il vient de perdre les élections. Seule la localisation de ces séquences diffère d'un film à l'autre.

²⁹¹ Il trouve son écho vers la fin du film, à la minute 187, lorsqu'un travelling arrière repasse la grille dans le sens opposé, s'éloignant de la Maison Blanche.

Figure 61: Nixon
Début travelling grillage Nixon **Fin travelling grillage Nixon**



Figure 62: Citizen Kane
Plan Grillage 1 Citizen Kane **Plan Grillage 2 Citizen Kane**



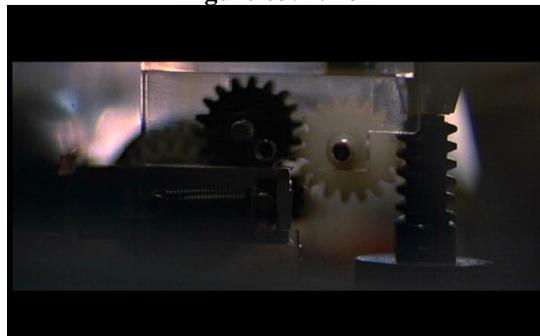
Ce plan s'achève par un lent travelling avant qui pénètre à travers les barreaux de la grille. La scène qui suit est située à l'intérieur de la Maison Blanche, la caméra poursuivant un homme qui parcourt de longs couloirs avant d'arriver dans le bureau du président. Cette scène est entrecoupée par la présentation de coupures de journaux et d'une voix off qui relate les événements en relation avec le scandale du Watergate et l'implication éventuelle des hauts responsables américains.

Vers la sixième minute, la scène suivante est introduite par un portrait d'Abraham Lincoln accroché sur un mur. Un panoramique montre l'homme qui entre dans le bureau. La suite du mouvement révèle un homme assis dans l'ombre, de profil gauche,

recevant des cassettes que lui remet l'homme. Ce personnage fait un mouvement de la tête. Le plan suivant, constituant le contre champ, montre une cheminée. Le troisième plan revient sur les deux personnages avant de laisser la place à un quatrième plan, présentant une bouche d'aération, également du point de vue des deux hommes. Le plan suivant suit le mouvement du président qui se lève, toujours dans l'ombre. Nixon n'est découvert réellement qu'au dixième plan, par un gros plan, alors que la lumière s'allume.

Au quatorzième plan, un travelling permet de s'approcher du portrait de Lincoln, de face, avant de laisser place de nouveau aux deux hommes. Ce plan, contrairement aux deux autres résultant d'une vision des personnages (plan 2 et plan 4), ne résulte d'aucun regard direct, et s'annonce comme la continuité du plan 1 qui avait introduit le tableau. Quelques minutes plus tard, clôturant la scène, deux plans du mécanisme intérieur du lecteur de cassette suivent quelques plans du même lecteur résultant de la vision de Nixon et surprennent par leur place au sein de la narration.

Figure 63: Nixon



Ces trois plans, associés aux nombreux bonds temporels, pourraient apparaître comme une simple représentation mentale de Nixon, présenté dans le film comme un homme instable, vulnérable, arrogant et assoiffé de pouvoir. Ils résulteraient alors d'une vision subjective, des images provenant d'un esprit interverti et malade. Le film serait alors entièrement une plongée dans l'esprit d'un homme qui ne contrôle plus entièrement ses actions et ses pensées.

Cependant, la suite du film dément cette confusion entre deux figures filmiques différentes tant au niveau de la forme que du sens. En effet, quelques scènes plus tard,

vers la quinzième minute du film, Nixon se lève pour prendre son médicament de sa commode. Ce plan, contrairement à celui qui le précède et celui qui le suit, est en noir et blanc, fortement granulé, filmé de face. Quelques secondes plus tard, un nouveau plan du visage de Nixon est filmé de la même façon. Un travelling montre ses mains qui ouvrent la boîte des médicaments. Cette technique est reprise une troisième fois à la seizième minute.

**Figure 64: Nixon
Deux plans successifs**



Ces inserts de plans granulés en noirs et blanc, réutilisés à plusieurs reprises dans le film, sont jumelés à d'autres plans granulés avec des couleurs « délavées » dans des scènes de flashs-backs filmées en noir et blanc : la scène située entre 1930 et 1934, montrant Nixon footballeur, la scène de la rencontre avec sa future femme Pat, la scène de son retrait de la politique en 1962, celle du reportage « March of Time »...

Par ailleurs, deux plans en négatif, rapides et presque imperceptibles, d'une durée de moins de deux secondes chacun, apparaissent dans le film, le premier vers la minute 145, le second vers la minute 149. Le premier montre Nixon qui rentre dans son bureau après un discours annonçant la fin du conflit vietnamien. Ce plan est repris classiquement juste après, d'un angle légèrement décalé.

Figure 65: Nixon



Le second présente Nixon riant diaboliquement, assis sur son fauteuil, au milieu de la scène durant laquelle il congédie Kissinger. Ce plan est intercalé entre un plan de la même scène de Nixon debout et celui qui débute la scène suivante.

Figure 66: Nixon



Il n'est en aucune façon dans la continuité narrative. Vers la fin du film, à la minute 193, un nouveau plan en négatif apparaît, celui de Lincoln, suivant le gros plan en noir et blanc sur la main de Nixon signant sa démission.

Tous ces plans de natures et de constitutions différentes, s'associant parfois et se contredisant d'autres fois, désavouent la lecture primaire du film comme étant uniquement l'expression d'un esprit aliéné, au bord de la démence. Leur variété, leurs modes d'exposition et les moyens filmiques mis en œuvre ne sont pas directement liés au fractionnement constant du récit présenté comme une sorte de visualisation de la vie intérieure de Nixon et une concrétisation de sa pensée. Ces figures sont plutôt

l'expression d'un point de vue différent, d'une vision qui ne pourrait pas se confondre avec celle du président américain.

En fait, le portrait de Lincoln, les plans granulés en noirs et blanc ou en couleurs, les plans négatifs et les très nombreux plans inclinés présents dans le film ne sont jamais filmés conformément au regard ou aux pensées de Nixon, ils produisent un écart spatial, temporel ou événementiel avec la scène qui les inclut, qui les précède ou qui les suit, tant au niveau formel qu'au niveau du contenu qui est souvent en marge du récit lui-même.

La scène de la rencontre avec Mao et celle de la rencontre avec Brejnev, événements qui constituent deux moments importants dans la vie politique de Nixon et dans sa volonté de « détente » sont elles aussi traitées d'une manière extrêmement stylisée et accentuent le décalage entre les points de vue. En effet, en plus des plans qui s'opposent les uns aux autres par leurs inclinaisons diverses et présentant successivement Mao et Brejnev comme des personnages excentriques, insolites, presque détestables, murmurant des obscénités et des grossièretés, de rapides intertitres en chinois et en russe se superposent aux images et créent un effet de burlesque qui transforme ces événements historiques en une bouffonnerie, la fiction prenant le dessus.

Figure 67: Nixon



Oliver Stone commente lui-même ces différents procédés filmiques dans un long entretien qu'il accorde à l'historien Mark Carnes :

A movie is supposed to be gripping, it's supposed to be exciting, it's supposed to be watchable (...). We as dramatists are undertaking a deconstruction of history. What you call sneaky is to me an ambivalent and shifting style that makes people aware they are watching a movie and that reality itself is in question (...). Nixon calls attention to itself as a means of looking. It shifts from black and white to colour and then back again, and views people from offbeat angles. You see Nixon saying something, with a shot of facial expression that says something else. Or we throw out five quick images. We make you aware that you are watching a movie. I don't pretend that is reality (...). Rather, we call into question the very idea of reality. We play with your mind²⁹².

Ces affirmations, malgré les contradictions qu'elles contiennent entre le fait d'affirmer la lucidité du spectateur (ce n'est qu'un film) et la volonté délibérée de jouer avec son esprit et son intelligence pour mieux l'orienter, confirment le décalage entre l'exposition du film comme une représentation mentale de l'univers personnel de Nixon et la pratique mise en œuvre dans le film pour créer une distanciation et un recul face à l'histoire d'un personnage controversé. L'interpénétration de ces deux aspects par le biais d'un montage complexe qui allie divers points de vue tout en les confrontant crée une sorte de vide que Alain Ménil désigne comme « victorieux » dans son ouvrage *L'écran du Temps*²⁹³, se basant sur les films du cinéaste japonais Ozu.

²⁹² www.lib.berkeley.edu/MRC/pastimperfect.html. Stone insiste dans sa réponse sur le fait qu'un film doit être prenant, passionnant, excitant, que l'important est de rendre les spectateurs conscients qu'ils regardent un film, que celui-ci doit questionner la réalité. Il conclut en affirmant qu'il ne fait que jouer avec les esprits.

²⁹³ Ménil, Alain : *L'écran du Temps*, Ed. Presses Universitaires de Lyon, Coll. Regards et Ecoutes, Lyon, 1991, 198 p.

En effet, en posant la question du « Qui parle ? Qui voit »²⁹⁴, Alain Ménil évoque les plans qui appartiennent à la marge au sein même d'un récit cinématographique. Au-delà d'une simple « contamination » de la fiction par le réel, procédé déjà évoqué précédemment dans le cadre de cette étude, Ménil rappelle les détails que place Ozu dans son film, tel une enseigne ou un encart publicitaire :

Arrachés au fond qui les entoure et propulsés au devant de l'écran par insert qui suspend le mouvement du récit (...), ils réagissent sur le décor lui-même, même si ce dernier est en tous points inventé, construit, remodelé selon les exigences même de la fiction (...). En soulignant tel détail qu'il cadre pour sa seule présence, Ozu ne suspend pas seulement le *flux diégétique*, il brouille la frontière qui sépare le régime fictif de la diégèse et les éléments de pure réalité qui l'entourent ²⁹⁵.

Ménil développe son analyse en affirmant que les contiguités spatiale, temporelle, de point de vue des plans inserts servent à assurer leur assimilation au récit. Cependant, il remarque que certains plans ne sont « soutenus d'aucune présence »²⁹⁶, par aucun point de vue, comme dans le cas d'un travelling dans Début d'été, d'une alternance de vitesse de mouvement de caméra dans une séquence dans Printemps précoce, ou d'un plan isolé de pantoufles dans Voyage à Tokyo²⁹⁷.

Les procédés mis en œuvres dans Nixon rappellent étrangement les pillow-shots²⁹⁸ d'Ozu. Bien qu'ils soient de natures différentes, ils marquent souvent le récit par leur caractère brut, introduisant des changements de régime à cause du caractère insituable

²⁹⁴ C'est le titre du cinquième chapitre dans son ouvrage sur le temps.

²⁹⁵ Idem, p. 85.

²⁹⁶ Idem, p. 87.

²⁹⁷ Ces trois films sont réalisés par Ozu.

²⁹⁸ Le terme pillow-shot est inspiré du terme littéraire pillow-word, signifiant dans la poésie japonaise des mots qui ne participent pas à la narration mais qui permettent de marquer une pause ou un changement. Au cinéma, ce terme concerne des plans qui ne sont pas fonctionnels mais qui forment une ponctuation.

des plans concernés dans un type de narration supposée familière. Le fait de ne pouvoir assimiler les plans à un point de vue reconnaissable, ceux-ci ne relevant d'aucune instance narrative, comme pour les plans en couleurs désaturées ou les nombreux plans granulés qui ne relèvent en aucune façon d'un point de vue réel, imaginaire ou fictif du président Nixon, dénote une suspension temporaire des points de vue dans le film.

Ainsi, les encarts en langues chinoise et russe, incompréhensibles pour un spectateur occidental, associés aux plans fortement inclinés auxquelles ils se superposent, ou bien les images négatives de Lincoln et le travelling étrange sur le tableau le représentant dans le bureau de Nixon, qui s'opposent aux autres plans de Lincoln vus du point de vue de Nixon, ne sont en aucun cas l'expression d'un point de vue objectif, d'un narrateur omniscient. Le détachement et la neutralité présumées dans ces cas sont totalement absents, Nixon multipliant et diversifiant les figures utilisées tout en amplifiant leur impact émotif par le détachement qu'ils provoquent.

L'affirmation de Oliver Stone du repli du spectateur conscient que ce n'est qu'un film pourrait alors se doubler d'une charge émotive qui annule l'effet premier du repli. Nixon réhabilite alors le phénomène de la stase qui permet le passage à une dimension supérieure, phénomène développé par Paul Schrader. Alain Ménil, citant Schrader, affirme que la stase est une forme qui « incorpore des émotions dans une forme ample », qui diffère du « quotidien et de la disparité qui sont des expériences, qui méprisent et provoquent les émotions des spectacles »²⁹⁹. La suspension réitérée du point de vue et de la temporalité du film, le noir et blanc étant tout aussi régulier dans le flash-back que dans le temps présent de la narration (ce temps présent est-il définissable ?) tandis que la couleur s'incruste un peu partout, provoque alors ce vide qui triomphe du fait même de cette charge émotive qui se dégage, le point de vue suspendu devenant le point de vue victorieux, étant central dans le film. Ses récurrences, sa différenciation et sa distinction évidente du reste des points de vue « quotidiens »

²⁹⁹ Idem, p. 92.

dans le film et dans le cinéma en général sont les éléments moteurs de cette charge émotive.

Serait-ce la cause de l'échec populaire du film et de son incompréhension par la majorité ? Cette dichotomie entre les plans, qui provoque cette relative distanciation du spectateur, est parachevée paradoxalement par une manipulation des esprits à cause de cette charge émotive. Cela expliquerait alors les contradictions dans le discours de O. Stone, qui renoue avec cette pratique dans son film Natural Born Killers (1996) et en fait le sujet même du film : celui-ci se fonde sur le trompe-l'œil à partir des images relatives et des représentations décalées, l'image ne se ressemblant plus à l'intérieur d'un récit qui se base sur les images³⁰⁰.

Ce montage complexe du point de vue suspendu avec le reste des points de vue implique une confirmation du rôle de l'idéologie dans le cinéma de Stone. La limite de la ressemblance avec le cinéma d'Ozu se trouve à ce niveau. En effet, alors que ce dernier tentait dans ses films de mixer un « regard objectif à un regard qui coïncide tout entier avec celui d'un personnage, pour passer ensuite à une narration mixte ou c'est le regard qui s'évade pour se perdre³⁰¹ », créant un flottement qui le soustrait partiellement à l'idéologie, Stone suspend le point de vue pour forger une perception spécifique, produisant un regard qui tente de suppléer aux autres regards, les subordonnant pour mieux les exprimer. La première scène du film Nixon, fortement dénoncée par des critiques qui remettent en cause sa véracité historique, est assez remarquable à ce niveau, mettant en exergue cette pratique : un documentaire institutionnel en noir et blanc servant à expliquer les méthodes de vente de produit à

³⁰⁰ Redacted (2007), le dernier film en date de Brian De Palma, relate entièrement les aventures d'une unité de l'armée américaine basée à Bagdad et le viol par des soldats d'une jeune fille irakienne à travers des représentations décalées : celle, essentielle dans le film, d'un reportage que tourne un des soldats (images vues à travers sa caméra et le point de vue de l'opérateur-acteur), celle d'un site internet (images vues directement des sites), celle d'un documentaire tourné par une chaîne française, celle d'un chaîne satellitaire arabe. Formellement, le film ressemble à des actualités filmées et de la télé-réalité, posant la question de la véracité des images et de leur impact sur le spectateur. En comparaison avec le film de Stone, l'image est dans ce film en accord avec le sujet, un film dans le film. Les nombreuses sources d'images, contrairement à Stone, sont toutes internes au récit, identifiables et soumises à un point de vue reconnaissable.

³⁰¹ Idem p. 97.

d'éventuels candidats à ce poste remplit l'écran et s'achève par l'explication « Sincerity counts » (La sincérité est ce qui compte) alors que le présentateur fait un clin d'œil à la camera. Cette scène est entrecoupée par un plan de l'objectif lumineux de la projectionneuse et par d'autres plans des spectateurs, les conspirateurs du Watergate qui s'apprêtent à entrer en action. Cette scène met en place tous les ingrédients qui vont suivre, tout autant la distanciation (la projectionneuse) que la manipulation (le clin d'œil). Le montage de tous ces éléments, indépendamment de l'authenticité de ce fait ou de son caractère fictionnel, marque les limites de la sincérité de l'image face à sa prétention de franchise totale et de vérité globale : la suspension du point de vue que provoque l'insert du plan de la projectionneuse ne fait que confirmer cela, permettant à l'idéologie de se positionner à travers l'illusion de la sincérité et de l'émotion générée.

Tout en confirmant la thèse « ce n'est qu'un film », les plans fortement granulés, les inserts en négatifs, les plans inclinés et les superpositions d'images et de mots participent de la mise en place de cette idéologie à cause précisément du phénomène de stase. C'est dans cette optique que « jouer avec les esprits » devient possible et réalisable.

The Thin Red Line (1998, Terrence Malick) comprend lui aussi des plans qui rappellent les pillow-shots, dans une approche néanmoins différente de celle mise en place dans Nixon. Cette différence se situe essentiellement dans le type de montage mis en œuvre en fonction du contenu des plans et dans le caractère idéologique de l'ensemble.

Dès la quinzième minute du film, un plan surprenant est placé entre le gros plan sur le personnage de Jack (joué par Jim Caviezel) qui éteint une allumette dans sa cellule en regardant devant lui et un travelling circulaire sur un enfant, un flash-back qui est une réminiscence du personnage.

Ce plan semble figurer le sol métallique de la cellule sans que cela soit clairement indiqué ou certifié. D'une durée d'environ cinq secondes, il n'a pas de fonction narrative. Le plan qui le suit indique clairement son caractère non subjectif, le montage rejetant toute interprétation de causalité ; il semble alors à l'écart de toute motivation interne au récit.

Figure 68: The Thin Red Line



Ces constatations identifient ce plan au point de vue décalé par rapport aux autres points de vue, la vacance narrative et la suspension du sens créant ce vide qui émancipe le récit de tout narrateur et qui présente au spectateur une image qui tend à incarner l'absence et à la faire exister.

C'est dans cette optique que cet insert se différencie des inserts dans Nixon en présentant un point de vue qui tend à faire disparaître la représentation à partir de l'élimination des ses éléments les plus significatifs. Le travelling à la minute 44, qui commence par parcourir l'herbe durant environ dix secondes, puis rattrape les soldats qui avancent vers la colline durant une quinzaine de secondes avant de les délaissier pour poursuivre son mouvement au-dessus de l'herbe affirme cette proposition : les soldats américains qui constituent les personnages principaux du films à travers leur action sont abandonnés par le travelling qui semble survoler l'ensemble sans reconnaître son sujet. Le travelling n'est plus ici générateur de sens comme dans Independence Day mais il acquiert une liberté qui inspire son mouvement.

Alors que Nixon procédait par subordination, le point de vue du vide contraignant les autres points de vue, celui qui se dégage de The Thin Red Line propose une épuration des points de vue, n'étant plus conditionné par le spectaculaire et par sa représentation imagée. Le montage des différents points de vue permet alors de proposer une alternative idéologique, celle de la contemplation comme intention. Le paradoxe contenu dans la proposition de Oliver Stone n'a plus lieu d'être, la charge émotive directe s'affaiblissant au profit d'une introspection. C'est par cela que le film se différencie de Saving Private Ryan (1998, S. Spielberg), cet autre célèbre film de guerre, dans lequel le spectaculaire est dominant, notamment à travers l'utilisation continue d'une caméra épaulement dans les trente premières minutes qui reconstituent le débarquement d'Omaha Beach en Normandie. Dans cette séquence du film, la caméra ne délaisse presque jamais les soldats américains, les traquant de très près, le plus souvent en plan rapproché. Elle accompagne leurs déplacements et mouvements, elle cadre l'action en insistant particulièrement sur ceux qui seront les héros du film. La caméra, de même que le montage sont soumis à la narration et à l'histoire, les points de vue sont clairs dès le début.

Cette problématique du spectaculaire est également à l'œuvre dans d'autres films, transitant par d'autres canaux : le point de vue n'en demeure pas moins l'élément essentiel de ce type de démarquage.

c- Le point de vue virtuel dans eXistenZ (1999) et Pulp Fiction (1992)

Une alternative différente du point de vue est proposée dans eXistenZ, réalisé en 1999 par le Canadien David Cronenberg. Le premier plan et le dernier plan constituent tous deux une exception dans le cinéma américain : le regard caméra³⁰². En effet, dans le

³⁰² Burch fait la différence entre le regard caméra et le regard spectateur. Dans cette étude, ces deux types de regards sont considérés comme équivalents, étant tous deux conditionnés par l'espace du film et du rapport à la caméra. Joël Magny dans *Le point de vue* définit le regard caméra comme un « regard effectivement dirigé vers l'objectif, le spectateur ou le champ vide situé en avant de l'espace filmé ». Certains films ont bravé cet interdit dès les débuts du cinéma, dont les célèbres The Great Train

premier plan, le personnage s'adresse directement à la caméra avant, expliquant : « eXistenZ. Ecrit de cette manière. Un seul mot ». Il se retourne pour écrire sur un tableau le mot avec son orthographe spéciale. Un plan poitrine de profil fait suite avant de laisser place à troisième plan large qui montre une salle avec un public. Dans le dernier plan, Ted Pikul et Allegra Geller font face à la caméra après que le gardien qu'ils pointent du revolver leur demande s'ils sont toujours dans le jeu.

Ces deux plans semblent faire partie intégrante de la diégèse, puisque les personnages s'adressent directement à un auditoire présent dans la scène. Dans le premier cas, le spectateur découvre à posteriori que le personnage est devant un public, et se rend compte que le positionnement de la caméra, légèrement en contre-plongée, était conditionné par le regard de ces spectateurs. Il s'agirait donc d'un point de vue interne à l'histoire. Dans le deuxième cas, l'approche est différente et beaucoup plus directe mais le résultat est le même : le plan vient juste après le plan frontal du gardien et serait son contre-champ, un regard purement subjectif. Cela rappelle les regards à la caméra dans certains films musicaux classiques, dans lesquels cette figure est utilisée fréquemment. Marc Vernet, à ce sujet, affirme :

Du coup, ce n'est pas l'instance d'énonciation qui se dévoile et le film ne devient pas pour autant exhibitionniste. Au contraire, l'énonciation s'efface totalement au profit d'une autre, au profit d'un autre spectacle qui a d'ailleurs son origine : le numéro de music hall. Si bien qu'au moment où le film semble changer de régime de convention, il n'en change absolument pas : il reste transparent³⁰³.

Robbery (1903) et Confessions of a Nazi Spy (1939, Anatol Litvak), ainsi que l'épisode Passage des Pompes (1896) dans la série Pompiers de Paris réalisée par les frères Lumière.

³⁰³ Vernet, Marc : *Figures de l'absence, de l'invisible au cinéma*, Ed. de l'Etoile, Coll. Essais Cahiers du Cinéma, Paris, 1988, p.14.

eXistenZ fonctionnerait-il comme un pur spectacle, dans le sens traditionnel du terme ? Le sujet même du film dément clairement une assertion de ce genre : il traite du jeu, de ce qui fait la spécificité des jeux vidéos virtuels. La question du point de vue ne peut donc être traitée selon les critères habituels, le rapport spectateur - film n'étant pas le même que le rapport joueur - jeu. Il ne s'agit pas dans ce film de réitérer l'expérience godardienne dans Pierrot le Fou, dans lequel Jean-Paul Belmondo s'adresse à la caméra avant d'annoncer à Marianne qui lui demande à qui il parle : « aux spectateurs » et de provoquer une rupture dans l'univers narratif clos de la fiction, mais de créer un échange avec l'univers aléatoire des jeux virtuels.

Le point de vue principal dans les jeux est celui du joueur - spectateur, qui dirige en partie le déroulement des événements tout en se soumettant aux desseins des créateurs du jeu. Il est aux commandes avec ses manettes de contrôle, il peut arrêter à tout moment le jeu, en changer la destinée, progresser sans aucune linéarité, inventer des personnages et des personnalités différentes, choisir ses adversaires, modifier ses propres paramètres. Par contre, dans un film, le spectateur a une attitude beaucoup plus passive, son action sur les événements étant presque réduite à néant, puisque ceux-ci sont décidés et entièrement programmés à l'avance, durant le tournage et le montage.

eXistenZ tente de concilier ces deux formes en créant une entité hybride, les personnages participant de la diégèse puis s'en dégageant pour apparaître comme de simples marionnettes manipulées : les personnages sont à la fois réels et virtuels, ils possèdent un point de vue tout en étant soumis à un autre point de vue. Le premier plan du film introduit ce concept en faisant croire à un regard caméra direct non diégétique puis dément ce regard et le soumet à l'univers filmique ; le dernier plan ne fait que répliquer à ce plan en réaffirmant à nouveau la cassure dans cet univers clos : le jeu semble continuer, le regard subjectif de Ted et d'Allegra mutant avec celui du joueur - spectateur invisible.

Personne ne vit ce qui se passe réellement dans le film, il n'y pas de personnage réel. Le point de vue ne peut donc pas être celui d'un personnage puisque celui-ci n'existe pas, de même que l'objet de son regard est lui aussi absent. Il n'est pas omniscient, ne pouvant pas être l'expression supérieure d'une réalité qui n'a pas lieu d'être. Le point de vue devient donc lui-même virtuel, se présentant à la fois comme un élément de la diégèse et la désavouant. Ted Pikul, qui fait figure de « l'idiote de service », se transforme de personnage principal du film, moteur de l'action, en un protagoniste qui tient un simple rôle dans un jeu, tentant de lui trouver un sens et une finalité. Son propre point de vue est celui d'un autre, il ne connaît même pas son interlocuteur.

Ce point de vue virtuel propose une variante dans le rapport entre le montage et l'idéologie. De même que pour le point de vue suspendu, le spectaculaire est suspendu au profit d'une intimité qui pourrait s'établir entre le spectateur et le film. Le plan qui débute le film annonce cette intimité à travers le regard à la caméra, celui qui le clôt la déplace en installant une distance avec elle, celle dévoilée par le jeu et ses infinies possibilités; cette variation dans la représentation établit un flottement idéologique, flottement imposé par la condition du spectateur qui se mêle à celle du joueur. Le montage (et ses figures) est la condition première de ce balancement, notamment au niveau des différents points de rupture qui ordonnent le rythme et la compréhension générale du récit.

Ce flottement idéologique rappelle celui qui se devine dans Pulp Fiction (1992), réalisé par Quentin Tarantino. Il se produit par divers procédés, comme le morcellement de l'histoire, les divers dialogues ou monologues non diégétiques du film. Les caractéristiques de l'histoire et de son traitement filmique le différencient pourtant de eXistenZ qui fonde son sujet sur le virtuel : en effet, le sujet de Pulp Fiction est en déphasage avec le type de montage utilisé, créant ainsi cette distanciation et ce flottement. Ce montage s'apparente alors à un effet de mise en scène, à un artifice plus qu'à un mode de représentation, contrairement au film de Cronenberg. Dans Pulp Fiction, ce flottement idéologique est ce qui permet au

spectaculaire de s'imposer à nouveau, n'étant en fait qu'un cache qui dénote une idéologie dominante fondée sur l'expression de l'extraordinaire et du singulier.

En fait, vers la minute vingt, après un intertitre, le personnage joué par Bruce Willis apparaît, regardant directement la caméra alors qu'une voix-off prononce un discours à la limite de l'incompréhensible durant environ une minute et demi. Subitement, une main s'introduit dans le cadre par l'avant plan et avance de l'argent. Cette intrusion donne un sens à cette voix, il ne s'agit ni d'un monologue intérieur ou d'une pensée, mais la voix d'un personnage qui est en face de Bruce Willis, en dehors du champ.

Figure 69: Pulp Fiction



Le regard caméra s'avère n'être qu'un regard vers ce personnage invisible. Le regard caméra devient ainsi lui-même un cache, une sorte d'obstacle à la transparence du récit, mais il est éliminé par la main qui lui nie sa spécificité et l'inscrit dans une linéarité. Le montage dans le plan recompose ainsi partiellement ce qui est défait dans le film, à savoir le morcellement de l'histoire.

Kill Bill (2003), dans ses deux parties, ne fait que confirmer cette tendance, le démembrement de l'histoire étant plus dû par des considérations extérieures au récit que par une dépendance du montage aux besoins narratifs, comme dans la tradition griffithienne. Les multiples et nombreux regards caméra ne sont en fait que des regards « transparents », dans la tradition du film musical classique, confirmant l'expression du spectaculaire. En fait, ces deux films de Tarantino doivent autant au cinéma d'Eisenstein et à son montage organique et pathétique qu'au cinéma américain hollywoodien classique : les effets et le montage qui en découlent importent plus que le simple fait d'en faire le moteur de l'action, ils ont pour credo d'accroître la

sensation de proximité du spectateur. Cependant, la portée de ces films est dans la cohabitation entre cette pratique et les autres repères hollywoodiens, comme la personnalisation, l'individualisation, l'événementiel, la chasse à l'inédit et au surprenant, ce qui les replace au sein de l'idéologie dominante, dans laquelle le spectaculaire demeure la caractéristique primordiale³⁰⁴.

Finalement, le point de vue, quelle que soit son acception, reste un concept sans lequel toute création cinématographique et artistique serait vaine. Il se trouve à la croisée de toute tentative d'analyse, permettant d'aborder certains aspects de l'œuvre tant au niveau narratif que formel. Il ne peut pas être étudié sans une prise de conscience de son rôle dans la structure filmique, participant au même titre que les autres éléments du langage filmique à la constitution du sens. Cependant, il est nécessaire de prendre en compte un autre élément propre aux films, pour mieux mettre en relief cette notion : l'espace filmique dans lequel se déroule l'histoire et ses dépendances. En effet, comme l'affirme André Gardies, « la mise en cadre est une mise en situation (...). La monstration, le donné à voir, sous ses apparences de naturel, résulte toujours d'un choix, d'une décision de l'instance *monstratrice* (...). Le montré et le point de vue sont indissolublement liés³⁰⁵ ».

IV- L'espace filmique

La notion d'espace filmique³⁰⁶ dans le cinéma a été traitée autant par des théoriciens que par des praticiens – cinéastes qui ont dès lors agi en théoriciens. Espace - géographique, espace - plastique, espace - dispositif, espace - diégétique, espace -

³⁰⁴ Ces notions seront développées dans la dernière partie de cette étude.

³⁰⁵ Gardies, André : *L'espace au cinéma*, Ed. Méridiens Klincksiek, 1993, Paris, p. 84.

³⁰⁶ La distinction faite par A. Gardies, dans une perspective sémio-narratologique, entre l'espace et le lieu, ce dernier étant considéré comme l'espace représenté, n'est pas prise en compte dans cette étude. L'espace filmique indique ici à la fois le repérable et le latent, le contingent et l'immatériel, le particulier et le général. Le regroupement des termes « espace » et « lieu » sous le terme espace filmique permet en fait de mieux cerner les rapports que celui-ci entretient avec le montage et l'idéologie, l'essentiel n'étant pas de faire une analyse approfondie de la notion de l'espace mais de repérer les éléments - paramètres qui participent de l'établissement de la forme filmique en rapport avec son discours.

narratif, il a souvent généré des approches différentes, voire même contradictoires. Le cadre, l'écran, la salle et ses dépendances, le plan, le champ et le hors champ, les personnages, participent tous à l'établissement de cet espace qui comprend divers niveaux et formes, variables selon les films, leurs formes, leurs contenus et leurs approches idéologiques. Par ailleurs, le spectateur fait lui aussi partie de cet agencement particulier mis en œuvre : sa place est prépondérante.

a- L'espace multiple et variable, l'espace – action dans *Brother* (2000) et *Requiem for a Dream* (2001)

Le spectateur de cinéma est soumis à un dispositif qu'il intègre volontairement, s'asseyant sur son siège devant un écran plat entouré de murs, le noir annonçant le début de la projection³⁰⁷. Elle est tridimensionnelle dans son aspect matériel et physique (le projecteur, le spectateur, l'écran) mais également bidimensionnelle (la platitude de l'écran, longueur et largeur) dans la perception initiale du spectateur. L'espace filmique, celui de la diégèse, qui participe de ces deux aspects, est ainsi supérieur au cadre et à ses limites, comme le démontre Noël Burch³⁰⁸.

En effet, celui-ci décrit sept espaces distincts, condition d'existence d'un cadre cinématographique :

- L'espace inclus dans le cadre, filmé par la caméra et que voit le spectateur, du domaine du profilmique³⁰⁹.
- Deux espaces off, définis par les bords droit et gauche du cadre, et qui concernent principalement les entrées et sorties du cadre.
- Deux espaces off, déterminés par les bords haut et bas du cadre, utilisés moins fréquemment.

³⁰⁷ André Gardies évoque longuement cet aspect dans le premier chapitre de son ouvrage.

³⁰⁸ Burch, Noël : *Praxis du cinéma*, Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1986.

³⁰⁹ Selon la définition d'Etienne Souriau dans son ouvrage *L'Univers filmique*, Ed. Flammarion, Paris, 1953, le profilmique serait « tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule ».

- L'espace en profondeur, *l'arrière - plan du champ*, invisible à cause d'un cache en avant plan.
- L'espace devant le cadre, celui qui se trouve entre la caméra et la scène filmée, *derrière la caméra*, et qui se révèle selon des procédés divers.

Dans la majorité des films, les trois premiers espaces sont le plus couramment utilisés, le spectateur en ayant conscience dans les limites du cadre - écran qui lui est proposé. Ce sont les espaces les plus facilement accessibles à la compréhension³¹⁰ : le premier offre une vue directe, simple et fondée sur la transparence. Les deux autres permettent une flexibilité certaine, permettant à la narration de se mettre en place et de se développer : des effets de suspense, de ralentissement, d'accélération et de mise en valeur de tel personnage ou événement s'accomplissent à travers des entrées et sorties du champ et des mouvements d'appareil qui peuvent contribuer à découvrir des éléments invisibles.

Les autres espaces nécessitent de la part du spectateur un effort de réflexion plus ou moins intense. L'espace off haut et bas du cadre, hormis dans les films comiques ou d'action, ou bien dans le cas de plongées ou de contre-plongées, dans lesquels il est le plus souvent utilisé pour créer des effets drôles ou de surprise, trouve son expression dans certains films aussi différents que *Independence Day* et *Brother*.

Que ce soit dans la scène d'ouverture du premier, celle de la lune, ou dans la scène, déjà décrite auparavant, du second, dans laquelle Aniki frappe le jeune noir avec la bouteille de vin, les actions sont verticales et participent du sens : plutôt que d'agir dans l'horizontalité, comme il est de coutume, les mouvements ascendants et descendants³¹¹ provoquent des ruptures étonnantes qui faussent le rapport qu'établit habituellement un film avec son récepteur.

³¹⁰ La notion de l'espace dans le cinéma américain est traditionnellement celle du Master Shot, soit l'établissement d'un espace filmique comme un lieu vaste, englobant les différents espaces dans lesquels se passe l'action. Bordwell rejoint dans ses théories Bazin qui préconisait la mise en place d'un espace général avant sa fragmentation en plusieurs mini - espaces, ce qui permet au spectateur de comprendre l'action dans sa totalité.

³¹¹ Les mouvements incluent les mouvements de caméra et les mouvements à l'intérieur du cadre.

Même si les procédés ne sont pas les mêmes, le panoramique descendant sur la lune (plan 3 cité précédemment) et la percée verticale du vaisseau (plan 6) dans le film de Emmerich préfigurent les gestes stylisés qui fendent l'image de bas en haut –et inversement– dans les plans de Kitano (scène décrite plus haut) : c'est la verticalité qui propose au spectateur des indices pour la compréhension, celle de la superpuissance américaine et celle du pouvoir de Aniki.

Cependant, la similitude se limite à ce niveau ; dans Brother, la verticalité engage une incertitude, une hésitation brève chez le spectateur, durant quelques dixièmes de seconde, le temps que Aniki quitte les lieux. Ce n'est qu'à cet instant que la compréhension trouve son plein sens, après un montage qui cache plus qu'il ne révèle. Avec l'éparpillement narratif dans le film, évoqué plus haut, cette scène acquiert une position particulière qui donne le ton à tout le film.

Le premier plan de Brother va dans la même direction : Aniki regarde longuement en direction de la caméra et / ou du spectateur. C'est l'exemple parfait qui explique le septième espace off, celui qui est contenu entre le plateau, la scène filmée et l'objectif de la caméra, ou bien derrière, et qui est en quelque sorte, dans ce film, le pendant des espaces off déterminés par les bords haut et bas du cadre.

En fait, le regard caméra, longtemps interdit dans la tradition filmique classique, peut avoir diverses fonctions. Il participe ici du morcellement qui se fait, n'ayant pas pour but de prendre le spectateur à témoin, comme dans le cas de certains films, mais de lui définir une existence qui éclaircit son rôle. Plus concrètement, le regard caméra se définit par rapport au point de vue et à l'espace qu'il implique, et trouve son expression comme une figure spécifique dans la structure filmique et dans la diégèse. Sa nature prend toute son ampleur lorsqu'elle est confrontée aux autres types de pratiques dans le film, et impose son indépendance avec les derniers plans du film, lorsque Aniki est fusillé.

Il n'est plus possible, alors, de considérer le premier plan du film uniquement en fonction du spectateur comme témoin, mais de faire de celui-ci une figure qui tend à s'intégrer et à se fondre dans la composition filmique. De simple récepteur, il évolue et devient actif dans la mise en place de la diégèse.

La mise en espace dans Independence Day semble donc participer de l'idéologie générale portée par l'œuvre, tandis que celle de Brother, de même que la dimension rhizomique temporelle, procède par distorsion et multiplication. La fragmentation de l'espace, accompagnée de la confrontation de différents types d'espaces filmiques, reste ordonnée par la vraisemblance et la compréhension finales : l'idéologie est peut être moins affirmée et moins consensuelle que dans certains films hollywoodiens, mais elle demeure présente dans les jointures, dans les intervalles imperceptibles qui permettent cette compréhension. C'est dans cette optique que l'espace filmique peut être à la fois bidimensionnel et tridimensionnel, le film existant sur l'écran et perçu en même temps par le spectateur. L'invisibilité de la narration, dans Independence Day et la plupart des films hollywoodiens, qui prépare le terrain à certaines formes d'idéologisation, est ici remplacée par l'intersection entre les différents espaces diégétiques et extra - diégétiques qui respecte jusqu'au bout les valeurs de l'individualisme à l'écran et l'adhésion de la masse dans la salle.

C'est tout autant le cas pour Requiem for a Dream, qui propose un espace filmique qui permet à l'espace off en profondeur, *l'arrière - plan du champ*, de se développer et de proposer une fonction active au spectateur. Les dernières scènes attestent la mise en place d'un système formel dans lequel la profondeur de champ et la composition en strate procèdent d'un point de vue particulier qui trouve son fondement dans l'hallucination et le délire, et qui construit une image dans laquelle la perspective est soit faussée soit détournée, créant des écarts internes dupliquant l'espace dans le cadre et hors de lui, créant une variabilité dans ses dimensions. La scène du pont durant laquelle Harry court vers sa fiancée qui disparaît subitement

entre un plan et un autre, ainsi que celle qui suit et qui superpose des images différentes sont assez représentatives de cette pratique.

Dans la première scène, l'espace - pont change de dimension avec la disparition, sa longueur rétrécissant drastiquement : plusieurs enjambées sont nécessaires pour le parcourir dans un sens alors que quelques petits pas en arrière suffisent pour reculer. Cette variation des dimensions est accompagnée d'une mutation spatiale, la terre ferme qui se trouvait à l'extrémité du pont s'évaporant, en écho à la disparition de la fille, laissant place à un noir - vide dans lequel tombe Harry. Cette image laisse place à un nouveau plan, celui d'une chute libre vers une ruelle, avant de redevenir noire.

Dans la scène qui suit, le plan de l'ami noir dans son lit est soumis à un travelling arrière lent tandis qu'il se superpose à un arrière plan, celui de sa famille également dans son lit. Cette superposition est même temps une sorte de split screen car les plans sont cadrés de manière à ce que les personnages eux-mêmes se trouvent accolés et non pas associés l'un à l'autre. Le même procédé de travelling arrière / superposition / split screen est utilisé dans la suite de la scène entre le plan de la mère couchée et celui du public du programme télévisé. La présence oppressante des arrière-plans comme des plans différents de l'avant-plan et non comme une continuité spatiale du plan lui-même comme chez Welles par exemple révèle une dimension nouvelle du film, celle de la subjectivisation de l'espace et de la contestation de son autonomie comme encadrement de l'action. L'espace n'est plus externe à l'action, il n'est plus dépendant du récit, il est lui-même action, autant comme présence que comme absence.

L'analogie entre la disparition de la fille et celle de l'espace de la diégèse puis l'alternance entre le noir - vide et la ruelle - présence, confrontées à la duplication mise en œuvre par le montage, permettant de confondre le fondu enchaîné (quasi-absent du reste du film) avec la pratique du split screen, fait de l'espace en profondeur, *l'arrière-plan du champ*, non plus seulement un espace invisible à

cause d'un cache en avant plan, comme l'affirme Burch, mais un espace - action qui participe de la narration et de ses implications idéologiques.

b- L'espace hors du champ dans In the Mouth of Madness (1995) et Panic Room (2002)

Cet espace - action présuppose une relation avec la notion du hors champ, essentielle dans le Cinéma Américain. Cette notion, à mettre en parallèle avec les sept points évoqués par Burch, participe de cette figure cinématographique et permet de développer cet aspect de la refonte des repères cinématographiques habituels dans le cinéma contemporain, notamment dans la perspective du « tout permis ».

Pour en revenir à Brother, la scène de discussion avec les chefs de clan dans le quartier américain, qui dégénère en fusillade durant laquelle Aniki et son frère vont tuer leurs interlocuteurs, est représentative de cette pratique : le frère se dirige vers les toilettes pour y prendre les armes cachées. Nous voyons les pieds d'un homme assis derrière une porte fermée. Le spectateur croit que c'est le frère qui prend les armes. Plus tard, il revient vers Aniki et lui dit qu'il n'a pas pu avoir les armes car les toilettes étaient occupées. Le hors champ fonctionne ici comme extension au récit : en ne montrant pas la position du frère dans les toilettes, le spectateur suppose sa présence derrière la porte. Cependant, il n'y est pas, la suite du film infirmant ce que le hors champ avait authentifié. La narration est alors prise en défaut.

A cet effet, certains films utilisent la notion du mensonge, trompant le spectateur pour des besoins de suspense³¹² ou simplement pour créer un effet narratif particulier, comme dans le cas de certains films policiers ou de suspense. Brother se démarque en déplaçant la confusion du niveau de la narration à celui de la forme et

³¹² Par exemple, le film Usual Suspect de Brian Singer est basé sur le mensonge et le fait de tromper le spectateur jusqu'au bout. La manipulation qui a lieu provoque une surprise énorme lorsque la vérité est énoncée à la fin du film.

de la structure générale, et, par conséquent, à celui du montage dans son aspect le plus trivial, voir les plans montés sous forme de ruptures récurrentes (Cut).

Dans Time Code, la maîtrise du point de vue fait de l'espace un lieu qui s'ancre dans la narration et dans l'histoire : il annonce son principe structurel dès le début, la division en quatre écrans disloquant l'espace en autant de points de vue, l'espace off et le hors champ consécutif devenant simultanément un espace visible et concret.

Quant à American Beauty, dans une approche différente mais tout aussi captivante pour le spectateur, il développe l'espace off en parallèle avec la voix off du personnage principal, qui intervient pour anticiper certains événements. Le voyeurisme, qui est le fait de quasiment tous les personnages, permet une extension de l'espace par rapport à la voix off, tandis que le montage alterné permet aux différents points de vue de se conjuguer pour créer une cohérence interne et impliquer le spectateur qui, de témoin, se mue en voyeur.

Cependant, dans tous ces films, le rapport de l'espace - action avec le hors champ reste du domaine du binôme : ils coexistent tout en interférant l'un avec l'autre. Le Cinéma Américain, par sa capacité à se régénérer et à transgresser ses propres limites comme cela a été indiqué dans l'introduction de cette étude, pourra franchir cette dualité pour mettre en place un espace qui est à la fois action et absence, l'espace hors du champ, qui se distingue du hors champ traditionnel par sa capacité à être un vecteur de la narration malgré son absence, qui n'est plus déterminé par le champ³¹³, ou simplement « présent³¹⁴ ». C'est un espace qui est inclus dans le champ sans qu'il soit réellement visible, imperceptible, contrairement au hors champ qui, lui, est perceptible à partir du champ, suggéré par sa présence. Il n'est pas au dehors du cadre, mais hors du regard ou de la connaissance.

³¹³ Cette relation de dépendance est défendue par A. Bazin

³¹⁴ Gilles Deleuze affirme que le hors champ « renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent », *L'Image Mouvement*, p. 28.

Une partie de la narration du film In the Mouth of Madness, réalisé par John Carpenter en 1995, est basée sur l'espace hors du champ qui se confond avec l'espace de la diégèse, se substituant à lui. Les deux espaces fictionnels ne se superposent pas mais existent tantôt dans une forme, l'espace qui reproduit fidèlement le monde du réel, tantôt dans une autre forme qui est celle de Hobb's End³¹⁵, le monde propre à l'univers des romans d'épouvante de Sutter Cane, personnage clé du film.

La particularité de ces espaces transparait par le traitement visuel qui rend le passage de l'un à l'autre possible. Dans un premier temps, le passage physique se fait par la force, la voiture transportant l'enquêteur - héros John Trent endormi et sa compagne étant littéralement « happée » par un tunnel et se retrouvant dans Hobb's End. Ce passage se fait par l'intermédiaire d'un faux raccord dans le mouvement, la voiture se dirigeant tout au long de la scène de la droite vers la gauche alors que dans le dernier plan, l'arrivée à Hobb's End se fait dans le sens inverse.

Figure 70: In the Mouth of Madness



Figure 71: In the Mouth of Madness



Le deuxième passage se fait plus brusquement, par le simple intermédiaire du montage, un Cut ramenant Trent vers son monde, après l'interlude d'un espace noir qui rappelle celui de Requiem for a Dream sans que la chute s'effectue pour autant : Trent se positionne au bord du noir et se fige. Dans ce passage, le faux raccord n'a

³¹⁵ « HOB » est l'un des noms de Satan dans certaines légendes irlandaises. Il est utilisé dans Five Million Years to Earth, réalisé par Roy Ward Baker en 1968 sous la houlette de la Hammer. Dans ce film, cette légende est évoquée, Hobb Lane étant la station de métro londonien dans laquelle se déroulent une grande partie des événements. Une anecdote dans le film évoque le changement de l'orthographe, qui passe de HOB à HOBB, probablement pour cacher l'origine du mot. In the Mouth of Madness reprend cette orthographe avec le double B, le transformant d'un simple espace de l'action en un espace actif.

pas lieu car le montage se fait entre deux plans immobiles, dans lesquels Trent est par terre. Un volet permet la transition. Le troisième passage spatial est plus complexe, il ne s'accomplit pas dans la durée, entre les deux espaces différents, mais un espace nouveau : il s'agit de la dernière scène, dans laquelle Trent, dans une salle de cinéma déserte dans la ville dévastée par les monstres, assiste à un film qui s'intitule In the Mouth of Madness dans lequel il joue son propre rôle, revoyant les scènes qu'il a vécues sur l'écran en face de lui. Il n'y a plus de passage, de transition, mais une modification majeure dans l'espace qui conditionne le récit. Il s'agit en fait d'un rappel d'une scène du début du film, dans laquelle l'espace Hobb's End est suggéré par la présence de posters du dernier roman de Cane, *The Hobb's End Horror* : en partie décollé du mur, un des posters laisse supposer un monde différent derrière une des affiches, un espace hors du champ, l'affiche constituant l'entrée de ce monde propre à Cane. La scène finale inverse ce processus, le monde propre à Hobb's End prenant le dessus sur le monde original de la diégèse, l'affiche devenant elle-même un espace dominant.

Le film procède par stratifications, la première incluant un espace intermédiaire, le tunnel, séparant deux espaces opposés, la seconde accolant les deux espaces, la troisième neutralisant l'espace premier par l'espace second, cet espace hors du champ phagocytant tout le reste : la salle de cinéma, l'écran et Trent spectateur font alors écho aux affiches mises en valeurs à plusieurs reprises dans la première partie du film.

Cette progression spatiale est en fait le moteur de la progression narrative. Il ne s'agit plus simplement d'une mise en abyme comme dans beaucoup de films d'horreur³¹⁶, mais d'une dégradation spatiale qui fait de la salle de cinéma l'ultime recours du personnage, celui de la fiction totale. Il est dans un espace et dans l'autre,

³¹⁶ In the Mouth of Madness, dans cette perspective, est très différent des films de la série Freddy, notamment de Nightmare on Elm Street (1984) et Wes Craven's New Nightmare (1994), tous les deux réalisés par Wes Craven. Ces deux films s'intéressent plus à l'emboîtement des récits, aux divers niveaux de réalité, à la perméabilité de la diégèse. Wes Craven's New Nightmare, souvent associé au film de Carpenter, est en réalité très différent de celui-ci : il associe la mise en abyme à l'acte créateur, le montage fonctionnant comme un oscillateur entre les différents niveaux du récit.

sur l'écran et dans la salle, simultanément, bien que le cadre n'inclue à aucun moment les deux entités. Le montage alterné est l'alternative, les faisant coexister dans la pure tradition griffithienne, malgré la complexité de l'histoire. En effet, au niveau du montage, il s'agit de montrer au spectateur le personnage tantôt dans un espace, tantôt dans l'autre, comme s'il s'agissait de deux personnages différents liés par un destin commun.

Ce n'est pas Trent qui commande l'action et la narration, mais l'espace qui le dirige, dès le début, par le biais du montage : il est endormi la première fois, dans le tunnel, alors que la voiture pénètre dans la ville maudite. Il est ensuite totalement désorienté dans Hobb's End, notamment dans la scène, assez représentative de cette déperdition (cf. figures plus haut), durant laquelle il essaie de s'enfuir en voiture : comme dans la scène d'arrivée dans la ville maudite, il va dans un sens (gauche – droite de l'écran) mais se retrouve tout de suite après dans le sens inverse (droite – gauche de l'écran), revenant vers le même endroit par la force du montage. La répétition de ce mouvement en boucle préfigure la fin lorsque, impuissant cette fois, il ne tente même plus de sortir de la salle de cinéma, sachant que c'est le seul espace qui lui reste, face à son image. L'espace hors du champ prend alors toute son ampleur, il en même temps l'écran et la salle.

En assistant à ses propres aventures, en passant du statut d'acteur à celui de spectateur, Trent ne fait que refléter les transmutations de l'espace et les matérialiser. Le montage provoque les oppositions puis incite à l'unification, marquant sa prépondérance dans la constitution du sens et de l'imaginaire. Le film entier apparaît comme une métaphore du dispositif cinématographique, qui doit trouver des « astuces » pour faire coexister l'histoire, l'espace et le temps malgré les contradictions qui peuvent apparaître.

Panic Room, réalisé par David Fincher en 2002, poursuit cette réflexion sur cette notion dans un cadre différent et à partir d'une histoire beaucoup plus linéaire. Dans ce film, une jeune femme se retrouve coincée avec sa fille dans une chambre forte

lorsque des cambrioleurs pénètrent dans sa nouvelle demeure. Cette chambre, conçue pour résister à toute tentative de pénétration, est équipée en moniteurs reliés à des caméras parsemées partout dans la résidence, permettant de voir la presque totalité des pièces et ce qui se passe.

Ce dispositif n'est pas une première dans le cinéma. Les caméras de surveillance sont souvent présentes dans les films américains, notamment dans The Matrix, comme cela a été analysé plus haut. Cependant, il est rare que le film repose entièrement sur ce dispositif : le récit dans Panic Room est conditionné par ces écrans placés dans un secteur clos, la structuration du récit en dépendant en grande partie. En effet, la complémentarité entre ces écrans et les deux espaces intérieurs du film, la chambre forte, le reste de la maison est à la base de l'histoire, qui n'aurait pas pu exister autrement.

