



HAL
open science

La poursuite au cinéma : pérennité d'une forme esthétique

Philippe Marcel

► **To cite this version:**

Philippe Marcel. La poursuite au cinéma : pérennité d'une forme esthétique. Sciences de l'information et de la communication. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030065 . tel-00702446

HAL Id: tel-00702446

<https://theses.hal.science/tel-00702446>

Submitted on 30 May 2012

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

ARTS ET MEDIAS

Thèse de doctorat

Discipline : Etudes cinématographiques et audiovisuelles

AUTEUR

Philippe MARCEL

LA POURSUITE AU CINEMA :

PERENNITE D'UNE FORME ESTHETIQUE

Thèse dirigée par : Giuseppina PISANO

Soutenue le 26 juin 2009

Jury:

Jean-Loup BOURGET

André GAUDREAULT

Maxime SCHEINFEIGEL

Marc VERNET

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ARTS ET MEDIAS

Thèse de doctorat

Discipline : Etudes cinématographiques et audiovisuelles

AUTEUR

Philippe MARCEL

LA POURSUITE AU CINEMA :

PERENNITE D'UNE FORME ESTHETIQUE

Thèse dirigée par : Giuseppina PISANO

Soutenue le 26 juin 2009

Jury:

Jean-Loup BOURGET

André GAUDREAULT

Maxime SCHEINFEIGEL

Marc VERNET

Remerciements

Je remercie particulièrement Madame Giusy Pisano pour son aide, sa très grande disponibilité et sa bienveillance durant toutes les étapes de ce travail. Je la remercie également pour sa volonté, si communicative, de rester fidèle à ses convictions en n'écartant aucune approche.

Résumé en français

La poursuite est une figure qui accompagne le cinéma depuis ses débuts jusqu'à en devenir, presque, la forme archétypale. Elle a constitué le principal mode de linéarisation des formes courtes du cinéma des premiers temps et reste un mode habituel de structuration des grands récits. Présence et absence de poursuites, existence sous des formes apparentées telles que la filature ou la déambulation, sont des éléments de caractérisation des films particulièrement intéressants. Leurs conditions d'élaboration et de réception sont à replacer dans leur contexte et à étudier dans une perspective d'une histoire des formes.

Observer la place qui est donnée à la poursuite par quatre réalisateurs français, d'époques différentes, Louis Feuillade, René Clair, Jean-Pierre Melville et Philippe de Broca, conduit à mettre en évidence sa pérennité. L'analyse comparée de sa mise en scène chez ces cinéastes que tout, parfois, semble opposer, permet d'utiliser la poursuite comme un critère de distinction pour mettre en évidence la valeur symbolique et la signification intrinsèque de cette figure, tant comme forme esthétique que comme forme anthropologique.

Mots clés : poursuite, filature, Louis Feuillade, René Clair, Jean-Pierre Melville, Philippe de Broca

Titre en anglais

The chasing in movies
Perenity of an aesthetic form

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3/ Ecole doctorale 267/ Arts et Médias/ 1 rue Censier
75231 Paris.

Résumé en anglais

The Notion of Chasing has been part of cinema life from the very beginning, so much so that it has almost become an archetypal form. It was the principal method of moving the plot forward in short films when cinema began and remained a normal method of structure for feature-films. The presence, or absence of chasing whether in a related form such as tailing someone or on foot, is an extremely interesting element of film characterisation. The condition of its elaboration and of reception must be put back into context and studied with the perspective of the history of the form.

Studying the importance given to chasing by four French film directors of different eras, Louis Feuillade, René Clair, Jean-Pierre Melville et Philippe de Broca, will bring out the form's perennity. Likewise comparing the director's management of such scenes, especially since these four can on occasion seem like opposites, enables one to use chasing as an differentiating criteria that is particularly important when bringing out the value, both symbolic and intrinsic, of this form as an aesthetic and anthropological form.

Keywords: chasing, tailing, Louis Feuillade, René Clair, Jean-Pierre Melville, Philippe de Broca

Table des matières

RESUME EN FRANÇAIS	3
TITRE EN ANGLAIS	4
RÉSUMÉ EN ANGLAIS	5
TABLE DES MATIERES	6
INTRODUCTION	8
PARTIE I LA POURSUITE FIGURÉE, RACONTÉE, MISE EN SCÈNE, IMAGEE : UN BREF PANORAMA	32
PARTIE II DE LA POURSUITE COMME GENRE A LA POURSUITE EN TANT QUE FIGURE : LOUIS FEUILLADE	103
CHAPITRE 1 LA COURSE-POURSUIE OU LA NAISSANCE D’UN GENRE CINEMATOGRAPHIQUE	105
CHAPITRE 2 PRESENCE ET ABSENCE DE POURSUITES CHEZ LOUIS FEUILLADE, DES PREMIERES POURSUITES AUX FILMS ESTHETIQUES	122
CHAPITRE 3 <i>FANTOMAS</i> , LA POURSUITE SE TRANSFORME EN FILATURE	155
PARTIE III LA POURSUITE COMME STRUCTURE NARRATIVE ET MOMENT : LES FILMS DE RENE CLAIR	180
CHAPITRE 1 POURSUITE ET AVANT-GARDE	185
CHAPITRE 2 LA POURSUITE EN GRANDE FORME	210
CHAPITRE 3 RENE CLAIR ET LE PARLANT, PRESENCES ET ABSENCES DE POURSUITES.	234
PARTIE IV ENTRE LA FILATURE ET LA POURSUITE, LES DEAMBULATIONS DE JEAN-PIERRE MELVILLE	265
CHAPITRE 1 <i>BOB LE FLAMBEUR</i> , DEAMBULATION, RECHERCHE ET POURSUITE.....	270
CHAPITRE 2 LA POURSUITE COMME FORME SUSPENSIVE : FLANERIES, FILATURES, BALLADES ET TRAQUES... ..	291
CHAPITRE 3 <i>LE SAMOURAÏ</i> , PARADIGME DE LA FORME MELVILLIENNE	311

PARTIE V ENTRE PICARESQUE ET BAROQUE : L'APOTHEOSE DE LA POURSUITE DANS LES FILMS DE PHILIPPE DE BROCA.....	340
CHAPITRE 1 DE LA SEDUCTION ET DE LA POURSUITE, OU LA SUBTILITE DU GESTE	345
CHAPITRE 2 <i>L'HOMME DE RIO</i> C'EST TINTIN !	367
CHAPITRE 3 LA POURSUITE VOLTIGE ET LES AGITATIONS D'UN ECRIVAIN	389
CONCLUSION	411
BIBLIOGRAPHIE THEMATIQUE.....	428
FILMOGRAPHIE	447
CATALOGUE SELECTIF DES IMAGES ETUDIEES	452
INDEX DES AUTEURS CITES.....	454

INTRODUCTION

INTRODUCTION

La version française du film d'Arthur Penn *The Chase* (1966) a pour titre *La poursuite impitoyable*. L'adjectif « impitoyable » vient renforcer, dramatiser et rendre plus intense le mot « poursuite ». Le cinéma français affectionne, semble-t-il, les adjectifs qui donnent du corps à ces poursuites pour les faire devenir « fantastique »¹, « infernale »² ou « sauvage »³, même si, souvent, les titres originaux ne correspondent plus du tout à ce ton exalté ou ne font même pas référence à la poursuite.

La simple lecture des titres ou des résumés de films annonce le lien privilégié que la poursuite entretient avec le cinéma et peut-être, d'une façon plus générale, avec les langues parlées. La persistance dans le langage du mot poursuite traduit une obsession de l'âme humaine pour ce qui évoque, à l'exacte frontière entre le sens propre et le sens figuré, l'action, les efforts, la durée, pour se saisir de quelqu'un ou pour atteindre quelque chose. Apparu dans la langue française au 13^{ème} siècle il provient du latin *persequor*. Les deux mots s'épanouissent dans de vastes champs sémantiques se rapportant à toutes les préoccupations sociales. Les invariables exemples des dictionnaires font référence à la poursuite d'une idée ou d'un but, aux poursuites judiciaires et amoureuses et bien sûr « aux scènes de poursuites dans un film d'aventure »⁴.

Les termes « poursuite », « course-poursuite », apparaissent fréquemment dans les lignes des rubriques « faits divers », et sont irrémédiablement associés au cinéma dans l'inconscient

¹ *La poursuite fantastique* de Harold Schuster (USA, 1957) a pour titre original *Dragoons Welles Massacre*.

² *La poursuite infernale* de John Ford (USA, 1946) a pour titre original *My Darling Clémentine*.

³ *La poursuite sauvage* de Daniel Mann (USA, 1971) a pour titre original *The Revengers*

⁴ ROBERT, Paul, *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 2033.

collectif. Ainsi, par exemple, le 12 septembre 2007, sortait sur les écrans français le troisième volet d'une trilogie, *La vengeance dans la peau* (The Bourne Ultimatum, Peter Greengrass). Après *La mémoire dans la peau* en 2002 (The Bourne Identity, Doug Liman) et *La mort dans la peau* en 2004 (The Bourne Supremacy), cette dernière version des aventures de Jason Bourne livrait au public un festival de « poursuites effrénées et d'affrontements sanglants »⁵

Ce film, d'une durée de presque deux heures, déverse un flot d'images particulièrement spectaculaires avec pour ressort unique *la poursuite*, présentée sous des variantes différentes. Tantôt rapide, elle met aux prises des protagonistes évoluant dans un espace proche, selon le régime bien habituel de la « course-poursuite » que le cinéma a produit depuis ses débuts. Tantôt très lente, elle les fait évoluer les protagonistes dans des espaces très éloignés. Entre ces deux types de poursuites, « proximales » et « distales » selon la distinction opérée par André Gaudreault et François Jost⁶, des filatures viennent ralentir le rythme haletant d'un récit qui s'affranchit des pauses. Le florilège de mouvements organisés autour de la poursuite constitue presque un exercice de style. On y trouve toutes les possibilités en germe dans le cinéma pour mettre en scène le mouvement rapide et ses variations, (accélération, ralentissement) dans le but avoué de susciter une sensation spectaculaire forte comme le déclarait le réalisateur, Peter Greengrass :

« Je voulais que le film ressemble à une voiture de course au moteur puissant capable de garder le contrôle sur le circuit malgré les virages »⁷.

Effectivement, une analyse et un découpage précis du film permettent de repérer les moyens mis en œuvre : « science » du montage (alterné, parallèle, accéléré), technologie (trucages, split screen, zoom, camera en mouvement) et subtilité d'un programme narratif qui utilise le prétexte d'une technologie en œuvre dans la diégèse (cameras personnelles miniaturisées, cameras de surveillance) pour renforcer l'illusion de réalité. Les effets spectaculaires, jaillissent avec les cascades et la pyrotechnie, les scènes époustouflantes, affiliées selon la théorie de Tom Gunning et d'André Gaudreault à ce « cinéma des attractions » qui se situe dans le même univers que celui de la fête foraine, sont pondérées par la force d'un récit et de

⁵ GODIN, Marc, « La vengeance dans la peau », *Le magazine des cinémas UGC*, n° 159 sept 2007, p. 20.

⁶ GAUDREULT, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

⁷ GREENGRASS, Peter cité in « La vengeance dans la peau », *Ciné Live* n° 115 sept 2007.

sa mise en scène qui ramènent sans cesse le spectateur au cœur de l'illusion narrative. La poursuite est au cœur du film comme un prétexte à la mise en place de moments de pur spectacle qui oscillent entre « attraction » – une voiture de course, dirait Peter Greengrass – et récit, basé sur la recherche d'un élément, qui devient de plus en plus abstrait (le Mac Guffin Hitchcockien) pour laisser place à une poursuite plus ou moins métaphorique.

Cette association de la poursuite comme moment d'action et de la poursuite en tant que forme de récit, témoigne de la vitalité d'un « genre », le film poursuite, dont on avait pensé qu'il avait disparu après les années 1900, comme le suggère Vincent Pinel : « si le film de course-poursuite, considéré comme un sous-genre a disparu depuis longtemps, la poursuite est restée une figure filmique très prisée dans le Western, le film policier, le film d'espionnage et le film d'action »⁸. Il existe pourtant encore des films basés entièrement sur la course-poursuite. Leur trame narrative repose sur une poursuite, celle d'un individu, d'un objet ou d'une information et elle est ponctuée de moments d'accélération ou de décélération, comme c'est le cas dans la série *Jason Bourne* au cinéma. Des moments époustouflants s'intercalent avec des moments plus lâches qui mettent en avant d'autres comportements, enquêtes ou recherches.

Récemment, un documentaire programmé sur ARTE, à travers une série portant sur « la science vue par Hollywood »⁹, s'efforçait d'aborder la question de la poursuite de la manière suivante :

« Les courses-poursuites en voiture sont l'ingrédient de base de tout bon film d'action [...] comment les élabore-t-on ? »

Le documentaire répond à cette question, à travers des extraits des meilleures courses-poursuites de *French Connection*, *Speed*, *La mémoire dans la peau*, telles que le cinéma américain en a toujours généré à profusion et, par le biais de témoignages de physiciens, de cascadeurs, de réalisateurs (William Friedkin, Doug Liman, Rob Cohen...), fait de la course-poursuite une « science ».

⁸ PINEL, Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2006, p. 62.

⁹ *La science vue par Hollywood*, USA, prod., ZDF 20th Century Fox, réal David Silver et Steven Smith 2007, 43 minutes.

Le cinéma américain a généré depuis longtemps une profusion de courses poursuites. Certains genres semblent intimement liés avec elles : le burlesque (Buster Keaton, Chaplin, Mack Sennett) est évidemment l'incarnation de cette floraison de poursuites, tout comme le dessin d'animation qui hérite de ses thèmes favoris à partir du parlant (*Tom et Jerry*, d'Hanna et Barbera, créé à la MGM en 1940, dont on peut voir les meilleures courses- poursuites dans une édition DVD spécialement réalisée, « greatest chases »), ainsi que, bien sûr, le cinéma d'action.

A partir de ce constat, il est tentant de chercher à préciser la place plus ou moins grande que la poursuite occupe en fonction des genres. Cependant, une approche reposant uniquement sur la notion de genre peut constituer un écueil. Les westerns, par exemple, au-delà d'une apparente uniformité, se regroupent dans une infinité de sous-genres qui proposeront des types de récits ou de mises en scène d'une extrême variété, cela dès les années 20¹⁰. De plus, on pourrait se perdre facilement dans les méandres d'une notion dont Jean-Loup Bourget a mis en évidence toute la complexité¹¹.

Il n'en reste pas moins vrai, que le cinéma d'action américain, archétypal d'un montage académique qui a tendance à proposer un film à la fois spectaculaire et profondément narratif, trouve avec la poursuite une figure idéale. Et pourtant, *a contrario*, certains films emblématiques de formes, qui s'éloignent, voire s'opposent à ce modèle, présentent également des poursuites.

En effet, les cinéastes dits du « nouvel Hollywood » qui ont voulu s'affranchir des « sacro-saintes règles d'un cinéma classique et qui se veulent irrespectueux des règles classiques de l'intrigue (...) montrent un goût pour la déconstruction lyriques des genres »¹². Ils font pourtant un usage abondant de la poursuite. Des films - comme *Macadam à deux voies* (Monte Hellman, 1971), *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hooper), *The shining* (Stanley Kubrick, 1979), *La ballade sauvage* (Terrence Malick, 1974), pour ne citer qu'eux - orchestrent des poursuites, selon toute la « gamme » habituelle.

¹⁰ Lire à ce sujet LEUTRAT, Jean-Louis, *L'alliance brisée : le western des années 20*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

¹¹ BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood la norme et la marge*, Paris, Nathan, 2002.

¹² THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, 2006.

D'autres exemples, situés dans des époques et cinématographies différentes, prouvent que la poursuite n'est pas tout simplement l'apanage du cinéma d'action. Ainsi, *Le cabinet du docteur Caligari* (1919, Robert Wiene), exemple pur du cinéma expressionniste - dont la théâtralité axée sur la force expressive du décor dans son rapport avec le personnage et que l'on a coutume de définir comme un cinéma de plan - par opposition à un cinéma de montage, met en scène dans l'une de ses séquences, une course-poursuite.

La poursuite semble ressurgir partout, dans des genres, des époques dans lesquels on ne l'attend pas. Alors que l'omniprésence de la poursuite dans le cinéma est un fait, même si elle se présente sous diverses variantes, paradoxalement il existe peu d'ouvrages, à ma connaissance, qui se risquent à embrasser le sujet d'une façon totalisante.

Les livres ou les études qui abordent le cinéma d'un point de vue chronologique ont tendance à traiter la question à travers un angle historique, celui de la première poursuite au cinéma. Une concurrence amusante entre le cinéma américain et le cinéma anglais oppose ainsi Sadoul et Mitry dans leur tentative d'identifier la première poursuite anglaise, américaine, française, au risque d'écarter d'autres paramètres importants. André Gaudreault dans *Cinéma et attraction*¹³ dénonce le danger méthodologique d'une approche qui situe dans une linéarité causale l'histoire des formes. Or, il est matériellement impossible d'analyser la poursuite sous l'angle d'une approche historique chronologique : elle ne se prête ni à l'histoire évolutionniste - elle est présente en tant que forme très populaire ou en tant que forme avant-gardiste - ni au formalisme pur qui se cantonne à l'analyse de l'objet singulier dans une discipline donnée. En effet, j'ai pu constater que la figure de la poursuite est non seulement présente dans toutes les formes artistiques mais qu'elle constitue presque une figure anthropologique. Présenter une analyse à travers un corpus situé dans une fourchette étroite ou un genre spécifique risquerait de ne pas démontrer le caractère éminemment atemporel de cette figure qui dépasse largement le domaine cinématographique.

Comment, alors, éviter les deux écueils, celui d'une étude trop précise et celui d'une étude trop large pour une figure qui épouse le cinéma d'une façon aussi forte ?

¹³ GAUDREULT, André, *Cinéma et attraction Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Editions, 2008.

Son foisonnement explique peut-être le fait que, malgré l'intérêt qu'elle a suscité auprès de nombreux spécialistes, elle n'a qu'une place assez marginale dans les études cinématographiques. Ce n'est qu'à travers d'autres questionnements qu'elle est évoquée. Aussi fait-elle l'objet d'études passionnantes à travers différents articles ou ouvrages portant sur des sujets, comme le *suspense au cinéma*. Jacques Gerstenkorn, par exemple, étudie « les moments, les procédés et les situations-types » du suspense au cinéma¹⁴. La poursuite est, pour lui, de toutes les situations types du suspense (les grandes menaces, la tension vers un objectif, l'affrontement, l'attente d'une sanction), celle qui est la plus rhétorisée et donc la plus riche et la plus complexe.

Elle est également largement étudiée comme parangon du montage alterné. Ainsi, Philippe Gauthier¹⁵ s'attache à présenter l'apparition de ce même montage alterné à travers la production de la firme Pathé d'avant 1909 ; la poursuite, comme programme narratif privilégié, fait l'objet d'une étude très intéressante. Reprenant des notions issues des travaux d'André Gaudreault, il distingue les poursuites distales et les poursuites proximales pour comparer, notamment, leur rapport à l'alternance et, à travers elles, la question de la contemporanéité.

Ces deux études passionnantes, parmi d'autres, informent savamment le lecteur mais à travers une approche qui privilégie un corpus restreint ou situé dans une période assez brève.

Quant aux ouvrages généraux sur le cinéma, ils envisagent la poursuite comme une figure « prisée » dans des genres tels que le Western, le policier, le film d'espionnage et d'action, comme le fait Vincent Pinel, dans *Genres et mouvements au cinéma*¹⁶. Elle est également habituellement considérée comme ayant contribué à la naissance du langage cinématographique selon le schéma suivant : rapidement mise en film par les Anglais de Brighton et devenue internationalement la figure populaire par excellence, elle est stigmatisée ensuite par les détracteurs du cinéma forain, puis renaît de ses cendres avec le cinéma burlesque américain. Sadoul se risque, d'ailleurs, à une genèse de la poursuite, en intronisant *A daring daylight burglary* (*Audacieux cambriolage en plein jour*, 1903, Franck Mottershaw)

¹⁴ GERSTENKORN, Jacques, « Les moments, les procédés et les situations types », *CinémAction* Le suspense au cinéma n° 71 deuxième trimestre 1994, pp 153-157.

¹⁵ GAUTHIER, Philippe, *Le montage alterné avant Griffith, Le cas Pathé*, Paris, L'Harmattan, 2008.

comme la première « poursuite véritable »¹⁷. D'autres, Mitry¹⁸ en l'occurrence, considèrent que c'est *Stop Thief* (*Au voleur*, Williamson en 1901) qui est la première poursuite. Ces différences ne font toutefois pas oublier le volume et la pertinence d'un travail qui a servi de base à toutes les études cinématographiques en France. Ainsi, dans sa volonté de différencier les poursuites dramatiques des poursuites comiques, Sadoul repère, par exemple, une tendance « anarchisante » dans de petits films anglais. Ceux-ci, ridiculisant les représentants de l'ordre donnent le beau rôle à des voleurs ou des braconniers qui échappent à la police, idée reprise par Noël Burch dans la *Lucarne de L'infini*¹⁹.

Certains, comme Bardèche et Brasillach, Ford, ou Jeanne, ne font que souligner l'importance et l'explosion du nombre de courts métrages reposant sur une seule poursuite, surtout dans la veine comique, pour devenir enfin la figure à succès du cinéma forain, à partir des années 1904. Tout comme les autres, ils ne se risquent pas à une exploration plus complète.

Certes, Noël Burch portera une attention toute particulière à la poursuite en lui attribuant un rôle fondamental dans l'élaboration du « Mode de Représentation Institutionnel » et dans la systématisation des raccords de continuité à l'œuvre dans le montage narratif. La poursuite est également particulièrement observée par André Gaudreault et Tom Gunning en tant que paradigme de la notion de « cinéma des attractions ».

Au terme de ces constatations historiographiques, on remarque la persistance d'une tendance « classique » qui privilégie l'histoire de la poursuite, « sa vie, son œuvre » (date de naissance, genres privilégiés, rôle dans la constitution du montage) comme une figure née *par* le cinéma et *pour* le cinéma. Cependant, les approches qui favorisent l'idée d'une figure transversale sont – à mon avis – les plus novatrices et les plus pertinentes. C'est dans ce contexte théorique que j'ai pu retrouver des informations intéressantes sur les liens entre la poursuite cinématographique et, par exemple, le vaudeville ou encore les lanternes magiques. Encore une fois, je fais tout particulièrement référence à Noël Burch, Tom Gunning, André

¹⁶ PINEL, Vincent, *op. cit.*

¹⁷ SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma, tome 2, Les pionniers du cinéma 1897-1909*, Denoël, Paris, 1973, p. 157.

¹⁸ MITRY, Jean, *Histoire du cinéma*, Paris, Editions universitaires, 1967, p. 229.

¹⁹ BURCH, Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1990, p. 101-102

Gaudreault et son équipe de l'Université de Montréal et aux travaux de ma propre directrice de thèse, Giusy Pisano.

Cependant, c'est un questionnement plus général qui, au risque de ne pas être exhaustif, permettrait d'expliquer sa présence quasi permanente au cinéma et encore plus son étrange potentialité : exercer à la fois une fascination réelle auprès des publics et une domination sur un médium au point de presque se confondre avec lui. En effet, les variations dans sa représentation, qui sur le long terme n'affectent pas son existence et sa capacité à servir plusieurs causes, semblent montrer qu'elle est une forme majeure.

D'où l'intérêt de lui consacrer une étude. Les questions classiques se sont alors posées : quelle approche ? Quel corpus ? Quelle période ? Quels pays ? Avant même d'y répondre, il m'a semblé nécessaire, tout d'abord, de définir si la poursuite est une figure exclusivement cinématographique et, en d'autres termes, comme on l'a souvent affirmé, si elle est née *par* le cinéma et *pour* le cinéma. Il s'agit d'un point central, car son développement a déterminé le choix du corpus, les références nécessaires pour son élaboration, mais également la démarche elle-même. Le titre même de la thèse « La poursuite au cinéma, pérennité d'une forme esthétique », aurait dû être modifié, en vue des résultats de cette première interrogation.

En effet, en m'éloignant du domaine strictement cinématographique pour retrouver les traces de la poursuite dans d'autres domaines des représentations humaines, j'ai inévitablement porté mon attention sur des travaux tels que ceux de E. Gombrich sur la *Représentation des ombres portées dans l'art occidental*²⁰, de Aby Warburg sur le *Rituel du serpent*²¹ ou de Julius von Schlosser, *Histoire du portrait de cire*²² qui évoquent une circulation des formes à travers les époques.

Par cette exploration, très vite je me suis rendu compte que les évocations ou les représentations de la poursuite dépassaient largement l'histoire de l'image animée. Evidemment les exemples, fort nombreux, m'ont, dès mes premières recherches, non seulement confirmé cette forte présence dans divers champs de l'expression humaine, mais

²⁰ GOMBRICH, Ernst Hans, *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996.

²¹ WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent, Art et anthropologie*, Paris, Editions Macula, 2003.

²² VON SCHLOSSER, Julius, *Histoire du portrait de cire*, Paris, Macula, 1997.

encore, m'ont révélé la façon particulièrement complexe dont elle trouve ou ne trouve pas sa place en fonction des arts ou des genres.

Une approche non linéaire, des recueils, tels que celui de Malraux (*Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 1954) ou des ouvrages d'histoire de l'art, permet de constater une présence certaine de la poursuite avec, parfois, des absences. Cette « quête » qui s'inspire très modestement de l'idée warburgienne d'une continuité des symboles dans la discontinuité de leur usage, a permis de souligner des constantes. Par exemple, la représentation de la poursuite comme symbole rituel se constate aussi bien dans les peintures rupestres de la préhistoire que sur les vases de la Grèce antique où la figure de la poursuite apparaît sous des formes variées. A d'autres époques, certaines œuvres majeures, mondialement connues, comme, en peinture *La chasse* (vers 1460) de Paolo Uccello, ou en sculpture, *Apollon et Daphné* (Le Bernin, 1622-1623), font de la poursuite un emblème du mouvement qui sert de prétexte à une pure démonstration paroxystique du savoir-faire des artistes. Si dans *La chasse*, par exemple, la figure de la poursuite est un prétexte pour sonder les nouvelles possibilités engendrées par la perspective linéaire mono-centrique, avec *Apollon et Daphné*, elle est la reprise d'un thème de l'antiquité, relié à l'esthétique baroque du mouvement²³.

Certes, les exemples ont été choisis suivant certaines intuitions et proposent une sélection forcément subjective, mais ils conduisent, tout de même, à des découvertes intéressantes. L'absence de scènes de poursuites chez les futuristes italiens révèle une rupture dans cette continuité marquée par ses multiples renaissances, ici et là, tantôt comme contenu narratif, tantôt comme symbole de désir, tantôt pour incarner l'intensité d'un geste, ou enfin comme prétexte pour représenter le mouvement, connotation que l'on retrouvera, plus tard, au cinéma.

Le théâtre et plus généralement les arts du geste semblent prolonger ce statut narratif et symbolique de la poursuite. Là encore il ne s'agit pas de reprendre l'histoire mondiale du théâtre, pour la parcourir à l'aune de cette figure, mais de rechercher des exemples significatifs qui se rapprocheraient le plus de l'objet qui est le mien, le cinéma. Le caractère ambitieux de cette démarche me conduit bien sûr à préciser qu'il s'agit bien d'hypothèses qui

²³ Un catalogue sélectif des images étudiées recense, à la fin du document, les œuvres qui m'ont semblé présenter un intérêt particulier. Les représentations ne figurent pas dans cette thèse pour des raisons juridiques.

appellent des vérifications et des comparaisons à partir d'un corpus plus vaste. Les premières investigations témoignent d'une certaine absence de la réflexion de la poursuite dans les analyses sur le théâtre. Pourtant, alors que des pièces de théâtre s'emparent de celle-ci d'un point de vue narratif et que le mot poursuite apparaît parfois comme indication de la mise en scène dans les didascalies, les récurrences du mot font plutôt référence à la poursuite réalisée par les projecteurs qu'à celles se déroulant sur la scène. La connotation négative donnée à la poursuite, l'évolution de la mise en scène, le clivage entre formes théâtrales savantes et celles plus populaires, la césure entre registre comique et univers tragique expliquent-ils ce désintérêt ? Je prendrai deux exemples : la place de la poursuite dans l'œuvre de Molière et son absence dans le théâtre tragique.

Si l'importance de la poursuite dans l'œuvre de Molière est analysée à travers des études portant sur son comique de geste et son héritage issu de la Commedia dell'arte, ce n'est le cas que dans les ouvrages de vulgarisation sur le théâtre ou les manuels scolaires, alors que dans certains ouvrages « savants » sur Molière, elle est négligée. La connotation négative de la poursuite est ici peut-être en germe, comme elle l'est souvent dans l'univers du cinéma.

Le second exemple qui me semble important porte sur le rapport entre la présence ou l'absence de poursuite. La poursuite dans les arts du geste semble constituer un élément de distinction entre le comique et le tragique. Deux exemples paroxystiques sont le vaudeville et la tragédie de type classique en France au 17^{ème} siècle. Le vaudeville utilise le mouvement sur scène comme instrument du récit et la poursuite comme source de déclenchement des bouleversements et des catastrophes. Quant à la tragédie classique racinienne, privilégiant peut-être l'idée d'un effondrement et donc d'un mouvement en soi-même, elle abandonne la part du mouvement et des déplacements pour l'évocation dans un récit déclamé qui limite les mouvements sur scène et donc la poursuite. Au théâtre la poursuite devient un critère de distinction entre des approches opposées du point de vue de la mise en scène de l'espace et du temps et du point de vue des genres : évocation vs action, comique vs tragique. Si à la source de la poursuite se trouve par exemple, la Commedia dell'arte, on comprend mieux le « poids de l'héritage ». Yann Ciret, au sujet de cette filiation déclare :

« Les échanges entre théâtre et cinéma sont à l'origine de l'essor de la poursuite à partir de 1900 (...). La caméra perd sa fixité avec les panoramiques et travellings, plongées et contre – plongées. La poursuite s'émancipe de la théâtralité pour se calquer sur les

mouvements de l'homme à la caméra. C'est à ce moment qu'apparaît l'un des genres majeurs de ce premier cinéma : le film de poursuite. L'appareil accompagne les fuites éperdues comme dans *The Motor Pirate* de l'anglais Arthur Melbourne en 1906. L'acteur de théâtre et de cinéma gagne en liberté corporelle, en virtuosité gestuelle. Il s'affranchit du statisme hiératique de la rampe. Mais l'impureté disciplinaire de la poursuite l'inscrit durablement dans le registre populaire »²⁴.

De fait, c'est le vaudeville qui a énormément inspiré les poursuites cinématographiques. L'exemple le plus significatif est celui de Feydeau qui concevait ses pièces en organisant le déroulement de poursuites à travers les coulisses. Pour Noël Burch (*La Lucarne de l'infini*), c'est même dans le vaudeville de tradition européenne que les premières poursuites cinématographiques prennent leurs sources. Les correspondances sont nombreuses, comme avec l'adaptation du célèbre vaudeville de Labiche, *Un chapeau de paille d'Italie* par René Clair, qui en reprendra la trame narrative : une abracadabrantesque course-poursuite de toute une noce derrière un introuvable chapeau, véritable Mac Guffin Hitchcockien.

Les arts du geste, en se limitant à l'exemple français, à quelques exceptions près, confirment cette césure. Les reconstitutions de chasses au renard présentées au Royal Circus et à l'Astley Amphithéâtre sont très instructives sur le goût du sensationnel du public anglais vers 1800 et sur la spécificité d'un spectacle qui, principalement axé sur le spectaculaire et le suspense, ne trouve pas son corollaire en France, par exemple. La chasse, activité qui s'inscrit normalement dans un temps long et dans un espace vaste, se condense ici en une course poursuite concentrée dans un temps et un espace réduits pour en faire un pur spectacle.

Là encore, ce type de spectacle informe sur un particularisme culturel fort qui trouve une correspondance dans le cinéma puisque la mise en image des actes sportifs ou de la chasse ont contribué à l'essor du montage en Grande-Bretagne. Le goût du public anglais pour une forme de spectacle brusque, voire violent, trouve une concordance dans les courses-poursuites dramatiques qui apparaissent dès 1902, chez les cinéastes de Brighton.

Les grandes œuvres littéraires mettent souvent en place des récits qui s'organisent autour d'un thème de poursuite entrevu sous une forme imagée. C'est la *quête du Graal* par exemple.

²⁴ CIRET, Yann, « La poursuite », *Cahiers de médiologie* n° 10.

Mais, d'une façon flagrante, elle est aussi parfois une véritable figure de mouvement dans le sens où sont décrits les déplacements et les actes de personnages s'évertuant à rattraper ou à se saisir d'une chose ou d'un autre personnage comme dans *Le roman de Renart* (1175 à 1250). Dans *Les Misérables* de Victor Hugo, la poursuite constitue cette fois-ci, la figure maîtresse du roman : poursuite pure et scène d'action lorsque Valjean s'enfuit dans les égouts, poursuite de Javert qui cherche son coupable tout au long de l'œuvre d'une façon plus lente en s'inscrivant dans l'espace et le temps et, poursuite métaphorique, celle de la liberté et du bonheur. Dans cet exemple, la *poursuite abstraite* – la poursuite du bonheur par exemple – et la *poursuite concrète* – les déplacements humains – sont étroitement imbriquées.

Tous les exemples évoqués, peu importe la connotation que revêt la poursuite (abstraite, symbole du désir, métaphore du geste, prétexte narratif ...) et le domaine dans lequel elle est représentée, constituent un récit, même le plus minimal, mais un *récit*.

Le récit s'avère être un critère d'observation permettant de mettre en relation des séries culturelles très variées, dans la lignée des études portant sur la culture optique du 19^{ème} siècle (le fameux « pré cinéma »). La poursuite constitue l'un des fils rouges qui traversent les spectacles optiques en vogue à cette époque. Lanterne magique, théâtre d'ombres, jouets optiques, phénakistiscope, praxinoscope : dans leur immense variété, ces machineries visent la création d'images en mouvement et elles constituent également un prétexte pour l'étude de la représentation du mouvement. Cependant, elles offrent aux spectateurs un récit, une fable. La poursuite représentée dans les bandes de zootrope, dans les plaques de lanterne magique, est le récit et l'attraction. Forme et contenu constituent un tout car ces dispositifs ne peuvent proposer que la circularité et la répétitivité d'une action. Cela est d'autant plus valable pour les jouets optiques. La complexité du dispositif de la lanterne magique qui va intégrer l'utilisation d'expédients extérieurs à l'image peinte ou photographique (bonimenteur, musique, textes imprimés, etc.) et certains principes tels que les ellipses de temps et d'espace, permettra des récits plus élaborés.

Un bref panorama sur la poursuite dans les arts en général, replace la question du point de vue du récit, ce qui implique nécessairement de revenir sur les travaux portant sur la construction et le fonctionnement du récit lui-même. Vaste programme, qu'il est possible de circonscrire à une thématique qui relève autant du récit que de la poursuite : le voyage.

A l'instar des formalistes russes qui dans les années vingt révolutionnent l'analyse littéraire en étudiant certaines figures de narration en tant que procédé formel – comme le *voyage à la recherche d'un moyen d'existence* propre au roman picaresque du 16^{ème} siècle – il est tentant d'analyser la poursuite en reprenant ce principe.

Les formalistes russes voyaient la figure du voyage comme le prétexte à la réalisation de différents buts : permettre à l'auteur de lier diverses situations tout en gardant le même héros, d'exprimer ses impressions sur les divers lieux visités, ou encore de présenter des portraits de personnages qui sans ce lien ne seraient pas compatibles dans un même récit. Par analogie, la poursuite serait le procédé formel privilégié en tant que prétexte à la réalisation de certains buts.

D'ailleurs, la poursuite fait partie de l'une des catégories analysées par Vladimir Propp dans son étude sur les contes russes²⁵. Ses descriptions des actions conduisent à des regroupements par fonctions. Parmi celle-ci on trouve « la poursuite du héros par l'agresseur ». Son importance sera liée à sa répétition et permettra une observation pointilleuse. Ainsi les actions à base de poursuites dans les contes russes s'accompagnent majoritairement de la transformation d'un des deux protagonistes. Les critères employés par Propp pour définir les bases du récit minimal (phase initiale, événements en acte, résultat atteint) peuvent s'appliquer à la structure de la poursuite.

Ces réflexions sur le récit sont relayées, malgré certaines diversités, par d'autres grands spécialistes du domaine : Tzvetan Todorov, Claude Brémond, Roland Barthes, Gérard Genette, mais également par ceux qui les ont appliquées au récit cinématographique : André Gaudreault, François Jost, Christian Metz. André Gaudreault avance l'hypothèse que la poursuite, en participant à la naissance du montage, a conduit au récit filmique. Il en déduit que la poursuite s'annonce comme une forme majeure aussi bien dans le champ d'une économie narrative liée à la monstration (tableau, cinéma forain, attraction) que dans le champ d'une économie narrative liée au montage²⁶.