Les écrans sont le seul lien diégétique entre ces deux espaces. A partir du moment où la mère et sa fille s'enferment dans la chambre forte, ils permettent d'intégrer le deuxième espace dans le premier, en faisant un espace hors du champ : il est présent physiquement par l'intermédiaire de trucage - écran, il prend possession d'une portion de l'espace et de l'action.

Ce n'est cependant pas l'originalité essentielle du film, celle-ci résidant plus dans le montage et dans les mouvements de caméra que dans la simple disposition des écrans : le hors champ traditionnel se transforme en espace hors du champ « à cause » de ces deux éléments très stylisés dans le film, notamment dans sa première partie.

Les longs travellings latéraux et verticaux, additionnés au montage qui cache les jointures entre les déplacements libres des caméras parmi les deux espaces, défigurent l'architecture spatiale et éliminent les cloisonnements pour les insérer l'un dans l'autre.

Figure 72: Panic Room



Alors que les personnages sont isolés les uns des autres, la caméra et le montage, affranchis de tout point de vue interne, apparaissent comme des figures cinématographiques transcendantes, pénétrant dans les espaces inaccessibles à toute autre entité.

Cette mobilité accentue la prégnance de l'espace hors du champ, celui-ci étant théoriquement celui de l'espace virtuel créé par la conjonction du travelling avec le montage. Un long plan séquence vers la minute 15 du film est représentatif de cette prégnance : débutant dans la chambre de la mère avec pour objet celle-ci qui dort dans son lit, la caméra s'éloigne lentement et sort de la chambre, dépasse une balustrade d'escalier puis entame un mouvement descendant vers l'étage inférieur, avant de se diriger vers une baie vitrée montrant à l'extérieur, de nuit et sous la pluie, quelques personnes qui bougent. La caméra suit ces ombres de l'intérieur et s'arrête devant une porte, avant de s'avancer vers la serrure et d'y pénétrer, rencontrer une clé qui s'introduit et lui bloque le passage. La caméra recule alors dans un mouvement inverse vers l'intérieur de la salle et revient vers la vitre en plan rapproché, montrant un homme qui tente de regarder à travers la fenêtre. Ensuite, la caméra entame un travelling circulaire pour se diriger vers la cuisine, passant à travers une cafetière et les barreaux d'une chaise. Elle s'arrête devant la porte arrière que l'un des hommes tente d'ouvrir, en vain. Elle suit le personnage qui monte des

escaliers de l'intérieur, à travers une vitre, puis amorce un mouvement ascendant vers l'étage supérieur, passant à travers les parois du sol, dans un montage invisible. Elle s'immobilise devant une autre porte arrière avant d'anticiper le mouvement du malfaiteur qui monte un escalier vers le toit, passant encore une fois à travers le toit, dévoilant dans son mouvement la femme qui dort encore et qui ne se doute de rien. La caméra perpétue son mouvement en cadrant le toit vitré en forte contre-plongée, suivant les pas de l'homme, avant de s'engouffrer dans une mansarde surhaussée par une trappe. L'homme parvient à l'ouvrir à l'aide d'un de ses instruments. Fin du plan.

Ce plan (qui contient plusieurs coupes invisibles, à la manière des longs plans séquences de Brian De Palma) ne dépend d'aucun point de vue, il construit lui-même l'histoire. Les mouvements multiples et complexes de la caméra construisent précisément cet espace hors du champ qui devient celui de la narration. Le blocage de la caméra devant les portes et les vitres qui donnent sur l'extérieur, alors qu'elle traverse toutes les parois intérieures, même les plus impénétrables, blocage confirmé par la clé qui force la caméra à reculer, montre la rupture formelle entre l'intérieur du logement et le reste : la caméra est une sorte d'électron libre à l'intérieur, mais il lui est interdit de sortir. La fin du plan confirme cela : lorsque la trappe commence à s'ouvrir, la coupe est franche et subite : la caméra ne voit pas (et donc ne montre pas) l'extérieur. Elle passe à autre chose.

Vers le milieu du film, une autre scène confirme cette séparation entre l'intérieur de la maison et l'extérieur, tout en réaffirmant la supériorité de l'espace hors du champ : la fille trouve une petite ouverture dans un des murs de la chambre forte et tente alors d'envoyer des signaux morse, à l'aide d'une torche, à un voisin en face. La caméra est tantôt dans la chambre, tantôt à l'extérieur, tantôt dans l'interstice du mur, dans son épaisseur, sorte de jonction entre les deux espaces. Or malgré les multiples mouvements que fait la caméra, elle ne parvient jamais à passer d'un espace à un autre, malgré l'ouverture. Cela préfigure l'échec de la tentative, le voisin finissant par fermer ses rideaux, croyant probablement à un jeu d'enfant.

La nette rupture entre l'espace hors du champ formé par l'intérieur décloisonné de la maison et l'espace extérieur présent au début et à la fin du film³¹⁷ dénote l'importance accordée aux différentes figures du montage et de la caméra pour véhiculer le discours filmique. Dans cette perspective, l'espace hors du champ devient lui-même une figure qui participe de l'idéologie, faisant évoluer le hors champ traditionnel en un effet - propagande au même titre que les autres figures citées auparavant : il n'est pas accidentel, ni sans conséquences, il influence la compréhension spectatorielle et propose des repères.

c- L'espace – attraction dans *Natural Born Killers* (1994) et *Lost Highway* (1996)

L'espace hors du champ n'est cependant pas le seul espace novateur dans le cinéma américain contemporain ; un autre type d'espace se développe parallèlement à lui, l'espace - attraction, qui est à l'espace traditionnel ce que le montage d'attraction est au montage classique. Ce type de figure s'impose avec *Natural Born Killers*, réalisé par Oliver Stone en 1994. Cependant, cet espace n'est pas une invention originale du film, elle a ses sources dans des films aussi différents que *Spellbound* (1945), d'Alfred Hitchcock et *Europa* (1992) de Lars von Trier. Cependant, le film de Hitchcock l'évacue très vite en la confinant au domaine du rêve et de la psychanalyse tandis que *Europa* l'utilise de rares fois pour exprimer des représentations mentales ou des pensées de certains personnages. *Natural Born Killers* tend vers l'extrême dans l'utilisation qu'il en fait, l'étendant à une grande partie du film et le distinguant des personnages.

Pour mieux cerner l'importance de l'espace - attraction, il convient de revenir rapidement sur la notion du montage - attraction développée par Eisenstein (évoquée dans la partie consacrée à ce cinéaste) : initiateur de pathétique, il est le résultat de la

³¹⁷ Le générique début est placé sur fond d'immeubles new-yorkais, décor urbain en décalage complet avec le reste du film. La fin se passe sur un banc dans un jardin public.

jointure de plans successifs qui ont chacun un contenu et un sens particuliers, jointure permettant de les surpasser pour créer une idée supérieure. Ce montage - attraction, corrélatif à la notion temporelle à cause précisément de la succession des plans sans obligation de continuité temporelle ou d'action³¹⁸, se développe chez Oliver Stone pour devenir un espace - attraction lorsque le même phénomène se produit par la coexistence d'images différentes tant au niveau du contenu que de la forme dans une même temporalité, celle conditionnée par le cadre. Il s'agit en fait dans le film de juxtaposition d'images par l'intermédiaire du procédé de projection (back projections) sur des surfaces réfléchissantes, notamment des vitres, des arrière-plans de paysage ou parfois sur les personnages eux-mêmes, ainsi que du mélange de différents formats de pellicules et de bandes magnétiques, produisant des changements brusques dans la qualité des images et des plans.

Cette conception de l'espace transparait clairement, fait rare dans le cinéma de Stone, par un commentaire de l'un des personnages principaux du film, le journaliste Wayne Gale. Celui-ci affirme vers la vingt-troisième minute du film : « Je me trouve sur la route 666, qui traverse Cortez, Shiprock, Sheep Spring et finit à Gallop, Nouveau Mexique. Pour certains, un splendide paysage américain, pour Mickey et Mallory Knox, qui courent toujours, c'est littéralement la voie royale du carnage³¹⁹ ». Cette phrase résume à elle seule la transposition de l'espace ouvert et expansif, omniprésent généralement dans les westerns américains et représentant l'imaginaire de la conquête, en un espace transfiguré, marginal, qui sabote sa relation au paysage.

Le mot « littéralement » utilisé par Gale définit la nature de cet espace : il ne s'agit pas d'un espace intérieur, personnel, immatériel ou spirituel, mais d'un espace transformé, métamorphosé. La première projection qui a lieu dès le pré - générique, lorsque l'image d'un pont dans une ville américaine se superpose à l'un des murs du café dans

³¹⁸ Comme par exemple dans la célèbre scène de l'écumeuse dans *La Ligne Générale*, dans laquelle les plans, au fur et à mesure que la scène se développe, deviennent de plus en plus diversifiés et se dégagent de toute continuité, la cohérence ne s'assurant que par l'émergence d'une pensée globale qui rejoint l'idéal révolutionnaire.

³¹⁹ Traduction contenue dans le DVD du film, Ed. Warner Brothers, Zone 1.

lequel une tuerie a eu lieu, l'établit clairement : les lumières baissent d'intensité alors que des feux d'artifice emplissent le mur.

Figure 73: Natural Born Killers



Le plan suivant surprend par sa nature : il s'agit d'un plan rapproché sur les feux d'artifice, les détachant totalement de leur contexte. Ce plan actualise les feux d'artifice, il évacue le caractère « projection » pour les placer dans l'histoire elle-même. S'annonçant en premier comme une illustration de la scène, sorte de parodie ou de pastiche, ils évoluent en devenant présents, matériels. Ils accaparent l'espace en interceptant celui de la diégèse, ils l'attirent et le modifient.

Juste après commence le générique, superposé sur des plans de la même nature, accolant les images en couleur de Mickey et de Mallory dans leur voiture sur des fonds d'images en noir et blanc ou en couleurs désaturées de paysages américains qui, souvent, prennent le dessus et occupent totalement l'écran.

Figure 74: Natural Born Killers



Ce générique confirme cette pratique qui sera renouvelée à certaines reprises dans le film dans une forme plus radicale, la coupure devenant plus brusque, notamment dans la scène du meurtre de la mère de Mallory, lorsque le montage permet le passage des projections du feu de l'espace de la maison à celui du frère, puis de celui du père à celui de la voiture. L'espace - attraction, dans le prolongement de l'espace hors du

champ, devient un élément fondamental de la narration, n'étant pas uniquement un effet de montage ou de raccord mais un moteur de l'action.

Dans une scène ultérieure, alors que Mickey et Mallory sont dans un motel, regardant la télévision, une projection sur une grande fenêtre à leur gauche montre des images différentes et variées³²⁰. Ils n'en ont aucune conscience, ces images étant adressées uniquement au spectateur³²¹.

Figure 75: Natural Born Killers



Quelques-unes de ces images vont émerger de leur contexte de projection (vitre, chambre, personnages), comme précédemment, pour devenir une image plein écran, sans les barreaux de la vitre ni le grillage. Cependant, le changement surviendra quelques instants plus tard, lorsque le spectateur découvrira un nouveau personnage dans la chambre, une jeune fille ligotée et bâillonnée assise sur le sol et regardant le couple avec effroi. C'est un travelling qui commence par l'écran télévisé qui montrera la fille, annonçant une portion d'espace inconnu. Au-delà de la surprise et de l'étonnement produits par ce travelling, cette scène centralise les différents niveaux d'espace dans le film : le mouvement de caméra devient révélateur d'espace, interpellant le travelling révélateur de sens dans Independence Day³²². Il lui donne forme, il le fait exister. Cet espace est-il celui des images - projections qui s'établissent comme images - diégèse par le simple apport du montage ? Quel est le véritable espace ? Sans doute le produit de ces différents espaces parcellisés qui

³²⁰ Il s'agit d'images (en couleur, en noir et blanc, en négatif) de paysage, d'animaux, de camps de concentration, de Hitler, d'un enfant, de guerre, d'usines, etc., tantôt reconnaissables mais d'autres fois n'évoquant aucun souvenir.

³²¹ C'est essentiellement en cela que ces projections diffèrent de celles de Panic Room.

³²² Ce point a été développé dans une partie précédente.

s'attirent en donnant une forme nouvelle et en produisant un sens différent, permettant à la narration de se poursuivre et de progresser.

C'est cette attraction spatiale qui provoque une rupture avec la notion traditionnelle de l'espace - temps. En fait, le temps semble nié par l'interpolation de plusieurs espaces et leurs transformations récurrentes : le passé est dans le présent (l'inverse est également vrai), en témoigne l'image de l'enfant qui est tantôt projection, tantôt en plein écran, étant en même temps réminiscence (l'enfance de Mickey), imagination et présence actualisée. Le cadre, qui accueille plusieurs types d'espace, ne permet pas au temps d'évoluer, ni dans une perspective chronologique ni dans une approche de temporalité fragmentée.

La scène chez l'Indien est très significative à ce niveau : les projections sur les murs de la cabane ponctuent les plans rapides en couleurs et en noir et blanc qui se suivent sans aucun ordre logique, faisant passer les images d'un statut à un autre.

Figure 76: Natural Born Killers



Les fréquents bonds spatiaux de certains personnages, qui passent sans aucune transition d'un endroit à un autre, l'amalgame entre intérieur et extérieur qui fusionnent dans un même espace, la généralisation du transfert entre l'espace de la projection, celui de la mémoire, celui du personnage et celui du présent éliminent toute inspection ou reconnaissance temporelle.

L'impuissance des personnages du film à percevoir aussi bien les projections que leurs impositions en tant qu'éléments du réel participe de cette négation, confondant l'espace narratif, celui de la diégèse, avec celui perçu et vécu par le spectateur. L'espace - attraction n'est plus seulement interne au film mais le dépasse pour

englober l'espace du spectateur. Celui-ci se trouve alors placé dans une configuration dans laquelle le temps, dans son acception théorique, n'a plus de place comme élément de progression et de mouvement. En témoigne l'image du train qui s'envole, à la minute 49, et qui s'enfonce dans le noir³²³ : ce plan s'oppose aux plans de trains dans de nombreux films qui signifient précisément le déplacement, la mobilité et la modification temporelle. Il confirme l'annulation du facteur temps en éliminant physiquement et visuellement son image la plus stéréotypée³²⁴.

Figure 77: Natural Born Killers



Un autre film, dans un registre différent, établit des correspondances avec l'espace - attraction. Cependant, au lieu de participer de la narration et de son avancement, il la freine et produit des variations qui font de l'histoire et des personnages des figures en perpétuelle mutation. Il s'agit de Lost Highway, réalisé par David Lynch en 1996.

Dans ce film, les personnages se modifient et se transforment sans aucune forme de transition, disparaissant et réapparaissant sans qu'une explication rationnelle trouve son aboutissement dans la narration et dans la progression du récit. Loin du traditionnel film de terreur dans lequel des hommes deviennent des monstres ou des créatures bizarres à cause de certaines prétextes bien présents dans la diégèse (le loup-garou dans le cas de la pleine lune, le vampire la nuit), les personnages de Lost Highway (de même que dans un des films suivants de Lynch, Mulholland Drive)

³²³ Ce plan fait écho au cinquième plan du film, dans la scène en pré - générique, présenté dans une ambiance très stylisée. En effet, ce plan est entièrement teinté en rouge, intercalé entre des plans d'un univers différent tant au niveau narratif qu'esthétique. L'apparition du train dans ce premier plan préfigure déjà le détournement de cette figure.

³²⁴ Les images du train et des voitures en mouvement sont l'un des éléments principaux du montage parallèle dans Intolerance (Griffith) et figurent les différentes temporalités de chaque action. Ils permettent ainsi, partiellement, la compréhension du film et de ses différentes histoires.

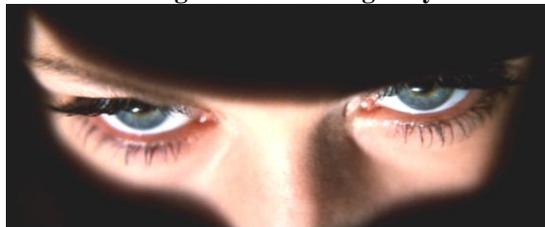
deviennent subitement d'autres personnages, avec un physique et surtout une mémoire différents. Ils apparaissent plus comme des « variants » plutôt que des mutants, l'un remplaçant l'autre sans aucune contrainte de continuité, d'enchaînement ou d'héritage.

Ainsi, Fred laisse place à Pete, Renée à Alice. Le seul lien entre ces différents personnages est en fait l'espace dans lequel ils évoluent, un espace souvent formé de trous noirs dans lesquels une partie de l'action se passe. Ces trous noirs, dans les arrière-plans comme dans les avant-plans, semblent attirer les personnages invariablement, les happant sans que le spectateur puisse savoir ce qui s'y passe. Ainsi, dès le début du film, Fred pénètre à plusieurs reprises dans ces coins sombres, pour en ressortir puis les traverser à nouveau. Il semble y disparaître pour de bon lorsque sa femme le perd de vue dans leur chambre, puis réapparaît dans un plan complexe qui confond la réflexion d'un miroir avec le réel du personnage. « Est-ce le même ou un autre ? », se demande Nicole Brenez dans son analyse du film, avant de répondre : « Cela n'a plus d'importance³²⁵ ». C'est juste après que Fred disparaîtra pour laisser place à Pete, dans la séquence de la prison.

Figure 78: Lost Highway



Figure 79: Lost Highway



³²⁵ -Brenez, Nicole : *De la figure en général et du corps en particulier*, Ed. De Boeck Université, coll. Art et Cinéma, 1998, p 38.

Figure 80: Lost Highway



Ces espaces noirs forment par ailleurs, à de multiples reprises, le seul environnement des personnages, les isolant des lieux qui les cadrent. Une perte de repère s'établit dès lors et annule l'espace diégétique.

En fait, ce sont ces espaces sombres qui constituent une variante de l'espace - attraction, cet espace qui domine sans toutefois être visible. Il remplace l'espace traditionnel dans lequel la lumière doit triompher pour que l'action puisse exister : il est notoire que l'essentiel du travail d'un chef opérateur est de définir un seuil d'illumination en deçà duquel le discernement devient impossible. Lost Highway déroge à cette règle en faisant du noir un lieu captivant qui pourrait receler des détails essentiels à la compréhension et à l'enchaînement narratif. La différence entre ce film et celui de Stone réside dans ce fait que cet espace-là, malgré son omniprésence, est le plus souvent une obstruction à la narration dans son aspect linéaire. Il respecte cependant l'essentiel, se chargeant potentiellement d'une énergie qui permettra le passage vers une entité qui transcendera les différents éléments du récit.

La présence d'écrans est également une constante dans Lost Highway. Dès les premières scènes, l'image vidéo envahit partiellement ou totalement l'écran, souvent fortement pixellisée et à la limite du lisible. Les projections commencent avec les images des cassettes que trouve Renée devant le pallier de leur maison : images filmées de l'extérieur pour la première fois, tantôt cantonnés sur le petit écran, tantôt en plein écran ; puis les mêmes plans auquel sont ajoutées des images de l'intérieur de l'appartement, images qui ressemblent fortement à certains plans précédents relatifs à la vision de Fred. Ensuite, il s'agit des images du meurtre de

Renée, meurtre qui ne sera vu qu'à travers la cassette. D'autres projections suivront, comme celles dans l'appartement du proxénète, montrant à la fois Renée et Alice dans des postures relevant de la prostitution, et celles du petit écran appartenant à l'Homme-mystère, qui agit simultanément comme caméra, montrant ce qui lui fait face, et comme appareil de projection, montrant des images d'un autre temps et d'un autre lieu.

Figure 81: Lost Highway



Figure 82: Lost Highway



Figure 83: Lost Highway



Ces images, associés aux espaces sombres, produisent des ruptures narratives et marquent, comme dans Natural Born Killers, une annulation temporelle : le facteur temps n'a plus de raison d'exister, il n'y a plus d' « avant » ni d' « après », donc plus de présent. La phrase « Dick Laurent is dead », qui ouvre et clôt le film dans des attitudes différentes, confirme ces ruptures.

En fait, tout diffère entre les deux scènes qui comportent cette phrase : dans la première, Fred est à l'intérieur, dans la position de récepteur, il entend cette phrase,

sans savoir qui la prononce à travers l'interphone. Dans la deuxième, il est à l'extérieur et il prononce la phrase dans l'interphone, sans que son correspondant soit visible. Fred est-il à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, ce qui suppose que les deux scènes se passent dans une même temporalité, comme le précise Mike Hartmann³²⁶ ? Cela pourrait rappeler la présence de l'Homme - mystère dans des espaces multiples simultanément, du moins si ce qu'il dit est véridique. Cela n'est cependant pas vérifiable dans le film puisque, à aucun moment, cette double appartenance n'est visible à l'image. Cela rejoint le problème posé par les images vidéo, à la fois du domaine du direct et de l'enregistré, et celui de leur authenticité³²⁷.

L'espace apparaît alors comme un générateur de possibilités, d'éventualités, sa puissance d'attraction lui permettant de bouleverser la narration et de régenter lui-même le récit, sa progression et son développement. Les nombreux passages noirs relativement long (jusqu'à 30 secondes parfois) ponctuent le film et semblent être en quelque sorte le contrepoint des images vidéo : encore plus que les recoins sombres dans lesquels se perdent les personnages, ils offrent l'alternative aux doubles (ou multiples) appartenances : il n'y a plus d'espace - cadre de vie ou d'espace - action, plus d'intérieur et d'extérieur, plus d'ici et de là-bas. La réponse au temps inexistant, plus radicalement que dans Natural Born Killers, est la dissolution de l'espace lui-même, celui-ci n'ayant plus de raison d'être ; à la fois « successif et simultané³²⁸ », il perd de sa consistance pour ne devenir que désert dépouillé, autoroute perdue sans commencement ni fin ou noir total.

En conséquence, le montage, associé à un travail sur la lumière, devient un élément important dans cette déstabilisation du récit par l'élimination de certains de ses

³²⁶ "On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology", paru sur le site <http://www.geocities.com/~mikehartmann/papers/herzogenrath2.html>

³²⁷ Fred affirme dans le film qu'il ne possède pas de camera vidéo car il préfère se souvenir de lui-même: "I like to remember things my own way (...), not necessarily the way they happened".

³²⁸ Ce terme est utilisé par Guy Astic dans son essai sur Lost Highway, *Le Purgatoire des sens*, paru aux éditions Rouge Profond, Coll. Raccords, 2004, p 68. Astic évoque la narration du film comme une démultiplication du circuit plastique.

composants essentiels. C'est lui qui, progressivement, permet à l'espace - attraction de se dissoudre. Les premiers plans l'attestent : Fred est filmé en gros plan, dans une obscurité pesante, fumant une cigarette. Il apparaît ensuite que c'est en fait sa réflexion dans un miroir. Cette image dans l'image entraîne dès lors le film dans la multiplication des images et des espaces qui les habitent, le montage devenant un instrument important de continuité et de discontinuité, montrant un espace puis le déniait pour le plonger ensuite dans le noir, l'image de l'image se trouvant dans une impasse totale.

C'est dans cette perspective que l'espace - attraction, de même que les autres types d'espace cités, contribue avec le montage - qui facilite leurs compositions - à l'agencement du récit, à sa structuration et donc à la constitution et à l'émergence de l'idéologie et à l'aboutissement de la pensée inhérente à chaque film. Au fait, en s'exposant comme un élément structurel, l'espace se propose lui-même comme un transmetteur, quelle que soit sa forme. Transmetteur de sens, mais également moteur narratif, ces espaces se présentent alors eux-mêmes comme des effets - propagande, même s'ils offrent des variantes quant à leurs aspects et à leurs configurations.

Qu'il soit apparemment dilué dans la structure générale comme dans Independence Day ou qu'il soit omniprésent comme dans Lost Highway, l'espace reste donc un riche initiateur idéologique au même titre que les autres figures filmiques.

Les notions de création numérique, de temps, de point de vue et d'espace, qui restent du domaine théorique, rendent compte de la complexité de l'analyse structurelle en fonction de l'idéologie véhiculée par les films. C'est la composition et, parfois, la combinaison de ces éléments qui donne une ligne générale spécifique à chaque œuvre. En fait, l'essence du montage réside dans la structuration de ces notions dans ce qu'elles contiennent de plus spécifiquement filmique, à savoir les propositions qu'elles offrent à un spectateur assis confortablement dans son siège devant un écran.

D- Le paradoxe du spectateur

La notion du spectateur, en filigrane dans cette étude, souvent évoquée mais rarement estimée et évaluée dans le cadre du rapport qu'elle entretient avec le montage, est essentielle pour déterminer les implications idéologiques dans le Cinéma Américain. En fait, celui-ci, par son expansion mondiale et ses ramifications nombreuses, est le cinéma qui connaît le plus grande concentration de spectateurs. Il toucherait, selon les estimations, entre 60 % et 80 % du total des spectateurs³²⁹, ce chiffre variant peu entre les années 1992 et 2004.

Plusieurs études théoriques se sont penchées sur cette notion, notamment durant les années 90. Considérant le spectateur dans sa spécificité de regardant, elles s'attardent sur le phénomène de la réception, de ses divers composants ainsi que de ses mécanismes internes, insistant tantôt sur le *regard*, notion clé pour François Jost³³⁰, d'autres fois sur la *spectature*, concept important chez Martin Lefebvre³³¹.

Pour Jost, la réception se fait en quatre étapes, le spectateur fondant les quatre « masques de l'énonciation » : Le supposé - réalisateur (intention discursive et communicative, renvoi au style), le narrateur - implicite (intention narrative, compréhension du récit), le filmeur - empirique (le non intentionnel) et l'auteur - construit (intentionnalité de l'auteur, construction de l'auteur par le spectateur)³³². Ces étapes permettent l'auteurisation du film et s'opposent aux théories qui réduisent le visionnage à une simple opération de décodage de codes préétablis. En

³²⁹ Selon le site Internet du CNC en France, www.cnc.fr, les chiffres concernant la part du film américain en pourcentage des recettes sont les suivants : pour l'Union Européenne, 74% en 1994, 72% en 1995, 71% en 1996, 65% en 1997, 77% en 1998, 69% en 1999, 73% en 2000, 65% en 2001, 70% en 2002, 71% en 2003. En comparaison, cette part est respectivement de 63,7% pour le Japon et de 96% pour l'Australie en 2003.

³³⁰ Jost, François : *Le temps d'un regard*, Ed. Méridiens Klincksiek et Nuit Blanche Editeur, 1998, 184p.

³³¹ Lefebvre, Martin : *Psycho, de la figure au musée imaginaire*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 1997, 254p.

³³² Jost, François : *Le temps d'un regard*, Ed. Meridiens Klincksiek et Nuit Blanche Editeur, 1998, p 48-49.

repérant une « intention humaine de signifier », le film prend sens, l'image étant « le signe de sa source, homme ou machine³³³ »

Lefebvre, quant à lui, développe le concept de spectature dans une approche sémiotique.

[La spectature est un] acte à travers quoi un individu qui assiste à la présentation d'un film -un spectateur- met à jour des informations filmiques, les organise, les assimile et les intègre à l'ensemble des savoirs, des imaginaires, des systèmes de signes qui le définissent à la fois comme individu et comme membre d'un groupe social, culturel (...). La spectature est, pour le spectateur, le lieu d'une mise en signe du film³³⁴.

Cinq processus définissent l'acte de spectature : le processus perceptif (reconnaissance auditive et visuelle), le processus cognitif (compréhension et synthèse cohérente fondée sur des savoirs préalables), le processus argumentatif (construction de l'argument, de la forme, par le spectateur, émission d'hypothèses) le processus affectif (évaluation affective, engagement émotif) et le processus symbolique (construction du texte filmique, *mémoria* filmique, appropriation du film, interprétation et traduction). La spectature consiste donc à ce que le spectateur produise son texte à partir du film, qu'il s'approprie et intègre symboliquement des éléments du film à « sa vie imaginaire³³⁵ ».

³³³ Cette expression et la précédente sont de Jost.

³³⁴ Lefebvre, Martin : *Psycho, de la figure au musée imaginaire*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 1997, p.25

³³⁵ Lefebvre fonde sa théorie sur l'étude de la scène du meurtre sous la douche dans *Psycho*, le célèbre film de Hitchcock. Le mot imaginaire est assimilé aux « différentes constellations sémiotiques (croyance, idéologies, pratiques, coutumes, habitudes, fantasmes, etc.) qui règlent la vie, ou mieux, l'âme » (p. 112).

Par ailleurs, Edward Branigan appréhende l'acte de réception du point de vue de la caméra. Celle-ci n'est pas uniquement comprise comme un objet pré- filmique (la caméra dans son aspect physique et matériel comme appareillage de prise de vue et de cadrage) mais également dans sa dimension post - filmique dans son rapport avec le spectateur. Branigan affirme à ce sujet :

Lorsque nous regardons un film, nous ne reconnaissons pas avec force application la vue d'une / de la caméra physique, étape par étape – ou ne nous identifions pas à elle, ou ne nous sommes pas en train de devenir un équivalent de caméra – mais nous nous croisons dans le temps : nous imaginons, nous comblons les manques et nous appliquons un ou plusieurs modèle (s) {models} ou *schemata*, qui rendent possibles nos actes de perceptions. Notre connaissance visuelle d'une scène n'est ni identique à, ni déterminée par, les traits audibles ou visibles d'un plan. Comme les idées d'un personnage ou la diégèse, la caméra est une construction globale qui est, au moins partiellement, imaginée par le point de vue d'un spectateur, et, par là, elle est plus que la somme de ce qui est vu et entendu dans le film, littéralement parlant. L'idée d'une caméra se met presque à fonctionner comme une mini - théorie du film propre au spectateur, c'est-à-dire comme l'emblème des croyances de quelqu'un quant à la création et au visionnage d'un film³³⁶.

En considérant que le spectateur, par son imagination, déborde le visuel et l'auditif en raison de ses « espoirs » et « spéculations », construisant un « non local » et un

³³⁶ Branigan, Edward : « Quand y a-t-il une caméra ? & Qu'est ce qu'une caméra », in *Penser, cadrer : le projet du cadre*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, Paris, janvier 1999, p.23

« non visuel³³⁷ », Branigan fait de la réception d'un film (ou d'un plan) un acte introspectif guidé par la manifestation de la reconnaissance et la révélation.

Ces trois représentations de la réception d'un film se rejoignent toutes, malgré les dissemblances théoriques qui les accompagnent et les différences des niveaux de lecture (sémiotique, symbolique, psychanalytique), dans la conception d'un spectateur actif qui projettera son propre film mental durant et après à la projection physique du film. Le sens est pour Jost dépendant de l'intentionnalité qui préside à la constitution d'une œuvre, que cette intentionnalité soit réelle ou imaginaire. Il découle, pour Lefebvre, de la traduction d'une forme narrative en termes mémoriels, personnalisation et sémiotisation du contenu. Il se fonde, pour Branigan, sur une inspiration de la conscience liée au « temps du regard³³⁸ », terminologie qui interpelle directement le titre de l'essai de F. Jost, *Le temps d'un regard*.

Cependant, ces approches contemporaines l'une de l'autre hésitent à rendre compte de la position du spectateur face au montage et à ses effets directs et indirects. C'est le film comme entité ou le plan dans son unicité qui est évalué plus que les jointures et les coupures entre les plans. Jost, dans son essai *L'œil caméra*³³⁹, édité en 1987, évoque la question du montage par rapport à l'ocularisation en affirmant qu'elle « ne prend son sens qu'avec la succession des photos³⁴⁰ ». Cependant, son approche est plus centrée sur la narratologie et sur l'analyse de ce qu'il appelle les strates du discours narratif plutôt que sur la question du spectateur.

Il convient dès lors de s'arrêter, dans le cadre de cette étude sur le cinéma américain contemporain et ses composantes idéologiques, sur les interrogations relatives à la relation entre le film et son spectateur, prenant en compte la double identité de ce

³³⁷ Ces termes sont utilisés par Branigan dans ses textes.

³³⁸ Branigan, Edward : « Quand y a-t-il une caméra ? & Qu'est ce qu'une caméra », in *Penser, cadrer : le projet du cadre*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, Paris, janvier 1999, p. 29

³³⁹ Jost, Francois: *L'œil caméra*, Ed. Presse Universitaire de Lyon, Coll. Linguistique et Sémiologie, Lyon, 1987

³⁴⁰ p. 21. Jost différencie la focalisation, qui « désigne ce que sait un personnage », de l'ocularisation, qui « caractérise la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir ».

spectateur, qui est à la fois un individu - client et un membre d'un groupe - masse³⁴¹. Faut-il dès lors évoquer le spectateur ou les spectateurs, américains ou non américains ? S'agit t-il d'un ensemble quasi-cohérent ou de plusieurs sous-ensembles qui ont chacun un regard et une sensibilité ? Le spectateur d'un film américain est-il le même que celui d'un film non américain ? Quel est le rapport entre l'émergence de l'idéologie et l'éventuelle subdivision du groupe spectateur ? Le(s) spectateur(s) est-il en amont ou en aval de la constitution de l'idéologie³⁴² ?

Les tentatives de réponses à toutes ces questions dépendent en grande partie d'études des mécanismes cognitifs, sensoriels, psychologiques, biologiques... La sociologie, l'anthropologie, la médecine, la philosophie ont toutes tenté de répondre à ces types de questionnement, créant parfois des polémiques. En fait, un film, quelles que soit son identité et son origine, est soumis à de multiples interprétations. Certains affirment même qu'il y a autant d'interprétations que de spectateurs, oubliant qu'un film, du moins dans le cadre du cinéma narratif, présente quand même une cohérence tant au niveau de l'histoire que de sa forme filmique et qu'il se présente comme un objet reconnaissable et identifiable. Cependant, la problématique de l'interprétation d'un film n'est pas le sujet de cette étude. Il s'agit plutôt de rendre compte de l'activité de réception d'un élément qui trouve sa place dans l'ensemble du dispositif filmique, le spectateur se définissant dès lors comme une figure spécifique de l'entité film. La multiplicité des regards des spectateurs, bien réelle et vérifiable, se trouve alors soumise à la problématique de la construction du film et de la prise en compte, par les personnes en charge de la production et de la réalisation, de ce facteur social et humain. C'est dans le cadre de la constitution de l'objet film que la position du spectateur sera étudiée, notamment face au Cinéma Américain qui se distingue des autres cinématographies par son expansion mondiale et surtout par son succès auprès de publics très diversifiés et disparates : c'est peut être le seul cinéma à connaître, surtout depuis la dernière décennie, un succès

³⁴¹ Ce point est développé plus haut, dans le chapitre "montage et spectateur".

³⁴² La problématique du dispositif et du positionnement du spectateur a été largement étudiée par plusieurs essayistes.

planétaire continu et relativement stable. René Bonnell, dans un de ses articles³⁴³, évoquant la spécificité du cinéma américain, plus précisément hollywoodien, affirme :

Hollywood domine le marché mondial parce que son marché domestique constitue un premier test. L'Amérique est un *melting pot*, un microcosme. Quand on fait un *film-marketing*, qu'on a étudié le marché, qu'on a organisé des *sneaks previews* pour adapter le montage au goût du public, on a produit au final un film pour Chinatown, Little Italy, les communautés hispanophones de Californie ou de Floride, etc. On a fabriqué un produit pour un monde à l'échelle réduite qui pourra marcher sur la planète entière. Le *melting-pot* américain permet aux studios de produire des films sur le « plus petit commun multiple des aspirations » du plus grand nombre. Ensuite le succès peut être planétaire³⁴⁴.

Dans cette optique, le montage serait un élément essentiel dans le ciblage du spectateur par le film, l'idéologie trouvant alors un terrain de prédilection pour s'affirmer et se confirmer.

Cela entraîne l'émergence du paradoxe du spectateur ; il est au sein de la construction cinématographique, il est dans le dispositif, mais il est également celui

³⁴³ Bonnell, René : « L'hégémonie hollywoodienne », in *Cinémaction*, Hors-série, 2002, p. 43. Bonnell évoque également l'accoutumance, l'effet cumulatif et le savoir-faire qui participent de cette domination mondiale et qui font du film américain un objet de référence à tous les niveaux (culturel, industriel, commercial et dans le cadre de la notion de divertissement).

³⁴⁴ Cette affirmation mérite d'être relativisée car certains films dérogent à cette règle, certains films n'ayant pas le même succès aux Etats-Unis et dans le reste du monde. Le récent film *The Golden Compass* (2007, Chris Weitz, budget approximatif de production : 180 millions de dollars) en est la preuve : 40 jours après sa sortie le 7 décembre 2007, ses recettes aux Etats-Unis sont d'environ 67,5 millions (résultat considéré comme faible) alors qu'elles sont d'environ 245,5 millions hors Etats-Unis. Cela a remis en cause la production des 2 « sequels » prévus.

à qui s'adresse l'œuvre, celui qui doit être perméable à une idéologie qui se forme dans le film.

Les études de cas qui suivent, à travers des exemples spécifiques du corpus choisi, permettront de mieux cerner cette ambivalence, ce paradoxe, qui apparaît chez le spectateur par rapport à certaines formes de montage.

I- Le spectateur multiple

a- Le spectateur face à Spider-man (2002) : le montage synchronique

Spider-man, réalisé par Sam Raimi en 2002, est l'un des films qui a généré le plus d'entrées dans l'histoire du cinéma américain : en première position parmi les sorties de l'année 2002, en cinquième place dans le classement « rentrées domestiques USA (403,7 millions de dollars), en dixième place dans le classement « rentrées mondiales » (821,6 millions de dollars)³⁴⁵, ce film peut servir de référence pour analyser la réception d'un public tant américain que mondial.

Ce film se distingue des autres films dits fantastiques ou du domaine de l'imaginaire par la relation qu'il développe entre le réel et l'imaginaire. Il ne s'agit pas, dans Spider-man, de créer une rupture entre ces deux entités, comme c'est le cas généralement dans les films du genre, mais, au contraire, de mettre en place un réseau de filiation dans lequel ils se développent mutuellement, le premier provoquant le second. L'irruption brutale -et menaçante- de l'extraordinaire dans l'ordinaire et l'hésitation entre une explication naturelle et une autre surnaturelle des événements, thèse défendue par Tzvetan Todorov³⁴⁶, n'est plus la norme ; elle est remplacée par le déploiement progressif de l'imaginaire à *partir du réel*, qui lui sert de rampe. Ainsi, le combat essentiel qui a lieu dans le film ne se fait pas entre des

³⁴⁵ Le site internet de Box office Mojo, www.boxofficemojo.com est celui qui a permis de relever ces données, disponibles durant le mois de janvier 2005.

³⁴⁶ Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. Points, Coll. Points Essais, 188p.

éléments du monde réel et des créatures extraordinaires, mais entre deux représentants de l'imaginaire, tous deux issus directement du monde réel, l'un matérialisant le Bien, le second le Mal.

Le film débute par une voix off, celle du personnage principal, sur des images d'animation d'une toile d'araignée géante : « Who Am I? You sure you wanna know? The story of my life is not for the faint of heart. If somebody said it's a happy little tale, if somebody told you I was just an ordinary, average guy, somebody lied ». Sur ces derniers mots, les images d'animation laissent place, en fondu enchaîné, à des images filmées, celles d'une vraie toile d'araignée sur le mur d'un bâtiment, avec en arrière plan un drapeau américain. Un travelling révèle un quartier urbain, alors que la voix off continue sans que l'interlocuteur ne soit encore visible. Il n'apparaîtra à l'écran que lorsqu'il dira « that's me », courant derrière le bus, vu à travers le miroir du rétroviseur droit, à deux reprises.

Cette introduction du personnage et de l'histoire par un discours immédiatement adressé au spectateur, sur des images qui appartiennent autant au domaine de l'imaginaire que du réel, établit une relation particulière entre le film et son spectateur, proposant une complicité (l'utilisation de la forme directe) tout en définissant les limites de cette complicité (« not for the faint of heart »). Le fondu enchaîné entre les deux toiles d'araignée, presque imperceptible, passage d'une entité à l'autre, marque la filiation entre les deux domaines, mais également la parenté entre le monde du réel, celui du spectateur, et celui de la diégèse, celle du film.

L'apparition du personnage - narrateur dans un miroir, réflexion suprême, participe de cette combinaison entre deux entités : il ne s'agit pas d'une image conflictuelle, mais d'un dédoublement qui préfigure la suite.

Figure 84: Spider-man



Contrairement au principe du double menaçant, comme dans Dr Jekyll et Mr. Hyde, dans Dracula ou dans Le Portrait de Dorian Gray, l'image de Peter Parker, futur Spider-Man, dans le miroir, n'est pas une révélation ou une divulgation d'une face cachée et obscure, mais une prolongation de son être. L'accomplissement de cette prolongation se fera dans le dernier plan, lorsque la voix off clôt le film : « Who am I? I'm Spider-man » annonce la voix. Il n'est alors plus nécessaire de passer par l'artifice du miroir, la réponse est claire, tant pour le personnage que pour le spectateur. Le miroir réfléchissant, prolongateur, laisse place à l'affirmation du gros plan de face de Parker, dernières images du réel, avant de passer aux plans finaux de l'imaginaire, ceux de Spider-man faisant ses dernières pirouettes et clôturant le film, sur fond de drapeau américain.

Figure 85: Spider-man



Figure 86: Spider-man



Auparavant, le miroir avait été remplacé par la créature, par Spider-man lui-même devenue surface réfléchissante : ces yeux, à la minute 102 du film, lors du combat aérien contre le goblin vert pour sauver la femme qu'il aime, reflètent l'action en cours et font office de miroir. Ces yeux - miroir sont également des yeux - écran, participant de la mise en situation du spectateur : chaque œil représente une scène, le gauche montrant la cage du téléphérique qui vacille, le droit présentant la femme aimée qui tombe.

Figure 87: Spider-man



Il s'agit en fait d'une exposition simultanée de trois actions différentes mais reliées, un montage synchronique qui remplace le montage alterné classique et qui se différencie du montage en Split screen par son rapport au spectateur, se présentant comme diégétique et moins formel. Ce montage - rendu possible et crédible grâce à la technologie numérique - confirme le statut de Spider-Man comme une extension de Parker, une image de l'image : Parker apparaît dans le miroir, devient Spider-Man, qui, lui, est miroir.

Cela rappelle la proposition de Pierre Legendre, qui affirme, à propos de l'image :

Il est important d'évoquer le miroir (...) Le miroir notifie à l'homme l'inaccessibilité de son image, par conséquent l'ordre de la division qui sous-tend la relation à l'autre, à l'altérité dans son principe (...) C'est la question du miroir, parce qu'il n'y a d'image

que s'il y a miroir, ou tout autre équivalent symbolique,
que s'il y a tiers qui nous sépare à jamais de nous
même³⁴⁷.

Cette séparation, mise en évidence dès l'introduction du film, par la voix off qui se dissocie de l'image de Parker dans le rétroviseur, est complémentaire à la capacité de l'image d'être physiquement et matériellement reliée à l'objet qu'elle représente. Le reflet du miroir, qui se confirme par la double réflexion dans les yeux, est ce qui permet au réel de coexister avec l'imaginaire, au spectateur de croire en ce qu'il voit, la transformation - prolongement de Parker en Spider-Man devenant crédible ; la créature, pour reprendre une expression de Martine Joly décrivant l'image, serait « quelque chose de consubstantiel à ce qu'elle représente, plus que comme imitation³⁴⁸ ».

Le montage synchronique, rendu possible par le jeu des miroirs, détermine alors une relation singulière avec le spectateur, qui peut ainsi « croire » doublement, dans le sens que donne Joly à ce terme : en effet, elle définit deux types cinématographiques du « croire », celui relatif à la « croyance » (impression de réalité, vraisemblance) dans le film de fiction et celui relatif à la « crédibilité » (intuition de vérité, vrai) dans le film documentaire. Elle oppose ainsi le binôme « croire / savoir » à « croire / croire », considérant que le savoir est dépendant du croire : « il faut croire pour savoir³⁴⁹ », affirme t-elle.

La double croyance dans Spider-Man, rendue possible par les effets numériques et la virtualisation de l'image, soumet le spectateur à un régime d'image et de narration permettant une confusion entre le vraisemblable et le vrai ; son adhésion s'en trouve renforcée. La séparation opérée par Joly entre les deux types du

³⁴⁷ Cité par Martine Joly dans son ouvrage *L'image et son interprétation*, Ed. Nathan, Coll. Cinéma, 2002, p.104 – 105.

³⁴⁸ Idem, p. 122

³⁴⁹ Idem, p. 156

« croire » n'a plus lieu, elle est modifiée en une continuation, celle de l'imaginaire à partir du réel.

La filiation entre Spider-Man et Parker devient plus claire, ils peuvent même se « confondre », comme l'indique la voix-off superposée à l'image dans l'introduction et dans la conclusion du film. Le montage synchronique n'est donc pas seulement dépendant de l'image virtuelle, il est également présent dans cette superposition, basée littéralement (« somebody lied ») d'un côté sur la croyance d'un spectateur de la voix-off et de l'image dans l'introduction et, de l'autre, sur leur réconciliation finale : « I am Spider-Man » sur l'image de Parker.

Le même phénomène peut être observé dans Titanic³⁵⁰, dans lequel le montage synchronique est aussi présent bien que plus discrètement. Dans ce film, le navire disparu joue le rôle du cordon qui relie le passé au présent, la dame âgée rescapée du naufrage à toutes les personnes qui l'entourent dans le temps présent, notamment sa petite fille. Le dessin retrouvé, partie du navire dans l'acceptation de Eisenstein du « pars pro totum », concrétise cette filiation. En fait, le film repose entièrement sur le flash-back, les effets numériques permettant souvent le passage d'une unité temporelle à l'autre, faisant coexister les deux : le premier flash-back a lieu lorsque la caméra, cadrant en gros plan le visage de la vieille femme qui raconte son histoire, effectue un travelling circulaire décadrant le visage et découvre en arrière plan l'épave du Titanic tel qu'il a été découvert sous l'eau, dans l'obscurité. Le travelling continue alors que le navire retrouve lentement son éclat et que la lumière du jour reprend le dessus. Le Titanic apparaît alors clairement, dans le port, en pleine animation.

³⁵⁰ Film a succès planétaire, Titanic a généré 1845 millions de dollars (dont 600,8 millions aux Etats-Unis). Il occupe la première position dans les classements « rentrées mondiales » et « rentrées domestiques USA ». Il est également en sixième position dans le classement « rentrées domestiques USA, adjusted for ticket price inflation », seul film des années 1992 – 2004 à figurer dans le top 10 de ce classement (informations disponibles sur le site Internet www.boxofficemojo.com en janvier 2005).

Figure 88: Titanic

Début du travelling



Milieu du travelling



Fin du travelling



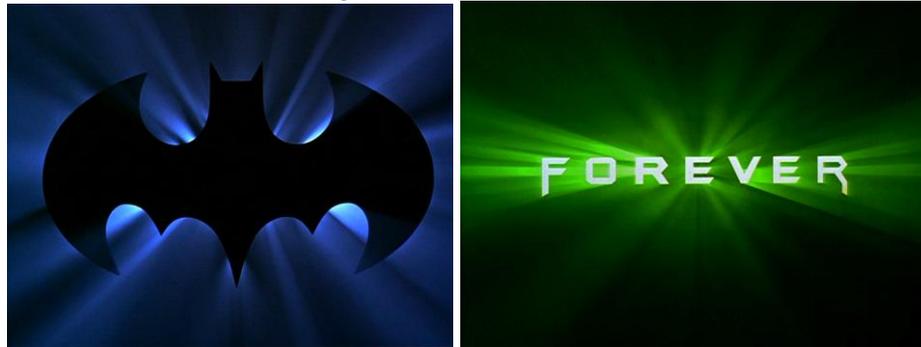
La concentration spatiale et temporelle provoquée par le mouvement de caméra et par les effets spéciaux rappelle celle qui a lieu dans Spider-man, dans le plan des yeux - miroirs. L'impression de continuité et de prolongement d'une action dans l'autre est dans les deux films la condition de l'impression de réalité qui en découle. C'est dans cette optique que ce type de narration, dans lequel le montage synchronique joue un rôle primordial, permet au spectateur de joindre les deux extrêmes du « croire ».

b- Le spectateur face à Batman Forever (1995) : le montage conjonctif

Batman Forever, réalisé par Joel Schumacher en 1995, commence par le logo de la « Warner Brothers Pictures », comme tous les films produits par cette compagnie. Lentement, le fond de l'image et du logo se couvre de nuages noirs, les couleurs prenant une teinte bleutée - grisâtre. Un morphing transforme ensuite doucement le logo de la Warner en la marque de Batman, la chauve-souris métallique. La première partie du générique suit, les mots superposés sur cette marque. Le label disparaît ensuite pour laisser place à une image indéfinie, très sombre, granulée, du fond de laquelle les noms des acteurs principaux apparaissent, se rapprochent avant de

disparaître dans l'avant-plan tel un vaisseau spatial. La marque apparaît de nouveau sur fond de taches de lumière, puis le titre du film, « Forever », s'y superpose, sans le mot Batman.

Figure 89: Batman Forever



Un fondu au blanc laisse place à une nouvelle séquence, composée de plusieurs gros plans, détails d'un corps humain qui se costume d'une tunique noire, celle de Batman le héros : les plans 4 et 5 de cette séquence confirment l'identité de ce personnage, montrant clairement le logo de la chauve-souris sur la ceinture. Plusieurs plans similaires suivent, servant de fond d'image pour le générique. Enfin, un travelling accompagne les jambes de Batman montant un escalier métallique, découvrant la voiture futuriste du héros, la Batmobile, stationnée dans un vaste laboratoire. Le mouvement se paralyse quelques instants devant la voiture avant de reprendre en travelling avant, alors que Batman s'avance vers sa Batmobile. Le mouvement s'achève alors que la caméra cadre en plan poitrine le super-héros. Ensuite, un plan en contre champ montre un homme âgé s'adressant à Batman, prononçant les premiers mots du film, la musique s'arrêtant brusquement. Le dialogue qui se met en place est d'une trivialité absolue : « Puis-je vous convaincre de prendre un sandwich ? » demande l'homme. « Je prendrais un drive-trough », répond le héros.

Les plans qui suivent, nouvelle séquence, sont ceux de la voiture qui s'élance, de Batman conduisant, de la voiture qui sort d'un tunnel et des images d'une foule énorme regroupée autour d'un immeuble dans une ville futuriste³⁵¹. Un gros plan sur

³⁵¹ La ville, Gotham City, n'est identifiée formellement et nominalement que bien plus tard. Néanmoins, pour les connaisseurs de Batman, c'est une évidence, de même que son logo. Gotham City

une main lançant une pièce de monnaie métallique précède un gros plan sur la pièce qui virevolte dans l'air, montrant une face pleine de rayure, avec en fond d'image, dans le ciel noir, la marque de Batman. Un gros plan montre de profil le visage d'un homme. Le dialogue qui suit annonce l'identité de cet homme, c'est le méchant, le « Bad Guy », qui a pris en otage un gardien de l'immeuble et qui veut ainsi provoquer Batman. Cette longue séquence d'action présente également un nouveau personnage, la belle et sensuelle Chase Meridian, et dévoilant encore plus l'identité du méchant, Harvey Two-Face, ainsi que les causes du conflit avec Batman. Ce n'est qu'après 5 :44 minutes du début du film que le générique s'achève, avec le nom du réalisateur, alors que la séquence de combat continue. Cette séquence ne prend fin qu'environ 6 minutes plus tard, par le plan moyen en contre plongée sur la Statue de la Liberté en flamme, l'hélicoptère transportant Batman l'ayant cognée dans la tête juste après le héros a sauté dans l'eau.

Ce dernier plan et les deux gros plans sur la tête de la statue qui le précédaient contrastent avec tout le reste, notamment avec les images de la ville qui ne rappelaient aucunement la ville de New York.

Figure 90: Batman Forever



Cette description détaillée du début de Batman Forever permettra d'en faire une analyse précise et de percevoir le positionnement du spectateur face à ce film qui est placé en tête du classement annuel des films en 1995 au Etats-Unis³⁵². Il convient de

est le surnom traditionnel de New York, surnom qui remonte au moins au début du 19^e siècle et à Washington Irving., reconnaissable par un spectateur américain.

³⁵² Recettes domestiques USA : 184 millions de dollars, Recettes Mondiales : 336,5 millions de dollars (informations disponibles sur le site Internet www.boxofficemojo.com en janvier 2005).

relever ici que ce film fait suite à deux autres productions cinématographiques américaines consacrées à ce personnage, Batman (1989) et Batman Returns (1992), tous deux réalisés par Tim Burton, producteur du film de Schumacher, et ayant reçu un accueil public très favorable lors de leurs sorties. Il est ensuite suivi par Batman and Robin³⁵³ (1997), réalisé également par Schumacher, puis par Batman Begins (2005), réalisé par Christopher Nolan.

La première séquence (Logo Warner + Logo Batman + Titre) constitue une introduction conceptuelle au film et au spectateur : il ne s'agit pas encore de l'histoire, ni du personnage, mais de la mise en place de premières bornes, limites à l'intérieurs desquelles le spectateur pourra se retrouver. Le logo Warner indique que c'est un film, il délimite le monde réel (celui du spectateur avant de débiter son visionnage) et le monde du film. Le morphing implique le passage entre les deux mondes, il s'agit de dire implicitement au spectateur : voici la passerelle, à toi de la franchir. Cette traversée est conditionnée par la marque de Batman : le degré de reconnaissance (ou de découverte) de ce logo, qui fonctionne de la même façon que celui de la Warner (aux niveaux culturel, économique, historique...), favorisera plus ou moins l'entrée en matière du spectateur, sa « mise en phase »³⁵⁴ première. Le mot « Batman » n'apparaît pas dans le titre, il est remplacé par le logo. Il ne s'agit pas

³⁵³ Le début de Batman and Robin ressemble presque en tous points à celui de Batman Forever : même métamorphose entre le logo Warner et le logo Batman, cette fois-ci un peu plus métallisé, puis mouvement similaire mais inverse des noms des acteurs principaux, de l'avant plan vers l'arrière. De nombreux gros plans sur des fragments de membres humains portant la tunique précèdent un travelling arrière et quelques panoramiques ascendants montrant l'ensemble de l'espace, qui inclut à la fois Batman, Robin et la voiture mythique. Quelques répliques triviales entre les deux super héros et leur valet suivent, avant que l'action ne commence par le départ des véhicules, emportant Batman et Robin vers une nouvelle aventure. Un policier, à travers l'écran dont est équipé la voiture de Batman, explique la mission : arrêter M. Freeze qui menace le Gotham Museum of Art. Le générique s'achève sur l'image de ce musée. Une scène d'action et de combats est le véritable début narratif du film, à la manière de celle de Batman Forever. Cette séquence s'achève par la chute des protagonistes sur la ville de Gotham, sur un immeuble qui serait l'Empire State Building.

³⁵⁴ Roger Odin décrit la mise en phase comme un « opérateur d'homogénéisation », qui fait adhérer le spectateur aux « valeurs exprimées par le récit ». Il s'agit d'un « travail d'homogénéisation du positionnement affectif du spectateur avec la dynamique narrative et discursive du film ». Odin évoque également le sens donné à la mise en phase par Philippe Hamon dans *Introduction à l'analyse du descriptif* (Hachette Université, 1981, p20), celui-ci parlant d'une esthétique de la mise en phase et soulignant que la description « est une sorte d'opérateur tonal (euphorisant ou dysphorisant, positivant ou négativant) orientant la consommation du texte par le lecteur au sein d'une esthétique globale de l'homogénéité ». Odin Roger : *De la fiction*, Ed. De Boeck Université, Coll. Arts et Cinéma, 2000, Bruxelles, p.45 – 46)

encore de représentation mais de symbole. Les noms des acteurs qui défilent agissent de même, ils sont juste un symbole, pas encore un personnage. Dès lors, le concept Batman est clair, il reste à le préciser, soit à le montrer, pour favoriser la reconnaissance ou la découverte.

La mise en phase seconde a lieu dans la deuxième séquence : Batman apparaît dans son accoutrement, par segments. Ceux qui le connaissent déjà attendent de le voir dans sa totalité, ceux qui le découvrent ont une piste, la marque sur la ceinture : Batman devient un personnage, le symbole devient signe distinctif, un indice. Le phénomène de représentation se met en marche. La fin de la séquence, avec le long et lent travelling, permet d'élargir le champ de vision du spectateur en lui montrant le héros dans sa totalité, dans son environnement technologique³⁵⁵. Qu'il s'agisse de reconnaissance ou de découverte, le résultat est le même : la représentation vient de commencer. Le dialogue trivial qui clôt cette séquence, détonnant avec le côté spectaculaire des images et de la musique, confirme la transition de la spectacularisation vers la fictionnalisation³⁵⁶ : il s'agit d'humaniser la créature, Batman prenant ainsi une dimension nouvelle et proche du spectateur. Le logo (du domaine du symbole) devient Batman (du domaine du spectaculaire) qui, à son tour, devient un être qui mange un sandwich, plus humain que monstre.

La troisième séquence montre cet homme « qui mange un sandwich » en action, il va sauver des otages. C'est à ce moment que commence véritablement l'histoire du film, le reste n'étant qu'une proposition faite par le film aux spectateurs d'accepter ce qui va suivre. La mise en phase tertiaire s'accomplit alors : l'homogénéité entre le positionnement du spectateur et le film (en terme de diégèse) s'accomplit, proposant les valeurs auxquelles le spectateur doit s'attacher et adhérer. Les deux

³⁵⁵ Ce travelling rappelle celui déjà évoqué plus tôt dans *Independence Day*, lorsque le président américain sort de sa chambre et longe le couloir. Le travelling lui confirme alors son identité de président pour le spectateur qui en doutait.

³⁵⁶ Ces termes sont utilisés par Odin dans *De la fiction*. Il caractérise la fictionnalisation comme « le mode que je mobilise lorsque j'entreprends de produire ou de lire un texte comme un texte de fiction (...), qui me conduit [comme spectateur] à *vibrer au rythme des événements fictifs racontés* et dénommerai *effet fiction* l'effet ainsi produit » (p.11, les mots en italique sont de R. Odin).

entités qui s'opposent sont définies, la mise en place d'un univers binaire et manichéen dans lequel le bien s'oppose au mal est achevée. Le spectateur est pris dans l'engrenage de la fictionnalisation. Les images de la Statue de la Liberté jouent sur ce registre, sortant de « nulle part » et s'imposant dans la diégèse, notamment le dernier plan. C'est à la fois une image - choc, rappelant le plan qui découvre la tête de la Statue dans le monde désolé et inconnu de Planet of the Apes) et une image - archétype qui ne peut qu'évoquer celle du plan des soldats d'Iwo Jima dans Independence Day et Armageddon.

Le montage joue un rôle primordial dans la double identité de ces images et dans la relation qu'elles instaurent avec le spectateur. Au niveau de la narration, elles sont diégétiques, la ville montrée étant un New York revu dans le futur ou dans un monde virtuel. L'angle de prise de vue en contre-plongée du dernier plan confirme cela, semblant être le point de vue de Batman qui est dans l'eau et qui regarde vers la statue. En fait, l'intrusion de ces plans se fait graduellement, le sens n'étant clarifié qu'à la fin : le premier et le deuxième plan ne montrent que des portions de la tête, avec une inscription à moitié visible sur le front, « ...tham », fragment du nom de la cité. La composition et l'insertion de ces plans au sein de la narration participent du balancement produit chez le spectateur entre la reconnaissance et la découverte : reconnaissance immédiate de la statue à travers la portion montrée, et donc compréhension du sens et perception des facteurs temps / espace, ou découverte progressive à partir d'un questionnement sur le sens de ces images, avec une confirmation dans le dernier plan qui ne laisse plus de doute. Le montage de cette partie de la séquence n'est donc que le reflet de l'approche globale adoptée dans le film à travers les trois niveaux consécutifs de la mise en phase structurelle. Dans cette optique, le montage serait alors le moyen qui permet à ce travail d'homogénéisation évoqué par Odin (principalement au niveau narratif) de s'accomplir progressivement et pleinement, que ce soit au niveau de la construction séquentielle ou à l'intérieur des séquences, selon l'aménagement des plans, dans une construction en mise en abyme. Il facilite le passage, chez le spectateur, d'un regard périphérique face au film à une identification au monde du film. Le montage serait

alors conjonctif, proposant une convergence idéologique entre le film et son spectateur à travers l'ancrage de la transparence au sein du dispositif de reconnaissance et de découverte.

c- Le spectateur face à Mission : Impossible (1996) et Fight Club (2000): le montage anticipatif

Cette convergence idéologique s'accompagne parfois d'une manipulation de l'entité spectateur. Cette manipulation, qui joue sur les différents modes du « croire » et du « savoir » du regardant, est le fait du film lui-même et du type de narration mis en œuvre. Mission : Impossible (1996, Brian De Palma) présente un exemple saisissant de cette manipulation.

Ce film, directement inspiré d'une série télévisée ayant connu un grand succès trois décennies auparavant, relate les aventures de Ethan Hunt, agent de la CIA. Celui-ci est accusé par ses chefs d'être une taupe, responsable de la mort de ses compagnons durant une opération secrète. Il est alors traqué par ses chefs tandis qu'il tente de retrouver le vrai coupable et de comprendre ce qui s'est réellement passé³⁵⁷.

Dès les premières minutes, dans l'avant générique, le personnage de Hunt et son identité d'espion sont clairement exposés, reprenant l'une des constantes de la série télévisée, l'utilisation du masque pour changer d'apparence et de visage. Dans cette partie, un personnage observe sur un petit écran une scène violente dans laquelle un homme agresse violemment un autre et l'interroge alors qu'une femme morte gît sur un lit. Présupposant deux espaces distincts et éloignés l'un de l'autre, celui de l'observant et celui de l'observé, elle s'achève sur une surprise, découvrant finalement que ces deux espaces sont accolés, une serveuse passant instantanément de l'un à l'autre, ne formant plus qu'un seul espace qui les englobe tous les deux,

³⁵⁷ Cette structure rappelle celle de la double poursuite qu'on dit inventée par John Buchan dans The Thirty Nine Steps, reprise par Hitchcock dans son adaptation de The Thirty Nine Steps, dans North by Northwest et dans The Man who knew too much.

l'espace de la mise en scène, celui d'un lieu transformé, modifié. En fait, le bourreau enlève un masque et Ethan Hunt, sous les traits de Tom Cruise, apparaît et dévoile la réalité du lieu et de la situation en ouvrant une porte qui s'avère une mince paroi entre les deux espaces : il ne s'agit que d'une mise en scène visant à pousser le questionné à concéder un nom, l'observant étant dans une salle adjacente, le tout formant un local qui ressemble étrangement à un studio de tournage de film. Après l'aveu, des figurants s'attellent à vider les deux décors, qui redeviennent un immense hangar, alors que la femme apparemment morte se réveille lentement.

La scène qui suit, sur fond de générique, poursuit ce travail de reconnaissance pour les connaisseurs de la série, notamment avec la cassette qui s'autodétruit après que le message qu'elle contient a été lu. A partir de ce moment, l'histoire peut débiter : l'équipe d'espions doit empêcher le vol d'informations ultra secrètes lors d'un dîner de gala dans une ambassade, à Prague. L'opération tourne mal, toute l'équipe est tuée sauf Ethan Hunt. Les multiples crimes qui ont lieu sont montrés dans le film selon le point de vue de Hunt : le plus important, celui de son patron, M. Phelps, est vu à travers la montre-poignet de Hunt, à distance. Par l'intermédiaire du héros, le spectateur voit la mort de Phelps, tué par balle, tombant dans le fleuve. C'est également lui qui assiste aux assassinats de ses deux collègues féminins. Par ailleurs, le premier assassinat dans l'ascenseur, celui de Jack, l'un des espions, n'est pas montré mais seulement suggéré : Ethan ne peut pas le voir, il n'est pas sur le lieu du crime. Le spectateur par conséquent ne le voit pas, le plan étant coupé avant l'instant fatal.

Après cette introduction spectaculaire, dans laquelle les personnages – héros de la série disparaissent l'un après l'autre, le spectateur et Ethan possèdent globalement les mêmes informations. La découverte des éléments fondateurs est simultanée, elle place le spectateur dans une position égale à celle de Hunt. L'approche du film est ici complètement différente de celle utilisée par Hitchcock dans certains de ces films, dans lesquels il place le spectateur dans une position de « connaisseur », lui dévoilant une partie de l'intrigue et de ses constituants avant que ses personnages n'en soient conscients. La scène du pré - générique dans Mission : Impossible

demeure cependant mystérieuse : préfigure-t-elle la suite du film ? Dévoile-t-elle les intentions mensongères du récit et de la mise en scène ? Est-elle une mise en garde adressée au spectateur, lui proposant de ne pas croire à ce qu'il voit ?

La confusion spatiale, le masque, l'écran trompeur, le studio de tournage et le réveil de la femme supposée morte laissent tous présager de la suite sans pour autant rendre cela évident. Dans une structure cyclique, le film est double, la scène du pré – générique se présentant alors comme un film indépendant, un premier « essai », alors que le second reprend les mêmes éléments fondateurs du faux et de la falsification dans une histoire quelque peu différente : il s'agit juste d'étendre les 5 éléments précités sur l'ensemble d'un long métrage et de les agencer différemment. En fait, la confusion spatiale agit sur l'ensemble du film, toutes les villes dans le film se ressemblant, étant le lieu d'une même action, celle de la quête de Ethan. La cristallisation de cette confusion se fait dans une scène clé du film, celle qui permet de passer de la phase introduction à la phase développement : Hunt retrouve son supérieur, le chef du bureau de la CIA, au café Aquarium, entre la minute 27 et la minute 30, pour lui conter sa mésaventure. Il découvre, durant la conversation, qu'il est le principal suspect de la mort de ses coéquipiers, soupçonné par le commandement de la CIA d'être une taupe. La mise en scène de cette séquence, à partir de ce moment de vérité, bascule vers une fragmentation spatiale, les plans prenant une forme particulière et le montage contrastant avec le rythme calme du début de la scène : les inclinaisons sont très appuyées, réalisées à l'aide de fortes contre – plongés qui ne sont plus soumises aux points de vue classiques relatifs à la scène (champ –contre champ), les mouvements de caméra expressifs, les oppositions des angles très évidentes.

Figure 91: Mission : Impossible
Deux plans successifs



Le spectateur est soumis à un changement dramatique de régime, en accord avec la dramatisation qui a lieu dans le film : la révélation s'accompagne ainsi d'une séparation spatiale entre les protagonistes, d'un isolement, le montage permettant une progression non pas seulement dans l'action, mais également dans la tension. Le supérieur d'Ethan, lui annonçant que toute l'opération n'était qu'un leurre pour le faire chuter, piège ayant mal tourné, dénonce un nouveau mensonge, s'adresse autant à son agent secret qu'au spectateur. La simultanéité s'impose encore une fois au niveau de la compréhension.

Le montage dans cette partie est ainsi un moyen de faire participer le spectateur à cette confession, de le placer dans une position identique à celle de Hunt, de lui faire ressentir ce que le héros vit en terme de surprise, de dégoût, de stupéfaction et d'effarement : le démembrement spatial s'accompagne dans les derniers plans, lorsque Hunt fait exploser l'Aquarium, de quelques faux raccords, l'angle de prise de vue étant dans un axe opposé à tous les axes précédents.

Figure 92: Mission : Impossible
Deux plans successifs



La confusion spatiale devient totale, préfigurant le trouble et l'embrouillement tant chez Hunt que chez le spectateur, confusion provoquant quelques instants plus tard la destruction de ce lieu.

Le masque est omniprésent dans tout le film, étant l'une des caractéristiques de cette équipe d'agents. Le masque, fonctionnant comme un cache, est l'un des éléments qui permettent au mensonge de s'affirmer, au même titre que les divers écrans qui sont supposés transmettre la vérité et qui le plus souvent offrent des informations fausses. C'est le cas dans le pré – générique, mais également dans la suite, non seulement à travers la montre – écran de Hunt, mais sur l'ensemble du film. Le

spectateur est constamment soumis à la question de l'authenticité des informations véhiculées par les images et par l'intermédiaire du montage : La scène de rencontre entre Hunt et Phelps dans le café à partir de la minute 77 est caractéristique de cette perte de repères, fonctionnant comme une réponse à la scène de rencontre dans l'Aquarium avec le chef du bureau de la CIA. En effet, Phelps, qui réapparaît bien vivant et bien portant, rappelant le réveil de la femme dans le pré – générique, tente de donner sa version des faits à Hunt, accusant le chef du bureau de la CIA d'avoir tout manigancé. Hunt, tout en l'écoutant, imagine sa propre version de la tuerie qui a lieu au début du film. Les images mentales de Hunt qui ponctuent la discussion sont en désaccord avec ce qu'il dit. Le spectateur est alors confronté à de multiples versions, la confusion se généralise : que doit-il croire ? Qui doit-il croire ? Peut-il faire confiance aux images, plusieurs fois trompeuses ?

Par ailleurs, le décor visible derrière chacun des protagonistes accentue cette perte de repères : apparemment, il s'agit d'édifices vus à travers des fenêtres du café. Les couleurs sont cependant bizarres, comme si cet arrière-plan était filmé en négatif, contrastant avec l'avant-plan, toujours en plan rapproché. Ce n'est qu'à la fin de la confession de Phelps que cette arrière-plan se révèle être un simple poster, cachant la réalité de la ville : c'est le passage des plans de face à des plans de profil qui permet au spectateur de comprendre enfin que ces images n'étaient qu'un nouveau leurre, le changement d'axe dévoilant le vrai nature de l'arrière-plan.

Figure 93: Mission : Impossible



Le montage de cette scène, qui rassemble ainsi images mentales, images objectives et images énigmatiques, de même que la scène de rencontre entre Hunt et son supérieur à l'Aquarium, fait de l'espace un corrélateur du mensonge, mettant en évidence l'importance de la mise en scène et du montage manipulateurs.

A la fin de cette scène, le spectateur, qui était jusqu'à ce moment dans une position conforme à celle du personnage principal au niveau de la compréhension des événements, découvrant avec lui les nouveaux éléments du complot, commence à douter de la conformité de ses connaissances avec celle de Hunt, les trois types d'images provoquant l'ambiguïté. La similitude entre ce qui se passe et les cinq éléments du mensonge présents dans la scène du pré – générique devient plus évidente : Est-il toujours, dans cette dernière partie du film, l'allié de Hunt, ou bien devient-il manipulé par lui ?

Le suspense final commence à prendre forme à partir de ce questionnement, sans lequel il n'y aurait plus de tension : le montage concourt à développer le dispositif progressivement mis en place pour rendre l'idée du film cohérente et captivante pour un spectateur moyen, sans pour autant atténuer l'attente provoquée et le désir de connaître plus. Le montage joue en quelque sorte le rôle d'anticipateur, tentant de jouer précisément avec les attentes et les désirs du regardant, ainsi que sur ses possibles prévisions ; ce montage anticipatif, qui n'est bien sûr pas réservé à Mission : Impossible mais qui est à l'œuvre dans plusieurs films de suspense ou autres³⁵⁸, se trouve cependant dans ce film directement lié à l'expression idéologique en œuvre et avec l'histoire relatée, ainsi qu'à son impact sur le spectateur.

L'un de ces autres films qui utilisent ce montage anticipatif est Fight Club (2000, David Fincher), dans lequel est utilisée la technique de l'image subliminale à plusieurs reprises : un insomniaque (Edward Norton) rencontre un jeune anarchiste (Brad Pitt), avec qui il fonde un club dans lequel les membres doivent se combattre

³⁵⁸ Hitchcock utilise certains de ces procédés dans quelque uns de ces films, par exemple. Welles emploie toutes les ressources de cette forme de montage dans Citizen Kane, tentant l'expérience du film double plus de quarante ans avant Brian De Palma, présentant les détails de la vie de son héros Kane dans un court reportage cinématographique (les newsreels) avant d'entamer un nouveau récit beaucoup plus long sur la vie mouvementée de Kane. Cependant, la différence entre Citizen Kane et Mission : Impossible réside dans la résolution finale et dans l'agencement des divers facteurs qui la rendent possible, Welles proposant les éléments principaux de réponse uniquement au spectateur, laissant les principaux protagonistes dans l'ignorance, alors que De Palma joue sur un registre différent.

chaque soir, le Fight Club. Graduellement, ce club se transforme en une cellule terroriste. L'insomniaque tente de s'opposer à l'anarchiste, ne souscrivant pas à cette mutation. Il découvrira plus tard que lui et l'anarchiste ne forment qu'une seule et même personne, l'anarchiste représentant tout ce qu'il a toujours voulu être. Il s'agit en fait de schizophrénie causée par l'insomnie.

Dans la première partie du film, qui dure trente minutes, avant l'arrivée de l'anarchiste, le spectateur est confronté à au moins quatre plans différents dans lesquels est incrustée, à chaque fois, une image qui dure 1/24 seconde, celle de l'anarchiste qui envahit le plan alors que l'insomniaque n'en a aucunement conscience. Le spectateur lui aussi ignore ces inserts, ne pouvant pas, en général, discerner ces images là. C'est le principe même des images subliminales, qui sont supposées agir sur l'inconscient du spectateur, à son insu³⁵⁹. Ce principe là, un peu plus tard dans le film, dans la scène qui montre l'anarchiste dans la cabine de projection où il travaille quotidiennement, est évoqué et décrit en détail : l'anarchiste remonte les films familiaux qu'il projette en insérant quelques images pornographiques pour influencer les spectateurs dans la salle et les choquer alors que ceux-ci ne comprennent pas ce qui leur arrive.

En utilisant secrètement cette méthode dans le cadre d'une histoire de schizophrénie, puis en la dénonçant ouvertement, Fight Club offre aux spectateurs la possibilité de contrecarrer une manipulation qui est souvent présente dans les films de propagande. Cette pratique, dans les deux cas diégétiquement légitime, qu'il s'agisse des images isolées de l'anarchiste alors qu'il est le double de l'insomniaque ou de la scène de projection dès lors qu'il s'agit du métier du personnage,

³⁵⁹ Cela rappelle le film The Parallax View (1974, Alan J. Pakula), dans lequel le personnage principal qui enquête sur une organisation terroriste et qui l'infiltrer est soumis, lors de sa formation pour devenir un tueur, à une projection d'images ponctuées de mots. Ces images agissent sur lui comme des images subliminales, pour l'endoctriner sans qu'il s'en rende compte. Cependant, contrairement au personnage du film de Kubrick A Clockwork Orange (sorti trois ans plus tôt), lui aussi soumis au même type de projection, on ne voit jamais l'enquêteur durant la projection à laquelle il assiste. Cela place le spectateur en situation de voyeur et entraîne une identification avec le personnage.

s'apparente au montage anticipatif puisque la réponse et la solution sont proposés au spectateur dès le début alors que celui-ci ne s'en rend pas compte.

Le fait que tout le récit soit raconté par l'insomniaque à rebours ne fait que confirmer cette tendance : en effet, la première scène présente un personnage emprisonné et menacé de mort par un autre. L'emprisonné commence alors à raconter son histoire pour expliquer la cause de son malheur, évoquant l'anarchiste. Débute alors un premier flash-back qui dure quelques minutes et qui va entraîner un second flash-back qui permet de remonter encore plus loin, aux origines. Ce n'est que dans les dernières scènes qu'on revient à la scène de départ. Le film propose donc le point de vue de l'insomniaque dès le début, c'est lui qui raconte sa propre version des faits. Il en sait donc beaucoup plus long que ce qu'il annonce, il possède une vérité que le spectateur ne détient pas. Cela n'empêche cependant pas le spectateur d'adhérer à l'histoire du film, d'avoir l'impression de connaître autant que le personnage principal, de ressentir un semblant d'identification avec lui en découvrant que l'anarchiste n'est que le double du héros alors que celui-ci, en réalité, ne fait que révéler un fait antérieur, découvert beaucoup plus tôt. L'égalité entre les deux entités, bien présente, est donc illusoire, virtuelle, mais elle n'est dénoncée qu'à la fin.

Les images subliminales et la scène dans la cabine de projection ne sont donc que des préliminaires à la résolution finale, non pas seulement sur le plan de l'histoire elle-même, mais également sur le plan de la relation du film avec le spectateur. C'est dans cette perspective que le montage dans Fight Club est anticipatif, permettant au récit de progresser et à l'histoire de rester crédible.

d- Le spectateur face à AI: Artificial Intelligence (2001): le montage émotif

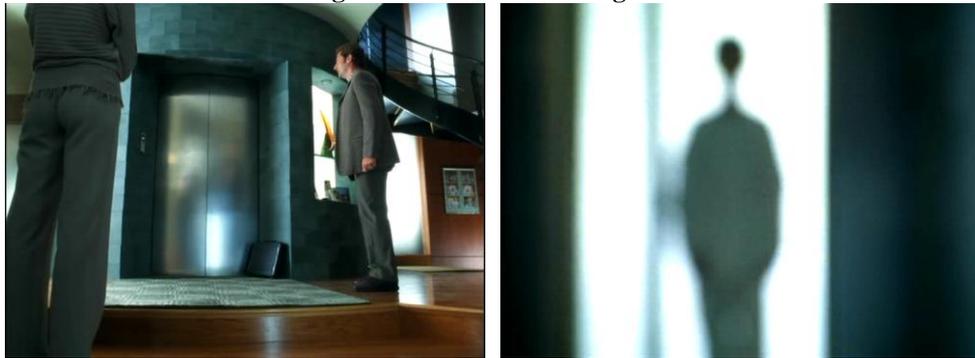
Le montage anticipatif, découlant d'un certain type de manipulation permettant de créer le suspense et de l'intensifier, laisse parfois place à un autre modèle de montage qui agit sur le spectateur et qui le fait réagir. AI : Artificial Intelligence, réalisé par

Spielberg en 2000 et sorti au début de 2001, met en œuvre un montage qui fait du spectateur un complice d'un personnage spécifique, selon la progression de l'histoire. Le degré de complicité est variable, différent du concept d'identification classique dans lequel le spectateur adopte un parti pris ou un point de vue précis.

Dans le film, un petit garçon robot est placé dans une famille dont le fils est gravement malade. Ce robot est un prototype pouvant être programmé pour « aimer » sa famille comme un véritable fils, capable de sentiments et d'émotions. Lorsque le fils guéri revient, la jalousie s'installe et le robot est chassé. A partir de ce moment, le seul désir de ce robot, qui se considère unique, est de devenir un enfant en chair et en os pour être accepté à nouveau par celle qu'il considère sa mère. Il tente de retrouver la Fée Bleue pour qu'elle accomplisse cette transformation, comme elle l'a fait pour Pinocchio, le pantin de bois, transformé en être humain par l'action de la fée.

Ce récit est structuré comme un conte merveilleux, oscillant entre la science fiction et le conte de fée classique. Cela lui confère une identité formelle propre, dans laquelle le montage à un rôle prépondérant : celui-ci, en plus d'être un moyen permettant au récit de se développer dans la tradition griffithienne, est un catalyseur d'émotions, exprimant celles de l'un ou de l'autre des personnages. Dans le film, alors que l'enfant – robot est capable d'aimer, le montage, lui, agit comme un transmetteur d'émotions : dans la phase d'introduction du film (minute 10), lorsque le père ramène le robot à la maison, la présentation du personnage enfant est complètement dépendante du montage (et bien entendu du parti pris de la prise de vue). La scène commence par un plan frontal d'un ascenseur interne devant laquelle attend la femme, ne sachant pas ce qui arrive. Puis, dans un plan rapproché, la porte s'ouvre et découvre une ombre filiforme très floue, ressemblant à un extra terrestre.

Figure 94: Artificial Intelligence



Le plan suivant est le contre champ sur la femme qui regarde, étonnée. Puis, à nouveau, le plan rapproché sur l'ombre revient. La caméra entame alors un mouvement descendant rapide sur la forme mystérieuse qui avance et montre nettement des pieds chaussant des baskets, s'arrêtant longtemps sur ceux-ci.

Figure 95: Artificial Intelligence



Suit un plan de dos sur un enfant habillé en blanc. Celui-ci se retourne et l'enfant robot tant attendu apparaît pour la première fois de face, dans un environnement

différent de celui qui précédait (l'ascenseur). Il est devant une baie vitrée. La femme prononce alors quelques mots, refusant l'enfant qui se présente devant elle.

Figure 96: Artificial Intelligence



La forme aussi bien que le contenu de ce plan sont déroutants : il s'agit bien évidemment d'une scène importante qui doit générer un suspense, l'attente et la surprise étant des éléments essentiels. Cependant, le point de vue ainsi que la linéarité du récit sont bousculés et presque démantelés, en faveur d'une implication du spectateur dans le processus créateur d'idées et d'émotions. Ainsi, la vision « floue », procédé fréquemment utilisé lors de la présentation d'un nouveau personnage dans les films américains, en général caractéristique du point de vue souvent subjectivisé d'un personnage désorienté, n'est pas dans ce film suivie par une amélioration de netteté par effet optique sur l'objet lui-même ou par le passage à un nouveau plan, mais par un plan aussi mystérieux qui ne « montre » que des pieds. Le montage ne sert donc pas à divulguer ou à préciser une information mais à renouveler le caractère énigmatique. La question du point de vue s'impose alors : s'agit-il de la vision subjective ou interne de la femme ou, inversement, d'un degré zéro d'implication du personnage ? Quelle est la position du spectateur face à ce type de vision ? Peut-il s'identifier à la femme et à son attente ou se place-t-il dans une zone indépendante ?

La réponse à ces questions n'est pas évidente. L'analyse du montage du plan suivant permet de clarifier la situation. Lorsque l'enfant est montré de dos, pour quelques instants, puis se retourne pour faire face à la caméra, il devient clair qu'il s'agit d'un plan décalé dans le temps, une ellipse ayant permis le transfert vers un nouveau lieu. L'enfant n'a bougé que de quelques mètres entre les deux plans mais la différence est

grande sur le plan visuel. Que c'est-il passé entre temps ? Quelle a été la réaction immédiate de la femme ? Ce moment crucial est éludé sans aucune justification, l'ellipse n'étant ni nécessaire ni suffisante à ce moment du récit. Il s'agit d'une ellipse non narrative et non diégétique, faisant suite au dédoublement du mystère.

La chronologie de ces plans ne peut pas se concevoir sans rapport avec le spectateur, placé dans une situation inhabituelle : la transition entre le quatrième plan et le cinquième donne une réponse à la série de questions précédentes. Il ne s'agit pas du regard de la femme dans cette scène, celui-ci étant dénié à deux reprises (elle est supposée regarder son visage et non ses pieds), mais d'un regard mixte dans lequel celui de la femme est mélangé avec celui que peut avoir le spectateur. Ce regard est composite, hybride, un peu comme l'enfant qui est à la fois mécanique et humain. Dans cette optique, le montage serait alors le créateur de ce regard original, celui par qui l'enfant peut commencer à prendre forme et à exister.

L'émotion naît alors de cette confrontation des regards, autant dans la réalité de l'enfant – robot que chez le spectateur soumis à ces images. Elle prend naissance avec l'introduction – création de l'enfant, celui-ci débutant sa véritable existence à partir de ce moment, puis se concrétise par le double flou et par le faux raccord. De même, l'émotion spectatorielle s'engage premièrement par implication avec le supposé regard du personnage - femme puis par distanciation avec ce même regard lorsque il apparaît que la coupure temporelle ne peut que démentir ce regard. Il s'agit dès lors d'un montage émotif dans lequel la génération d'émotions surpasse le caractère purement narratif.

Dans la dernière partie du film, lorsque l'enfant – robot David est retrouvé, 2000 ans plus tard, par des créatures qui ressemblent étrangement à la première image filiforme floue de l'enfant, ce type de montage émotif est de nouveau présent, notamment à partir de la scène durant laquelle les extra-terrestres commencent à lire dans ses pensées. Après un travelling circulaire sur les créatures, un long gros plan surexposé

sur les yeux qui s'ouvrent de l'enfant sert de transition au plan suivant sur David assis devant une table, dans ce qui semble être la cuisine de ses parents adoptifs.

Figure 97: Artificial Intelligence



Dans toute la scène à la cuisine, les couleurs sont saturées, l'image est granulée. Dans la suite, David répète à deux reprises « je suis à la maison ». Cependant, il n'est pas spécifié s'il s'agit d'un rêve, d'un souvenir ou d'une projection mentale. La déformation de l'image semble indiquer l'irréalité de la situation.

Cela change toutefois subitement, rappelant le faux raccord dans la présentation de l'enfant : alors que David arrive à sa chambre, toute l'ambiance se transforme par l'intermédiaire d'un cut. Les couleurs redeviennent normales, la granulation disparaît. Rien n'a cependant changé dans la suite narrative et dans la chronologie. Quelques instants plus tard, alors qu'il discute avec la Fée Bleue apparue devant lui, David dit « ça ressemble à ma maison mais c'est différent ». En inversant le processus, en pressentant la différence alors que tout est redevenu exactement comme dans sa vie 2000 ans plus tôt, David reflète l'ambivalence de la situation dans le film, ambivalence mise en évidence par le montage à travers le simple cut qui fait bousculer l'image de l'irréalité vers la représentation fidèle alors que la capacité de reconnaissance du personnage faiblit.

Le double flou et le faux raccord de l'introduction et le décalage entre l'image et le sens produit de cette scène se rejoignent dans le double regard évoqué précédemment. Il s'agit ici d'une juxtaposition du regard de l'enfant avec celui du spectateur, produisant une nouvelle fois l'émotion, celle qui permettra à la mère de réapparaître quelques instants plus tard. La coexistence entre le monde magique de la fée et

l'univers originel, séparés par 2000 ans de distance, devient possible grâce à la succession des plans, le cut servant d'intermédiaire et de lien. L'enfant peut alors réaliser son désir, se faire aimer par sa mère.

Le montage émotif serait donc directement lié à la présence du spectateur et à son regard. Il permet de faire circuler les émotions entre lui et les personnages du film, surpassant toute exigence de continuité tant temporelle que spatiale. Dans Artificial Intelligence, il est directement lié à la jonction faite entre la science fiction et le conte de fée, deux genres très différents, ainsi qu'au sujet du film, celui-ci se basant sur le besoin d'aimer et d'être aimé, émotions suprêmes.

Les quatre types de montage évoqués ci-dessus participent tous de ce paradoxe présupposant le spectateur comme une double entité. Cela rejoint quelque peu la classification faite par H. R. Jauss dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, dans lequel il décrit les différentes formes de réception d'une œuvre artistique, insistant sur l'importance de la conjonction entre l'expérience esthétique du récepteur (la jouissance réceptive spontanée) et la réflexion scientifique qu'il peut développer³⁶⁰ ; les modalités de l'identification sont : associative, admirative, par sympathie, cathartique et ironique³⁶¹. Selon Jauss, cette gamme d'effets de communication permet de déterminer la relation entre le récepteur et l'œuvre d'art, donnant l'exemple des degrés d'identification à un héros.

Le montage dans le Cinéma Américain de la dernière décennie opère lui aussi selon ces critères. Cependant, au lieu de limiter l'identification à un personnage (ou à un discours dominant), le montage déplace cette identification à une relation entre le récepteur et la forme même de l'œuvre d'art. Dans les exemples cités, Spiderman, Batman Forever, Mission : Impossible, Artificial Intelligence et les autres films, il

³⁶⁰ Le chapitre *Petite apologie de l'expérience esthétique* est une démonstration de l'importance de la jouissance dans la réception d'une œuvre d'art, à travers les concepts clés de poiesis (pouvoir poétique), aisthesis (renouvellement de la perception des choses) et catharsis (recouvrement de la liberté de jugement). La théorie de Jauss concerne principalement la littérature mais est extensible au cinéma.

³⁶¹ Jauss les identifie sous forme d'un tableau (p. 167).

apparaît clairement que la jouissance esthétique est directement liée à la structure et à la construction filmique, celles-ci influençant d'une manière plus ou moins directe la compréhension, les émotions, la participation et la démarche mentale du spectateur. Les cinq modalités de l'identification sont donc partiellement du ressort de montage, qui permet de modeler, selon certaines normes ou partis pris, leurs intensités respectives.

Par exemple, le montage synchronique facilite le passage de phase « admirative » à la phase « associative », le montage conjonctif de la phase « admirative » à la phase « par sympathie », le montage anticipatif de la phase « associative » à la phase « cathartique » d'une part et à la phase « ironique » de l'autre et le montage émotif des phases « cathartique » et « par sympathie » à la phase « associative ». Dans le premier cas, le spectateur passe, par le biais du montage synchronique, du statut d'admirateur passionné de Spiderman à celui de partenaire puis d'alter ego de Parker : il peut lui-même devenir Spiderman puisque Parker l'est.

Dans le second cas, notamment dans Batman Forever, le spectateur, comme dans Spiderman, commence par admirer le super-héros (phase normale pour tout film de ce genre) avant de se retrouver presque à égalité avec lui théoriquement (grâce à l'homogénéisation produite), sans cependant avoir la possibilité de faire comme lui, Batman restant un surhumain.

Dans le troisième cas, soit dans Mission : Impossible, le spectateur qui se croit l'égal du héros dans un premier temps, « associé » à lui en quelque sorte, se trouve pris dans un engrenage cathartique (les masques, les faux raccords...) qui va le dissocier du personnage principal, jouant tantôt avec l'identification, tantôt avec son contraire, la dissociation. L'ironie réside dans ce décalage.

Dans le dernier cas, le double regard dans Artificial Intelligence permet la transmutation de la sympathie du spectateur envers le personnage en association

avec ce que celui-ci représente. Le robot peut devenir humain et l'égal du spectateur, dans un processus inverse à celui mis en œuvre dans Spiderman.

C'est dans cette optique que le montage crée une interdépendance entre le spectateur et le caractère idéologique inhérent à chaque film, celui-ci s'affirmant dès lors non plus seulement par les raccords ou les coupures entre les plans et entre les séquences mais également par l'oscillation entre les deux caractéristiques de la figure du spectateur, à l'intérieur du dispositif et à sa périphérie. La traditionnelle « mise en suspens de l'incroyance », traduction par Laurent Jullier de l'expression de Samuel T. Coleridge « the willing suspension of disbelief »³⁶², reste partiellement en œuvre dans le Cinéma Américain de la dernière décennie. Cependant, ce cinéma joue sur les différents niveaux de l'incroyance, basant la narration sur l'oscillation entre passivité et exploration. L'émergence de l'idéologie, comprise comme système de représentation d'idées, est directement liée à cette double position, le spectateur participant avec les figures cinématographiques citées précédemment à la cohérence de cette idéologie : elle a besoin de lui pour s'affirmer.

Cela peut expliquer la propension des films hollywoodiens à avoir des budgets de plus en plus importants durant cette période : plus le film coûte cher, plus il sollicite un nombre élevé de spectateurs pour couvrir ses frais et, surtout, pour avoir un impact idéologique. La corrélation entre l'idéologie et le caractère mercantile du produit filmique se fait alors par l'intermédiaire du spectateur, même dans le cas d'un film du circuit indépendant qui est lui aussi soumis très souvent au dictat du box office.

Cette activité spectatorielle -en partie involontaire et indirecte- ne peut cependant pas s'accomplir sans l'intervention d'un autre élément filmique omniprésent, la

³⁶² Jullier, Laurent : *L'écran post-moderne*, Ed. L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 1997, p. 47. Dans cet essai, Jullier oppose la croyance aux images dans le dispositif cinématographique standard à « une réponse détachée et voyeuriste » qui « en appelle directement aux sens » dans le cinéma post-moderne, transformant l'illusion de réalité en immersion totale dans ce qu'il appelle le cyber-espace. Cependant, dans sa traduction de l'expression, le mot « willing », qui pourrait se traduire par « volontaire », disparaît.

musique, figure incontournable du cinéma en général et plus distinctement du cinéma américain.

II- Le spectateur - écouteur

Le spectateur est très souvent confronté à la musique et à son impact possible sur la compréhension de l'histoire dans un film. Son omniprésence et / ou son absence ne laissent presque jamais les divers spectateurs indifférents, même si ceux-ci ne réagissent pas de la même façon face cet élément filmique venu d'une autre sphère que celle de l'image.

En effet, la musique est souvent considérée comme un objet extérieur, comme une sorte d'ajout : « films are fantasy, and fantasy needs music³⁶³ », affirme Jack Warner, plaçant la musique dans une catégorie d'adjuvant, un produit additionnel à l'élaboration d'un monde virtuel, celui du film. Elle peut exister en dehors du film³⁶⁴, la seule référence étant le titre du film qui en fait un tube national ou planétaire.

Ce caractère d'autonomie de la musique ne contredit cependant pas le lien étroit qui se produit entre le spectateur et le film par l'intermédiaire de la musique, qui, avec le montage, permet à l'univers filmique d'exister et de prendre sens. Cependant, la musique en elle-même n'est pas chargée de sens comme l'est le montage mais influence celui-ci selon le contexte, les images et la construction mise en œuvre, en permettant aux affects et aux émotions des spectateurs de se modeler et de se développer. Pierre Berthomieu, dans son ouvrage *La musique de film* évoque cette particularité de la musique de film en affirmant qu'elle « installe chez le spectateur

³⁶³ La citation est donnée comme exemple par Laurent Jullier dans son essai : *Les sons au cinéma et à la télévision*, Ed. Armand Colin, Coll. Cinéma et Audiovisuel, Paris, 1995, p.147.

³⁶⁴ Il existe un immense marché de CD de musiques de films, produits que certains acheteurs se procurent sans même avoir vu le film en question, comme par exemple pour la musique de Titanic, de Robin Hood, Prince of Thieves ou de Requiem of a Dream.

un processus plus subliminal que conscient³⁶⁵ ». Puis il reprend les propos du compositeur Max Steiner sur la reconnaissance émotionnelle :

Si, après avoir quitté la salle, le public se rend compte qu'il a entendu une musique agréable, alors nous pouvons être satisfaits de notre travail. (...) Un spectateur de cinéma voit le film avec ses yeux, ses oreilles sont concentrées sur le dialogue. La musique semble le pénétrer par un autre sens, complètement différent. Elle produit une réaction émotionnelle immédiate, mais elle demeure un moment dans le subconscient avant que sa présence ne devienne effectivement consciente³⁶⁶.

La perception n'étant pas la même pour le spectateur, variant selon son savoir, son état émotionnel du moment et l'instant de la réception, il devient, par la force des choses, un écouteur.

Le cinéma, tout en gardant ses spécificités, va mettre en œuvre plusieurs procédés pour optimiser la présence de la musique à l'écran et son impact direct sur le spectateur. De là découle la difficulté de cerner son impact et les limites de ses fonctions : peut-on légitimement définir une théorie de la portée idéologique de la musique de film comme cela est faisable pour les autres figures cinématographiques ? Quelles sont les limites de l'interprétation spectatorielle de cette forme musicale par rapport à la musique en général ? Peut – on parler de soumission de la musique aux images et au montage qui les organise sans la dénigrer pour autant ?

³⁶⁵ Berthomieu, Pierre : *La musique de film*, Ed. Klincksieck, 2004, p. 39

³⁶⁶ idem, p. 40

Face à ces questionnements divers, il convient d'affirmer que la musique de film, qui accompagne³⁶⁷ le montage image sans pour autant suivre ses coupures et raccords et en dépendre³⁶⁸, propose un niveau de lecture parallèle et un savoir sur le monde représenté à l'écran, savoir qui prend souvent son déclencheur au niveau des émotions et qui, malgré son caractère le plus fréquemment extra – diégétique, permet de renforcer le pouvoir de croyance en l'œuvre lors du visionnage d'un film. Le paradoxe du spectateur atteint alors son paroxysme, confronté d'une part à une construction filmique visuelle qui a un certain rythme et d'autre part à une structure musicale qui procède différemment mais qui contribue à la cohérence du récit et à l'impact idéologique produit.

La présence de la musique de film, de même que son éventuelle absence partielle ou totale dans une œuvre cinématographique, est donc intimement liée à plusieurs facteurs, conditionnée par le récit mais en déterminant relativement la finalité et, parfois, contribuant au succès du film lui-même. Elle a donc une portée idéologique qui, bien que difficile à cerner et à analyser, propose au spectateur un plus que les images n'aurait pas pu assurer toutes seules de la même façon.

a- La musique comme ponctuation seconde dans Independence Day

L'une des caractéristiques de la musique est qu'elle permet de ponctuer le récit filmique en se superposant au montage qui, lui, rythme ce récit. Ce faisant, elle participe à l'intelligibilité de l'ensemble, atténuant les ruptures produites par la discontinuité - dans la bande image - due au montage (ou en les amplifiant). Cette caractéristique récurrente de la musique de film³⁶⁹ dénote sa capacité à produire une

³⁶⁷ Ce terme est utilisé ici dans son sens large de compagnonnage, la musique n'étant pas considéré comme une musique d'accompagnement puisque, comme le dit souvent Michel Chion, « elle fait partie du film », « irrigue, innerve ».

³⁶⁸ Les cas de films dans lesquels la musique est scandée selon le rythme du montage, coupée selon le montage image, sont très peu nombreux et restent des exceptions, des tentatives expérimentales, comme par exemple dans certains films de Jean-Luc Godard.

³⁶⁹ Le vidéo – clip va jusqu'au bout de cette logique en unifiant des images que rien n'aurait pu réunir par l'intermédiaire d'une chanson ou d'une musique spécifique.

influence sur le spectateur, ayant tantôt un rôle d'appui au montage image lorsqu'elle chevauche plusieurs plans et d'autres fois un rôle de bornage lorsqu'elle marque un plan en un point différent de ses extrémités.

Cette ponctuation, qui peut être considérée comme ponctuation seconde et non pas secondaire³⁷⁰, est souvent à l'œuvre dans les films américains, notamment ceux produits dans la dernière décennie, films dans lesquels ce procédé devient extrême. La raison qui caractérise particulièrement la généralisation de ce procédé de ponctuation dans ce cinéma est le développement du vidéo – clip (au début des années 1990) qui acquiert ses lettres de noblesse durant cette période et qui va jusqu'au bout de cette logique en unifiant sous la bannière du motif chanson ou du motif musique des images très différentes tant au niveau du contenu que du support original. Cependant, cette ponctuation ne se limite pas à l'effet – clip, elle le dépasse souvent pour produire sa propre logique, en accord le plus souvent avec le reste des éléments filmiques.

L'utilisation de la musique dans Independence Day est représentative de cette tendance du Cinéma Américain à proposer une amplification du sens généré par les images et le montage, alternant entre plusieurs styles différents : dans la scène d'introduction, durant les 7 premiers plans du film, une musique symphonique au rythme d'une marche militaire commence lentement pour ensuite prendre son essor, balisant les images de la lune et du vaisseau extra – terrestre qui traverse l'espace et menace la terre.

Cette musique, dans la lignée de musiques symphoniques composées pour des films américains dans les années 1940 et 1950, couvre l'ensemble de la séquence d'ouverture, proposant une unité totalisante face au morcellement du montage. Elle ne fait cependant qu'offrir une lecture qui va dans le sens des images, celle qui préfigure de la suite du film et des combats qui auront lieu : comme le montage, elle

³⁷⁰ Le terme "ponctuation seconde" propose une définition de la musique de film comme étant à un niveau égal à celui des images et du montage mais dont le traitement se fait dans une étape seconde.

est elle-même un indice de la menace des extra-terrestres, le caractère militaire des sonorités et du rythme conditionnant son sens.

Cependant, à la différence des films de la période classique du cinéma américain³⁷¹, la seconde musique, qui est en fait une chanson, suivant directement la première, est radicalement différente et brusque le spectateur et son rapport au film. Il s'agit d'une chanson rock mondialement connue du groupe américain très populaire R.E.M.³⁷², couvrant les plans de la scène suivant l'introduction, dans laquelle un employé du SETI, organisme de recherche sur la vie extra – terrestre américain, distingue les premiers sons produits par les futurs envahisseurs. Vers le milieu de la scène, il apparaîtra clairement que cette chanson rock émane d'une radio : l'employé fera taire cette radio pour mieux entendre les signaux bizarres émis. Il s'agit donc d'une musique purement diégétique, contrairement la premièrement qui est une musique de fosse.

Quelques secondes séparent la musique symphonique aux relents militaires de la chanson rock aux paroles légèrement subversives mais également prémonitoires du changement qui va s'opérer, l'attaque pouvant « changer le monde tel que nous le connaissons ». Dans les deux cas, malgré la contradiction des formes musicales, elles opèrent sur le spectateur en influençant sa compréhension et en introduisant des éléments encore latents, ceux qui annoncent le caractère menaçant et dangereux de cette entité qui arrive de l'espace, accompagnant ainsi l'action du montage qui, comme cela a été analysé plus haut³⁷³, propose très tôt dans la narration des éléments de cette menace encore non formulée.

³⁷¹ La « collusion » (le terme est de M. Chion) entre la musique et la chanson n'est pas un phénomène récent, il existe depuis la fin des années vingt dans le cinéma. Selon Chion, « la différence significative est que les chansons, au lieu d'être entonnées par des personnages (...) sont passées dans la fosse » (La Musique au Cinéma, p. 287). Il faudrait ajouter que cette collusion est devenue, dans le cinéma contemporain, de plus en plus brusque, sans transitions et sans silences entre la musique et la chanson.

³⁷² Il s'agit de la chanson "It's the end of the world as we know it (I feel fine)", sixième chanson du disque Document, sorti en 1987 sous le label I.R.S. Cette chanson est présente dans de nombreux films, dont Chicken Little, TommyBoy, un épisode des Simpsons et dans des jeux vidéo comme Max Payne. Elle est également dans la liste des chansons bannies produite par Clear Chanel après les attentats du 11 septembre 2001.

³⁷³ Notamment dans la partie consacrée au montage de la séquence d'ouverture, au chapitre B – III.

Cette contradiction est en partie dissimulée par la place qu'occupe chacune dans le récit, le caractère diégétique de la seconde la renvoyant dans la sphère de l'acceptable dans le cadre d'un film qui s'annonce à l'avance comme un film hollywoodien, donc codifié.

Par ailleurs, cette contradiction se trouve complètement démantelée lorsque le sens produit par chaque scène trouve son aboutissement : dans la première scène, il s'agit d'introduire l'état du monde dans la diégèse du film, les américains dominant les mondes, terre, lune et espace. La musique est glorifiante, militaire. Certains lui trouvent même des accents patriotiques³⁷⁴. Elle permet de mieux rendre compte de cette supériorité à caractère guerrier tout en introduisant parallèlement les intentions bellicistes de ceux qui prétendent renverser « l'ordre établi ». Par son extension sur l'ensemble de la scène, elle contribue à l'unité de celle-ci.

Dans la seconde scène, la chanson commence brusquement, après un flash-blanc. Ludique, elle introduit un univers terrestre dans lequel l'insouciance règne, l'employé jouant au golf dans son bureau et délaissant son poste. A la différence de la première séquence marquée par la gravité tant au niveau de l'image (le noir et blanc, le drapeau ...) que des sonorités qui sont dans la gamme des basses, cette scène est beaucoup moins dramatique jusqu'au moment où l'employé entend les bruits. A partir de cet instant, la chanson des R.E.M disparaît aussi brusquement qu'elle était apparue pour laisser place à une nouvelle musique symphonique aux sonorités graves quelques secondes plus tard, annonçant et accompagnant l'importance de la situation.

³⁷⁴ Plusieurs critiques d'internautes dans des forums de discussions utilisent ce mot pour définir la musique dans la scène d'introduction du film, de même que celles qui accompagnent les scènes de batailles et la scène du discours présidentiel. Dire qu'une musique est « patriotique » relève de la subjectivité qui est à l'œuvre face à ce genre de scènes, fortement marquées par le sujet du film et par l'imaginaire du spectateur. C'est dans ce sens que les émotions se trouvent fortement amplifiées par l'utilisation d'une musique dans un film, les images donnant elles même une signification à la musique. Utilisée dans un autre film, par exemple un film comique, elle aurait une toute autre portée.