De cette première étape, des éléments peuvent être dégagés : la persistance de la poursuite, son absence emblématique, ses résurgences, ses variations, son essence narrative. Ces

²⁵ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

²⁶ GAUDREULT, André, *Du littéraire au filmique, Système du récit*, Méridiens Klincksieck, 1988.

principes font l'objet des parties qui suivent, à travers leur application au domaine filmique, mais sans jamais en écarter les relations avec d'autres. Dans la mesure où mon approche se veut plurielle, large mais précise, rivée à des bases historiques mais aussi à une approche du « sensible », déterminée à aborder le cinéma à la fois comme un art dans lequel la poursuite trouve une concordance presque évidente et à la fois comme expression en lien avec une société donnée, il m'a semblé nécessaire de fixer mon objet d'étude à un corpus en fonction des critères suivants:

- Choix d'auteurs qui permettaient de faire des liens entre cinéma et vaudeville, littérature, tragédie, bandes dessinées.
- Choix d'auteurs qui ont donné une priorité au succès public ou qui l'ont eu malgré eux.
- Choix d'auteurs dont les films ont eu un rapport à la poursuite assez fort, soit dans son utilisation soit dans son absence.
- Auteurs situés si possible dans des époques différentes de manière à opérer des liens les plus larges possibles à travers l'histoire du cinéma
- Auteurs situés dans une seule cinématographie – la française - sans exclure les ponts avec d'autres pays

Etablissant ces critères dans un aller et retour permanent entre les bilans de mes premiers exercices universitaires qui portaient sur la poursuite au cinéma, les approches entreprises en direction des autres arts et mon goût personnels pour certains films, j'ai opté pour un parcours en quatre parties (de la partie II à la V), allant de Louis Feuillade à Philippe De Broca, en passant par René Clair et Jean-Pierre Melville. Ces cinéastes qu'a priori tout oppose, convergent sur un point précis : une réflexion élaborée sur l'utilisation de la poursuite au cinéma. Les genres différents, les époques éloignées qui les caractérisent, devraient permettre de mesurer la portée de la poursuite, sa pérennité et sa complexité.

En effet, Louis Feuillade attaque sa carrière en 1906, au moment où la poursuite est une figure qui domine le cinéma. Le modèle de la course-poursuite de la « cinématographie attraction » est *Personal* (1904, Wallace Mc Cutcheon) film qui, par son succès, fait de cette figure le

sujet privilégié de la cinématographie mondiale. Il donne lieu à de nombreuses imitations comme en France celle de Georges Hatot, *10 femmes pour un mari* (1905).

En France, poursuites comiques ou dramatiques sont utilisées abondamment chez Pathé, et ont un franc succès dans les années 1905, 1906, 1907 : *La course à la perruque*, *La course des sergents de ville*, *La course des belles-mères* pour ne citer que les plus célèbres. Chez Gaumont de tels sujets, traités avec le souci d'une certaine distinction, sont également nombreux. Dans ce contexte, Feuillade lui-même, débute par de nombreuses scènes de poursuite pour des courts métrages tels que *La course des tonneaux*, *La course des nourrices*, *La course au potiron*. Pour Gaumont il écrit et tourne des films de poursuite, jusqu'à ce que – dans le sillage du *film d'art* – celle-ci fasse l'objet d'un rejet de la part des commentateurs de l'époque, notamment la presse et une partie du monde des arts, en France comme d'ailleurs aux Etats-Unis. La poursuite est alors associée à un cinéma trop vulgaire, celui du « petit peuple des villes »²⁷. Il faut dire que la répétition à l'infini des films de poursuite a fini par lasser.

Dès lors, dans toute la production comique de Feuillade, la poursuite semble disparaître, donnant naissance à un style nouveau qui semble vouloir se débarrasser de ce carcan. Ainsi *Une Dame vraiment bien* (1908) adopte une structure narrative plus libre : un parcours en ville sans motif apparent, presque une déambulation, qui conserve certains des effets comiques habituels – bousculades, chutes, arrosages, grivoiseries. Cela n'empêche pas la mise en scène d'adopter un mode d'alternance sophistiqué, se situant plus sur la voie d'un syntagme alternant que d'un syntagme alterné. Dans un autre film, *Le récit du colonel* (1909), le comique repose sur des effets de répétitions qui sont construits sur une alternance des plans particulièrement développée, mais sans recours à la poursuite.

Pourtant, dans ses productions suivantes, cette disparition n'est qu'apparente, car si au premier abord la *poursuite pure* est absente, une étude plus attentive révèle son retour sous une variante : la *filature*. La série *Fantômas* (1913-1914) en est un exemple flagrant, puisque la poursuite rapide laisse la place à des déplacements lents qui se justifient par des

²⁷ Le terme est de Noël Burch qui l'utilise dans *La Lucarne du siècle*, France, prod. Channel 4 et FR3 Nord Picardie, 1985. Ce documentaire consacre au cinéma français une partie intitulée « Vue plongeante sur un

cheminements urbains derrière tel ou tel personnage suspect ou capable d'indiquer une cachette dans un Paris mystérieux, entre la « zone » et les beaux quartiers. Alors que la poursuite était la substance même du roman de Pierre Souvestre et Marcel Allain, Louis Feuillade dans son adaptation cinématographique, va privilégier une forme lâche : la *filature*.

Il faut croire que cette nouvelle forme de poursuite s'adapte mieux à la mise en place d'un style et de motifs caractéristiques de l'esthétique de Feuillade qui repose sur une conception classique de l'image : les longs plans séquences cadrent bien souvent un espace creusé en profondeur à l'aide des lignes du terrain qui dessinent la perspective ; l'espace n'est jamais morcelé et l'action s'y déroule dans un temps le plus large possible. Cette recherche d'unité – temps, lieu, action – ne peut s'épanouir qu'à travers le mouvement lent proposé par la filature, forme alanguie et incomplète de la poursuite.

Ainsi, chez Feuillade, la disparition apparente de la poursuite comme moment fort de l'action provoque un enrichissement soit par sa transformation en filature, soit par sa survivance dans la structure narrative comme finalité toujours repoussée : attraper Fantômas. La poursuite imparfaite que constitue la filature ouvre le champ de l'étude et invite à s'intéresser à des variantes que d'autres cinématographies vont davantage utiliser, telles que la *déambulation*, dont l'exemple le plus emblématique s'est concrétisée par l'expérience du néoréalisme d'abord et, plus tard, des jeunes cinéma des années 60.

La troisième partie est consacrée à la poursuite comme structure narrative et comme moment à travers les films de René Clair. Ce cinéaste démontre une véritable fascination pour cette figure même sous sa forme primitive. La poursuite prend donc chez ce cinéaste plusieurs sens : d'abord un sens nostalgique, il ne peut s'en défaire, elle est une citation du cinéma forain et populaire d'avant 1914. Ensuite, elle est un moyen de présenter des portraits, des personnages types pris dans un mouvement infernal qui les transforme parfois en pantins. Enfin, elle est l'expression d'un rapport au temps presque obsessionnel.

Dans son film *Entracte*, réalisé en 1924 et qui se place de prime abord sous le régime de l'attraction par ses images chocs, tournées d'ailleurs dans une fête foraine, il met en scène une course-poursuite digne des premiers burlesques : lors d'un enterrement le corbillard s'échappe

peuple : France 1906-1920 » particulièrement intéressante dans sa mise perspective des données socio-historiques qui conditionnent les contenus du cinéma de cette période.

et contraint tout le cortège à se précipiter à sa suite. Le film est aussi une pure citation du cinéma forain d'avant-guerre. D'une façon étonnante, ce court métrage, véritable exercice de style, semble avoir toujours fait l'unanimité entre tous : élite artistique ou large public. Ce succès est lié pour moi à la présence d'une course-poursuite qui fait se combiner, d'une part, expérimentation pure et burlesque, et d'autre part, attraction et récit, car derrière l'aspect spectaculaire, c'est la nostalgie d'un temps révolu qui est soulignée.

René Clair exploite pleinement ce double aspect caractérisant bien la figure de la poursuite. D'abord, il l'utilise comme référence à un cinéma burlesque et forain qui avait cours avant 1914. Ensuite, il l'utilise pour jouer avec des « concepts purs »²⁸ et les rapports que les personnages entretiennent avec eux, le temps et l'espace. Mais, surtout, il fait de la figure une forme en faisant des personnages les pièces d'un mécano subtil, d'un système organisé par la poursuite. *Un chapeau de paille d'Italie* en 1927, son grand succès, adapté d'une pièce de Labiche, en est l'exemple type. Si la pièce originale utilise le mouvement pour organiser des situations où le comique de mots domine, le film, lui, organise un comique d'images qui épouse le mouvement grâce au montage. La poursuite n'est plus seulement déterminée par un but, celui de retrouver un chapeau, mais elle est la forme même de la scène. La poursuite est la structure narrative et le motif mis en images, c'est la forme ou l'Idée telle que la définit Platon.

La virtuosité de René Clair repose sur un montage qui révèle des liens avec le style d'un Mack Sennett, influencé lui-même par des Français tels que Jean Durand, un des grands maîtres du burlesque français d'avant 1914. Cependant, chez René Clair la poursuite a pour fonction d'éclairer un comportement ou un trait de caractère et n'écrase jamais le personnage même lorsqu'elle en fait un pantin.

Après le *Chapeau de paille d'Italie* René Clair n'aura de cesse d'utiliser la poursuite comme *structure narrative* ou comme *moment* et va construire une œuvre originale en bâtissant un univers avec des films qui font de la poursuite leur fondement, même au tournant du cinéma sonore.

²⁸ KRAL, Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 142. L'auteur utilise ce terme à propos d'un film, *Onésime horloger* (Jean Durand, 1912) dans lequel le temps, arrimé au fonctionnement d'une horloge, s'accélère ou se ralentit.

Son premier film parlant, *Sous les toits de Paris*, est un succès mondial. Ce film ne comporte aucune scène de poursuites visuelles, mais, mieux encore, la poursuite se manifeste sous une forme sonore. Dans d'autres séquences, c'est l'utilisation de la voix et des chansons, en plus des échanges de regards, qui suggèrent la poursuite.

La poursuite, dans *Un chapeau de paille d'Italie*, était en quelque sorte le système qui organisait le tout. Dans *Sous les toits de Paris*, c'est la chanson qui assume ce rôle. Ce n'est plus un « film-poursuite » mais un « film-chanson ».

René Clair ne peut se passer de la référence visuelle de la poursuite. En effet, il avait inscrit avec *Entracte* les grandes lignes de son projet artistique : d'une part, garder la trace d'une époque révolue mais idéalisée, celle où le cinéma, incarnée par les courses-poursuites burlesques, était le spectacle populaire par excellence, d'autre part, plaire au public en restant fidèle à une expression purement cinématographique d'un art qu'il voulait autonome par rapport aux autres arts. La poursuite va servir ce dessein et faire chez ce cinéaste un retour en force : avec *Le Million* (1931), *A nous la liberté* (1931), *C'est arrivé demain* (*It happened tomorrow*, 1944).

La poursuite refait son apparition mais sous une forme bien plus métaphorique dans *Les belles de nuit* (1952) et dans *Le silence est d'or* (1947).

Les grandes manœuvres (1955) sonnent le glas de la poursuite chez René Clair. Ce film qui débute dans le vaudeville finit presque dans la tragédie, genre qui semble, sûrement, au théâtre et, peut-être, au cinéma, mal s'accommoder de la figure de la poursuite.

Après Louis Feuillade et René Clair, j'ai porté mon regard sur un autre cinéaste, dont l'œuvre, pourtant, peut être remarquée par une conception tout à fait particulière de la poursuite. La quatrième partie est dédiée à Jean-Pierre Melville.

La filmographie de ce cinéaste synthétise non seulement les explorations que d'autres cinéastes ont réalisées autour de cette figure, mais elle ouvre le chemin à la *déambulation* mainte fois citée pour définir la « modernité » des films par exemple de la Nouvelle Vague. Absente dans ses premiers films, la poursuite apparaît sous une forme originale – lente, dans une évocation tragique liée à la mort – mais aussi en tant que figure typique du film d'action et/ou policier.

La poursuite incarnerait chez Melville la volonté de gommer une image d'auteur « intellectuel », qui est née avec ses premiers films (*Le silence de la mer* notamment) et qui se traduit par une forte stylisation de la mise en scène. Sans renier une volonté d'imposer des thèmes fétiches (solitude, tragédie) pas toujours propices à la poursuite et un goût pour un certain formalisme, il trouve un compromis qui lui permet de s'adresser à un public large.

Le cinéma de Melville semble être aussi sous l'emprise de modèles fortement codifiés comme le genre policier et en même temps d'un cinéma de « flâneur ».

Bob le flambeur (1956) se présente comme un « film noir à la française » qui évoque la vie du milieu à travers quelques personnages phares comme Robert Montagnié dit Bob le flambeur. Ce film vient après *Les enfants terribles* (1950) ou *Quand tu liras cette lettre* (1953), œuvres liées à des thèmes tragiques. Ici, la place est donnée à l'expression des sentiments humains les plus intériorisés comme dans *Le Silence de la mer* (1949) où l'importance d'une influence théâtrale classique revendiquée laisse peu de place à la poursuite. Or, avec *Bob le flambeur*, Melville signe un peu son entrée dans le cinéma « d'action », si toutefois l'on peut qualifier ainsi le film noir, pour lequel il voue une admiration sans bornes. *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950, *Quand la ville dort*) –dont l'entrée en matière se fait justement par une poursuite – a été sa source d'inspiration pour la réalisation de *Bob le flambeur*.

Cependant, s'il reprend les impératifs du cinéma policier ou noir qui s'inscrit en France à cette époque dans une veine commerciale avouée, il va le faire d'une façon très originale et bien différente des films qui, dans cette veine, obtiennent de grands succès publics (*Touchez pas au grisby* de Becker en 1953, *Razzia sur la chnouf* de Decoin en 1954, *Le gorille vous salue bien* en 1958 avec Lino Ventura, *Le dos au mur* de Molinaro en 1958, *Une balle dans le canon* de Michel Deville en 1958, *A double tour* de Chabrol en 1959, *Classe tous risques* de Claude Sautet en 1959 etc...)

Ainsi, par exemple, dans la séquence de présentation de *Bob le flambeur*, bien plus longue qu'à l'accoutumée (35 mn contre 15 dans *Touchez pas au Grisby*), les personnages se livrent à des déplacements, des errances ou des déambulations sans objectif très précis. C'est ce type de filmage qui a fait dire du film qu'il était un film de « flâneur », en suscitant l'admiration des cinéastes de la Nouvelle Vague comme Jean-Luc Godard.

Melville s'inscrit de façon plus significative dans le genre du *film noir* avec *Deux hommes dans Manhattan* (1959) et de façon plus significative encore avec *Le Doulos* (1963). Plus tard, avec *Le deuxième souffle* la poursuite devient la figure maîtresse dans sa version agressive : une traque.

Dans *Deux hommes dans Manhattan*, tout d'abord, la poursuite se présente comme structure narrative à travers le parcours dans un New York nocturne de deux journalistes français peu scrupuleux, à la recherche d'un personnage disparu. Cependant, il s'agit d'une poursuite évanescence dans la mesure où le but s'efface peu à peu, permettant à l'intention documentaire de se développer au cœur du film. On retrouve un peu la figure de la « quête » qui, en favorisant l'accumulation d'étapes sans lien entre elles pourrait s'apparenter à la poursuite ; cependant les ramifications possibles ou les multiples points de vues inhérents à la figure de la « quête », autorisent une souplesse plus conséquente de la mise en scène.

Dans *Le Doulos* la poursuite se manifeste d'une façon conventionnelle comme une pure scène d'action même si Melville, comme il le fera systématiquement, se sert de cette figure pour valoriser à travers ses obsessions plastiques le thème d'un tragique masculin. Ce tragique masculin est figuré à l'image à travers le mouvement ralenti puis stoppé d'un corps meurtri et souffrant.

Ainsi, la poursuite entre policiers et gangsters, avec échanges de coups de feu et face-à-face montés de façon très académique, répond aux canons d'une scène d'action, notamment au point de vue du rythme. Mais, grâce à une utilisation modérée de l'alternance, vers la fin de la scène, à une focalisation interne qui privilégie le point de vue des uns par rapport aux autres et à la présence de plans privilégiant la figure de l'homme blessé, contraint à l'arrêt puis à l'effondrement, Melville montre combien la poursuite peut obéir, à travers une multitude de variations possibles, à la fois aux impératifs commerciaux et à une marque « d'auteur ».

Melville traduit l'idée tragique à travers un mouvement : le périple inutile d'un personnage qui finit par s'enfermer dans un piège sans issue. Dans cette configuration, la poursuite s'apparente à une traque. La traque manifeste l'idée d'un encerclement (*Le cercle rouge*, 1970) qui rend inutile la fuite. Cette idée de traque, en compliquant le déroulement de l'action, permet de mettre en valeur l'obsession melvillienne de l'enfermement dans un espace qui va en se rétrécissant parallèlement à l'épuisement des efforts de l'homme.

Des films ultérieurs comme *Le deuxième souffle* (1966) proposeront un florilège de poursuites à travers la traque d'un truand par la police. Ce programme narratif lié à la poursuite s'accompagne de variations dans le rythme : pauses, accélérations, péripéties connexes, coexistence de moments de grande liberté par rapport aux standards d'une énonciation classique et de moments d'action académiques conformes aux lois du genre. Ce film illustre bien la parfaite adéquation entre récit cinématographique et poursuite. Melville réussit encore une fois à concilier recherche formelle et réussite commerciale, tout en renouvelant avec son obsession : la souffrance et l'effort d'un homme exposés dans une course, en l'occurrence, Lino Ventura poursuivant un train en marche dès le début du film.

Jean-Pierre Melville propose une esthétique singulière de la poursuite tout en lui empruntant ses fonctions spectaculaires habituelles.

Enfin, le quatrième et dernier cinéaste – bien moins apprécié par la critique et encore moins par ses collègues de la Nouvelle Vague – mais qui, de mon point de vue, a su faire de la poursuite une matière susceptible d'accueillir de nouvelles empreintes, est Philippe de Broca.

Formé à l'école de la Nouvelle Vague – comme assistant de Chabrol – puis assumant le rôle d'un réalisateur de films grand public, Philippe de Broca utilise la poursuite comme l'instrument favori d'un cinéma « commercial de qualité ». Ses films prônent un retour sur le cinéma comme grand récit d'aventure (*Cartouche*, 1961, *L'homme de Rio*, 1963), tout en tissant des interactions avec d'autres expressions de la culture populaire comme la bande dessinée. En effet, les films de Philippe de Broca, souvent associés à la figure de Jean-Paul Belmondo sont fortement empreints de sources variées. L'une d'elle a souvent été remarquée : la bande dessinée *Tintin*. Rien d'étonnant puisque Hergé a été lui-même très influencé par le cinéma au point de vue des thèmes, de la construction, du montage. La poursuite est l'une des principales structures formelles de ses différents albums ; elle est omniprésente : comme structure narrative et comme événement spectaculaire au cœur même des vignettes.

L'Homme de Rio marque une étape importante dans la carrière de Philippe de Broca. Ce film repose sur la poursuite d'une façon unique dans la cinématographie de ce cinéaste et montre là toute sa force. L'action et le récit se confondent à travers elle, permettant de mêler tout à la

fois un fil conducteur solide, essentiel dans un fiction commerciale, et une recherche formelle un peu nonchalante qui séduit les tenants de la Nouvelle Vague.

Avec *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, le récit est cette fois emprunté à Jules Verne. Le film qui assume, en reprenant le titre de l'œuvre, l'influence du roman d'aventure pour la jeunesse traduit encore l'ancrage de la poursuite dans le récit. Bien sûr, le film en fait un usage surmultiplié et semble révéler, dans sa volonté presque outrancière de mettre en avant les facéties de son acteur principal, Jean-Paul Belmondo, que la poursuite est plus une figure de récit que d'« attraction ». C'est ce que révèle encore plus *Le Magnifique* (1973) dans lequel la poursuite n'est pas le seul ferment de l'attraction puisqu'elle réapparaît au cœur de la narration non comme fil conducteur, mais comme métaphore à travers le montage. Dans un amusante mise en abyme du récit dans le récit, le réalisateur met en scène les démêlés d'un auteur de roman avec le héros de ses fictions qu'il invente sous les yeux du spectateur. Deux espaces temps se répondent à travers une alternance savamment organisée pour, petit à petit, se rattraper et se percuter. La poursuite réapparaît symboliquement à travers le montage comme totalement sublimée, manifestant encore une place et une pérennité flagrante.

Les notions de récit et d'attraction sont parfois abordées dans une opposition qui ne s'applique pas aux œuvres de ces quatre cinéastes. Le clivage qui les sépare conduit à distinguer la poursuite distale et la poursuite proximale. L'une est assimilée à la figure de récit par excellence qui gouverne le long métrage et l'autre identifiée au moment d'attraction tel qu'il englobait les courts métrages burlesques des années 1900 ou tel qu'il fait irruption dans le cinéma de l'institution comme figure d'attraction. Mais cette séparation n'est-elle pas bien trop théorique ? En effet, la grande plasticité de la poursuite et sa nature profondément narrative se traduisent, à travers les exemples en germe dans la filmographies de ces quatre réalisateurs, par une infinie variété de poursuites dont les modalités sont en fonction du récit, des attentes et des désirs qu'elle permet d'exprimer. Si la distinction opérée entre récit et attraction n'est pas totalement satisfaisante, ne faut-il pas, à travers une étude plus ample, dont cette thèse ne constitue qu'une première étape, explorer sa grande variété pour en observer une à une les modalités et les formes qu'elle peut endosser ? L'observation des programmes narratifs divers, poursuite, traque, filature, fuite, déambulation, errance, est peut-être une façon d'aborder à nouveau ces concepts intrinsèque au cinéma : récit et attraction.

Au terme de cette introduction, j'ajoute une précision au sujet des sources bibliographiques que j'ai consultées. Fidèle au principe que tout le cinéma est digne d'intérêt, ne serait-ce que pour être critiqué et considérant que, parfois, les textes de vulgarisation sont symptomatiques de sa réception ou du refus par les « grandes » théorisations de s'intéresser aux phénomènes plus populaires, dont sans doute la poursuite a fait l'objet, je me suis autorisé – dans cet exercice si universitaire – à faire appel à certains ouvrages destinés à un public de non-initiés (voire scolaire) de même qu'aux dictionnaires des films (Tulard, par exemple), ou encore à la presse cinématographique « bas de gamme » (*Ciné Live*, *Ciné Revue*). En ce qui concerne les films, un stage aux Archives Françaises du Film, et de nombreux visionnements aux Archives Pathé Gaumont m'ont permis de me familiariser avec le cinéma des premiers temps. Les films consultés à cette occasion ont été un précieux point de départ pour constituer ma filmographie. D'autres films, introuvables, n'ont pu être consultés que sous la forme de rééditions en DVD.

PARTIE I La poursuite figurée, racontée,
mise en scène, imagée : un bref panorama

Poursuivre et *suivre* ont des sens nombreux et les exemples cités comme illustration des définitions convoquent des images, des idées et des concepts d'une grande force au cœur des préoccupations et des angoisses humaines.

Poursuite, poursuivre, suite, suivre

La poursuite est « l'action de poursuivre, de suivre quelqu'un pour le rattraper, l'atteindre, s'en saisir ²⁹ » comme on peut le lire dans *Le nouveau Petit Robert* qui nous offre un certain nombre d'illustrations associées à cette définition: « policiers à la poursuite de malfaiteurs », « scènes de poursuites dans un film d'aventure », « poursuite en voitures », « jeux de poursuites » ou, dans le domaine du sport « course-poursuite ou poursuite à vélo ». Les poursuites, toujours selon ce dictionnaire, sont au pluriel, « les démarches pressantes et les assiduités amoureuses ». Il s'agit aussi de « l'effort pour atteindre une chose qui semble inaccessible » comme la « recherche de la vérité ou d'un idéal » et, d'un point de vue judiciaire, c'est le « pouvoir appartenant au ministère public de faire comparaître devant la juridiction pénale toute personne susceptible d'avoir commis une infraction ». Enfin, on parle aussi du « projecteur qui suit un protagoniste dans ses évolutions » au théâtre et au cirque.

Le mot *poursuite* qui apparaît dans la langue française au 13^{ème} siècle vient de l'ancien français *poursieute* lui-même issu de *siute*, « poursuite en justice ». *Poursuivre*, employé au 12^{ème} siècle, provient du latin *persequi* qui donne en ancien français *pursivre*, et puis *porsuivre* au 13^{ème} siècle. Les deux mots ont une racine latine commune *sequi* qui donne *sequere* en bas latin.

²⁹ ROBERT, Paul, *Le nouveau petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2004, p. 2035.

Ainsi, le verbe *poursuivre* qui signifie « suivre pour atteindre », « tenter de rejoindre », « tenter d'obtenir les faveurs amoureuses de quelqu'un », « harceler », « engager contre quelqu'un une action pénale ou civile », « chercher à obtenir quelque chose de difficile à atteindre » et « continuer sans relâche » produit à travers les exemples qui lui sont encore associés dans le *Nouveau Petit Robert*, un ensemble tout à fait intéressant. On « poursuit des malfaiteurs, des fuyards et des ennemis », « on les pourchasse ». On les a d'abord « talonnés de près » après « les avoir traqués ». Comme « les motards poursuivent une voiture » ou le « chien qui poursuit l'enfant ». On « est poursuivi par ses créanciers » et « on poursuit de ses assiduités la bonne Rosine » à défaut d'être « poursuivi par la haine d'un père ». On peut obtenir des dommages et intérêts si l'on « poursuit quelqu'un devant les tribunaux », si c'est « l'objectif ou le but que l'on poursuit ». En tous cas il faut « poursuivre ses recherches, une conversation ou un récit ».

Le verbe *suivre*, qui se prête également à cet exercice, peut posséder des sens nombreux qui, d'une façon générale, font référence à quatre idées : un mouvement lent si l'on suit quelqu'un qui marche, une position dans l'espace et dans le temps s'il s'agit de désigner ce qui vient après, un regard pour l'action de suivre des yeux, et une attitude purement intellectuelle pour le fait de se conformer ou d'aller dans le sens d'une idée.

Le mot *suite*, quant à lui, se définit comme, d'une part, l'action de suivre et, d'autre part, l'action de poursuivre, soit dans le domaine judiciaire (droit de suite qui permet au créancier de faire valoir ses droits sur un bien hypothéqué) soit dans le domaine de la chasse (la poursuite du gibier). Mais le mot signifie également « situation de ce qui suit », dans le temps (succéder) et dans l'espace (prolonger), et « ordre de ce qui suit en formant un sens » (la suite d'un raisonnement), « en se suivant exactement » (de suite) ou « sans délai » (tout de suite).

Le mot se définit aussi dans un second ordre d'idée comme « ce qui suit, ce qui se suit ». Il peut s'agir « des personnes qui se déplacent avec une autre dont elles sont les subordonnées (l'escorte) ou de ce qui suit quelque chose : une chose (la suite d'un repas) ou un temps (la suite qui vient plus tard). C'est aussi « ce qui résulte de quelque chose » (les suites d'une maladie) « une succession de choses ou de personnes », « un ensemble de gravures d'un ouvrage », « une composition musicale faite de plusieurs pièces de même tonalité » et un « appartement de plusieurs pièces en enfilade, loué à un seul client dans un hôtel de luxe ».

Entre la suite et la poursuite, entre suivre et poursuivre il y a comme une différence de niveau ou d'intensité qui semble donner à ces groupes de mots des chemins parallèles, voisins mais qui ne se confondent pas. Les mots proviennent de racines et de définitions latines voisines mais différentes.

On trouve en latin dans le dictionnaire Gaffiot³⁰, le mot *persequor* qui signifie suivre obstinément, de bout en bout, quelqu'un pas à pas, écrire aussi vite que les paroles, suivre tous les chemins et tenter tous les moyens. Il s'agit aussi de poursuivre au sens de « poursuivre les fuyards » ou de « faire la guerre à outrance », de venger ou de poursuivre en justice. Mais on trouve comme sens également : « s'attacher à », « poursuivre passionnément la gloire ». Dernièrement, le mot peut suggérer le fait de suivre quelqu'un pour l'atteindre, de parcourir par écrit, de raconter, ou explorer.

Le terme français et le terme latin sont donc très proches autant par leurs sens propres que par leurs sens figurés.

La définition latine à l'origine de suivre est *sequor*, qui signifie, toujours d'après le dictionnaire Gaffiot³¹: suivre, accompagner, « suivre la nature comme guide », suivre l'avis et également, dans une deuxième acception du terme, « poursuivre, chercher à atteindre » les ennemis bien sûr mais également « l'ombre d'un platane » ou « la récompense des belles actions ». C'est aussi « venir après », « s'ensuivre logiquement ». Enfin, le mot évoque le fait de « suivre de soi-même » ou « d'échoir comme possession ».

Le mot latin *sequor* recouvre également les mêmes significations que celles du mot suivre en français, à une nuance près. En effet, il semble vouloir dire « poursuivre » comme dans l'exemple « poursuivre les ennemis » de façon très proche de *persequor*, qui lui, veut dire « poursuivre les fuyards », « faire la guerre à outrance » et « venger », mais avec l'idée de « suivre obstinément » et « tenter tous les moyens ». La différence apparaît clairement comme une différence de niveau, d'intensité et d'intention puisque pour *persequor* l'idée de l'obstination et celle d'un but à atteindre, parfois définitif, sont présentes. Provenant de la même racine que *persequor*, le mot *persequax*³² signifie d'ailleurs « acharné à poursuivre » et

³⁰ GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré Latin Français*, Paris, Hachette, 1933, p.1159.

³¹ *Idem*, p. 1428.

³² *Idem*, p. 1159.

le participe présent de *persequor*, *persequens* est défini à travers l'exemple « *inimicitiarum persequentissimus* » se traduisant par « acharné à poursuivre ses ennemis »³³.

Le mot poursuite et ceux qui lui sont associés parcourent un champ sémantique qui semble familier. Les activités humaines, sociales ou intellectuelles semblent traversées irrémédiablement par cette notion qui accompagne la vie humaine dans son acception la plus large, de la plus triviale à la plus noble. Sa persistance dans le langage, dans les arts et plus particulièrement dans le cinéma en est la manifestation la plus criante.

La poursuite dans l'historiographie française du cinéma

L'importance de la figure de la poursuite dans le cinéma primitif est une évidence signalée dans tous les ouvrages d'histoire du cinéma. J'y reviendrai plus loin. Encore très récemment, Vincent Pinel dans *Genres et Mouvements au cinéma*, à son sujet, parle de « sous genre » ayant disparu en tant que tel mais persistant comme figure « très prisée dans le western, le film policier, le film d'espionnage et le film d'action »³⁴.

A partir de 1903, on peut légitimement parler d'une « sur présence » de la poursuite, attestée par les filmographies et les ouvrages de référence, à tel point que, utilisée sans retenue, elle va devenir l'objet de tous les sarcasmes. Dès 1907-1908 de nombreux articles de presse fustigent « la production courante et ses farces grotesques qui se terminent toutes par des poursuites échevelées avec nourrices, cul de jatte, gendarmes... »³⁵. Ainsi associée à un spectacle de foire à forte connotation populaire et puérile, elle devient même le symbole de ce contre quoi s'affirme une certaine frange du *film d'art*.

L'étude approfondie des films de poursuite dans le cinéma primitif et, plus largement, à travers l'histoire du cinéma occidental ne délivrerait-elle pas au fond une autre lecture que cette seule approche : la poursuite a contribué à la naissance du langage cinématographique en faisant sortir la caméra des studios et en initiant les premières réelles expériences de montage, puis, victime de son succès, est passée du rang de genre à celui de figure, continuant

³³ *Idem*, p. 1159.

³⁴ PINEL, Vincent, *Genres et Mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006, p. 62.

³⁵ SADOUL, Georges, *Histoire Générale du cinéma, Tome II*, Paris, Denoël, 1948, p. 440.

cependant, à rendre de bons et loyaux services dans « certains types » de films, somme toute assez...populaires... ?

En d'autres termes, la poursuite, née avec l'Ecole de Brighton, devenue en France la figure populaire par excellence, stigmatisée au moment du *film d'art*, renaissante lors du Burlesque américain n'est-elle qu'un simple accident dont le succès se serait nourri de l'absence ou de la pauvreté d'un langage en devenir et dont on verrait fréquemment la résurgence mais seulement dans les marges du cinéma « majeur » ?

En 1911 Victorin Jasset écrivait :

« en 1904-1905 la poursuite régnait en maîtresse, venue d'Angleterre elle faisait les frais des scènes comiques comme des scènes dramatiques. »³⁶

Ce succès mondial, dont l'exemple le plus connu est le film américain *Personal* (Mutoscope and Biograph company, 1904) va effectivement lancer dans toute l'Europe et, en France tout particulièrement, une vague de films fondés sur la poursuite. Ce qui fera dire à Henry Langlois que la naissance d'un « véritable style international cinématographique est le fruit de l'allongement du métrage et de l'invention du thème de la poursuite »³⁷. Les exemples de films de poursuite sont extrêmement nombreux. Chez Pathé, Ferdinand Zecca, spécialiste des scènes réalistes, tourne une poursuite dramatique, *L'incendiaire* (1905), alors que ses collaborateurs commencent à enchaîner poursuites comiques sur poursuites comiques. Georges Hatot et André Heuzé tournent, pour ne citer que les plus célèbres, *Dix femmes pour un mari* (1905) remake de *Personal*, *Voleurs de Bicyclette* (1905), *La course à la perruque* (1906), *La course des sergents de ville* (1907), *La course des belles-mères* (1907). La poursuite est chez Gaumont initiée par Alice Guy avec *Une noce au lac St Fargeau* (1905) et elle est couramment utilisée dans les séries telles que les *Roméo* de Roméo Bossetti, ou bien dans les films écrits et réalisés sous la direction de Louis Feuillade lors de ses débuts au cinéma en collaboration avec Emile Cohl et Etienne Arnaud : *La Course au Potirons* (1906), *La course des tonneaux* (1906), *La course des nourrices* (1906).

³⁶ *Idem*, p. 245.

³⁷ LANGLOIS, Henri, *300 ans de cinéma, écrits*, Paris, Cahiers du cinéma, 1964, p. 22.

Son importance dans l'histoire du cinéma est consacrée par la place que lui donnent Georges Sadoul, Jean Mitry et Noël Burch dans leur approche du cinéma « primitif » en la considérant comme « la » figure qui a contribué à la naissance du « langage » cinématographique. Georges Sadoul fait en ce qui concerne la poursuite au cinéma, la part belle à ce qu'il nomme l'école de Brighton. Selon lui, c'est grâce à ces réalisateurs anglais du début du siècle dernier que vont apparaître des éléments nouveaux et fondamentaux pour l'écriture cinématographique. Le plus important est l'alternance des actions se déroulant dans deux lieux différents. Ce procédé, peu utilisé au théâtre, illustre l'aspect original et nouveau par rapport aux habitudes et aux formes d'expression liées aux arts du geste. Le film exemplaire cité par Sadoul est *Attack on a China Mission* (Williamson, 1900) qui propose un champ contre champ frontal plaçant le spectateur en plein cœur de l'action. Mais c'est un autre film anglais qui, pour lui, constitue la première véritable poursuite cinématographique. Petite bande de 40 mètres de 1901 *Stop thief* (Williamson, 1900) met en scène une poursuite qui se déroule en trois plans successifs et en trois lieux différents, consacrant ainsi l'ubiquité de la caméra. A l'instar de ce modèle les poursuites vont se multiplier, faisant sortir les caméras des studios. Pour Sadoul, c'est donc « l'école de Brighton » qui introduit au cinéma le montage, la poursuite, les actions simultanées, un certain réalisme et la mise en scène en plein air³⁸. Et si le succès des films de poursuite auprès du public anglais est certain, cela est peut-être lié à leur goût pour les premiers documentaires sur la chasse à courre, les courses de voiles comme *Les régates de Henley* tournées en 1899 par Williamson, ou les événements sportifs. Ceux-ci ont joué, comme le dit Barthélemy Amengual un rôle fondamental dans la naissance du montage en « amenant le cinéma à rencontrer la narration par un approfondissement de sa faculté de voir et de montrer »³⁹.

La poursuite aurait fait naître le « style cinématographique » et toute une part de l'art de Chaplin et de Griffith⁴⁰. « La vogue de la poursuite n'est pas encore épuisée » dit Sadoul en

³⁸ SADOUL, Georges, *Histoire Générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1973 : tome 2, Les pionniers du cinéma 1897-1909, p. 157.

³⁹ AMENGUAL, Barthélemy, *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971, p. 72. Celui-ci décrit la naissance de fait du montage par l'obligation, faite aux opérateurs chargés de filmer des courses de voiliers durant plusieurs heures, de changer de point de vue, de supprimer les temps morts et de sélectionner les vues les plus pertinentes.

⁴⁰ SADOUL, Georges, *Histoire Générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1973 : tome 2, Les pionniers du cinéma, 1897-1909, p.243.

citant *Stage Coach* (La chevauchée fantastique, 1938) de John Ford, « elle durera vraisemblablement autant que le cinéma, tel que nous le concevons après un demi siècle de son histoire »⁴¹.

A partir de toute une série de films anglais, principalement, il distingue les poursuites comiques des poursuites dramatiques ou tragiques. *A Daring daylight Burglary* (1903, Franck Mottershaw) constitue dans le genre dramatique « la » véritable poursuite. Dans le registre comique il consacre comme chef-d'œuvre le célèbre *Personal* de 1904, qu'il attribue à l'anglais Alfred Collins et non à l'américain Mc Cutcheon comme le fait Jean Mitry.

Jean Mitry, quant à lui, rejoint Sadoul sur l'idée d'un rôle majeur de la poursuite à l'époque des pionniers. Il a tendance à valoriser parfois un peu plus le cinéma américain et à mettre en avant des personnages tel que William N. Selig (1864-1948) dit le « Colonel ». Celui-ci réalise au moyen d'un Cinématographe Lumière contrefait, appelé le Selig Polyscope, en octobre 1898, *The Tramp and the Dog* : un vagabond ayant voulu s'introduire dans une villa est poursuivi par un chien de garde qui lui arrache le fond de son pantalon. Cette ébauche de poursuite sera suivie par les œuvres des réalisateurs anglais que Mitry considère quand même comme les plus avancés du monde. Il cite James A. Williamson le réalisateur de *Stop Thief* (Au voleur, 1901) premier film de poursuite véritable où « les héros passent d'un endroit à un autre dans des décors naturels » avec une certaine continuité même si le montage n'est encore que l'addition de scènes mises bout à bout⁴². Jean Mitry insiste sur le fait qu'avec la poursuite la durée des scènes est déterminée par la rapidité du mouvement représenté.