Le rôle de la musique comme ponctuation seconde apparaît ainsi dans cette double utilisation : elle met l'accent sur certains points dans la narration, marquant celle-ci par ses points d'ancrage et de désancrage, permettant d'un côté au sens de s'organiser et de l'autre aux images et à leur montage un meilleur ciblage du spectateur, fortifiant la capacité de celui-ci de croire en ce qu'il voit.

La différence du rythme entre le montage image et le montage musique à cause de la double ponctuation apparaît clairement : le traitement de la musique symphonique est différent de celui de la chanson rock, la première commençant en souplesse et s'achevant avec la séquence, se fondant avec les bruits du vaisseau spatial et avec la voix off qui lit les inscriptions de la plaque lunaire, tandis que la seconde est beaucoup plus présente et se détache des images, comme si elle n'avait pas de rapport avec celles-ci.

Cette utilisation double de la musique participe au paradoxe du spectateur, la musique de fosse lui apparaissant plus cohérente avec le cadre de l'action, plus tolérable et mieux intégrée à l'ensemble que la musique d'écran supposée être fondue dans l'action puisqu'elle en fait partie et qu'elle en émane. En fait, la musique propose au spectateur deux niveaux d'écoute, indépendants de sa source d'origine, dans le but de renforcer sa double position : elle permet de générer des émotions pour le faire participer au dispositif et elle a pour mission de le tromper, de le mystifier pour mieux affaiblir ses résistances comme regardant. Dans ce sens, la justification de la musique comme élément diégétique ou non diégétique devient peu importante, l'essentiel étant son impact et sa finalité.

Cet emploi successif d'une musique symphonique et d'une chanson rock se produit également dans Armageddon : la première séquence qui suit le titre du film, celle durant laquelle des astronautes qui réparent dans l'espace la navette spatiale Atlantis, secondés par une équipe terrestre de la NASA, sont tous tués par une météorite, est « irriguée » par une musique symphonique mixée avec les bruitages et les dialogues à un niveau relativement bas, presque inaudible à certains moments.

Cette musique continue avec quelques variations dans deux scènes suivantes puis s'arrête pour laisser place à une musique - chanson totalement différente lorsqu'une nouvelle scène débute avec un plan sur la ville de New York. C'est une chanson du groupe Aerosmith, « I don't want to miss a thing ³⁷⁵ », qui semble elle aussi une musique de fosse. Les écouteurs que porte le personnage principal de cette scène, un jeune noir sur sa bicyclette, laissent cependant sous-entendre que cette chanson pourrait provenir d'un baladeur et serait donc une musique d'écran. Cette musique disparaît quelques secondes plus tard lorsqu'une voix qui provient d'un écran télévisé dans une vitrine devant laquelle passe le noir annonce le drame d'Atlantis. A ce moment, le noir n'a plus ses écouteurs sur les oreilles mais sur son cou.

Rien n'indique pourtant que cette chanson émane d'un baladeur, ni au niveau de la sonorité ni à celui du niveau d'écoute, celui-ci variant selon les dialogues dans cette scène. Les écouteurs ne sont pas non plus mis en évidence, à la différence de la scène dans Independence Day, dans lequel il est incontestable pour tout spectateur que l'employé éteint une radio. Le doute est donc de mise, et le film ne propose pas de réponse définitive quant à l'origine de cette chanson, confirmant ainsi le peu d'intérêt des faiseurs du film dans la justification de la source musicale.

Cela rappelle un autre film célèbre, Thelma and Louise, réalisé en 1990 par Ridley Scott et analysé par Michel Chion dans son ouvrage *La musique au cinéma* ³⁷⁶. Commentant une scène centrale du film, Chion évoque les chansons « on the air », chansons dont la provenance et l'origine dans le film restent floues, oscillant entre le principe de musique de fosse et celui de la musique d'écran. Il affirme :

Nous qualifions d'*on the air*, au cinéma, les voix et les musiques qui acquièrent la liberté d'émaner de

³⁷⁵ Cette chanson, à la différence de celle des R.E.M., a été spécialement composée pour le film, qui fut un tremplin pour elle, la propulsant aux sommets dans les hit parades en 1998, durant plusieurs semaines consécutives.

³⁷⁶ Chion, Michel : *La musique au cinéma*, Ed. Fayard, 1995, p.172 – 175.

n'importe quel point de l'espace, étant associées à l'idée d'une diffusion hertzienne ou téléphonique

Puis il ajoute, comparant l'effet produit à celui que ressent un conducteur d'une voiture qui écoute de la musique émanant la radio de sa voiture tout en contemplant les paysages qui défilent devant lui :

Le cinéma ne fait qu'imiter ce jeu de conjonctures fortuites, supposant une existence indépendante de l'action et de la musique, ou de la chanson, pour les organiser étroitement et leur donner un sens dramatique et émotionnel précis, mais en faisant comme si elles étaient « naturelles ».

Ce « naturel » qu'il évoque est celui qui est à l'œuvre dans Armageddon, la chanson du groupe Aerosmith étant à la fois une émanation radiophonique et une émanation de la ville de New York, circulant librement entre les personnages.

La différence est notable avec Independence Day dans lequel la musique symphonique domine. Ce type d'utilisation des chansons est récurrent dans Armageddon et vise, sans doute, à rendre le film plus accessible à une jeunesse friande de cette musique. On y trouve ainsi des chansons de Jon Bon Jovi, de Patty Smith, de Trevor Rabin, de ZZTop et de bien d'autres groupes musicaux, parallèlement à la musique symphonique aussi présente que les chansons.

Plus globalement, ces exemples montrent bien l'omniprésence de la musique dans la réception du film par le spectateur et dans le degré d'intelligibilité du récit lui-même. En proposant une ponctuation qui diffère sensiblement de celle provoquée

par le montage des images, elle permet de relativiser le sens³⁷⁷ et d'associer, par le biais de l'écoute et des émotions générées, le spectateur au film, en l'entraînant encore plus à ajuster sa position extérieure de regardant à sa situation interne de participant au dispositif.

b- La musique comme univers second dans Forrest Gump (1996) et Requiem for a Dream (2001)

Parallèlement à sa présence comme ponctuation seconde, la musique au cinéma se développe souvent comme univers second, dispositif participatif de la diégèse : univers second car ne lui étant pas soumise, mais, au contraire, contribuant à sa formation et à son organisation. Avec le montage, et par son biais, elle aide à la régulation du récit.

Le Cinéma Américain est celui qui a le plus développé ce caractère de la musique comme univers second, grâce au développement de divers procédés techniques survenus à partir des années 1970 et à la maîtrise des outils d'enregistrement, de mixage, de création, de reproduction et de diffusion. Des films aussi différents que le premier Star Wars (1977), Blade Runner (1982), Ragtime (1981), Against All Odds (1984), Brazil (1984), Cape Fear (1991) ou The Piano (1992) intègrent chacun la musique comme une entité spécifique qui les identifie encore plus que les images. Le succès populaire des musiques (ou chansons) de films chez des auditeurs parsemés dans le monde - occidental en l'occurrence - qui achètent la bande originale du film (BOF) l'atteste, le pilier musical pouvant se défaire des images sans que son existence soit remise en compte, ce qui n'est pas le cas des images : imaginerait-on des spectateurs regardant n'importe lequel des films cités ci-dessus sans la musique qui les innerve ? Il est difficile d'imaginer une version d'un film projeté publiquement sans sa musique, même dans le cadre d'une projection de

³⁷⁷ Relativiser le sens implique ou le renforcement de celui-ci en permettant d'accroître la vraisemblance de ce qui est montré à l'image ou bien, au contraire, de favoriser une distanciation qui encourage les interrogations.

films de l'époque du muet qui sont presque toujours accompagnés par une musique, celle enregistrée à l'époque ou une autre composée pour l'occasion.

Univers « second » implique cependant un certain rattachement à un univers considéré comme « premier », qu'il soit virtuel ou d'actualité : ce rattachement se caractérise par l'incapacité de la musique au cinéma, comme cela a été précisé plus haut, à imposer un sens et à prescrire un développement narratif indépendamment des autres figures cinématographiques et, surtout, du montage.

Avec les années 1990, les progrès techniques concernant la bande sonore des films, optimisant la présence de la musique à l'écran et ses effets³⁷⁸, accompagnent les avancées du numérique quant à l'image. La distribution sonore dans la salle³⁷⁹, l'élargissement de la bande passante, la création de logiciels très perfectionnés pour le mixage et le montage sonores et la numérisation de l'ensemble des procédés de l'enregistrement jusqu'à la diffusion permettront de valoriser l'effet de réalité produit lors du visionnement d'un film.

Dans cette perspective, des films comme Forrest Gump ou Requiem for a Dream, malgré leurs grandes dissemblances, conçoivent la musique (et la chanson) comme un univers second autant par la présence affirmée de celle-ci que par les liens qu'elle tisse avec le montage et les images, allant jusqu'au bout de cette exigence.

Forrest Gump débute avec une musique mélodique à thème se basant sur du piano dès le générique. Cette musique revient, avec quelques variations, à plusieurs reprises dans les dix premières minutes du film. Vers la onzième minute, une

³⁷⁸ Les développements technologiques dans le domaine du numérique permet, dès 1992, au système Dolby de se parfaire, avec l'instauration du Dolby Stereo Digital, qui se base sur le *surround sound compression*. Le premier film à se doter de cette configuration sonore est Batman Returns, sorti en octobre 1992. Plus tard, les systèmes Dolby AC3, puis Prologic II, en 2000, permettent d'améliorer encore plus les enregistrements et les rendus sonores.

³⁷⁹ Le perfectionnement de la diffusion sonore dans les salles de cinéma est suivi par une amélioration importante durant les années 1990 des équipements sonores pour la vidéo (home cinema), provoquant un bouleversement important dans ce domaine qui va désormais concurrencer le cinéma. Avec la HDV et la HDTV, ce n'est pas seulement la qualité de l'image qui atteint des sommets, mais également la qualité sonore.

chanson rock and roll se distingue : il s'agit d'un jeune homme, qui s'avérera être Elvis Presley, qui chante et joue de la guitare en présence de Forrest enfant. C'est la première intrusion d'une chanson. Une minute plus tard, cette chanson reprend à nouveau, cette fois entendue par Forrest et sa mère à travers un téléviseur. Dans les scènes suivantes, la musique du début va laisser place à une musique symphonique plus présente, à base de cuivres, notamment dans la séquence durant laquelle Forrest commence à courir malgré son handicap physique pour ne plus s'arrêter. Quelques minutes après, Forrest devenu adolescent continue de courir, une musique rock l'accompagnant. Cette musique disparaît ensuite pour permettre à une nouvelle musique orchestrale de s'imposer, avec pour seule transition de courts bruits d'applaudissements. Les musiques mélodiques et symphoniques ainsi que les chansons relatives à l'époque des événements du film vont dès lors s'enchaîner jusqu'à la fin du film, à un rythme assez important et rapide : en plus de la musique composée pour le film, 56 chansons sont créditées au générique fin.

Cette omniprésence de la musique et le mélange des genres et des types de transitions sonores pour un film qui dure environ 142 minutes n'est pas une exception dans le cinéma, ayant ses racines dans des films des années 1960, dont Easy Rider (Denis Hopper, 1969). Dans les années 1990, cette méthode devient plus récurrente, avec des films comme Pulp Fiction, Natural Born Killers, Fear and Loathing in Las Vegas, Twin Peaks : Fire Walk With Me, A Bronx Tale, Casino, Great Expectations ...

Dans Forrest Gump, elle devient au centre même de la narration du film, permettant de renforcer les références historiques du film et d'authentifier ses assises³⁸⁰. Les chansons présentes dans le film favorisent ainsi la compréhension non pas seulement de l'histoire, mais du contexte général : la grande popularité de la plupart des chansons dans une grande partie des États-Unis et du monde occidental, cibles

³⁸⁰ Les erreurs historiques ou les anachronismes sont très peu nombreux et négligeables : par exemple, lorsque la chanson All Along the Watchtower de Jimmy Hendrix, sortie en 1968, accompagne une scène qui a lieu avant juin 1967, ou lorsque la chanson Volunteers des Jefferson Airplanes, sortie en 1969, accompagne une scène qui ne peut se passer que durant les années 1967 ou 1968.

essentiels du film, permet au spectateur une meilleure correspondance avec les faits relatés, proposant une remémoration et une mobilisation de sa mémoire tout en offrant un plaisir sensoriel, la célébrité des sonorités et leur datage pouvant être le garant de cette satisfaction.

Dans cette perspective, l'amalgame entre des musiques de fosses orchestrales et mélodiques, des chansons de fosses et des chansons d'écran, plus radical que dans Independence Day, devient acceptable pour le spectateur, pour qui cette bande sonore se superpose à l'univers de la diégèse en gardant une cohérence totale et en impressionnant celui-ci par son caractère unitaire, se proposant comme univers second qui, avec son caractère inhérent de ponctuation seconde, marque le film et le spectateur, stimulant sa perception.

Dans Requiem for a Dream, l'approche musicale est différente, tant au niveau du style musical qu'au niveau de la répartition image – musique. La musique n'en demeure pas moins un élément moteur dans l'activation de la perception spectatorielle et par son statut d'univers second, statut qui s'impose dès le début du film, avec le titre.

En effet, la musique composée pour le film, qui commence avec le générique, se poursuit tout au long de la première scène post – générique, pour s'achever brutalement avec le premier intertitre « summer ». Deux scènes plus tard, une nouvelle musique débute, ayant pour point de départ des bruits tonitruants qui accompagnent des images en gros plans de seringues, de drogues dures, de bouches et d'un œil qui se dilate. La musique semble émerger des bruits, ceux-ci en constituant l'exorde. Cette musique de rap provient d'un disque que met l'un des deux personnages de la scène. La musique s'arrête lorsque le disque est stoppé. Une nouvelle musique commence tout de suite après, alors que les deux protagonistes sont dans un café. Au milieu de la scène, lorsque l'un des deux arrache le revolver du policier assis près de lui, la musique de rap reprend brusquement pour s'arrêter quelques secondes plus tard, lorsque le barman intervient et qu'il apparaît que

l'action qui précédait n'était qu'un rêve, un produit mental, de même que la musique de rap. Dans les scènes suivantes, les mêmes musiques, avec de multiples variations, vont continuer à irriguer le film, avec peu de scènes sans musique.

L'absence de leitmotiv correspondant à chaque personnage, comme c'est le cas par exemple dans Star Wars, malgré le sujet et les caractères très marqués qui s'y prêtent dans Requiem for a Dream, permet d'étendre la même musique sur l'ensemble du film pour en faire une sorte de rengaine qui s'éternise et se répète inlassablement.

Cette construction musicale, qui, comme dans Independence Day et Forrest Gump, mélange les genres et multiplie les utilisations, la même musique étant une première fois d'écran, une seconde fois de fosse et une autre fois une création mentale d'un personnage, exerce sur le spectateur une attirance qui coïncide avec celle que Eisenstein appelle le « pathétique » à travers le montage d'attractions et qui consiste à éveiller un sentiment d'enthousiasme, donc de le faire vibrer face à ce qu'il voit et entend. Cette attirance est due principalement à la présence d'une musique reconnaissable de scène en scène à partir du moment où elle s'impose au début du film, de sa présence omnisciente avec tous les personnages, de ses effets globalisants dès lors qu'elle intervient dans des situations différentes, se proposant ainsi comme un élément unificateur, comme cela apparaît clairement dans la scène finale, lorsque la musique supporte les divers plans des personnages principaux alors que tout les sépare, spatialement, physiquement et moralement.

La musique s'accapare alors le rôle de rassembleur, alors que le montage, comme cela a été décrit auparavant³⁸¹, a une action de fragmentation et de subjectivisation. Par sa régularité, elle se présente au spectateur comme univers second qui, en quelque sorte, est une alternative à celui que propose le montage, se distanciant de celui-ci et créant un écart perceptible émotivement par le spectateur.

³⁸¹ Chapitre C- II- a

La différence entre Forrest Gump et Requiem for a Dream, tous deux comprenant la musique comme univers second, réside dans l'activité de cet univers : dans le premier, la musique affirme et confirme ce que les images montrent, appuyant le récit et servant d'appui, faisant fonction d'appel (accentuation d'un élément de la diégèse) et de liaison. Dans le second, la musique se démarque des images et se détourne des informations visuelles, faisant fonction de distanciation. Plusieurs musiques de films des années 1990 se présentent ainsi, notamment dans des films choraux, dans lesquels les destins de plusieurs personnages s'imbriquent, comme American Beauty, Magnolia...

L'idéologie est ainsi directement liée à l'expression de la musique comme univers second, celle-ci participant, par son statut même, à son éclosion. De même que les effets - propagande précédemment décrits, la musique a une action de transmission, qui est cependant de nature différente de celles qui se rapportent aux effets relatifs à l'image, n'étant pas elle-même l'expression d'un discours (comme l'est le montage) ou un principe créateur et découvreur de sens (comme le travelling). Elle est par contre un stimulateur qui permet de focaliser l'attention du spectateur sur l'un ou l'autre des figures filmiques, de diriger son attention, de confirmer des propositions ou de fournir des variantes. En cela, elle participe à la mise en place de la toile idéologique qui sous tend les films.

c- La musique comme croyance seconde dans Godzilla (1998) et The Last Samurai (2003)

Il est notoire d'évoquer la « croyance dans les images », d'alléguer le pouvoir de cette croyance dans les études cinématographiques. Il est beaucoup moins fréquent de parler de la croyance dans la musique de film ou dans la musique tout court. Cette dissemblance est sans doute due à la nature même de chacun des éléments, le caractère « visuel » de l'image lui procurant une densité et une existence concrète qui diffèrent de ce qui détermine le caractère « auditif » de la musique et donc de sa

perception, malgré la présence de « certaines dimensions communes³⁸² ». Croire en une image, ou, plus précisément, en des images en mouvement, semble être une évidence, alors que croire en une musique qui accompagne les mêmes images apparaît comme une opération plus difficile, sinon impossible. Dans son ouvrage *La Croyance dans l'image*, Steven Bernas confirme cette tendance en affirmant à propos du pouvoir des images :

Depuis les travaux de Christian Metz, nous savons que l'impression de réalité permet la croyance dans le récit qui nous est proposé pour notre plus grand plaisir. Mais les affects et les émotions que nous éprouvons à partir des films appartiennent à la fonction spectaculaire du cinéma et au trajet psychique du spectateur, dans sa conscience des images et de l'histoire³⁸³.

Bernas ne mentionne pas le son ou la musique dans ce qu'il appelle la conscience du spectateur et dans la création de son « plaisir ». Est parce que la musique est une entité considérée comme non – filmique par essence ? Ou bien parce que la musique est souvent perçue comme un ajout, comme ce fut le cas durant l'époque du muet, époque durant laquelle le cinéma était uniquement constitué d'images en mouvements ?

Voir diffère d'entendre, les mécanismes mis en oeuvre sont distincts. La croyance dans la musique de film serait-elle pour autant inexistante ? Les exemples cités ci-dessus semblent pourtant indiquer que cette croyance peut se développer lors de la réception d'un film par un spectateur : dans *Forrest Gump*, il est essentiel que le spectateur soit aussi bien écouteur que regardeur pour que la fiction fonctionne. Dans *Independence Day*, la musique est indispensable pour que les images puissent remplir pleinement leur rôle.

³⁸² Chion évoque l'une de ces dimensions communes, le rythme, phénomène « trans-sensoriel » (*La Musique au Cinéma*, p. 288)

³⁸³ Bernas, Steven : *La croyance dans l'image*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 2006, p.43.

Cette croyance serait donc seconde, comme elle l'est comme ponctuation seconde et comme univers second, ayant sa propre autonomie tout en étant intimement liée à la croyance véhiculée par les images. A partir des années 1990, ce pouvoir de croyance s'accroît principalement grâce aux avancées technologiques dans le domaine du son numérique.

Godzilla contient un exemple représentatif de la musique comme croyance seconde. Ce film débute dès le générique avec la Marseillaise, qui semble sortir d'une radio, la qualité de l'enregistrement sonore étant mauvaise. Cette musique se fond ensuite avec une nouvelle musique symphonique qui accompagne les images sépia jusqu'à la fin du générique. La séquence qui suit, celle du navire japonais, est sans musique, jusqu'à l'apparition des signes inquiétants. La musique symphonique réapparaît alors avec le naufrage, pour être subitement coupée par une chanson et une nouvelle séquence : un personnage, dans sa voiture, écoute et fredonne Singin' in the Rain, les écouteurs sur ses oreilles. La chanson s'arrête brusquement lorsque le personnage se rend compte de l'arrivée d'un hélicoptère. Ce n'est que quelques secondes après l'arrêt de la chanson qu'il enlève ses écouteurs.

La présence de la Marseillaise ne peut se comprendre que grâce à un plan dans lequel un panneau de signalisation annonce le lieu de l'action, l'Atoll de Mururoa, îles sous contrôle français dans lesquelles se faisaient des expériences nucléaires. La Marseillaise, reconnaissable et identifiable malgré la mauvaise qualité, atteste donc ce que disent les images et les mots, explicitant et accentuant leurs portées, annonçant ainsi le caractère du monstre et son origine.

La musique symphonique qui se substitue à la Marseillaise confirme la fonction de cette dernière : d'une qualité sonore irréprochable, la seconde musique se dissocie de la Marseillaise en confirmant au spectateur le statut « d'archive » de l'hymne

national français, et place cette musique au même degré que les images en sépia³⁸⁴, celui du document et de la preuve d'authenticité.

En participant à l'intelligibilité des images et du récit, la musique se dote dès lors d'un pouvoir de croyance qui incite le spectateur à plus de perméabilité. Cette croyance seconde multiplie les possibilités du film à convaincre le spectateur d'un certain nombre de choses, notamment de la responsabilité française dans la création du monstre.

Plus tard, dans la scène du jeune homme qui fait des recherches en écoutant une chanson ringarde mais ultra connue comme Singin' in the Rain, la musique abandonne son rôle de formateur pour redevenir, comme dans Independance Day et, encore plus, dans Armageddon, un trait marquant d'un personnage : le personnage en question ne l'écoute pas seulement, il la fredonne. L'arrêt de cette chanson dément son caractère de « musique d'écran », celle-ci acquérant alors une dimension plus large, une sorte de « on the air » inversée : en effet, elle ne continue pas après l'action, comme dans l'exemple cité par M. Chion pour Thelma and Louise, mais s'achève avant que le personnage n'enlève ses écouteurs, donc avant qu'il cesse d'entendre cette chanson.

Cette grande latitude qu'a la musique à se distinguer des images renforce le pouvoir de croyance qu'elle dégage : la chanson Singin' in the Rain, en plus d'être une manière de distinguer le personnage et de contribuer à façonner son identité, devient une figure qui peut distinguer un instant d'un autre, qui peut séparer un plan en son milieu. Sa fonction de ponctuation seconde s'assemble alors avec celle de croyance seconde pour permettre au récit de progresser : l'hélicoptère qui arrive va entraîner la suite de l'histoire en emportant le personnage vers les îles françaises pour enquêter sur l'existence du monstre, l'arrêt de la chanson étant la garantie de cette mutation vers un monde plus brut, plus dangereux, plus moderne que celui que

³⁸⁴ Dans le chapitre B- IV- b, la problématique des images en sépia versus les images en couleur est abordée.

représente cette chanson, celui de la comédie musicale de l'époque du cinéma classique hollywoodien.

Par une pratique apparemment différente, The Last Samurai obtient des résultats similaires : dans la scène de présentation du personnage principal, celui-ci vante sur scène les exploits des colons de l'ouest américain qui ont combattu des tribus indiennes. La musique est celle d'un orchestre de l'époque qui joue en contrebas de la scène, bien visible. Vers le milieu de la scène, la musique s'arrête sans raison, alors que l'ex-soldat continue son discours aux accents victorieux. Quelques secondes plus tard, après quelques plans rapides du public riant et applaudissant, un plan rapproché sur le personnage principal et une musique aux sonorités graves accompagnée de voix gutturales ressemblant aux chants indiens introduisent sans transition aucune une nouvelle dimension au récit du jeune soldat : il se met à dénoncer le massacre de Little Big Horn, perpétré par ses compagnons. Le discours qu'il prononce devient dénonciateur de l'expansion vers l'Ouest.

Comme dans Godzilla, le changement de musique, qui passe sans raison et sans logique narrative d'une musique d'écran joyeuse à une musique de fosse fortement imprégnée par le sens du discours prononcé, d'une objectivité à une subjectivité, dénote l'importance de la musique comme figure transformative, soit un élément qui anticipe (elle commence quelque instants avant les paroles dénonciatrices) l'action et annonce au spectateur la mutation qui va suivre tout en participant à la transformation qui se produit.

Par leurs introductions respectives, Godzilla et The Last Samurai confirment le statut de la musique au côté des images et du montage qui permet une construction en plusieurs niveaux, le tout confortant le spectateur en lui proposant un univers cohérent dans lequel ses facultés de compréhension et de discernement sont jumelées à ses émotions ; le pouvoir de croyance du cinéma n'en sort que renforcé. Et par delà ce pouvoir, l'idéologie s'implante encore plus, trouvant avec la musique un moyen pour agir sur l'intelligibilité du spectateur.

d- La musique comme emprise de l'émotion dans *Ghosts of Mars* (2001) et *Panic Room* (2002)

La prépondérance de la musique de film comme ponctuation seconde, comme univers second et comme croyance seconde, accentuée par le perfectionnement technologique à partir des années 1990, trouve son aboutissement dans son emprise sur le spectateur au niveau des émotions. En effet, comme l'affirme Francis Vanoye, « le cinéma narratif n'a pas pour seul but de raconter des histoires, il se propose aussi de susciter des émotions. C'est peut être même son objectif premier, le récit constituant le support privilégié de l'émotion³⁸⁵ ». Vanoye ajoute cependant que « les cohérences narratives et émotionnelles ne convergent pas nécessairement (...), cette non – cohérence narrative étant au service de la cohérence émotionnelle³⁸⁶ ».

Les exemples cités plus haut dénotent une capacité à jouer sur les degrés de cette cohérence et de non – cohérence, en vue de provoquer des tensions et de réveiller les émotions des spectateurs. Le mélange des genres et des styles musicaux, les différents niveaux d'écoute, les variations des qualités sonores et les changements brusques des points d'écoute (relativement aux points de vue) amplifient la génération d'émotions. Le cas de « La Marseillaise » puis de la chanson « Singin' in the Rain » dans Godzilla est emblématique de ce jeu cinématographique entre cohérence et non – cohérence narrative et émotionnelle, proposant au spectateur à la fois des effets de continuité et de discontinuité sonore et entraînant ce que Vanoye appelle la « superposition d'émotions simultanées et divergentes, voire contradictoire³⁸⁷ » à travers les processus d'identification.

Dans Ghosts of Mars, dans lequel la musique électronique coexiste avec la musique rock, la problématique de la cohérence narrative et émotionnelle est bien présente : dans la longue séquence durant laquelle les policiers fraîchement débarqués sur

³⁸⁵ Vanoye, Francis : *L'emprise de l'émotion*, Ed. Aléas, Lyon, 2005, p. 33.

³⁸⁶ Idem, p. 36 - 37

³⁸⁷ Idem, p. 35.

Mars explorent le terrain pour tenter de trouver des habitants, des bruitages en fond sonore grave et distant accompagnent les images, sans pour autant que ces bruits forment une musique proprement dite. Il s'agit plus d'indiquer le caractère étouffant et irritant du lieu plutôt que de proposer au spectateur une musique de fond. L'absence inquiétante des habitants n'étant pas encore confirmée, la menace n'étant pas encore exprimée, ses sonorités d'accompagnement servent et soutiennent le récit et contribuent à préparer le conditionnement du spectateur (qui est placé à égalité avec les personnages du film) sans proposer de nouveaux éléments. Ce n'est que plusieurs minutes après le début de cette séquence qu'une musique électronique aux sonorités très aiguës commence, avec le plan de l'ouverture d'une porte et des policiers qui pénètrent dans un local sombre aux murs tachés de sang. Curieusement, ce plan n'est pas le premier qui annonce l'étrangeté du lieu et de la situation, des plans précédents dans les scènes antérieures ayant déjà confirmé cela, comme le plan dans lequel des lumières vacillent ou les plans de la scène durant laquelle les policiers entrent dans le local de la police sans trouver leurs collègues.

L'intervention de la musique avec ce nouvel indice, en soi sans véritable signification, révèle cependant l'importance de la découverte : l'image rajoute une piste, joue sur la redondance, compile les soupçons, alors que la musique annonce une nouvelle orientation, met un terme à l'incertitude et confirme le danger : elle permet le passage de l'inquiétude et du doute à l'imposition du danger, elle affirme avec l'image qu'une tuerie a bien eu lieu. L'absence de musique à cet instant précis aurait sans doute banalisé ce moment.

Cette transformation radicale dans le récit ne s'opère pas en termes narratifs, puisque la musique n'est pas constamment en phase avec les images (elle aurait pu commencer plus tôt, avec la scène inquiétante du poste de police), mais au niveau de l'implication émotionnelle du spectateur, qui perçoit et ressent le danger et la menace plus qu'il ne les comprend rationnellement. Le moment de l'intervention musicale et les sonorités qui caractérisent et qui distinguent cette musique des sonorités graves des bruitages qui accompagnent toute la séquence accomplissent une emprise sur le spectateur en activant l'état émotionnel et en lui permettant d'influencer

l'intelligibilité de l'ensemble, ce que l'image n'aurait pas pu assumer aussi clairement toute seule. L'arrêt brusque de la musique avec l'ouverture de la porte de sortie de ce lieu contraste avec la continuité de l'action : les policiers qui sortent pointent toujours leurs armes contre un ennemi invisible, le danger étant toujours aussi présent qu'à l'intérieur. C'est à ce moment que plusieurs fondus-enchaînés non narratifs interviennent, liant trois plans qui montrent les policiers avançant vers l'extérieur³⁸⁸. A partir de ce moment, c'est le montage des images qui prend le relais de la musique qui a rempli son rôle de générateur d'émotions et donc d'imposition d'une direction spécifique dans la compréhension du récit.

Le confinement de la musique à cette unique scène, ponctuée formellement par l'ouverture et la fermeture des portes dans une séquence qui dure une dizaine de minutes, séquence qui contient plusieurs scènes comparables et qui s'achève avec la prise de contact avec les prisonniers, confirme l'importance de son rôle permettant ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « l'immersion perceptive ³⁸⁹ » qui accompagne et détermine « l'immersion mimétique dans un univers fictionnel ³⁹⁰ ».

Dans Panic Room, cette immersion perceptive s'accomplit à la fin de la scène du repérage de la maison que vont habiter les personnages principaux du film. En effet, la longue scène durant laquelle un agent immobilier fait visiter aux acheteurs la maison débute sans musique tonitruante, avec quelques effets sonores de faible intensité. A la fin de la visite, il montre la chambre forte (Panic Room) aux acheteurs et leur explique son fonctionnement, sans aucun changement sonore, malgré l'importance de cette chambre et son rôle crucial dans le film : La musique n'intensifie pas ce moment, elle n'indique pas au spectateur que ce lieu sera le lieu de toute l'action future. Par contre, à la fin de cette scène, lorsque le personnage joué par Jodie Foster sort de la chambre forte et ferme la porte secrète recouverte d'un miroir qui reflète son image, une musique, celle du générique, commence et se

³⁸⁸ Ces fondus sont évoqués dans la partie C- II- c. Pour rappel, ils expriment une conception du temps rhizomique, produisant une élasticité dans le récit, questionnant la fonction même du fondu et sa signification.

³⁸⁹ Schaeffer, Jean-Marie : *Pourquoi la fiction*, Ed. Seuil, 1999, p. 299.

³⁹⁰ Idem, p. 327.

poursuit dans les deux scènes suivantes, celle très courte montrant un camion d'aménagement parké dans la rue et celle qui montre l'intérieur de la maison, pleine de cartons empilés, les nouveaux acquéreurs assis dans ce qui semble être une cuisine.

Cette scène dans laquelle la musique (comme présence et absence) joue un rôle important dans son rapport au spectateur est cruciale pour la suite du récit. Il s'agit de la présentation du lieu – titre du film. L'intervention de la musique après la découverte de la chambre forte, avec la fermeture de la porte, n'affirme pas seulement l'importance de cet endroit comme l'aurait fait une musique qui commence dès le début de la scène, mais annonce le caractère interactif de ce lieu et son humanisation et assure, avec l'image, le lien qui se noue dès cet instant, entre lui et le personnage féminin par le regard que reflète la porte de la chambre. En fait, la musique amplifie, en excitant les émotions du spectateur, la gravité du moment montré, et préfigure la suite et l'intimité que ce lieu va générer lors de l'enfermement qui va suivre. Dans cette scène, comme dans la scène de Ghosts of Mars, la musique facilite la compréhension, pressent la suite, et permet à l'émotion de se substituer à l'intellection. Cette scène ne sert pas tant la compréhension de l'histoire (elle n'est pas essentielle dans la construction du récit) que la perception d'un rapport de force et d'un danger sous-jacent, permettant d'unir l'élément humain au lieu hermétique et intimidant.

Dans Brother, la musique s'affirme aussi par son emprise de l'émotion dans plusieurs scènes, notamment celle de l'introduction durant laquelle Aniki, dans son hôtel, se remémore son trajet dans le taxi, quelques minutes auparavant. La scène est sans parole, avec une musique suave. Durant le plan du flash-back, le conducteur du taxi s'adresse à Aniki absent de l'image sans que ses paroles soient audibles, sans aucune justification. La musique, quant à elle, est ininterrompue. Les paroles inaudibles seraient-elle absente à cause de leur banalité ? Que vaut le plan image dans ce cas là ? L'image prime t-elle sur les dialogues et le son dans le film ? C'est la continuité de la musique, sans autre bruitage durant la scène, qui donne des éléments de réponse à ces questionnements : comme dans le plan du miroir dans

Panic Room, le flash-back n'est pas essentiel au sein du récit, mais il dénote un caractère du personnage, sa manière d'être et de vivre, sa mentalité. La musique, extérieure au personnage, est la garantie de cette affirmation, permettant aux émotions du spectateur d'émerger face à des images d'un personnage froid, distant, ne réagissant aucunement, se souvenant d'instantanés insignifiants. La musique dans cette scène est le seul élément qui permet l'humanisation du personnage par le spectateur, le flash-back authentifiant cette humanisation en prodiguant à Aniki cette faculté à se remémorer. La non - audibilité des paroles marque la toute puissance de la musique qui ne laisse plus de place à d'autres sons, au détriment de la vraisemblance de l'ensemble.

Ces exemples montrent bien le parcours de la musique de film dans son processus de conditionnement du spectateur en vue de permettre à ses émotions d'étayer, quand le besoin se présente, sa compréhension du récit et de suppléer aux carences éventuelles des images et de leurs montages. La musique de film dans le cinéma américain narratif, qu'elle soit ponctuation, univers et croyance secondes, n'est jamais indépendante des images et du sens qu'elles génèrent, proposant une version plus ou moins homogène à celle des images, selon les cas. Michel Chion écrit à ce propos :

La musique à l'écran n'est pas un genre propice à l'édification d'une forme en soi. Il n'est donc pas question d'y faire usage de la composition en tant que telle, pour signifier, pour dire quelque chose. La composition, c'est le film lui-même qui la représente, dans la totalité de ses éléments audio – logo – visuels. A l'intérieur, la musique y est le plus souvent ramenée à des éléments simples et brefs, et doit donc être d'autant plus immédiatement caractérisée³⁹¹.

³⁹¹ Chion, Michel : *La musique au cinéma*, Ed. Fayard, 1995, p 250

En effet, son action, rarement narrative, vise directement le spectateur dans sa double position paradoxale décrite plus haut (soit, il convient de le rappeler, comme récepteur, en face de l'écran, et comme élément du dispositif cinématographique) et accompagne le montage, quelle que soit la forme de celui-ci, dans la transmission non pas seulement de l'histoire du film mais également des idées sous-jacentes implicites portées par le film. Comme emprise de l'émotion, elle affirme ainsi son positionnement idéologique parallèle à celui des images, des mouvements de caméra, des effets : en essayant de convaincre le spectateur et non pas de lui imposer une représentation, la musique de film s'octroie une nouvelle fonction, celle d'être un vecteur idéologique important. Il convient de citer ici Pierre Berthomieu qui, à propos de la musique dans Saving Private Ryan, écrit :

[Le film] contient délibérément assez peu de musique. La densité de la bande sonore y supplée, avec le réalisme multidirectionnel des bruitages de combats. En de longues et lentes vagues élégiaques, au thématisme diffus, la musique vient avant ou après les batailles sanglantes. Il n'y a pas de musique pour l'horreur du front, parce qu'on n'en a pas le temps. Seulement le présent répété d'une élimination inhumaine. Au contraire, la conscience du sacrifice et de la douleur s'accompagne de musique, parce qu'elle est l'émotion humaine qui s'épanche³⁹².

Cette distribution *délibérée* de la musique dans le film est la confirmation de cette orientation, la musique participant à l'élaboration d'un contexte qui a pour objectif de transmettre au spectateur des données spécifiques, ciblant tout autant son intelligence et ses facultés de raisonnement que ses sens et ses potentialités de perception.

³⁹² Berthomieu, Pierre : *La musique de film*, Ed. Klincksieck, 2004, p 86 - 87.

Conclusion

I- La fin d'une époque

La sortie de The Passion of the Christ en 2004 marque la fin d'une époque et l'affirmation d'une nouvelle période dans le cinéma américain. Après la généralisation des effets spéciaux et des technologies numériques à partir de 1992, après la chute du communisme et la recherche d'un nouvel ennemi à incarner dans les films, après la composition d'une structure durable des studios américains, devenus de plus en plus puissants, après la confirmation de la place prépondérante du cinéma indépendant aux côtés du cinéma à caractère hollywoodien, une nouvelle tendance commence à se manifester avec des films comme Signs et Dragonfly dans le Cinéma Américain.

Le Cinéma Américain, organisme en perpétuel mouvement, amorce une mutation profonde mais cependant sous-jacente et presque imperceptible après les attentats du 11 septembre 2001. Il ne s'agit nullement d'une décision prise en haut lieu par des organismes politiques, par le gouvernement, par le président ou par la CIA comme l'affirment certains. Elle ne s'enclenche pas automatiquement, comme si un personnage de l'ombre superpuissant avait appuyé sur un bouton. Elle ne procède pas d'un ordre donné par les responsables de studios, par des producteurs ou des réalisateurs calculateurs. Le Cinéma Américain, il convient de le rappeler, est avant toute chose mû par des considérations d'ordre financier, considérations qui le laissent, du moins partiellement, à l'abri d'un dirigisme politique d'une quelconque autorité : le profit est la raison d'être du cinéma américain, en général, et de la culture hollywoodienne plus particulièrement, il ne saurait être sacrifié sur l'autel des motivations idéologiques sans perdre sa vitalité et sa pseudo - universalité.

L'influence des attentats du 11 septembre n'est donc pas une influence directe³⁹³, mais provient de la modification de l'état d'esprit de l'Américain moyen et, par ricochet, de l'homme occidental. Les attentats, provenant après des élections qui ont porté Georges Bush à la présidence des Etats – Unis, président connu pour son engagement chrétien, par sa croyance absolue et par sa vision manichéenne du monde, ne font que renforcer un sentiment déjà présent de retour global à des valeurs morales résultant des racines judéo-chrétiennes d'un peuple qui se croit porteur du Bien. La victoire de Bush, aussi controversée soit-elle, dénote donc une nouvelle orientation populaire. Les attentats, perpétrés par des islamistes radicaux, ne font qu'enraciner cette tendance à valoriser l'ordre moral et à le propager dans la conscience générale d'un pays entier. Le Cinéma Américain, en reflétant cet état d'esprit, ne fait qu'accomplir le rôle qu'il a toujours tenu. Cependant, comme à son habitude, il ne se limite pas à être un reflet, mais devient lui même un vecteur de changement, engendrant des films qui contribuent à cette transformation : l'impact du mode de production, bien réel, ne détermine toutefois pas la signification d'une œuvre, comme cela a été indiqué dans l'introduction de cette étude³⁹⁴.

Cela implique que le changement qui s'effectue dans le cinéma américain dès 2002 et qui se confirme en 2004 n'est donc pas radical, il n'est pas quantifiable ou chiffrable. Il n'est pas assimilable à celui produit par la révolution bolchevique en Russie, ni à celui provoqué par l'arrivée de Hitler au pouvoir dans l'Allemagne des années 1930 : dans ces deux cas, l'autorité politique avait imposé une réglementation et une codification qui a fait du cinéma un instrument qui lui est en grande partie soumis³⁹⁵. Aux Etats-Unis, malgré l'allégation de Irving Kristol,

³⁹³ Il ne s'agit nullement ici d'évoquer un nouveau cinéma post- 11 septembre, comme c'est le cas par exemple du cinéma néo – réaliste italien après la seconde guerre mondiale.

³⁹⁴ Dans Introduction, IV.

³⁹⁵ Il ne s'agit nullement d'opposer le cinéma hollywoodien et le cinéma de propagande nazi ou soviétique. Selon Valérie Pozner, des ressemblances existent, d'un côté, entre le mode de production hollywoodien et les va-et-vient avec l'administration du Code Hays (administration non étatique, bien sûr) et, d'un autre côté, le mode de production soviétique et les va-et-vient entre l'équipe de création et la censure. Par ailleurs, les films de propagande ne représentent qu'une petite partie de la production allemande de l'époque, qui vise surtout à attirer le plus grand nombre de spectateurs et à faire des profits. Nombres de films produits sous le nazisme s'efforcent d'imiter et de reproduire les recettes et les formules qui ont fait leurs preuves à Hollywood.

théoricien néo – conservateur, qui, évoquant le destin impérial du peuple américain, écrit que « nos missionnaires vivent à Hollywood³⁹⁶ », le cinéma préserve son indépendance tout en étant perméable parfois à certains courants de pensée.

Ce changement s'effectue sans remettre en cause les acquis du Cinéma Américain. Celui-ci se développe tout en étant fidèle à son passé, qu'il soit lointain ou proche. Il ne détruit pas pour reconstruire mais se remodèle tout en respectant une tradition centenaire, préservant ainsi une pratique qui lui permet d'assurer sa domination. Ainsi, loin de rejeter ce qui a composé l'identité du cinéma américain durant les années 1990, soit la mise en place d'un système formel qui gère la relation entre l'idéologie d'un côté et le montage et les autres procédés d'un autre côté, il s'appuie sur celui-ci pour le relancer et le fortifier en introduisant dans les récits des films, dans la constitution des personnages et dans les rapports entre eux ainsi que dans les dialogues, soit dans les constituants scénaristiques, des éléments qui portent le spectateur à mieux cerner la portée idéologique de l'ensemble.

Cela renvoie, sans doute pour certains, au cinéma américain des années 1980, un cinéma fortement ancré dans la réalité de l'époque. Cela n'est cependant en aucun cas une référence obligée, encore moins l'origine de ce phénomène, l'espace temporel qui sépare les deux périodes, espace durant lequel le monde, la société, le cinéma et les techniques relevant de l'audiovisuel ont fortement changé, étant le garant de cette inadéquation. L'immense brèche proposée par les technologies numériques, tant au niveau des images que des sons, permet encore plus de contamination du monde analogique par le monde virtuel, même si certains films tendent à réduire l'impact direct de cette contamination en rendant les effets moins spectaculaires.

³⁹⁶ Kristol, Irving: « The Emerging American Imperium », *The Wall Street Journal*, New York, 18 août 1997. En utilisant à dessein le mot « missionnaire », Kristol abonde dans le sens de la profession de foi du cinéma, celui-ci devenant un instrument de propagation d'une certaine croyance généralement religieuse. Par ailleurs, le missionnaire, habituellement soumis à une autorité à caractère divin, serait-il, selon Kristol, au service d'un Hollywood divinisé et défié ?

II- La Parole retrouvée : Signs (2002)

Signs (2002, Night M. Shyamalan) est l'un des films précurseurs de cette nouvelle tendance qui permet au discours filmique de se positionner clairement et d'engager le spectateur dans une direction idéologique spécifique. Il incorpore plusieurs signes qui introduisent dans le récit des éléments à caractère religieux et, plus spécifiquement, chrétien, le titre même du film devenant porteur d'une signification théologique. Dès le second plan du film, qui suit un premier plan qui incorpore un court travelling découvrant un jardin vide vu à travers une vitre, une indication sur le personnage principal est donnée : le plan rapproché montre une photo d'une famille de quatre membres dont le père est un révérend.

Figure 98: Signs



Le plan suivant montre ce même personnage qui se réveille brusquement, seul dans son lit. Il sort ensuite de sa chambre pour s'assurer que ses deux enfants, aperçus dans la photo, sont bien dans leurs chambres. Le deuxième et le troisième plans sont très significatifs et résument à eux seuls la situation initiale des personnages : il s'agit d'un révérend dont la femme est absente, décédée ou divorcée. Ce révérend, quelques minutes plus tard, demandera à une policière qui enquête sur les signes inquiétants apparus dans le jardin de ne plus l'appeler « father » (père). Vers la minute 25, il sollicitera d'une pharmacienne qui l'appelle à nouveau « father » et lui demande de se confesser par peur de la fin du monde qu'elle croit imminente de ne plus l'appeler par ce nom et lui rappelle qu'il n'est plus un révérend depuis 6 mois.

Après cette introduction du personnage et des événements, l'ex - révérend, dans un dialogue avec son frère après la confirmation de l'existence d'extra - terrestres, lui

demande s'il fait partie du groupe de gens qui croient « aux signes, donc aux miracles », croyant en une entité supérieure qui leur permet d'espérer, ou du second groupe qui croit à la chance, chacun étant persuadé qu'il est seul face à lui-même (they are on their own, dit-il), confrontant sa peur. Il affirme dans la suite de cette scène, alors que son frère lui répond qu'il croit aux miracles, que « personne ne nous regarde d'en haut, nous sommes tous seuls³⁹⁷ » en faisant pour la première fois dans le film référence à sa femme morte après qu'une voiture l'a heurtée. Selon l'ex – révérend, les derniers mots de sa femme confirmaient la non-existence de Dieu.

L'histoire du film, celle des signes produits par les extra – terrestres et de l'enquête qui suit, n'est qu'un revêtement pour une histoire plus intime, moins extraordinaire, celle d'un homme qui se recherche et qui tente de trouver un sens à sa vie, ayant tout perdu avec la mort de sa femme. Explicitement, cet homme assimile les signes soit à des miracles soit à du hasard. La suite du film sera une tentative pour trouver une réponse à ce dilemme.

En faisant correspondre une histoire personnelle avec une histoire globale, le film s'inscrit dans la lignée des films américains de facture classique. Cependant, en introduisant une problématique en rapport avec la croyance divine et en faisant passer l'essentiel du message par le discours et par les dialogues, il se différencie du cinéma des années 1990. Cette scène cruciale pour la compréhension du film et du personnage, qui dit franchement qu'il ne croit plus en Dieu depuis la mort de sa femme, montre le changement qui se produit avec des films comme Independence Day, Jurassic Park ou même Armageddon, dont le titre fait explicitement référence à un passage biblique, l'approche étant plus directe et passant par le verbe.

L'affirmation « nous sommes seuls » prend une nouvelle signification lorsque l'ex – révérend la trouve dans un livre scientifique que ses enfants lui montrent. Le titre de l'un des chapitres est : « We are not alone », nous ne sommes pas seuls, montrant une image enfantine d'un extra – terrestre. En tournant les pages, il voit un dessin d'une

³⁹⁷ No one is watching us; we are all on our own.

maison qui ressemble étrangement à la sienne, attaquée par un vaisseau spatial. Les corps d'un homme et de deux enfants gisent dans le jardin. Ces dessins et le titre, prophétiques, semblent assimiler les forces divines aux extra – terrestres, tous deux ayant une origine céleste.

La référence à Dieu, à la minute 68, lorsqu'un présentateur à la télévision dit : « que Dieu soit avec nous tous », apparemment banale et habituelle dans ce genre de situation, prend une plus grande ampleur avec l'image qui lui est associée : il s'agit d'un lent travelling sur le visage de l'ex – révérend, à qui cette réplique commune permet de prendre conscience de son problème intime. L'adéquation entre le travelling, à la manière du travelling découvrant le président américain dans Independence Day et les mots prononcés donne sens à ce passage, confirmant ce qui a déjà été proposé dans le film dans les scènes précédentes.

Dans la scène suivante, l'ex – révérend refuse la demande de ses enfants de prier à déjeuner. Plus tard, lorsque son fils subit une crise d'asthme, il s'élève contre Dieu et crie : « I hate you ». Il essaie ensuite d'aider son fils en lui disant à plusieurs reprises : « believe it's going to pass » (croit que ça va passer) alors que la caméra le délaisse et montre, en un travelling avant lent qui rappelle celui montrant son visage quelques minutes plus tôt, son frère en train de prier intensément. Est-ce l'action matérialiste du père ou les prières du frère qui vont le sauver ? Le film ne donne pas de réponse immédiate.

Dans l'avant dernière-scène du film, après le combat contre l'extra – terrestre qui a empoisonné le fils et le rappel des derniers mots de sa femme, puis le réveil miraculeux du fils qui lui demande si quelqu'un l'a sauvé, l'ex – révérend répond : « oui, je crois que quelqu'un l'a fait ». A-t-il prié durant ces instants ? Il n'y pas de réponse, mais elle se devine par sa réplique. En fait, il replace la mort de sa femme et ses derniers termes dans une perspective divine, prémonitoire, sa femme étant morte pour sauver son fils, lui donnant la clé qui va lui permettre de tuer l'agresseur. Il réaffirme donc la présence d'une entité invisible, supérieure, protectrice. Le dernier

plan - séquence est plus explicite et donne une réponse à tous les questionnements qui jalonnent le film : le personnage principal remet sa soutane, il redevient révérend, faisant la paix avec lui-même et avec la mort de sa femme, ayant compris que cet événement douloureux était un signe et non un hasard, un appel de Dieu ayant permis le sauvetage de son fils. Il a compris qu'il n'est pas seul. Le début de ce dernier plan rappelle celui du premier plan, un travelling arrière montrant le jardin et découvrant ensuite que la scène est vue à travers la fenêtre de la chambre du révérend. A la différence du premier plan obscur, le jardin ensoleillé n'est pas vide, il est humanisé, il comporte la famille reconstituée. La suite du mouvement du travelling permet une ellipse temporelle, une autre fenêtre montrant que l'hiver et la neige ont succédé à l'été, certifiant la fin des hostilités, l'eau étant un élément décisif dans la défaite des envahisseurs.

**Figure 99: Signs
Plan introduction**



**Figure 100: Signs
Plan conclusion**



Signs se caractérise donc par son rapport explicite à la religion chrétienne et à la foi qui est son essence³⁹⁸. C'est l'histoire d'un homme qui a perdu la foi et qui finalement

³⁹⁸ Le titre du film fait directement référence à l'expression biblique « signs and wonders » (« et Yahvé nous fit sortir d'Égypte à main forte et à bras étendu, par une grande terreur, des signes et des prodiges », Deutéronome 26:8), reprise durant les années 1980 par le mouvement charismatique américain

la retrouve, après un passage à vide qui a fait dire à l'un de ses enfants qu'il aurait préféré avoir son oncle comme père. La structure du film est toute entière en accord avec le discours dans lequel deux visions du monde se confrontent à travers les personnages et les événements qu'ils subissent. La différence entre Independence Day et ce film, tous deux films de science-fiction, relatant l'invasion de la terre par des extra-terrestres et internationalisant le conflit sur l'ensemble du monde humain, est cependant importante : dans le premier, le conflit engendre un patriotisme et une réviviscence de la suprématie américaine, les personnages résolvant leur problèmes personnels dans le cadre de cette constante et en accord avec elle. Dans le second, le conflit produit un sursaut qualitatif qui réanime la mémoire et conduit le personnage vers le salut divin : en se sauvant, il sauve le monde. Les procédés techniques et surtout le montage, comme les deux plans de travelling sur des visages cités plus haut le démontrent, contribuent à installer ce sens et à l'affirmer, valorisant les dialogues qui deviennent Paroles, voix divinatoire à prédispositions chrétiennes.