Il fait également référence à Franck Mottershaw qui fait naître au cinéma les premières poursuites dramatiques. L'exemple cité est celui de *A daring daylight burglary* (Audacieux cambriolage en plein jour, 1903). Ce film « atteste d'une réelle vivacité dans le montage, d'un

⁴¹ *Idem*, p.243.

⁴² Ce film est consacré comme « premier film de poursuite véritable » par de nombreux historiens du cinéma comme Georges Sadoul (SADOUL, *op.cit.* p. 167) Jean Mitry (MITRY, Jean, *Histoire du cinéma, Art et Industrie, tome 1 : 1894-1914*, Paris, Editions Universitaires, 1967, p. 229) mais aussi dans ESNAULT, Philippe, *Chronologie du cinéma mondial*, Paris, Les grands films classiques, 1963, p. 36, et comme Noël Burch également (voir Supra).

certain rythme avec une alternance des plans provoqués par le mouvement dramatique de la poursuite des bandits par les policiers »⁴³.

Jean Mitry cite bien évidemment le film de 1904, *Personal* (Rendez vous par annonce) qui va « entraîner le cinéma européen dans une cascade ininterrompue de courses burlesques »⁴⁴. Il s'oppose à Sadoul sur la question de la paternité de ce film qu'il attribue à l'Américain Mac Cutcheon et non pas, une fois de plus à un Anglais, comme il aurait tendance à le faire systématiquement.

Pour la France, il insiste sur le tournant important que prend la production cinématographique française à partir de 1906, année à partir de laquelle la *féerie* devient plus rare pour laisser place à la *course poursuite* encore inconnue en tant que genre mais dont le développement va engendrer toute l'école comique française. Le film phare étant, selon lui, le plagiat de *Personal*, *Dix femmes pour un mari* réalisé chez Pathé par André Heuzé en mars 1905 suivi de *Voleurs de bicyclette*, et des *Course à la perruque*, *Course des belles mères*, *Course des sergents de Ville*. Chez Gaumont également Alice Guy et Roméo Bosetti se lancent, avec peut-être un peu plus d'autodérision, dans la réalisation de poursuites burlesques.

Jean Mitry considère que les courses poursuites eurent pour effet de faire sortir les films des décors de toiles peintes, de susciter une variété de lieux (donc de changement de plans) et une continuité plus rapide.

Pour Noël Burch, le langage cinématographique qu'il nomme Mode de Représentation Institutionnel s'est constitué peu à peu et se fonde sur plusieurs éléments pour lesquels la poursuite s'est également révélée déterminante.

Le montage institutionnel narratif se caractérise d'abord par le principe de linéarité qui se manifeste dès 1897 et 1898 avec les premières *passions* et vers 1903 avec les premières poursuites. Les *passions*, qui reprennent au cinéma les grandes étapes de la vie et de la mort du Christ, instaurent une forme de linéarité par la succession de tableaux qu'elles induisent. Les premières poursuites qui, vers 1903, commencent à comporter des plans de plus en plus

⁴³ *Idem*, p. 231.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 231.

nombreux vont aussi mettre en œuvre l'idée d'une *concaténation*⁴⁵. Les protagonistes des poursuites sont amenés à sortir du champ à la fin de chaque plan. Cette sortie au-delà de la limite du cadre, désigne un ailleurs contigu qui se situe dans le plan suivant. De la sorte, une succession spatio-temporelle est créée par une chaîne de plans.

Le montage se caractérise ensuite par l'idée d'une continuité. Déjà en 1901 le célèbre *Stop Thief* de Williamson développe une structure de poursuite en trois plans : commencement, continuation et achèvement de l'action. Cet enchaînement donne la possibilité au mouvement d'échapper au cadre unique, d'initier le montage et enfin d'obéir aux lois de la narrativité. La poursuite est ici un véritable petit récit qui s'allonge dans le temps grâce au plan intermédiaire. Véritable « syntagme duratif », le plan intermédiaire qui montre la course des personnages l'un derrière l'autre, devient indispensable car une succession de deux plans aurait donné l'impression d'un événement terminé bien qu'à peine commencé. Cette articulation ancrée sur la poursuite va se généraliser pour devenir une figure structurelle.

Enfin, le montage se caractérise également par l'idée que les discontinuités produisent un sens narratif. D'une part, peu à peu dans les poursuites la « coupe dans le mouvement » va se substituer au principe, encore lié au tableau primitif, de faire prolonger le plan jusqu'à ce que tous les protagonistes soient sortis du champ. D'autre part, le *syntagme alterné* va commencer à apparaître, dans les poursuites comme dans les courses à la mort, dont Griffith sera le plus grand spécialiste.

Pour Noël Burch, la poursuite primitive a ouvert la voie vers le « Mode de Représentation Institutionnel » en créant un sentiment de continuité bien plus fort qu'à travers les successions de tableaux statiques, puisque la durée imaginaire de l'expérience filmique est désormais rallongée. Cela, grâce à une succession de plans mettant en œuvre un hors champ qui réclame les premiers raccords de continuité. Ce point de vue de Noël Burch me semble le plus intéressant et le plus fertile pour ma réflexion sur la figure de la poursuite.

D'une façon générale, la majeure partie des ouvrages portant sur le cinéma des premiers temps donne une place de choix aux films de poursuite. Emmanuelle Toulet, par exemple, dans *Cinématographe invention du Siècle*, évoque la *poursuite* comme « grand ressort du

⁴⁵ BURCH, Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991, p.137.

cinéma primitif ayant introduit plusieurs innovations »⁴⁶ à travers les films de poursuite – à plusieurs plans – qui se généralisent vers 1906. Avant cette date les rares films à plusieurs plans sont conçus, plutôt, comme une suite de tableaux autonomes. L’allongement de leur durée et leur tournage en extérieur accompagnent des courses de plus en plus folles à travers les lieux les plus divers possibles sur des modes comiques, dramatiques et parfois érotiques, les dames étant amenées à relever leurs jupes pour franchir des obstacles. Ce que souligne l’auteur, à l’instar de tous les écrits sur ce sujet, est d’une part que la structure de ces films, malgré la variété des contenus, est toujours identique - les protagonistes traversent l’espace du cadre du fond vers l’avant, en diagonale, et sortent du champ à droite ou à gauche de la caméra – et d’autre part, que l’augmentation du nombre de plans accompagne une baisse de leur durée, créant une forte accélération du rythme.

Dans des ouvrages plus techniques qui décrivent les bases du montage cinématographique et les étapes par lesquelles il s’est bâti, l’idée d’une continuité naissante est toujours étroitement associée aux premiers films de poursuite. Selon Vincent Pinel⁴⁷, le montage moderne trouve ses racines dans un « sous genre » – le film de poursuite – qui va entamer sérieusement cette « autarcie du tableau primitif » caractéristique du cinéma des premiers temps. Les nombreuses bandes de films tournées en France entre 1905 et 1909 sont empreintes d’une continuité de plus en plus grande. Les courses rapides des protagonistes conduisent les « tableaux » à se multiplier et à se succéder rapidement. Le rythme s’accélération, les liens entre les tableaux sont de plus élaborés du point de vue des règles de découpage et de montage, tel que les raccords de direction qui commencent à voir le jour.

Quand la réflexion porte plus fortement sur la question du récit au cinéma, là encore, les premiers films de poursuite ont une place déterminante. Pour André Gaudreault⁴⁸ à partir des films tels que *Personal* (Biograph, 1904) « la vectorisation inhérente à la thématique de la course poursuite a contribué à faire se modifier l’attitude qui prévalait vis-à-vis du plan », unité considérée primitivement comme autonome et exclusivement centripète et qui devient marginale au profit du recours systématique à la juxtaposition « organique » de plans

⁴⁶ TOULET, Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 119.

⁴⁷ PINEL, Vincent, *Le montage l’espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p.12.

⁴⁸ GAUDREULT, André, *Du littéraire au filmique, Système du récit*, Paris, Presses de l’Université de Laval/Méridiens Klencksieck, 1988, p. 139.

différents. Mais, et c'est peut-être là l'essentiel, la course poursuite connaît un succès impressionnant dès lors qu'elle fait corps avec la forme de montage la plus simple qui se développe entre 1904 et 1908 – « la juxtaposition syntagmatique de plans joints par des rapports de proximité spatiale et temporelle » – et qu'elle devient une véritable forme narrative⁴⁹.

La poursuite a-t-elle été inventée par le cinématographe tant elle semble s'y développer et s'y épanouir de façon unique par rapport aux autres arts ? Au cinéma elle semble parfois être une reprise telle qu'elle existe dans d'autres spectacles. Tom Gunning et André Gaudreault développent l'idée d'un « cinéma des attractions »⁵⁰ qui qualifierait le cinéma des « premiers temps » et les résurgences de celui-ci dans certains films plus contemporains, comme une forme « disjointe » et non narrative à l'image du spectacle de cirque. Dans cette configuration la poursuite se placerait sur le même plan qu'une exhibition ou un numéro de music hall en en reprenant évidemment toutes les caractéristiques du point de vue de la sociologie – spectacle populaire – de la psychologie de la réception de la part du spectateur et de l'adresse qui lui est proposée – exhibitionnisme – confortant bien le fait d'une reprise à l'identique de la figure. Mais dans la configuration du cinéma narratif elle semble posséder des caractères qui paraissent originaux, comme le montage sophistiqué ou les ellipses temporelles qui la construisent. Cette ambivalence entre l'idée que la poursuite puisse être la simple reprise d'une figure universelle et l'idée qu'elle se recrée au cinéma en produisant une forme neuve, mérite réflexion. Pour appréhender le caractère nouveau de la poursuite dans une éventuelle renaissance au cinéma, il faut la confronter à d'autres modes d'expressions. En explorant différents domaines de la culture humaine, littérature, théâtre, arts plastiques, j'ai choisi une multitude d'exemples de représentation de ce thème. Cela, en préalable à une recherche qui se limite au cinéma car chacun des aspects développés en référence aux arts aurait pu constituer un travail de thèse. Il va de soi que mon regard et mon attention – forcément sélectifs – se sont posés sur les textes, les peintures, les sculptures, les représentations théâtrales qui ont

⁴⁹ *Idem*, p. 168.

⁵⁰ Voir à ce sujet le tableau récapitulatif reprenant le concept de *l'attraction* de Janet Staiger, « Modes of reception », dans GAUDREULT, André (sous la dir.) *Le cinéma en histoire Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Québec, Nota bene, paris, Méridiens Klincksieck, 1999, pp 305-320.

trouvé un certain écho dans les films de poursuite que j'ai pu analyser et apprécier en tant que spectateur.

La poursuite dans les arts plastiques

La poursuite trouve donc au cinéma une place de choix, elle s'y épanouit pour en devenir parfois la figure archétypale. C'est un fait, mais une question reste fondamentale pour comprendre le processus qui y a conduit : la poursuite est-elle une figure typiquement cinématographique? Pour répondre à cette question essentielle j'ai sélectionné différents exemples de représentations ou d'évocations dans l'art ou à travers plusieurs moyens d'expression humains, sans prétendre à l'exhaustivité et sans ordre chronologique. Je me suis arrêté sur les exemples les plus frappants sans vouloir réaliser une étude complète sur la représentation de la poursuite dans les arts plastiques ou simplement dans la peinture qui pourrait constituer un thème de recherche particulièrement intéressant⁵¹. Le trait marquant qui ressort de cette première étude à travers les époques et les formes, est la *persistance* de cette figure. Une persistance qui dépasse une stricte chronologie, une présence qui s'accommode des variations ou des disparitions, des changements d'intensité compensés par des résurgences fulgurantes. Ainsi, par exemple, les futuristes italiens, dont les œuvres sont marquées du sceau de la vitesse et de l'énergie, n'y ont que très rarement recours, alors que chez des artistes qui leur sont contemporains, mais moins enclins aux mouvements rapides comme Léon Spilliaert, elle peut imprimer sa marque.

Le *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* d'André Malraux s'impose pour toute recherche d'images liées à la poursuite. En effet, cet ouvrage consacré aux bas reliefs et à la peinture rupestre⁵² est une source de documentation iconographique très précieuse car ce recueil des formes, considérées comme les plus « agissantes de la création artistique »⁵³ par

⁵¹ L'étude de GOMBRICH, E. H. *Ombres portées, leur représentation dans l'Art occidental*, Gallimard, Paris, 1996, me semble un exemple du genre tant du point de vue du fond que de la forme, composant un ensemble riche en données du point de vue de l'histoire de l'art, pertinent dans ses significances.

⁵² MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la Sculpture Mondiale, Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, NRF, Galerie de la Pléiade, Paris, 1954.

⁵³ *Idem*, p. 11.

son auteur, m'a permis de rechercher, à travers les époques, d'éventuelles traces de représentations de poursuites, notamment dans ce qui fut considéré longtemps comme le plus grand des arts, la sculpture.

Cet ouvrage en deux volumes comprend un nombre important d'illustrations (700). Leur choix, déterminé par l'arbitraire assumé de l'auteur que gouverne son goût plus qu'une volonté classificatrice ne nuit pas à l'exhaustivité. La « collection » puise dans tous les continents et dans toutes les époques. Ainsi, un bas relief chinois du deuxième siècle après Jésus-Christ, reproduit en noir et blanc, représente au sein d'une surface triangulaire quatre fois plus large que haute la poursuite par un char attelé et des cavaliers de différents animaux. Les sujets sont représentés de profil et semblent flotter dans les airs par rapport à la ligne horizontale qui symbolise le sol où sont disposés de petits animaux ou des personnages de façon très statiques. L'ensemble provoque une impression de force, de vitesse et de mouvement⁵⁴. Un autre exemple chinois de la même époque, estampage d'un bas relief, montre un personnage, tous membres déployés, qui en poursuit un autre, courant, les bras repliés, cherchant à se protéger d'une canne dangereusement tendue vers lui. Là encore, l'organisation plastique du motif entre tension et équilibre génère un sentiment de puissance et d'énergie⁵⁵. Une fresque murale de l'Égypte ancienne montre une scène de chasse : Ramsès III sur un char tiré par des chevaux poursuit des taureaux sauvages. Deux sont transpercés de lances, un autre continue sa course. D'un point de vue plastique, les obliques montantes et descendantes, majoritaires dans l'espace du plan, semblent propulsées vers l'avant et leur opposition avec les masses lourdes des taureaux immobilisés les pattes vers le ciel crée un sentiment là encore de mouvement et de force⁵⁶. Un bas relief assyrien du septième siècle avant Jésus Christ présente sur une surface rectangulaire quatre fois plus large que haute, une scène de chasse au lion dans laquelle un char précède le gibier poursuivi par des cavaliers⁵⁷.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 56, *Royaume des Aïrs*, Dynastie des Han, deuxième siècle après Jésus Christ, Chambre de Wou Leang Tseu.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 58, Estampage, *Poursuite*, Dynastie des Han, Hsinghin, Musée du Sseutch'ouan.

⁵⁶ *Ibid.*, Illustration numéro 50-51, Medinet Habou, *Ramsés III chassant les taureaux sauvages*, vingtième dynastie, Musée de Medinet Habou.

⁵⁷ *Ibid.*, Illustration 94-95-96-97, Art Assyrien, Ninive, *Chasses d'Assurbanipal*, septième siècle avant Jésus Christ, British Muséum.

Ces exemples, pris dans différentes civilisations, intriguent par leur mystérieux contenu symbolique qui, sans doute, comporte des variantes dont il faudrait faire une étude approfondie à l'instar de celle réalisée par Warburg sur le rituel du serpent⁵⁸. Quant à leur forme, ces scènes de chasse ou de guerre s'insèrent dans des conventions qui sont sûrement « aussi rigoureuses que celles de l'art byzantin »⁵⁹.

Quoi qu'il en soit, la poursuite semble donc être un thème fréquent et ancien, comme le prouve une peinture rupestre de Rhodésie figurant une scène de chasse qui évoque sans doute une ébauche de poursuite⁶⁰. On peut se demander s'il existe d'autres scènes de ce genre dans l'art préhistorique pour, par conséquent, s'interroger sur le caractère universel de ce thème. Une étude plus en profondeur de l'art pariétal conduirait peut-être à mieux comprendre les sources anthropologiques de cette figure par le truchement de ses présences ou de ses absences, des lieux et époques de son apparition, des survivances et contaminations des cultures qui ont éventuellement déterminé son évolution. Nous pouvons à cet effet, citer les travaux réalisés par Laming-Emperaire en 1962 en vue d'une étude sur la signification de l'art rupestre paléolithique⁶¹. Il décrit l'art des cavernes à partir de la période la plus documentée, à savoir le paléolithique supérieur dont les grottes de Lascaux sont l'exemple emblématique. Cet art, essentiellement animalier, exprime des préoccupations liées à la chasse, et délaisse les représentations humaines⁶². Essentiellement « réaliste », montrant parfois une grande maîtrise dans la réalisation, tant du point de vue du dessin que des couleurs ou de leur présentation en perspective, il n'est que rarement stylisé. Cet art a une fonction décorative et magique et exclut presque totalement les scènes anecdotiques à de très rares exceptions comme, par exemple, une scène découverte en Charente à La Station du Roc et montrant une petite

⁵⁸ WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent, Art et anthropologie*, Paris, Editions Macula, 2003. L'auteur se situe au carrefour de l'anthropologie et de l'art car les pratiques artistiques ne sont pas, selon lui, autonomes. Il ancre son raisonnement sur l'idée de la « continuité des symboles » dans la discontinuité de leur usage. Ainsi, il en déduit que le serpent, qui est un symbole fort chez les Indiens pueblos mais aussi dans le monde antique, sert à circonscrire une terreur sans forme, montrant ainsi que les vestiges des expériences sensorielles les plus fortes de l'humanité primitive se retrouvent dans les survivances du monde antique.

⁵⁹ MALRAUX, André, *Les Voix du silence*, Paris, NRF, 1951, p. 281.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 283.

⁶¹ LAMING-EMPERAIRE, A, *La signification de l'Art rupestre paléolithique, Méthodes et applications*, Paris, Editions Picard et Cie, 1962.

⁶² *Idem*, p. 27.

silhouette humaine qui brandit un bâton et qui semble poursuivie par un bœuf musqué ou un bison⁶³. Il est tout à fait passionnant de considérer qu'un des seuls récits en image parvenu jusqu'à nous de cette période soit une poursuite.

J. A. Mauduit dans son ouvrage sur l'art de la préhistoire consacré aux œuvres des hominidés du paléolithique supérieur commente de la même façon leurs travaux rupestres⁶⁴.

Les dessins rupestres dits du « franco-cantabrique » ont, pour lui, également, un but magique, et les images d'animaux ont pour finalité de les orienter dans la direction voulue, notamment vers les pièges et les précipices lors des chasses collectives⁶⁵. Il constate que « les scènes qui réunissent gibiers et chasseurs sont extrêmement rares »⁶⁶ car cet art, basé sur l'observation du modèle, s'efforce de restituer les formes et de dégager l'être isolé en donnant la première place à la matière et au sujet: « Là où la lumière enveloppe les formes et les met en valeur, l'homme cherche à dégager les structures essentielles de la matière et à penser la vie »⁶⁷.

En revanche, dans des régions plus méridionales encore que le sud de la France, de l'Espagne à l'extrême sud de l'Afrique, l'art pariétal « ibéro-africain » relève d'une autre conception qui donne sa primauté à l'homme : « Dans le sud, où la lumière éblouit et réduit les formes à des simples silhouettes, l'homme se contente d'en noter les déplacements. De ce fait il est amené à repérer de nombreuses scènes où l'homme se met en avant et représente les récits de ses exploits : épisodes guerriers, piste d'un animal qu'il suit, scènes de chasse... »⁶⁸

C'est ce que confirment les nombreuses reproductions de dessins pariétaux du Levant espagnol que le livre de Jean Abelanet rassemble : scènes mêlant chasseur (s) et gibier (s)⁶⁹. Quoique l'échantillonnage dont disposent les paléontologues soit lui-même très limité, les exemples, même rares, de poursuites dans l'art pariétal confirment la présence de ce thème

⁶³ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁴ MAUDUIT, J. A., *40 000 ans d'Art Moderne, L'homme et l'Art dans la préhistoire*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1974.

⁶⁵ *Idem*, p. 169.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁹ ABELANET, Jean, *Signes sans paroles, cent siècles d'histoire rupestre en Europe occidentale*, Paris, Hachette, 1896, p. 26.

aux temps préhistoriques et l'associent fortement aux scènes de chasse, qui semblent être plus fréquentes dans les régions les plus méridionales. Le rapport étroit entre la chasse et la poursuite s'impose naturellement puisque chasser signifie dans son sens premier poursuivre les animaux pour les tuer ou pour les prendre. En anglais, le terme *chase* signifie chasser, poursuivre.

S'il est difficile de recenser époque par époque, dans chaque civilisation ou dans chaque groupe humain, toutes les réalisations plastiques liées à la poursuite, somme qui n'existe pas à ma connaissance, tout du moins dans le domaine des arts plastiques, en revanche, nombreuses sont les études portant sur les représentations des scènes de chasse. L'une réalisée sur la Grèce ancienne par Alain Schnapp⁷⁰ met à jour certains éléments très pertinents justement relatifs à la poursuite. Ce travail met en avant la place essentielle de la chasse dans la formation du citoyen mâle dans la Grèce archaïque et classique et montre à quel point cette pratique sociale a joué un rôle majeur dans la fondation de la cité grecque et dans la construction de sa pensée. Le corpus de cette étude est constitué d'une part par les textes anciens et, d'autre part, par les peintures sur les vases, coupes, amphores, plats et les très nombreuses variétés de récipients peints dans la Grèce antique, évoquant ou représentant des scènes de chasse.

La recherche de telles scènes m'avait déjà amené à remarquer que les représentations du mouvement et de poursuites sont relativement récurrentes sur les vases peints de la Grèce Antique. A l'instar du célèbre « Vase François⁷¹ » d'autres vases présentent des motifs et personnages peints tout autour sur un nombre variable de niveaux, nécessitant une rotation pour permettre d'embrasser visuellement l'endroit où les scènes sont figurées. Ce qui n'est pas sans faire penser aux rouleaux dans la peinture japonaise ou même aux supports servant aux expériences optiques du dix-neuvième siècle (le praxinoscope de Reynaud, le zootrope de Horner, le Fantascopie de Plateau et Ackermann) et impliquant l'idée de déroulement ou de circularité.

⁷⁰ SCHNAPP, Alain, *Le Chasseur et la cité, Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel, 1997.

⁷¹ *Vase François*, du potier Ergotimos et du peintre Clitias, vers 570 avant Jésus-Christ, Musée archéologique de Florence, représentée photographiquement dans MARTIN, Roland, *l'Art Grec*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, illustrations 96-98.

En ce qui concerne l'*Art Grec*, l'ouvrage de Roland Martin consacré à ce sujet⁷² rassemble quelques exemples de scènes de poursuites telles que des courses de chars⁷³, des scènes de « chasse » au centaure⁷⁴ ou aux sangliers⁷⁵ qui représentent hommes et animaux de profil en mouvement et sur des bandeaux circulaires.

Cependant c'est l'ouvrage d'Alain Schnapp qui rassemble un plus grand nombre de figures de la poursuite. Celles-ci s'intègrent dans l'ensemble des images à caractère cynégétiques dans l'époque archaïque⁷⁶ de l'antiquité grecque, qui est fondamentale dans l'histoire de l'art pour plusieurs raisons : l'art grec en général et la peinture en particulier vont se connecter à l'épopée et donner naissance à la narrativité et surtout à « sa puissance d'illusion »⁷⁷. Le nombre des images étudiées (554 dont la majeure partie figure des scènes de chasse et de poursuites) s'ajoute à leur potentiel de signification pour en faire un corpus riche.

D'après cet historien de l'art, le premier point important dans la recherche des représentations de la poursuite et de leur signification à travers cette étude sur la chasse se situe dans l'art protocorinthien. Il observe une prééminence de la chasse au lièvre comme motif cynégétique selon trois types de figuration : la scène complète qui représente le chasseur, le filet et le chien, la scène avec plusieurs chiens, la simple poursuite de chiens et de lièvres. Dans ce dernier cas, le caractère cynégétique est selon l'auteur à reconsidérer car, si le chasseur est absent,

« on peut donc difficilement considérer ces images comme des représentations de la chasse. Il faut plutôt y voir un développement du décor animalier. La poursuite du

⁷² MARTIN, Roland, *l'Art Grec*, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

⁷³ *Idem.*, p. 138, fragment d'un vase de Sophilos, *course de chars aux funérailles de Patrocle*, vers 580, avant Jésus-Christ, Musée national d'Athènes 15499.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 363, vase du peintre des Niobides, trouvé à Gela, vers 460 avant Jésus-Christ, Musée national d'Agrigente.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 139, détail du *Vase François*, chasse du sanglier de Calydon, vers 570 avant Jésus-Christ, Musée archéologique de Florence 4209.

⁷⁶ La périodisation de l'art grec est la suivante dans WEBER, Patrick, *Histoire de l'art et des styles* : Art cycladique (vers 2500 avant J.-C.), Art crétois (2000 à 2400 avant J.-C.), Art mycénien (1630-1200 avant J.-C.), Art archaïque (VI^{ème} siècle avant J.-C.), Art classique (IV^{ème}- V^{ème} siècle avant J. C.), Art Hellénistique (III^{ème}-I^{er} siècle avant J.-C.).

⁷⁷ SCHNAPP, Alain, *Le Chasseur et la cité*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 175.

gibier par un animal prédateur est un thème autonome dans la peinture orientalisante. Dans ce cas, la poursuite ne met pas en cause ce qui est le fondement même de la chasse, le rapport entre monde humain et monde animal, mais les tensions qui traversent le bestiaire. Dans un domaine beaucoup plus vaste et à une époque différente, A. Leroi-Gourhan a montré que le décor animalier d'Eurasie septentrionale pouvait être ramené à des chaînes plus ou moins complexes de poursuites. »⁷⁸

Il ajoute :

« Le caractère de remplissage du motif est évident. Il apparaît sur des centaines de vases protocorinthiens comme une sorte d'accompagnement de la décoration animale traditionnelle »⁷⁹.

Les images de poursuites chien(s) - lièvre(s) semblent montrer une sorte d'autonomie plus ou moins grande de la poursuite par rapport à la scène de chasse. Cela parce que, particulièrement dans la chasse au lièvre, la présence de l'homme n'est pas toujours flagrante :

« La figuration humaine n'est qu'un élément qui s'intègre dans le schéma de la poursuite chien lièvre et le chasseur minuscule atteint à peine la taille des animaux, parfois on ne voit que le filet »⁸⁰, écrit-il.

Au fond, la figure de poursuite par « un développement surabondant » semble « étouffer » la thématique de la chasse. La poursuite semble se placer au cœur d'une problématique qui interroge sa nature comme figure ou comme forme.

Le second point qui permet d'enrichir une réflexion sur la représentation de la poursuite dans l'art grec est que les différences, nombreuses, de figuration des scènes de chasse et donc par extension de poursuites, sont liées aux différences des supports⁸¹. Ainsi par exemple, l'*Olpé*

⁷⁸ *Idem*, p. 178.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 178.

⁸¹ L'auteur recense p. 474 les différentes sortes de poteries grecques d'après Sparkés, B.A., *Greek pottery, an introduction* : Amphores, Alabastres, Arribales, Askos, Chous, Cratères (à colonnettes, à volutes, en cloches, en

*Chigi*⁸², qui présente un ensemble de plusieurs compositions soignées, est très différente des simples aryballes, ces vases de petites tailles destinés à être produits à des millions d'exemplaires. En effet sur celle-ci « on développe une imagerie formulaire qui se contente du syntagme chasseur/chassé, inséré dans la frise animale, accompagné le plus souvent de la poursuite chiens/lièvres dans la frise inférieure »⁸³ et sans dépasser deux schémas.

L'*Olpé Chigi*, elle, va donner à la figuration humaine dans la chasse au lièvre une place privilégiée au détriment de la poursuite puisque la chasse ne se résume plus uniquement à celle-ci. Une des parties de l'*Olpé* présente un chasseur embusqué à l'affût et un autre chassant les chiens. Cette représentation est, selon l'auteur, nouvelle pour la période archaïque.

Sur ce même vase, une scène de chasse au lion n'évoque, quant à elle, plus du tout, la poursuite, mais présente un affrontement brutal. Cette différence de nature s'expliquant par une différence de fonction :

« dans le combat avec le lion, c'est le héros qui fait face à la sauvagerie du monde animal, dans la chasse au lièvre, le jeune homme s'approprie par des techniques particulières, pièges, chiens et gibier »⁸⁴.

Les représentations de la chasse au lion et au sanglier sont d'une façon générale moins figurées par des poursuites et plus par des captures ou des combats frontaux voire par des retours de chasse. Dans certains cas, comme pour les images laconiennes, une image de retour de chasse avec gibier pendu à l'épaule s'articule avec une image du moment de la capture. Là « le thème du retour se confond avec l'image même de la chasse : le temps comme l'espace sont abolis dans une représentation composée qui exalte la victoire de l'homme sur l'animal ».⁸⁵

calices) Canthares, Hydries, Lébès, Lékané, Lécythes, Coupes (à bandes, à lèvres) Skyphos (corinthien, attiques) Péliké, Psykter, Oenokoé, Olpé, Pixis, Stamnos.

⁸² *Olpé Chigi*. Rome, Villa Giulia 22679 ex-Chigi. Protocorynthien transitionnel. Vers 640-630. *Chasse au lion*. *Chasse au lièvre*.

⁸³ *Ibid*, p. 184.

⁸⁴ *Ibid*, p. 181.

⁸⁵ *Ibid* p. 196.

Le troisième point particulièrement pertinent se situant au carrefour de la chasse et de la poursuite dans l'art grec est relatif à l'intérêt porté dans les images pontiques de tendances naturalistes au développé de la scène. Ainsi, on est surpris par le soin très « naturaliste » avec lequel est représenté un décor à base d'arbustes sur une assiette conservée à la Bibliothèque nationale⁸⁶ ainsi que celui apporté à décrire avec tant de précisions, sur cette même assiette une scène complexe : des chasseurs embusqués, d'autres à la suite de chiens qui courent derrière des lièvres, un lion, une panthère et un griffon poursuivant deux cerfs et un bouc. Ce mélange des genres - la chasse au lièvre et le « défilé » de chasseurs ou de cavaliers - accompagne une évolution intéressante vers la représentation « d'histoires » plus complètes qui semblent appeler un début et une fin, une poursuite et une capture, c'est-à-dire les éléments de base de la narration⁸⁷. La variété des représentations s'interprète selon différents critères. Ainsi par exemple, la chasse au gros gibier qui se prête moins à un développement narratif et naturaliste que la chasse au lièvre dans sa forme la plus sophistiquée, valorise plutôt, à travers l'affrontement brut, la loi des chasseurs que subit l'animal traqué et saisi.

S'il est difficile de trouver des constantes logiques à travers la multitude des exemples, si ce n'est la mise en valeur de l'homme, on constate toutefois que la chasse, à travers les peintures dites à figures noires, est un véritable « leitmotiv du monde masculin et une illustration des valeurs juvéniles »⁸⁸. Comment le thème de la poursuite s'inscrit-il dans cette approche ? La poursuite qui est souvent associée à la chasse au petit gibier devient un motif de remplissage isolé (dans l'espace du support) ou associé à des thèmes plus importants. Il s'agit souvent de scènes d'accompagnement figurées sur le couvercle et le col du vase.

Parfois, la chasse au lièvre tend en fait à s'affranchir peu à peu de la poursuite pour s'intéresser davantage aux chasseurs par des images plus descriptives et plus compliquées. Les chasseurs apparaissent en groupe et quand il y a poursuite celle-ci met en valeur le caractère athlétique ou la prouesse technique⁸⁹. Les simples poursuites (chasseur-lièvre) sont de plus en plus rares au fil des époques, la chasse ne se réduit qu'exceptionnellement à la

⁸⁶ Assiette. Paris, Bibliothèque nationale 187. Pontique. 540-530. *Chasse au lièvre*.

⁸⁷ SCHNAPP, p. 201.

⁸⁸ *Idem* p. 212.

⁸⁹ Bol. Rome, Villa Giulia 74966. Attique FN vers 500. *Chasse au lièvre*.

simple poursuite. La chasse se passe de la poursuite car elle est associée à d'autres symboles tels que l'héroïsme à travers les combats, les départs guerriers, la capture des animaux et représente un art de vivre masculin rythmé. Ainsi le retour de chasse semble revêtir finalement une plus grande importance que la poursuite : « au carrefour de l'érotique et de la chasse, le gibier, l'animal sauvage acquièrent une valeur par la sphère qu'ils désignent (la campagne, le jardin, le monde érotique des fauves) et par ce qu'ils symbolisent de capacité sexuelle et de désir ; le gibier, cadeau de choix révèle l'intention érotique »⁹⁰.

Les scènes de retour de chasse et particulièrement d'exhibition du gibier contribuent à la mise en scène des images érotiques. Mais il arrive que sur le pourtour des scènes de coït figurent des poursuites de lièvres par des chiens. L'auteur y voit une sorte de soulignement de la relation érotique⁹¹. C'est un peu comme si l'image de la poursuite « imagerie formulaire neutre » aurait un pouvoir de renforcement dans l'expression d'un thème ou d'une tension.

Enfin, le quatrième point, particulièrement intéressant du point de vue de la poursuite, de sa représentation et de sa signification, porte sur le peintre dit « du centaure » dont les vases qu'on lui attribue ont tous pour thème la poursuite, qu'elle soit cynégétique, guerrière ou érotique. Les images mettent en scène humains, animaux, centaures, sphinx, tour à tour poursuivants et poursuivis comme d'innombrables retournements. Alain Schnapp y voit une valeur métaphorique signifiante : « autour de la polarité chasseur-chassé, le peintre du centaure a construit une série de figures qui tendent à transgresser le traditionnel canon des aventures cynégétiques. Tout chasseur peut devenir gibier, tout prédateur peut devenir une proie. On retrouve là dans l'écriture de l'image les thèmes de la tragédie. ⁹² ». De plus « si l'on observe le répertoire de ce peintre on découvre que la relation poursuivant-poursuivi s'applique à la relation érotique comme si ce répertoire était une sorte de dérive symbolique autour des thèmes cynégétiques traditionnels dans la peinture à figure noire »⁹³.

La figure, dans la Grèce antique, est donc associée à des thèmes tels que la chasse, le désir, la mythologie, le mouvement pur. Son importance ou sa simple présence semblent varier au gré

⁹⁰ *Ibid.* p. 250.

⁹¹ *Ibid.* p. 257.

⁹² *Ibid.* p. 257.

⁹³ *Ibid.*, p. 257.

des périodes puisqu'elle est tantôt au centre du sujet de la chasse tantôt à sa périphérie pour n'être parfois qu'une pure forme exprimant l'intensité d'un élan.

L'ouvrage de Wendy Beckett consacré à l'histoire de la peinture⁹⁴ constitue un autre ensemble précieux de références iconographiques susceptible d'être interrogé. J'en ai retenu des exemples mondialement connus qui peuvent alimenter le gisement iconologique de la figure de la poursuite.

La célèbre Tapisserie de Bayeux⁹⁵, broderie de laine sur toile, a pour thème une fresque historique, dont un détail montre une scène de combat. Celle-ci, montrée de profil sans perspective, représente une poursuite entre des cavaliers et des hommes à pied. Cette œuvre de l'art médiéval primitif, toute en largeur, semble prédestinée à favoriser l'expression du mouvement, latéralement, à l'instar des bas-reliefs antiques retenus par Malraux et présente la question de la place du spectateur. Cette interrogation, centrale quelques siècles plus tard au moment de la Renaissance, va être scientifiquement posée par certains peintres comme Paolo Uccello. Une des plus connues de ses œuvres, *La chasse*⁹⁶, est un autre exemple de scène de poursuite particulièrement intéressant du point de vue de la forme. En effet, le thème représenté est celui d'une chasse à courre et la composition se veut comme une illustration des concepts perspectivistes imaginés par la Renaissance italienne. Les poursuivants (chasseurs, rabatteurs et chiens) sont éparpillés dans l'espace de la toile et semblent converger vers le point de fuite suggérant l'existence du gibier traqué. Cette œuvre majeure illustre magistralement la façon dont un peintre, fasciné par la perspective⁹⁷, utilise toute la force poétique de son art dans une scène de mouvement pour donner à voir la démonstration appuyée et quasi didactique d'une nouvelle technique. Ainsi, la poursuite ne sert plus à illustrer une activité mais un concept, celui du regard perspectiviste.⁹⁸

⁹⁴ BECKETT, Wendy, *Histoire de la peinture*, Editions Solar, Paris, 1995.

⁹⁵ *Idem*, p., 33, Scène de *La Mort des frères d'Harold*, Tapisserie de Bayeux, vers 1066-1077.

⁹⁶ Paolo Uccello, *la chasse*, vers 1460, 75 X 178 cm, Oxford, Ashmolean Museum.

⁹⁷ Ce fut Leon Battista Alberti (1404-1475) qui appliqua à la peinture les théories de l'architecte Brunelleschi (1377-1446) sur la perspective linéaire monocentrique.