Un autre film confirme par négation cette nouvelle tendance dans le cinéma américain. Mission to Mars, réalisé en 2000 par Brian De Palma, relate l'histoire d'un groupe de scientifiques astronautes qui vont en mission sur Mars pour secourir d'éventuels survivants d'un autre groupe d'astronautes disparus quelques mois plus tôt. Ils découvrent alors sur le sol martien une immense tête composée à partir d'un minerai étrange qui semble leur envoyer un message. Décodant celui-ci, la tête leur offre un passage qui les conduit en son intérieur. Là, ils assistent, émerveillés, à un spectacle étrange : les martiens seraient les ancêtres de l'homme. Etant originaires de Mars, ils ont été annihilés lorsqu'une météorite a détruit leur planète. Ils ont alors envoyé sur la planète Terre leur code ADN qui a donné naissance aux premiers dinosaures, parents lointains de l'être humain.

Vineyard et par son gourou John Wimber. L'une des caractéristiques de ce mouvement est de considérer que la parole divine ne peut être communiquée aux non-croyants sans des manifestations surnaturelles initiées par le Saint Esprit (prophéties, guérisons...). Cette expression est également le titre d'un film réalisé par Jonathan Nossiter en 2000.

Mission of Mars propose une lecture purement scientifique des origines de l'homme, darwiniste et évolutionniste, ne laissant aucune place à Dieu comme créateur de l'homme à son image. En l'an 2000, donc deux ans avant Signs, les martiens sont l'entité supérieure, non pas à cause d'une spiritualité transcendante, mais à cause de leurs capacités scientifiques et de la prédominance de la raison. En fait, le héros le confirme à la fin du film en se remémorant les paroles de sa femme morte quelques années plus tôt, paroles qui auraient pu avoir une incidence spirituelle dans un autre cas : « tu mérites le monde de l'au-delà, un monde meilleur », lui dit-elle. Ce monde au-delà s'avère être celui des planètes qui surplombent géographiquement la terre et non un quelconque paradis divin. Ce monde est palpable, matériel, accessible à celui qui le désire et qui détient la connaissance scientifique. Dieu n'existe pas, il est remplacé par les habitants originaux de Mars. Le héros sait que sa femme morte ne reviendra plus, qu'il ne peut pas la retrouver, il le confirme clairement dans l'une des dernières scènes. Son dernier voyage, avec les martiens, ne vise donc pas une rédemption utopique ou un miracle impossible mais une ultime confirmation de la primauté du progrès scientifique.

Le discours darwinien, aux antipodes du discours chrétien, montre la grande distance entre Mission to Mars et Signs et la transformation que vit le Cinéma Américain entre ces deux films. D'autres films vont également rejeter l'approche scientifique et proposer des variantes.

III- La Parole rédemptrice : Dragonfly (2002)

L'affirmation d'une présence salutaire éminente n'est pas l'apanage de Signs. La même année sort Dragonfly (Tom Shadyac), ayant pour sujet la recherche effrénée que mène un homme pour comprendre les signes que lui envoie sa femme enceinte supposée morte dans un accident de bus, alors qu'elle était en mission humanitaire. Dès l'introduction, après les funérailles, cet homme, médecin, dialogue avec une femme qui a tenté de se suicider et qu'il a refusé de soigner. Il lui exprime clairement qu'il ne croit pas en l'existence d'un monde meilleur, celui qu'elle veut rejoindre en

se tuant : « tu dois être bien sûre qu'il est là-bas. Car, aussi crasseux qu'est ce monde, c'est tout ce qui existe ³⁹⁹ ». Cela rappelle ce que dit l'ex-révérend alors qu'il tente de convaincre son frère de l'inexistence de Dieu, sans que la référence chrétienne ou autre soit précisée. Dans la scène suivante, il refuse de considérer l'existence du paradis, bien que ses amis le confortent en lui disant que sa femme y est.

Lorsqu'il reçoit le mobile « Dragonfly » que sa femme avait commandé avant de mourir, il se remémore un dialogue qu'il a eu avec elle, durant lequel elle affirme croire que, dans sa vie seconde après sa mort, elle vivra avec lui dans les airs, elle comme libellule, lui comme oiseau, au dessus de tout, survolant le monde humain. Le renvoi à la représentation de l'ange qui plane dans les airs est bien réel sans ses attributs divins ou chrétiens. La problématique qui se fait jour alors concerne l'existence ou la non-existence d'une vie après la mort, d'un univers parallèle dans lequel les morts revivent une vie meilleure, transcendante, angélique et pure, dans laquelle même la sexualité et la libido n'existent plus⁴⁰⁰.

Plus tard, le médecin est confronté à l'enfant « ressuscité » (selon les termes du personnage principal) qui lui affirme que durant les instants durant lesquels il était considéré mort, il planait au dessus de lui, rencontrant sa femme qui veut lui communiquer un message. Cette scène, filmée d'une manière classique, avec des plans de plus en plus rapprochés et de lents travellings avant au fur et à mesure que le garçon dévoile son secret, confirme le sens des paroles de la femme sur l'existence d'une vie seconde. A partir de cet instant, les scènes durant lesquelles vont ce confronter les deux possibilités d'existence et de non existence de ce monde meilleur vont se succéder. Le médecin lui-même remettra en cause les affirmations du garçon.

Les dessins des enfants cancéreux, représentant une croix légèrement déformée, sont les premiers signes chrétiens dans le film. Lorsque la nonne que rencontre le médecin

³⁹⁹ "You better be damn sure it's there. 'Cause crappy as this place is, it's all there is".

⁴⁰⁰ C'est ce que dit la femme, affirmant qu'ils feront tellement de fois l'amour sur terre qu'ils pourront s'en passer dans leurs vies secondes.

lui affirme qu'elle était le témoin, à l'hôpital, de multiples miracles⁴⁰¹, elle confirme cela en premier lieu. Elle tente ensuite de le convaincre en associant l'imagination humaine avec l'existence du paradis, celui-ci résultant de la force de conviction de celle-ci : « croire, cela nous mène là-bas » (« belief gets us there »).

Figure 101: Signs



La proposition chrétienne n'est donc qu'une étape, l'essentiel étant de croire dans un monde meilleur, quel qu'il soit, pour le rendre possible. Face au « see » (voit), mot que la femme du révérend prononce avant sa mort, rendant possible le sauvetage du fils et la conversion finale, la femme du médecin lui demande de « croire » pour qu'il puisse comprendre ce qu'elle veut lui dire et agir en fonction. Le paradis n'est donc pas uniquement une notion chrétienne, mais une notion universelle, rédemptrice. L'essentiel est de croire que la vie ne s'arrête pas avec la mort, de croire en un monde supérieur, au delà de l'entendement et de la raison. L'espérance et la foi, tel sont les conditions d'une vie meilleure.

Dans la dernière partie, lorsque le médecin se rend dans la région où sa femme est morte, il fait l'expérience de la mort dans le bus sous l'eau. Il comprend alors que sa femme n'est pas morte sur le coup, qu'elle a pu atteindre un village. Les habitants de ce village tribal lui affirment avoir pu sauver son âme mais non son corps. Le médecin se alors compte que l'être humain n'est pas seulement un corps, mais également un esprit (« she was of mind and body », dit-il). Ses derniers mots, après avoir retrouvé son enfant né avec la mort de sa femme, résumant son parcours : « elle m'a appris à

⁴⁰¹ "I was witnessing miracles every day", dit-elle.

croire, à avoir la foi. Croire, cela nous mène là-bas⁴⁰² », reprenant textuellement les mots prononcés par la nonne. Le dernier plan de cette scène est un travelling aérien en plongée, la caméra s'éloignant du sol à une hauteur vertigineuse, associée à l'esprit planeur de sa femme morte.

Dieu existe, il peut nous sauver dans notre monde actuel, dans la vie de tous les jours, affirme Signs. La vie après la mort est possible, c'est la condition de notre rédemption, affirme Dragonfly. Tous les deux confirment l'importance de la croyance et de la foi pour accéder à la félicité. Ces deux films mettent en évidence le besoin de spiritualité, tant chez les personnages que chez le public. Les procédés techniques sont moins visibles, les effets spéciaux moins voyants que dans des films comme Independence Day, Armageddon, Matrix, ou Forrest Gump. Le montage est en retrait, le discours prenant les devants dans l'expression de l'histoire et des idées sous-jacentes. Comme l'écrit C.A Wolski⁴⁰³ à propos de Signs et de quelques autres films, il y a peu d'effets spéciaux qui s'affirment en tant que tels, pas de scènes grandiloquentes de destruction massive, pas d'effets de montage, mais un positionnement moral.

En concentrant l'histoire sur des drames personnels et en refusant de les englober dans un univers plus totalisant et plus général, les deux films tentent de canaliser l'attention du spectateur sur le sens généré par les images et les paroles plus qu'à le surprendre par une ingéniosité et une virtuosité technique. Dans Dragonfly, la scène durant laquelle le médecin, mourant dans le bus sous l'eau, comprend ce qui s'est passé, est représentative de cette économie de moyens, étant traitée avec un minimum d'effets : émouvoir et non surprendre, tel devient le credo de ces films. Les dialogues, au risque d'être agaçants, remplissent un rôle important, celui d'être révélateur de la transformation personnelle qui s'accomplit. La Parole n'est plus seulement retrouvée, elle devient le moteur de l'action, comme dans le cas de la phrase presque prophétique

⁴⁰² "She taught me (...) to trust, to have faith, it's belief that gets us there"

⁴⁰³ « At last, a sign », article cité sur le site www.boxoficemojo.com

de la nonne, elle est elle-même rédemption : dire « je crois » implique le rachat et la possibilité d'une vie seconde.

Dans Road to Perdition (Sam Mendes), sorti également en 2002, la problématique de la rédemption est bien présente : le titre laisse déjà sous-entendre cela, la « perdition » étant à la fois le nom de la région que les personnages principaux veulent rejoindre et le thème principal du film dans lequel un père gangster tente d'éloigner son fils Michael de la mafia et de le protéger de l'influence de celle-ci, ne voulant pas que celui-ci devienne comme lui, un tueur implacable. La perdition et la recherche de la rédemption apparaît clairement dans le film lorsque le père, en discussion avec son parrain, un puissant chef de la mafia qui veut le tuer à cause d'un grave conflit familial : « il n'y qu'une seule certitude, nous n'irons pas au paradis », commence le parrain. Le père de l'enfant lui répond : « Michael, peut-être ». Le parrain réagit : alors fait tout ton possible pour que ça arrive ». L'existence du paradis, de la vie après la mort est ici une certitude, il faut juste trouver le moyen d'y accéder. Le père en est conscient, la dernière scène l'atteste : après avoir gravement blessé le père, un assassin envoyé par la mafia confronte le fils qui a un revolver à la main mais qui n'a pas le courage de tirer. Le père se relève alors et tue l'agresseur. Le fils prononce alors ces mots à son père mourant : « je n'ai pas pu ». Celui-ci répond : « je sais », avant de demander pardon plusieurs fois. Il a réussi à éloigner son fils du meurtre, la rédemption s'accomplit à travers le pardon et par l'intermédiaire du fils.

Comme dans Dragonfly, c'est la parole qui fait transformer la perdition en rédemption, qui permet l'accomplissement du rite salvateur : la quête d'une certaine spiritualité devient une nécessité, le discours filmique s'en fait l'écho.

IV- La Parole miraculeuse : Bruce Almighty (2003)

Bruce Almighty (Tom Shadyac), sorti quelques mois après Dragonfly et Signs, utilise dans son titre un renvoi au Tout Puissant, à Dieu. C'est le sujet même du film, Dieu déléguant à Bruce, le personnage principal, ses pouvoirs surhumains et le défiant de faire mieux que lui. Les références à Dieu et à la chrétienté sont nombreuses, dès le

début du film : la compagne de Bruce lui donne un chapelet pour le protéger, alors qu'il n'est pas pratiquant, dès les premières minutes du film. Plus tard, il en veut à Dieu, à qui il reproche de l'ignorer à cause de ce qu'il considère comme une vie médiocre. Le chapelet devient alors l'objet de sa révolte, il le jette dans un fleuve⁴⁰⁴.

Dieu, en lui fixant des garde-fous comme le « free will », le libre arbitre, lorsqu'il lui confie son travail, détermine les caractéristiques chrétiennes de ce récit. Il n'apparaîtra plus qu'au milieu du film, pour rappeler à Bruce que sa mission consiste à aider les gens autour de lui : il doit être à l'écoute de leurs prières, lui dit Dieu et non pas se suffire à s'amuser avec ses pouvoirs. Bruce lui pose alors la question qui fonde toute croyance : « comment inciter quelqu'un à vous aimer sans affecter le libre-arbitre ? », question qui rappelle l'importance de la foi.

En apprenant, plus tard, que sa compagne l'a quitté et passe ses soirées à prier, notamment à prier pour lui, il décide de la retrouver. Il découvre alors la force de la prière et de la croyance en Dieu. Celui-ci lui rend alors son chapelet et lui demande de prier, avec sincérité et sans égoïsme. La prière apparaît comme le procédé ultime pour accéder à Dieu, étant l'affirmation de la croyance et permettant l'aboutissement de la foi.

Bruce Almighty va plus loin que ses prédécesseurs dans son engagement chrétien, ou plus généralement, spirituel. Ce n'est ni l'existence de Dieu, ni celle du paradis qui est questionnée mais la capacité à avoir une vie meilleure sur terre si la foi est suffisamment importante. En assenant à Bruce « tu es le miracle », phrase que reprend Bruce à la fin du film en s'adressant à ses admirateurs, Dieu exprime l'importance de l'engagement de l'être humain qui, par son libre-arbitre et ses prières, peut changer les choses, peut permettre au miracle de s'accomplir. Le message est clair : la prière, parole sacrée, est miraculeuse. Il suffit de se soumettre à l'ordre divin.

⁴⁰⁴ Le film évite cependant de mentionner nominalement une religion spécifique.

Le cinéma américain, en s'engageant dans la voie des films à thématique chrétienne aussi crûment, en redonnant à la parole et au verbe une importance qu'ils avaient partiellement perdue dans la dernière décennie, accentue le rôle de l'idéologie en affirmant clairement son positionnement. Celle-ci se réinscrit dans un processus plus classique, moins formel, par lequel elle se construit dans l'imaginaire du spectateur américain et occidental moyen ; il peut réagir inégalement et diversement à ce discours engagé et oral, ces films constituant un univers susceptible de défiance chez une certaine catégorie de personnes⁴⁰⁵. Les thématiques proposées sont néanmoins des tentatives de réponses aux questionnements que se posent beaucoup d'individus avec l'avènement d'un nouveau siècle. Certains films forment une « antidote » à ce cinéma engagé spirituellement, réagissant en contredisant ce discours qui ne fait pas l'unanimité. Par exemple, dans The Day After Tomorrow (R. Emmerich), sorti en 2004, film clone de Independence Day qui remplace la menace extra-terrestre par la menace de l'ère glaciaire qui envahit la planète, le personnage principal invoque « la chance » qui seule pourra les sauver. Plus tard, un autre personnage, sauvant la bible de Gutenberg du feu, et répondant à son interlocuteur qui lui demande s'il est croyant, dit qu'il ne croit pas en Dieu mais qu'il veut sauver cet exemplaire unique de la Bible car il représente l'intelligence humaine et sa science, étant le premier livre imprimé. Ce qui l'intéresse, c'est plus Gutenberg que Dieu. Le film réfute donc l'idée du salut divin et se prononce pour le sauvetage de l'humanité par la science. La catastrophe qui menace le monde d'extinction ne s'arrête à la fin du film que grâce à la chance, sans raison spécifique. En renouant avec le spectaculaire et les images surprenantes de New York envahie par les eaux et frigorifiée, avec un énorme navire navigant dans ses ruelles et la statue de la liberté recouverte entièrement de neige, le film résiste à la tendance spirituelle du Cinéma Américain tout en usant de la parole pour la combattre.

⁴⁰⁵ Le succès de Bruce Almighty entraîne la production d'une suite en 2007, Evan Almighty, superproduction dans laquelle Dieu propose à Evan, journaliste rival de Bruce dans Bruce Almighty, devenu un politicien, d'être Noé et de construire une barque pour sauver les animaux menacés d'extinction. Les messages chrétiens et environnementalistes dans le film sont très présents, au point qu'un article de Thomas Sotinel paru dans le quotidien *Le Monde* est intitulé : « petite leçon de catéchisme avec Evan » (édition en date du 15 août 2007). La mission de Evan – Noé privilégie la foi par rapport au raisonnement, la croyance par rapport à la science. Une autre comédie, First Sunday (2008), de David Talbert, relate les aventures de deux voleurs qui retrouvent Dieu et la foi alors qu'ils tentent de voler une église.

La Parole redevient triviale, commune, humaine. Dans la même lignée, la trilogie Pirates of the Caribbean (2003, 2006, 2007), Kingdom of Heaven (2005) et King Kong (2005) privilégient le spectacle et le divertissement, l'action primant sur le reste, à la manière de Star Wars et de Jurassic Park⁴⁰⁶.

V- Le mythe révélateur : The Lord of the Rings

Le spectaculaire n'est cependant pas l'apanage des films qui se trouvent hors de la sphère du cinéma à thématique spirituelle ou religieuse. Ce cinéma y trouve un moyen de rester en phase avec son public, avide de film à grand budget et de blockbusters. La mise en chantier des trois films de la série The Lord of the Rings (Peter Jackson, 2001, 2002, 2003), adaptés de livres à grand succès, à partir de l'année 2000, permet la récupération de toute une idéologie judéo-chrétienne par le cinéma américain et sa popularisation auprès d'un public avide de spiritualité. Sans que ces films soient directement inspirés par cette idéologie et par une vision politique spécifique du moment⁴⁰⁷ (*Lord of the Rings* a été écrit environ 50 ans plus tôt), ils constituent un tournant dans le cinéma en proposant des alternatives au traditionnel combat entre le bien et le mal régulièrement présent dans une multitude de films américains. Ainsi, à la différence des sagas Star Wars ou Matrix, emblèmes du cinéma des années 1970 et 1990, le saga The Lord of the Rings et, après elle, The Chronicles of Narnia : the Lion, the witch and the Wardrobe⁴⁰⁸ (A. Adamson, 2005), se situent sur le plan de la *fantasy* et non de la science fiction, sur le plan des mythes et des légendes plus que sur celui d'un monde qui résulte du monde contemporain⁴⁰⁹. La *fantasy* a toujours été un

⁴⁰⁶ Cela n'empêche pas certains critiques et essayistes de trouver des éléments propres à l'idéologie chrétienne, comme la rédemption, le sacrifice pour le salut des autres, le pardon... Cependant, cette lecture est souvent conditionnée par des a priori ou par un engagement chrétien du critique.

⁴⁰⁷ La Seconde Guerre mondiale est cependant un contexte historique important dans l'écriture de Tolkien.

⁴⁰⁸ Ce film est le premier volet d'une série qui pourra en compter sept, selon de nombre de livre de C.S. Lewis. Le second volet est prévu pour fin 2007.

⁴⁰⁹ La saga Harry Potter, films adaptés de la série littéraire du même nom, constitue une sorte de transition entre ces deux univers filmiques et fait la jonction entre le cinéma des années 1990 et celui qui se spiritualise dès le début de la décennie suivante. Cette saga instaure un lien entre le monde actuel et un monde mythique dans lequel évoluent sorciers et monstres, incorporant quelques notions représentatives de la thématique chrétienne, comme la figure de l'expiation (le personnage de

genre cinématographique qui admet une grande malléabilité, permettant d'un côté l'intégration de différentes conceptions idéologiques et de l'autre une diversification des lectures lors de la réception, souvent en rapport avec des concepts religieux, mystiques ou spirituels, mettant en relation des divinités et des hommes⁴¹⁰. La multitude d'analyses de la saga, se contredisant les unes les autres, en témoigne.

Harry Potter et The Lord of the Rings ont frayé un chemin à The Chronicles of Narnia, qui assume le plus clairement son appartenance à l'idéologie judéo-chrétienne, peut-être en raison de l'engagement chrétien de l'auteur du livre, C.S Lewis. Cependant, il est important de relever la progression dans l'affirmation de cet engagement au sein de l'industrie hollywoodienne, celui-ci devenant une éventuelle garantie de succès après le phénomène The Passion of the Christ, sorti en 2004, film qui sera l'objet du chapitre suivant⁴¹¹.

Cette série de films se différencie de Signs, Dragonfly et Bruce Almighty en se basant sur une imagerie mythique plus que sur la parole et les dialogues. En déplaçant son propos vers des zones moins reconnaissables, tant sur le plan du discours que sur celui de l'histoire elle-même, ces films dénotent la diversité qui caractérise le cinéma américain, notamment hollywoodien, et confirment l'absence d'une autorité omnipotente qui le dirige. The Lord of the Rings, devenu réalisable avec le développement des effets spéciaux et leurs capacités illimitées, n'inclut pas autant des références typiquement chrétiennes que des renvois à un monde dans lequel le besoin de spiritualité et de divinités est étendu à l'ensemble des personnages. Il ne s'agit pas seulement de faire triompher le bien mais de rétablir la domination des messagers du

Voldemort) et du sacrifice (la mère de Harry qui se sacrifie pour lui). Les débats sur Internet montrent les divergences de points de vue face à cette série, les uns trouvant qu'il faut interdire à leurs enfants de voir ces films car ils les corrompent, d'autres affirmant que ces films pourront les imprégner de certaines valeurs essentielles.

⁴¹⁰ Tolkien, l'auteur de *The Lord of the Rings*, affirme: "in making a myth, in practicing 'mythopoeia,' and peopling the world with elves and dragons and goblins, a story-teller ... is actually fulfilling God's purpose, and reflecting a splintered fragment of the true light". Ces propos sont rapportés par Colin Gunton dans son article « King's Theological Review », paru dans *Tolkien: A Celebration*, Ed. London: Fount, 1999, page 130.

⁴¹¹ Cette progression demeure toutefois relative, la question de l'existence de Dieu restant limitée à un certain nombre de film, Hollywood n'étant en aucun cas un vivier des organisations religieuses.

bien, les impérissables enchanteurs et les immortels elfes, perpétuelles figures qui dominent le monde précaire des vivants, mortels en quête d'éternité. L'espoir (mot qui revient souvent dans la trilogie) est la valeur absolue qui les meut : espoir d'un monde meilleur, objet de la quête ; espoir de rédemption, à travers la figure du Gollum, personnage qui paraît inapte à tout rachat ; espoir de résurrection et de récupération de l'innocence perdue, à travers la figure de Gandalf qui meurt et renaît encore plus blanc que nature. Avec la destruction de l'anneau à la fin du troisième volet, et la concrétisation de l'espoir qui devient réalité, les Dieux, magiciens, sorciers et elfes, quittent le monde des Hobbits : le Bien n'a plus d'ennemi, il devient omniprésent et règne partout sur la terre. La princesse elfe annonce alors : « c'est l'avènement du règne de l'Homme⁴¹² ». Les Dieux, en quittant, prennent avec eux les deux Hobbits, Bilbon le Vieux et Frodon, qui sont à l'origine de la destruction de l'anneau, dans « un dernier voyage », vers la lumière, mort probable qui préfigure la résurrection et une nouvelle vie dans un paradis quelconque. Ils n'ont plus de place parmi les hommes ordinaires, ils appartiennent désormais au royaume des Dieux. Auparavant, dans la scène grandiose de bataille finale, Gandalf le magicien avait annoncé cette fin en affirmant à un Hobbit qui a peur de mourir que « le voyage ne finit pas ici. La mort n'est qu'un chemin de plus...⁴¹³ ». Le mort, enchaîné Gandalf, verra alors « le littoral blanc... et au-delà, le pays vert lointain⁴¹⁴ ». La résurrection n'est donc pas réservée au magicien mais elle est accessible aux hommes, à ceux qui luttent pour la survie du bien et sa domination absolue sur le monde.

Même les représentants du mal, les combattants du magicien noir repentis, sont « libérés » après leur défaite et leur mort : ils sont pardonnés, ils peuvent désormais vivre en paix, comme l'annonce Aragorn le futur roi du monde libéré du mal. L'expiation est donc possible.

⁴¹² « The time has come for the dominion of Men ».

⁴¹³ « The journey doesn't end here. Death is just another path ».

⁴¹⁴ « White shore...and beyond... a far green country ». Le discours écologique est également une des directions idéologiques que propose le film, avec, à plusieurs reprises, des scènes incluant des arbres qui se révoltent contre le mal et qui veulent reconquérir l'espace qui leur appartient. Le « pays vert » serait l'aboutissement de cette révolte salutaire. Dans le même esprit, le discours écologique est très présent dans *The Day after Tomorrow* (2004).

L'affirmation d'entités transcendantes dans la saga rappelle l'omniprésence de Dieu dans Signs et Bruce Almighty sans toutefois identifier ces entités. En optant pour la revalorisation des mythes, le Cinéma Américain se donne l'opportunité d'atteindre les spectateurs réticents au discours direct et assume sa mission d'être, avant toute chose, un produit de divertissement, un « entertainment ». Le succès au box office de ces films en est la preuve. Plus particulièrement, avec les mythes qui deviennent le réceptacle premier des effets spéciaux spectaculaires, le Cinéma Américain amorce un virage avec le cinéma de l'époque Jurassic Park et Matrix : alors que les effets spéciaux, populaires et prisés, commandaient partiellement le récit et lui imposaient une structuration, comme cela a été démontré dans les chapitres précédents, ils deviennent dans The Lord of the Rings relativement soumis à cette narration et à ses besoins, tout en gardant leur attrait sur le public. Le mythe accapare le récit et lui donne sens, devenant lui même révélateur de sens au même titre que la Parole dans les autres films.

The Chronicles of Narnia confirme cette tendance en utilisant les effets spéciaux comme moyens pour permettre au monde fantastique plus de crédibilité et surtout, pour permettre aux mythes de transmettre le sens : il s'agit cette fois de raconter une histoire de tentations, de désobéissance, de pardon et de rédemption, dans la pure tradition chrétienne⁴¹⁵. La résurrection stupéfiante du lion Aslan après son sacrifice, figure marquante dans le film et dans le conte, est emblématique : il explique oralement aux enfants qui l'entourent que, selon la Loi (celle du monde mythique), « lorsque une victime consentante qui n'a pas commis de trahison est tuée à la place d'un traître, la Table de Pierre se fendra et la Mort s'éloignera et fera marche arrière »⁴¹⁶. Aslan, qui meurt, torturé, en se sacrifiant pour les péchés des autres, notamment ceux de l'enfant Edmund qui a trahi les siens en s'alliant avec la sorcière, expie les fautes des enfants et les sauve du péché. Edmund est alors pardonné. Les enfants peuvent dès lors gagner la bataille et régner sur Narnia, purifiés. Aslan

⁴¹⁵ Des projections de ce film ont été organisées dans de nombreuses églises aux Etats-Unis.

⁴¹⁶ « When a willing victim who has committed no treachery is killed in a traitor's stead, the Stone Table will crack and even the Death itself would start working backward ».

personnifie le parcours de Jésus Christ qui se sacrifie pour le salut de l'homme, assume sa figure divine pure lors de sa résurrection et met un terme final à la bataille entre les forces du mal et celle du bien. Sa résurrection sera la cause de l'accession au trône de tous les enfants : les deux garçons deviennent rois, les deux filles reines, dans ce qui ressemble au royaume de Dieu.

En 2007, le film The Golden Compass (Chris Weitz), adaptation du livre *A la croisée des mondes : les royaumes du Nord* de Philip Pullman⁴¹⁷, considéré comme un livre anti-religieux, voire un anti-Narnia, militant selon certains pour un athéisme global, sort sur les écrans. Le film fait cependant l'impasse sur tous les indices anti-religieux, changeant par exemple l'identité des « méchants », qui deviennent des civils et non des représentant du pouvoir religieux comme dans le livre. La Poussière, élément central du récit, perd quant à elle son identité de représentant de péché originel pour devenir un symbole du pouvoir et du libre arbitre. Par ailleurs, la forme mythico-magique, marquante dans le film, fait plus ressembler ce film à Narnia, notamment à travers la figure de l'ours polaire, sorte d'alter ego du lion Aslan, animal parlant qui permet à la jeune héroïne Lyra de mieux appréhender le libre arbitre, démentant la dimension « athée » dont est taxé le roman⁴¹⁸. L'aseptisation du discours anti-religieux dans ce film est représentative du type de narration dominant dans le cinéma américain durant cette période.

Comme dans The Lord of the Rings, le mythe, allégorique, est porteur du sens, il est le garant de l'idéologie sans imposer pour autant une direction unique à la compréhension du spectateur. Celui-ci conserve toujours sa position privilégiée de

⁴¹⁷ Il s'agit d'une trilogie écrite entre 1995 et 2002. Le film The Golden Compass est l'adaptation du premier tome.

⁴¹⁸ En octobre 2007, le président de la Ligue Catholique aux Etats-Unis, William Donohue, appelle au boycott du film car il pourrait inciter les gens, surtout les jeunes, à lire le livre, reconnaissant que dans un autre cas il n'aurait pas eu d'objection contre le film. « The Catholic League wants Christians to boycott this movie precisely because it knows that the film is bait for the books: unsuspecting parents who take their children to see the movie may be impelled to buy the three books as a Christmas present. And no parent who wants to bring their children up in the faith will want any part of these books » (<http://catholicleague.org/catalyst.php?year=2007&month=October&read=2306>) peut-on lire sur la page consacrée au film sur le site internet de la Ligue.

spectateur multiple, sa perméabilité à l'idéologie étant toujours accompagnée par sa participation au dispositif filmique. La différence réside dans la manière d'appréhender le spectateur plus que dans la relation établie entre celui-ci et le film qu'il regarde.

VI- La confirmation par l'horreur : The Passion of the Christ (2004)

The Passion of the Christ, sorti en 2004, confirme la tendance amorcée par les films cités ci-dessus et certifie la constance de ce courant dans lequel l'idéologie devient un vecteur important dans le discours des œuvres cinématographiques. Dans ce film, l'engagement devient explicite, il s'affirme avec la conception même du projet. Plus clairement que dans Signs et Bruce Almighty, en faisant du Christ le héros du film et en annonçant la fidélité du récit aux textes chrétiens⁴¹⁹, le film promeut un cinéma qui fait de l'idéologie son fondement essentiel, fondant l'histoire dans l'Histoire.

The Passion of the Christ est-il dès lors une œuvre de fiction ou un film à caractère documentaire ? Cette question est essentielle pour la pertinence de toute analyse concernant ce film controversé : au delà de la polémique occasionnée par la sortie mouvementée du film de Mel Gibson, celui-ci reste une œuvre qui s'inscrit dans une tradition cinématographique dans laquelle la narration est l'élément fondateur de la représentation.

Considérer The Passion of the Christ comme un document qui atteste une certaine vérité, en l'occurrence d'une réalité historico - religieuse spécifique comme celle présentée par le film, celle des dernières heures de la vie de Jésus, part du principe que tout film narratif, qui suppose et impose l'impression de réalité comme valeur

⁴¹⁹ A l'inverse du film The Last Temptation of Christ (1988) de Martin Scorsese, qui évoque les derniers moments de la vie du Christ en s'appuyant sur des textes apocryphes rejetés par l'église chrétienne, ce film s'appuie sur l'Ancien Testament, le Nouveau Testament et les écrits de Catherine Emmerich et Maria D'Argeda. Cependant, le film de Scorsese vise lui aussi à un certain réalisme, notamment en ré-orientalisant l'histoire du Christ (à l'encontre de la tradition chrétienne dominante) à travers l'utilisation d'une musique d'inspiration orientale, les tatouages de Marie Madeleine...

supérieure, détruit la distance avec son spectateur et s'auto - prétend une preuve inaliénable du réel et du vécu. Dès lors, l'intervalle temporel et spatial qui sépare le temps présent de la période durant laquelle à vécu le Christ - environ 2000 ans - se réduit considérablement jusqu'à disparaître complètement durant et après la projection du film. Le film The Passion of the Christ devient la véritable Passion du Christ, un document authentique témoignant de faits précis et exacts, le titre faisant office de preuve⁴²⁰. Dès lors, dire que le film est historiquement correct - ou mensonger, cela relevant d'une même démarche intellectuelle - procède de cette même logique de la perception qui remplace la représentation par l'affect, le référent par sa référence. Terry Teachout, critique au Wall Street Journal, écrit à ce propos :

It's important to remember that most of the people who see The Passion of the Christ will regard it as a film about something that actually happened⁴²¹.

Dans cette étude, ce film est considéré dans sa spécificité cinématographique, soit comme une adaptation - représentation des évangiles qui sont eux même des représentations de la vie du Christ. Oublier cela consiste à fausser complètement la relation entre ce film et le spectateur.

En fait, ces deux niveaux de représentation se présentent comme deux niveaux de distanciation, plaçant d'emblée le film dans le cadre de la fictionnalisation. La valeur iconique se joint alors à la valeur indicielle et le film n'est dès lors plus seulement compris comme un élément faisant partie d'un dispositif dans lequel le spectateur perd sa particularité de regardeur - voyeur au profit de sa croyance, son jugement au profit de sa foi, un dispositif qui en fait une icône qui a sa place dans une cathédrale, mais

⁴²⁰ Pearl Harbor (2002) de Michael Bay, de par son titre, agit de la même façon et se propose d'emblée comme une reconstitution historique de cette bataille. Le titre original, Tennessee, privilégiant la fiction et l'histoire romanesque du film fut remplacé durant la post production par Pearl Harbor, plus direct et révélateur, avantageant l'Histoire sur tout le reste.

⁴²¹ « Il est important de rappeler que la plupart des spectateurs regarderont le film comme quelque chose qui s'est réellement produit ». Cette affirmation de Terry Teachout est citée par Janet Maslin dans son article « A Movie's Power Over Attitude and Action » paru dans le *New York Times* daté du 22 février 2004.

comme une œuvre qui a ses caractéristiques et sa cohérence interne. Ce film, qui marque le Cinéma Américain à cause de cette double identité, est celui qui impose nettement la nouvelle tendance amorcée quelques années plus tôt au sein de ce cinéma, proposant par son sujet et par son traitement filmique un nouveau type de rapport entre la projection et la réception.

La première chose notable dans The Passion of the Christ est son coté *spectaculaire*. En effet, le film est conçu d'après les pratiques les plus élémentaires du spectacle hollywoodien, comme les effets récurrents de ralenti⁴²², parfois excessivement longs, l'accompagnement musical sirupeux et émouvant, les éclairages contrastés, la composition binaire des personnages, l'un étant toujours confronté à l'autre, l'excès de violence visuelle et sonore, et enfin un montage basé sur des dualités dans une approche manichéenne prononcée au sein d'un récit qui s'y prête à merveille.

En effet, le montage est en grande partie basé sur une *anti - figure* filmique, le faux raccord, qui se trouve investi de fonctions narrative et idéologique⁴²³. A la différence de l'utilisation intensive du faux raccord par Jean-Luc Godard, qui le considérait dans A bout de souffle (1961) comme une manière de débarrasser le cinéma de l'artifice, de John Cassavetes qui y voyait un dépouillement nécessaire à une juste authenticité, ou de Oliver Stone et de Quentin Tarantino qui le considèrent comme un élément essentiel à la déconstruction du récit et au morcellement de l'histoire, le faux raccord est placé ici au sein d'une construction qui se caractérise par son classicisme et son conformisme. En fait, bien que le film soit une production indépendante, refusée par les studios et par les distributeurs, produite personnellement par Mel Gibson à 25 millions de dollars, utilisant une langue morte comme l'araméen, il reste quand même soumis aux grandes tendances hollywoodiennes, que ce soit au niveau de la composition générale en trois actes⁴²⁴, du traitement de l'histoire, du statut du

⁴²² Le ralenti est souvent utilisé, notamment dans la scène d'introduction durant laquelle Judas reçoit sa bourse et dans la scène de l'arrestation du Christ dans le jardin.

⁴²³ Le faux raccord est à l'œuvre dès le début du film, accompagnant les ralentis.

⁴²⁴ Les trois actes sont l'arrestation et le jugement, qui dure environ 28 minutes, la flagellation et le chemin de croix, d'une durée d'une heure et de quelques minutes, et finalement la crucifixion, environ 30 minutes.

personnage principal et des personnages secondaires, et surtout de la construction méthodique qui alterne entre les deux notions du Bien et du Mal.

La généralisation du faux raccord dans The Passion of the Christ trouve sa source dans cette conception manichéenne du récit. Le conflit entre le Christ et ceux qui le suivent et qui croient en lui comme le Messie, d'un côté, et les pharisiens et prêtres juifs qui voient en lui un imposteur qui représente un danger pour leur pouvoir, de l'autre, est à la base de cette lutte doublement millénaire entre le Bien et le Mal, devenu depuis une référence que le cinéma, notamment hollywoodien, s'est approprié pour en faire un de ses sujets de prédilection. Le faux raccord devient alors l'un des représentants de cette lutte, son incarnation physique. Il permet également, avec le ralenti, de modeler le film entre ses deux facettes, documentaire et fiction, en mettant l'accent sur certains éléments : le spectateur croyant peut y voir une intensification des moments cruciaux de la vie du Christ alors que le spectateur non croyant y voit, au contraire, une confirmation -après coup- que « ce n'est que du cinéma ».



Cette utilisation des figures de la fiction permet à ce film biographique de s'approprier les artefacts du genre qui s'éloigne le plus de la représentation idéalisée de Jésus, ceux du film d'horreur : certaines scènes sont presque insoutenables, notamment la longue scène de torture et de crucifixion du Christ, qui dure environ une heure. En effet, dès la première scène, le film plonge le spectateur dans ce genre : Jésus, sale et ravagé par la douleur, prie dans le jardin de Gethsémani dans l'obscurité éclairée timidement par la pleine lune (la thématique du loup-garou est plus que suggérée). La caméra le

contourne lentement en révélant à peine ses traits à travers les oliviers. La musique est inquiétante, l'ambiance est angoissante. Apparaît ensuite Satan, personnage androgyne qui ressemble à une créature sortie d'un film de Wes Craven ou de Sam Raimi.

Figure 103: The Passion of the Christ



La scène finale est elle aussi typique du film d'horreur, avec la résurrection de Jésus qui rappelle étrangement les fins de nombreux films d'horreur dans lesquels l'entité méchante tuée après d'âpres combats entre le Bien et le Mal renaît adroitement sans que personne s'en rende compte et sans aucune explication logique, comme dans la série des films Halloween, The Exorcist, Freddy, Friday the Thirteenth et plus récemment, The Ring. La seule dissemblance importante dans cette fin est que la résurrection dans The Passion of the Christ est celle du représentant du Bien, fait peut-être unique dans le film d'horreur.

Figure 104: The Passion of the Christ
Plan résurrection 1 **Plan résurrection 2**



Cette différence permet de relever une autre anomalie avec le film d'action ou d'horreur habituel : en général, la violence contre les innocents dans les films commande une vengeance juste au troisième acte, chose inexistante dans le film de Mel Gibson. Cette absence de rétablissement de l'ordre serait alors virtuelle, elle est dans les esprits des spectateurs et non dans le film : la résurrection sert de rappel, l'histoire de Jésus étant très connue, par les croyants aussi bien que par les non – croyants. Le film propose ainsi au spectateur de rajouter mentalement cette fin virtuelle en s'appuyant sur sa capacité à générer des images mentales dans une direction déterminée par un monde imprégné par la culture judéo – chrétienne, soit par les idées du pardon, de la rédemption et du salut. Dans cette optique, le genre « horreur » devient porteur d'idéologie, notamment en inversant les intervalles filmiques du Bien et du Mal. Le genre lui-même remplace dès lors la parole et le verbe, qui n'ont plus une place prépondérante, par la représentation de la torture et des supplices. L'utilisation de la langue araméenne serait alors un choix confirmant l'inutilité de la parole dans un film qui prend pour sujet la Passion du Christ et ses souffrances.

Il peut paraître contradictoire qu'un film sur le Christ soit un film d'horreur, dans le sens strict de ce mot, soit un film dans lequel la souffrance, le supplice, le sang et le corps mutilé sont montrés directement⁴²⁵. Le film d'horreur est-il donc un film réaliste

⁴²⁵ La violence des images est telle que beaucoup de spectateurs ont quitté la salle au moment du chemin de la croix ou ont fermé les yeux de longs moments durant la projection. Le film était même interdit aux plus jeunes, classé « restricted ».

et vériste ou un film fantaisiste et irréel ? The Passion of the Christ semble répondre clairement en affirmant son respect de la réalité historique, en affirmant que « ça c'est passé comme cela », au point que Mel Gibson explique que « le Saint Esprit oeuvrait à travers moi pendant ce tournage. Moi je me contentais de gérer le trafic ⁴²⁶ ». L'horreur serait donc dans le film, dans une première lecture, un moyen qui permet de respecter les textes sacrés et révélés, pris dans le sens d'une vérité littérale. Cependant, le film, en inversant les termes les plus communs du film d'horreur traditionnel, en se basant sur les figures stylisées du ralenti et du faux raccord, transforme le projet d'apparence historique en un projet idéologique, dans lequel la représentation d'une croyance prime sur celle d'une époque (comme c'est le cas dans Ben Hur ou The Ten Commandments), d'un personnage (comme dans Jesus of Nazareth) ou d'un événement (comme dans The Robe).

The Passion of the Christ se présente dans cette perspective comme le consécration d'un courant qui redonne à l'idéologie une place importante dans le Cinéma Américain des années 2000. La confirmation de l'idéologie, entamée avec la Parole qui s'impose dans un premier temps et développée avec la réinsertion directe du mythe dans les récits, s'impose avec le genre « horreur » qui devient l'un des vecteurs de cette tendance. En effet, après The Passion of the Christ, ce genre se trouve revigoré avec la production et la sortie d'un certain nombre de films d'horreur dont les sujets s'inspirent directement ou indirectement des thématiques spirituelles et chrétiennes, comme The Exorcism of Emily Rose (Scott Derrickson, 2005) Thr3e⁴²⁷ (Robby Henson, 2006) ou The Reaping (Stephen Hopkins, 2007)⁴²⁸.

⁴²⁶ Propos rapportés par Claudine Mulard dans son article « Mel Gibson offre un Christ aux fondamentalistes » paru dans Le Monde le 16 février 2004.

⁴²⁷ Thr3e est le premier film distribué par Fox Faith.

⁴²⁸ Ces films rappellent la tendance des films inspirés de thématiques religieuses lancée par The Exorcist en 1973

Dans le premier, « œuvre pieuse sous le masque du film d'horreur⁴²⁹ », la science s'oppose à la foi lorsqu'une jeune fille meurt après de grandes souffrances : les médecins prétendent qu'elle est morte car elle a refusé de prendre ses médicaments alors que le prêtre – héros qui a pratiqué un exorcisme affirme que le Diable l'a tué après avoir pris possession de son corps. Le film se positionne clairement du côté de la thèse religieuse en prenant le parti du prêtre, tout en présentant au spectateur la thèse contraire qui n'arrive à convaincre qu'à moitié les jurés qui doivent statuer devant le tribunal et prononcer un verdict dans cette affaire. L'avocate du prêtre, matérialiste, non croyante, avide de pouvoir et arriviste, se transforme graduellement, au fur et à mesure que le prêtre dévoile son histoire d'exorcisme devant le tribunal, en une personne qui commence à croire en l'existence du diable, puis de Dieu. Elle renonce à la fin du film à son poste et refuse sa promotion en tant qu'associée dans sa société malgré sa victoire dans l'affaire de l'exorcisme. Le film se clôt sur une scène durant laquelle elle est avec le prêtre devant la tombe de Emily Rose, tombe sur laquelle est inscrite une épitaphe tirée de la Bible : « work out your own salvation with fear and trembling⁴³⁰ ».

Dans Thr3e, qui relate l'histoire d'un jeune séminariste poursuivi par un assassin psychopathe qui veut lui faire avouer un péché, le message est clair : l'être humain est placé entre le Bien et le Mal, il n'a qu'à choisir. Le titre du film exprime cette trinité : il y Dieu et le Bien, le Diable et le Mal et l'Entre-Deux, l'Homme. Le héros, qui se retrouve à la fin du film dans un asile après avoir compris que sa compagne, le tueur et lui-même ne forment qu'une même personne, « a besoin de l'aide de Dieu » pour s'en sortir et « gagner la bataille », comme l'affirme le prêtre – confident dans la scène finale.

⁴²⁹ C'est le titre d'un article de Thomas Sotinel paru dans *Le Monde* (édition du 07 décembre 2005) dans lequel l'auteur reconnaît au film une valeur documentaire (l'histoire est inspirée d'un fait divers qui a eu lieu en Allemagne en 1976) qui a son origine dans les artifices de la réalisation.

⁴³⁰ « Réussis ton propre salut avec crainte et tremblement »

The Reaping est présenté par son scénariste Carey Hayes non pas seulement comme un « supernatural thriller » mais comme un « religious supernatural⁴³¹ ». Le producteur Joel Silver, confirmant l'aspect spirituel du film, affirme que la Bible est composée d'histoires horribles, de massacres, de maladies, de tueries, et qu'elle est une source idéale pour des films traitant de la foi et de la croyance⁴³². Il rejoint en cela l'option choisie dans The Passion of the Christ, partageant la conviction que le film d'horreur est réaliste et véridique. Le film relate l'histoire d'une jeune scientifique qui a perdu tragiquement sa famille et qui, remettant en cause ses convictions, tente de prouver que les miracles, donc Dieu, n'existent pas. Elle veut prouver, face à une série d'événements qui rappellent les 10 plaies de l'Exode de l'Ancien Testament, que la science peut donner toutes les réponses. A la fin du film, la scientifique ne parvient pas à trouver des réponses rationnelles à ses questions sur l'existence, sur la vie et la mort. Elle retrouve alors la foi (qui n'est pas identifiée), n'ayant plus d'autre choix.

Dans ces trois films, comme dans le film de Gibson, le projet idéologique prime sur le reste. Le film d'horreur devient donc dans les années 2000 un genre qui peut fédérer plusieurs types d'histoires différentes sous le label de la recherche de la spiritualité. Plusieurs films, qui sont actuellement en cours de production, profitent de cette tendance et du succès public rencontré pour adapter des textes à tendances spirituelles, ou font appel à des scénaristes connus pour leur engagement chrétien ; c'est le cas pour The Visitation (Robby Hanson), adaptation d'une nouvelle de Franck Peretti, auteur chrétien notoire dont une autre nouvelle a été adaptée en 2004 avec le film The Hangman's Curse (Rafal Zielinski), dans lequel les thématiques chrétiennes sont très présentes. C'est également le cas pour The Last Sin Eater (2007) et pour House, en cours de production. Dans tous ces films, comme dans The passion of the Christ, le montage n'est jamais absent ; ses effets restent très actuels tout ayant pour finalité première d'exprimer l'essentiel du récit et de la thématique. Par exemple, pour The Reaping, le montage et les effets spéciaux sont impressionnants, comme pour la scène de la pluie de grenouille, ou celle de l'attaque des milliers de sauterelles.

⁴³¹ Il est cité dans un article sur le site : www.christiananswers.net/spotlight/movies/2007/reaping2007

⁴³² L'argument biblique de Joel Silver avait déjà été utilisé par DeMille, notamment dans sa défense de Samson et Dalila.

VII- De l'idéologie à la propagande ?

L'affirmation idéologique qui caractérise les films cités dans cette dernière partie préfigure t-elle, pour le cinéma américain, une plongée consciente ou machinale vers certaines formes de propagande ? Les confectionneurs des films (producteurs, auteurs, réalisateurs, acteurs...) seraient-ils en voie de « provoquer » des changements dans la manière d'agir des spectateurs, de les « engager dans un processus actif », « de déclencher des réflexes », « d'obtenir une croyance active et mythique », but de la propagande selon Ellul ⁴³³? Le cinéma américain serait-il une forme moderne du cinéma soviétique qui s'est développé après la révolution bolchevique ?

Les exemples étudiés ci-dessus démontrent les liens profonds et l'interaction entre le cinéma et le spectateur : les deux s'influencent mutuellement, agissant l'un sur l'autre, selon les cas. Le Cinéma Américain n'est pas une entité homogène qui impose un schéma d'idées à absorber et d'actions à entreprendre au spectateur mais un groupement de diverses tendances ayant comme priorités des impératifs économiques et des exigences artistiques et esthétiques. C'est peut-être la principale garantie de la préservation du caractère non – propagandiste du cinéma américain, malgré les risques auxquels est soumis ce cinéma, comme d'éventuelles tentatives de mainmise du pouvoir politique sur certains studios.

Certains films peuvent avoir des relents propagandistes, ils ne se présentent pas pour autant dans le cadre d'un système cohérent et unifié qui vise à produire une action concrète. Les films à tendances spirituelle et chrétienne sont nombreux, produits parfois par certains des plus puissants studios et producteurs, d'autres fois par des compagnies moins importantes. Ils sont cependant plus la conséquence d'une adéquation entre un discours politique et social spécifique et une revitalisation des valeurs morales que d'une volonté politicienne de dirigisme. Jusqu'à ce jour, il n'existe pas encore de films comme ceux réalisés par exemple par Franck Capra

⁴³³Cette notion est développée dans le chapitre A- IV- a, dans lequel se trouve la définition donnée par Ellul.

durant la seconde guerre mondiale, commandités directement par le pouvoir politique en place à l'époque⁴³⁴. La multiplication des films à sujet politique est elle aussi liée à la politisation de la société à cause des événements que vit le monde depuis 2001. Parmi ces films figurent Lord of War (Andrew Niccol), Blood Diamond (Edward Zwick), Last King of Scotland (KevinMcDonald), Goog Night, Good Luck (Georges Clooney), The Constant Gardener (Fernando Meirelles), Jarhead (Sam Mendes), Syriana (Stephen Gaghan) et Munich (Steven Spielberg) sans compter les très nombreux documentaires politiques dont le plus connu reste Fahrenheit 9/11 (réalisé par Michael Moore), documentaires ayant connu un succès considérable⁴³⁵. L'année 2007 connaît une augmentation du nombre des films américains à sujet politique : In the Valley of Elah (Paul Haggis), The Kingdom (Peter Berg), Stop Loss (Kimberly Peirce), Redacted (Brian De Palma) traitent frontalement ou par ricochet de la guerre du Golf et en Irak alors que celle-ci n'est pas achevée (contrairement au conflit vietnamien qui ne sera abordé par le cinéma que des années après la fin du conflit). Rendition (Gavin Hood), quant à lui, met à mal la CIA en traitant des enlèvements secrets et des détentions coordonnées par celle-ci en dehors du territoire américain⁴³⁶.

Le Cinéma Américain a démontré, depuis ses débuts, de grandes dispositions à s'adapter non seulement aux changements politiques, mais également aux diverses innovations techniques (le son, la couleur, le relief et plus récemment, depuis 1992, la numérisation à outrance des images et des sons). Au plus fort de la guerre froide, durant la période du maccarthysme, le cinéma a réussi à gérer une certaine indépendance malgré les importantes pressions politiques. Durant les années 1990, il a privilégié le grand spectacle manufacturé par de puissants groupes et consortiums, avec Independence Day et Titanic comme films-phares de cette période. Après 2000,

⁴³⁴ Il s'agit de la série Why We Fight.

⁴³⁵ Ainsi que The Fog of War en 2003, Bush's Brain en 2004, Enron: The Smartest Guys in the Room en 2005, No End in Sight en 2007 et beaucoup d'autres.

⁴³⁶ Ces films récents ont tous connus un échec au box office aux Etats-Unis et dans le monde, sauf The Kingdom qui a eu un succès très relatif, générant de maigres bénéfices : In the Valley of Elah a généré 6,6 millions de dollars aux E.U et 6,5 millions à l'étranger 16 semaines après sa sortie, Redacted respectivement 65.000 dollars et 201.000 dollars 5 semaines après sa sortie, Rendition 9.7 millions et 7.5 millions 4 semaines après sa sortie. The Kingdom, quant à lui, a généré 47,5 millions de dollars aux E.U et 38 millions dollars à l'étranger 12 semaines après sa sortie.