⁹⁸ Quoi de plus naturel d'ailleurs que la poursuite prenne place dans l'espace nouveau créé par les théoriciens de la perspective. La perspective est, selon Panofsky (PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les éditions de minuit, 1975) la forme symbolique d'un monde qui peut se passer de Dieu, un

Presque deux siècles plus tard, la poursuite revient pour illustrer le geste baroque. La sculpture de marbre de Bernini, *Apollon et Daphné* (1622-1623) me semble importante de par sa fulgurance et sa richesse⁹⁹. Elle représente une scène tirée de la mythologie grecque : Daphné, poursuivie par Apollon amoureux d'elle, se transforme en laurier pour lui échapper au moment où il la saisit. Le mythe de Daphné est également traité dans la mythologie sous une autre version où le fils du roi d'Elyde, Leucippos, pour l'approcher, se déguise en femme et se mêle à ses compagnes. Bernini fait montre d'une grande prouesse technique dans la réalisation des détails et du mouvement des deux personnages, pour réaliser un œuvre « emblématique du siècle baroque »¹⁰⁰.

Si une « poursuite » est emblématique du siècle baroque, comment interpréter le rapport entre cette figure et l'époque baroque ? L'époque baroque « n'est pas repliée sur elle-même mais s'ouvre à l'interprétation et à la participation d'un hypothétique interlocuteur »¹⁰¹, a fortiori pour Bernini qui travaille souvent dans une optique théâtrale¹⁰². A ce titre il réussit même, à travers certains bustes comme celui de Scipion Borghese, par le mouvement et l'expressivité du visage, selon le modèle des personnages de la *commedia dell'arte*¹⁰³, à figurer un dialogue. Avec *Apollon et Daphné*, comme dans bien d'autres œuvres, il propose « un nouveau type, dynamique et vital »¹⁰⁴. Cette science de l'exactitude du geste provient de sa façon de

monde cartésien dont la représentation s'organise selon des lois mathématiques et pour lequel le point de fuite situé à l'infini est à poursuivre du regard. Pour d'autres, comme Pierre Francastel (FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu : L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967) le point de fuite est la projection de l'œil du spectateur dans le tableau qui désormais assigne une place à celui-ci, comme un chasseur derrière son gibier. Pour Daniel Arasse (ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Editions Denoël, 2004, p. 69) la perspective construit une vision du monde, celle d'un monde commensurable à l'homme, d'un espace à sa mesure, qu'il mesure d'ailleurs et qu'il construit. Idées propres à une activité telle que la chasse qui montre le contrôle de l'homme sur l'espace et son pouvoir sur les autres.

⁹⁹ Marbre. Hauteur 143 cm. Rome, Galerie Borghese.

¹⁰⁰ CARPON, Bernard, BRISC-BOUTIER, Geneviève, FAGIOLO DELL'ARTO, Maurizio, SOUCHAL, FRANCIS, *La sculpture De la renaissance au XXème siècle*, TASCHEN, Cologne, 1997, p. 188.

¹⁰¹ FAGIOLO, Maurizio, *Le Bernin*, Scala, Florence, 2002, p. 60 : « C'est à cette époque qu'apparaissent les anamorphoses qui sont ces images qui changent selon l'angle ou la distance selon laquelle on les voit et qui exigent la participation de leur spectateur ».

¹⁰² *Idem*, p. 74.

¹⁰³ Bernini jouait dans des comédies dont il était l'auteur.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 74.

travailler puisqu'il prend lui-même la pose voulue et se fait représenter par un de ses élèves. C'est selon Maurizio Fagiolo « une déclaration de mise en scène globale »¹⁰⁵.

Le spectacle semble être le point de rencontre à cette époque de toutes les sciences et de tous les arts. L'art s'affiche comme un artifice dont la scène du théâtre est l'espace privilégié, et « la scène devient un tableau qui s'anime et parle » au service duquel on déploie une inventivité sans borne dans un but d'émerveillement. Le mouvement et la métamorphose en sont les deux piliers. Ces deux éléments qui sont le sujet formel de Apollon et Daphné sont au fond les thèmes littéraires ou plastiques dont la force d'émerveillement est la plus forte.

Ce qui est fascinant c'est que *transformation* et *mouvement* sont, comme dans le groupe *Daphné et Apollon*, très souvent associés dans le *baroque*. Pour Maurizio Fagiolo, « une véritable structure portante de l'Art au 17^{ème} siècle est l'attention qui est portée à la nature, donc aux éléments et à leur transformation et c'est généralement une vision en mouvement, à l'enseigne du changement et de la métamorphose »¹⁰⁶. Avec *Daphné et Apollon*, oeuvre d'une très grande théâtralité et poésie, Bernini fait preuve d'un « réalisme » impressionnant dans la réalisation de l'événement (la poursuite et la transformation) tout en gardant l'idéalisation des corps selon une approche très classique. Cela est dû à l'alliance de la virtuosité et de la poésie :

« Bernini représente l'instant fugitif de la métamorphose. Jusqu'alors rien de tel n'a été tenté en sculpture, c'est ici un sujet de peinture et son approche du sujet est essentiellement non classique, il en est de même de la complexité psychologique, du conflit entre les sensations et les réactions physiques qui animent le groupe. Daphné se retourne horrifiée en sentant la main de son poursuivant, mais sans se rendre compte de la transformation de son corps. Apollon, quant à lui, remarque avec stupéfaction la transformation qui s'opère à l'instant même ou il croit tenir sa victoire en son pouvoir mais son corps n'a pas eu le temps de réagir et il est encore à la poursuite d'un objet qui lui apparaît soudain hors d'atteinte »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p 74.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁷ WITTKOWER, Rudolf, *Bernin, le sculpteur du baroque romain*, Phaidon, Paris, 2004, p. 15.

Cette œuvre est un prodige de la technique. Elle s'inscrit dans une époque qui privilégie les formes en mouvement notamment dans l'univers du spectacle où l'on convoque tous les moyens dans un but unique : créer une sensation chez le spectateur qui devient le destinataire de ce que Bernini appelle le « *bel compositio* », ce contexte organisé et artificiel qui produit une « réalité » des plus naturelles. Ici, dans le cadre d'une poursuite.

Parfois, dans des courants ou des époques qui appellent la poursuite celle-ci ne se manifeste que par une absence criante. Ainsi, au début du vingtième siècle, chez les futuristes italiens qui sont fascinés par la transcription visuelle de la vitesse et du mouvement, on ne trouve étrangement que peu de scènes de poursuite à proprement parler. Sans doute est-ce parce que le futurisme, comme les autres courants artistiques du début de ce vingtième siècle, privilégie le concept et s'affranchit notamment des contraintes pour ainsi dire narratives. L'image figurative alliée à une forme qui tend vers l'abstraction se passe facilement de « sujet ». Nul besoin de « prétexte » pour exprimer l'idée du mouvement que certains plasticiens représentent même à travers des sculptures, comme Umberto Boccioni avec *Forme uniche di continuità nello spazio* (Forme unique de continuité dans l'espace) ou *Dinamismo di un cavallo in corsa* (Dynamisme d'un cheval de course). Les œuvres futuristes les plus caractéristiques et les plus célèbres portant sur la représentation du mouvement sont certainement *Bambina che corre sul balcone* (Fillette courant sur le balcon) et *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (Dynamisme d'un chien en laisse), huiles sur toiles de 1912 de Giacomo Balla. Ces deux peintures, tout comme *Synthèse plastique des mouvements d'une femme* de Luigi Russolo (1913) sont l'application du procédé de décomposition du mouvement appliqué Etienne-Jules Marey pour l'analyse physiologique à l'aide de la chronophotographie.

A la même époque, pourtant, dans des œuvres moins connues ou chez des artistes qui ont moins retenu l'attention des historiens de l'art elle semble surgir. En 1910, Léon Spilliaert (1881-1946) peint *La poursuite* : de petites silhouettes finement dessinées, noires sur le fond marron gris se détachent d'un décor expressionniste. Ce qui étonne dans le choix du sujet est cette mise en image d'un récit, celui de ces quelques scènes de crimes, d'apaches et d'assassinat dont la presse de l'époque se fait l'écho, alors que l'ensemble de son œuvre,

malgré sa variété, favorise plutôt les décors vides de personnages¹⁰⁸. Par une « volonté de déshumaniser des lieux habituellement habités par l'homme »¹⁰⁹ cet artiste favorise plutôt une représentation stylisée des masses sombres ou claires qu'il étire selon de grandes perspectives en profondeur révélées par des jeux de lumières un peu futuristes avec lesquelles il compose le décor des villes comme Ostende. Un certain nombre de ses toiles se rapproche plastiquement de *La poursuite*, du point de vue des tons de la composition et du dessin comme les deux versions de *Arcades de la digue* (1908), *Le brise-lames avec poteau* (1909), *Les Galeries royales d'Ostende* (1908), *Digue* et bien d'autres encore mais sans la présence de personnages¹¹⁰. Cela signifie sans doute que Spilliaert dont « nombre de ses amis témoignaient de son extraordinaire talent de conteur à travers des histoires qui baignaient dans une ambiance à la Edgar Alan Poe et dont aucune n'a été mise sur le papier »¹¹¹ en aura finalement immortalisé une seule et en l'occurrence une poursuite. L'importance de cette peinture est soulignée par Marie-Claire Adés, commissaire de l'exposition consacrée au peintre Belge à Paris en 1998 : « Cette œuvre depuis longtemps dans la famille du collectionneur a, par tradition orale, été intitulée *L'attaque des apaches sur le pont de l'Alma*. En effet dans les années 10, la bande à Bonnot semait la terreur à Paris et souvent des coups de feu retentissaient dans la nuit¹¹². Il est possible que l'artiste, présent à Paris vers cette époque, ait été confronté à une attaque de ce genre, qu'il a immortalisé dans *La poursuite*¹¹³ ».

¹⁰⁸ Deux tableaux insèrent également des personnages sous formes de silhouettes mais d'une façon moins narrative : *Port d'Ostende* (1909) avec deux figures, *Retour du bain de mer* (1908) où là aussi les personnages sont réduits à des traits minuscules.

¹⁰⁹ ADES, Marie-Claire, (sous la direction de), *Spilliaert, Œuvres de jeunesse 1900-1918*, ADAGP, Paris, 1997, BRONSIN, Sophie, « Léon Spilliaert, Paysages et marines de Flandres », p. 72.

¹¹⁰ TRICOT, Xavier, *Léon Spilliaert*, Pandora, Gand, 1996, pp. 109 à 118.

¹¹¹ TRICOT, note 39, p.5.

¹¹² Il est à noter tout de même que Jules Bonnot et ses comparses se sont livrés au pillage des banques entre 1911 et 1912, et qu'ils opéraient en voitures automobiles alors que le tableau date de 1910. La poursuite et les « apaches » sont certainement dans l'air du temps dans ces années 1900 et le cinéma y est pour beaucoup. Les titres de films de cette époque produits en France sont significatifs : *Le Brigandage moderne*, France, s.p, Pathé Frères, r. Ferdinand Zecca, 1905, *Dévaliseurs nocturnes*, France, s.p. Pathé Frères, r. Gaston Velle, 1904, *La grève des apaches*, France, s.p. Gaumont et compagnie, r. par Roméo Bosetti, 1909.

¹¹³ *Ibid.* p.5.

Poursuite et art optique

Les dispositifs optiques du 19^{ème} siècle que l'historiographie a situés dans le pré-cinéma (notion assez critiquable) considéré comme ce vaste ensemble, au carrefour entre le spectacle et la science, recouvrent de bien nombreuses inventions. Leurs finalités convergentes ne cessent de désigner la reproduction des images et des sons comme l'acmé d'une quête entre science et magie, entre rêve et réalité et mettront les inventeurs sur la voie du Cinématographe « qu'on ne peut ranger ni du seul camp de la science ni du seul camp du rêve car le technique et le songe sont liés de naissance »¹¹⁴. Au sein de ce flot complexe d'images quelle place la poursuite trouve t-elle ?

Les éléments les plus marquants de cette histoire antérieure au Cinématographe sont inscrits dans la tradition du théâtre d'ombres, dont on trouve les traces les plus lointaines en Asie et dans celle du spectacle d'écran à travers *la camera oscura* décrite par le philosophe arabe Al-Hazen, puis, dans la lanterne magique vulgarisée en Europe par Christian Huygens et Athanase Kircher au milieu du dix-septième siècle. En France, notamment, une tradition du spectacle liée à ces techniques se fait jour dès cette époque avec, par exemple, les ombres de Séraphin (entre 1772 et 1790), les fantasmagories de Robertson (à partir de 1798), le théâtre d'ombres du Chat-Noir (ouvert en 1881), s'ajoutant donc aux très célèbres séances de lanternes magiques qui se perfectionnent sans cesse¹¹⁵. L'autre grande tendance s'inscrit dans le domaine des sciences expérimentales au dix-neuvième siècle, période de frénésie scientifique, durant laquelle la volonté, notamment, de reproduire les images et les sons et d'étudier le mouvement, donnera naissance à une kyrielle d'inventions dont la vocation oscille entre l'instrument de mesure, le jouet d'enfant et le spectacle marchand.

Le spectacle de lanterne magique, d'ailleurs évoqué par Marcel Proust dans *A la recherche du Temps perdu*, en se perfectionnant et en introduisant le récit en images est devenu l'un des terreaux culturels sur lesquels se développa le cinéma¹¹⁶. Comment d'éventuelles scènes de poursuites plus ou moins nettement figurées vont-elles être mises en place?

¹¹⁴ MORIN, Edgar, *L'homme imaginaire*, Paris, Editions Gonthier, 1958, p. 13.

¹¹⁵ Vincent Pinel, « De l'image animée au cinématographe », in LEGRAND, Jacques, (sous la dir.), *Chroniques du cinéma*, Paris, Editions Chroniques, 1992, p. 14.

¹¹⁶ *Idem*, p. 15.

Selon Laurent Mannoni¹¹⁷, la lanterne magique perpétue les projections médiévales de la *camera obscura* et ouvre la voie à la fiction, au trucage, à la fantaisie, au montage narratif. Les sujets traités sont variables, du plus trivial au plus sophistiqué selon le public visé, et traduisent peu à peu une volonté d'exprimer le mouvement :

« ...l'image vivante et lumineuse du Christ sortant de son tombeau, Lucrece outragée s'avançant le poignard à la main, le diable entraînant le dissolu par les cheveux, les tempêtes en mer avec le passage du calme plat à la houle, le balancement des bateaux sur les vagues...¹¹⁸ »

C'est toutefois par la fantasmagorie que la technique de la lanterne magique se perfectionne pour donner une plus grande illusion de mouvement, afin, notamment, d'effrayer les spectateurs. La lanterne, se déplaçant sur des rails d'avant en arrière, projette une image grossissante mais toujours nette grâce à un objectif réglable, ce qui constitue une forme de « zoom ». Mais, plus classiquement, l'illusion du mouvement est produite par le glissement des plaques dans la lanterne, donnant à voir successivement, au gré du projectionniste, les différents éléments peints sur la plaque de verre qui composent la scène, un peu comme un travelling latéral. Les scènes de pures poursuites qu'il nous a été donné de voir parmi 295 reproductions de plaques de verres (collection de la Cinémathèque française) ne sont pas majoritaires mais sont particulièrement intéressantes. Les personnages sont représentés en largeur comme sur les fresques antiques et le glissement latéral de la plaque dans la lanterne permet de les projeter successivement sur l'écran. On peut citer en exemple une plaque représentant une scène de chasse où un homme est poursuivi par des sangliers, eux mêmes poursuivis par des chiens et des chasseurs¹¹⁹, ou encore une autre, burlesque, montrant en ombres chinoises des personnages champêtres qui courent derrière un taureau poursuivant une femme affolée, et ce, toujours sur la largeur de la plaque¹²⁰. Plus rarement le mouvement

¹¹⁷ MANNONI, Laurent, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au Cinématographe*, Edition des musées nationaux, Paris, 1995, p. 97.

¹¹⁸ *Idem*, p. 102.

¹¹⁹ Répertoire dans les collections de la Cinémathèque française, (LMA 11).

¹²⁰ *Idem*, (LMB 9).

s'inscrit vers l'arrière plan, c'est le cas pour une plaque qui montre une colonne de traîneaux tirés par des cerfs s'éloignant en zigzags sur la neige vers une ligne d'horizon¹²¹.

Le *Théâtre d'ombres*, spectacle qui consiste à raconter une histoire par l'image devant une toile tendue, remonte à l'antiquité. Il a été rendu célèbre en France par Séraphin au dix-huitième siècle. Mais à la fin du dix-neuvième siècle, pour un public qui demande des images, c'est Salis qui va donner ses lettres de noblesse à ce mode d'expression en ouvrant donc au Chat Noir, son cabaret, un théâtre d'ombres¹²². De 1885 à 1897, plus d'une cinquantaine de pièces vont être présentées, avec un degré de sophistication croissant. Les thèmes des pièces du théâtre d'ombres sont variés. On peut citer *L'Epopée* de Caran d'Ache, en décembre 1886, évoquant le destin militaire de Napoléon Bonaparte. Accompagnés de musique, de chansons, et d'un bonimenteur, les spectacles réclament parfois dix machinistes en coulisse. Pour *L'Epopée*, spectacle décrivant des scènes de mouvement comme des charges de cavalerie ou des parades militaires, on utilise le procédé des défilés qui traversent l'écran de droite à gauche. Néanmoins, il semble que cela relève de l'exception, la forme, la beauté et l'intérêt de l'expression plastique ne portant pas sur des effets de mouvement mais plutôt sur la perspective et la profondeur que donnent les séquences, illustrées par de véritables tableaux aux mille nuances de gris et noir¹²³.

La recherche de « traces » de poursuites à travers les dispositifs optiques du 19^{ème} siècle prend un intérêt supplémentaire à l'aune des récents travaux ayant pour objet les jouets optiques – et les images qu'ils produisent - considérés comme série culturelle.

André Gaudreault¹²⁴, François Albéra¹²⁵, à travers des études portant sur les concepts d'attraction, de circularité, ou de montage, prennent en compte un corpus constitué par ces inventions à destination scientifique ou ludique et souvent les deux. Ils mettent en évidence des problématiques qui anticipent celles qui parcourent les films des « premiers temps » et, au

¹²¹ *Ibid.*, (LMC 27).

¹²² OBERTHÜR, Mariel, *Le Chat Noir*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1992, p. 40.

¹²³ *Idem*, p. 43.

¹²⁴ André Gaudreault, « circularité et répétitivité dans l'attraction », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, pp. 29-52.

¹²⁵ François Albéra, « Pour une épistémographie du montage », *Cinémas*, *Revue d'études cinématographiques*, Hiver 2002, p. 12.

fond ceux de toute l'histoire du cinéma : les principes sous-jacents au montage, la question d'un spectacle fondé ou non sur l'*attraction* et de son ancrage dans une forme de circularité et de répétitivité.

Des jouets optiques, comme le phénakistiscope, proposent à travers certains disques une grande variété de mouvements créés par une rotation rapide. François Albera en distingue deux types. Le premier fait référence à un mouvement « sur place » où chaque figure nouvelle remplace la précédente. Il s'agit par exemple d'un danseur qui tourne sur lui-même ou un acrobate qui effectue un saut périlleux. Le deuxième type propose un mouvement latéral, comme ceux qui créent le mouvement d'un homme sur un cheval au galop, ou celui de rats fuyant du centre vers le bord du disque et poursuivis par un chat. Enfin, le troisième type combine les deux mouvements : un mouvement sur place au bord du disque et un mouvement du centre vers la périphérie. C'est dans le deuxième type que l'on trouvera des exemples de, ou des apparentements à, la poursuite. Ce deuxième type, selon François Albera, fait plutôt référence à un « montage-assemblage » qui conduira à des « articulations de type narratif », inscrivant les exemples de poursuites dans les jouets optiques dans un schéma lié à la question du récit en image, contrairement au premier type évoqué. Celui-ci fait plutôt référence à un « montage-horlogerie qui actualise une dynamique du saut et de la course »¹²⁶.

Dans son étude des vues animées générées par les différents appareils d'optique du 19^{ème} siècle, André Gaudreault considère que le principe structurant qui les anime est l'*attraction*, et que leur mode d'opération, à travers, par exemple, le zootrope et le phénakistiscope, se caractérise par la rotation, la répétition et le brièveté. Toutefois, on distingue des variantes ou des exceptions à cet ensemble de « vues » qui constituent des « boucles sans fin » - le danseur tournant sur lui-même¹²⁷ - et comme, par exemple, ce disque ayant pour sujet une chasse à la baleine, soit – presque – une poursuite. À travers ces deux exemples qui s'opposent, André Gaudreault note une différence majeure puisque le premier est emblématique de la majorité des disques de phénakistiscope – nombre limité de figures, simplicité de la « matrice événementielle » et surtout présentation répétitive dans une boucle fermée, structure « a-narrative » qui ne permet pas d'identifier un début ou une fin – alors que le second élabore un

¹²⁶ *Idem*, p. 16.

¹²⁷ GAUDREAULT, André, *op. cit.*, p. 37 : Disque de Phénakistiscope, 1833, fabriqué par Ackermann and co., Londres, d'après Joseph Plateau. Cinémathèque française, collection des appareils.

processus narratif, avec un début et une fin mais au détriment des règles visuelles habituelles pour ce jouet optique qui impose normalement une totale continuité. En effet, le disque¹²⁸ représente une chasse au harpon : le premier dessin, le « début », montre le chasseur dans son bateau et la queue de la baleine à peine sortie de l'eau. Le dernier dessin, la « fin », montre la baleine saisie par le harpon du chasseur. Entre les deux, une succession d'images présentant le rapprochement des chasseurs de leur gibier arçonné puis, surtout, un « hiatus » provoqué par un retour à la situation initiale, comme une régression illogique dans la succession des images. Les exceptions à la règle de « la boucle sans fin » dans les disques de Phénakistiscope sont très rares, toujours selon André Gaudreault. Je constate qu'un de ces exemples d'entorse à la règle s'apparente à une scène (un récit) de poursuite. Cette possibilité de rupture dans la continuité de l'action ne nuit pas, pourtant, à l'efficacité de l'attraction qui opère tout autant, comme le souligne également André Gaudreault. Celui-ci développe l'idée que ce sont les supports qui « impartissent plus ou moins d'emprise au régime de l'attraction et de la narration » et qu'on peut analyser les variations entre ces deux pôles – qui ne s'opposent pas et qui ne se conçoivent pas dans un rapport de succession historique, l'attraction précédant la narration – à travers les différences de support ; la bande de zootrope serait plus sujet à l'attraction, le disque de Phénakistiscope ainsi que la bande kinétographique et les cartons du Mutoscope à la narration.

Poursuite et art du geste

En 1800, à Londres et à Paris, à côté des grands théâtres ou « major theatres » qui proposent des pièces tragiques et de l'opéra, selon la législation protégeant leur monopole, il existait des théâtres secondaires ou « minor theatres ». On pouvait y voir des genres de spectacles tels que les pantomimes, arlequinades ou d'autres divertissements considérés comme subalternes et témoins pourtant d'une grande inventivité¹²⁹. Parmi ceux-ci on trouvait les théâtres équestres

¹²⁸ GAUDREAULT, André, *op. cit.*, p. 35 : Disque de Phénakistiscope, c.1890, fabriqué par Pellerin et Cie, Epinal, Cinémathèque française, collection des appareils.

¹²⁹ Selon Giusy Pisano (qui a mis à jour la résurgence dans les années 1910-1920 d'une forme de spectacle d'une mixité particulièrement originale, les *pantomimes sonores*) « ces petits théâtres qui ont exercé entre le XVIIIe et le XIXe siècle dans le but de détourner le privilège de l'opéra ont imaginé de nombreux dispositifs ». On peut reconstituer l'activité de ces petits théâtres grâce aux fonds de la bibliothèque des arts du spectacle de la BNF.

qui donneront naissance au cirque moderne et qui vont, pour « garantir l'effet de surprise, de nouveauté et d'inattendu », redoubler d'inventivité dans le caractère sensationnel des spectacles offerts au public¹³⁰.

Ainsi, en 1785 en Angleterre, les deux théâtres équestres de Londres, le Royal Circus et l'Astley's Amphitheatre, aménagent simultanément – concurrence oblige – leurs salles couvertes pour présenter des courses de jockey et des chasses au renard¹³¹: « le parterre est remplacé par une piste centrale qui complète la scène frontale à « l'italienne » et un plancher relie la piste à la scène pour constituer un circuit, parfois même étendu à l'extérieur du théâtre »¹³².

Cette mise en scène des poursuites est l'un des exemples les plus impressionnants de représentation ou plutôt de réalisation de cette figure, hormis sans doute les courses et jeux de l'antiquité romaine. Caroline Hodak affirme que cette présence est directement liée à la quête de sensationnel d'un public qui commence à beaucoup aimer les mises en scène de situations spectaculaires¹³³. Le spectacle qui repose sur la chasse au renard reprend le processus d'une vraie poursuite dont la finalité, plus que la mort de l'animal, est la course derrière le renard, souvent remplacé par un chien, de plusieurs chiens et de cavaliers. Caroline Hodak estime que ce qui est fondamental est que le plaisir de la chasse se transforme en plaisir de *voir* la chasse¹³⁴. Le théâtre transforme la poursuite en un spectacle qui convie de nouvelles sensations ayant pour moteur la poursuite et la tension créée par l'attente de « l'apogée finale ». Ainsi, à travers notamment ce spectacle à base de poursuites et de courses, on assiste

« Les spectacles mixtes : tradition ou anachronisme ? Survivances sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier » dans PISANO, Giusy, POZNER, Valérie (dir.), *Le muet à la parole Cinéma et performances à l'aube du XXème siècle*, Paris, AFRHC, 2005, p. 124.

¹³⁰ HODACK, Caroline, « Créer du sensationnel Spirale des effets et réalisme au sein du théâtre équestre vers 1800 », *Terrain*, n°46, Mars 2006, Paris, Maison des Sciences de l'Homme Editions, p. 49.

¹³¹ *Idem.*, p. 52.

¹³² *Ibid.*, p. 52.

¹³³ *Ibid.*, p. 49-65.

¹³⁴ Il est à noter que dans une chasse au renard, les cavaliers chasseurs ne mettent pas la bête à mort mais qu'ils en laissent le soin aux chiens qui vont se partager la dépouille. Le plaisir de chasser est donc dans ce cadre, celui de suivre à cheval et également celui de voir la poursuite du gibier par les chiens.

à « la création de nouvelles représentations de la société, absentes des théâtres traditionnels qui sont mises en piste non pour ce qu'elles racontent mais pour ce qu'elles figurent »¹³⁵.

En France, beaucoup plus tardivement, de tels spectacles sont créés mais avec de notables différences : une chasse est mise en scène en 1837 au cirque des Champs Elysées – et sans qu'il y ait d'animal à poursuivre. Il s'agit plutôt d'une reconstitution dans laquelle on ne retrouve pas la tension des spectacles anglais¹³⁶. Il semble que la chasse au renard fut surtout une activité typiquement britannique et qu'en France on considérait que, dans le domaine des sports, chaque catégorie a un lieu et une saison précise.¹³⁷

L'apparition de la poursuite dans le théâtre équestre anglais ainsi que son absence ou sa difficulté à intégrer le monde du spectacle en France sont le signe d'une différence culturelle qui se manifeste peut-être également dans l'appétence plus forte du cinéma anglo-saxon pour les poursuites sensationnelles. En tous cas elle montre comment la poursuite traverse les différents domaines de l'art ou du spectacle, au fil des époques et des lieux.

Ainsi, les théâtres équestres donneront naissance aux cirques dans lesquels apparaissent peu à peu les numéros de clowns. La présence du clown dans le spectacle de cirque avait pour but de faire patienter le public, en aidant d'une manière comique, au démontage du matériel nécessaire à l'exécution des numéros. Le clown a donc un rôle bivalent entre le comique et le fonctionnel qui fait de lui un personnage unique dans le spectacle de cirque. Il incarne la transition, la transformation d'un espace en un autre tout en occupant cet espace et surtout ce temps, cet interstice dans lequel on l'imagine se mouvoir en d'infinies poursuites. Sa place, devenue prépondérante, donnera naissance à des dynasties de clowns, dont les numéros à part entière semblent se structurer selon un schéma récurrent. Ainsi, selon Fellini¹³⁸, un même rapport s'instaure toujours entre l'auguste, plutôt rebelle, et le clown blanc, répressif et détenteur de l'autorité, lequel, excédé, le poursuivra à la fin du numéro, jusque dans les loges, après quelques tours de piste. Cette mise en scène comique de la poursuite est facilitée, plus que sur une scène classique, par le dispositif circulaire propice au mouvement et d'ailleurs prévu pour celui des chevaux.

¹³⁵ *Hodak, op. cit.*, p. 53.

¹³⁶ *Ibid*, p. 53.

¹³⁷ *Ibid*, p. 54.

Cette apparente fonction comique de la poursuite, permise par l'espace scénique circulaire, peut être analysée comme une suspension et une dilatation de l'effet comique liées à l'évitement (du coup). Selon Bernard Rémy¹³⁹, et en définitive, plus que la poursuite elle-même, les ferments du comique de geste sont le coup et l'esquive. Ils sont originellement incarnés dans la *commedia dell'arte* à travers les rapports de Pantalone – le vieillard jaloux – et de Scappino, personnage né autour d'un rythme et dont le nom même, qui vient de « scappare » (s'échapper en italien), évoque une action et une trajectoire. Au fond, c'est dans cet espace, entre le coup et l'esquive, que la poursuite prend place. Place restreinte sur les tréteaux de bois dans une place napolitaine au seizième siècle, plus vaste sur la piste circulaire du Cirque Medrano, encore plus vaste dans les rues de San Francisco avec Buster Keaton dans *Grandeur et décadence*¹⁴⁰. A mi parcours entre le cirque et le théâtre, la pantomime anglaise, école à laquelle fut formé Chaplin, donne une place plus grande, toujours selon Bernard Rémy, à l'esquive (sans coup de départ), exprimée par l'acrobatie et la voltige, dans un espace empreint de verticalité que conditionne peut-être l'étroitesse de la scène. Dans le théâtre de marionnette, la poursuite a la même fonction. *Le théâtre de Guignol*, du nom du personnage créé par Laurent Mourguet à Lyon vers 1808, n'a de cesse de présenter des situations dans lesquelles les personnages échangent de frénétiques coups de bâton, souvent précédées de poursuites. Ces scènes font le succès d'un art qui compte de véritables dynasties de marionnettistes perpétuant les schémas comiques qui mettent aux prises Guignol, Gnafron et le personnage du gendarme, pour ne citer que les plus célèbres.

Si le numéro de clown conduit à évoquer la *commedia dell'arte* puis la pantomime anglaise c'est parce que des thèmes comiques communs les traversent. Ces thèmes ou plus exactement ces *ferments du rire* que sont par exemple la dégradation, vont se perpétuer bien évidemment au cinéma. A travers ces deux types d'exemples, la poursuite au théâtre semble annoncer la poursuite au cinéma : tension plus ou moins libérée de la contrainte narrative, suspension et effet duratif pour prolonger l'effet comique.

¹³⁸ FELLINI, Federico, *Faire un film*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 192 et suiv.

¹³⁹ REMY, Bernard, « Le noyau du rire, Mimes et postures au cinéma », *Art Press*, numéro 24, 2004, NMPP, Paris, page 40 à 49.

¹⁴⁰ *Day Dreams*, USA, 1923, réalisé par Buster Keaton et produit par Joseph Schenk. Dans ce court métrage d'une durée de 16 minutes 30, deux poursuites totalisant une durée de 7 minutes sont des modèles du genre et présentent toute la palette technique inhérente à ce style de film burlesque dans la plus pure tradition américaine.

Dans le théâtre de boulevard, la poursuite occupe une place de choix. C'est ce que suggère Noël Burch dans *La Lucarne de l'Infini* à propos du film anglais de Georges Albert Smith *The Miller and the Sweep* (1897, Le meunier et le ramoneur) qui présente une ébauche de poursuite: «il a été suggéré que cette amorce de poursuite et jusqu'au genre cinématographique lui-même, prennent leur source dans le vaudeville de tradition européenne, où l'on avait l'habitude d'organiser une poursuite à plusieurs personnages traversant la scène et censée se poursuivre en coulisse»¹⁴¹. La présence de telles poursuites concrètement représentées au théâtre s'explique par la tendance naturaliste du théâtre à la fin du 19^{ème} siècle en Europe, tendance dans laquelle se modèle le genre du vaudeville européen.

Avant d'évoquer le cas significatif du vaudeville et de sa singulière prédisposition à la mise en spectacle de scènes de poursuites, il n'est pas inutile de rechercher, en se limitant à la France, les traces plus ou moins vivaces de poursuites au théâtre.

Quelle place occupe la poursuite dans le théâtre en France ? Cette interrogation, même limitée à la France et à partir de l'époque médiévale suggère un travail laborieux qui pourrait constituer à lui seul l'objet d'une thèse de doctorat. Néanmoins le recours à des ouvrages généraux sur l'histoire du théâtre peut permettre de confirmer ou d'affiner les éléments habituellement avancés sur la question¹⁴². Une difficulté majeure réside toutefois dans le fait que cet art de la scène se partage toujours entre deux créateurs : l'auteur du texte et le metteur en scène. Ainsi, dans le texte, une pièce peut suggérer des poursuites et la mise en scène peut, elle, s'en affranchir¹⁴³.

C'est en parcourant de façon chronologique, cette fois, l'histoire des œuvres théâtrales que j'ai cherché à recenser des exemples significatifs liés à la poursuite, d'un point de vue de la mise en scène – recherche « des » poursuites à travers les indications des auteurs - et d'un

¹⁴¹ BURCH, Noël, *La Lucarne de l'Infini*, Nathan, Paris, 1991, p. 142. Noël Burch évoque les explications rapportée par Barry Salt lors d'une conférence donnée au Congrès de la FIAF à Brighton, en Juin 1978.

¹⁴² Le comique chez Molière est analysé dans, par exemple, HUCHET, Yves, *Le Bourgeois Gentilhomme*, comédie-ballet, Librairie Larousse, Paris, 1963, dont la notice cite par exemple les poursuites comme faisant partie des différents procédés comiques. Il est également étudié par BRAY, René, *Molière, homme de théâtre*, ouvrage plus élaboré qui s'adresse à des spécialistes et qui, fait étrange, ne parle pas de « poursuites » dans le chapitre consacré au ferment comique de son œuvre et plus précisément quand est évoqué le comique de geste.

¹⁴³ De ce point de vue l'étude des didascalies dans le texte théâtral est fondamentale.

point de vue littéraire par rapport aux thèmes – recherche de « la » poursuite au sens figuré - et des structures - la poursuite comme récit.

Ce qui ressort essentiellement de cette brève étude du théâtre en France, est l'importance des liens et des filiations qui s'opèrent notamment dans la veine comique.

Le théâtre profane ou religieux du Moyen Age affirme des qualités spectaculaires que les auteurs du 14^{ème} et du 15^{ème} sauront exploiter avec succès. Des spectacles s'inspirant de thèmes religieux ou traditionnels et dont ils vont se détacher progressivement donneront lieu à des formes de représentations très élaborées comme la mise en scène simultanée permettant « aux divers lieux de l'action d'être simultanément représentés par des objets symboliques qui déterminent plusieurs décors dans lesquels les acteurs se déplacent »¹⁴⁴. Mais, malgré la richesse des possibilités en germe dans des formes de mise en scène plus ou moins élaborées, la poursuite n'est pas un élément significatif repérable jusqu'à présent, si ce n'est dans le théâtre comique.

Celui-ci, qui avait eu des débuts prometteurs au 13^{ème} siècle, un faible succès au 14^{ème}, ne se manifeste vraiment qu'au 15^{ème} siècle. Il s'inscrit dans divers genres comme les sotties, les monologues, les moralités et les farces. On y exploite des thèmes comiques comme l'adultère et la filouterie avec des procédés dramatiques comme la bouffonnerie verbale et le coup de bâton qui s'intègre dans le schéma que propose la « logique » du coup et de l'esquive débouchant souvent sur des poursuites.

Avec François Ier, selon Pierre Brunel, un nouvel état d'esprit qui conduit les genres médiévaux à disparaître, laissant place à une nouvelle tragédie issue du théâtre scolaire néo latin et à la comédie à travers les farces et la commedia dell'arte, va préparer un 17^{ème} siècle florissant dans le domaine théâtral. En effet, la vie théâtrale devient intense sous Louis XIII : le public augmente et les comédiens sont mieux protégés contre les attaques de l'Eglise. Aux troupes ambulantes et parfois misérables qui parcourent les provinces, aux bateleurs sur les tréteaux des foires se substituent les premiers théâtres réguliers dont l'Hôtel de Bourgogne. Le spectacle qu'on peut y voir se compose généralement d'une tragédie ou d'une tragi comédie et d'une farce. Dans la farce un trio très connu semble exceller : Gros-guillaume, Gaultier-

¹⁴⁴ HUCHET, Yves, « Notice biographique, historique et littéraire », Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, Larousse, p. 48.

Garguille et Turlupin. Les acteurs privilégient un style de diction noble et soutenu. Les comédiens italiens réputés pour leur virtuosité technique continuent toutefois de faire évoluer leurs personnages très typés, Scaramouche, Scapino, Arlequin, Polichinelle dans la tradition de la commedia dell'arte et d'improviser sur un simple canevas dramatique »¹⁴⁵.

L'apparition des théâtres « en dur », le Marais, le Palais Royal et la Comédie Française, va, par exemple, entraîner une modification du dispositif scénique. Ainsi, peu à peu, le décor unique remplace les décors simultanés qui correspondent à l'unité de lieu selon des règles précises – un palais pour la tragédie, une place de ville ou un intérieur pour la comédie – tout en devenant de plus en plus luxueux, au même titre que les costumes. Se développe également le théâtre « à machine » qui déploie effets lumineux, métamorphoses et modifications de décors.

On distingue deux tendances au théâtre à cette époque : la première, encline au goût baroque de la liberté, du mouvement et de la profusion, se déploie à travers le rythme dramatique ; la seconde s'inscrit dans le respect des trois unités, celui de la vraisemblance, celui de la bienséance et celui des règles inhérentes aux genres strictement séparés.