« une partie importante de Hollywood s'est politisée (...) et cette politisation s'est accélérée après la guerre en Irak », affirme Benjamin Dickenson dans son essai⁴³⁷. George Clooney confirme cela lorsqu'il assure quelques jours avant la soirée des oscars en 2005 : « je ne sais pas si les discours, le soir des oscars, seront politiques, mais les films de cette année le seront certainement⁴³⁸ ». C'est dans cette perspective que l'idéologie revient en force dans les films américains, qu'elle soit du domaine politique, religieux ou social. Le montage et les autres procédés techniques, dans ces films, restent très présents et importants mais se soumettent à l'expression idéologique de l'ensemble.

Un basculement de l'idéologie à la propagande est toutefois possible (bien que très peu probable) si le pouvoir politique décide de placer l'industrie hollywoodienne sous sa mainmise, pour des raisons de sécurité nationale ou de protection des intérêts du pays, comme il l'a fait pour la justice, à travers notamment le Patriot Act⁴³⁹, loi votée par le Congrès des États-Unis et signée par George W. Bush, le 26 octobre 2001. Cela produirait une véritable modification de tous les fondements de cette industrie et constituerait un véritable danger, menaçant sa suprématie, celle-ci perdant la plupart de ses atouts. Des films comme Syriana, Redacted ou The Day after Tomorrow risqueraient alors de ne plus pouvoir se faire. Les spectateurs pourraient ne pas suivre une radicalisation des films si ceux-ci deviennent les portes paroles d'une entité politique, quelle qu'elle soit.

⁴³⁷ Dickenson, Benjamin: *Hollywood's New Radicalism*, Ed. IB Tauris, 2006.

⁴³⁸ Ces propos sont mentionnés dans l'article « Hollywood renoue avec l'engagement politique », de Claudine Mulard, paru dans l'édition de Le Monde le 22 février 2006.

⁴³⁹ Patriot Act signifie « Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act » ou en français « Loi pour unir et renforcer l'Amérique en fournissant les outils appropriés pour déceler et contrer le terrorisme ». Cette loi renforce énormément les pouvoirs des différentes agences sécuritaires gouvernementales des États-Unis (FBI, CIA, NSA et l'armée) . Elle fut considérée comme une loi d'exception, dont les dispositions n'étaient valables que pour quatre années. Le Patriot Act fut cependant renouvelé par un vote du Sénat et de la Maison Blanche et ce renouvellement a été signé par le Président George W. Bush le 9 mars 2006.

Annexes

A- Les résultats du box office* :

I -Films en tête du box office américain entre 1980 et 2007.

II -Films en tête du box office mondial entre 1992 et 2007.

III -Résultats annuels du box office américain, de 1992 à 2007 (50 premiers films pour chaque année).

B- Glossaire : définitions de quelques termes

* Ce tableau, ainsi que les tableaux suivants, datent du 21 septembre 2007. Ils sont tirés du site internet www.boxofficemojo.com. Ils pourront servir à situer les films les uns par rapport aux autres au niveau des budgets respectifs et de la réception par le public.

I- YEARLY BOX OFFICE
USA

Year	Total Gross***	Change	Tickets Sold*	Change	# of Pics.	Total Screens	Ticket Price	Avg. Cost **	#1 Picture
2007	\$7,1543	-	-	-	431	-	-	-	<u>Spider-Man 3</u>
2006	\$9,209.4	+4.2%	1,400.0	+1.4%	606	-	\$6.58	-	<u>Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest</u>
2005	\$8,840.4	-6.1%	1,381.3	-8.9%	547	-	\$6.40	-	<u>Revenge of the Sith</u>
2004	\$9,418.3	+2.5%	1,516.6	-0.4%	551	-	\$6.21	-	<u>Shrek 2</u>
2003	\$9,185.9	+0.2%	1,523.3	-3.5%	508	-	\$6.03	\$63.8	<u>Return of the King</u>
2002	\$9,167.0	+9.0%	1,578	+5.7%	467	35,592	\$5.81	\$58.8	<u>Spider-Man</u>
2001	\$8,412.5	+9.8%	1,487.3	+4.7%	482	36,764	\$5.66	\$47.7	<u>Harry Potter</u>
2000	\$7,661.0	+2.9%	1,420.8	-3.0%	478	37,396	\$5.39	\$54.8	<u>The Grinch</u>
1999	\$7,448.0	+7.2%	1,465.2	-1.0%	461	37,185	\$5.08	\$51.5	<u>The Phantom Menace</u>
1998	\$6,949.0	+9.2%	1,480.7	+6.7%	509	34,186	\$4.69	\$52.7	<u>Saving Private Ryan</u>
1997	\$6,365.9	+7.7%	1,387.7	+3.7%	510	31,640	\$4.59	\$53.4	<u>Titanic</u>
1996	\$5,911.5	+7.6%	1,338.6	+6.0%	471	29,690	\$4.42	\$39.8	<u>Independence Day</u>
1995	\$5,493.5	+1.8%	1,262.6	-2.3%	411	27,805	\$4.35	\$36.4	<u>Toy Story</u>
1994	\$5,396.2	+4.7%	1,291.7	+3.8%	453	26,586	\$4.18	\$34.3	<u>Forrest Gump</u>
1993	\$5,154.2	+5.8%	1,244.0	+6.0%	462	25,737	\$4.14	\$29.9	<u>Jurassic Park</u>
1992	\$4,871.0	+1.4%	1,173.2	+2.8%	480	25,105	\$4.15	\$28.9	<u>Aladdin</u>
1991	\$4,803.2	-4.4%	1,140.6	-4.0%	458	24,570	\$4.21	\$26.1	<u>Terminator 2</u>
1990	\$5,021.8	-0.2%	1,188.6	-5.9%	410	23,689	\$4.23	\$26.8	<u>Home Alone</u>
1989	\$5,033.4	+12.9%	1,262.8	+16.4%	501	23,132	\$3.97	\$23.5	<u>Batman</u>
1988	\$4,458.4	+4.8%	1,084.8	-0.3%	510	23,234	\$4.11	\$18.1	<u>Rain Man</u>
1987	\$4,252.9	+12.6%	1,088.5	+7.0%	509	23,555	\$3.91	\$20.1	<u>Three Men & a Baby</u>
1986	\$3,778.0	+0.8%	1,017.2	-3.7%	451	22,765	\$3.71	\$17.5	<u>Top Gun</u>
1985	\$3,749.2	-7.0%	1,056.1	-11.9%	470	21,147	\$3.55	\$16.8	<u>Back to the Future</u>
1984	\$4,031.0	+7.0%	1,199.0	+0.2%	536	20,200	\$3.36	\$14.4	<u>Beverly Hills Cop</u>
1983	\$3,766	+9.1%	1,197	+1.9%	495	18,884	\$3.15	\$11.9	<u>Return of the Jedi</u>
1982	\$3,453	+16.4%	1,175	+10.1%	428	18,020	\$2.94	\$11.8	<u>E.T.</u>
1981	\$2,966	+7.9%	1,067	+4.4%	173	18,040	\$2.78	\$11.3	<u>Raiders of the Lost Ark</u>
1980	\$2,749	-2.0%	1,022	-9.0%	161	17,590	\$2.69	\$9.4	<u>Empire Strikes Back</u>

* In millions.

** In Millions. Production cost only.

*** In Millions. Calendar gross, meaning only grosses generated that year, including holdovers from previous year.

II- YEARLY BOX OFFICE
Worldwide

Year	#1 Movie	Worldwide Gross*
2007	<u>Pirates of the Caribbean: At World's End</u>	\$960.6
2006	<u>Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest</u>	\$1,066.2
2005	<u>Harry Potter and the Goblet of Fire</u>	\$896.0
2004	<u>Shrek 2</u>	\$919.8
2003	<u>The Lord of the Rings: The Return of the King</u>	\$1,118.9
2002	<u>The Lord of the Rings: The Two Towers</u>	\$924.3
2001	<u>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</u>	\$976.5
2000	<u>Mission: Impossible II</u>	\$546.4
1999	<u>Star Wars: Episode I - The Phantom Menace</u>	\$924.3
1998	<u>Armageddon</u>	\$553.7
1997	<u>Titanic</u>	\$1,845.0
1996	<u>Independence Day</u>	\$817.0
1995	<u>Tov Story</u>	\$362.0
1994	<u>The Lion King</u>	\$768.2
1993	<u>Jurassic Park</u>	\$914.7
1992	<u>Aladdin</u>	\$504.1

* In millions.

III- 1992 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters	Opening / Theaters	Open
1	<u>Aladdin</u>	<u>BV</u>	\$217,350,219 2,331	\$196,664 2	<u>11/13</u>
2	<u>Home Alone 2: Lost in New York</u>	<u>Fox</u>	\$173,585,516 2,461	\$31,126,882 2,222	<u>11/20</u>
3	<u>Batman Returns</u>	<u>WB</u>	\$162,831,698 2,644	\$45,687,711 2,644	<u>6/19</u>
4	<u>Lethal Weapon 3</u>	<u>WB</u>	\$144,731,527 2,568	\$33,243,086 2,510	<u>5/15</u>
5	<u>A Few Good Men</u>	<u>Col.</u>	\$141,340,178 2,201	\$15,517,468 1,925	<u>12/11</u>
6	<u>Sister Act</u>	<u>BV</u>	\$139,605,150 2,087	\$11,894,587 1,430	<u>5/29</u>
7	<u>The Bodyguard</u>	<u>WB</u>	\$121,945,720 1,806	\$16,611,793 1,717	<u>11/25</u>
8	<u>Wayne's World</u>	<u>Par.</u>	\$121,697,323 1,878	\$18,122,710 1,768	<u>2/14</u>
9	<u>Basic Instinct</u>	<u>TriS</u>	\$117,727,224 1,884	\$15,129,385 1,567	<u>3/20</u>
10	<u>A League of Their Own</u>	<u>Sony</u>	\$107,533,928 2,084	\$13,739,456 1,782	<u>7/1</u>
11	<u>Unforgiven</u>	<u>WB</u>	\$101,157,447 2,087	\$15,018,007 2,071	<u>8/7</u>
12	<u>The Hand That Rocks the Cradle</u>	<u>BV</u>	\$88,036,683 1,759	\$7,675,016 766	<u>1/10</u>
13	<u>Under Siege</u>	<u>WB</u>	\$83,563,139 2,248	\$15,760,003 2,042	<u>10/9</u>
14	<u>Patriot Games</u>	<u>Par.</u>	\$83,351,587 2,396	\$18,511,191 2,365	<u>6/5</u>

15	<u>Bram Stoker's Dracula</u>	<u>Col.</u>	\$82,522,790	2,491	\$30,521,679	2,491	<u>11/13</u>
16	<u>White Men Can't Jump</u>	<u>Fox</u>	\$76,253,806	1,929	\$14,711,124	1,923	<u>3/27</u>
17	<u>The Last of the Mohicans</u>	<u>Fox</u>	\$75,505,856	1,856	\$10,976,661	1,491	<u>9/25</u>
18	<u>Boomerang</u>	<u>Par.</u>	\$70,052,444	2,145	\$13,640,706	2,127	<u>7/1</u>
19	<u>Scent of a Woman</u>	<u>Uni.</u>	\$63,095,253	1,252	\$357,468	20	<u>12/23</u>
20	<u>The Crying Game</u>	<u>Mira.</u>	\$62,548,947	1,097	\$101,107	6	<u>11/27</u>
21	<u>Far and Away</u>	<u>Uni.</u>	\$58,883,840	1,885	\$10,194,520	1,583	<u>5/22</u>
22	<u>Honey, I Blew Up the Kid</u>	<u>BV</u>	\$58,662,452	2,429	\$11,083,318	2,311	<u>7/17</u>
23	<u>Housesitter</u>	<u>Uni.</u>	\$58,500,635	1,987	\$9,106,950	1,671	<u>6/12</u>
24	<u>Death Becomes Her</u>	<u>Uni.</u>	\$58,422,650	1,866	\$12,110,355	1,409	<u>7/31</u>
25	<u>Unlawful Entry</u>	<u>Fox</u>	\$57,138,719	1,530	\$10,067,609	1,511	<u>6/26</u>
26	<u>Beethoven</u>	<u>Uni.</u>	\$57,114,049	1,938	\$7,587,565	1,688	<u>4/3</u>
27	<u>Forever Young</u>	<u>WB</u>	\$55,956,187	1,710	\$5,609,875	1,710	<u>12/18</u>
28	<u>Alien 3</u>	<u>Fox</u>	\$55,473,545	2,227	\$19,449,867	2,227	<u>5/22</u>
29	<u>My Cousin Vinny</u>	<u>Fox</u>	\$52,929,168	1,506	\$7,416,751	1,227	<u>3/13</u>
30	<u>Sneakers</u>	<u>Uni.</u>	\$51,432,691	2,062	\$10,031,145	1,731	<u>9/11</u>
31	<u>The Mighty Ducks</u>	<u>BV</u>	\$50,752,337	1,873	\$6,035,133	1,280	<u>10/2</u>
32	<u>Malcolm X</u>	<u>WB</u>	\$48,169,910	1,249	\$9,871,125	1,124	<u>11/20</u>
33	<u>Single White Female</u>	<u>Col.</u>	\$48,017,402	1,744	\$10,212,401	1,744	<u>8/14</u>
34	<u>The Distinguished Gentleman</u>	<u>BV</u>	\$46,666,502	1,984	\$10,611,040	1,933	<u>12/4</u>
35	<u>Medicine Man</u>	<u>BV</u>	\$45,500,797	1,370	\$8,494,271	1,304	<u>2/7</u>
36	<u>Passenger 57</u>	<u>WB</u>	\$44,065,653	1,974	\$10,513,925	1,734	<u>11/6</u>
37	<u>A River Runs Through It</u>	<u>Col.</u>	\$43,440,294	1,080	\$298,277	12	<u>10/9</u>
38	<u>Encino Man</u>	<u>BV</u>	\$40,693,477	2,090	\$9,866,120	2,050	<u>5/22</u>
39	<u>Mo' Money</u>	<u>Col.</u>	\$40,227,006	1,705	\$12,385,415	1,689	<u>7/24</u>
40	<u>Universal Soldier</u>	<u>TriS</u>	\$36,299,898	1,925	\$10,057,084	1,916	<u>7/10</u>
41	<u>Honeymoon in Vegas</u>	<u>Col.</u>	\$35,208,854	1,765	\$7,318,157	1,637	<u>8/28</u>
42	<u>The Lawnmower Man</u>	<u>NL</u>	\$32,100,816	1,318	\$7,751,971	1,276	<u>3/6</u>
43	<u>Sleepwalkers</u>	<u>Col.</u>	\$30,524,763	1,914	\$10,017,354	1,864	<u>4/10</u>
44	<u>3 Ninjas</u>	<u>BV</u>	\$29,000,301	1,954	\$5,888,920	1,912	<u>8/7</u>
45	<u>Final Analysis</u>	<u>WB</u>	\$28,590,665	1,599	\$6,411,441	1,504	<u>2/7</u>
46	<u>Stop! Or My Mom Will Shoot!</u>	<u>Uni.</u>	\$28,411,210	1,958	\$7,058,590	1,958	<u>2/21</u>
47	<u>The Muppet Christmas Carol</u>	<u>BV</u>	\$27,281,507	2,084	\$5,010,109	2,075	<u>12/11</u>
48	<u>Howards End</u>	<u>Sony</u>	\$25,966,555	547	\$52,568	1	<u>3/13</u>
49	<u>Candyman</u>	<u>TriS</u>	\$25,792,310	1,500	\$5,404,320	1,251	<u>10/16</u>
50	<u>The Cutting Edge</u>	<u>MGM</u>	\$25,105,517	1,121	\$4,478,919	775	<u>3/27</u>

1993 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters	Opening / Theaters	Open
1	<u>Jurassic Park</u>	<u>Uni.</u>	\$357,067,947 2,566	\$47,026,828 2,404	<u>6/11</u>
2	<u>Mrs. Doubtfire</u>	<u>Fox</u>	\$219,195,243 2,354	\$20,468,847 1,605	<u>11/24</u>
3	<u>The Fugitive (1993)</u>	<u>WB</u>	\$183,875,760 2,425	\$23,758,855 2,340	<u>8/6</u>
4	<u>The Firm</u>	<u>Par.</u>	\$158,348,367 2,393	\$25,400,000 2,393	<u>7/2</u>
5	<u>Sleepless in Seattle</u>	<u>TriS</u>	\$126,680,884 1,657	\$17,253,733 1,579	<u>6/25</u>
6	<u>Indecent Proposal</u>	<u>Par.</u>	\$106,614,059 1,922	\$18,387,632 1,694	<u>4/9</u>
7	<u>In the Line of Fire</u>	<u>Col.</u>	\$102,314,823 2,129	\$15,269,388 1,903	<u>7/9</u>
8	<u>The Pelican Brief</u>	<u>WB</u>	\$100,768,056 2,022	\$16,864,404 1,993	<u>12/17</u>
9	<u>Schindler's List</u>	<u>Uni.</u>	\$96,065,768 1,389	\$656,636 25	<u>12/15</u>
10	<u>Cliffhanger</u>	<u>TriS</u>	\$84,049,211 2,431	\$16,176,967 2,333	<u>5/28</u>
11	<u>Free Willy</u>	<u>WB</u>	\$77,698,625 1,937	\$7,868,829 1,476	<u>7/16</u>
12	<u>Philadelphia</u>	<u>TriS</u>	\$77,446,440 1,604	\$143,433 4	<u>12/24</u>
13	<u>Groundhog Day</u>	<u>Col.</u>	\$70,906,973 1,742	\$12,517,672 1,640	<u>2/12</u>
14	<u>Grumpy Old Men</u>	<u>WB</u>	\$70,172,621 1,725	\$3,874,911 1,244	<u>12/25</u>
15	<u>Cool Runnings</u>	<u>BV</u>	\$68,856,263 1,832	\$7,046,648 1,387	<u>10/1</u>
16	<u>Dave</u>	<u>WB</u>	\$63,270,710 1,916	\$7,306,755 1,155	<u>5/7</u>
17	<u>Rising Sun</u>	<u>Fox</u>	\$63,179,523 1,722	\$15,195,941 1,510	<u>7/30</u>
18	<u>Demolition Man</u>	<u>WB</u>	\$58,055,768 2,258	\$14,262,432 2,246	<u>10/8</u>
19	<u>Sister Act 2: Back in the Habit</u>	<u>BV</u>	\$57,319,029 2,178	\$7,569,219 2,132	<u>12/10</u>
20	<u>Tombstone</u>	<u>BV</u>	\$56,505,065 1,955	\$6,454,752 1,504	<u>12/24</u>
21	<u>The Three Musketeers (1993)</u>	<u>BV</u>	\$53,898,845 2,128	\$10,621,992 2,069	<u>11/12</u>
22	<u>Rookie of the Year</u>	<u>Fox</u>	\$53,615,089 1,544	\$9,122,714 1,460	<u>7/9</u>
23	<u>Beethoven's 2nd</u>	<u>Uni.</u>	\$53,443,066 2,048	\$6,017,225 2,026	<u>12/17</u>
24	<u>Dennis the Menace</u>	<u>WB</u>	\$51,270,765 2,085	\$9,331,139 2,085	<u>6/25</u>
25	<u>Sommersby</u>	<u>WB</u>	\$50,081,992 1,762	\$8,104,624 1,432	<u>2/5</u>
26	<u>Last Action Hero</u>	<u>Col.</u>	\$50,016,394 2,339	\$15,338,241 2,306	<u>6/18</u>
27	<u>Tim Burton's The Nightmare Before Christmas</u>	<u>BV</u>	\$50,003,043 1,671	\$191,232 2	<u>10/15</u>
28	<u>Addams Family Values</u>	<u>Par.</u>	\$48,919,043 2,577	\$14,117,545 2,577	<u>11/19</u>
29	<u>Wayne's World 2</u>	<u>Par.</u>	\$48,197,805 2,400	\$13,516,699 2,400	<u>12/10</u>
30	<u>Malice</u>	<u>Col.</u>	\$46,405,336 1,519	\$9,232,650 1,431	<u>10/1</u>
31	<u>Made in America</u>	<u>WB</u>	\$44,942,695 2,048	\$11,821,326 2,048	<u>5/28</u>
32	<u>The Good Son</u>	<u>Fox</u>	\$44,789,789 1,902	\$12,520,305 1,847	<u>9/24</u>
33	<u>The Beverly Hillbillies</u>	<u>Fox</u>	\$44,029,386 2,162	\$9,525,375 2,152	<u>10/15</u>
34	<u>Teenage Mutant Ninja Turtles III</u>	<u>NL</u>	\$42,273,609 2,087	\$12,419,597 2,087	<u>3/19</u>
35	<u>Homeward Bound: The Incredible Journey</u>	<u>BV</u>	\$41,833,324 1,798	\$60,672 2	<u>2/5</u>

36	<u>Snow White and the Seven Dwarfs (Re-issue) (1993)</u>	<u>BV</u>	\$41,634,471	1,831	\$9,018,121	1,814	<u>7/2</u>
37	<u>Falling Down</u>	<u>WB</u>	\$40,903,593	1,827	\$8,724,452	1,220	<u>2/26</u>
38	<u>The Piano</u>	<u>Mira.</u>	\$40,157,856	671	\$151,419	4	<u>11/12</u>
39	<u>Hocus Pocus</u>	<u>BV</u>	\$39,514,713	1,472	\$8,125,471	1,430	<u>7/16</u>
40	<u>What's Love Got to Do with It</u>	<u>BV</u>	\$39,100,956	1,100	\$1,222,718	58	<u>6/11</u>
41	<u>Hot Shots! Part Deux</u>	<u>Fox</u>	\$38,922,972	2,140	\$10,250,661	2,122	<u>5/21</u>
42	<u>Carlito's Way</u>	<u>Uni.</u>	\$36,948,322	1,634	\$9,116,675	1,615	<u>11/12</u>
43	<u>Alive</u>	<u>BV</u>	\$36,733,909	1,337	\$8,624,292	1,132	<u>1/15</u>
44	<u>Son-in-Law</u>	<u>BV</u>	\$36,448,400	1,406	\$7,033,310	1,389	<u>7/2</u>
45	<u>Sliver</u>	<u>Par.</u>	\$36,300,000	2,093	\$12,138,283	2,093	<u>5/21</u>
46	<u>Robin Hood: Men in Tights</u>	<u>Fox</u>	\$35,739,755	1,407	\$6,841,830	1,263	<u>7/30</u>
47	<u>Dragon: The Bruce Lee Story</u>	<u>Uni.</u>	\$35,113,743	1,985	\$10,019,970	1,887	<u>5/7</u>
48	<u>The Joy Luck Club</u>	<u>BV</u>	\$32,901,136	600	\$159,009	3	<u>9/10</u>
49	<u>Hard Target</u>	<u>Uni.</u>	\$32,589,677	1,999	\$10,106,500	1,972	<u>8/20</u>
50	<u>The Sandlot</u>	<u>Fox</u>	\$32,434,006	1,775	\$4,918,712	1,772	<u>4/9</u>

1994 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters		Opening / Theaters		Open
1	<u>Forrest Gump</u>	<u>Par.</u>	\$329,694,499	2,365	\$24,450,602	1,595	<u>7/6</u>
2	<u>The Lion King</u>	<u>BV</u>	\$312,855,561	2,624	\$1,586,753	2	<u>6/15</u>
3	<u>True Lies</u>	<u>Fox</u>	\$146,282,411	2,561	\$25,869,770	2,368	<u>7/15</u>
4	<u>The Santa Clause</u>	<u>BV</u>	\$144,833,357	2,388	\$19,321,992	2,183	<u>11/11</u>
5	<u>The Flintstones</u>	<u>Uni.</u>	\$130,531,208	2,594	\$29,688,730	2,498	<u>5/27</u>
6	<u>Dumb and Dumber</u>	<u>NL</u>	\$127,175,374	2,565	\$16,363,442	2,447	<u>12/16</u>
7	<u>Clear and Present Danger</u>	<u>Par.</u>	\$122,187,717	2,433	\$20,348,017	2,378	<u>8/5</u>
8	<u>Speed</u>	<u>Fox</u>	\$121,248,145	2,169	\$14,456,194	2,138	<u>6/10</u>
9	<u>The Mask</u>	<u>NL</u>	\$119,938,730	2,516	\$23,117,068	2,360	<u>7/29</u>
10	<u>Pulp Fiction</u>	<u>Mira.</u>	\$107,928,762	1,494	\$9,311,882	1,338	<u>10/14</u>
11	<u>Interview with the Vampire</u>	<u>WB</u>	\$105,264,608	2,604	\$36,389,705	2,604	<u>11/11</u>
12	<u>Maverick</u>	<u>WB</u>	\$101,631,272	2,537	\$17,248,545	2,537	<u>5/20</u>
13	<u>The Client</u>	<u>WB</u>	\$92,115,211	2,365	\$17,174,262	2,052	<u>7/22</u>
14	<u>Disclosure</u>	<u>WB</u>	\$83,015,089	2,168	\$10,068,126	1,675	<u>12/9</u>
15	<u>Star Trek: Generations</u>	<u>Par.</u>	\$75,671,125	2,681	\$23,116,394	2,659	<u>11/18</u>
16	<u>Ace Ventura: Pet Detective</u>	<u>WB</u>	\$72,217,396	1,963	\$12,115,105	1,750	<u>2/4</u>
17	<u>Stargate</u>	<u>MGM</u>	\$71,567,262	2,033	\$16,651,018	2,033	<u>10/28</u>
18	<u>Legends of the Fall</u>	<u>Sony</u>	\$66,638,883	2,038	\$101,670	6	<u>12/23</u>
19	<u>Wolf</u>	<u>Col.</u>	\$65,002,597	2,117	\$17,911,366	2,117	<u>6/17</u>

20	<u>The Specialist</u>	<u>WB</u>	\$57,362,582	2,522	\$14,317,765	2,522	<u>10/7</u>
21	<u>Four Weddings and a Funeral</u>	<u>Gram.</u>	\$52,700,832	1,069	\$138,486	5	<u>3/11</u>
22	<u>The Little Rascals</u>	<u>Uni.</u>	\$52,125,282	1,927	\$10,028,065	1,726	<u>8/5</u>
23	<u>The Naked Gun 33 1/3: The Final Insult</u>	<u>Par.</u>	\$51,132,598	2,383	\$13,216,531	2,361	<u>3/18</u>
24	<u>The Crow</u>	<u>Mira.</u>	\$50,693,129	2,119	\$11,774,332	1,573	<u>5/13</u>
25	<u>Natural Born Killers</u>	<u>WB</u>	\$50,282,766	1,904	\$11,166,687	1,510	<u>8/26</u>
26	<u>Angels in the Outfield (1994)</u>	<u>BV</u>	\$50,236,831	1,921	\$8,916,463	1,894	<u>7/15</u>
27	<u>Little Women (1994)</u>	<u>Sony</u>	\$50,083,616	1,579	\$2,411,247	1,503	<u>12/21</u>
28	<u>When a Man Loves a Woman</u>	<u>BV</u>	\$50,021,959	1,511	\$651,700	19	<u>4/29</u>
29	<u>The River Wild</u>	<u>Uni.</u>	\$46,816,343	2,153	\$10,214,450	2,074	<u>9/30</u>
30	<u>D2: The Mighty Ducks</u>	<u>BV</u>	\$45,610,410	2,223	\$10,356,748	2,182	<u>3/25</u>
31	<u>Timecop</u>	<u>Uni.</u>	\$44,853,581	2,274	\$12,064,625	2,228	<u>9/16</u>
32	<u>City Slickers II: The Legend of Curly's Gold</u>	<u>Col.</u>	\$43,622,150	2,243	\$11,516,375	2,243	<u>6/10</u>
33	<u>The Jungle Book (1994)</u>	<u>BV</u>	\$43,229,904	2,012	\$5,129,959	1,880	<u>12/25</u>
34	<u>Beverly Hills Cop III</u>	<u>Par.</u>	\$42,614,912	2,748	\$12,426,169	2,748	<u>5/25</u>
35	<u>Nobody's Fool</u>	<u>Par.</u>	\$39,491,975	1,107	\$92,838	6	<u>12/23</u>
36	<u>The Paper</u>	<u>Uni.</u>	\$38,824,341	1,577	\$175,507	5	<u>3/18</u>
37	<u>On Deadly Ground</u>	<u>WB</u>	\$38,590,458	2,010	\$12,679,573	2,010	<u>2/18</u>
38	<u>Richie Rich</u>	<u>WB</u>	\$38,087,756	1,761	\$5,830,302	1,748	<u>12/21</u>
39	<u>It Could Happen to You</u>	<u>TriS</u>	\$37,939,757	1,544	\$8,112,822	1,506	<u>7/29</u>
40	<u>Junior</u>	<u>Uni.</u>	\$36,763,355	1,896	\$9,803,145	1,749	<u>11/23</u>
41	<u>Nell</u>	<u>Fox</u>	\$33,683,817	1,236	\$62,663	2	<u>12/16</u>
42	<u>Street Fighter</u>	<u>Uni.</u>	\$33,423,521	1,738	\$6,859,495	1,671	<u>12/23</u>
43	<u>The Shadow</u>	<u>Uni.</u>	\$32,063,435	1,769	\$11,713,845	1,677	<u>7/1</u>
44	<u>I Love Trouble</u>	<u>BV</u>	\$30,806,194	1,746	\$7,827,002	1,711	<u>7/1</u>
45	<u>Major League II</u>	<u>WB</u>	\$30,626,182	2,167	\$7,040,777	2,167	<u>4/1</u>
46	<u>Blank Check</u>	<u>BV</u>	\$30,577,969	1,732	\$5,411,897	1,698	<u>2/11</u>
47	<u>Blown Away</u>	<u>MGM</u>	\$30,156,002	1,862	\$10,424,873	1,862	<u>7/1</u>
48	<u>A Low Down Dirty Shame</u>	<u>BV</u>	\$29,392,418	1,379	\$7,970,574	1,379	<u>11/25</u>
49	<u>In the Army Now</u>	<u>BV</u>	\$28,881,266	1,452	\$6,367,194	1,444	<u>8/12</u>
50	<u>Drop Zone</u>	<u>Par.</u>	\$28,735,315	2,055	\$6,143,566	2,020	<u>12/9</u>

1995 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters	Opening / Theaters	Open
1	<u>Toy Story</u>	<u>BV</u>	\$191,796,233 2,574	\$29,140,617 2,457	<u>11/22</u>
2	<u>Batman Forever</u>	<u>WB</u>	\$184,031,112 2,893	\$52,784,433 2,842	<u>6/16</u>
3	<u>Apollo 13</u>	<u>Uni.</u>	\$172,071,312 2,347	\$25,353,380 2,197	<u>6/30</u>

4	<u>Pocahontas</u>	<u>BV</u>	\$141,579,773	2,757	\$2,689,714	6	<u>6/16</u>
5	<u>Ace Ventura: When Nature Calls</u>	<u>WB</u>	\$108,385,533	2,705	\$37,804,076	2,652	<u>11/10</u>
6	<u>GoldenEye</u>	<u>MGM</u>	\$106,429,941	2,667	\$26,205,007	2,667	<u>11/17</u>
7	<u>Jumanji</u>	<u>Sony</u>	\$100,475,249	2,530	\$11,084,370	2,487	<u>12/15</u>
8	<u>Casper</u>	<u>Uni.</u>	\$100,328,194	2,757	\$16,840,385	2,714	<u>5/26</u>
9	<u>Seven</u>	<u>NL</u>	\$100,125,643	2,528	\$13,949,807	2,441	<u>9/22</u>
10	<u>Die Hard: With A Vengeance</u>	<u>Fox</u>	\$100,012,499	2,579	\$22,162,245	2,525	<u>5/19</u>
11	<u>Crimson Tide</u>	<u>BV</u>	\$91,387,195	2,514	\$18,612,190	2,382	<u>5/12</u>
12	<u>Waterworld</u>	<u>Uni.</u>	\$88,246,220	2,420	\$21,171,780	2,268	<u>7/28</u>
13	<u>Dangerous Minds</u>	<u>BV</u>	\$84,919,401	1,783	\$14,931,503	1,348	<u>8/11</u>
14	<u>Mr. Holland's Opus</u>	<u>BV</u>	\$82,569,971	1,659	\$14,466	1	<u>12/29</u>
15	<u>While You Were Sleeping</u>	<u>BV</u>	\$81,057,016	2,086	\$9,288,915	1,421	<u>4/21</u>
16	<u>Congo</u>	<u>Par.</u>	\$81,022,101	2,676	\$24,642,539	2,649	<u>6/9</u>
17	<u>Father of the Bride Part II</u>	<u>BV</u>	\$76,594,107	2,148	\$11,134,978	1,949	<u>12/8</u>
18	<u>Braveheart</u>	<u>Par.</u>	\$75,609,945	2,037	\$9,938,276	2,035	<u>5/24</u>
19	<u>Get Shorty</u>	<u>MGM</u>	\$72,101,622	2,103	\$12,700,007	1,612	<u>10/20</u>
20	<u>Grumpier Old Men</u>	<u>WB</u>	\$71,518,503	2,037	\$7,797,185	1,995	<u>12/22</u>
21	<u>The Bridges of Madison County</u>	<u>WB</u>	\$71,516,617	1,986	\$10,519,257	1,805	<u>6/2</u>
22	<u>Mortal Kombat</u>	<u>NL</u>	\$70,454,098	2,630	\$23,283,887	2,421	<u>8/18</u>
23	<u>Nine Months</u>	<u>Fox</u>	\$69,684,532	1,795	\$12,522,240	1,458	<u>7/14</u>
24	<u>Outbreak</u>	<u>WB</u>	\$67,659,560	2,230	\$13,420,387	2,215	<u>3/10</u>
25	<u>Heat</u>	<u>WB</u>	\$67,436,818	1,704	\$8,445,656	1,325	<u>12/15</u>
26	<u>Waiting to Exhale</u>	<u>Fox</u>	\$67,052,156	1,402	\$14,126,927	1,253	<u>12/22</u>
27	<u>Bad Boys</u>	<u>Sony</u>	\$65,807,024	2,132	\$15,523,358	2,132	<u>4/7</u>
28	<u>Babe</u>	<u>Uni.</u>	\$63,658,910	1,790	\$8,742,545	1,591	<u>8/4</u>
29	<u>The American President</u>	<u>Sony</u>	\$60,079,496	1,508	\$10,014,558	1,508	<u>11/17</u>
30	<u>Species</u>	<u>MGM</u>	\$60,074,103	2,310	\$17,161,943	2,310	<u>7/7</u>
31	<u>12 Monkeys</u>	<u>Uni.</u>	\$57,141,459	1,629	\$184,776	3	<u>12/29</u>
32	<u>Clueless</u>	<u>Par.</u>	\$56,631,572	1,922	\$10,612,443	1,653	<u>7/21</u>
33	<u>Sabrina</u>	<u>Par.</u>	\$53,672,080	1,976	\$5,563,259	1,821	<u>12/15</u>
34	<u>Something to Talk About</u>	<u>WB</u>	\$50,865,589	1,787	\$11,115,697	1,510	<u>8/4</u>
35	<u>The Net</u>	<u>Sony</u>	\$50,727,965	2,027	\$10,037,745	1,906	<u>7/28</u>
36	<u>Under Siege 2: Dark Territory</u>	<u>WB</u>	\$50,024,083	2,150	\$12,624,402	2,150	<u>7/14</u>
37	<u>A Walk in the Clouds</u>	<u>Fox</u>	\$50,008,143	1,755	\$9,526,010	1,534	<u>8/11</u>
38	<u>The Brady Bunch Movie</u>	<u>Par.</u>	\$46,576,136	1,941	\$14,827,066	1,822	<u>2/17</u>
39	<u>Sense and Sensibility</u>	<u>Sony</u>	\$43,182,776	1,054	\$721,341	70	<u>12/15</u>

40	Casino	<u>Uni.</u>	\$42,512,375	1,631	\$9,946,480	1,616	<u>11/22</u>
41	Man of the House	<u>BV</u>	\$40,070,995	2,059	\$9,473,317	2,013	<u>3/3</u>
42	Dead Man Walking	<u>Gram.</u>	\$39,363,635	821	\$118,266	4	<u>12/29</u>
43	French Kiss	<u>Fox</u>	\$38,896,854	1,754	\$9,018,022	1,721	<u>5/5</u>
44	Higher Learning	<u>Sony</u>	\$38,290,723	1,450	\$13,276,662	1,409	<u>1/13</u>
45	Mighty Morphin' Power Rangers	<u>Fox</u>	\$38,187,431	2,409	\$13,104,788	2,409	<u>6/30</u>
46	First Knight	<u>Sony</u>	\$37,600,435	2,161	\$10,856,442	2,161	<u>7/7</u>
47	Just Cause	<u>WB</u>	\$36,853,222	2,059	\$10,607,932	2,052	<u>2/17</u>
48	To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar	<u>Uni.</u>	\$36,474,193	1,489	\$9,019,180	1,294	<u>9/8</u>
49	The Indian in the Cupboard	<u>Par.</u>	\$35,656,131	1,723	\$7,716,278	1,723	<u>7/14</u>
50	Money Train	<u>Sony</u>	\$35,431,113	2,522	\$10,608,297	2,522	<u>11/22</u>

1996 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters	Opening / Theaters	Open
1	Independence Day	<u>Fox</u>	\$306,169,268 2,977	\$50,228,264 2,882	<u>7/3</u>
2	Twister	<u>WB</u>	\$241,721,524 2,808	\$41,059,405 2,414	<u>5/10</u>
3	Mission: Impossible	<u>Par.</u>	\$180,981,856 3,012	\$45,436,830 3,012	<u>5/22</u>
4	Jerry Maguire	<u>Sony</u>	\$153,952,592 2,531	\$17,084,296 2,531	<u>12/13</u>
5	Ransom	<u>BV</u>	\$136,492,681 2,768	\$34,216,088 2,676	<u>11/8</u>
6	101 Dalmatians (Live Action)	<u>BV</u>	\$136,189,294 2,901	\$33,504,025 2,794	<u>11/27</u>
7	The Rock	<u>BV</u>	\$134,069,511 2,426	\$25,069,525 2,392	<u>6/7</u>
8	The Nutty Professor (1996)	<u>Uni.</u>	\$128,814,019 2,239	\$25,411,725 2,115	<u>6/28</u>
9	The Birdcage	<u>MGM</u>	\$124,060,553 2,285	\$18,275,828 1,950	<u>3/8</u>
10	A Time to Kill	<u>WB</u>	\$108,766,007 2,313	\$14,823,159 2,123	<u>7/26</u>
11	The First Wives Club	<u>Par.</u>	\$105,489,203 2,406	\$18,913,411 1,922	<u>9/20</u>
12	Phenomenon	<u>BV</u>	\$104,636,382 2,139	\$16,158,901 1,637	<u>7/5</u>
13	Scream	<u>Dim.</u>	\$103,046,663 1,994	\$6,354,586 1,413	<u>12/20</u>
14	Eraser	<u>WB</u>	\$101,295,562 2,556	\$24,566,446 2,410	<u>6/21</u>
15	The Hunchback of Notre Dame	<u>BV</u>	\$100,138,851 2,835	\$21,037,414 2,778	<u>6/21</u>
16	Michael	<u>NL</u>	\$95,318,203 2,325	\$17,435,711 2,141	<u>12/25</u>
17	Star Trek: First Contact	<u>Par.</u>	\$92,027,888 2,812	\$30,716,131 2,812	<u>11/22</u>
18	Space Jam	<u>WB</u>	\$90,418,342 2,650	\$27,528,529 2,650	<u>11/15</u>
19	The English Patient	<u>Mira.</u>	\$78,676,425 1,409	\$278,439 10	<u>11/15</u>
20	Broken Arrow (1996)	<u>Fox</u>	\$70,770,147 2,392	\$15,583,510 2,388	<u>2/9</u>
21	Beavis and Butt-Head Do America	<u>Par.</u>	\$63,118,386 2,417	\$20,114,233 2,190	<u>12/20</u>
22	Jingle All the Way	<u>Fox</u>	\$60,592,389 2,404	\$12,112,267 2,401	<u>11/22</u>
23	The Cable Guy	<u>Sony</u>	\$60,240,295 2,657	\$19,806,226 2,657	<u>6/14</u>

24	<u>Courage Under Fire</u>	<u>Fox</u>	\$59,031,057	2,001	\$12,501,586	1,986	<u>7/12</u>
25	<u>Jack</u>	<u>BV</u>	\$58,620,973	2,232	\$11,191,496	1,710	<u>8/9</u>
26	<u>Executive Decision</u>	<u>WB</u>	\$56,569,216	2,289	\$12,069,780	2,232	<u>3/15</u>
27	<u>Primal Fear</u>	<u>Par.</u>	\$56,116,183	1,983	\$9,871,222	1,983	<u>4/5</u>
28	<u>Tin Cup</u>	<u>WB</u>	\$53,854,588	2,102	\$10,128,834	2,012	<u>8/16</u>
29	<u>Sleepers</u>	<u>WB</u>	\$53,315,285	2,080	\$12,305,745	1,915	<u>10/18</u>
30	<u>Dragonheart</u>	<u>Uni.</u>	\$51,367,375	2,193	\$15,027,150	2,130	<u>5/31</u>
31	<u>Up Close and Personal</u>	<u>BV</u>	\$51,088,705	1,639	\$11,101,955	1,506	<u>3/1</u>
32	<u>Evita</u>	<u>BV</u>	\$50,047,179	1,045	\$195,085	2	<u>12/25</u>
33	<u>The Preacher's Wife</u>	<u>BV</u>	\$48,102,795	2,008	\$7,649,752	1,783	<u>12/13</u>
34	<u>Romeo + Juliet</u>	<u>Fox</u>	\$46,351,345	1,963	\$11,133,231	1,276	<u>11/1</u>
35	<u>One Fine Day</u>	<u>Fox</u>	\$46,151,454	1,975	\$6,226,430	1,946	<u>12/20</u>
36	<u>The Mirror Has Two Faces</u>	<u>Sony</u>	\$41,083,864	2,489	\$12,210,868	2,489	<u>11/15</u>
37	<u>Happy Gilmore</u>	<u>Uni.</u>	\$38,824,099	2,069	\$8,514,125	2,022	<u>2/16</u>
38	<u>The Ghost and the Darkness</u>	<u>Par.</u>	\$38,619,405	2,202	\$9,215,063	2,142	<u>10/11</u>
39	<u>Mars Attacks!</u>	<u>WB</u>	\$37,771,017	1,955	\$9,384,272	1,955	<u>12/13</u>
40	<u>Set It Off</u>	<u>NL</u>	\$36,461,139	1,016	\$8,812,105	1,014	<u>11/8</u>
41	<u>Shine</u>	<u>FL</u>	\$35,892,330	1,050	\$162,179	7	<u>11/22</u>
42	<u>The Truth About Cats & Dogs</u>	<u>Fox</u>	\$34,861,807	1,654	\$6,769,363	1,413	<u>4/26</u>
43	<u>A Thin Line Between Love and Hate</u>	<u>NL</u>	\$34,767,836	1,131	\$9,310,414	1,131	<u>4/5</u>
44	<u>Muppet Treasure Island</u>	<u>BV</u>	\$34,327,391	2,089	\$7,906,689	2,070	<u>2/16</u>
45	<u>Matilda</u>	<u>Sony</u>	\$33,459,416	2,006	\$8,208,609	1,975	<u>8/2</u>
46	<u>The Long Kiss Goodnight</u>	<u>NL</u>	\$33,447,612	2,404	\$9,065,363	2,245	<u>10/11</u>
47	<u>Striptease</u>	<u>Sony</u>	\$33,109,743	1,979	\$12,322,069	1,970	<u>6/28</u>
48	<u>Daylight</u>	<u>Uni.</u>	\$33,023,469	2,189	\$10,015,875	2,175	<u>12/6</u>
49	<u>Homeward Bound II: Lost in San Francisco</u>	<u>BV</u>	\$32,772,492	2,129	\$8,605,649	2,119	<u>3/8</u>
50	<u>Black Sheep</u>	<u>Par.</u>	\$32,417,995	2,092	\$10,593,609	2,045	<u>2/2</u>

1997 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters	Opening / Theaters	Open
1	<u>Titanic</u>	<u>Par.</u>	\$600,788,188 3,265	\$28,638,131 2,674	<u>12/19</u>
2	<u>Men in Black</u>	<u>Sony</u>	\$250,690,539 3,180	\$51,068,455 3,020	<u>7/2</u>
3	<u>The Lost World: Jurassic Park</u>	<u>Uni.</u>	\$229,086,679 3,565	\$72,132,785 3,281	<u>5/23</u>
4	<u>Liar Liar</u>	<u>Uni.</u>	\$181,410,615 2,909	\$31,423,025 2,845	<u>3/21</u>
5	<u>Air Force One</u>	<u>Sony</u>	\$172,956,409 2,981	\$37,132,505 2,919	<u>7/25</u>
6	<u>As Good as It Gets</u>	<u>Sony</u>	\$148,478,011 1,837	\$12,606,928 1,572	<u>12/23</u>
7	<u>Good Will Hunting</u>	<u>Mira.</u>	\$138,433,435 2,203	\$272,912 7	<u>12/5</u>

8	<u>Star Wars (Special Edition)</u>	<u>Fox</u>	\$138,257,865	2,375	\$35,906,661	2,104	<u>1/31</u>
9	<u>My Best Friend's Wedding</u>	<u>Sony</u>	\$127,120,029	2,376	\$21,678,377	2,134	<u>6/20</u>
10	<u>Tomorrow Never Dies</u>	<u>MGM</u>	\$125,304,276	2,807	\$25,143,007	2,807	<u>12/19</u>
11	<u>Face/Off</u>	<u>Par.</u>	\$112,276,146	2,851	\$23,387,530	2,621	<u>6/27</u>
12	<u>Batman and Robin</u>	<u>WB</u>	\$107,325,195	2,942	\$42,872,605	2,934	<u>6/20</u>
13	<u>George of the Jungle</u>	<u>BV</u>	\$105,263,257	2,616	\$16,540,791	2,506	<u>7/18</u>
14	<u>Scream 2</u>	<u>Dim.</u>	\$101,363,301	2,688	\$32,926,342	2,663	<u>12/12</u>
15	<u>Con Air</u>	<u>BV</u>	\$101,117,573	2,941	\$24,131,738	2,824	<u>6/6</u>
16	<u>Contact</u>	<u>WB</u>	\$100,920,329	2,314	\$20,584,908	1,923	<u>7/11</u>
17	<u>Hercules</u>	<u>BV</u>	\$99,112,101	2,930	\$249,567	1	<u>6/15</u>
18	<u>Flubber</u>	<u>BV</u>	\$92,977,226	2,679	\$26,725,207	2,641	<u>11/26</u>
19	<u>Conspiracy Theory</u>	<u>WB</u>	\$75,982,834	2,806	\$19,313,566	2,806	<u>8/8</u>
20	<u>I Know What You Did Last Summer</u>	<u>Sony</u>	\$72,586,134	2,524	\$15,818,645	2,524	<u>10/17</u>
21	<u>The Empire Strikes Back (Special Edition)</u>	<u>Fox</u>	\$67,597,694	2,322	\$21,975,993	2,111	<u>2/21</u>
22	<u>Dante's Peak</u>	<u>Uni.</u>	\$67,127,760	2,761	\$18,479,435	2,657	<u>2/7</u>
23	<u>Anaconda</u>	<u>Sony</u>	\$65,885,767	2,456	\$16,620,887	2,456	<u>4/11</u>
24	<u>L.A. Confidential</u>	<u>WB</u>	\$64,616,940	1,625	\$5,211,198	769	<u>9/19</u>
25	<u>In & Out</u>	<u>Par.</u>	\$63,856,929	2,452	\$15,019,821	1,992	<u>9/19</u>
26	<u>The Fifth Element</u>	<u>Sony</u>	\$63,820,180	2,500	\$17,031,345	2,500	<u>5/9</u>
27	<u>Mouse Hunt</u>	<u>DW</u>	\$61,917,389	2,233	\$6,062,922	2,152	<u>12/19</u>
28	<u>The Saint</u>	<u>Par.</u>	\$61,363,304	2,500	\$16,278,873	2,307	<u>4/4</u>
29	<u>The Devil's Advocate</u>	<u>WB</u>	\$60,944,660	2,404	\$12,170,536	2,161	<u>10/17</u>
30	<u>Kiss the Girls</u>	<u>Par.</u>	\$60,527,873	2,406	\$13,215,167	2,271	<u>10/3</u>
31	<u>Jungle 2 Jungle</u>	<u>BV</u>	\$59,927,618	2,340	\$12,812,047	2,316	<u>3/7</u>
32	<u>Anastasia</u>	<u>Fox</u>	\$58,406,347	2,511	\$120,541	1	<u>11/14</u>
33	<u>The Jackal</u>	<u>Uni.</u>	\$54,930,280	2,309	\$15,164,595	2,193	<u>11/14</u>
34	<u>Spawn</u>	<u>NL</u>	\$54,870,175	2,604	\$19,738,749	2,536	<u>8/1</u>
35	<u>Starship Troopers</u>	<u>Sony</u>	\$54,814,377	2,971	\$22,058,773	2,971	<u>11/7</u>
36	<u>Austin Powers: International Man of Mystery</u>	<u>NL</u>	\$53,883,989	2,187	\$9,548,111	2,187	<u>5/2</u>
37	<u>Breakdown</u>	<u>Par.</u>	\$50,159,144	2,348	\$12,307,128	2,108	<u>5/2</u>
38	<u>Absolute Power</u>	<u>Sony</u>	\$50,068,310	2,568	\$14,678,016	2,568	<u>2/14</u>
39	<u>Volcano</u>	<u>Fox</u>	\$49,323,468	2,777	\$14,581,740	2,774	<u>4/25</u>
40	<u>Speed 2: Cruise Control</u>	<u>Fox</u>	\$48,608,066	2,625	\$16,158,942	2,615	<u>6/13</u>
41	<u>The Game</u>	<u>Poly</u>	\$48,323,648	2,521	\$14,337,029	2,403	<u>9/12</u>
42	<u>G.I. Jane</u>	<u>BV</u>	\$48,169,156	2,043	\$11,094,241	1,945	<u>8/22</u>
43	<u>Alien Resurrection</u>	<u>Fox</u>	\$47,795,658	2,449	\$16,474,092	2,415	<u>11/26</u>

44	<u>The Full Monty</u>	<u>FoxS</u>	\$45,950,122	783	\$176,585	6	<u>8/15</u>
45	<u>The Rainmaker (1997)</u>	<u>Par.</u>	\$45,916,769	2,369	\$10,626,507	2,317	<u>11/21</u>
46	<u>Return of the Jedi (Special Edition)</u>	<u>Fox</u>	\$45,470,437	2,111	\$16,293,531	2,111	<u>3/14</u>
47	<u>Bean</u>	<u>Gram.</u>	\$45,319,423	2,015	\$2,255,233	242	<u>10/17</u>
48	<u>Cop Land</u>	<u>Mira.</u>	\$44,862,187	2,233	\$13,510,482	2,233	<u>8/15</u>
49	<u>Nothing to Lose</u>	<u>BV</u>	\$44,480,039	1,888	\$11,617,767	1,862	<u>7/18</u>
50	<u>Amistad</u>	<u>DW</u>	\$44,229,441	1,019	\$4,573,523	322	<u>12/10</u>

1998 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters		Opening / Theaters		Open
1	<u>Saving Private Ryan</u>	<u>DW</u>	\$216,540,909	2,807	\$30,576,104	2,463	<u>7/24</u>
2	<u>Armageddon</u>	<u>BV</u>	\$201,578,182	3,184	\$36,089,972	3,127	<u>7/1</u>
3	<u>There's Something About Mary</u>	<u>Fox</u>	\$176,484,651	2,555	\$13,740,644	2,186	<u>7/15</u>
4	<u>A Bug's Life</u>	<u>BV</u>	\$162,798,565	2,773	\$291,121	1	<u>11/20</u>
5	<u>The Waterboy</u>	<u>BV</u>	\$161,491,646	2,782	\$39,414,071	2,664	<u>11/6</u>
6	<u>Doctor Dolittle</u>	<u>Fox</u>	\$144,156,605	2,871	\$29,014,324	2,777	<u>6/26</u>
7	<u>Rush Hour</u>	<u>NL</u>	\$141,186,864	2,724	\$33,001,803	2,638	<u>9/18</u>
8	<u>Deep Impact</u>	<u>Par.</u>	\$140,464,664	3,280	\$41,152,375	3,156	<u>5/8</u>
9	<u>Godzilla</u>	<u>Sony</u>	\$136,314,294	3,310	\$44,047,541	3,310	<u>5/20</u>
10	<u>Patch Adams</u>	<u>Uni.</u>	\$135,026,902	2,909	\$25,262,280	2,712	<u>12/25</u>
11	<u>Lethal Weapon 4</u>	<u>WB</u>	\$130,444,603	3,117	\$34,048,124	3,117	<u>7/10</u>
12	<u>The Truman Show</u>	<u>Par.</u>	\$125,618,201	2,911	\$31,542,121	2,315	<u>6/5</u>
13	<u>Mulan</u>	<u>BV</u>	\$120,620,254	2,953	\$22,745,143	2,888	<u>6/19</u>
14	<u>You've Got Mail</u>	<u>WB</u>	\$115,821,495	2,948	\$18,426,749	2,691	<u>12/18</u>
15	<u>Enemy of the State</u>	<u>BV</u>	\$111,549,836	2,517	\$20,038,573	2,393	<u>11/20</u>
16	<u>The Prince of Egypt</u>	<u>DW</u>	\$101,413,188	3,218	\$14,524,321	3,118	<u>12/18</u>
17	<u>The Rugrats Movie</u>	<u>Par.</u>	\$100,494,675	2,832	\$27,321,470	2,782	<u>11/20</u>
18	<u>Shakespeare in Love</u>	<u>Mira.</u>	\$100,317,794	2,030	\$224,012	8	<u>12/11</u>
19	<u>The Mask of Zorro</u>	<u>Sony</u>	\$94,095,523	2,515	\$22,525,855	2,515	<u>7/17</u>
20	<u>Stepmom</u>	<u>Sony</u>	\$91,137,662	2,503	\$19,142,440	2,358	<u>12/25</u>
21	<u>Antz</u>	<u>DW</u>	\$90,757,863	2,929	\$17,195,160	2,449	<u>10/2</u>
22	<u>Everest (IMAX)</u>	<u>MFF</u>	\$87,178,599	62	\$364,244	10	<u>3/6</u>
23	<u>The X-Files</u>	<u>Fox</u>	\$83,898,313	2,650	\$30,138,758	2,629	<u>6/19</u>
24	<u>The Wedding Singer</u>	<u>NL</u>	\$80,245,725	2,837	\$18,865,080	2,821	<u>2/13</u>
25	<u>City of Angels</u>	<u>WB</u>	\$78,685,114	2,433	\$15,369,048	2,212	<u>4/10</u>
26	<u>The Horse Whisperer</u>	<u>BV</u>	\$75,383,563	2,362	\$13,685,488	2,039	<u>5/15</u>
27	<u>Six Days, Seven Nights</u>	<u>BV</u>	\$74,339,294	2,606	\$16,485,276	2,550	<u>6/12</u>

28	<u>Star Trek: Insurrection</u>	<u>Par.</u>	\$70,187,658	2,677	\$22,052,836	2,620	<u>12/11</u>
29	<u>Blade</u>	<u>NL</u>	\$70,087,718	2,389	\$17,073,856	2,322	<u>8/21</u>
30	<u>Lost in Space</u>	<u>NL</u>	\$69,117,629	3,306	\$20,154,919	3,306	<u>4/3</u>
31	<u>A Perfect Murder</u>	<u>WB</u>	\$67,638,368	2,845	\$16,615,704	2,845	<u>6/5</u>
32	<u>The Parent Trap</u>	<u>BV</u>	\$66,308,518	2,407	\$11,148,497	2,247	<u>7/31</u>
33	<u>Ever After: A Cinderella Story</u>	<u>Fox</u>	\$65,705,771	2,067	\$8,526,904	1,767	<u>7/31</u>
34	<u>Hope Floats</u>	<u>Fox</u>	\$60,053,195	2,404	\$14,210,464	2,367	<u>5/29</u>
35	<u>Life Is Beautiful</u>	<u>Mira.</u>	\$57,247,384	1,136	\$118,920	6	<u>10/23</u>
36	<u>U.S. Marshals</u>	<u>WB</u>	\$57,167,405	2,817	\$16,863,988	2,817	<u>3/6</u>
37	<u>The Man in the Iron Mask</u>	<u>MGM</u>	\$56,968,902	3,101	\$17,271,450	3,101	<u>3/13</u>
38	<u>A Civil Action</u>	<u>BV</u>	\$56,709,981	2,319	\$70,079	2	<u>12/25</u>
39	<u>Snake Eyes</u>	<u>Par.</u>	\$55,591,409	2,718	\$16,310,373	2,713	<u>8/7</u>
40	<u>What Dreams May Come</u>	<u>Poly</u>	\$55,382,927	2,531	\$15,833,592	2,526	<u>10/2</u>
41	<u>Halloween: H20</u>	<u>Dim.</u>	\$55,041,738	2,669	\$16,187,724	2,607	<u>8/7</u>
42	<u>Small Soldiers</u>	<u>DW</u>	\$54,682,547	2,613	\$14,047,592	2,539	<u>7/10</u>
43	<u>T-Rex: Back to the Cretaceous (IMAX)</u>	<u>Imax</u>	\$53,092,771	38	\$261,760	17	<u>10/23</u>
44	<u>Mighty Joe Young</u>	<u>BV</u>	\$50,632,037	2,559	\$10,602,042	2,502	<u>12/25</u>
45	<u>Practical Magic</u>	<u>WB</u>	\$46,683,377	2,652	\$13,104,694	2,652	<u>10/16</u>
46	<u>Meet Joe Black</u>	<u>Uni.</u>	\$44,619,100	2,527	\$15,017,995	2,503	<u>11/13</u>
47	<u>The Negotiator</u>	<u>WB</u>	\$44,547,681	2,436	\$10,218,831	2,436	<u>7/31</u>
48	<u>Ronin</u>	<u>MGM</u>	\$41,616,262	2,487	\$12,697,641	2,487	<u>9/25</u>
49	<u>The Siege</u>	<u>Fox</u>	\$40,981,289	2,582	\$13,931,285	2,541	<u>11/6</u>
50	<u>Mysteries of Egypt (IMAX)</u>	<u>Imax</u>	\$40,593,486	27	\$119,280	18	<u>8/21</u>

1999 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters		Opening / Theaters		Open
1	<u>Star Wars: Episode I - The Phantom Menace</u>	<u>Fox</u>	\$431,088,301	3,126	\$64,820,970	2,970	<u>5/19</u>
2	<u>The Sixth Sense</u>	<u>BV</u>	\$293,506,292	2,821	\$26,681,262	2,161	<u>8/6</u>
3	<u>Toy Story 2</u>	<u>BV</u>	\$245,852,179	3,257	\$300,163	1	<u>11/19</u>
4	<u>Austin Powers: The Spy Who Shagged Me</u>	<u>NL</u>	\$206,040,086	3,314	\$54,917,604	3,312	<u>6/11</u>
5	<u>The Matrix</u>	<u>WB</u>	\$171,479,930	2,903	\$27,788,331	2,849	<u>3/31</u>
6	<u>Tarzan</u>	<u>BV</u>	\$171,091,819	3,131	\$34,221,968	3,005	<u>6/16</u>
7	<u>Big Daddy</u>	<u>Sony</u>	\$163,479,795	3,254	\$41,536,370	3,027	<u>6/25</u>
8	<u>The Mummy</u>	<u>Uni.</u>	\$155,385,488	3,411	\$43,369,635	3,210	<u>5/7</u>
9	<u>Runaway Bride</u>	<u>Par.</u>	\$152,257,509	3,240	\$35,055,556	3,158	<u>7/30</u>
10	<u>The Blair Witch Project</u>	<u>Art.</u>	\$140,539,099	2,538	\$1,512,054	27	<u>7/16</u>
11	<u>Stuart Little</u>	<u>Sony</u>	\$140,035,367	3,151	\$15,018,223	2,878	<u>12/17</u>

12	<u>The Green Mile</u>	<u>WB</u>	\$136,801,374	2,875	\$18,017,152	2,875	<u>12/10</u>
13	<u>American Beauty</u>	<u>DW</u>	\$130,096,601	1,990	\$861,531	16	<u>9/15</u>
14	<u>The World Is Not Enough</u>	<u>MGM</u>	\$126,943,684	3,163	\$35,519,007	3,163	<u>11/19</u>
15	<u>Double Jeopardy</u>	<u>Par.</u>	\$116,741,558	3,002	\$23,162,542	2,547	<u>9/24</u>
16	<u>Notting Hill</u>	<u>Uni.</u>	\$116,089,678	2,786	\$21,811,180	2,747	<u>5/28</u>
17	<u>Wild Wild West</u>	<u>WB</u>	\$113,805,681	3,342	\$27,687,484	3,342	<u>6/30</u>
18	<u>Analyze This</u>	<u>WB</u>	\$106,885,658	2,537	\$18,383,507	2,518	<u>3/5</u>
19	<u>The General's Daughter</u>	<u>Par.</u>	\$102,705,852	2,858	\$22,332,053	2,856	<u>6/18</u>
20	<u>American Pie</u>	<u>Uni.</u>	\$102,561,004	2,544	\$18,709,680	2,508	<u>7/9</u>
21	<u>Sleepy Hollow</u>	<u>Par.</u>	\$101,071,502	3,069	\$30,060,467	3,064	<u>11/19</u>
22	<u>Inspector Gadget</u>	<u>BV</u>	\$97,403,112	2,877	\$21,889,138	2,814	<u>7/23</u>
23	<u>The Haunting</u>	<u>DW</u>	\$91,411,151	2,881	\$33,435,140	2,808	<u>7/23</u>
24	<u>Entrapment</u>	<u>Fox</u>	\$87,704,396	2,879	\$20,145,595	2,814	<u>4/30</u>
25	<u>Pokemon: The First Movie</u>	<u>WB</u>	\$85,744,662	3,043	\$31,036,678	3,043	<u>11/10</u>
26	<u>Payback</u>	<u>Par.</u>	\$81,526,121	2,855	\$21,221,526	2,729	<u>2/5</u>
27	<u>The Talented Mr. Ripley</u>	<u>Par.</u>	\$81,298,265	2,369	\$12,738,237	2,307	<u>12/25</u>
28	<u>Any Given Sunday</u>	<u>WB</u>	\$75,530,832	2,505	\$13,584,625	2,505	<u>12/22</u>
29	<u>Deep Blue Sea</u>	<u>WB</u>	\$73,648,142	2,901	\$19,107,643	2,854	<u>7/30</u>
30	<u>Galaxy Quest</u>	<u>DW</u>	\$71,583,916	2,450	\$7,012,630	2,412	<u>12/25</u>
31	<u>The Thomas Crown Affair</u>	<u>MGM</u>	\$69,305,181	2,427	\$14,600,719	2,427	<u>8/6</u>
32	<u>Blue Streak</u>	<u>Sony</u>	\$68,518,533	2,735	\$19,208,806	2,735	<u>9/17</u>
33	<u>End of Days</u>	<u>Uni.</u>	\$66,889,043	2,652	\$20,523,595	2,593	<u>11/24</u>
34	<u>The Bone Collector</u>	<u>Uni.</u>	\$66,518,655	2,623	\$16,712,020	2,587	<u>11/5</u>
35	<u>Bowfinger</u>	<u>Uni.</u>	\$66,384,775	2,732	\$18,062,550	2,706	<u>8/13</u>
36	<u>Deuce Bigalow: Male Gigolo</u>	<u>BV</u>	\$65,538,755	2,162	\$12,224,016	2,154	<u>12/10</u>
37	<u>Life</u>	<u>Uni.</u>	\$63,886,029	2,613	\$20,414,775	2,594	<u>4/16</u>
38	<u>She's All That</u>	<u>Mira.</u>	\$63,366,989	2,654	\$16,065,430	2,222	<u>1/29</u>
39	<u>Three Kings</u>	<u>WB</u>	\$60,652,036	2,942	\$15,847,636	2,942	<u>10/1</u>
40	<u>Bicentennial Man</u>	<u>BV</u>	\$58,223,861	2,767	\$8,234,926	2,518	<u>12/17</u>
41	<u>The Cider House Rules</u>	<u>Mira.</u>	\$57,545,092	1,738	\$110,098	8	<u>12/10</u>
42	<u>Eyes Wide Shut</u>	<u>WB</u>	\$55,691,208	2,483	\$21,706,163	2,411	<u>7/16</u>
43	<u>Never Been Kissed</u>	<u>Fox</u>	\$55,474,756	2,500	\$11,836,707	2,455	<u>4/9</u>
44	<u>Varsity Blues</u>	<u>Par.</u>	\$52,894,169	2,364	\$15,204,148	2,121	<u>1/15</u>
45	<u>Forces of Nature</u>	<u>DW</u>	\$52,888,180	2,335	\$13,510,728	2,058	<u>3/19</u>
46	<u>Message in a Bottle</u>	<u>WB</u>	\$52,880,016	2,545	\$16,751,560	2,538	<u>2/12</u>
47	<u>South Park - Bigger, Longer and Uncut</u>	<u>Par.</u>	\$52,037,603	2,128	\$11,335,889	2,128	<u>6/30</u>

48	<u>The Hurricane</u>	<u>Uni.</u>	\$50,699,241	2,148	\$384,640	11	<u>12/29</u>
49	<u>Stigmata</u>	<u>MGM</u>	\$50,046,268	2,901	\$18,309,666	2,899	<u>9/10</u>
50	<u>House on Haunted Hill</u>	<u>WB</u>	\$40,846,082	2,710	\$15,946,032	2,710	<u>10/29</u>

2000 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters	Opening / Theaters	Open
1	<u>How the Grinch Stole Christmas</u>	<u>Uni.</u>	\$260,044,825 3,256	\$55,082,330 3,127	<u>11/17</u>
2	<u>Cast Away</u>	<u>Fox</u>	\$233,632,142 3,061	\$28,883,406 2,774	<u>12/22</u>
3	<u>Mission: Impossible II</u>	<u>Par.</u>	\$215,409,889 3,669	\$57,845,297 3,653	<u>5/24</u>
4	<u>Gladiator</u>	<u>DW</u>	\$187,705,427 3,188	\$34,819,017 2,938	<u>5/5</u>
5	<u>What Women Want</u>	<u>Par.</u>	\$182,811,707 3,092	\$33,614,543 3,012	<u>12/15</u>
6	<u>The Perfect Storm</u>	<u>WB</u>	\$182,618,434 3,407	\$41,325,042 3,407	<u>6/30</u>
7	<u>Meet the Parents</u>	<u>Uni.</u>	\$166,244,045 2,697	\$28,623,300 2,614	<u>10/6</u>
8	<u>X-Men</u>	<u>Fox</u>	\$157,299,717 3,112	\$54,471,475 3,025	<u>7/14</u>
9	<u>Scary Movie</u>	<u>Mira.</u>	\$157,019,771 3,301	\$42,346,669 2,912	<u>7/7</u>
10	<u>What Lies Beneath</u>	<u>DW</u>	\$155,464,351 2,925	\$29,702,959 2,813	<u>7/21</u>
11	<u>Dinosaur</u>	<u>BV</u>	\$137,748,063 3,319	\$38,854,851 3,257	<u>5/19</u>
12	<u>Crouching Tiger, Hidden Dragon</u>	<u>SPC</u>	\$128,078,872 2,027	\$663,205 16	<u>12/8</u>
13	<u>Erin Brockovich</u>	<u>Uni.</u>	\$125,595,205 3,070	\$28,138,465 2,848	<u>3/17</u>
14	<u>Charlie's Angels</u>	<u>Sony</u>	\$125,305,545 3,037	\$40,128,550 3,037	<u>11/3</u>
15	<u>Traffic</u>	<u>USA</u>	\$124,115,725 1,755	\$184,725 4	<u>12/27</u>
16	<u>The Nutty Professor II: The Klumps</u>	<u>Uni.</u>	\$123,309,890 3,251	\$42,518,830 3,242	<u>7/28</u>
17	<u>Big Momma's House</u>	<u>Fox</u>	\$117,559,438 2,854	\$25,661,041 2,802	<u>6/2</u>
18	<u>Remember the Titans</u>	<u>BV</u>	\$115,654,751 2,803	\$20,905,831 1,865	<u>9/29</u>
19	<u>The Patriot</u>	<u>Sony</u>	\$113,330,342 3,061	\$22,413,710 3,061	<u>6/28</u>
20	<u>Chicken Run</u>	<u>DW</u>	\$106,834,564 2,953	\$17,506,162 2,491	<u>6/23</u>
21	<u>Miss Congeniality</u>	<u>WB</u>	\$106,807,667 2,668	\$10,046,534 2,668	<u>12/22</u>
22	<u>Gone in 60 Seconds</u>	<u>BV</u>	\$101,648,571 3,089	\$25,336,048 3,006	<u>6/9</u>
23	<u>Unbreakable</u>	<u>BV</u>	\$95,011,339 2,708	\$30,330,771 2,708	<u>11/22</u>
24	<u>Me, Myself and Irene</u>	<u>Fox</u>	\$90,570,999 3,087	\$24,209,385 3,019	<u>6/23</u>
25	<u>Space Cowboys</u>	<u>WB</u>	\$90,464,773 2,835	\$18,093,776 2,805	<u>8/4</u>
26	<u>The Emperor's New Groove</u>	<u>BV</u>	\$89,302,687 2,887	\$9,812,302 2,801	<u>12/15</u>
27	<u>Scream 3</u>	<u>Dim.</u>	\$89,143,175 3,467	\$34,713,342 3,467	<u>2/4</u>
28	<u>U-571</u>	<u>Uni.</u>	\$77,122,415 2,820	\$19,553,310 2,583	<u>4/21</u>
29	<u>Rugrats in Paris: The Movie</u>	<u>Par.</u>	\$76,507,756 2,937	\$22,718,184 2,934	<u>11/17</u>
30	<u>The Family Man</u>	<u>Uni.</u>	\$75,793,305 2,441	\$10,554,960 2,388	<u>12/22</u>

31	<u>Hollow Man</u>	<u>Sony</u>	\$73,209,340	2,956	\$26,414,386	2,956	<u>8/4</u>
32	<u>Chocolat</u>	<u>Mira.</u>	\$71,509,363	1,928	\$157,624	8	<u>12/15</u>
33	<u>Shaft</u>	<u>Par.</u>	\$70,334,258	2,433	\$21,714,757	2,337	<u>6/16</u>
34	<u>Disney's The Kid</u>	<u>BV</u>	\$69,691,949	2,343	\$12,687,726	2,167	<u>7/7</u>
35	<u>Vertical Limit</u>	<u>Sony</u>	\$69,243,859	2,602	\$15,507,845	2,307	<u>12/8</u>
36	<u>Road Trip</u>	<u>DW</u>	\$68,540,777	2,654	\$15,484,004	2,530	<u>5/19</u>
37	<u>Bring It On</u>	<u>Uni.</u>	\$68,379,000	2,466	\$17,362,105	2,380	<u>8/25</u>
38	<u>102 Dalmatians</u>	<u>BV</u>	\$66,957,026	2,704	\$19,883,351	2,704	<u>11/22</u>
39	<u>Rules of Engagement</u>	<u>Par.</u>	\$61,335,230	3,220	\$15,011,181	3,155	<u>4/7</u>
40	<u>The Cell</u>	<u>NL</u>	\$61,334,059	2,476	\$17,515,050	2,411	<u>8/18</u>
41	<u>Mission to Mars</u>	<u>BV</u>	\$60,883,407	3,101	\$22,855,247	3,054	<u>3/10</u>
42	<u>Covote Ugly</u>	<u>BV</u>	\$60,786,269	2,664	\$17,319,282	2,653	<u>8/4</u>
43	<u>Fantasia 2000 (35mm & IMAX)</u>	<u>BV</u>	\$60,655,420	1,313	\$2,290,525	54	<u>1/1</u>
44	<u>Snow Day</u>	<u>Par.</u>	\$60,020,107	2,717	\$14,331,819	2,664	<u>2/11</u>
45	<u>Next Friday</u>	<u>NL</u>	\$57,328,603	1,420	\$14,465,156	1,103	<u>1/12</u>
46	<u>The Whole Nine Yards</u>	<u>WB</u>	\$57,262,492	2,910	\$13,731,070	2,910	<u>2/18</u>
47	<u>Shanghai Noon</u>	<u>BV</u>	\$56,937,502	2,751	\$15,607,034	2,711	<u>5/26</u>
48	<u>Romeo Must Die</u>	<u>WB</u>	\$55,973,336	2,641	\$18,014,503	2,641	<u>3/22</u>
49	<u>Final Destination</u>	<u>NL</u>	\$53,331,147	2,587	\$10,015,822	2,587	<u>3/17</u>
50	<u>Fantasia 2000 (IMAX)</u>	<u>BV</u>	\$52,260,454	N/A	N/A	N/A	<u>1/1</u>

2001 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters	Opening / Theaters	Open		
1	<u>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</u>	<u>WB</u>	\$317,575,550	3,672	\$90,294,621	3,672	<u>11/16</u>
2	<u>The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring</u>	<u>NL</u>	\$313,364,114	3,381	\$47,211,490	3,359	<u>12/19</u>
3	<u>Shrek</u>	<u>DW</u>	\$267,665,011	3,715	\$42,347,760	3,587	<u>5/16</u>
4	<u>Monsters, Inc.</u>	<u>BV</u>	\$255,873,250	3,649	\$62,577,067	3,237	<u>11/2</u>
5	<u>Rush Hour 2</u>	<u>NL</u>	\$226,164,286	3,118	\$67,408,222	3,118	<u>8/3</u>
6	<u>The Mummy Returns</u>	<u>Uni.</u>	\$202,019,785	3,553	\$68,139,035	3,401	<u>5/4</u>
7	<u>Pearl Harbor</u>	<u>BV</u>	\$198,542,554	3,255	\$59,078,912	3,214	<u>5/25</u>
8	<u>Ocean's Eleven</u>	<u>WB</u>	\$183,417,150	3,075	\$38,107,822	3,075	<u>12/7</u>
9	<u>Jurassic Park III</u>	<u>Uni.</u>	\$181,171,875	3,462	\$50,771,645	3,434	<u>7/18</u>
10	<u>Planet of the Apes</u>	<u>Fox</u>	\$180,011,740	3,530	\$68,532,960	3,500	<u>7/27</u>
11	<u>A Beautiful Mind</u>	<u>Uni.</u>	\$170,742,341	2,250	\$367,151	11	<u>12/21</u>
12	<u>Hannibal</u>	<u>MGM</u>	\$165,092,268	3,292	\$58,003,121	3,230	<u>2/9</u>
13	<u>American Pie 2</u>	<u>Uni.</u>	\$145,103,595	3,157	\$45,117,985	3,063	<u>8/10</u>
14	<u>The Fast and the Furious</u>	<u>Uni.</u>	\$144,533,925	2,899	\$40,089,015	2,628	<u>6/22</u>

15	<u>Lara Croft: Tomb Raider</u>	<u>Par.</u>	\$131,168,070	3,349	\$47,735,743	3,308	<u>6/15</u>
16	<u>Dr. Dolittle 2</u>	<u>Fox</u>	\$112,952,899	3,053	\$25,037,039	3,049	<u>6/22</u>
17	<u>Spy Kids</u>	<u>Mira.</u>	\$112,719,001	3,191	\$26,546,881	3,104	<u>3/30</u>
18	<u>Black Hawk Down</u>	<u>SonR</u>	\$108,638,745	3,143	\$179,823	4	<u>12/28</u>
19	<u>The Princess Diaries</u>	<u>BV</u>	\$108,248,956	2,749	\$22,862,269	2,537	<u>8/3</u>
20	<u>Vanilla Sky</u>	<u>Par.</u>	\$100,618,344	2,842	\$25,015,518	2,742	<u>12/14</u>
21	<u>The Others</u>	<u>Mira.</u>	\$96,522,687	2,843	\$14,089,952	1,678	<u>8/10</u>
22	<u>Legally Blonde</u>	<u>MGM</u>	\$96,520,674	2,725	\$20,377,426	2,620	<u>7/13</u>
23	<u>America's Sweethearts</u>	<u>SonR</u>	\$93,607,673	3,011	\$30,181,877	3,011	<u>7/20</u>
24	<u>Cats & Dogs</u>	<u>WB</u>	\$93,385,515	3,040	\$21,707,617	3,040	<u>7/4</u>
25	<u>Save the Last Dance</u>	<u>Par.</u>	\$91,057,006	2,570	\$23,444,930	2,230	<u>1/12</u>
26	<u>Atlantis: The Lost Empire</u>	<u>BV</u>	\$84,056,472	3,071	\$329,011	2	<u>6/8</u>
27	<u>Jimmy Neutron: Boy Genius</u>	<u>Par.</u>	\$80,936,232	3,151	\$13,832,786	3,139	<u>12/21</u>
28	<u>A.I. Artificial Intelligence</u>	<u>WB</u>	\$78,616,689	3,242	\$29,352,630	3,242	<u>6/29</u>
29	<u>Training Day</u>	<u>WB</u>	\$76,631,907	2,712	\$22,550,788	2,712	<u>10/5</u>
30	<u>Along Came a Spider</u>	<u>Par.</u>	\$74,078,174	2,573	\$16,712,407	2,530	<u>4/6</u>
31	<u>Bridget Jones's Diary</u>	<u>Mira.</u>	\$71,543,427	2,547	\$10,733,933	1,611	<u>4/13</u>
32	<u>Scary Movie 2</u>	<u>Mira.</u>	\$71,308,997	3,220	\$20,503,356	3,220	<u>7/4</u>
33	<u>The Score</u>	<u>Par.</u>	\$71,107,711	2,211	\$19,018,807	2,129	<u>7/13</u>
34	<u>Shallow Hal</u>	<u>Fox</u>	\$70,839,203	2,799	\$22,518,295	2,770	<u>11/9</u>
35	<u>Swordfish</u>	<u>WB</u>	\$69,772,969	2,688	\$18,145,632	2,678	<u>6/8</u>
36	<u>The Mexican</u>	<u>DW</u>	\$66,845,033	3,162	\$20,108,829	2,951	<u>3/2</u>
37	<u>Down to Earth</u>	<u>Par.</u>	\$64,186,502	2,521	\$17,268,883	2,521	<u>2/16</u>
38	<u>Spy Game</u>	<u>Uni.</u>	\$62,362,560	2,770	\$21,689,125	2,770	<u>11/21</u>
39	<u>The Wedding Planner</u>	<u>Sony</u>	\$60,400,856	2,785	\$13,510,293	2,785	<u>1/26</u>
40	<u>Behind Enemy Lines</u>	<u>Fox</u>	\$58,856,790	2,844	\$18,736,133	2,770	<u>11/30</u>
41	<u>Ali</u>	<u>Sony</u>	\$58,203,105	2,521	\$14,710,892	2,446	<u>12/25</u>
42	<u>The Animal</u>	<u>SonR</u>	\$57,743,062	2,788	\$19,610,520	2,788	<u>6/1</u>
43	<u>Moulin Rouge!</u>	<u>Fox</u>	\$57,386,607	2,283	\$167,540	2	<u>5/18</u>
44	<u>Rat Race</u>	<u>Par.</u>	\$56,618,055	2,551	\$11,662,094	2,550	<u>8/17</u>
45	<u>A Knight's Tale</u>	<u>Sony</u>	\$56,569,702	2,980	\$16,511,391	2,980	<u>5/11</u>
46	<u>Don't Say a Word</u>	<u>Fox</u>	\$55,001,642	2,842	\$17,090,474	2,802	<u>9/28</u>
47	<u>Blow</u>	<u>NL</u>	\$52,990,775	2,249	\$12,443,461	2,249	<u>4/6</u>
48	<u>The Royal Tenenbaums</u>	<u>BV</u>	\$52,364,010	999	\$276,981	5	<u>12/14</u>
49	<u>Exit Wounds</u>	<u>WB</u>	\$51,758,599	2,830	\$18,485,586	2,830	<u>3/16</u>
50	<u>Enemy at the Gates</u>	<u>Par.</u>	\$51,401,758	1,724	\$13,810,266	1,509	<u>3/16</u>

2002 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters		Opening / Theaters		Open	Close
1	<u>Spider-Man</u>	Sony	\$403,706,375	3,876	\$114,844,116	3,615	<u>5/3</u>	8/18
2	<u>The Lord of the Rings: The Two Towers</u>	NL	\$339,789,881	3,622	\$62,007,528	3,622	<u>12/18</u>	8/24
3	<u>Star Wars: Episode II - Attack of the Clones</u>	Fox	\$302,191,252	3,161	\$80,027,814	3,161	<u>5/16</u>	11/3
4	<u>Harry Potter and the Chamber of Secrets</u>	WB	\$261,988,482	3,682	\$88,357,488	3,682	<u>11/15</u>	5/4
5	<u>My Big Fat Greek Wedding</u>	IFC	\$241,438,208	2,016	\$597,362	108	<u>4/19</u>	4/13
6	<u>Signs</u>	BV	\$227,966,634	3,453	\$60,117,080	3,264	<u>8/2</u>	2/6
7	<u>Austin Powers in Goldmember</u>	NL	\$213,307,889	3,613	\$73,071,188	3,613	<u>7/26</u>	11/21
8	<u>Men in Black II</u>	Sony	\$190,418,803	3,641	\$52,148,751	3,557	<u>7/3</u>	9/2
9	<u>Ice Age</u>	Fox	\$176,387,405	3,345	\$46,312,454	3,316	<u>3/15</u>	9/2
10	<u>Chicago</u>	Mira.	\$170,687,518	2,701	\$2,074,929	77	<u>12/27</u>	9/4
11	<u>Catch Me If You Can</u>	DW	\$164,615,351	3,225	\$30,053,627	3,156	<u>12/25</u>	5/22
12	<u>Die Another Day</u>	MGM	\$160,942,139	3,377	\$47,072,040	3,314	<u>11/22</u>	5/1
13	<u>Scooby-Doo</u>	WB	\$153,294,164	3,447	\$54,155,312	3,447	<u>6/14</u>	10/31
14	<u>Lilo & Stitch</u>	BV	\$145,794,338	3,222	\$35,260,212	3,191	<u>6/21</u>	11/26
15	<u>XXX</u>	SonR	\$142,109,382	3,536	\$44,506,103	3,374	<u>8/9</u>	1/5
16	<u>The Santa Clause 2</u>	BV	\$139,236,327	3,352	\$29,008,696	3,350	<u>11/1</u>	2/6
17	<u>Minority Report</u>	Fox	\$132,072,926	3,001	\$35,677,125	3,001	<u>6/21</u>	10/31
18	<u>The Ring</u>	DW	\$129,128,133	2,927	\$15,015,393	1,981	<u>10/18</u>	3/20
19	<u>Sweet Home Alabama</u>	BV	\$127,223,418	3,313	\$35,648,740	3,293	<u>9/27</u>	2/20
20	<u>Mr. Deeds</u>	Sony	\$126,293,452	3,239	\$37,162,787	3,231	<u>6/28</u>	12/19
21	<u>The Bourne Identity</u>	Uni.	\$121,661,683	2,663	\$27,118,640	2,638	<u>6/14</u>	11/21
22	<u>The Sum of All Fears</u>	Par.	\$118,907,036	3,230	\$31,178,526	3,183	<u>5/31</u>	9/5
23	<u>8 Mile</u>	Uni.	\$116,750,901	2,585	\$51,240,555	2,470	<u>11/8</u>	3/27
24	<u>Road to Perdition</u>	DW	\$104,454,762	2,332	\$22,079,481	1,797	<u>7/12</u>	11/28
25	<u>Panic Room</u>	Sony	\$96,397,334	3,119	\$30,056,751	3,053	<u>3/29</u>	6/9
26	<u>Maid in Manhattan</u>	SonR	\$94,011,225	3,050	\$18,711,407	2,838	<u>12/13</u>	5/8
27	<u>Two Weeks Notice</u>	WB	\$93,354,851	2,755	\$14,328,494	2,755	<u>12/20</u>	5/4
28	<u>Red Dragon</u>	Uni.	\$93,149,898	3,363	\$36,540,945	3,357	<u>10/4</u>	½
29	<u>The Scorpion King</u>	Uni.	\$91,047,077	3,466	\$36,075,875	3,444	<u>4/19</u>	6/27
30	<u>Spy Kids 2: The Island of Lost Dreams</u>	Dim.	\$85,846,429	3,307	\$16,711,716	3,307	<u>8/7</u>	1/12
31	<u>Blade II</u>	NL	\$82,348,319	2,707	\$32,528,016	2,707	<u>3/22</u>	5/30
32	<u>Snow Dogs</u>	BV	\$81,172,560	2,454	\$17,814,259	2,302	<u>1/18</u>	6/13
33	<u>We Were Soldiers</u>	Par.	\$78,122,718	3,143	\$20,212,543	3,143	<u>3/1</u>	7/4
34	<u>Gangs of New York</u>	Mira.	\$77,812,000	2,340	\$9,496,870	1,504	<u>12/20</u>	6/1

35	<u>Barbershop</u>	<u>MGM</u>	\$75,782,105	2,176	\$20,627,433	1,605	<u>9/13</u>	2/6
36	<u>The Rookie</u>	<u>BV</u>	\$75,600,072	2,543	\$16,021,684	2,511	<u>3/29</u>	8/29
37	<u>Spirit: Stallion of the Cimarron</u>	<u>DW</u>	\$73,280,117	3,362	\$17,770,036	3,317	<u>5/24</u>	9/12
38	<u>John Q.</u>	<u>NL</u>	\$71,756,802	2,505	\$20,275,194	2,466	<u>2/15</u>	5/2
39	<u>Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood</u>	<u>WB</u>	\$69,599,016	2,792	\$16,167,412	2,507	<u>6/7</u>	10/10
40	<u>Insomnia</u>	<u>WB</u>	\$67,355,513	2,610	\$20,930,169	2,610	<u>5/24</u>	9/26
41	<u>Changing Lanes</u>	<u>Par.</u>	\$66,818,548	2,642	\$17,128,062	2,613	<u>4/12</u>	8/8
42	<u>Space Station 3-D (IMAX)</u>	<u>Imax</u>	\$65,749,462	64	\$489,488	24	<u>4/19</u>	-
43	<u>About Schmidt</u>	<u>NL</u>	\$65,016,287	1,240	\$282,367	6	<u>12/13</u>	5/29
44	<u>Stuart Little 2</u>	<u>Sony</u>	\$64,956,806	3,282	\$15,115,152	3,255	<u>7/19</u>	1/5
45	<u>Jackass: The Movie</u>	<u>Par.</u>	\$64,255,312	2,532	\$22,763,437	2,509	<u>10/25</u>	1/16
46	<u>The Time Machine</u>	<u>DW</u>	\$56,832,494	2,958	\$22,610,437	2,944	<u>3/8</u>	5/23
47	<u>Drumline</u>	<u>Fox</u>	\$56,399,184	1,837	\$12,604,705	1,836	<u>12/13</u>	5/1
48	<u>The Count of Monte Cristo</u>	<u>BV</u>	\$54,234,062	2,211	\$11,376,150	2,007	<u>1/25</u>	6/20
49	<u>Unfaithful</u>	<u>Fox</u>	\$52,775,765	2,625	\$14,065,277	2,617	<u>5/8</u>	8/13
50	<u>Like Mike</u>	<u>Fox</u>	\$51,432,760	2,436	\$12,179,420	2,410	<u>7/3</u>	11/19

2003 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters		Opening / Theaters		Open	Close
1	<u>The Lord of the Rings: The Return of the King</u>	<u>NL</u>	\$377,027,325	3,703	\$72,629,713	3,703	<u>12/17</u>	6/3
2	<u>Finding Nemo</u>	<u>BV</u>	\$339,714,978	3,425	\$70,251,710	3,374	<u>5/30</u>	12/18
3	<u>Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl</u>	<u>BV</u>	\$305,413,918	3,416	\$46,630,690	3,269	<u>7/9</u>	1/8
4	<u>The Matrix Reloaded</u>	<u>WB</u>	\$281,576,461	3,603	\$91,774,413	3,603	<u>5/15</u>	11/13
5	<u>Bruce Almighty</u>	<u>Uni.</u>	\$242,829,261	3,549	\$67,953,330	3,483	<u>5/23</u>	12/11
6	<u>X2: X-Men United</u>	<u>Fox</u>	\$214,949,694	3,749	\$85,558,731	3,741	<u>5/2</u>	9/25
7	<u>Elf</u>	<u>NL</u>	\$173,398,518	3,381	\$31,113,501	3,337	<u>11/7</u>	3/4
8	<u>Terminator 3: Rise of the Machines</u>	<u>WB</u>	\$150,371,112	3,504	\$44,041,440	3,504	<u>7/2</u>	10/30
9	<u>The Matrix Revolutions</u>	<u>WB</u>	\$139,313,948	3,502	\$48,475,154	3,502	<u>11/5</u>	3/4
10	<u>Cheaper by the Dozen</u>	<u>Fox</u>	\$138,614,544	3,307	\$27,557,647	3,298	<u>12/25</u>	6/6
11	<u>Bad Boys II</u>	<u>Sony</u>	\$138,608,444	3,202	\$46,522,560	3,186	<u>7/18</u>	11/20
12	<u>Anger Management</u>	<u>SonR</u>	\$135,645,823	3,656	\$42,220,847	3,551	<u>4/11</u>	8/28
13	<u>Bringing Down the House</u>	<u>BV</u>	\$132,716,677	2,910	\$31,101,026	2,801	<u>3/7</u>	8/28
14	<u>Hulk</u>	<u>Uni.</u>	\$132,177,234	3,674	\$62,128,420	3,660	<u>6/20</u>	10/16
15	<u>2 Fast 2 Furious</u>	<u>Uni.</u>	\$127,154,901	3,418	\$50,472,480	3,408	<u>6/6</u>	10/23
16	<u>Something's Gotta Give</u>	<u>Sony</u>	\$124,728,738	2,876	\$16,064,723	2,677	<u>12/12</u>	4/29

17	<u>Seabiscuit</u>	<u>Uni.</u>	\$120,277,854	2,573	\$20,854,735	1,989	<u>7/25</u>	2/5
18	<u>S.W.A.T.</u>	<u>Sony</u>	\$116,934,650	3,220	\$37,062,535	3,202	<u>8/8</u>	12/11
19	<u>Spv Kids 3D: Game Over</u>	<u>Dim.</u>	\$111,761,982	3,388	\$33,417,739	3,344	<u>7/25</u>	2/5
20	<u>The Last Samurai</u>	<u>WB</u>	\$111,127,263	2,938	\$24,271,354	2,908	<u>12/5</u>	4/8
21	<u>Freaky Friday</u>	<u>BV</u>	\$110,230,332	3,067	\$22,203,007	2,954	<u>8/6</u>	1/15
22	<u>Scary Movie 3</u>	<u>Dim.</u>	\$110,003,217	3,505	\$48,113,770	3,505	<u>10/24</u>	2/19
23	<u>The Italian Job</u>	<u>Par.</u>	\$106,128,601	2,877	\$19,457,944	2,633	<u>5/30</u>	11/6
24	<u>How to Lose a Guy in 10 Days</u>	<u>Par.</u>	\$105,813,373	2,923	\$23,774,850	2,923	<u>2/7</u>	7/24
25	<u>American Wedding</u>	<u>Uni.</u>	\$104,565,114	3,175	\$33,369,440	3,172	<u>8/1</u>	11/20
26	<u>Daddy Day Care</u>	<u>SonR</u>	\$104,297,061	3,472	\$27,623,580	3,370	<u>5/9</u>	10/19
27	<u>Daredevil</u>	<u>Fox</u>	\$102,543,518	3,474	\$40,310,419	3,471	<u>2/14</u>	7/17
28	<u>The Cat in the Hat</u>	<u>Uni.</u>	\$101,149,285	3,467	\$38,329,160	3,464	<u>11/21</u>	3/18
29	<u>Charlie's Angels: Full Throttle</u>	<u>Sony</u>	\$100,830,111	3,485	\$37,634,221	3,459	<u>6/27</u>	10/2
30	<u>Cold Mountain</u>	<u>Mira.</u>	\$95,636,509	2,802	\$14,574,213	2,163	<u>12/25</u>	7/1
31	<u>Master and Commander: The Far Side of the World</u>	<u>Fox</u>	\$93,927,920	3,101	\$25,105,990	3,101	<u>11/14</u>	5/13
32	<u>Legally Blonde 2: Red, White and Blonde</u>	<u>MGM</u>	\$90,186,328	3,375	\$22,220,670	3,350	<u>7/2</u>	10/2
33	<u>Mystic River</u>	<u>WB</u>	\$90,135,191	1,581	\$640,815	13	<u>10/8</u>	5/23
34	<u>Brother Bear</u>	<u>BV</u>	\$85,336,277	3,030	\$291,940	2	<u>10/24</u>	4/8
35	<u>Freddy vs. Jason</u>	<u>NL</u>	\$82,622,655	3,014	\$36,428,066	3,014	<u>8/15</u>	11/20
36	<u>School of Rock</u>	<u>Par.</u>	\$81,261,177	2,951	\$19,622,714	2,614	<u>10/3</u>	3/4
37	<u>The Texas Chainsaw Massacre</u>	<u>NL</u>	\$80,571,655	3,018	\$28,094,014	3,016	<u>10/17</u>	2/16
38	<u>The Haunted Mansion</u>	<u>BV</u>	\$75,847,266	3,122	\$24,278,410	3,122	<u>11/26</u>	4/15
39	<u>Old School</u>	<u>DW</u>	\$75,585,093	2,742	\$17,453,216	2,689	<u>2/21</u>	6/19
40	<u>Kill Bill Vol. 1</u>	<u>Mira.</u>	\$70,099,045	3,102	\$22,089,322	3,102	<u>10/10</u>	5/27
41	<u>Holes</u>	<u>BV</u>	\$67,406,573	2,452	\$16,300,155	2,331	<u>4/18</u>	8/21
42	<u>Kangaroo Jack</u>	<u>WB</u>	\$66,934,963	2,848	\$16,580,209	2,818	<u>1/17</u>	7/10
43	<u>Big Fish</u>	<u>Sony</u>	\$66,809,693	2,514	\$207,377	6	<u>12/10</u>	5/20
44	<u>The League of Extraordinary Gentlemen</u>	<u>Fox</u>	\$66,465,204	3,002	\$23,075,892	3,002	<u>7/11</u>	11/13
45	<u>Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life</u>	<u>Par.</u>	\$65,660,196	3,222	\$21,783,641	3,222	<u>7/25</u>	11/13
46	<u>Mona Lisa Smile</u>	<u>SonR</u>	\$63,860,942	2,714	\$11,528,498	2,677	<u>12/19</u>	3/11
47	<u>Shanghai Knights</u>	<u>BV</u>	\$60,476,872	2,755	\$19,603,630	2,753	<u>2/7</u>	6/12
48	<u>Bad Santa</u>	<u>Dim.</u>	\$60,060,328	2,540	\$12,292,952	2,005	<u>11/26</u>	3/25
49	<u>Love Actually</u>	<u>Uni.</u>	\$59,696,144	1,714	\$6,886,080	576	<u>11/7</u>	3/4
50	<u>Gothika</u>	<u>WB</u>	\$59,694,580	2,382	\$19,288,438	2,382	<u>11/21</u>	3/18

2004 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters		Opening / Theaters		Open	Close
1	<u>Shrek 2</u>	<u>DW</u>	\$441,226,247	4,223	\$108,037,878	4,163	<u>5/19</u>	11/25
2	<u>Spider-Man 2</u>	<u>Sony</u>	\$373,585,825	4,166	\$88,156,227	4,152	<u>6/30</u>	12/19
3	<u>The Passion of the Christ</u>	<u>NM</u>	\$370,274,604	3,408	\$83,848,082	3,043	<u>2/25</u>	7/29
4	<u>Meet the Fockers</u>	<u>Uni.</u>	\$279,261,160	3,554	\$46,120,980	3,518	<u>12/22</u>	6/16
5	<u>The Incredibles</u>	<u>BV</u>	\$261,441,092	3,933	\$70,467,623	3,933	<u>11/5</u>	4/14
6	<u>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</u>	<u>WB</u>	\$249,541,069	3,855	\$93,687,367	3,855	<u>6/4</u>	12/19
7	<u>The Day After Tomorrow</u>	<u>Fox</u>	\$186,740,799	3,444	\$68,743,584	3,425	<u>5/28</u>	11/4
8	<u>The Bourne Supremacy</u>	<u>Uni.</u>	\$176,241,941	3,304	\$52,521,865	3,165	<u>7/23</u>	12/23
9	<u>National Treasure</u>	<u>BV</u>	\$173,008,894	3,243	\$35,142,554	3,017	<u>11/19</u>	6/2
10	<u>The Polar Express</u>	<u>WB</u>	\$162,775,358	3,650	\$23,323,463	3,650	<u>11/10</u>	3/10
11	<u>Shark Tale</u>	<u>DW</u>	\$160,861,908	4,070	\$47,604,606	4,016	<u>10/1</u>	1/6
12	<u>I, Robot</u>	<u>Fox</u>	\$144,801,023	3,494	\$52,179,887	3,420	<u>7/16</u>	12/30
13	<u>Troy</u>	<u>WB</u>	\$133,378,256	3,411	\$46,865,412	3,411	<u>5/14</u>	9/30
14	<u>Ocean's Twelve</u>	<u>WB</u>	\$125,544,280	3,290	\$39,153,380	3,290	<u>12/10</u>	3/24
15	<u>50 First Dates</u>	<u>Sony</u>	\$120,908,074	3,612	\$39,852,237	3,591	<u>2/13</u>	7/8
16	<u>Van Helsing</u>	<u>Uni.</u>	\$120,177,084	3,580	\$51,748,040	3,575	<u>5/7</u>	8/26
17	<u>Fahrenheit 9/11</u>	<u>Lions</u>	\$119,194,771	2,011	\$23,920,637	868	<u>6/23</u>	10/28
18	<u>Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events</u>	<u>Par.</u>	\$118,634,549	3,623	\$30,061,756	3,620	<u>12/17</u>	4/28
19	<u>DodgeBall: A True Underdog Story</u>	<u>Fox</u>	\$114,326,736	3,020	\$30,070,196	2,694	<u>6/18</u>	11/4
20	<u>The Village</u>	<u>BV</u>	\$114,197,520	3,733	\$50,746,142	3,730	<u>7/30</u>	12/2
21	<u>The Grudge</u>	<u>Sony</u>	\$110,359,362	3,348	\$39,128,715	3,245	<u>10/22</u>	12/30
22	<u>The Aviator</u>	<u>Mira.</u>	\$102,610,330	2,530	\$858,021	40	<u>12/17</u>	6/2
23	<u>Collateral</u>	<u>DW</u>	\$101,005,703	3,205	\$24,701,458	3,188	<u>8/6</u>	11/25
24	<u>Million Dollar Baby</u>	<u>WB</u>	\$100,492,203	2,375	\$179,953	8	<u>12/15</u>	6/30
25	<u>The Princess Diaries 2: Royal Engagement</u>	<u>BV</u>	\$95,170,481	3,490	\$22,956,453	3,472	<u>8/11</u>	12/23
26	<u>Starsky and Hutch</u>	<u>WB</u>	\$88,237,754	3,185	\$28,103,367	3,185	<u>3/5</u>	7/15
27	<u>Along Came Polly</u>	<u>Uni.</u>	\$88,097,164	3,052	\$27,721,185	2,984	<u>1/16</u>	6/10
28	<u>Mean Girls</u>	<u>Par.</u>	\$86,058,055	3,054	\$24,432,195	2,839	<u>4/30</u>	9/9
29	<u>The SpongeBob SquarePants Movie</u>	<u>Par.</u>	\$85,417,988	3,307	\$32,018,216	3,212	<u>11/19</u>	3/24
30	<u>Anchorman: The Legend of Ron Burgundy</u>	<u>DW</u>	\$85,288,303	3,104	\$28,416,365	3,091	<u>7/9</u>	10/7
31	<u>Scooby-Doo 2: Monsters Unleashed</u>	<u>WB</u>	\$84,216,833	3,312	\$29,438,331	3,312	<u>3/26</u>	8/26
32	<u>The Notebook</u>	<u>NL</u>	\$81,001,787	2,323	\$13,464,745	2,303	<u>6/25</u>	11/21

33	<u>Alien Vs. Predator</u>	<u>Fox</u>	\$80,282,231	3,401	\$38,291,056	3,395	<u>8/13</u>	12/2
34	<u>Man on Fire</u>	<u>Fox</u>	\$77,911,774	2,986	\$22,751,490	2,980	<u>4/21</u>	9/6
35	<u>The Terminal</u>	<u>DW</u>	\$77,872,883	2,914	\$19,053,199	2,811	<u>6/18</u>	9/9
36	<u>Garfield: The Movie</u>	<u>Fox</u>	\$75,369,589	3,150	\$21,727,611	3,094	<u>6/11</u>	11/4
37	<u>Ray</u>	<u>Uni.</u>	\$75,331,600	2,474	\$20,039,730	2,006	<u>10/29</u>	3/17
38	<u>Ladder 49</u>	<u>BV</u>	\$74,541,707	3,261	\$22,088,204	3,260	<u>10/1</u>	2/24
39	<u>Christmas with the Kranks</u>	<u>SonR</u>	\$73,780,539	3,416	\$21,570,867	3,393	<u>11/24</u>	1/13
40	<u>Sideways</u>	<u>FoxS</u>	\$71,503,593	1,786	\$207,042	4	<u>10/22</u>	5/19
41	<u>White Chicks</u>	<u>Sony</u>	\$70,831,760	2,800	\$19,676,748	2,726	<u>6/23</u>	9/9
42	<u>Hidalgo</u>	<u>BV</u>	\$67,303,450	3,065	\$18,829,435	3,063	<u>3/5</u>	7/22
43	<u>The Forgotten</u>	<u>SonR</u>	\$67,133,509	3,144	\$21,022,111	3,104	<u>9/24</u>	11/21
44	<u>Kill Bill Vol. 2</u>	<u>Mira.</u>	\$66,208,183	3,073	\$25,104,949	2,971	<u>4/16</u>	8/26
45	<u>The Manchurian Candidate</u>	<u>Par.</u>	\$65,955,630	2,867	\$20,018,620	2,867	<u>7/30</u>	11/18
46	<u>Barbershop 2: Back in Business</u>	<u>MGM</u>	\$65,111,277	2,711	\$24,241,612	2,711	<u>2/6</u>	6/10
47	<u>Miracle</u>	<u>BV</u>	\$64,378,093	2,755	\$19,377,577	2,605	<u>2/6</u>	5/6
48	<u>Friday Night Lights</u>	<u>Uni.</u>	\$61,255,921	3,004	\$20,269,025	2,667	<u>10/8</u>	12/30
49	<u>Hellboy</u>	<u>SonR</u>	\$59,623,958	3,043	\$23,172,440	3,028	<u>4/2</u>	7/1
50	<u>The Stepford Wives</u>	<u>Par.</u>	\$59,484,742	3,057	\$21,406,781	3,057	<u>6/11</u>	9/16