Les pièces de Corneille, par exemple, se réfèrent par de nombreux aspects à la première. Dans son *Illusion comique* de 1636 des personnages de comédie bourgeoise côtoient un « capitaine matamore » issu de la commedia dell'arte. Le *Cid* et *Horace* (1640) sont exemplaires du genre dramatique, avec de nombreux rebondissement et une grande intensité grâce à la concentration de l'action. Dans *Horace* un épisode met en scène une poursuite dans l'acte III : « On annonce que le combat est en cours, puisque deux des Horaces ont été tués et que le troisième est en fuite. Le vieil Horace s'apprête à tuer ce lâche mais la fuite était feinte ; ayant séparé ses poursuivants, il peut les abattre séparément tous les trois »¹⁴⁶. *Rodogune* en 1644 constitue une véritable « course à la mort ». *Andromède* met en scène de façon spectaculaire un divertissement musical à machine qui penche nettement vers le merveilleux. On assiste à une scène que l'on qualifiera « de sauvetage » à l'instar des scènes de « sauvetage à la

¹⁴⁵ BRUNEL, Pierre, *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, p.80-205.

¹⁴⁶ Cet épisode est intégré dans l'*Œdipe roi* (1967) de Pierre Paolo Pasolini.

dernière seconde »¹⁴⁷ chères à Griffith¹⁴⁸. Une gravure de Berin montre parfaitement le goût prononcé de Corneille pour l'action: Andromède, attachée sur un rocher pour être sacrifiée à Poséidon, est délivrée par Persée que l'on voit s'élançant dans le ciel¹⁴⁹.

Cet esprit et ce goût pour l'action, donc, s'expriment dans « de puissantes fresques qui s'accrochent parfois difficilement des unités de temps et de lieu »¹⁵⁰. Il semble que le ferment de la poursuite côtoie ce théâtre de Corneille au moins en tout cas comme ressort dramatique et parfois comme moment narratif.

Si Corneille oscille entre une tradition baroque et le classicisme, ce n'est pas le cas de Racine ce « miracle unique du classicisme ». Dans le respect le plus absolu des trois unités, la tragédie racinienne repose, avec un arrière plan légendaire, sur le spectacle de l'homme écrasé par la fatalité. Successions d'états d'âmes, élégies, paroles voilées comme dans un effet de sourdine et lourdes de menaces forment une cérémonie tragique en huis clos¹⁵¹.

Selon Barthes, la topographie Racinienne est convergente, tout concourt vers le lieu tragique, mais tout s'y englu. L'espace se sépare entre un extérieur, lieu de la mort, de la fuite et de l'événement qui n'est évoqué que par la narration, telle une cause pure, on n'y fait référence que par le récit : l'arrivée d'un messager et un intérieur, lieu du tragique, lieu stupéfié ou manque l'événement. La scénographie d'une telle forme se dispense ou ne peut concevoir la

¹⁴⁷ MANUEL, Jacques, « D.W.G. Panorama de l'œuvre de Griffith 1914 1931 », *La revue du cinéma*, nov. 1946, p. 14.

¹⁴⁸ Les liens qui sont habituellement faits entre l'œuvre de Griffith et le théâtre sont fréquents et riches de problématiques. Ainsi, Jacques Manuel (cf note supra) voit dans le style de Griffith, une forme inspirée par le théâtre Elisabethain et par Shakespeare dont, dit-il, « la technique théâtrale est très voisine de celle de l'écran par sa souplesse, grâce en partie au fait que le plateau n'était pas encombré de décors et que l'on pouvait aisément transporter la scène d'un champ de bataille à une salle de château jusqu'au moment opportun de réunir ces action parallèles ». Sadoul, quant à lui n'hésite pas à assimiler le *Lys Brisé* (Griffith, 1919) à « une tragédie dont la dramaturgie se fonde sur la règle des trois unités », « largement entendue » précise-t-il « et n'excluant pas un montage parallèle » dans son dictionnaire des films (SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films*, Paris, Editions du seuil, Paris, 1965, p. 140) rangeant, au contraire, Griffith du côté du théâtre classique.

¹⁴⁹ *Andromède*, Bernin, B.N., Paris.

¹⁵⁰ BRUNEL, *op. cit.*, p. 213.

¹⁵¹ *Idem*, p. 254-255..

poursuite que sous une forme de récitatif : « Et le sultan triomphe ou fuit en ce moment » (Bajazet, I, 2)¹⁵².

C'est avec la comédie et donc grâce à Molière que la poursuite va trouver la place la plus évidente. Avant Molière la comédie est issue de la farce, des comédies latines et italiennes et hérite de l'influence du théâtre espagnol¹⁵³. C'est justement ce mélange de racines qui alimente le comique chez Molière. En effet, celui-ci incorpore à sa création les nombreuses pièces qu'il connaît tout en réconciliant comique et profondeur. Chez lui, le but est de faire rire aux dépens de comportements aberrants (aux yeux du public) à partir d'une intrigue qu'il voudra de plus en plus simple. L'action s'organise autour d'un valet sorti de la comédie italienne (*Les fourberies de Scapin*) ou d'un personnage fascinant (*Don Juan*) et ce peut être également une joyeuse revue (*Le bourgeois Gentilhomme*) qui va lier le tout.

Les personnages sont variés, typés et très caricaturés et ils s'intègrent dans une dramaturgie souple qui s'incline devant l'effet comique aux nombreux retournements. Molière auteur est aussi un metteur en scène qui organise les moindres détails et qui assume son goût pour l'acrobatie et la gesticulation, comme les *Italiens*.

Selon Pierre Brunel :

« Les éléments comiques sont nombreux chez Molière : déguisements, répétitions, litanies, gifles, bastonnades et poursuites. Ils sont dus également aux situations mêmes des personnages : situations physique, contrastes de mœurs et de langage, opposition de caractères. L'inconscience et la raideur des personnages qui poursuivent, métaphoriquement, une idée fixe sont à la base du rire chez Molière »¹⁵⁴.

Les commentaires que les élèves des collèges et des lycées ont pu découvrir dans la version du *Bourgeois Gentilhomme* éditée dans la collection des nouveaux classiques Larousse, sont riches d'informations quant aux sources du comique dans cette pièce. Là encore la poursuite, associée aux gifles, coup de bâtons, déguisements, personnages cachés, fait partie de l'arsenal gestuel comique issu de la farce. Elle sert le comique de situation, comme produisant une

¹⁵² BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963, p 19.

¹⁵³ BRUNEL, *op. cit.*, p. 233.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 239.

action, illustrant des rapports humains, ridiculisant les postures. Elle est aussi un ressort narratif intrinsèquement comique : la poursuite vaine d'une cause ou d'un bien est le ferment de la comédie d'intrigue¹⁵⁵. Paradoxalement, un ouvrage de René Bray¹⁵⁶, spécialiste de Molière, responsable d'une édition complète de ses œuvres en 8 volumes au P.U.F., n'évoque pas la *poursuite* dans le passage consacré au comique et plus précisément au comique de geste contrairement, donc, à des livres destinés au public scolaire. Faut-il en déduire que le thème ne mérite d'être développé que pour des lecteurs susceptibles d'y trouver un sujet dans lequel ils se retrouvent ?

Au 18^{ème} siècle ce que l'on appelle le « théâtre des bonnes intentions » voit décliner la comédie au profit de l'Opéra, exception faite des Italiens qui résistent le mieux. Les héritiers de Molière délaissent la tradition italienne de l'Arlequin et s'engagent dans la voie de l'étude poussée de caractère donnant à la comédie un aspect plus moralisant. La comédie en serait affaiblie. Marivaux, dont le théâtre très varié ne rejette pas le burlesque (l'utilisation des travestissements, l'opposition des caractères et des conditions) permet à la poursuite de se développer. L'évocation des subtilités de l'âme féminine, des sentiments tamisés qui n'en sont pas moins faibles, s'incarne dans le marivaudage qui énonce l'idée d'un labyrinthe et d'une poursuite sentimentale¹⁵⁷.

Au 19^{ème} siècle, quand le théâtre classique semble s'effacer devant les grands romantiques (Hugo, Musset) et que le naturalisme surgit au théâtre, des expériences moins conventionnelles comme le théâtre libre d'Antoine, le théâtre symboliste, le théâtre mystique, le théâtre du mystère, viennent enrichir les expériences sur les scènes françaises. Ces nouvelles approches ne s'inscrivent pas dans une veine comique ou dramaturgique propice à la poursuite. C'est au fond le vaudeville qui demeure la pépinière la plus savoureuse pour cette figure. Car la veine comique s'inscrit dans le courant réaliste qui s'évertue à décrire les vices dans un mouvement de l'intrigue qu'il faut parsemer de mille rebondissements. L'exemple le plus symptomatique de cette mécanique est peut être *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche (1815-1888), pour qui « une pièce est une bête à mille pattes qui

¹⁵⁵ MOLIERE, *Le bourgeois gentilhomme*, Paris, Librairie Larousse, 1963, notice de Yves HUCHER p. 21.

¹⁵⁶ BRAY, René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

¹⁵⁷ BRUNEL, Pierre, *op. cit.* p. 321.

doit toujours être en route, si elle se ralentit, le public baille, si elle s'arrête il siffle »¹⁵⁸. Le *Chapeau de paille d'Italie* (1851) fait de la poursuite à la fois un système et une métaphore géniale de la course à l'inutile. Dans cette pièce, qui est peut être le parangon de la poursuite au théâtre, on assiste à la course folle de toute une noce¹⁵⁹ après ce que l'on peut assimiler au *mac guffin*¹⁶⁰ chez Hitchcock, à savoir, ici, un chapeau qui devient l'incarnation de tous les désirs. Labiche est l'auteur qui sous Napoléon III aura le plus de succès et fera un triomphe avec *Un chapeau de paille d'Italie* consacré comme le « prototype du vaudeville de mouvement »¹⁶¹. Parmi ses nombreuses reprises, adaptations et mises en scènes je souhaiterai revenir sur l'une des plus récentes. Cette pièce a été présentée à Paris au théâtre de Chaillot en Novembre 2007. La mise en scène de Jean baptiste Sastre, qui se proposait d'en fournir une version revisitée, a été l'objet de débats passionnés portant sur la question du rythme et du mouvement ; question qui habite le théâtre de Labiche tout particulièrement et le vaudeville d'une façon générale¹⁶².

La pièce relate les mésaventures de Fadinard, le jour de ses noces avec la fille d'un pépiniériste. Le matin, au bois, son cheval mange le chapeau d'une dame en galante compagnie. Fadinard se voit contraint sous la menace de l'amant, officier de dragons, de remplacer le chapeau, pièce rare, offert en cadeau par le mari. Fadinard abandonne provisoirement sa future belle famille et part à la recherche d'un nouveau chapeau entraînant tous les protagonistes de la pièce dans une course-poursuite sans fin. La mise en scène de Jean-Baptiste Sastre « travaille sur un espace disloqué et Fadinard qui ne tient pas en place apparaît bien comme pétrifié par l'indécision et le comique confine presque au tragique »¹⁶³.

¹⁵⁸ GIDEL, Henry, *Le vaudeville*, Paris, P.U.F., 1986, p.55.

¹⁵⁹ Le thème n'est pas sans faire penser à des courts métrages comiques tels que *Une noce à bicyclette* de 1904 chez Pathé (AFF) ou toute une noce bat la campagne à vélo

¹⁶⁰ TRUFFAUT, François, HITCHCOCK, Alfred, *Hitchcock Truffaut*, Gallimard, 1993, Paris, p. 111 : -François Truffaut : « Le Mac Guffin c'est le prétexte, c'est ça ? ». -Alfred Hitchcock : « C'est un biais, un truc, une combine, on appelle cela un gimmick (...) Alors voilà toute l'histoire du Mac Guffin. Vous savez que Kipling écrivait fréquemment sur les Indes et les Britanniques qui luttèrent contre les indigènes sur la frontière de l'Afghanistan. Dans toutes les histoires d'espionnages écrites dans cette atmosphère, il s'agissait invariablement du vol des plans de la forteresse ».

¹⁶¹ Sarcey cité par GIDEL, Henri, *Le Vaudeville*, Que sais-je ? *op. cit.*, p. 55.

¹⁶² Voir l'article de BOUTEILLIER, Maïa, « Chapeau » Sastres in *Libération* du vendredi 7 décembre 2007.

¹⁶³ *Idem.*

Ainsi inversée, la mécanique habituelle du vaudeville régie par la tension, le mouvement, la trépidation et au fond une gestuelle de la poursuite n'en est que mieux mise en valeur même si elle s'accommode d'une certaine lenteur, au prix, il est vrai, d'une perte de l'effet comique. Le secret des pièces de Labiche consiste, selon l'acteur Denis Podalydés, qui interprète le rôle principal, dans la possibilité de les accélérer ou de les ralentir : une mise en scène qui ralentit le rythme fait verser la pièce vers une odyssée cauchemardesque que l'on ferait durer¹⁶⁴.

Bergson, dans *Le rire* décrit la poursuite de Fadinard comme l'expression d'un mécanisme circulaire, comique par essence, comme l'idée kantienne d'une attente qui ne se résout en rien, qui le conduit finalement après une véritable Odyssée à se retrouver à la place initialement occupée à son début :

« un chapeau de paille d'Italie a été mangé par un cheval. Un seul chapeau semblable existe dans Paris, il faut à tout prix qu'on le trouve. Ce chapeau qui recule toujours au moment où on va le saisir, fait courir le personnage principal, lequel fait courir les autres qui s'accrochent à lui ; tel l'aimant entraîne à sa suite, par une attraction qui se transmet de proche en proche, les brins de limaille de fer suspendus les uns aux autres. Et lorsque, enfin, d'incident en incident, on croit toucher au but, le chapeau tant désiré se trouve être celui-là même qui a été mangé »¹⁶⁵.

Noël Burch¹⁶⁶ pense que le vaudeville européen se nourrit de la poursuite comme effet presque mécanique. Pour certains auteurs comme Feydeau il s'agit même d'une mécanique de précision, comme on peut le voir à travers ses pièces telles que *Monsieur chasse* (1892), *Un fil à la patte* (1894), *Le dindon* (1896), *La dame de chez Maxim's* (1899), *La puce à l'oreille* (1907). Chez cet auteur, qui conçoit ses pièces en fonction d'une mise en scène détaillée très précisément dans des didascalies nombreuses, le mouvement – entendu comme rythme – et les mouvements – entendus comme déplacements – sont l'armature de sa force comique. Georges Feydeau s'inscrit dans la tradition d'un vaudeville dit « structuré » par opposition à un « vaudeville à tiroir » comme le définit Henry Gidel. Pour celui-ci, le « vaudeville à tiroir » est l'héritier du vaudeville de l'Empire et de la restauration. Il s'agit d'une pièce où

¹⁶⁴ France Inter, Samedi 7 Décembre 2007, 18h30.

¹⁶⁵ BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 64.

¹⁶⁶ BURCH, Noël, *op.cit.*, p.142.

plusieurs épisodes – une série de sketches, pratiquement traités pour eux-mêmes – sont reliés par une trame légère. L'intrigue est peu logique, peu rigoureuse car le but est de multiplier les traits d'esprits dans des scènes de mœurs plus ou moins satiriques¹⁶⁷. Le second, le « vaudeville structuré », repose sur une architecture rigoureuse et propose des intrigues rapides avec pour ferment comique le quiproquo et la péripétie. C'est à cette catégorie que Feydeau se voue dans la tradition d'auteur comme Alfred Hennequin ou Eugène Scribe¹⁶⁸ partisans de « la pièce bien faite », et bien sûr Eugène Labiche mais avec une volonté farouche de complexifier les intrigues : « au lieu d'avoir une action il en crée quatre ou cinq à la fois dont les incidents se heurtent sans cesse et rejaillissent les uns sur les autres »¹⁶⁹.

Feydeau met au point une technique dont l'efficacité comique repose sur la qualité des scènes de préparation. Ainsi, avant d'être jetés dans une situation burlesque, les personnages sont présentés dans un cadre ou un contexte le plus réaliste possible. Ensuite, il met en place une mécanique qui démarre à partir de savoureux quiproquos et de rencontres intempestives et qui s'accélère par l'apport régulier d'incidents et l'abondance des péripéties. Dès lors la situation du héros est instable, il passe de la terreur au soulagement et inversement. Enfin, Feydeau exigeait de ses acteurs le respect d'une allure et d'un tempo méticuleusement prévu, comme l'indiquaient les nombreuses didascalies qui accompagnent ses textes: « Bois d'Henghien entre comme un boulet », « le Général arrive comme une bombe », « il détale comme un lapin », « Rugby s'élançait à sa suite ».

Bien évidemment, les poursuites vont trouver leur place dans cette dynamique tourbillonnante et être de véritables scènes d'actions comiques. Le point de départ est bien souvent « la rencontre intempestive » : le personnage, pour éviter le scandale, la scène de ménage ou l'effondrement de ses projets, va prendre la fuite, poursuivi par l'agent de police ou le conjoint jaloux et va déclencher un nouvel incident. Par exemple, dans *Monsieur Chasse* (1892), un personnage, Duchotel, se sauve en caleçon, poursuivi par des agents de police,

¹⁶⁷ GIDEL, Henri, *Le Vaudeville*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁸ Eugène Scribe (1791-1861) va renouveler le genre en apportant des structures solides à ses pièces, selon Henri Gidel, il « transfère donc pour le vaudeville une technique d'intrigue dont il trouve le modèle dans la comédie classique ou néo classique, celle de Corneille et celle de Beaumarchais. En particulier, il apprend à exploiter brillamment les ressources du *quiproquo*, à ménager l'intérêt en piquant la curiosité du public par un savant jeu de préparations, à organiser un suspens » *op. cit.*, note 42 p. 50.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 76.

prend un pantalon à un autre personnage qui, se retrouvant lui-même en caleçon devra expliquer la raison de sa tenue au commissaire de police, ou dans *La puce à l'oreille* (1907) les personnages se sauvent en bousculant l'un d'entre eux, une dame maladroite, qui de ce fait n'arrivera pas à se mettre à l'abri. La poursuite permet également les sorties de scène dont le nombre est, comme celui des entrées de scène, en lien direct avec le rythme dans la dramaturgie du théâtre de Georges Feydeau. Car le crescendo de l'action est lié à l'augmentation des mouvements sur scène et des mouvements entre la scène et les coulisses.

Feydeau semble particulièrement attiré par les poursuites et s'efforce toujours d'en renouveler l'intérêt scénique. D'abord il les allonge et les complique puis il les agrémente de péripéties variées en se montrant habile à exploiter toutes les ressources du décor pour les rendre plus mouvementées et plus amusantes »¹⁷⁰. Même le décor comprend des installations sophistiquées qui décuplent les possibilités des fuites, des courses et des poursuites, grâce à des portes, des escaliers, des machineries comme par exemple le lit truqué dans *La puce à l'oreille*.

En définitive, chez Feydeau, tout semble être au service de l'action et, s'il le faut, il utilise même les coulisses pour leur permettre un plein développement.

Henri Gidel analyse la poursuite de la scène 4 du troisième acte de *Un fil à la patte* et en tire les conclusions suivantes :

« la durée de cette séquence (entre guillemets) n'excède pas quelques trente secondes, pendant ce cours laps de temps la poursuite dont Bouzin est l'objet aura été amenée par une demi douzaine de péripéties rapides qui chaque fois remettent son sort en question ; elles créent une sorte de suspense continu. Par ailleurs toutes ces péripéties se présentent sous une forme concrète et spectaculaire car les personnages courent, se bousculent, les portes s'ouvrent et se ferment à chaque instant (six fois en une demi-minute). Tout cela n'eût pas été possible sans l'ingénieuse disposition des décors ; par son couloir à deux issues, il est simultanément asile et traquenard. Le corridor permet de masquer au public une partie du trajet des deux personnages qui ressurgissent brusquement à l'une des deux extrémités ; il y a là un double facteur de mystère et de

¹⁷⁰ *Idem*, p. 164.

surprise qui compte beaucoup dans l'intérêt de l'épisode. Quant à l'escalier, il ne fournit pas seulement à l'auteur l'occasion de montrer le spectacle cocasse des personnages qui parcourent les degrés à toute vitesse. En s'offrant à Bouzin une sorte de bifurcation dans son itinéraire de fuite, il propose un dilemme sous une forme très concrète, et partant très théâtrale. Combien scénique également l'erreur d'aiguillage du général (le poursuivant) qui s'engouffre vers les étages inférieurs alors que le public vient de voir Bouzin monter l'escalier ! »¹⁷¹.

Gidel souligne ici les caractères essentiels de la poursuite au vaudeville dont un certain nombre seront repris par la poursuite cinématographique : le temps contracté (quelques dizaines de secondes) et l'enchaînement rapide de plusieurs actions qui ont comme effet la suspension du temps. Effet qui est renforcé par un choix subtil des décors particulièrement adapté à une action toute en mouvement.

Dans le vaudeville, comme plus tard dans le cinéma, ce mouvement est essentiel. Il est son principe d'unité puisque son comique se fonde sur les péripéties de l'intrigue¹⁷², et dont le résultat, comme pour les spectacles d'essence populaire, s'apprécie d'après les réactions directes du public. Cela, même si à la fin du 19^{ème} siècle le vaudeville acquiert une certaine notoriété auprès de la bourgeoisie et surtout de la petite bourgeoisie en devenant une forme théâtrale à part entière. En 1855 est supprimée la distinction légale entre théâtre de parole pure comme la comédie française et le théâtre léger, qui ne pouvait, jusqu'à cette date, que proposer des spectacles à dominante musicale. Le vaudeville qui est à l'origine un spectacle à couplets, peut se dispenser, en les diminuant d'abord, de morceaux chantés. En effet, ses origines sont celles de la chanson¹⁷³, satirique d'abord, puis d'un genre hybride entre la comédie et le théâtre ensuite (entre le 17^{ème} siècle et le 18^{ème} siècle).

Frappante est la similitude entre les théâtres équestres anglais et le vaudeville français qui tous deux vont donner naissance, en marge des théâtres nobles qui monopolisent le droit à la

¹⁷¹ *Idem*, p. 165.

¹⁷² FAVRE, Yves-Alain, « Le comique de Feydeau », *Revue des sciences humaines*, Avril Juin 1973, p. 239.

¹⁷³ Selon le Dictionnaire *Le Petit Robert* (ROBERT, Paul, *Le nouveau petit Robert*, Editions Dictionnaires Le Robert, Paris, 2005, p. 2743) le mot est issu de vault de ville qui provient d'une altération de vaudevire qui désigne au 15^{ème} siècle « chanson de circonstance » à partir de « vauder » c'est-à-dire tourner et « virer » qui signifie « tourner » également.

parole, à des spectacles de pure sensation à base d'action et de mouvement, l'un à travers le suspens d'un simulacre de chasse, l'autre à travers le suspense d'un simulacre de vie.

Poursuite et Littérature

La littérature recèle bon nombre d'exemples de poursuites et les absences de poursuites sont même, dans certains cas, des informations signifiantes sur le lien entre les genres et les époques, les formes et les contenus. Ainsi, la poursuite semble être fortement liée à l'importance donnée à la structure du récit dans l'économie de la narration. J'ai privilégié dans mon approche un ordre chronologique, sans prétendre en revanche à une quelconque et impossible exhaustivité, en me concentrant sur des textes ou des auteurs parmi les plus connus.

La chanson de Roland est celle des chansons de geste qui sera à l'origine de l'épopée française et dans laquelle la poursuite n'est pas particulièrement évoquée dans toutes les scènes d'actions qui reposent essentiellement sur des combats frontaux à la façon des duels de chevalerie. Le célèbre épisode de Roland à Roncevaux, par exemple, est une scène de forte intensité qu'on pourrait qualifier de « sauvetage », et dont la fonction serait de valoriser l'aspect dramatique plus que narratif du sujet. Ce passage illustre la tradition chevaleresque française en mettant en scène le héros, trahi et pris au piège dans un défilé par les armées sarrasines, qui finit par mourir, non sans avoir, mais trop tardivement, sonné du cor pour appeler à l'aide les armées de son empereur. Selon Pierre Brunel, il faut noter que les chansons de geste créées sans souci de cohérence les unes par rapport aux autres sont insérées dans des ensembles par les trouvères dans un souci d'unité qui multiplie les hauts faits des personnages les plus séduisants, leur inventent des enfances, des vieillesses, des compagnons ou des parents imaginaires, constituant ainsi des cycles que les copistes plus tardifs ont rassemblé avec une volonté de coordonner en un tout¹⁷⁴.

La structure narrative ne peut donc pas être comparée avec des romans tels que nous les connaissons, conçus comme un tout, destinés à être lus et dont la force d'impact repose sur leurs qualités intrinsèques et non pas sur le talent d'un conteur.

¹⁷⁴ BRUNEL, Pierre, *op. cit.*, p. 19.

D'ailleurs, la chanson de geste, cet « art épique des jongleurs »¹⁷⁵, qui fait de l'épopée le genre le plus prisé jusqu'au 12^{ème} siècle, va être supplanté par le roman courtois et par des formes plus élaborées à partir du moment où les classes privilégiées préfèrent lire ou se faire lire des textes mieux agencés et dont la composition et l'expression seront plus recherchés.

Peu de poursuite dans la poésie lyrique des 12^{ème} et 13^{ème} siècle dans laquelle l'expression, toujours en vers, évolue vers une sorte de raffinement formel favorisé par le contenu. La promotion d'un Art du savoir vivre à la cour et d'un nouveau mode de relations amoureuses, se présente plutôt comme l'expression d'une patience, d'une attente qui développe les qualités des preux chevaliers sans favoriser vraiment l'action. En revanche, le roman qui apparaît dans le Nord de la France au 12^{ème} siècle va adapter les thèmes anciens en les améliorant : histoires et mythes gréco latins¹⁷⁶, légendes de Bretagne dont celle du Roi Arthur, ou de celle de Tristan et Iseut. De grands écrivains comme Chrétien de Troyes imaginent des récits plus longs qui semblent se structurer selon le principe du voyage et de la quête qui peut s'apparenter à une forme de poursuite ou à l'errance:

-*Erec et Enide* (1170) : un chevalier pour redorer son blason et mériter l'amour de sa femme entreprend un long voyage, aux multiples péripéties.

-*Cligés* (1167) : la résolution d'un amour impossible dont la seule issue serait la fuite, trouvée dans un filtre d'amour.

-*Le Chevalier à la Charrette* (1177) : Lancelot part en quête de Guenièvre et entreprend un long voyage semé d'embûches.

-*Le Chevalier au lion* (1181) : Après son mariage, un chevalier, pour ne pas être « détourné » de sa chevalerie entreprend un long voyage qui se transforme en errance.

-*Perceval ou le conte du Graal* (après 1181) : ce roman inachevé narre la quête du Graal qui permettra au roi Arthur de retrouver sa vaillance et à Perceval de racheter ses fautes.

¹⁷⁵SICILIANO, Italo, *Les origines de la chanson de geste*, Paris, 1955.

¹⁷⁶Par exemple dans *l'Enéide* de Virgile, Enée, troyen défait mais survivant est décrit s'enfuyant, poursuivi par les Grecs et emportant son père sur ses épaules. Ce sujet est repris dans *Enéas* (anonyme, vers 1160) à travers, une adaptation assez libre.

Chrétien de Troyes suscita un engouement très important, si bien que des « continuateurs » s'efforcent de parachever son œuvre : certains restent anonymes, d'autres comme Gerbert de Montreuil, Manessier, et Robert de Boron, au moment où cesse la mode des vers, unifiaient la légende dans un texte en prose rassemblant l'histoire du Saint Graal, de Lancelot, de Merlin, et dont la fin s'achève après un initiatique, mais épuisant, voyage.

Les exemples de poursuites apparaissent également dans la veine comique avec les fabliaux, qui sont des croquis de mœurs, et à travers *Le roman de Renart*, récit des aventures du célèbre goupil, constitué par de nombreux épisodes rassemblés sans esprit de cohérence. Parodiant, avec une certaine désinvolture les valeurs de la chevalerie, ces récits ont recours à des situations burlesques comme la poursuite : on présente tantôt le célèbre goupil poursuivi par les gens de ferme, tantôt par Isengrin son ennemi, ou bien encore échappant à une embuscade destinée à l'attraper dans les écrits de Pierre de Saint Cloud en 1175. Des continuateurs poursuivront ces récits jusqu'en 1205, apparemment selon le même ton.

Si l'on écarte la littérature d'inspiration historique, le théâtre, la poésie lyrique, telle celle de François Villon, les récits semblent, de façon durable, construits autour d'un voyage ou d'une quête dont l'idéal chevaleresque se dissipe au profit de buts plus triviaux. Dans *Le petit Jehan de Saintré* (Antoine de la Sale, avant 1460), le héros devenu valeureux chevalier en parcourant le monde, trahi par celle qu'il aime, se venge¹⁷⁷. En général, il s'agit essentiellement de courts récits aux thèmes variés, parfois gaillards (*Les cent nouvelles nouvelles*).

Le 16^{ème} siècle, marqué par les guerres d'Italie, les rivalités religieuses et la découverte du nouveau monde, voit la France se placer à l'aune d'un esprit nouveau : la Renaissance. Si d'abord d'anciennes formes médiévales vont disparaître, renaissent en français des formes antiques comme la comédie et la tragédie tandis que les thèmes vont accéder à une très grande variété. Les « rhétoriciens » jouent avec le langage au point de faire penser aux surréalistes¹⁷⁸. Clément Marot est leur disciple ; poète de cour d'abord, protégé de François Premier, puis poète satirique il invente de nouvelles formes comme une forme renouvelée de l'épître, l'élégie. Mais c'est la création rabelaisienne dans la force de sa création comique qui

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 73

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 91.

retient l'attention : celle-ci repose sur le vocabulaire, les descriptions plus que sur les situations, les néologismes, les jongleries verbales, boniments, jeux de mots, calembours, dialogues et répétitions. Même si dans ses récits, parfois, Rabelais reprend, en le parodiant, le modèle du roman de chevalerie, avec ses guerres, et celui de l'épopée mais dans une veine plus burlesque comme dans *La guerre pichrocoline*, la poursuite ne trouve pas vraiment de place. Son texte est destiné à être lu à voix haute et se veut être un style parlé, un langage pour tous. De même chez Ronsard qui contribue à la naissance d'une nouvelle esthétique, privilégiant le sonnet avec comme thème favori celui de l'amour, il n'y a pas de traces de poursuites si ce n'est, peut être, dans les scènes galantes, si l'on considère que la « cour » faite aux dames s'apparente à une poursuite.

C'est avec le grand retour du roman, au siècle de Louis XIII, que l'on s'attend à trouver « de » la poursuite dans les récits. Mais le roman « noble » obéit à des règles strictes qui semblent figer les intrigues: unité de lieu et unité de temps (pas plus d'un an). Il finit par donner naissance à des parodies. En prenant exemple sur des histoires comiques héritées de l'antiquité comme *L'âne d'or* d'Apulée ou les romans picaresques espagnols, des auteurs s'inscrivent de plus en plus nettement dans la veine comique. L'élément narratif caractéristique est le thème du voyage comme chez Charles d'Assoucy (1605-1677)¹⁷⁹. Paul Scarron (1610-1660) est le plus connu et son comique se base sur des situations et des actions burlesques (bagarres, coups) en se caractérisant surtout par une mise en abyme de l'acte d'écriture bien avant Diderot, et non point par ses poursuites¹⁸⁰.

Le siècle de Louis XIV est celui du théâtre mais aussi des mémoires, maximes et lettres. En poésie, La Fontaine nous lègue une fable délicieuse : *Le lièvre et la tortue* encore qu'il s'agisse plus précisément d'une course. Dans *Le lièvre et la perdrix*, la poursuite, comme expression de la situation « tragique » s'énonce en vers : « Le lièvre et la perdrix, concitoyens

¹⁷⁹ Poète et musicien, il compose des poèmes burlesques à partir de thèmes mythologiques comme *Les amours de Daphné et d'Apollon* (1650) qui font de lui un des précurseurs du genre de l'Opéra-comique.

¹⁸⁰ Il semble en effet que *Le roman comique*, œuvre inachevée dans laquelle est contée la vie aventureuse de comédiens ambulants, sur un mode « picaresque », recèle une intrigue propice aux incidents burlesques. Il s'agit souvent de la description de personnages ridicules comme l'avocat Ragotin dans *La chambre des comédiennes* (*Le Roman comique*, Première partie, VIII) ou de situations proprement burlesque comme des bousculades ou des rixes dans *Une représentation tumultueuse* (*Le roman comique*, Seconde partie, XVII) in BENNEZON, Pierre, *Trésor des lettres*, Paris, Fernand Nathan, 1962, pp 160 et suiv.

d'un champ/ Vivaient dans un état, ce semble assez tranquille/ Quand une meute s'approchant/ Oblige le premier à chercher un asile/il s'enfuit dans son fort, met les chiens en défaut... »¹⁸¹.

La figure investit de grands récits comme *le Télémaque* (1694) de Fénelon qui, au-delà de la satire, présente une structure narrative basée sur la recherche par le héros de son père (Ulysse). Les contes merveilleux ont la faveur du temps et l'on retrouve ceux de Charles Perrault (1697, *Histoires ou contes du temps passé*) ou la traduction des *Mille et une nuit* par Galland en 1702. Les contes sont une somme de récits qui rejoignent les thèmes et les mythes merveilleux propres au genre, lequel finira, détrôné au 19^{ème} par le roman populaire dans le registre de la littérature pour enfants.

Au 18^{ème} siècle où « les romans sont encore destinés à un public restreint »¹⁸², la production augmente et nombre de récits possèdent une structure intéressante comme *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) pseudo mémoires situées entre fiction et vérité s'intégrant dans un ensemble, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (Abbé Prévost). Le procédé, celui des mémoires, permet d'enchaîner les épisodes : *Manon Lescaut* est une suite d'enlèvements, de poursuites, celles d'un amant transi pour une femme qui lui est infidèle par nécessité, puis d'une fuite vers la mort.

Chez Voltaire, le conte philosophique est couramment structuré par l'expérience du voyage, comme dans *Micromégas* (1752), ou dans *Zadig* (1747) par la quête d'un bonheur qui se refuse, entraînant le héros dans les péripéties d'un voyage, pour le faire revenir au point de départ. Avec *Candide* (1759) le conte prend la forme d'un roman d'éducation qui amène le héros à devenir enfin lui-même, après de longs périples. Les péripéties auxquelles il est confronté s'articulent autour d'une série de fuites et de poursuites qui échappent à la construction classique imprimant l'idée du désordre de la vie.

¹⁸¹ LA FONTAINE, Jean, *Fables*, Classiques Hachette, Paris, 1929, p. 183.

¹⁸² JEAN, Georges, *Le roman*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p.17.

A l'opposé point de poursuites chez Diderot, dont *Le neveu de Rameau* est une sorte d'anti-récit d'une grande modernité¹⁸³ de par la pluralité des niveaux de narration, l'importance du dialogue dans la réalisation des personnages, et par la mise en abyme de l'acte de création.

Il est notoire que le 19^{ème} siècle est le siècle du roman. A cette époque le nombre des tirages augmente vraiment beaucoup car la liberté du commerce entraîne une augmentation des points de diffusion du livre¹⁸⁴ et les populations urbaines, de plus en plus nombreuses, montrent un intérêt plus grand pour les livres – et les romans en particulier – que les gens des campagnes. Les romans qui se vendent le plus sont ceux de Paul Féval et d'Eugène Sue. C'est au 19^{ème} siècle qu'apparaissent également les feuilletons dans des journaux qui tirent parfois à 100000 exemplaires consacrant des auteurs comme Balzac, Zevaco ou Ponson du Terrail¹⁸⁵. Ce corpus constitue le champ d'analyse le plus riche du point de vue des récits car ce siècle est aussi celui du romantisme qui magnifie les personnages portés par le mouvement. Mais c'est aussi le siècle de la vérité intérieure, qui, plus que l'action, anime également les récits¹⁸⁶.

Le « grand » du roman réaliste, Balzac, se caractérise par la lenteur de ses scènes d'exposition. Cela tendrait souvent à faire oublier les nombreux jeux d'accélération dans les intrigues. D'un point de vue des récits il y a peu de poursuites, exception faite de celles qui conduisent les personnages à traverser l'espace de la *Comédie Humaine*, ces « Mille et une nuits de l'occident », derrière leurs passions dévorantes, à marche forcée. Balzac écrit d'ailleurs un article, intitulé « Théorie de la démarche » pour la revue *L'Europe Littéraire*¹⁸⁷, qui pose les prémisses d'une anthropologie du mouvement apte à différencier la démarche des types humains selon les classes sociales. Ce texte est aussi la mise en scène de la « démarche » scientifique de l'auteur qui repose sur l'observation et la mémoire, d'où il en tire la constatation suivante: « autant d'hommes autant de démarches ! »¹⁸⁸. Cela traduit aussi

¹⁸³ BRUNEL, *op.cit.* p. 346.

¹⁸⁴ Jean Hassenforder, « Les lecteurs et la lecture », dans *Le Livre et La Lecture en France*, Paris, Editions ouvrières, 1968, p. 188.

¹⁸⁵ JEAN, Georges, *Le roman*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 19.

¹⁸⁶ Les éléments autobiographiques sont prépondérants, a fortiori dans les mémoires de Chateaubriand, *Les mémoires d'outre-tombe*.

¹⁸⁷ MAYER, Andréas, « Faire marcher les hommes et les images. Les artifices du corps en mouvement », *Terrain* n° 46, Paris, MSH Editions, 2006, p. 34.

¹⁸⁸ MAYER, *op.cit.* p. 38.

la façon dont Balzac, en suivant les gens dans la rue, se plaisait à essayer de deviner leur « histoire ». Ensuite, parfois, il en faisait des personnages qu'il intégrait à ses romans.

Flaubert, quant à lui, inscrit son oeuvre dans la négation de l'action¹⁸⁹, car, selon Sartre « ce n'est pas l'événement qui se contracte sous la main de Flaubert, mais ce qu'il y a entre les événements, ces étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise et le miracle, c'est de réussir à donner tant d'existence et de densité à ces espaces vides, c'est de faire du plein avec du creux »¹⁹⁰. Là non plus, peu de poursuites.

C'est avec Victor Hugo que le roman va s'illustrer de la façon la plus magistrale en terme de « poursuite ». Dans *Les Misérables*, par exemple, on remarque une structure générale portée par la poursuite, celle de Jean Valjean par le policier Javert. Poursuite pure, comme dans le passage dans les égouts, sorte de synecdoque, qui résume symboliquement le parcours et la vie de Jean Valjean mais aussi enquêtes et filatures dans une bonne partie de l'oeuvre, et en tous cas mouvements, fuites, jusqu'à l'errance. Avant de mourir, se mettant à l'écart du bonheur de Cosette, Jean Valjean ne peut s'empêcher d'errer dans le quartier où elle réside avec Marius, devenu son mari. Cette fin résonne comme un mouvement décroissant, le héros finissant par raccourcir ses promenades, jusqu'à sa mort dans un 4^{ème} chapitre intitulé « l'attraction et l'extinction »¹⁹¹. La poursuite est un thème mais aussi la figure maîtresse du roman. Ainsi, quand la fin s'annonce heureuse, Jean Valjean déclare encore à Marius qui vient d'épouser Cosette : « Vous demandez pourquoi je parle, je ne suis ni dénoncé, ni poursuivi, ni traqué dites-vous. Si ! Je suis dénoncé, si ! Je suis poursuivi. Si ! Je suis traqué ! Par qui ? Par moi. C'est moi qui me barre à moi-même le passage, et je me traîne, et je me pousse, et je m'arrête, et je m'exécute, et quand on se tient soi-même on est bien tenu »¹⁹². Rivée aux sentiments les plus profonds, organisant les récits internes ou la structure générale de l'oeuvre, symbole des désirs qui hantent les personnages, sous des formes plus ou moins intenses, la poursuite anime *Les Misérables*. Elle en est l'expression même, comme forme et comme contenu. En définitive elle représente la quête d'un homme à travers son destin et

¹⁸⁹ BRUNEL, *op.cit.*

¹⁹⁰ SARTRE, Jean-Paul, *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1988.

¹⁹¹ HUGO, Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 1995, p. 843, Livre huitième, Cinquième partie : « La décroissance crépusculaire ».

¹⁹² HUGO, Victor, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 809.

celle d'un destin pour les hommes, la recherche d'une transformation par le mouvement social, la transfiguration de l'humanité¹⁹³ qui semble inexorable « comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va ¹⁹⁴ ». Dans cette œuvre, le déplacement des personnages semble être le principe métaphorique majeur : courses, marches, filatures, poursuites, promenades selon le degré de plénitude des uns ou des autres. A la fin du roman, les dernières promenades de Jean Valjean autour du domicile de Marius et Cosette, à l'image d'un dernier souffle, se font moins proches, moins longues, jusqu'à, peu à peu, cesser tout à fait.

Si les poursuites sont au 20^{ème} siècle prégantes dans le roman d'aventures ou dans le roman policier et de science fiction, n'est-ce pas un peu à cause de leur prépondérance dans le cinéma et de son influence sur la littérature ?

L'analyse, du point de vue de la poursuite, du roman d'aventures populaire, *Zorro*¹⁹⁵, s'avère la plus pertinente car il a donné naissance à une série de films et de feuilletons télévisés pour la jeunesse¹⁹⁶. Le roman original a pour titre exact *The Curse of Capistrano* (littéralement la malédiction de Capistrano) publié en feuilleton dans *The All Story* en 1919¹⁹⁷. Les aventures du célèbre héros ont été éditées dans un ensemble portant le titre *The Mark of Zorro*¹⁹⁸, en 1924. L'adaptation cinématographique de Fred Niblo avec Douglas Fairbanks de 1920 avait pris ce titre, tout comme celle de Rouben Mamoulian en 1940. Conformément aux lois du genre, il y a effectivement une grande « séquence » de poursuite dans le roman. Toutefois ce sont plutôt les face à face qui sont privilégiés, soit des duels et des combats soit des scènes plus romantiques, puisqu'une grande partie de l'œuvre repose sur les liens sentimentaux entre Don Diego de la Véga et sa promise. Celle-ci, bien sûr, on le sait, lui préfère Zorro sans savoir qu'il s'agit d'une seule et même personne.

¹⁹³ *Idem*, p. 645, note 1.

¹⁹⁴ Dernière phrase du roman, fin de l'épithaphe inscrite au crayon par un inconnu sur la tombe de Monsieur Madeleine alias Jean Valjean, *ibid.*, p. 887.

¹⁹⁵ Lire à ce sujet WINCKLER, Martin, *Le rire de Zorro*, Paris, Bayard Editions, 2005.

¹⁹⁶ SCARINGI, Carlo, *Zorro*, Rome, Gremese, 1999. L'auteur dénombre 47 versions cinéma à laquelle s'ajoutent les deux films de Martin Campbell avec Antonio Banderas dans le rôle principal (USA, 1999 et 2004).

¹⁹⁷ Epoque voisine de la consolidation du montage narratif.

¹⁹⁸ Mc CULLEY, Johnston, *The Mark of Zorro*, New York, Grosset and Dunla, 1924, pour l'édition française, *Le signe de Zorro*, Paris, Editions Gallimard Jeunesse, 1997, traduction de Noël Chasseriau.

Le plus étonnant est sans doute la façon dont est présentée la poursuite dans le roman. Zorro organise l'évasion d'une famille noble injustement emprisonnée par l'officier commandant la région. A peine échappés à cheval, les fuyards sont pris en chasse par le sergent Gonzalès¹⁹⁹. La poursuite est décrite en deux temps : du point de vue des poursuivis dans le chapitre 32²⁰⁰ (« Serrés de près ») puis du point de vue exclusivement du chef des poursuivants, le sergent, dans le chapitre 33 (« Fuite et poursuite ») mais avec reprise de l'action conduisant à un saut en arrière dans le temps. Cela n'est pas sans faire penser à ces chevauchements narratifs du cinéma des premiers temps caractérisant « l'autonomie du tableau primitif ». Comme l'explique Vincent Pinel

« le tableau était un mode de représentation difficile à manipuler. Dans la *Vie d'un pompier américain* (1903) Edwin S. Porter traite un sauvetage en deux tableaux ; l'intérieur d'une chambre cernée par les flammes et l'extérieur d'un immeuble avec l'échelle des pompiers permettant d'accéder à une fenêtre du deuxième étage. L'action est la même dans les deux cas : les pompiers sauvent une femme, son enfant puis reviennent dans la chambre pour éteindre le feu. Les spectateurs étaient amenés à regarder deux fois la même action répétée intégralement dans sa continuité, l'une traitée en intérieur, l'autre en extérieur. L'idée même de mêler les deux visions, comme le ferait un montage d'aujourd'hui, était inimaginable en ce tout début de siècle, elle aurait été incomprise »²⁰¹.

La présence d'une reprise narrative de cette sorte dans le roman *Zorro* est surprenante mais elle est peut-être liée au besoin de faciliter la compréhension des enchaînements entre les différents épisodes d'un feuilleton. D'abord publiés dans un hebdomadaire ils ont, ensuite, été rassemblés dans une compilation qui a donné naissance au roman. Néanmoins ce procédé n'apparaît plus par la suite dans le récit. Cet aspect conduit à évoquer l'influence qu'auront le cinéma et le montage alterné dans la façon d'organiser la narration dans la littérature. L'influence des films de Griffith comme *The Birth of a Nation* (1914) et comme *Intolerance*

¹⁹⁹ Personnage inquiétant dans le roman original il se transformera en personnage burlesque et ridicule dans les versions ultérieures au cinéma et à la télévision.

²⁰⁰ Version Française, *Le signe de Zorro*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁰¹ PINEL, Vincent, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Cahiers du cinéma, Les Petits Cahiers, CNDP, Paris, 2001, p. 11.

(1915) sur la littérature est sensible. Pour certains le roman anglo-saxon serait « redevable des constructions achronologiques et des variations dans le temps et dans l'espace, constructions littéraires que l'on chercherait vainement avant 1916 »²⁰².

Cette difficulté de la littérature à présenter les poursuites, que le cinéma, au contraire, parvient à reproduire si répétitivement selon le mode tellement courant de l'alternance A/B, pourrait constituer l'un des éléments du problème de fond posé par la représentation de la poursuite. L'alternance au cinéma est l'expression claire d'un va et vient ubiquitaire. Celui, bien compris, entre deux lieux (lieu du poursuivi et lieu du poursuivant) mais celui aussi, bien plus confus entre deux moments dont on est bien en peine, parfois, de dire s'ils sont simultanés ou successifs. C'est le problème posé par la « faille » ou la « béance » dont le principe est résumé par André Gardies à partir du fait qu'« entre deux plans successifs au sein d'un même syntagme, quelles que soient les constantes repérables de l'un à l'autre toujours s'inscrit une fracture »²⁰³. Une ellipse temporelle se glisse-t-elle donc entre les plans ? Quelle est sa durée ?²⁰⁴

Le roman *Dracula*²⁰⁵ (1897) de Bram Stoker est très intéressant du point de vue de la rareté des variations dans le temps et dans l'espace, ou de leur difficile mise en place dans le roman « d'avant Griffith »²⁰⁶. La longue poursuite finale est révélatrice d'une forme de récit qui, pour exposer les variations spatio temporelles, semble s'obliger à obéir à une stricte rationalité en s'interdisant des variations de point de vue qui ne sont pas justifiées par l'existence d'un narrateur secondaire. Celui-ci fait parvenir ses informations par le biais d'un courrier, d'un message ou en se présentant directement auprès du narrateur principal, en tant que témoin.

²⁰² *Anthologie du cinéma*, L'avant-scène, 1966.

²⁰³ GARDIES, Alain, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1993, p. 96.

²⁰⁴ La notion est développée dans GARDIES, Alain, *L'espace au cinéma*, p. 98. J'aborderai en profondeur cette question dans les développements consacrés au syntagme alterné que propose la représentation de la poursuite au cinéma dans sa forme la plus courante. La notion est particulièrement bien analysée par François Jost et André Gaudreault dans JOST, François, GAUDREULT, André, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

²⁰⁵ Edition consultée : STOKER, Bram, *Dracula*, Paris, Marabout, 1980.

²⁰⁶ L'influence des films de Griffith sur le roman même aux USA a souvent été évoquée et d'abord par Eisenstein dans EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, *Dickens & Griffith*, Paris, Stalker, 2007.

Ce roman se présente comme la succession de différents journaux, tenus par différents personnages faisant office de narrateurs, chacun à son tour. La poursuite qui démarre à Londres, est narrée dans un premier journal qui évoque la fuite du comte Dracula, à partir des témoignages récoltés sur son passage. Le point de vue est celui des poursuivants. Tout au long de la poursuite, sur ce modèle, la situation des poursuivis – le célèbre vampire et ses compagnons – sera évoquée, encore, par des témoignages cités dans le journal, des télégrammes envoyés par des alliés et même les visions extralucides d'une des poursuivantes sous état d'hypnose. A un moment de la poursuite, l'équipée qui pourchasse Dracula se scinde en trois groupes. Il y a donc à ce moment trois points de vue. Ils sont relatés dans trois journaux différents. Au moment crucial, celui où le comte est rattrapé, et où, en quelque sorte les points de vue se rejoignent, la scène est racontée par une des équipes dans un des journaux, celle dont les membres observent à la jumelle la fin de la course. Le récit est donc exclusivement à focalisation interne, selon la terminologie de Gérard Genette²⁰⁷. L'ubiquité du lecteur passe obligatoirement par le point de vue d'un personnage.

Dans une des versions cinématographiques du roman, la plus récente, celle de Francis Ford Coppola²⁰⁸, celui-ci reprend le support narratif constitué par le journal personnel mais comme introduction de séquences. Peu à peu, le récit s'élabore sans que l'on y ait recours, dans les changements de lieu, à l'action d'un narrateur secondaire, même si la focalisation interne est privilégiée. Dans la poursuite finale, la référence à l'existence d'un témoin de l'action justifiant la mise en image de la fuite du comte, puisque le point de vue est essentiellement celui des poursuivants, est privilégiée, comme dans le roman, mais de façon plus souple. La focalisation interne dérive en focalisation externe de façon sensible jusqu'au démarrage d'une séquence nouvelle.

Au terme de ce panorama qui va des arts plastiques à la littérature, un élément semble être en commun : le récit. Que la poursuite soit figurée, imagée, elle constitue une forme de récit, le plus simple soit-il.

²⁰⁷ GENETTE, Gérard, « discours du récit », in *figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Le récit et la poursuite

C'est encore Noël Burch qui, dans le chapitre 6 « passions, poursuites : d'une certaine linéarisation » de *La Lucarne de l'Infini*²⁰⁹, montre que la linéarisation au cinéma comme étape de la constitution du « Mode de Représentation Primitif » vient des expériences de mise en image de *Passions* mais également de *poursuites*. Ses analyses des « films primitifs » du point de vue de leur aspect narratif, le conduisent à évoquer les travaux autour de la sémiologie du récit, dont Vladimir Propp a posé les bases. Pour qualifier de récit certains films primitifs comme *l'arroseur arrosé* (Lumière, 1895) il se réfère aux « conditions minimum de l'existence du récit » à savoir un commencement, une continuation, un achèvement²¹⁰.

Propp fut le pionnier du « formalisme » et à l'origine de la narratologie moderne. Ses travaux, souvent cités mais au fond peu étudiés, interrogent la question du récit en littérature mais aussi, par voie de conséquence, dans d'autres modes d'expression. Ainsi, l'analyse de la poursuite comme récit premier du Cinématographe, de même que la poursuite comme récit privilégié d'autres formes artistiques, « à la façon » de *La morphologie du conte* (1928), pourrait constituer une analyse riche de découvertes car sa méthode d'observation des structures narratives est transposable d'un mode d'expression à un autre. Sans me limiter à Propp, je me suis intéressé à d'autres travaux relevant des formalistes russes et ayant pour objet les récits et la structure narrative, en interrogeant les liens possibles avec le cinéma grâce aux apports théoriques particulièrement développés de certains spécialistes comme André Gaudreault et François Jost²¹¹.

La doctrine formaliste, à l'origine de la linguistique structurale, constitue un courant, né en 1916, et qui, fortement lié à l'avant-garde futuriste, refuse l'approche psychologique, philosophique ou sociologique régissant alors la critique littéraire russe.

²⁰⁸ *Dracula*, USA, 1992, réal. Francis Ford Coppola.

²⁰⁹ Burch, Noël, *op. cit.*, p. 137.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 138 note 1.

²¹¹ GAUDREAULT, André, *Du Littéraire au filmique, Système du récit*, Laval, Méridiens Klincksieck et Cie, 1988. GAUDREAULT, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Editions Nathan, 1990.

Ainsi, par une analyse de la littérature selon « la méthode formelle », certains d'entre eux comme J. Tynianov, Chlovsy, Propp, mettent en évidence les procédés de construction des romans, des contes ou autres récits, dont la structure, mise à nu, s'énonce comme fonction.

Le « voyage à la recherche d'un moyen d'existence » né dans le roman picaresque du seizième siècle, est perçu par les formalistes comme un prétexte à la réalisation de différents buts ou fonctions, puisqu'il devient peu à peu dans la littérature un simple procédé formel. Le « voyage à la recherche d'un moyen d'existence » permet à l'auteur de lier différentes situations tout en gardant le même héros, d'exprimer ses impressions sur divers lieux visités, de présenter des portraits de personnages qui autrement ne seraient pas compatibles dans le même récit²¹². Il y a là un lien fort intéressant avec la poursuite au cinéma.

En effet, cette mise à nu de la structure formelle dans la littérature est très importante du point de vue de mes recherches sur la poursuite, dans le sens où l'observation de la structure pure des films, au-delà de tout contenu, permet de formuler certaines hypothèses. Ainsi, on pourrait avancer que la poursuite au cinéma serait, entre autres, sous une forme dérivée ou non, le procédé formel privilégié, le prétexte à la réalisation de différents buts formels.

Il faut préciser que si les textes des formalistes ne font pas directement référence à la poursuite, ils mettent cependant en évidence des notions pertinentes et applicables dans le cadre de ma recherche. Par ailleurs, d'autres ont déjà expérimenté des méthodes d'analyse qui éclairent tout travail qui se place dans le champ de l'analyse des récits, en littérature et au cinéma. De nombreux auteurs comme Christian Metz, dans les années 60, ont, d'ailleurs, fait du cinéma un objet d'analyse dans une approche d'essence structuraliste et ont posé un grand nombre d'outils conceptuels déterminants.

Cependant, bien avant, Vladimir Chlovsy, développe une réflexion sur le poème et ses relations avec d'autres formes artistiques, intéressante de plusieurs points de vue. Dans *L'art comme procédé*²¹³ son approche sur l'histoire de l'art et sur les images mentales que crée le poème est riche de retombées, également pour mon étude sur la poursuite. Selon lui « de siècle en siècle, de pays en pays, de poète en poète, les images se transmettent sans être

²¹² TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes réunis, présentés par Tzvetan Todorov*, Editions du seuil, Paris, 1965, p. 20.

²¹³ CHLOVSKY, Vladimir, « l'art comme procédé » dans TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*

changées »²¹⁴. C'est le procédé qui change, comme le thème de la poursuite dont la répétition manifeste traverse les arts. C'est sous cet angle que l'analyse de la poursuite est riche car l'étude transversale de motifs ou de figures en art est une approche toujours pertinente, à l'instar, par exemple de celle de E. H. Gombrich qui, dans *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, analyse une forme récurrente²¹⁵. Il explique pourquoi les ombres portées sont entrées et sorties du répertoire des peintres occidentaux. Son analyse s'appuie sur leur aspect, leur origine et différentes observations liées à l'histoire de la peinture. L'objet de ma recherche repose sur le même type d'interrogation : pourquoi la poursuite au cinéma est-elle plus moins présente dans tel ou tel film ou à telle ou telle époque et surtout pourquoi est-elle présente de façon si insistante au cœur de diverses formes d'expression ? Les hypothèses de Chklovski sur la circulation des images à travers les époques en poésie, peuvent s'appliquer à mes propres questionnements sur la poursuite.

Mais c'est un autre texte, *La construction de la nouvelle et du roman*²¹⁶, dans lequel il se livre à une comparaison de la nouvelle et du roman et où il détaille les procédés de construction de la nouvelle, qui est véritablement emblématique d'une approche formaliste de l'analyse littéraire. Selon Chklovski, la nouvelle peut reposer sur une construction circulaire ou une construction en palier et faire référence à une sorte de parallélisme. Les nouvelles peuvent être présentées comme un tout lié par une nouvelle « cadre »²¹⁷ comme dans le *Décameron* (1349) de Boccace avec un personnage comme fil conducteur : c'est le cas de Gil Blas²¹⁸ dans le roman du même nom. Ce procédé d'encadrement est récurrent dans le roman picaresque, chez Cervantès et dans le roman européen. Le conte « polysyllabique » qui impose plusieurs tâches au héros, adopte ainsi une composition par enfilage. Soit le héros est neutre (personnage

²¹⁴ *Idem*, p. 78.

²¹⁵ GOMBRICH, E. H., *Ombres portées, leur représentation dans l'Art occidental*, Paris, Gallimard, 1996.

²¹⁶ CHKLOVSKI, Vladimir, « la construction de la nouvelle et du roman » dans TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*

²¹⁷ Dans *Les mille et une nuits* on met les nouvelles particulières à l'intérieur d'une autre nouvelle dont elles sont censées représenter les parties. Le principe est basé sur le « retardement » : il s'agit de raconter des nouvelles pour retarder l'accomplissement d'une action quelconque (Shéhérazade recule par ses contes le moment de sa propre exécution).

²¹⁸ *Histoire de Gil Blas de Santillane* de Alain René Lesage (1668-1747). Cet auteur fut un traducteur des dramaturges espagnols, il est connu comme ayant, selon Sainte Beuve, « un don de récit et de mise en scène qui était son talent propre ». Son *Le diable boiteux* (1707) est également très connu. Son travail de traduction explique peut être le lien entre Gil Blas et le roman picaresque.

enlevé par des pirates qui voguent en mer et qui n'arrivent jamais à destination) soit il est un agent plus ou moins puissant de l'action (Ulysse). Le voyage est donc la motivation la plus fréquente de l'enfilage et en particulier le voyage à la recherche d'un emploi²¹⁹. Souvent la deuxième partie du roman, composée par une succession de nouvelles, est bâtie sur un principe nouveau comme dans *Don Quichotte* de Cervantès ou comme dans *Les voyages de Gulliver* de Swift. Ce texte de Chklovski montre à quel point les formalistes russes ont influencé, via le structuralisme et via la linguistique, une certaine critique du cinéma. En ce qui concerne la *poursuite*, la tentation est grande de transposer au cinéma ces approches structurelles pour faire de la poursuite une « superstructure » et ses formes dérivées des « sous structures ».

L'idée de forme globale avec une approche de l'œuvre selon la combinaison de l'ensemble est l'objet d'un autre texte qui s'intitule *Sur la théorie de la prose*.²²⁰ Son auteur, Eikhenbaum, s'attache à évoquer le roman à partir de différentes formes littéraires à travers les époques. Pour lui, la *narration* est l'un des éléments déterminants de la forme de l'œuvre, parfois l'élément principal. C'est le type de narration qui permet d'opérer des comparaisons pertinentes. Il met en évidence les filiations possibles. Ainsi, la nouvelle italienne des 13^{ème} et 14^{ème} siècles se serait développée à partir du conte et garde des liens avec les formes primitives de la narration, à savoir une certaine simplicité et peu de dialogues. L'ancien roman d'aventures garde lui aussi des liens avec le conte, la liaison des épisodes se faisant grâce à la présence du héros. Le roman constitue l'objet d'étude principal de ce texte. Il constate que celui-ci évolue radicalement à partir des 18^{ème} et 19^{ème} siècles pour aller vers une forme ne reposant plus que sur trois aspects principaux : descriptions, portraits psychologiques et dialogues (Dickens, Balzac, Tolstoï) même si certains privilégient d'autres formes de narration (lyrique et poétique chez Victor Hugo par exemple). Parfois le dialogue devient l'élément fondamental de la construction, et le roman rompt avec la forme narrative. Puis, il constate que « les éléments qui relevaient de l'affabulation » quittent le roman pour investir les scénarios de films. Cette idée est formulée, il faut le noter, alors que le cinéma n'a pas 25 ans ! Nathalie Sarraute l'énoncera à son tour en 1948 : « comme la photographie

²¹⁹ La recherche d'un emploi ou la quête sont parmi les trames classiques du film de cinéma et la poursuite y est souvent le moment d'accélération habituel (Le *road movie*, par exemple).

²²⁰ In TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes réunis, présentés par Tzvetan Todorov*, p. 197.

occupe et fait fructifier les terres qu'a délaissée la peinture, le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman ; le lecteur [...] peut satisfaire, sans efforts et sans pertes de temps inutiles son goût des personnages vivants et des histoires »²²¹. Par ailleurs, pour Eikhenbaum, l'omniprésence du roman a conduit à effacer un genre comme la nouvelle. Il définit, ensuite, des critères de distinction entre le roman et la nouvelle à partir de leur origine. L'un est syncrétique, provient de l'histoire et du roman de voyage, l'autre est une forme « élémentaire » qui provient du conte ou de l'anecdote. La nouvelle naît donc sur la base d'une contradiction, d'un contraste, d'une erreur et tout dans elle-même tend vers la conclusion. Ainsi, la « Short Story » américaine se caractérise par une histoire aux dimensions réduites et dans laquelle l'accent est mis sur la conclusion.

Dans la nouvelle, la construction repose sur une énigme ou une erreur qui garde un rôle moteur jusqu'à la fin et un soin particulier est apporté aux surprises finales. Par conséquent, souvent, la proposition de l'énigme est plus intéressante que sa résolution. Compte tenu de ces remarques, la question est ici de savoir si un film de deux heures correspond à une nouvelle ou un roman – question liée à l'idée de rythme, d'intensité et non simplement de durée.

Dans le roman, la technique utilisée est fondamentale car, elle sert à ralentir l'action, combiner et souder des éléments hétérogènes, développer et lier des épisodes, créer des centres d'intérêts parallèles. La fin y est souvent un moment d'affaiblissement et non pas un renforcement de l'action. Le point culminant de l'action principale doit se retrouver avant la fin. D'ailleurs la fin inattendue est rare dans le roman où la partie finale joue le rôle d'un épilogue. D'une façon très imagée Eikhenbaum tire les conclusions suivantes :

« On comparera le roman à une longue promenade à travers des lieux différents, qui suppose un retour tranquille...et la nouvelle à l'escalade d'une colline ayant pour but de nous offrir la vue qui se découvre depuis cette hauteur [...] le roman est un problème à règles diverses que l'on résout à l'aide d'un système d'équations à plusieurs inconnues...la nouvelle est une équation à une inconnue »²²².

D'après cet auteur, jusqu'en 1850 la littérature américaine se confond avec la littérature anglaise. Mais, par la suite alors que les périodiques anglais sont remplis de grands romans

²²¹ SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, p. 78.

²²² TODOROV, Tzvetan, *op. Cit.*, pp 204 et 205.

(Dickens, Bulwer, Thackeray) les périodiques américains commencent accorder une grande place aux short stories. Eikenbaum analyse cette mutation à partir de l'œuvre d'Edgar Allan Poe. Dans celle-ci la longueur n'est pas gage de qualité, la nouvelle est dans le domaine de la prose ce qu'est le poème dans celui des vers, un « type idéal » dont « les dimensions ne dépassent pas ce que l'on peut dire en une heure » et qui est de ce fait supérieur aux autres genres d'un point de vue esthétique. Pour Poe si on ne peut pas les lire d'une traite, on perd de la force que confère la totalité (l'ensemble). Cette question nous renvoie inévitablement à la perception d'un film dont la force tient parfois à une « totalité » malgré une nature plus ou moins discontinue.

Enfin, la caractéristique de la nouvelle est dans l'idée d'un effet unique ; la première phrase doit tendre à produire cet effet.

C'est l'idée que Vladimir Propp²²³ propose, comme pour *Morphologie du conte*²²⁴, paru à Leningrad en 1928, au moyen d'une méthode d'analyse très novatrice qui a révolutionné l'approche des arts²²⁵. Les contes sont étudiés du point de vue de leur composition, de leur structure. Ainsi les personnages qui constituent les *variables*, accomplissent souvent les mêmes actes, *les constantes*, au cours de leurs actions. L'envoi de quelqu'un à la recherche de quelque chose ou de quelqu'un, par exemple, est une constante. Propp nomme ces actes des fonctions et il en dénombre 31 dans les contes merveilleux. Elles constituent avec les autres éléments un système organisé en parties qui semblent interchangeables. Ainsi, on peut comparer ces contes sans aborder la question de leur sujet.

De la même façon, dans le même ouvrage²²⁶, Vladimir Propp s'attachait à élaborer des instruments de comparaison pour cette fois-ci analyser les structures narratives. Pour les décrire, il définissait une unité de comparaison et de classement des différents récits : la fonction. Il s'agit en fait de l'action d'un personnage, définie d'après sa signification dans le déroulement de l'intrigue. Il distingue 31 fonctions. A titre d'exemple, la fonction 21 est la « poursuite du héros par l'agresseur ». Ces « actions » sont, de plus, regroupées dans des

²²³ PROPP, Vladimir, *Les transformations des contes merveilleux*, 1928.

²²⁴ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Editions Gallimard, 1970, traduit du russe par Claude Ligny.

²²⁵ Claude Levi Strauss, « La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp », *Les cahiers de l'ISEA*, n°99, Année 1960.

²²⁶ PROPP, Vladimir, *op.cit.*

sphères d'action comme par exemple celles qui concernent le héros. Il y a 7 sphères d'actions possibles²²⁷.

Dans cette étude, Propp procédait à une description synchronique au niveau formel et mettait en évidence l'unité de structure de ces contes russes, unité fondée sur la trame des actions ou fonctions. La mise en place d'un système solidaire de variantes dans l'approche des structures narratives des récits littéraires peut-elle servir dans l'étude des structures narratives au cinéma ? Au fond, si « les contes prêtent des actions identiques à des personnages différents » n'en est-il pas de même pour les récits filmiques, du moins pour ceux construits à partir de la forme de la poursuite ? Celle-ci se présente peut-être comme une fonction fréquente, comme une structure favorite et même, bien souvent, comme superstructure puisqu'elle organise et soutient complètement les récits.

La filiation entre les formalistes russes et les tenants du structuralisme est particulièrement évidente dans le domaine de l'analyse des récits. Dans le sillage de Propp évoquant la question du récit minimal, Claude Brémond²²⁸ parle de séquence élémentaire, regroupement de trois fonctions, Ces trois fonctions correspondant aux trois phases obligées de tout processus :

-une fonction qui ouvre la possibilité du processus sous forme de conduite à tenir ou d'événement à prévoir.

-une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou d'événement en acte.

-une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint.

Ces séquences élémentaires se combinent entre elles pour engendrer des séquences complexes.

Todorov, quant à lui, dans le même questionnement parle de « modèle triadique ». Dans cette perspective également, « le récit entier est constitué par l'emboîtement de micro récits.

²²⁷ L'accent est mis sur la « syntaxe narrative », concept dans le sillage duquel naîtra la sémiotique du récit avec, entre autres, Bremond et Todorov.

²²⁸ BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs » dans BARTHES Roland (sous la direction de), « L'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, 1966, p. 66.

Chacun de ces micro récits est composé de trois, parfois de deux éléments dont la présence est obligatoire »²²⁹. Il considère, par ailleurs, que tous les récits du monde seraient constitués par les combinaisons de tous les micro récits dont la structure, stable, mettrait en évidence trois types de rapports entre des personnages qui vont constituer des « prédicats de base » : désir, communication et participation²³⁰.

La poursuite se présente comme structure narrative favorite des grands récits au cinéma et également comme « micro-récit » privilégié du cinéma des premiers temps. *L'arroseur arrosé* ne met-il pas en scène une poursuite ?

Dans le domaine du récit et de son analyse par le courant structuraliste, le numéro 8 de la revue *Communications* intitulé « L'analyse structurale des récits²³¹ » a posé les jalons d'une approche, à mon avis, incontournable. C'est dans ce texte collectif que Christian Metz, dans son article « La grande syntagmatique du film narratif » propose une approche des éléments sémiologiques du film qui commence ainsi :

« Il y a une grande syntagmatique du film narratif. Un film de fiction se divise en un certain nombre de segments autonomes. Leur autonomie n'est évidemment que relative, puisque chacun ne prend son sens que par rapport au film (ce dernier étant le syntagme maximum du cinéma). Néanmoins nous appellerons ici « segment autonome » toute subdivision du film qui est une subdivision de premier rang, c'est-à-dire une subdivision directe du film (et non pas une subdivision d'une partie directe du film) »²³².

Puis, il définit des « types » qu'il nomme syntaxiques ou syntagmatiques : la scène, la séquence, le syntagme alternant, le syntagme fréquentatif, le syntagme descriptif, et le plan autonome. La question du syntagme alternant dont l'exemple type est selon lui « le montage parallèle ou montage alterné selon les auteurs » entre de plein pied dans la question de la course poursuite. Le syntagme alternant se divise pour lui en trois « sous type » :

²²⁹ TODOROV, Tzvetan , « Les catégories du récit littéraire » in BARTHES Roland (sous la direction de), « L'analyse structurale du récit », *Communications* n°8, p. 135.

²³⁰ *Idem*, p. 139.

²³¹ *Communications* n°8, *op.cit.*

²³² METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, *op.cit.*.

-le montage alterné, dont la course poursuite est l'exemple type et dont le signifié diégétique serait la simultanéité.

-le montage alternatif, qui aurait pour signifié l'alternance (le match de tennis en est l'exemple emblématique)

-le montage parallèle qui ne cherchant pas à reproduire des liens temporels pertinents, ouvrirait donc « la porte à tous les symbolismes ».

A travers l'exemple du montage alternatif, qui montre à quel point la poursuite s'identifie plutôt à la forme la plus dense du montage narratif, c'est à dire le montage alterné, il est possible d'aborder la question du montage et de son signifié, plus spécifiquement, la question de la dénotation qu'entraîne la poursuite (ou plutôt, donc), le type de montage qu'elle instaure dans le cas classique²³³.

L'idée d'un plan autonome, comme sixième type, renvoie à travers les lignes de Metz à l'idée d'une syntagmatique moderne. Alors que la poursuite trouve une correspondance immédiate dans la représentation du syntagme alternant, quel lien peut on trouver entre la poursuite et cette fameuse modernité ? Cela implique la question du plan séquence et des poursuites mises en place à travers elle, et donc, d'une part dans le cinéma des premiers temps et à la façon de filmer les poursuites, d'autre part à ce « cinéma » dit de la modernité que l'on est tenté d'interroger également du point de vue de la poursuite. Ce qui semble confirmer mon hypothèse selon laquelle la forme apparentée ou incomplète de la poursuite, la *filature*, est autant une cause qui a conduit au plan séquence, né d'une volonté de s'inscrire dans une certaine conception du cinéma. Si l'on se place du point de vue de la structure, conçue en terme de montage ou de syntagmatique, cette structure impose un contenu. Par conséquent, si l'on veut « faire » du syntagme alternant, alors il faudra représenter des poursuites.

Enfin, Roland Barthes, à travers son *Introduction à l'analyse structurale des récits*²³⁴ aborde la question du récit comme s'il s'agissait d'un « système » puisqu'un récit est constitué par

²³³ On peut mettre en opposition une forme classique et une forme moderne à l'instar de Christian Metz qui oppose une forme syntagmatique élémentaire à une forme syntagmatique complexes dans ce qu'il nomme les films « modernes », p. 129.

²³⁴ BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, *op. cit.*, p. 7.

une combinaison d'unités narratives et dont l'action (du récit) impose un statut structural aux personnages. Ceux-ci sont avant tout les agents d'une action. Mais laquelle ?

Il reprend les classifications de différentes théories

TOMACHEVSKI	Dénie au personnage toute importance narrative
PROPP	Personnages = Agents. Typologie simple : Donateur d'objet magique, aide, méchant, et...
BREMOND	Chaque personnage est l'agent d'une séquence qui lui est propre.
TODOROV	Part de prédicats de base dans lesquels les personnages peuvent s'engager : amour, communication, aide.
GREIMAS	Les personnages sont des actants, classés selon leurs actes regroupés en trois axes : la communication, le désir (ou la quête) et l'épreuve.
BARTHES	Reprend la classification de Greimas en définissant trois sphères d'actions qui lui servent de grille : désirer, communiquer, lutter.

Enfin, c'est Tzvetan Todorov, qui dans « Les catégories du récit littéraire »²³⁵ énonce d'autres propositions concernant le récit et son analyse. Il évoque ce qu'il appelle le modèle triadique : « le récit entier est constitué par l'emboîtement ou l'enchaînement de micro-récits. Chacun de

²³⁵ TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* n° 8, année 1966, *L'analyse structurale des récits*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 125.

ces micro récits est composé de trois, parfois de deux éléments dont la présence est obligatoire »²³⁶.

Todorov considère que tous les récits du monde sont constitués par les combinaisons entre une dizaine de micro récits à structure stable, situations essentielles de la vie, qu'on pourrait désigner, selon lui, par les mots « tromperie », « protection », « contrat ».

Faut-il transposer au cinéma ces théories structuralistes appliquées au domaine spécifique de la littérature? En principe, les récits que ces deux modes d'expression peuvent générer diffèrent profondément par leur nature. Cependant, nous avons vu que parfois des notions trouvent, en quelque sorte, un certain écho non seulement dans la forme de la poursuite littéraire, mais encore dans la poursuite filmique. Par ailleurs, certains, comme Gérard Genette dans *Figures III*²³⁷, ont proposés dès 1972 une approche de la narratologie au cinéma d'un point de vue modal, c'est-à-dire une narratologie de l'expression²³⁸, reprise plus tard par André Gaudreault²³⁹, pour l'appliquer notamment au cinéma des « premiers temps ». Dans son ouvrage, *Du littéraire au filmique, Système du récit*²⁴⁰, André Gaudreault n'esquiva pas la dichotomie entre littéraire et filmique : il définit tout d'abord la place du récit filmique par rapport au récit scriptural et au récit scénique. La complexité du récit filmique est dû au fait que celui-ci provient de la fusion entre la narration (littéraire) et entre la monstration (théâtrale). Il le nomme système et il propose la définition suivante :

« Le récit filmique serait dans son ensemble, le produit de la superposition de deux couches de narrativité, chacune d'elles étant due respectivement à chacune des deux articulations (au sens non linguistique) de la double mobilité caractéristique du cinéma : l'articulation entre photogramme et photogramme et l'articulation entre plan et plan. Mais [...] ces deux couches de narrativité ne procèdent pas du même type

²³⁶ *Idem*, p. 135.

Il note que les séquences élémentaires se combinent entre elles pour engendrer des séquences complexes.

²³⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

²³⁸ Les questions de focalisation interne et externe sont centrales dans sa réflexion.

²³⁹ GAUDREAULT, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁰ GAUDREAULT, André, *Du Littéraire au filmique, Système du récit*, *op. cit.*

d'opérations sémio narratives et finalement elles présupposent l'existence de deux instances différentes et distinctes qui seraient responsables de chacune d'elles »²⁴¹.