2005 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters		Opening / Theaters		Open	Close
1	<u>Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith</u>	<u>Fox</u>	\$380,270,577	3,663	\$108,435,841	3,661	<u>5/19</u>	10/20
2	<u>The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe</u>	<u>BV</u>	\$291,710,957	3,853	\$65,556,312	3,616	<u>12/9</u>	5/11
3	<u>Harry Potter and the Goblet of Fire</u>	<u>WB</u>	\$290,013,036	3,858	\$102,685,961	3,858	<u>11/18</u>	4/6
4	<u>War of the Worlds</u>	<u>Par.</u>	\$234,280,354	3,910	\$64,878,725	3,908	<u>6/29</u>	11/22
5	<u>King Kong</u>	<u>Uni.</u>	\$218,080,025	3,627	\$50,130,145	3,568	<u>12/14</u>	4/6
6	<u>Wedding Crashers</u>	<u>NL</u>	\$209,255,921	3,131	\$33,900,720	2,925	<u>7/15</u>	12/31
7	<u>Charlie and the Chocolate Factory</u>	<u>WB</u>	\$206,459,076	3,790	\$56,178,450	3,770	<u>7/15</u>	12/8
8	<u>Batman Begins</u>	<u>WB</u>	\$205,343,774	3,858	\$48,745,440	3,858	<u>6/15</u>	10/30
9	<u>Madagascar</u>	<u>DW</u>	\$193,595,521	4,142	\$47,224,594	4,131	<u>5/27</u>	10/13
10	<u>Mr. & Mrs. Smith</u>	<u>Fox</u>	\$186,336,279	3,451	\$50,342,878	3,424	<u>6/10</u>	12/15
11	<u>Hitch</u>	<u>Sony</u>	\$179,495,555	3,575	\$43,142,214	3,575	<u>2/11</u>	7/21
12	<u>The Longest Yard</u>	<u>Par.</u>	\$158,119,460	3,654	\$47,606,480	3,634	<u>5/27</u>	10/6
13	<u>Fantastic Four</u>	<u>Fox</u>	\$154,696,080	3,619	\$56,061,504	3,602	<u>7/8</u>	12/29
14	<u>Chicken Little</u>	<u>BV</u>	\$135,386,665	3,658	\$40,049,778	3,654	<u>11/4</u>	4/13
15	<u>Robots</u>	<u>Fox</u>	\$128,200,012	3,776	\$36,045,301	3,776	<u>3/11</u>	9/5

16	<u>Walk the Line</u>	<u>Fox</u>	\$119,519,402	3,160	\$22,347,341	2,961	<u>11/18</u>	5/4
17	<u>The Pacifier</u>	<u>BV</u>	\$113,086,868	3,181	\$30,552,694	3,131	<u>3/4</u>	7/14
18	<u>Fun with Dick and Jane</u>	<u>Sony</u>	\$110,332,737	3,239	\$14,383,515	3,056	<u>12/21</u>	2/26
19	<u>The 40-Year-Old Virgin</u>	<u>Uni.</u>	\$109,449,237	3,006	\$21,422,815	2,845	<u>8/19</u>	12/15
20	<u>Flightplan</u>	<u>BV</u>	\$89,707,299	3,424	\$24,629,938	3,424	<u>9/23</u>	3/9
21	<u>Saw II</u>	<u>Lions</u>	\$87,039,965	2,949	\$31,725,652	2,949	<u>10/28</u>	1/5
22	<u>Brokeback Mountain</u>	<u>Focus</u>	\$83,043,761	2,089	\$547,425	5	<u>12/9</u>	4/20
23	<u>Monster-in-Law</u>	<u>NL</u>	\$82,931,301	3,424	\$23,105,133	3,424	<u>5/13</u>	9/5
24	<u>Are We There Yet?</u>	<u>SonR</u>	\$82,674,398	2,810	\$18,575,214	2,709	<u>1/21</u>	6/16
25	<u>Cheaper by the Dozen 2</u>	<u>Fox</u>	\$82,571,173	3,211	\$9,309,387	3,175	<u>12/21</u>	5/4
26	<u>The Dukes of Hazzard</u>	<u>WB</u>	\$80,270,227	3,785	\$30,675,314	3,785	<u>8/5</u>	10/30
27	<u>March of the Penguins</u>	<u>WIP</u>	\$77,437,223	2,506	\$137,492	4	<u>6/24</u>	12/1
28	<u>The Ring Two</u>	<u>DW</u>	\$76,231,249	3,341	\$35,065,237	3,332	<u>3/18</u>	6/16
29	<u>Constantine</u>	<u>WB</u>	\$75,976,178	3,006	\$29,769,098	3,006	<u>2/18</u>	6/16
30	<u>The Exorcism of Emily Rose</u>	<u>SGem</u>	\$75,072,454	3,045	\$30,054,300	2,981	<u>9/9</u>	11/6
31	<u>Four Brothers</u>	<u>Par.</u>	\$74,494,381	2,649	\$21,176,925	2,533	<u>8/12</u>	11/22
32	<u>Sin City</u>	<u>Dim.</u>	\$74,103,820	3,230	\$29,120,273	3,230	<u>4/1</u>	8/11
33	<u>The Interpreter</u>	<u>Uni.</u>	\$72,708,161	2,814	\$22,822,455	2,758	<u>4/22</u>	7/28
34	<u>Guess Who</u>	<u>Sony</u>	\$68,915,888	3,147	\$20,671,446	3,147	<u>3/25</u>	6/30
35	<u>Sahara</u>	<u>Par.</u>	\$68,671,925	3,200	\$18,068,372	3,154	<u>4/8</u>	8/4
36	<u>Coach Carter</u>	<u>Par.</u>	\$67,264,877	2,574	\$24,182,961	2,524	<u>1/14</u>	5/5
37	<u>Herbie: Fully Loaded</u>	<u>BV</u>	\$66,023,816	3,521	\$12,709,221	3,521	<u>6/22</u>	10/13
38	<u>The Amityville Horror (2005)</u>	<u>MGM</u>	\$65,233,369	3,323	\$23,507,007	3,323	<u>4/15</u>	6/16
39	<u>Sky High</u>	<u>BV</u>	\$63,946,815	2,912	\$14,631,784	2,905	<u>7/29</u>	12/1
40	<u>Bewitched</u>	<u>Sony</u>	\$63,313,159	3,188	\$20,131,130	3,174	<u>6/24</u>	8/21
41	<u>Jarhead</u>	<u>Uni.</u>	\$62,658,220	2,448	\$27,726,210	2,411	<u>11/4</u>	1/19
42	<u>Cinderella Man</u>	<u>Uni.</u>	\$61,649,911	2,820	\$18,320,205	2,812	<u>6/3</u>	12/8
43	<u>The Family Stone</u>	<u>Fox</u>	\$60,062,868	2,469	\$12,521,027	2,466	<u>12/16</u>	3/30
44	<u>Red Eye</u>	<u>DW</u>	\$57,891,803	3,134	\$16,167,662	3,079	<u>8/19</u>	10/13
45	<u>Memoirs of a Geisha</u>	<u>Sony</u>	\$57,490,508	1,654	\$682,504	8	<u>12/9</u>	3/12
46	<u>White Noise</u>	<u>Uni.</u>	\$56,386,759	2,279	\$24,113,565	2,261	<u>1/7</u>	3/31
47	<u>Wallace and Gromit: The Curse of the Were-Rabbit</u>	<u>DW</u>	\$56,110,897	3,656	\$16,025,987	3,645	<u>10/5</u>	1/5
48	<u>Be Cool</u>	<u>MGM</u>	\$56,046,979	3,216	\$23,450,212	3,216	<u>3/4</u>	5/19
49	<u>Crash</u>	<u>Lions</u>	\$54,580,300	1,905	\$9,107,071	1,864	<u>5/6</u>	4/6
50	<u>Yours, Mine and Ours</u>	<u>Par.</u>	\$53,412,862	3,210	\$17,461,108	3,206	<u>11/23</u>	2/16

2006 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters		Opening / Theaters		Open	Close
1	<u>Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest</u>	BV	\$423,315,812	4,133	\$135,634,554	4,133	<u>7/7</u>	12/7
2	<u>Night at the Museum</u>	Fox	\$250,863,268	3,768	\$30,433,781	3,685	<u>12/22</u>	6/24
3	<u>Cars</u>	BV	\$244,082,982	3,988	\$60,119,509	3,985	<u>6/9</u>	10/19
4	<u>X-Men: The Last Stand</u>	Fox	\$234,362,462	3,714	\$102,750,665	3,690	<u>5/26</u>	9/28
5	<u>The Da Vinci Code</u>	Sony	\$217,536,138	3,757	\$77,073,388	3,735	<u>5/19</u>	8/20
6	<u>Superman Returns</u>	WB	\$200,081,192	4,065	\$52,535,096	4,065	<u>6/28</u>	11/2
7	<u>Happy Feet</u>	WB	\$198,000,317	3,804	\$41,533,432	3,804	<u>11/17</u>	5/10
8	<u>Ice Age: The Meltdown</u>	Fox	\$195,330,621	3,969	\$68,033,544	3,964	<u>3/31</u>	9/7
9	<u>Casino Royale</u>	Sony	\$167,445,960	3,443	\$40,833,156	3,434	<u>11/17</u>	3/18
10	<u>The Pursuit of Happyness</u>	Sony	\$163,566,459	3,169	\$26,541,709	2,852	<u>12/15</u>	3/18
11	<u>Over the Hedge</u>	P/DW	\$155,019,340	4,093	\$38,457,003	4,059	<u>5/19</u>	9/4
12	<u>Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby</u>	Sony	\$148,213,377	3,807	\$47,042,215	3,803	<u>8/4</u>	10/15
13	<u>Click</u>	SonR	\$137,355,633	3,764	\$40,011,365	3,749	<u>6/23</u>	9/24
14	<u>Mission: Impossible III</u>	Par.	\$134,029,801	4,059	\$47,743,273	4,054	<u>5/5</u>	7/20
15	<u>The Departed</u>	WB	\$132,384,315	3,017	\$26,887,467	3,017	<u>10/6</u>	3/22
16	<u>Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan</u>	Fox	\$128,505,958	2,611	\$26,455,463	837	<u>11/3</u>	3/25
17	<u>The Devil Wears Prada</u>	Fox	\$124,740,460	2,882	\$27,537,244	2,847	<u>6/30</u>	12/14
18	<u>The Break-Up</u>	Uni.	\$118,703,275	3,146	\$39,172,785	3,070	<u>6/2</u>	9/7
19	<u>Dreamgirls</u>	P/DW	\$103,365,956	2,797	\$378,950	3	<u>12/15</u>	4/19
20	<u>Scary Movie 4</u>	W/Dim.	\$90,710,620	3,674	\$40,222,875	3,602	<u>4/14</u>	8/3
21	<u>Failure to Launch</u>	Par.	\$88,715,192	3,202	\$24,411,322	3,057	<u>3/10</u>	6/22
22	<u>Inside Man</u>	Uni.	\$88,513,495	2,867	\$28,954,945	2,818	<u>3/24</u>	7/6
23	<u>The Santa Clause 3: The Escape Clause</u>	BV	\$84,500,122	3,458	\$19,504,038	3,458	<u>11/3</u>	2/8
24	<u>Open Season</u>	Sony	\$84,303,558	3,833	\$23,624,548	3,833	<u>9/29</u>	12/3
25	<u>Charlotte's Web (2006)</u>	Par.	\$82,599,768	3,745	\$11,457,353	3,566	<u>12/15</u>	3/22
26	<u>The Pink Panther</u>	Sony	\$82,226,474	3,477	\$20,220,412	3,477	<u>2/10</u>	4/16
27	<u>Eight Below</u>	BV	\$81,612,565	3,122	\$20,188,176	3,066	<u>2/17</u>	6/1
28	<u>Saw III</u>	LGF	\$80,238,724	3,167	\$33,610,391	3,167	<u>10/27</u>	12/14
29	<u>Nacho Libre</u>	Par.	\$80,197,993	3,083	\$28,309,599	3,070	<u>6/16</u>	9/4
30	<u>You, Me and Dupree</u>	Uni.	\$75,628,110	3,137	\$21,525,560	3,131	<u>7/14</u>	10/5
31	<u>Eragon</u>	Fox	\$75,030,163	3,030	\$23,239,907	3,020	<u>12/15</u>	4/8
32	<u>Monster House</u>	Sony	\$73,661,010	3,553	\$22,217,226	3,553	<u>7/21</u>	10/22

33	Jackass: Number Two	Par.	\$72,778,712	3,063	\$29,002,002	3,059	<u>9/22</u>	11/30
34	Barnyard: The Original Party Animals	Par.	\$72,637,803	3,311	\$15,820,864	3,311	<u>8/4</u>	11/2
35	RV	Sony	\$71,726,025	3,651	\$16,414,767	3,639	<u>4/28</u>	8/20
36	V for Vendetta	WB	\$70,511,035	3,365	\$25,642,340	3,365	<u>3/17</u>	6/29
37	World Trade Center	Par.	\$70,278,893	3,021	\$18,730,762	2,957	<u>8/9</u>	10/19
38	Rocky Balboa	MGM	\$70,269,899	3,019	\$12,158,168	3,017	<u>12/20</u>	3/29
39	Big Momma's House 2	Fox	\$70,165,972	3,261	\$27,736,056	3,261	<u>1/27</u>	6/1
40	Step Up	BV	\$65,328,121	2,647	\$20,659,573	2,467	<u>8/11</u>	10/19
41	Flushed Away	P/DW	\$64,488,856	3,707	\$18,814,323	3,707	<u>11/3</u>	3/1
42	Deja Vu	BV	\$64,038,616	3,108	\$20,574,802	3,108	<u>11/22</u>	3/1
43	Miami Vice	Uni.	\$63,450,470	3,026	\$25,723,815	3,021	<u>7/28</u>	10/5
44	Tyler Perry's Madea's Family Reunion	LGF	\$63,257,940	2,194	\$30,030,661	2,194	<u>2/24</u>	4/27
45	The Holiday	Sony	\$63,224,849	2,698	\$12,778,913	2,610	<u>12/8</u>	1/28
46	The Fast and the Furious: Tokyo Drift	Uni.	\$62,514,415	3,030	\$23,973,840	3,027	<u>6/16</u>	9/7
47	Underworld: Evolution	SGem	\$62,318,875	3,207	\$26,857,181	3,207	<u>1/20</u>	3/12
48	The Shaggy Dog	BV	\$61,123,569	3,501	\$16,310,058	3,501	<u>3/10</u>	7/27
49	Poseidon	WB	\$60,674,817	3,555	\$22,155,410	3,555	<u>5/12</u>	8/10
50	The Good Shepherd	Uni.	\$59,908,565	2,250	\$9,912,110	2,215	<u>12/22</u>	3/8

2007 DOMESTIC GROSSES USA

Rank	Movie Title	Studio	Total Gross / Theaters	Opening / Theaters	Open	Close		
1	Spider-Man 3	Sony	\$336,530,303	4,324	\$151,116,516	4,252	<u>5/4</u>	-
2	Shrek the Third	P/DW	\$321,012,359	4,172	\$121,629,270	4,122	<u>5/18</u>	8/9
3	Transformers	P/DW	\$312,118,506	4,050	\$70,502,384	4,011	<u>7/3</u>	-
4	Pirates of the Caribbean: At World's End	BV	\$309,132,842	4,362	\$114,732,820	4,362	<u>5/25</u>	-
5	Harry Potter and the Order of the Phoenix	WB	\$289,474,993	4,285	\$77,108,414	4,285	<u>7/11</u>	-
6	The Bourne Ultimatum	Uni.	\$217,054,945	3,701	\$69,283,690	3,660	<u>8/3</u>	-
7	300	WB	\$210,614,939	3,280	\$70,885,301	3,103	<u>3/9</u>	7/12
8	Ratatouille	BV	\$202,576,301	3,940	\$47,027,395	3,940	<u>6/29</u>	-
9	The Simpsons Movie	Fox	\$181,341,362	3,926	\$74,036,787	3,922	<u>7/27</u>	-
10	Wild Hogs	BV	\$168,273,550	3,401	\$39,699,023	3,287	<u>3/2</u>	8/2
11	Knocked Up	Uni.	\$148,632,410	2,975	\$30,690,990	2,871	<u>6/1</u>	-
12	Live Free or Die Hard	Fox	\$134,155,725	3,411	\$33,369,559	3,408	<u>6/27</u>	-
13	Rush Hour 3	NL	\$133,694,000	3,778	\$49,100,158	3,778	<u>8/10</u>	-
14	Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer	Fox	\$131,775,897	3,963	\$58,051,684	3,959	<u>6/15</u>	-

15	<u>I Now Pronounce You Chuck and Larry</u>	Uni.	\$118,612,230	3,501	\$34,233,750	3,495	<u>7/20</u>	-
16	<u>Blades of Glory</u>	P/DW	\$118,245,842	3,467	\$33,014,202	3,372	<u>3/30</u>	7/12
17	<u>Ocean's Thirteen</u>	WB	\$117,151,969	3,565	\$36,133,403	3,565	<u>6/8</u>	-
18	<u>Hairspray (2007)</u>	NL	\$116,655,000	3,121	\$27,476,745	3,121	<u>7/20</u>	-
19	<u>Ghost Rider</u>	Sony	\$115,802,596	3,620	\$45,388,836	3,619	<u>2/16</u>	4/29
20	<u>Superbad</u>	Sony	\$112,616,737	3,069	\$33,052,411	2,948	<u>8/17</u>	-
21	<u>Evan Almighty</u>	Uni.	\$100,067,505	3,636	\$31,192,615	3,604	<u>6/22</u>	-
22	<u>Meet the Robinsons</u>	BV	\$97,822,171	3,435	\$25,123,781	3,413	<u>3/30</u>	9/6
23	<u>Norbit</u>	P/DW	\$95,360,247	3,145	\$34,195,434	3,136	<u>2/9</u>	5/3
24	<u>Bridge to Terabithia</u>	BV	\$82,272,442	3,210	\$22,564,612	3,139	<u>2/16</u>	6/28
25	<u>Disturbia</u>	P/DW	\$80,106,701	3,132	\$22,224,982	2,925	<u>4/13</u>	8/2
26	<u>1408</u>	MGM/W	\$71,855,117	2,733	\$20,617,667	2,678	<u>6/22</u>	-
27	<u>Stomp the Yard</u>	SGem	\$61,356,221	2,169	\$21,833,312	2,051	<u>1/12</u>	3/18
28	<u>Surf's Up</u>	Sony	\$58,867,694	3,531	\$17,640,249	3,528	<u>6/8</u>	-
29	<u>TMNT</u>	WB	\$54,149,098	3,120	\$24,255,205	3,110	<u>3/23</u>	6/21
30	<u>Halloween (2007)</u>	MGM/W	\$52,109,197	3,475	\$26,362,367	3,472	<u>8/31</u>	-
31	<u>Music and Lyrics</u>	WB	\$50,572,589	2,955	\$13,623,630	2,955	<u>2/14</u>	5/17
32	<u>Are We Done Yet?</u>	SonR	\$49,631,958	2,944	\$14,262,724	2,877	<u>4/4</u>	7/1
33	<u>Premonition</u>	Sony	\$47,852,604	2,831	\$17,558,689	2,831	<u>3/16</u>	4/29
34	<u>Shooter</u>	Par.	\$47,003,581	2,806	\$14,523,571	2,806	<u>3/23</u>	6/14
35	<u>License to Wed</u>	WB	\$43,684,160	2,715	\$10,422,258	2,604	<u>7/3</u>	-
36	<u>Because I Said So</u>	Uni.	\$42,674,040	2,529	\$13,122,865	2,526	<u>2/2</u>	4/5
37	<u>No Reservations</u>	WB	\$42,123,356	2,425	\$11,704,357	2,425	<u>7/27</u>	-
38	<u>Underdog</u>	BV	\$41,820,380	3,013	\$11,585,121	3,013	<u>8/3</u>	-
39	<u>Epic Movie</u>	Fox	\$39,739,367	2,840	\$18,612,544	2,801	<u>1/26</u>	5/3
40	<u>Fracture</u>	NL	\$39,015,018	2,443	\$11,014,657	2,443	<u>4/20</u>	7/26
41	<u>Stardust</u>	Par.	\$36,699,005	2,565	\$9,169,779	2,540	<u>8/10</u>	-
42	<u>Freedom Writers</u>	Par.	\$36,605,602	2,286	\$9,405,582	1,360	<u>1/5</u>	3/15
43	<u>Smokin' Aces</u>	Uni.	\$35,662,731	2,219	\$14,638,755	2,218	<u>1/26</u>	3/15
44	<u>The Messengers</u>	SGem	\$35,374,833	2,529	\$14,713,321	2,528	<u>2/2</u>	3/18
45	<u>The Number 23</u>	NL	\$35,193,167	2,759	\$14,602,867	2,759	<u>2/23</u>	3/29
46	<u>Zodiac</u>	Par.	\$33,080,083	2,379	\$13,395,610	2,362	<u>3/2</u>	5/3
47	<u>Breach</u>	Uni.	\$33,000,880	1,505	\$10,504,990	1,489	<u>2/16</u>	4/12
48	<u>Tyler Perry's Daddy's Little Girls</u>	LGF	\$31,366,978	2,111	\$11,210,754	2,111	<u>2/14</u>	3/29
49	<u>3:10 to Yuma (2007)</u>	LGF	\$30,773,079	2,902	\$14,035,033	2,652	<u>9/7</u>	-
50	<u>Balls of Fury</u>	Rog.	\$29,388,309	3,081	\$11,352,123	3,052	<u>8/29</u>	-

B- Glossaire

DIEGESE : C'est l'univers dans lequel advient l'histoire, un univers plutôt qu'un enchaînement d'actions (G. Genette). C'est également l'univers de la fiction.

HISTOIRE : La somme de tous les faits et événements présentés explicitement dans le film ou déduits par le spectateur, composant l'univers diégétique. L'histoire évoque parfois des situations diégétiques qui ne nous pas montrées (D. Bordwell).

RECIT : Chaîne d'évènements liés par des relations causales, se déroulant dans le temps et l'espace. Le terme sert à désigner les éléments directement présentés par un film au moyen d'images et de sons et qui influent sur la compréhension de l'histoire. C'est l'organisation narrative concrète du film tel qu'il est donné à voir au spectateur (D. Bordwell).

NARRATION : La narration conduit à la production d'un récit (R. Odin). C'est la façon dont le récit dispense des informations pour arriver à des effets spécifiques. C'est ce qui nous guide à chaque instant dans la construction d'une histoire (D. Bordwell).

DISCOURS : Tous les processus de structuration du message véhiculé par un texte : narration, monstration, discursivisation, etc. (R. Odin).

DEVELOPPEMENT : Répétitions et variations structurées constituent le principe de progression, qui s'énonce comme une règle dans le cinéma narratif, notamment hollywoodien.

SYSTEME FILMIQUE : L'ensemble des relations entre tous les éléments d'un film. Lorsque toutes les relations que le spectateur perçoit sont intelligibles.

FORME : Système spécifique de relations structurées que nous percevons dans une œuvre d'art (D. Bordwell). Ensemble de structures narratives et de techniques qui permettent au récit et à l'histoire d'exister.

IDEOLOGIE : Système de représentation d'idées, système global d'interprétation du monde dans un temps précis et un espace délimité, en fonction de critères politique, économique, social, exprimant les valeurs et les intérêts plus ou moins conscients d'un groupe, en l'occurrence celui formé par l'ensemble des films relevant de Hollywood dans le cas de cette étude.

LE POLITIQUE : C'est « la science du pouvoir », une interaction qui implique entre les gens un commandement. L'origine grecque du mot, Polis, qui exprime la cité, implique en elle la notion du pouvoir.

Bibliographie

I- Ouvrages

A- Références générales

ARISTOTE : *Poétique*, Ed. Mille et une Nuits, 1997, 96p.

ARNHEIM, Rudolphe: *Le cinéma est un art*, Ed. L'Arche, 1989, 238p.

AUMONT, Jacques : *A quoi pensent les films*, Ed. Séguier, 1997.

BAUDRY, Jean-Louis : *L'effet cinéma*, Ed. Albatros, Coll. Ça Cinéma, 1978.

BARTHES, Roland : *La Chambre claire*, Ed Gallimard, Coll. Cahiers du Cinéma, 1989.

BAUDRILLARD, Jean : *Simulacres et simulations*, Ed. Galilée, Coll. Débat, 1981, 256p.

BAZIN, André : *Qu'est ce que le cinéma ?* Ed. du Cerf, 1969.

BORDAT Francis, ETCHEVERRY Michel (direction) : *Cent ans d'aller au cinéma (le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896, 1995)*, Ed. Presses Universitaires de Rennes, Coll. Le Spectaculaire, 1995, Rennes.

BRENEZ, Nicole : *De la figure en général et du corps en particulier*, Ed. De Boeck Université, coll. Art et Cinéma, 1998, 448p.

BRESKIN David: *Inner Views, filmmakers in conversation*, Ed. Da Capo Press, 1997, New York

CIMENT, Michel : *Passeport pour Hollywood*, Ed. du Seuil, 1987, 392p.

CROCE, Benedetto : *Essais d'esthétique*, Ed. Gallimard, Coll Tel, 1991, Paris, 274p.

DEBORD, Guy : *La société du spectacle*, Coll. Folio, Ed. Gallimard, 2001, 320p.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire : *Dialogues*, Ed. Flammarion, 1996, 188 p.

DELEUZE, Gilles : *Différence et répétition*, Ed. Presses Universitaires de France, 1968, 409p.

DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix : *Mille plateaux*, Ed. Les Editions de Minuit, Paris, 1980, 646 p.

DESGOUTTE, Jean-Paul : *L'Utopie Cinématographique (essai sur l'image, le regard et le point de vue)*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 1997, Paris, 174 p.

EPSTEIN, Jean : *Esprit de Cinéma*, Ed. Jeheber, 1955.

ETHIS, Emmanuel : *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Ed. Armand Collin, Coll. Sociologie 128, Espagne, 2006. 128 p.

JAUSS, Hans Robert : *Pour une esthétique de la réception*, Ed. Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1978, 334 p.

JOST, François : *L'œil caméra*, Ed. Presses Universitaires de Lyon, Coll. Linguistique et Sémiologie, Lyon, 1987, 162p.

JOST, François : *Le temps d'un regard*, Ed. Meridiens Klincksiek et Nuit Blanche Editeur, 1998, 184p.

JULLIER, Laurent : *L'écran post-moderne*, Ed. L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 1997, 204 p.

LEFEBVRE, Martin : *Psycho, de la figure au musée imaginaire*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 1997, 254p.

METZ, Christian : *Essais sur la signification au Cinéma, Tome I et II*, Ed. Klincksiek, Coll. Esthétique, Paris, 2002

NINEY, François : *L'épreuve du réel à l'écran*, Ed. De Boeck Université, Coll. Arts et Cinéma, 2000.

ODIN, Roger : *De la fiction*, Ed. De Boeck Université, Coll. Arts et Cinéma, Bruxelles, 2000, 176p.

ODIN, Roger : *Cinéma et production de sens*, Ed. Armand Collin, 1990.

RITTAUD-HUTINET, Jacques : *Lumière, les 100 premiers films*, Ed. Philippe Sers / Vilo Diffusion, Paris, 1990, 246p.

SAND Shlomo : *Le XXème siècle à l'écran*, Ed. du Seuil, Coll. XX siècle, Paris, 2004, 520p.

SCHAEFFER, Jean-Marie : *Pourquoi la fiction*, Ed. du Seuil, 1999

SHATZ, Thomas (direction): *Critical concepts in media and cultural studies, Volume I, II, III, IV*, Ed. Routledge, 2004

TOMASOVIC, Dick: *Le Palimpseste noir*, Ed. Yellow Now, Coll. Coté Cinéma, 2002, 302p.

VANOYE, Francis : *L'emprise de l'émotion*, Ed. Aléas, Lyon, 2005, 248 p.

VERNET, Marc : *Figures de l'absence*, Ed. Cahiers du Cinéma, Coll. Essais, Paris, 1988, 128 p.

VERTOV, Dziga : *Articles, journaux, projets*, Ed 10 / 18, Coll. Cahiers du Cinéma, 1972, Loos, 442p.

WARNIER, Jean-Pierre : *La mondialisation de la culture*, Ed. La Découverte, Paris, 1999, 128p.

ZOURABICHVILI, François : *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Ed. PUF, 1996, 128p.

B- A propos du montage

AMIEL, Vincent : *Esthétique du montage*, Ed. Nathan, Coll. Nathan Cinéma, 2001.

BELLOUR Raymond, ROTH Laurent : *Qu'est ce qu'une madeleine, à propos du CD-ROM Immemory*, Ed. Yves Gevaert, Centre Georges Pompidou, 1997.

EISENSTEIN, Sergueï : *MLB, Plongée dans le sein maternel*, Ed. Hoebeke, Coll. Art et Esthétique, 1999.

EISENSTEIN, Sergueï : *Eisenstein, Le Mouvement de l'Art*, Ed. du Cerf, Coll. 7 Art, 1986.

EISENSTEIN, Sergueï : *Le film : Sa forme, son sens*, Ed. Christian Bourgois, 1976.

EISENSTEIN, Sergueï : *Réflexion d'un cinéaste*, Ed. de Moscou, 1958.

EISENSTEIN, Sergueï : *Mettre en scène*, Ed. Cahiers du Cinéma, Coll. 10-18, 1973.

KOULECHOV, Lev : *Art du cinéma et autres écrits*, Ed. L'âge D'homme, 1994.

MAGNY, Joël : *Le point de vue*, Ed. Cahiers du Cinéma, Coll. Les Petits Cahiers, 2001.

SIETY, Emmanuel : *Le plan*, Ed. Cahiers du Cinéma, Coll. Les Petits Cahiers, 2001.

VILLAIN, Dominique : *Le montage au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, 1996.

C- A propos du cinéma américain

ASTIC Guy : *Le purgatoire des sens : Lost Highway*, Ed. Rouge Profond, Coll. Raccords, 2004, Pertuis.

ASTRUC, Frédéric : *Le cinéma des frères Coen*, Ed. Du Cerf, Coll. 7Art, Paris, 2001, 242p.

BIDAUD, Anne Marie : *Hollywood et le rêve américain*, Ed. Masson, 1994.

BLUMENFELD Samuel, Vachaud Laurent : *Brian De Palma* (entretiens), Ed Calmann-Lévy, 2001, 212 p.

BORDWELL, David, Thomson, Kristin, Staiger Janet: *The classical Hollywood cinema*, Ed. Columbia University Press, 1985.

BOURGET, Jean-Loup : *Hollywood, la norme et la marge*, Ed. Nathan, Coll. Cinéma, 2002.

BURCH, Noël : *La lucarne de l'infini*, Ed. Nathan, Coll. Nathan Cinéma, 1990.

D'HUGUES, Philippe : *L'envahisseur américain, Hollywood contre Billancourt*, Ed. Favre, Lausanne, 1999.

DICKENSON, Benjamin: *Hollywood's New Radicalism*, Ed. IB Tauris, 2006, 232 p.

GODARD, Jean-Pierre: *Steven Spielberg*, Ed. Rivages, Coll. Cinéma, Paris, 1994, 296p.

ISHAGHPOUR, Youssef : *Orson Welles T.1, T.2, T.3*, Ed. La Différence, Coll. Essai, 2000

KITANO, Takeshi : *Rencontre du septième art*, Ed. Arléa, 2000.

MILLER Toby, GOVIL Nitin, MCMURRIA John, MAXWELL Richard: *Global Hollywood*, Ed. BFI, 2001, Londres

NACACHE, Jaqueline : *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Ed. L'Harmattan, 2001, 331p.

NACCACHE, Jacqueline : *Le film hollywoodien classique*, Ed. Nathan Université, coll. 128, 2001, 128p.

NEALE Steve, Smith Murray (direction): *Contemporary Hollywood Cinema*, Ed. Routledge, 2003, 338p.

PARAIRE, Philippe : *Le cinéma de Hollywood*, Ed Bordas, 1989.

SANDLER Kevin, STUDLAR Gaylin (direction): *Titanic*, Ed. Rutger University Press, 1999.

THORET, Jean-Baptiste : *26 secondes, l'Amérique éclaboussée*, Ed Rouge profond, Coll. Raccords, 2003, 205p.

D- A propos de l'idéologie et de la propagande

D'ALMEIDA Fabrice : *Images et propagande*, Ed. Casterman, Coll. Giunti, 1998.

BERNAS, Steven : *La croyance dans l'image*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 2006, Paris, 316 p.

BRZEZINSKI, Zbigniew: *The Choice, Global domination or global leadership*, Ed. Basic Book, 2004.

BRZEZINSKI Zbigniew : *Le Grand Echiquier*, Ed. Hachette littératures, Coll. Pluriel, Paris, 1997, 273p.

BOURDIN, Raymond : *L'idéologie ou l'origine des idées reçues*, Ed Fayard, Paris, 1986, 325p.

CHOMSKY, Noam : *Propaganda*, Ed. du Félin, Coll. Danger Public, 2002.

CHOMSKY, Noam, Saïd Edward : *La loi du plus fort*, Ed. du serpent à plume, 2002.

CLAUZADE, Laurent : *L'idéologie ou la révolution de l'analyse*, Ed. Gallimard, Coll Tel, 1998, Paris, 344p.

ELLUL, Jacques : *Propagandes*, Ed. Economica, 1990.

FERRO, Marc : *Cinéma et Histoire*, Ed. Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1993.

KHATIB, Lina: *Filming the modern Middle East*, Ed. I.B Tauris, Londres, 2006, 242p.

LEBEL, Jean-Patrick : *Cinéma et idéologie*, Ed. Sociales, Paris, 1971, 237p.

SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood*, Ed. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, 184p.

SERVIER, Jean : *L'idéologie*, Ed. Que Sais-Je ? Paris, 1982, 128p.

SHATZ, Thomas (direction): *Critical concepts in media and cultural studies*, Volume I, II, III, IV, Ed. Routledge, 2004

TCHAKHOTINE, Sergueï : *Le viol des foules par la propagande politique*, Ed. Gallimard, Coll. Tel, 1952.

E- A propos de la narration et du scénario

BORDWELL, David, Thomson, Kristin: *L'art du film*, Ed. De Boeck Université, Coll. Art et Cinéma, 2000.

BORDWELL, David: *The Way Hollywood Tells it*, Ed. University of California Press, 2006, California, 298 p.

BLACKER, Irwin: *A guide for film and television writing*, Ed. Collier Book, New York, 1986, 142p.

BLACKER, Irwin: *The elements of screenwriting*, Ed. Macmillan USA, New York, 1986, 142p.

CHEVRIER, H.-Paul : *Le langage du cinéma narratif*, Ed. Les 400 coups, Coll. Cinéma, 2005, Montréal, 174p.

FIELD, Syd: *The screenwriter's problem solver*, Ed. DTP, New York, 1998, 363p.

WALTER, Richard: *Screenwriting*, Ed. Plume, New York, 1988, 240p.

F- A propos de l'image

AGEL Henri : *L'espace cinématographique*, Ed. Jean-Pierre Delarge, 1978, Paris

BARBOZA, Pierre : *Du photographique au numérique*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, 1996, 272 p.

BARBOZA, Pierre : *Les nouvelles images*, Ed. D'art Somogy, Paris, 1997, 128p.

BURCH, Noël: *Praxis du cinéma*, Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1986.

COUCHOT, Edmond : *Images. De l'optique au numérique*, Ed. Hermès, 1988, Paris, 242p.

COUCHOT, Edmond : *La technologie dans l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, Paris, 1998

COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert : *L'art numérique*, Ed. Flammarion, 2003, Paris, 262 p.

GIRAUD, Thérèse : *Cinéma et technologie*, Ed. PUF, Coll. Science, histoire et société, 2001, Paris, 224 p.

JOLY, Martine : *L'image et son interprétation*, Ed. Nathan, Coll. Cinéma, 2002, 220p.

JULLIER, Laurent : *Les images de synthèse*, Ed. Nathan, Coll. 128, 1998, Paris, 128p.

G- A propos du son

BERTHOMIEU, Pierre : *La musique de film*, Ed. Klincksieck, 2004, 218 p.

CHION, Michel : *Le son*, Ed. Nathan, Coll. Université, Paris, 1998, 342 p.

CHION Michel : *Le son au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Coll. Essais, Paris, 1992, 220p.

CHION, Michel : *La musique au cinéma*, Ed. Fayard, 1995, 476 p.

JULLIER, Laurent : *Les sons au cinéma et à la télévision*, Ed. Armand Colin, Coll. Cinéma et Audiovisuel, Paris, 1995, 224 p.

II- Ouvrages collectifs :

-Collectif : *L'amour du cinéma américain*, Ed. Corlet, n.54, 1989.

-Collectif : *L'art de l'exposition*, Ed. Du regard, 1998, 424 p.

-Collectif : *Cinéma et Audiovisuel, Nouvelles Images, Approches Nouvelles*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, Paris, 2000, 276p.

-Collectif : *Cinéma et Histoire, autour de Marc Ferro*, Ed. Cinémaction, n.65, 4^{ème} trimestre 1992.

-Collectif : *Cinéma et Réalité*, Travaux XLI, Ed. Université de Saint-Etienne, Coll. Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1984, 300p.

-Collectif : *Communication : Énonciation et Cinéma*, Ed. du Seuil, Coll. Le Centre d'Étude Transdisciplinaires, Sociologie, Anthropologie, Sémiologie, n. 38, Paris, 1983, 254p.

-Collectif : *Hollywood, réflexions sur l'écran 1984*, Publication Université de Provence, textes recueillis par Daniel Royot, 1984

-Collectif : *Matrix, machine philosophique*, Ed. Ellipses, 2003, Paris

-Collectif : *Penser, cadrer : le projet du cadre*, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, Paris, janvier 1999, 200 p.

-Collectif : *Réalité de l'Image, Image de la Réalité*, T.1, T.2, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, Paris, 1996, 190p.

-Collectif: *Rencontres, croisements, emprunts, Méthodologie de l'analyse d'images*, Colloque du laboratoire d'études en sémiologie de l'image, Université de Provence, Aix en Provence, 26 et 27 1993, coordonné par Jean Arrouye et Marie Claude Taranger

-Collectif: *The American cinema*, Ed. Voice of America, coll. Forum Series, Washington, 1973, 420p.

III- Revues

Cinergon 415, Arrêt sur montage 2 : mille raccords, 1997 – 1998

Les Inrockuptibles, n.244, décembre 1999, p.30

Journal of Popular Film and Television, Heldref Publications, Washington

Quarterly Review of Film and Video (QRFV), Ed Harwood Academic Publishers

Regards, numéro 2, Ed. IESAV, Université Saint-Joseph, Beyrouth, 2000

Réseaux : Cinéma et réception, Ed. Hermes Science, vol. 18, n.99

Screen, Gilmorehill Centre, University of Glasgow, Glasgow G12 8QQ, Scotland

Théorème, Cinéma des premiers temps, numéro 4, Ed Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, Toulouse, 140p.

IV-Mémoires de maîtrise

-BERGALA, Laure : Casino, le cinéma explosé, Mémoire de maîtrise, Paris I, France, 1997

-GERMANOS, Youssef : Séquences hallucinées, séquences hallucinantes, Mémoire de maîtrise IESAV, USJ, Liban, 2002

V- Sites Internet

<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref> (site universitaire qui contient des textes de W. Benjamin)

<http://perso.club-internet.fr/xlab/ideo.html> (page Internet hébergée par Var Pédagogie, alimentée par Vincent Gregory et contenant des citations et des définitions)

<http://popmatters.com/film/reviews/t/time-code.html> (site contenant des analyses de films, sorte de magazine culturel)

<http://upcomingmovies.com> (site hébergé par Yahoo ! contenant des analyses de films)

www.boxofficemojo.com (site-référence pour tout ce qui concerne les recettes des films, remis à jour quotidiennement)

<http://christiananswers.net/spotlight/home.html> (site-référence chrétien qui vise à promouvoir les films qui peuvent aider à rassembler des fidèles, un « ministère de films pour le christ »)

www.cnc.fr (site officiel du Centre National du Cinéma en France)

www.imdb.com (site-référence qui rassemble une multitude d'informations sur les films : fiches techniques détaillés, analyses, forum de discussion... Il est régulièrement remis à jour)

www.ingentaconnect.com (moteur de recherche concernant des recherches universitaires)

www.lib.berkeley.edu/MRC/pastimperfect.html (site de l'université de Berkeley, California)

www.wired.com (site de la revue Wired)

Filmographie*

AI: Artificial Intelligence (2001), Steven Spielberg, Warner Bros. Pictures, DreamWorks SKG

American Beauty (1999), Sam Mendes, DreamWorks SKG

Armageddon (1998), Michael Bay, Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films

Batman Forever (1995), Joel Schumacher, Warner Bros. Pictures

Brewster's Millions (1985), Walter Hill, Universal Pictures

Brother (2000), Takeshi Kitano, Bandai Visual Company, Little Brother Inc.

Bruce Almighty (2003), Tom Shadyac, Universal Picture

Buffalo Soldiers (2001), Gregor Jordan, Good Machine, Film Four

Casino (1995), Martin Scorsese, Universal Pictures

Con Air (1997), Simon West, Touchstone Pictures

The Count of Monte Cristo (2001), Kevin Reynolds, Spyglass Entertainment

Courage under Fire (1997), Edward Zwick, Fox 2000 Pictures

Dances with Wolves (1990), Kevin Kostner, Tig Productions, Majestic Film International

Deep Impact (1998), Mimi Leder, Paramount Pictures, DreamWorks SKG

The Devil's Advocate (1997), Taylor Hackford, Warner Bros. Pictures, New Regency Pictures

Die Hard III (1995), John McTiernan, Cinergi Pictures Entertainment, Twentieth Century-Fox Film Corporation

Dragonfly (2002), Tom Shadyac, Universal Pictures, Spyglass Entertainment

Double Indemnity (1944), Billy Wilder, Paramount Pictures

* Le titre du film (par ordre alphabétique) est suivi par l'année de production, le nom du réalisateur et le nom de la (ou des) compagnie de production.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004), Michel Gondry, Focus Features

eXistenZ (1999), David Cronenberg, Alliance Atlantis Communication, Serendipity Point Films

Femme Fatale (2001), Brian de Palma, Epsilon Motion Pictures, Quinta Communications

Fight Club (1999), David Fincher, Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises

Final Fantasy (2001), Hironobu Sakaguchi, Chris Lee Productions, Square Company

Independence Day (1996), Roland Emmerich, Centropolis Film Productions, Twentieth Century-Fox Film Corporation

In the Mouth of Madness (1995), John Carpenter, New Line Cinema

Gangs of New York (2002), Martin Scorsese, Miramax Films, Initial Entertainment Group

Gladiator (2000), Ridley Scott, DreamWorks SKG, Universal Pictures

Ghosts of Mars (2001), John Carpenter, Screen Gems, Storm King Productions

Godzilla (1998), Roland Emmerich, Centropolis Film Productions, Fried Films

The Golden Compass (2007), Chris Weitz, New Line Cinema

Jurassic Park (1993), Steven Spielberg, Universal Pictures, Amblin Entertainment

Kill Bill (2003), Quentin Tarantino, Miramax Films, A Band Apart

The Last Samurai (2003), Edward Zwick, Warner Bros. Pictures

Lord of the Rings (2001 – 2003), Peter Jackson, New Line Cinema

Lost Highway (1997), David Lynch, October Films, CiBy 2000

Pearl Harbor (2002), Michael Bay, Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films

Matrix (1999), Andy et Larry Wachowsky, Groucho II Film Partnership, Silver Films

Militia (2000), Jim Wynorski, Avalanche Home Entertainment, Cinetel Films

Mission: Impossible (1996), Brian De Palma, Cruse/Wagner Production, Paramount Pictures

Mission to Mars (2000), Brian De Palma, The Jacobson Company, Touchstone Pictures

Murder at 1600 (1997), Dwight Little, Warner Bros. Picture, Regency Enterprises

Narnia (2005), Andrew Adamson, Walt Disney Pictures

Natural Born Killer (1996), Oliver Stone, Bros. Picture, Regency Enterprises

Nixon (1995), Oliver Stone, Cinergi Pictures Entertainment, Hollywood Pictures

Panic Room (2002), David Fincher, Columbia Pictures Corporation

The Passion of the Christ (2004), Mel Gibson, Icon Production

Pulp Fiction (1992), Quentin Tarantino, Miramax Films

Ransom (1996), Ron Howard, Imagine Entertainment, Touchstone Pictures

The Recruit (2003), Roger Donaldson, Touchstone Pictures, Spyglass Entertainment

Requiem for a Dream (2000), Darren Aronofsky, Artisan Entertainment, Bandeira Entertainment

Road to Perdition (2002), Sam Mendes, Twentieth Century-Fox Film Corporation, DreamWorks SKG

Rob Roy (1995), Michael Caton – Jones, Talisman Production, United Artists

The Rock (1995), Michael Bay, Don Simpson/Jerry Bruckheimer Films

The Siege (1998), Edward Zwick, Bedford Falls Productions, Twentieth Century-Fox Film Corporation

A Simple Plan (1998), Sam Raimi, Paramount Pictures, BBC

Signs (2002), M. Night Shyamalan, Blinding Edge Pictures, Touchstone Pictures

Spider-man (2002), Sam Raimi, Columbia Pictures Corporation, Marvel Enterprises

Star Wars (1977 – 2005), Lucas Films, Twentieth Century-Fox Film Corporation

The Station Agent (2003), Thomas McCarthy, SenArt Films, Next Wednesday Productions

Strange Days (1995), Katherine Bigelow, Lightstorm Entertainment

The Thin Red Line (1998), Terence Malick, Fox 2000 Pictures, Geisler Roberdeau

Thirteen Days (2000), Roger Donaldson, New Line Cinema, Beacon Communication

Time Code (2000), Mike Figgis, Red Mullet Productions

Wag the Dog (1998), Barry Levinson, Baltimore Pictures, New Line Cinema

Windtalkers (2002), John Woo, Metro-Goldwyn-Mayer, Lion Rock Productions

LISTE DES FIGURES

Figure 1: Independence Day	84
Figure 2: Independence Day	85
Figure 3: Independence Day	85
Figure 4: Independence Day	86
Figure 5: Independence Day	87
Figure 6: Independence Day	88
Figure 7: Independence Day	88
Figure 8: Independence Day	88
Figure 9: Gladiator	90
Figure 10: Gladiator	91
Figure 11: Gladiator	91
Figure 12: Gladiator	91
Figure 13: Gladiator	92
Figure 14: Gladiator	92
Figure 15: Gladiator	92
Figure 16: Pearl Harbor	95
Figure 17: Pearl Harbor	95
Figure 18: Godzilla	96
Figure 19: Forrest Gump	101
Figure 20 Forrest Gump	101
Figure 21: Independence Day	102
Figure 22: Armageddon	104
Figure 23: The Recruit	105
Figure 24: Windtalkers	107
Figure 25: Windtalkers	109
Figure 26: Saving Private Ryan	111
Figure 27 Saving Private Ryan	111
Figure 28: The Last Samurai	114
Figure 29: The Last Samurai	114
Figure 30: Independence Day	122
Figure 31: American Beauty	133
Figure 32: American Beauty	134
Figure 33: American Beauty	134
Figure 34: Requiem for a Dream	151
Figure 35: Requiem for a Dream	151
Figure 36: Requiem for a Dream	151
Figure 37: The Matrix	155
Figure 38: The Matrix	156
Figure 39: The Matrix	157
Figure 40: The Matrix	160
Figure 41: Requiem for a Dream	164
Figure 42 : Requiem for a Dream	167
Figure 43: Requiem for a Dream	167
Figure 44: Requiem for a Dream	167
Figure 45: Time Code	170
Figure 46: Femme Fatale	176
Figure 47: Femme Fatale	176
Figure 48: Femme Fatale	176
Figure 49: Femme Fatale	176
Figure 50: Femme Fatale	178
Figure 51: Brother	182
Figure 52: Brother	182
Figure 53: Brother	182
Figure 54: Brother	182

Figure 55:Brother.....	183
Figure 56:Brother.....	183
Figure 57: Ghosts of Mars	185
Figure 58: Requiem for a Dream	205
Figure 59 : Citizen Kane	208
Figure 60: Nixon.....	208
Figure 61: Nixon.....	209
Figure 62: Citizen Kane	209
Figure 63: Nixon.....	210
Figure 64: Nixon.....	211
Figure 65: Nixon.....	212
Figure 66: Nixon.....	212
Figure 67: Nixon.....	213
Figure 68: The Thin Red Line	219
Figure 69: Pulp Fiction	224
Figure 70: In the Mouth of Madness	233
Figure 71: In the Mouth of Madness	233
Figure 72: Panic Room	237
Figure 73: Natural Born Killers	241
Figure 74: Natural Born Killers	241
Figure 75: Natural Born Killers	242
Figure 76: Natural Born Killers	243
Figure 77: Natural Born Killers	244
Figure 78: Lost Highway	245
Figure 79: Lost Highway	245
Figure 80: Lost Highway	246
Figure 81: Lost Highway	247
Figure 82: Lost Highway	247
Figure 83: Lost Highway	247
Figure 84: Spider-man	258
Figure 85: Spider-man	258
Figure 86: Spider-man	258
Figure 87: Spider-man	259
Figure 88: Titanic.....	262
Figure 89: Batman Forever	263
Figure 90: Batman Forever	264
Figure 91: Mission : Impossible.....	270
Figure 92: Mission : Impossible.....	271
Figure 93: Mission : Impossible.....	272
Figure 94: Artificial Intelligence.....	277
Figure 95: Artificial Intelligence.....	277
Figure 96: Artificial Intelligence.....	278
Figure 97: Artificial Intelligence.....	280
Figure 98: Signs	312
Figure 99: Signs	315
Figure 100: Signs	315
Figure 101: Signs	319
Figure 102: The Passion of the Christ.....	332
Figure 103: The Passion of the Christ.....	333
Figure 104: The Passion of the Christ.....	334

Titre : Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain

Résumé : Dans cette étude des rapports entre le montage et l'idéologie dans le cinéma américain contemporain, (années 1990 - milieu des années 2000) l'objectif est de valoriser les liens entre ces deux entités et d'étudier les mécanismes qui les régissent

Le cinéma américain, compris comme un organisme vivant, a connu une grande mutation dans les années 1990, grâce aux nouvelles technologies. Presque tout devenant réalisable, le montage dans le cinéma américain se développe et s'impose, encore plus qu'avant, comme la forme qui permet au récit d'évoluer et au sens de se constituer.

L'idéologie, quant à elle, conçue comme un système de représentation d'idées, un système global d'interprétation du monde, est comprise comme un principe fondamental inhérent au cinéma américain, presque au même titre que le montage.

Cette étude s'intéresse aux différentes interactions entre les éléments filmiques mis en œuvre à partir d'un « parti pris » idéologique sous-jacent et implicite dans la diégèse, en tentant de disséquer une construction filmique dans laquelle les implications idéologiques ne sont pas annoncées comme point de départ.

L'étude du montage est complétée par celle des multiples figures l'entourant, soit le cadre, les effets spéciaux, la musique de film, l'espace et le temps et par celle de l'impact de ce montage sur les spectateurs.

Enfin, cette étude se penchera sur le phénomène généré en 2004 par The Passion of the Christ et d'autres films, consacrant le retour, dans le cinéma américain, à un discours plus engagé dans lequel l'idéologie devient plus explicite, sans remettre en cause les acquis de la décennie précédente.

Mots-clés : idéologie, montage, cinéma américain, Hollywood, box office, spectateur

Title: Ideology and editing in the American contemporary cinema

Abstract: In this study of the relationship between the editing and the ideology in the contemporary American cinema, (years 1990 - middle of the years 2000) the objective is to develop the bonds between these two entities and to study the mechanisms which govern them.

The American cinema, understood like a living organism, knew a great change in the years 1990, thanks to new technologies. Almost everything becoming achievable, the editing in the American cinema develops into, even more than before, as a form which allows the story to evolve and the meaning to come out.

The ideology, conceived as a system of representation of ideas, a total scheme of interpretation of the world, is understood as an fundamental principle inherent with the American cinema, almost as well as the editing.

This study is interested in the various interactions between the filmic elements set to work from a subjacent and implicit ideological "parti-pris" in the diégèse, while trying to analyze a filmic construction in which the ideological implications are not announced preliminary.

The study of the editing is completed by the analysis of the multiple figures surrounding it: the framework, the special effects, the film music, space and time and by the impact of this editing on the spectators.

Finally, this study will consider the phenomenon generated in 2004 by The Passion of the Christ and other films, allowing the return, in the American cinema, to a more engaged speech in which the ideology becomes more explicit, without calling into question the assets of the previous decade.

Key-words: ideology, editing, American cinema, Hollywood, box office, spectator