Les trois champs reliés à la production d'un film, sont la mise en scène liée au dispositif profilmique, la mise en cadre liée au dispositif des prises de vues et la mise en chaîne liée au dispositif de traitement des image soit le montage²⁴². Le récit au cinéma, système, caractérisé par le dispositif énonciatif suivant, traduit trois niveaux de manipulation (mise en scène, mise en cadre, mise en chaîne) liés chacun d'eux à une instance différente (monstrateur profilmique, monstrateur filmographique, narrateur filmographique):

Mise en film : Mega narrateur filmique

(Grand imagier)

Mise sur film : Mega monstrateur filmique :

Mise en chaîne : Narrateur filmographique

(Montage)

·Mise en scène : Monstrateur profilmique

·Mise en cadre : Monstrateur filmographique

(Schéma constitué à partir des tableaux, bien plus développés d'André Gaudreault)

Le texte d'André Gaudreault présente évidemment un grand intérêt pour l'analyse de la course-poursuite. La conception du plan en tant que tableau autonome régit une période du cinéma durant laquelle seul le tournage intervient. Vient ensuite l'époque du film, à plusieurs plans non continus, où tournage et montage coexistent mais sans que le premier soit effectué en fonction du deuxième. Puis, vers 1910, débute la période du film à plusieurs plans continus où le tournage est effectué en fonction du montage et qui tend vers la vectorisation et la

²⁴¹ *Idem*, p. 114.

²⁴² *Ibid.*, p. 119.

linéarité pluriponctuelle. La conception du plan comme tableau autonome s'inscrit dans une approche liée à l'attraction qui repose sur un rapport de confrontation exhibitionniste entre l'écran et le spectateur. Une telle conception se pliant à une esthétique de la narration, et présupposant une abstraction diégétique du spectateur par l'intermédiaire de l'écran, a eu du mal à s'élaborer. D'ailleurs, on observe que la vectorisation, « propos » inhérent et caractéristique des courses poursuites du cinéma des premiers temps, parvient difficilement toutefois à les arracher au caractère « uniponctuel et centripète caractéristique du film en un seul plan »²⁴³. En effet presque tous les films de poursuite d'avant 1910 ne font que présenter une succession de plans dans un « montage répétitif de l'action »²⁴⁴. Plans, dont l'autonomie se manifeste par le fait qu'ils ne se terminaient jamais sans que tous les personnages ne soient sortis du champ. Chaque plan constitue en fait un micro récit. La poursuite étant au fond le micro-récit idéal : attractif et compréhensible, comme un numéro de cirque.

La poursuite, malgré son enracinement dans la culture du « tableau autarcique » qui privilégie la succession de micro récits, devient une « forme narrative » basée sur un montage qui rend possible un apprentissage des raccords mentaux qu'il faut opérer pour relier deux plans distincts. Il est vrai que la simplicité du principe qui fait se suivre poursuivants et poursuivis rend plus facile la venue d'une narration incarnant l'idée d'une voix narrative extérieure qui se passe de bonimenteur, lequel participe, dans les premiers temps du cinéma, à la mise en récit²⁴⁵. On constate un déclin de celui-ci entre 1904 et 1907²⁴⁶ qu'accompagne l'arrivée des intertitres et le sentiment de plus en plus répandu que tout commentaire oral, outre le fait qu'il est le signe d'un spectacle négativement connoté de « forain », manifeste en tout état de cause une « imperfection » du film²⁴⁷.

²⁴³ *Ibid*, p. 25.

²⁴⁴ *Ibid*, p. 115, note 34.

²⁴⁵ François Albera, André Gaudreault, « Apparition, disparition et escamotage du bonimenteur, in PISANO, Giusy, POZNER, Valérie, *Le muet a la parole Cinéma et performance à l'aube du XXème siècle*, Paris, AFRHC, 2005, p. 194.

²⁴⁶ *Ibid*, p. 168.

²⁴⁷ François Albera, André Gaudreault, *op. cit.*, p. 190.

Selon André Gaudreault, la poursuite conduit donc vers le récit filmique en participant à la naissance du montage. Celui-ci « s’immisce entre les images pour les présenter, les ordonner, les commenter » devenant ainsi « l’équivalent interne du bonimenteur »²⁴⁸.

Dés lors, « quand le narrateur rentre dans la fiction, le spectateur y rentre aussi » concrétisant le passage d’une « confrontation exhibitionniste entre le spectateur et l’écran à une absorption diégétique entre celui-ci et celui-là »²⁴⁹.

Dans le champ du récit de premier niveau c’est-à-dire celui des micro récits gouvernés par une économie narrative liée à la monstration, tout comme dans le champ du récit de deuxième niveau c’est-à-dire celui gouverné une économie narrative liée au montage, la poursuite s’annonce comme forme majeure.

La conclusion de ce panorama est en réalité le point de départ qui explique la présence constante de la figure de la poursuite. Celle-ci répond à notre besoin/ désir de raconter des histoires. Le récit n’est pas un obstacle à l’attraction – et inversement – cela, à travers les jouets optiques, le roman picaresque, les images et les tableaux de chasse aussi bien que dans le cinéma « primitif » comme l’énonce Tom Gunning : « le cinéma d’attractions est la conception du cinéma qui domine le cinéma des premiers temps jusqu’en 1906-1907. Bien qu’elle diffère de la fascination du récit exploitée par le cinéma du temps de Griffith, elle ne s’y oppose pas nécessairement »²⁵⁰. De plus, Tom Gunning considère que la poursuite incarne, à travers son succès et sa généralisation, la synthèse qui s’opère entre 1903 et 1906 au cinéma entre récit et attraction. J’ai tendance à penser, que la poursuite est *bien plus* que cela, elle est, à la fois, le récit par excellence et l’attraction la plus poussée. Son caractère d’« attractionnalité », aimerait-on dire, étant plus lié à une coexistence avec des figures comiques ou d’action alors que sa nature de récit semble ressortir de ses multiples apparitions, au cinéma comme dans de nombreuses formes de l’expression humaine. Elle est devenue, à un certain moment de l’histoire du cinéma, un genre à part entière.

²⁴⁸ *Ibid*, p. 169.

²⁴⁹ *Ibid*, p. 170.

²⁵⁰ GUNNING, Tom, « Le cinéma d’attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l’avant-garde », 1895, Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma, n° 50, décembre 2006, p. 57.

PARTIE II De la poursuite comme genre à la
poursuite en tant que figure : Louis Feuillade

La poursuite va très rapidement devenir une figure à succès de la production mondiale, marquée par une circulation rapide des formes et des thèmes. Ainsi, un film nord-américain, *Personal* (Rendez-vous par annonce, 1904), immense succès de poursuite comique sera maintes fois copié (Pathé par exemple, avec *Dix Femmes pour un Mari* en 1905). Il influencera l'école comique française qui influencera, à son tour, d'après les dires de Mac Sennett lui-même²⁵¹, le burlesque américain. Le succès des scènes de poursuites s'estompera en France et dans le monde vers 1907-1908, au profit d'une production qui se voudra plus semblable aux formes théâtrales caractérisées par le *film d'art*²⁵². Il m'a semblé nécessaire de consacrer le début de cette partie à une présentation de ce qui fut un véritable *genre*, suscitant l'engouement généralisé du public et générant un certain nombre de principes formels s'imposant aux cinéastes. Louis Feuillade va d'ailleurs, en 1906, s'inscrire dans les canons de l'époque que mettent en place les courses-poursuites comiques ou dramatiques proposées au public. Ce qui est à placer en exergue dans l'étude du parcours cinématographique de ce cinéaste est la flagrante rupture et le net contraste entre ses débuts, qui se soumettent à la toute puissance de la course-poursuite, non sans faire preuve d'une originalité et d'un talent certain et la suite de sa carrière. Celle-ci traduit un rejet flagrant des poursuites, dans des productions qui semblaient pourtant prédestinées à l'accueillir. Cette exclusion forcenée, tant dans des courts métrages comiques que dans des films d'aventures tels que les séries, m'a semblé être un moyen pertinent pour saisir, dans une approche comparée, l'étonnante centralité de cette figure dans le cinéma. Cela, d'autant plus que sa suppression, comme le montrent des exemples pris chez Louis Feuillade, contribue à produire de subtiles résurgences sous la forme de la filature ou d'expressions dérivées comme autant de clefs possibles pour une herméneutique de la poursuite.

²⁵¹ COUDERC, Jean-Jacques, *Les petits maîtres du burlesque américain*, CNRS Editions, Paris, 2000, p.17.

Chapitre 1 La course-poursuite ou la naissance d'un genre cinématographique

La poursuite en Angleterre et en Amérique

Nous le savons, le cinéma anglais a exercé une domination industrielle et esthétique sur la production mondiale du début du vingtième siècle car « les Anglais excellaient dans le comique et le drame et ont fait de la poursuite une figure nécessaire que l'on se doit de présenter au public et qu'on trouve même dans le genre documentaire »²⁵³. Ce sont, d'ailleurs, des films documentaires de 1903, très réussis, sur la chasse à courre qui contribuent à déclencher le genre de la poursuite dramatique ou comique. La passion anglaise pour les chasses et les représentations des courses qu'elles induisent, semble être un caractère national, dont les mises en scène de chasse au renard dans les théâtres londoniens vers 1800, que j'ai évoquées dans la partie I, sont l'exemple par excellence. Ainsi, en 1903, Frank Mottershaw, réalise *Robbery of the Mail Coach* (L'attaque de la diligence) qui aurait servi de modèle à *The Great Train Robbery* (L'attaque du grand rapide) d'Edwin S. Porter, tourné la même année²⁵⁴. Un autre de ses films, *A daring daylight burglary* (Audacieux cambriolage en plein jour) comprend des scènes de poursuites nettement caractérisées. Pour Sadoul, qui reconstitue un découpage à partir du scénario figurant dans le catalogue Urban de 1903, ce film, qui comporte onze plans dont cinq pour la poursuite proprement dite, et qui dure 3mn 30 environ (90 m), est très intéressant car la durée de la poursuite s'allonge fortement. Le film met en scène un cambriolage qui tourne mal, puisque l'auteur, surpris, tue un policier alerté par un enfant. Le cambrioleur se sauve à travers la campagne, traversant différents lieux (toit, route, falaise, gare, train) avant d'être rattrapé. Ici, le tournage en extérieur devient quasi impératif pour ce type de film où les scènes de poursuites commencent à durer (5 plans en 1mn 45, ce

²⁵² *Film d'art* désignant ici le courant que plusieurs sociétés, telle que celle du Film d' Art, par exemple, ou de la SCAGL, ont porté.

²⁵³ SADOUL, Georges, *Histoire Générale du cinéma : tome 2, Les pionniers du cinéma 1897-1909*, Paris, Denoël, 1973, p.245.

²⁵⁴ BURCH, Noël, *La Lucarne de l'Infini, op. cit.*, p.104.

qui est donc largement plus long que dans *Stop Thief!* de Williamson de 1901) donnant à la course des protagonistes et au plein déroulement de l'action une place centrale. Noël Burch fait de ce cinéaste un « grand pionnier de la poursuite, qui participe au grand mouvement novateur du cinéma britannique »²⁵⁵. Franck Mottershaw, à travers ce style de film qui « atteste d'une réelle vivacité dans le montage, sinon d'un certain rythme, l'alternance des plans étant provoquée par le mouvement dramatique de la poursuite des bandits par les policiers »²⁵⁶, aura une influence majeure sur le cinéma nord américain. Les grandes firmes des Etats-Unis sont ses meilleurs clients²⁵⁷. Pour Jacques Deslandes²⁵⁸ il est, certes, un peu présomptueux de parler de montage car la succession de tableaux fait plutôt penser à une succession de plaques de lanternes magiques mais en tout cas le ressort dramatique repose sur une poursuite, et la mise en scène en extérieur annonce une tendance aux scènes mouvementées à fort « réalisme ». Enfin, et cela est fondamental, le film de Mottershaw s'adresse à un public populaire, la clientèle locale composée par les ouvriers de la ville de Sheffield. Selon Noël Burch²⁵⁹ on perçoit une tendance « populiste » à travers la façon dont la mort du policier est traitée, sans effet de mélo, et proche de la tendance « anarchisante » de réalisateurs comme Haggar. Cela tendrait à faire de la poursuite au cinéma la figure populaire par excellence et destinée à un public de foire, monde auquel appartenait d'ailleurs Mottershaw qui exerça le métier de montreur de plaques de lanternes magiques²⁶⁰.

Un autre film d'Alfred Collins²⁶¹, *Les Braconniers*, produit par la filiale anglaise de la Gaumont en 1903, est une longue poursuite à travers la campagne mettant en difficulté de nombreux policiers qui auront tout de même le dernier mot²⁶². Il est très ressemblant au film

²⁵⁵ *Idem*, p. 104.

²⁵⁶ MITRY, Jean, *Op.cit.*, tome I, p. 231.

²⁵⁷ PASSEK, Jean Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, Paris, 2000, p 1518.

²⁵⁸ DESLANDES, Jacques, RICHARD, Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, tome 2, Bruxelles, Casterman, 1968, p. 359.

²⁵⁹ Noël Burch, *Op. cit.*, p.103.

²⁶⁰ PASSEK, *op. cit.*, p. 1518.

²⁶¹ ESNAULT, Philippe, *Chronologie du cinéma mondial*, Les grands films classiques, Paris 1963, p.38.

²⁶² SADOUL, *Op.cit.*, p.244. Ce film est reproduit dans *Early Cinéma, Primitives et Pioners*, DVD édité par le British Film Institute, BFIVD 643 BFI vidéo publishing. Ce qui surprend dans ce film en 7 plans est le grand nombre de changements de direction dans les trajets des protagonistes et les variations des axes de prises de vue. Même si la caméra est fixe, sauf dans le premier plan où par un très joli panoramique latéral elle saisit le

de Haggart de 1905, *Salmon Poachers* (Les Braconniers de saumon) encore plus nettement « anarchisant » et également mis en scène pour une clientèle populaire. En effet, ici, ce sont les contrebandiers qui sortiront vainqueurs d'une poursuite débutant sur un cours d'eau. Selon Noël Burch, Haggart et Mottershaw se distinguent par la violence crue et l'absence de sensiblerie de leurs films, ce que l'on ne trouve nulle part ailleurs, ni chez Hepworth ou Williamson ni dans le cinéma français²⁶³. Les réalisateurs anglais, Alfred Collins, Frank Mottershaw et William Haggart semblent, sans se départir d'une optique sociale assez nette, améliorer leur savoir-faire à travers des films qui, pour certains, comme ceux de Cecil Hepworth, annoncent les premiers Griffith sur le fond (le film de sauvetage) et sur la forme (le montage)²⁶⁴. Ainsi le film de Cecil Hepworth de 1905, *Rescued by Rover* (Sauvé par Rover) met en scène une poursuite « dramatique » ou « tragique »²⁶⁵. Ici, à contrario d'une approche empreinte de réalisme social, ce film artisanal, écrit par sa femme et interprété par les membres de sa famille, est plutôt un portrait –édifiant, selon Noël Burch²⁶⁶– de la « bonne bourgeoisie ». L'action, simple, relate un rapt d'enfant et l'intervention d'un chien qui poursuit les voleurs et conduit son maître auprès d'eux. Selon l'analyse que Sadoul fait de la troisième version du film répertoriée au catalogue Urban de 1906, il mesure 140 m. (soit environ 5 mn 30), comprend 22 plans (soit 15 secondes en moyenne par plan), et se caractérise par un rythme rapide avec un découpage morcelé et des prises de vues « habiles ». De façon plus précise, le film est, selon Burch, emblématique des poursuites qui vont se multiplier à l'écran en inscrivant le mouvement des protagonistes selon un axe du fond vers la caméra ; ici cet axe est nettement inscrit dans l'espace filmique puisque le chien, personnage central du film, fait un aller retour, s'éloignant de la maison dans un plan, s'en rapprochant dans un autre²⁶⁷. De plus, le film se caractérise par des « changements de grosseur sous forme

mouvement et la fuite des braconniers, celle-ci saisit l'action selon des points de vue alternés accentuant le sentiment de désarroi et de terreur. En effet, ces variations de point de vue ne permettent pas le repérage spatial des lieux. Est-ce voulu ?

²⁶³ BURCH, *op. cit.*, p. 103.

²⁶⁴ Par exemple, *The adventures of Dolly* (1908), met en scène un sauvetage d'enfant enlevé par des bohémiens.

²⁶⁵ SADOUL, *Op. cit.*, p.245.

²⁶⁶ BURCH, *Op cit.*, p.95 n 26.

²⁶⁷ *Idem*, p. 145.

de raccords dans l'axe avec passage d'un plan d'ensemble à un plan moyen ce qui est un héritage direct du lanternisme »²⁶⁸.

Avec *Falsely accused* (Faussement accusé, 1905), Cecil Hepworth utilise un découpage rapide et surtout « il ne se contente pas de faire alterner une scène en gros plan et une scène en plan général, mais il insère un gros plan, montrant un détail, dans le courant d'une scène, qui n'est pas interrompue par l'apparition de ce détail »²⁶⁹.

Ces films qui mettent en image des poursuites inspirées de faits divers sont d'essence « documentaire ». D'ailleurs, leur « mise en film » passe par une nécessaire fragmentation, un découpage, qui constitue la mise en place progressive d'une « grammaire » au service de la lisibilité d'un récit transposé au cinéma. En effet, la capture de larges mouvements et de grands déplacements n'est pas permise par le dispositif technologique. Au fond, le fait que le plan commence à n'être qu'une « partie incomplète de l'action »²⁷⁰ comme on le voit avec ces films de poursuite, permet deux lectures possibles : il s'agit soit d'une ellipse volontaire, une « innovation » qui ouvre la voie du montage institutionnel, ou bien, soit d'une conséquence « malheureuse » liée aux contraintes « de terrain ». Contraintes qui obligent à bouger la caméra sur son axe, à déplacer la caméra pour la faire traverser la rive d'un fleuve, et bien sur à stopper la « mise en image » dès la sortie de champ.

Ces deux possibilités ne s'excluent pas non plus l'une et l'autre, l'accident étant bien souvent à la source de l'innovation. C'est ce qui fait la richesse des visionnements de ces tout premiers films qui se transforment en autant d'enquêtes dont l'objet est cet « art en train de se faire » pour lequel chaque plan, chaque collure, deviennent une leçon de style. *Desperate poaching affray*²⁷¹ de Haggard and sons en 1903 est emblématique de cette période de « découverte » où

²⁶⁸ *Ibidem*, p.87.

²⁶⁹ SADOUL, *Op. cit.*, p.248.

²⁷⁰ David Levy, « The fake train robbery : les reportages simulés, les reconstitutions et le film narratif américain », in GAUDREAUULT André (sous la direction de), le cinéma des premiers temps (1900-1906), *Cahiers de la Cinémathèque* n° 29, Hiver 1979, p. 42.

²⁷¹ La version visionnée est celle reproduite dans l'édition DVD du British Film Institute *Early cinema Primitives and Pioneers*. La prudence est bien sûr de mise quand il s'agit d'évoquer l'importance de tel ou tel film des premières années du cinéma à partir de versions numérisées et qui ne sont pas des sources historiques authentiques ou premières. L'article de Nicolas Dulac et André Gaudreault « Le montage alterné face à

certains des éléments dans la « mise en film » d'une poursuite semblent issues plus d'une « nécessité » que d'une démarche réfléchie vers la nouvelle écriture d'un récit.

Le film d'une durée de 2 minutes 30 comprend 7 plans. Il met en scène la poursuite de deux braconniers par un groupe d'individus dont deux policiers en uniforme.

Plan 1 (52 sec.) Extérieur. Plan d'Ensemble. Deux braconniers cachent un filet à l'orée d'un bois. Ils s'enfuient vers le fond du plan et pénètrent dans les taillis. Trois hommes à leur recherche arrivent dans le cadre par l'avant gauche, avancent vers le centre et ramassent le filet. Ils pénètrent également dans les branchages. Puis, deux policiers entrent dans le champ par l'avant, à gauche, et les suivent avant que les deux braconniers ne ressortent successivement du taillis du fond et à droite du cadre. Ils se déplacent vers la droite, suivie par la caméra au moyen d'un large panoramique. Les deux fuyards se dirigent ensuite vers le fond du champ, la caméra étant à nouveau fixe et courent vers une barrière qu'ils franchissent d'une façon très alerte. La petite troupe des poursuivants suit le même chemin. Le dernier, accompagné de chiens, franchit à peine l'obstacle et le plan est coupé.

Plan 2 (16 sec.) Extérieur. Plan Général. Les braconniers arrivent du fond à droite et se dirigent en diagonale vers l'avant à gauche. Au centre, cadrés de façon plus serrée, ils se retournent subitement et pointent leurs fusils vers les poursuivants arrivés par le même chemin. Puis, ils reprennent leur course, sortant du cadre par la droite. En se rapprochant de la caméra ils montrent leur visage affolé que l'on peut voir très nettement. Leurs poursuivants eux, sortent à droite.

Plan 3 (32 sec.) Extérieur. Les fuyards entrent par l'avant gauche du cadre et tournent le dos à la caméra. Un plan rapproché taille permet, là encore, distinctement de voir les traits angoissés de leur visage dès qu'ils se retournent. Ils reprennent leur course effrénée l'un

l'histoire : l'exemple d'*Attack on a China Mission* » dans DULAC, Nicolas, PERRON, Bernard (sous la dir.), configurations de l'alternance, *Cinéma et Cie*, n°9, Fall 2007, pp 17-32, met bien en évidence les risques d'erreurs possibles causées par tout travail d'analyse historique sur des copies de films dont on ignore l'origine. Les possibles remontages ou coupures sont la source de grandes méprises comme ce fut le cas à propos du film de Porter, *Life of an American Fireman* (Porter, 1902), qui, vu dans une version remontée des années 40, avait suscité de nombreux malentendus et fait du cinéaste américain l'inventeur génial d'un montage alterné époustouflant.

derrière l'autre. Bondissant d'un taillis, du fond du cadre, deux adversaires leur font face. Ils s'empoignent et les braconniers prennent le dessus. S'arrachant à leurs poursuivants, ils reviennent sur leurs pas et courent vers la caméra. Subitement, les deux policiers en tenue surgissent de l'avant gauche. Une nouvelle empoignade a lieu. Ils s'enfuient encore, chacun d'eux poursuivi par un policier.

Plan 4 (17 sec.) Extérieur. Les deux brigands entrent à gauche par l'avant du cadre jusqu'au centre du cadre. Là, ils se retournent vers l'objectif, pointent leurs fusils, abattent deux poursuivants entrés par la gauche du cadre. Ils repartent, poursuivis par les autres entrés par la gauche.

Plan 5 (22 sec.) Extérieur. Plan Général. Le premier des braconniers entre dans le champ par le fond à droite, en deçà d'une rivière qui le sépare de la caméra. Il avance vers celle-ci, pénétrant ainsi dans l'eau. Une fois au centre du cadre, un poursuivant surgit par la gauche et l'agrippe mais sans le maîtriser. Le fuyard repart dans le sens opposé, tournant le dos à la caméra et suivi par son poursuivant. Le second braconnier entre dans le champ par la droite, bousculant un de ses adversaires et le jetant dans l'eau puis se sauve également vers le fond tournant le dos à la caméra.

Plan 6 (4 sec) Extérieur. La caméra est en contrechamp. Les deux braconniers sont filmés en plan d'ensemble et de face. Le premier fuyard sort du champ par l'avant, à droite de la caméra, suivi par deux poursuivants qui laissent le plan vide.

Plan 7 (12 sec) Extérieur. Le premier fuyard, maintenant seul, entre par le fond et court vers l'avant (la caméra est placée au même emplacement qu'au plan 5) en traversant la rivière. Sur la rive il est saisi par l'un des poursuivants. Fin.

Le rythme du film est saisissant : les mouvements sont nombreux et les plans donnent à voir non seulement les entrées et sorties de champ habituelles des films de poursuites (au fond puis à l'avant) mais encore des entrées latérales créant un effet de surprise inédit. Le jeu avec le hors champ semble étonnamment familier pour un film de cette époque. Peu de films, notamment français, lui ressemblent sur ce point. Ce caractère est réellement inédit. Le panoramique du début semble être la solution idéale pour suivre au mieux les protagonistes de la poursuite, de même que le changement de point de vue de la caméra qui, pour se rapprocher des acteurs sans briser la continuité, est placée de l'autre côté de la rive. Comme si les

contraintes du terrain lui assignaient cette place pour saisir avec une échelle de plan assez resserrée une scène de pugilat au milieu de la rivière. Ce changement d'axe, peut-être lié à l'obstacle que constitue la rivière pour placer la caméra, oblige à une coupe pour changer la place de celle-ci et donc un montage. La non-continuité dans la succession des plans est assez frappante car elle renforce, involontairement sans doute, la sensation d'affolement en brouillant tout repérage spatial possible. Elle n'est pas significative d'une façon de faire qui s'installe habituellement dans les films de poursuites tels que *Rescued by Rover* (l'exemple type de la mise en place d'une cohérence de la représentation de l'espace) ou dans les films français de poursuite les plus connus comme *L'incendiaire* (Zecca, 1905) ou plus confidentiels comme *L'estafette*, (1903, opérateur inconnu) produit par la Société Lumière. Dans ceux-ci, à l'instar des poursuites construites sur le modèle de *Personal*, plan inaugural et plan final mis à part, les plans présentent une course des personnages du fond vers l'avant qui se répète au plan suivant une fois que tous les personnages sont sortis du cadre. Le film de Hagggar est également significatif du point de vue de l'échelle des plans. Les plans moyens et rapprochés permettent au spectateur de reconnaître distinctement les poursuivants des poursuivis, de saisir pleinement leurs visages dont l'expressivité donne un aspect réaliste à la scène. Cela est d'autant plus flagrant si on compare le film avec *The great train robbery* (Porter, 1903) et dans lequel on a bien du mal à distinguer et identifier les personnages, les uns des autres, même si la linéarité dans la succession des tableaux semble mieux respectée. Ce film est donc emblématique d'un cinéma anglais qui, à travers la poursuite, favorise le morcellement et donc le montage au mépris d'une façon plus classique au sens d'unitaire ayant déjà cours chez les cinéastes de cette époque comme Feuillade par exemple²⁷².

²⁷² Il est de mise de considérer que le montage au cinéma est un progrès et surtout une invention qui améliore la syntaxe propre à ce mode d'expression en considérant que l'esthétique de la vue « primitive » ressort d'un non choix et d'une obligation imposée par la technologie et les contraintes. Toutefois, certains n'hésitent pas à présenter la « forme uniponctuelle des premiers films narratifs comme un choix pleinement assumé qui procède d'une esthétique classique » étant entendu que ce ne sont pas les formes littéraires complexes et ouvertes au montage alterné (Tacite, *Les Annales* par exemple) qui ont servi de modèle au premiers cinéastes mais des formes simplifiées comme les « comics » de type *histoires sans paroles* des magazines aux USA. C'est le point de vue de Thierry Smolderen, « Le syndrome Töpferien », DULAC, Nicolas, PERRON, Bernard (sous la dir.), configurations de l'alternance, *Cinéma et Cie*, n°9, Fall 2007, p. 108.

Comme je l'ai évoqué plus haut, le film considéré comme le modèle de la course-poursuite primitive est *Personal*²⁷³ (Rendez-vous par annonce, 1904) dont le succès international fera de cette figure un sujet omniprésent dans la production et ce jusqu'aux années 1907. Ce film, produit par la Biograph et édité par une filiale londonienne fut réalisé par Wallace Mac Cutcheon. Pour Sadoul toutefois, il serait une production de la Gaumont anglaise et l'œuvre de son principal metteur en scène, Alfred Collins ; Mac Cutcheon n'aurait été qu'un plagiaire. Cette différence de point de vue sur la paternité du film montre bien la difficulté du travail des historiens du cinéma quant à l'étude de films rares ou disparus, maintes fois plagiés à l'époque de leur création et dont on n'a de traces que sur des catalogues. Néanmoins, de nombreuses sources attribuent le titre et l'idée originale à Wallace Mac Cutcheon.²⁷⁴ Le film, d'une durée de 300 m soit environ 12 mn, relate la poursuite par 12 jeunes femmes, à travers la campagne, d'un jeune homme qui a passé une annonce dans un journal pour rencontrer une éventuelle épouse. Venues au rendez-vous, elles sont trop nombreuses à son goût et il prend la fuite. Ce film, reconnu par tous comme un immense succès, est qualifié de comique et burlesque. Eileen Bowser souligne, elle, comme à propos d'un certain nombre de films qui le préfigurent, son côté érotique pour l'époque : « les poursuivants sont souvent des femmes et celles-ci sont obligées de sauter par dessus les clôtures ou de dévaler les pentes en relevant leur jupes, montrant ainsi une bonne partie de leur jambes. Et l'on sait quel attrait pouvait constituer une cheville de femme à cette époque »²⁷⁵. Cette approche a, par ailleurs, pour conséquence de faire jouer les rôles féminins par de vraies femmes et non par des hommes travestis comme cela était fréquent jusqu'en 1906²⁷⁶. Selon l'analyse du film *Personal*, faite par Eileen Bowser²⁷⁷, ce film reprend un schéma, déjà inauguré, d'une forme de poursuite

²⁷³ Une référence est encore faite récemment à ce sujet par Tom Gunning dans GUNNING, Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde », 1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, n° 50, décembre 2006, p. 63.

²⁷⁴ ESNAULT, Philippe, *Chronologie du cinéma mondial*, Les grands films classiques, Paris, 1963, p.40. LEGRAND, Jacques, *Chroniques du cinéma*, Editions Chroniques, Paris, 1992, p.89.

²⁷⁵ BOWSER, Eileen, « Introduction au Projet de Brighton », in GAUDREAUULT André (sous la direction de), « Le cinéma des premiers temps (1900-1906) », *Cahiers de la Cinémathèque* n° 29, Hiver 1979, p.16.

²⁷⁶ BURCH, *op. cit.*, p.188. Notons toutefois que, dans certains films, cette pratique perdure après cette date, par exemple dans *La course au singe* (Italie, 1909) produit par Itala films, LOBSTER, *Retour de flamme*, une séance de cinématographe, DVD EDV 1419 RDF 02.

²⁷⁷ Eileen Bowser, « Introduction au Projet de Brighton », *op. cit.*, p. 16.

américaine avec à la Biograph, *Escaped Lunatic* (novembre 1903) et chez Edison, *Maniac Chase* (octobre 1904), incarnant le modèle type du film de poursuite de l'époque. Du point de vue de la structure narrative, *Personal* débute par la présentation à l'arrière plan d'une situation qui crée les conditions de la poursuite. Puis, les protagonistes s'approchent en courant de la caméra et disparaissent derrière elle par la droite ou par la gauche. De lieu en lieu, l'action se poursuit de façon similaire au fil des plans jusqu'à ce que les poursuivants soient rattrapés. Les protagonistes se déplacent en ligne droite à partir de l'arrière plan ou parfois en ligne courbe en essayant de couvrir le plus de terrain possible à l'intérieur du champ de la caméra. Il peut arriver qu'ils fassent demi-tour face à un obstacle infranchissable. La caméra reste fixe sauf quelques légers panoramiques et les variations reposent sur les sorties de champ, à droite ou à gauche, ou sur les différents obstacles à franchir : palissades, fossés, falaise, pont et étendues d'eau. L'intérêt et « l'attraction » reposent sur le franchissement des différents obstacles rencontrés par les jeunes femmes qui sont d'ailleurs amenées à ralentir, aménageant ainsi, au spectateur une « pause spectacle »²⁷⁸. Eileen Bowser souligne enfin qu'il n'y a pas de montage entre les poursuivants et les poursuivis, qui sortent tous du champ avant le changement de plan, ce qui reste une manifestation de l'autarcie du tableau primitif. De ce point de vue, le film *Personal* ne prolonge pas l'expérience des prémisses du montage alterné inaugurée par Williamson en Angleterre avec *Attack on a China Mission* (1900) et il reste inférieur aux films anglais de l'année 1905 de Hepworth que nous avons évoqués. Sauf, ce qui est fondamental, d'un point de vue commercial, car ce film, « l'un des plus grands succès mondiaux qu'ait connu le cinéma de l'époque »²⁷⁹ impose la poursuite comme figure à succès du cinéma. Il généralise un mode de filmage caractérisé par la profondeur de champ et le tournage en extérieur.

²⁷⁸ Tom Gunning, *op.cit.* Dans cet article, l'auteur évoque le plagiat de ce film qu'à fait réaliser la même année par Porter, la société Edison, et intitulé *How a French Nobleman Got a Wife Through The New York Herald Personal Column*, vendu soit dans une version intégrale, soit plan par plan, et donc de façon séparée de la logique du récit, le franchissement de l'obstacle par les actrices devenant le seul intérêt du visionnement.

Les films de poursuite en France

En France, la poursuite va acquérir à partir de 1905 un franc succès auprès du public, non seulement dans le genre comique, en devenant l'épine dorsale de la production de toute l'école comique française, mais encore dans le genre dramatique. *L'Incendiaire* de Zecca, chez Pathé (1905), me semble également emblématique, sur la forme, du mode de représentation de la poursuite, non seulement en France, mais dans le monde entre 1905 et 1908. L'apport à l'élaboration du langage cinématographique par le tournage de poursuites en grand nombre va être la généralisation du tournage en extérieur, mais sans éléments nouveaux par rapport à l'école de Brighton par exemple. Noël Burch cite toutefois quelques exemples de films qui présentent des aspects novateurs : *Dévaliseurs nocturnes* (1904), *Chiens contrebandiers* (1906) qui utilisent, à travers des poursuites, des figures de montages alternés précoces²⁸⁰. A l'instar de *Personal*, le film *L'Incendiaire* de Ferdinand Zecca (1905), donc, est emblématique du mode de filmage des scènes de poursuites dramatiques ou comiques de l'époque. Dans ce film, la poursuite proprement dite, qui met en scène une chasse à l'homme (un vagabond, incendiaire par maladresse) par des paysans, dure environ 74 secondes et se construit en 8 plans. Mis à part le premier et le dernier qui constituent le commencement et l'achèvement de cette poursuite, les plans ont une durée assez courte (de 3 à 6 secondes) et sont assez similaires : la camera est fixe, la vue frontale²⁸¹, les protagonistes traversent l'espace du plan les uns derrière les autres du fond vers l'avant, mettant en avant la profondeur de champ, et disparaissent derrière la camera par la droite ou par la gauche. Un seul plan sort de ce schéma avec une vue latérale de l'action, en légère contre-plongée, et un mouvement de camera entre le panoramique et le travelling. Là encore, les lieux visités sont nombreux (ferme, champ, bois, pont, voie ferrée), ce qui, malgré l'absence de montage alterné, donne une sensation de vitesse très grande, tant les kilomètres parcourus semblent multiples. De plus, les mouvements et actions des personnages sont acrobatiques et parfois périlleux. C'est le cas quand le poursuivi traverse une voie ferrée juste avant le passage d'un train, ce qui fait inévitablement penser aux scènes nombreuses des films burlesques

²⁷⁹ SADOUL, *op. cit.*, p.245.

²⁸⁰ BURCH, *op. cit.*, p.70.

²⁸¹ Plus précisément : de trois quart face pour permettre la sortie du champ à droite ou à gauche de la camera et accentuant la diagonale du trajet des protagonistes.

américains à venir. C'est le cas, également, quand le poursuivi longe un cours d'eau en équilibre sur le bord d'un pont et saute sur la rive.

Mise en scène d'une façon similaire, la poursuite, dans la voie comique va, elle, être utilisée à satiété par l'école comique française. Chez Pathé, Ferdinand Zecca, après avoir réalisé les films empreints d'un réalisme et d'un naturalisme dont il s'est fait le spécialiste²⁸², va s'entourer de collaborateurs qui vont, sous sa direction, tourner de plus en plus de films comiques. Zecca, considéré comme « le père du cinéma populaire à grande diffusion » va imposer à la production « son sens inné du rythme, de l'effet spectaculaire et du gag qui fait mouche »²⁸³. L'un de ses assistants, André Heuzé, entré chez Pathé en 1905, va contribuer à orienter la production vers une part croissante de courses poursuites au détriment d'un certain « réalisme feuilletonnesque »²⁸⁴. Jean Mitry précise qu'André Heuzé ne réalisait pas les films et que « ceux qu'on lui attribue et dont il fut l'auteur (c'est-à-dire le scénariste) furent réalisés presque tous par Georges Hatot (courses poursuites, films comiques), voire par Cappellani ou Nonguet (drames sentimentaux) »²⁸⁵. On citera tout d'abord, pour les courses poursuites nées de la collaboration Heuzé-Hatot, *Dix femmes pour un mari* (mars 1905), reprise de *Personal*, et première grande poursuite française ainsi que *Voleur de bicyclettes* (1905). Ce dernier film met en scène la poursuite d'un voleur par un, puis deux, puis d'autres poursuivants (un colleur d'affiche, une nourrice poussant une voiture d'enfant, un fiacre, une marchande des quatre saisons, un petit pâtissier, un cavalier, un âne) dans différents lieux, jusqu'au sixième étage d'une maison pour finir dans une rivière. On trouve ici les différents éléments (situations, lieux et protagonistes) qui vont servir de modèle à une quantité d'autres films. Comme, par exemple, toujours de Heuzé et Hatot pour l'année 1906, *La course à la perruque*, mettant en scène jusqu'à trente protagonistes poursuivant une pie qui a volé la perruque d'un homme chauve à travers la campagne, *La course des belles-mères*, ou encore *La course des sergents de ville*. Dans ce dernier, là encore, les scènes de poursuites sont morcelées en une succession de petites poursuites qui se succèdent invariablement. Chaque plan propose une entrée dans le

²⁸² *L'Histoire d'un crime* (1901), *Les victimes de l'alcoolisme* (1902), *La vie d'un joueur* (1903) pour ne citer que les plus connus.

²⁸³ PASSEK, Jean Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p.2356.

²⁸⁴ MITRY, Jean, *Filmographie Universelle*, Tome deuxième, Primitifs et Précurseurs, 1895-1915, Paris, publication universitaire de l'IDHEC, 1967, p.44.

²⁸⁵ *Idem*, p.45.

champ par le fond et une sortie vers l'avant des uns et des autres, avec différentes combinaisons possibles : fond gauche, fond droit, avant gauche, avant droit. L'essentiel des variations repose, non pas sur des mouvements de la camera (qui reste rigoureusement fixe) ou sur des changements de cadrage entre chaque plan, mais sur les entrées et sorties de plans et le mouvement des personnages (trajets en diagonale et gesticulations) dans l'espace du cadre. La bonne qualité des objectifs de l'époque permet, sans mise au point, de grandes variations et une très grande profondeur de champ. Selon Ben Brewster, « avec les objectifs standards de 50 mm de l'époque, les pellicules classiques, les éclairages et les ouvertures normales allant de f 11 à f 16, il était parfaitement facile de maintenir un réglage précis sur une gamme de profondeur allant du plan rapproché jusqu'à un plan très lointain »²⁸⁶. Il est à noter également, pour ce film, l'augmentation du nombre de poursuivants au fil de la poursuite, ce qui constitue un trait caractéristique des films de cette période et très largement des films américains de la période suivante : « ces poursuites folles inspirèrent sans aucun doute Mack Sennett, en particulier les sergents de ville galopeurs de chez Pathé qui sont bien les ancêtres des fameux Keystone Cops de la Keystone »²⁸⁷. On peut citer également pour toute sa démesure le film de Buster Keaton, *Cops* (Frigo déménageur, 1923) dans lequel la poursuite, moteur du film plus qu'élément conventionnel, met au prise le « héros » avec un nombre de policiers incroyable (vraisemblablement plus de deux cents) qui finissent stupidement bredouilles et enfermés au poste comme dans le film de Heuzé et Hatot.

La firme Gaumont tourna également bon nombre de courses poursuites aux abords des studios de la rue de La Villette. En premier lieu par Alice Guy²⁸⁸ avec *Une noce au lac Saint-Fargeau* (1905) qui ouvre la série des *Roméo*. Celle-ci sera réalisée ensuite par Roméo Bossetti, transfuge de chez Pathé, acteur venu du cirque et du music hall qui devient réalisateur et spécialiste des cascades. La poursuite semble être chez Gaumont une étape plus courte qu'ailleurs avant de se diriger vers la création des séries et en tout cas elle est abordée avec

²⁸⁶ Ben Brewster, « La mise en scène en profondeur dans les films français de 1900 à 1914 » in « Les premiers ans du cinéma français », *Actes du cinquième colloque de l'Institut Jean Vigo*, p. 204.

²⁸⁷ COUDERC, Jean-Jacques, *Les petits maîtres du burlesque américain*, CNRS Editions, Paris, 2000, p.19.

²⁸⁸ Alice GUY, dont on connaît le rôle majeur chez Gaumont et dans le cinéma français met en scène à la fois des sujets comiques (*La Fée aux choux*, 1902) édifiants (*Les drames de l'Alcoolisme*, 1899) féériques (*Faust et Méphisto*) ou mélodramatiques (*Rapts d'enfants par les romanichels*, 1904) et assure, jusqu'en 1906, date de son départ de la firme, la quasi-totalité des créations de la société et donc également quelques poursuites.

plus de recul. Ainsi, selon Jean Mitry, la série des *Roméo* reprise par Bossetti « tenait de la parodie des poursuites et des tartes à la crème »²⁸⁹. D'une façon générale, et a contrario, on sait que chez Pathé les succès eux, sont repris jusqu'à satiété²⁹⁰ ce qui conduit peut-être à une plus grande répétitivité mais qui est aussi le gage d'un excellent savoir faire, alors que chez Gaumont l'attrait pour la « qualité artistique » est sans doute plus fort.

Il est couramment admis que, grâce à *la poursuite* le comique se précipite dans la rue, mais que cette sortie des studios qui « contamine » le genre n'est pas toujours totale. On voit naître des films hybrides donnant à voir à la fois des scènes tournées à l'extérieur, empreintes d'un fort « réalisme » et des scènes tournées en studio, sur fond de toiles peintes et de décor en carton, dont l'effet de réalité ne semble pas du tout primordial, la priorité étant donnée à l'idée ou au trucage.

Un film italien de 1909, *La course au singe*, produit par la société Itala Films qui se spécialise dans les comiques, est un exemple type des poursuites comiques de l'époque, françaises comme italiennes, les parcours des cinémas de ces deux pays étant très proches à cette époque²⁹¹. Ce film, reproduit en DVD²⁹², est donc très intéressant à analyser. D'une durée de 4 minutes environ, il comprend 14 plans qui ont donc une durée moyenne de 17 s. et met en scène la poursuite d'un singe ayant volé la perruque d'une dame (rôle tenu par un acteur masculin²⁹³) par un certain nombre de personnages à travers différents lieux, ce qui déclenche des situations burlesques. Ces lieux sont successivement :

- Le séjour (plan 1) d'une maison dans lequel le singe, livré dans une caisse s'évade dérobant la fameuse perruque.
- La chambre (plan 2) de laquelle il s'échappe en se cachant sous puis sur le lit à baldaquin et de laquelle il s'évade en sautant par la fenêtre.
- La rue (plans 3 et 4) dans laquelle il percute un photographe en pleine action.

²⁸⁹ MITRY, Jean, *Histoire du cinéma*, Tome 1, Paris, Editions Universitaires, 1967, p.249.

²⁹⁰ SADOUL, *op. cit.*, p.300.

²⁹¹ PASSEK, Jean loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p.1135.

²⁹² *Une séance de cinématographe*, Lobster films, DVD EDV 1419.

- Un jardin et son arbre dans lequel il monte (plans 5, 6 et 7)
- La cour d'une caserne (plan 8) où il rencontre pompiers et agents qui se mêlent à la poursuite.
- La rue à nouveau (plan 9).
- La façade, reconstituée en studio (plan 10) d'une maison escaladée en utilisant le trucage du plan horizontal filmé de dessus, donnant à tous des capacités de gravisement incroyables.
- Le toit d'une maison reconstitué en studio (plan 11).
- L'intérieur d'une cheminée (plan 12) par laquelle tout le monde descend, et reconstituée en studio en coupe de profil.
- Le sous sol d'une boulangerie dans lequel se trouve un pétrin rempli de pâte (plans 13 et 14) donnant lieu à de multiples éclaboussures.

Les personnages de ce film, quant à eux, correspondent à des types standard utilisés de films en films, comme dans le Commedia dell'arte, et qui sont les personnages de la rue : mégère, pompier, gendarme, boulanger, enfant, passant, « petit métier ». On perçoit bien le fait, ici, que lieux et personnages sont la matière immédiatement disponible qu'utilisent les réalisateurs des films comiques : lieux à proximité des studios dans un souci d'économie²⁹⁴, et personnages types s'imposant à l'esprit. De cette sorte, « l'imagination des comiques entre en dialogue avec le réel ambiant »²⁹⁵, et ici, à travers ce film, on retrouve peut être, symboliquement, le processus qui fait sortir la camera d'un studio : une fois les deux pièces parcourues, la fenêtre constitue une « ouverture » pour une péripétie nouvelle, puis la rue, puis un jardin et ainsi de suite. Comme le dit Valéry Landrieux, « la poursuite est dans ce genre de films, autant celle des protagonistes que celle du réalisateur qui court après le

²⁹³ L'utilisation d'homme travesti pour jouer dans les films comiques n'est, à cette date, plus guère réalisée dans le cinéma américain mais encore dans le cinéma européen.

²⁹⁴ MITRY, Jean, *Histoire du cinéma*, Art et Industrie, tome 1 : 1894-1914, Editions Universitaires, Paris, 1967, p. 1903, 1904 et 1905.

²⁹⁵ KRAL, Petr, *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Editions Stock, Paris, 1984, p. 63.

mouvement »²⁹⁶. Mouvements qui dans le film sont constants : courses-poursuites qui organisent les changements de lieux, sautilllements sur place, saut par la fenêtre, escalade des arbres, des murs, bousculades, gesticulations, descente dans une cheminée, bataille de pâte à pain. Le mode de filmage est conforme au style des poursuites françaises précédemment évoquées (des années 1905-1906), avec une prise de vue fixe, des plans larges ou moyens et des personnages qui sortent ensemble du plan avant que l'on ne passe au plan suivant. On notera tout de même que les films français du genre utilisent de manière très forte la profondeur de champ, dans les scènes de rue notamment ; l'exemple le plus flagrant que je connaisse étant *La course des sergents de ville* de Heuzé et Hatot (1906) où les perspectives des rues de Paris sont utilisées au maximum.

D'une façon générale, il semble donc que, entre 1905 et 1908 (date de naissance de l'école américaine), les mises en scène de poursuites à l'écran, à quelques exceptions près, ne conduisent pas à de réelles innovations dans les modes de filmage aux Etats-Unis comme ailleurs. Aux USA, avant Griffith, qui réalise son premier film en 1908, l'apport essentiel de la poursuite est, comme ailleurs, la sortie des studios et l'entrée dans le monde « réel ». En revanche, à la différence du cinéma français, qui, comme nous l'avons évoqué, se caractérise par une mise en scène très en profondeur de ses films et une grande qualité de l'image, on note dans le cinéma américain de moins grandes profondeurs de champ et une qualité moindre de la photographie²⁹⁷. Par contre le rythme de montage est plus rapide qu'en France. Mais, sur ce point, il faut nuancer, car selon Ben Brewster²⁹⁸, il faut distinguer entre les productions de la Biograph et celles de Vitagraph qui sont plus proches du cinéma européen. Les poursuites américaines sont donc filmées sur le modèle de *Personal* (Biograph, 1904) sans réel montage alterné entre poursuivants et poursuivis. On note toutefois des prémisses de montage alterné avec les poursuites en véhicules automobiles qui commencent à apparaître. Selon Eileen

²⁹⁶ LANDRIEUX, Valéry, *Les représentations de la banlieue dans le cinéma français de fiction et documentaire, des frères Lumière jusqu'à la fin du muet*, Thèse de doctorat, Strasbourg, UFR Arts de l' université Marc Bloch, 2004.

²⁹⁷ BURCH, *op. cit.*, p.111.

²⁹⁸ GUIBERT, Pierre (sous la direction de), *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean VIGO, 1985, Actes du cinquième colloque international de l'Institut Jean Vigo, BREWSTER, Ben, « la mise en scène en profondeur dans les films français de 1900 à 1914 », p. 207.

Bowser²⁹⁹, un tel montage est esquissé légèrement dans *The Gentleman Highwayman* (Biograph, janvier 1905). Par ailleurs chez Edison et à la Biograph, où les films de poursuites ont pris une place fondamentale, comme le souligne John Gartenberg³⁰⁰, on note une augmentation des mouvements de caméra, essentiellement des panoramiques mais qui ne sont pas, toutefois, systématiques. La production semble se concentrer, un peu comme en France avec le comique, sur l'obsession³⁰¹ de filmer des objets en mouvement.

Chez Edison, Porter, le « Zecca américain », s'inspire des grands succès européens sans apporter d'innovations supplémentaires par rapport à *La Vie d'un pompier américain* (*The Life of an American Fireman*, 1903) et *L'attaque du grand rapide* (*The Great Train Robbery*, 1903). Il s'inscrit dans la voie du film narratif à l'instar de nombreux films qui utilisent la poursuite comme fil conducteur récurrent. On peut citer *Trapped by Blood-Hounds or a Lynching in Cripple Creek* (Capturé par les molosses ou un lynchage à Creeple Creek) produit par Selig en 1907, et dont le succès apporte à son auteur la prospérité et le lance dans la voie du Western. Dans une veine plus comique on peut citer le film de Mac Cutcheon, *The Snowman* (Le bonhomme de neige, 1907), destiné aux enfants³⁰².

En France, la poursuite comique catalyse l'obsession pour le mouvement. Très vite toutefois, les courses poursuites délirantes et quasi surréalistes vont perdre leur place centrale en tant que sujet, au profit des personnages qui vont apparaître avec l'invention des séries, dès 1906. Celles-ci permettront, d'ailleurs, au burlesque français de surmonter la crise des sujets et d'atteindre son apogée dans les années 1912 à 1914, avec notamment Jean Durand et son équipe d'acrobates (les « Pouites »). Avec les séries *Onésime*, *Calino*, *Zigoto* ils développent, au delà de la simple poursuite, les grands thèmes burlesques (folie destructrice, fantaisie sans limite) qui ont influencé Mac Sennett³⁰³. C'est également grâce aux séries que Max Linder,

²⁹⁹ BOWSER, Elein, « introduction au projet de Brighton », in GAUDREAULT, André, « Le cinéma des premiers temps », *Cahiers de la cinémathèque*, hiver 1979, numéro 29, p. 18.

³⁰⁰ GARTENBERG, John, « Les mouvements de caméra dans les films produits par Edison et la Biograph », in GAUDREAULT, André, « Le cinéma des premiers temps », *Les cahiers de la Cinémathèque*, Hiver 1979, numéro 29, p. 64.

³⁰¹ SPEHR, Paul C., « La production à la Biograph entre 1900 et 1906 », idem, p.157.

³⁰² SADOUL, *op. Cit.*, p.419 et 516.

³⁰³ COUDERC, Jean-Jacques, *Les petits maîtres du burlesque américain*, CNRS Editions, Paris, 2000, p. 19.

donnera au personnage de « Max » le succès mondial que l'on sait et qui a beaucoup apporté au cinéma.

Les années 1907 et 1908 vont bouleverser fondamentalement le cinéma mondial confronté à « la crise des sujets » et à une modification de ses rapports avec le corps social d'un point de vue économique (production, distribution, exploitation) et esthétique (place dans le monde des arts). La poursuite, à l'instar des modes de mises en scène, va donc évoluer de manière significative et notamment grâce à l'émergence en 1908 de l'école américaine, mais également grâce à certains auteurs européens, tel que Louis Feuillade.

Chapitre 2 Présence et absence de poursuites chez Louis Feuillade, des premières poursuites aux Films

Esthétiques

Louis Feuillade qui remplace Alice Guy fin 1906 et qui joue chez Gaumont le même rôle que Heuzé chez Pathé, celui de directeur artistique, écrit des scénarios de poursuites : « c'est par des sujets de ce genre qu'il débuta, proposant *La course des tonneaux*, *La course des nourrices*, *La course aux potirons*, etc...³⁰⁴ ». *La course au potiron*, à ce titre, que lui attribue Francis Lacassin³⁰⁵, est une pure course-poursuite qui se démarque, toutefois, de la production courante par une grande originalité formelle. Louis Feuillade s'empare d'une figure, *la poursuite*, l'asservit au profit de son imagination débordante et réalise ainsi son premier chef-d'œuvre.

La course au potiron ne figure pas dans la filmographie la plus récente de Louis Feuillade, établie par la société Gaumont pour l'inventaire de son patrimoine, publiée dans la revue *1895*³⁰⁶. Ce film est d'ailleurs souvent attribué à Emile Cohl avec pour date 1908. Or, Francis Lacassin, grand spécialiste de Louis Feuillade, l'attribue de façon récurrente à celui-ci avec pour date 1906. La société Gaumont qui émet toujours de grandes réserves sur la paternité des films antérieurs à 1912, semble ne pas pouvoir trancher sur certains conflits d'attribution. Ainsi, Victor Blachy attribue la production Gaumont antérieure à 1907 à Alice Guy, alors que Francis Lacassin semble attribuer une grande part de celle-ci à Louis Feuillade. Une étude des ouvrages de référence ne permet pas toujours, non plus, de trancher nettement mais se révèle,

³⁰⁴ MITRY, Jean, *Histoire du cinéma, Tome 1*, Paris, Editions Universitaires, 1967, p 251.

³⁰⁵ LACASSIN, Francis, *Louis Feuillade*, Paris, Seghers, 1964, p. 165 : Feuillade est cité comme auteur et Etienne Arnaud comme réalisateur. Dans un article de 1967 consacré à Louis Feuillade paru dans la collection *Anthologie du cinéma (tome II)* aux éditions *L'avant-scène* il confirme cette information dans une filmographie élaborée avec Jacques Champreux.

³⁰⁶ CHAMPREUX, Jacques, CAROU, Alain (sous la dir.), « Louis Feuillade », *1895 Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, numéro hors série, septembre 2000.

en tous cas, très instructive sur les conditions de création et de réalisation de l'époque. Ainsi, les avis sont partagés en ce qui concerne le film *La course au potiron*.

Pour Georges Sadoul ce court métrage est réalisé en 1908 par Emile Cohl. Il ajoute toutefois que « les films de Feuillade sont très abondants à partir de 1907 » et « qu'il travaille alors avec son ami Etienne Arnaud et Emile Cohl »³⁰⁷. Cette collaboration est la norme à l'époque dans les équipes de production. Chez Pathé, Zecca s'entoure également d'une équipe dans laquelle les tâches sont très souvent déléguées : Gaston Velle, Lucien Nonguet, André Heuzé pour la réalisation, et Laurant-Heilbronn pour la direction artistique. En ce qui concerne Feuillade, Sadoul précise « qu'en 1908 il met en scène depuis deux ans et qu'il a définitivement transplanté en plein air le vieux film à trucs de Méliès »³⁰⁸. De plus, toujours selon Sadoul, « Feuillade qui avait fourni ses premiers scénarios au début de 1906 devient directeur général des productions Gaumont quand Alice Guy s'en va en 1907 »³⁰⁹. Pour René Jeanne et Charles Ford³¹⁰, Emile Courbet dit Cohl est engagé par Feuillade en 1906, date à laquelle, selon eux, il devient directeur artistique chez Gaumont. Dans un autre ouvrage³¹¹, René Jeanne, pour démontrer que Feuillade s'est attaqué à tous les genres dont le burlesque, cite deux exemples : *La course des belles mères* et *La course au Potiron*. La biographie succincte d'Emile Cohl retracée par Jean-loup Passek mentionne la collaboration de celui-ci avec la société Gaumont en ces termes : « Feuillade lui propose de lui acheter des petits scénarios quand il se présente en 1907. L'année suivante, le 17 août 1908, il peut enfin réaliser son rêve, faire des dessins animés, tout en continuant d'écrire des scénarios »³¹². Francis Lacassin est plus catégorique. *La course au potiron* date de 1906, l'auteur en est Louis Feuillade, le réalisateur Etienne Arnaud. Il lui attribue sans nuance l'originalité de son sujet : « des potirons qui s'envolent »³¹³, ce qui écarte toute possibilité de confusion avec un autre film. Jean Mitry partage ce point de vue : « c'est par des sujets de poursuites que

³⁰⁷SADOUL, Georges, *op. cit.*, p. 356.

³⁰⁸ *Idem* p. 358.

³⁰⁹ *Ibid.* p. 355.

³¹⁰ JEANNE, René, FORD, Charles, *Histoire illustrée du cinéma, tome 1, le cinéma muet*, Verviers, Editions Gérard et compagnie, 1966, p. 35.

³¹¹ JEANNE, René, *Cinéma 1900*, Paris, Flammarion, 1965, p. 177.

³¹² PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 443.

³¹³ LACASSIN, Francis, *Louis Feuillade*, Paris, Seghers, 1964, p. 29.

Feuillade débute, dès qu'il remplace Alice Guy chez Gaumont, fin 1906, en proposant *La course des nourrices*, *La course des tonneaux*, *La course aux potirons* (au pluriel dans le texte) qui furent réalisés par Etienne Arnaud et Emile Cohl »³¹⁴. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que, même si Emile Cohl est engagé chez Gaumont pour le tournage et l'écriture de scénarios, au même titre que d'autres collaborateurs, c'est Feuillade qui exerce les choix de production quand il n'écrit pas ou ne réalise pas. Cela était d'ailleurs assez rare car dès que son premier scénario, tourné par Etienne Arnaud en 1906 (*Le chapeau et le coup de vent*) est très apprécié par Alice Guy, celle-ci l'autorise à mettre lui-même en scène. Puis, devenu « Chef du service artistique et de la prise de vue » en 1907, ses responsabilités, cumulées avec celles de réalisateur sont immenses : il reçoit les auteurs, lit les sujets en leur présence avant de les acheter, forme les metteurs en scène, engage les acteurs, répartit les opérateurs, tout en rendant compte à son patron Léon Gaumont³¹⁵. L'ensemble des historiens du cinéma s'accorde à dire qu'il attachait une grande importance à l'écriture d'un scénario original, et qu'il encadrait de près son équipe aux différents stades de la création des films³¹⁶. Il est difficile de croire dans ces conditions que *La course au potiron* ne puisse être attribuée, au moins en partie, à Louis Feuillade.

Se pose donc aussi la question cruciale entre toutes et toujours d'actualité : de ceux qui concourent à la création d'un film, scénariste, metteur en scène, opérateur, qui en est réellement l'auteur ? Question ô combien épineuse pour un film de 1906, époque à laquelle le problème de la « paternité » ne se posait qu'entre les maisons de production dont les employés restaient bien souvent dans l'ombre, surtout chez Gaumont³¹⁷. Pour Jean Mitry : « c'est, du scénariste, du metteur en scène ou du dialoguiste celui dont la personnalité l'emporte ; celui qui a su imposer sa volonté créatrice »³¹⁸. Cette réponse permet de considérer, d'après les informations connues sur son rôle au sein de la société Gaumont, ses

³¹⁴ MITRY, Jean, *Histoire du cinéma, Tome I*, Paris, Editions universitaires, 1967, p. 249.

³¹⁵ LACASSIN, Francis, « Louis Feuillade », *Anthologie du cinéma n°15*, mai 1966, pp 228 et suiv.

³¹⁶ Les illustrations 172 à 175, page 357, De *Histoire générale du cinéma (tome II)* de SADOUL (op.cit.), montrent Louis Feuillade dirigeant opérateurs et acteurs sur deux tournages de films « à truc », l'un en studio, l'autre en extérieur (*La sirène* et *Un accident d'auto* de 1907).

³¹⁷ JEANCOLAS, Jean-Pierre, MEUSY, Jean-Jacques, PINEL, Vincent, *L'Auteur du Film, description d'un contrat*, Arles, Institut Lumière, 1996, p. 26.

³¹⁸ MITRY, Jean, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, Les éditions du Cerf, 2001, p. 20.

méthodes de travail et son pouvoir d'influence que Feuillade doit être considéré comme l'auteur de *La course au potiron*.

La version de ce film, conservé aux Archives Françaises du Film de Bois d'Arcy, est reproduit sur un support Polyester et a pour référence le numéro 126419³¹⁹. Sa durée est de 5 minutes environ. Il comprend 18 tableaux et un carton de présentation.

Carton : « The pumpkin race. »

1) Extérieur. Rue. 21 secondes. Plan d'ensemble. Une charrette de potirons est stationnée dans la rue. Deux farceurs détachent la charrette. Les potirons tombent et roulent dans le sens de la pente, vers la gauche.

2) Extérieur. Rue. 11 secondes. Plan d'ensemble. Les potirons qui roulent entrent dans le champ par la droite et continuent de rouler, toujours dans le sens de la pente, vers la gauche.

3) Extérieur. Rue. 10 secondes. Plan d'ensemble. Le charretier, et d'autres protagonistes poursuivent les potirons de la gauche vers la droite, la rue en pente ayant changé de sens.

4) Extérieur. Rue. 13 secondes. Plan d'ensemble. La poursuite continue de la gauche vers la droite.

5) Extérieur. Rue. 8 secondes. Plan d'ensemble. Les potirons s'immobilisent, puis sautent une balustrade (truc par arrêt de camera et prise de vue par mouvement inversé). Les poursuivants arrivent ensuite dans l'espace du cadre.

6) Extérieur. Rue. 11 secondes. Plan d'ensemble. Les potirons roulent dans le sens de la pente. La poursuite continue.

7) Extérieur. Rue. 10 secondes. Plan d'Ensemble. Les potirons roulent cette fois dans le sens de la montée (trucage par mouvement inversé) poursuivis par les personnages qui chutent.

³¹⁹ Dans le cadre d'un stage effectué au sein de cette structure j'ai constitué un dossier dit de valorisation portant sur les films de poursuites antérieurs à 1914 archivés et consultables. Ce dossier de valorisation (VA 54) dresse une liste de films de poursuites, qui sont visibles et exploitables par tout chercheur. Toutefois certaines références sont peut-être sujettes à discussion, aux AFF note 320, *La course au potiron* est attribuée à...Emile Cohl.

- 8) Extérieur. Rue. 11 secondes. Plan d'Ensemble. Les potirons franchissent à nouveau une balustrade (trucage par mouvement inversé).
- 9) Extérieur. Rue. 12 secondes. Plan d'ensemble. La poursuite continue de la gauche vers la droite, latéralement dans le sens de la pente avec quelques chutes.
- 10) Extérieur. Rue. 14 secondes. Plan d'ensemble. Les potirons sautent et s'engouffrent dans l'ouverture d'une fenêtre (trucage par mouvement inversé).
- 11) Intérieur. 25 secondes. Plan d'ensemble. Les potirons traversent la pièce et pénètrent dans la cheminée (trucage par mouvement inversé).
- 12) Toits. Décors en studio. 27 secondes. Plan d'ensemble. Des ouvriers sur un toit, surpris par l'arrivée subite des potirons par la cheminée, dégringolent. Les poursuivants, ainsi que la mule, tirée par un câble, arrivent sur le toit par le même chemin.
- 13) Extérieur. Rue. 23 secondes. Des ouvriers sont dans la rue au pied de la maison. Ils reçoivent les potirons sur la tête. Arrivent les poursuivants qui descendent le mur grâce à une corde, ainsi que la mule.
- 14) Extérieur. Rue. 17 secondes. Plan d'ensemble. Les potirons rentrent dans une bouche d'égout. Ils sont suivis par la petite troupe.
- 15) Intérieur. Egout. Décors en studio. 30 secondes. La mise en scène présente une vue en coupe de la bouche d'égout reconstituée en studio, dans laquelle s'engouffrent tous les personnages y compris la mule.
- 16) Extérieur. Rue. 15 secondes. Plan d'ensemble. Vue sur la rue et une plaque d'égout. Celle-ci se soulève. Les potirons sortent de l'ouverture (trucage par mouvement inversé) immédiatement suivis par le groupe des poursuivants.
- 17) Extérieur. Rue. 16 secondes. Plan d'ensemble. A nouveau s'engage une poursuite dans la rue, du fond vers l'avant et de la gauche vers la droite.
- 18) Extérieur. Rue. 7 secondes. Plan d'ensemble. Dans ce plan final on retrouve la charrette du début. Les potirons arrivent de la gauche. Ils atterrissent dans la charrette. Les poursuivants arrivent par la droite et sautent de joie.

Ce petit film d'essence burlesque est, sur de nombreux points, conforme aux films de poursuites qui se généralisent vers 1905, après le succès mondial du film *Personal* (Biograph, 1904) et de sa reprise française *Dix femmes pour un mari* (Pathé 1905) fruit de la collaboration de Louis Heuzé et André Hatot.

La camera est fixe, les protagonistes traversent l'espace du plan les uns derrière les autres en diagonal, du fond vers l'avant³²⁰ ou latéralement dans un sens comme dans l'autre. Les changements de plans (de « tableaux » plus exactement) se font lorsque les protagonistes sont sortis du cadre. Le tournage est fait en extérieur (15 tableaux sur 18) comme cela se généralise dès 1905 ; ce sont les *poursuites* qui « sortent » les caméras des studios. La structure narrative est simple, « la poursuite organise les changements de lieux, sautilllements sur place, sauts par la fenêtre, escalade des murs, des toits, bousculades, gesticulations, descente dans les cheminées et les égouts »³²¹.

Ce film est, selon moi, d'une grande qualité et sur certains points très original. Feuillade utilise un procédé permettant l'inversion du mouvement, effet né avec le cinéma lui-même dès ses débuts car il suffisait de tourner à l'envers la manivelle du projecteur lors de la projection. Une méthode simple permettait de réaliser ce trucage pendant la prise de vue : on tournait avec la camera tête en bas et l'on projetait le film dans le sens normal du défilement après l'avoir retourné tête bêche. Georges Sadoul décrit le trucage utilisé dans le film *La course aux potirons* (au pluriel dans le texte cité) : « par le retournement de la bande en sens contraire, un potiron (au singulier dans le texte) remonte les rues... »³²² Il évoque cet effet en parlant du « classique procédé du film projeté à l'envers »³²³. Le mouvement inversé n'est pas original en soi, puisque, dès les projections du Cinématographe Lumière, il était utilisé pour

³²⁰ On remarque, toutefois, une moins grande profondeur de champ que dans certains films tels que *La course des sergents de ville* de Georges Hatot (Pathé frères, 1906). Le lieu de tournage semble y être pour beaucoup puisque ici il s'agit d'un quartier de Paris à grande dénivellation. Cela amoindrit les possibilités de vue en perspectives que favorisent les grandes artères que sont par exemple les grands boulevards.

³²¹ LANDRIEUX, Valéry, *Les représentations de la banlieue dans le cinéma français de fiction et de documentaire, des frères Lumière jusqu'à la fin du muet*, Thèse de doctorat, UFR Art de l'Université Marc Bloch, Juin 2004.

³²² SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma*, Tome II, p. 356.

³²³ SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma*, Tome III, p. 184.

provoquer le rire ou l'étonnement³²⁴. Ici, il est mis en oeuvre avec une parfaite maîtrise technique au service d'un scénario très original. Les éléments comiques habituels tels que les chutes, la mule transportée sur les toits, les gesticulations, se mêlent à l'élément proprement fantastique : l'objet animé doté d'une autonomie de mouvement capable de se mouvoir dans toutes les dimensions de l'espace. Le trucage n'est pas une fin en soi, il est ici, intégré dans un dispositif général qui se sert à merveille du « montage » (un collage, plutôt, entre plans tournés à l'envers et plans tournés à l'endroit). Le choix des lieux de tournage en extérieurs en plein Paris (sans doute dans le quartier des Buttes Chaumont) finit de donner un charme inégalé et le résultat obtenu démontre une volonté et une capacité à utiliser de façon équilibrée les outils qui font la « cause matérielle » du cinéma : scénario, décor, mise en scène, « effets spéciaux ». Feuillade utilise les ressources de *la poursuite*, en remplaçant, une partie des protagonistes par des objets et en utilisant des trucages plutôt réservés au film « à truc » inventé par Méliès. Il sort donc des studios grâce aux poursuites mais y emmène le trucage avec lui.

La course au potiron utilise des éléments appréciés par le public de l'époque, encore essentiellement « populaire » : la poursuite, initiée par les anglais et les trucages, inventés par Méliès et généralisés dans des tournages en extérieur par les réalisateurs, encore, de l'école de Brighton³²⁵. Leur utilisation conjointe illustre la volonté affichée de Feuillade de faire des films rentables qui plaisent au public : « un film est un divertissement dont la qualité se mesure à l'intérêt qu'y prend la foule pour laquelle il a été créé »³²⁶. Feuillade déclarait également : « on m'a confié des capitaux, mon devoir est de les faire fructifier »³²⁷.

Mais, ce court métrage, déjà fidèle aux thèmes d'un cinéma burlesque en germe, est profondément original. Selon Petr Kral, « la poursuite des premiers burlesques se présente comme le voyage d'une unique idée ou image à travers l'espace »³²⁸. Ici, l'idée permet de

³²⁴ L'exemple type en est *La démolition d'un mur* (Lumière, 1895) projeté à l'envers puis intégré dans la bande filmique par un montage inversé.

³²⁵ Le film de Cecil Hepworth, *How to stop a motor car*, 1902, est un exemple parmi d'autres. Des photogrammes du film sont reproduits dans le catalogue de la manifestation *L'horreur comique, esthétique du slapstick*, ayant eu lieu du 24 septembre au 24 octobre 2004 au centre Georges Pompidou à Paris.

³²⁶ LACASSIN, Francis, *Feuillade*, Paris, Seghers, 1964, p. 108.

³²⁷ LACASSIN, Francis, « Louis Feuillade », *Anthologie du cinéma n°15*, mai 1966, p. 219.

³²⁸ KRAL, Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Editions Stock, 1984, p. 143.

maintenir le canevas traditionnel de la poursuite tout en proposant le rêve et la poésie. Cette inventivité de Louis Feuillade est significative dès ses débuts et s'illustre par des choix de sujets originaux. Ainsi, *L'homme aimanté* (1907), sujet éminemment surréaliste connut un succès énorme. Le burlesque ici mis en œuvre semble être le fruit d'une harmonieuse synthèse. Synthèse entre une forme de réalisme fondé sur l'utilisation des rues de Paris, un élément proprement fantastique utilisant les trucages avec une maîtrise parfaite, un ressort dynamique produit par une poursuite effrénée et un aspect comique créé par les personnages et les situations.

Poursuites VS art cinématographique

Louis Feuillade : un « maître » de la course-poursuite. Voilà un compliment que « le troisième homme »³²⁹ du cinéma muet français n'aurait pas apprécié. Feuillade a toujours eu tendance, en effet, à renier les premiers films réalisés entre 1905 et 1909³³⁰ en les dénigrant :

« ...L'homme aimanté, Le coup de vent, Le thé chez la concierge et combien d'autres si peu importants que leur titre ne me revient pas. C'étaient d'éternelles poursuites, des courses sans fin par un flot, sans cesse grossissant, de poursuivants à la recherche d'un potiron volant ou d'un timbre poste emporté par le vent. Le public s'extasiait devant ces fantaisies burlesques. Quel chemin le cinématographe a t'il accompli depuis cette époque ! Les comiques grotesques ont laissé la place à l'art cinématographique et je suis certain que l'on fera beaucoup mieux ! »³³¹.

Feuillade semble un peu sévère, et cela d'autant plus que les courts comiques qu'il a écrits et/ou réalisés sont souvent, comme pour *La course au potiron* d'une grande qualité. Ce qui est particulièrement intéressant c'est que cette « phobie » d'un cinéma burlesque en général et de la poursuite en particulier, qu'il partage avec nombreux de ses contemporains, semble un peu

³²⁹ Après Lumière et Méliès, dont il constitue une parfaite synthèse selon Jean Loup Passek dans PASSEK, Jean Loup, *dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 807.

³³⁰ Date à laquelle Gaumont inaugure la série des « Films Esthétiques » pour orienter une partie de la production dans le sillage du *film d'art*.

³³¹ Propos de Feuillade, rapportés par Robert Florey, cité dans LACASSIN, Francis, « Louis Feuillade », *Anthologie du cinéma*, n° 15, mai 1966, p. 239.

en contradiction avec cette sacralisation des goûts du public. Ce reniement accompagne certainement un changement d'intérêt de ce public qui, les chroniqueurs de l'époque l'avaient noté, en France et à l'étranger, se serait lassé d'un comique trop répétitif. Encore faut-il se demander de quel public il s'agit. Est-ce le public du cinéma forain prétendument disparu au moment où apparaît ce que l'on a coutume d'appeler « la crise du sujet » ou celui de la petite bourgeoisie de Paris et de province qui peut constituer une sérieuse clientèle pour des firmes comme Pathé ? La société Pathé frères fonde d'ailleurs un Cartell, intégrant production, distribution et exploitation, en instaurant un système de location des films et en créant un réseau de salles (Pathé-Omnia). A ce moment, en effet, certains commencent à fustiger « ces farces grotesques qui se terminent toutes par des poursuites échevelées avec nourrice, cul de jatte, gendarmes, et qui ne cèdent la toile qu'à des mélés express où la comtesse perd son enfant... tout cela en une minute trois secondes quatre cinquièmes » car « le public, qui avait fait au cinéma un succès extraordinaire, s'est lassé de pareilles niaiseries³³² ». Deslandes et Richard ont parcouru en profondeur la question du cinéma forain, celui qui draine un large public dans les premières années du cinéma. Ce qui ressort de leurs travaux est, tout d'abord, que la phase déclinante du cinéma forain débute en 1907, justement à cause de la décision de Pathé de confisquer le cinéma au profit des monopoles et non comme le dit Sadoul après l'incendie du Bazar de la charité en 1897³³³. Ensuite, le cinéma forain a souvent été évoqué par de nombreux auteurs de façon condescendante : « par la faute de ces banquistes, estime-t-on bien souvent, un style vulgaire marqua les premiers films et le cinéma prit pour longtemps un mauvais pli »³³⁴. A l'appui de leur démonstration ils citent R.M. Arlaud qui écrit dans *Cinéma-Bouffe* : « Ils [les forains] ont cru au cinéma, mais ils y ont cru comme à une spécialité d'ours savant ou de mouton à cinq pattes. Ils ne se sont guère souciés du spectacle, ils ont réclamé des histoires violentes, outrées, pour toucher un public frustré »³³⁵. Enfin, selon eux, il est faux de considérer que le cinéma forain était exclusivement considéré comme « bassement populaire et indigne de la bourgeoisie provinciale » puisque certains forains se

³³² Article de Antin, dans *La Liberté* (octobre 1908) cité par Sadoul dans SADOUL, Tome II, *op. cit.*, p. 440.

³³³ DESLANDES, Jacques, RICHARD, Jacques, *Histoire comparée du cinéma, Tome II*, Paris, Casterman, 1968, p. 242.

³³⁴ *Idem*, p. 242.

³³⁵ *Ibidem*, p.243.

font fort de viser une clientèle « respectable »³³⁶. L'hypothèse que je renouvelle est la suivante : la poursuite est associée à un spectacle connoté très négativement par la presse et une partie du monde des arts de l'époque. Les raisons de ce dénigrement sont multiples et varient selon les points de vue. La disparition flagrante et brutale des poursuites chez Feuillade en serait l'expression et constitue une rupture. Celle-ci est le symptôme d'un bouleversement majeur qui contribuera à faire éclore chez Feuillade un style et une technique dont il a lui-même, dans différents écrits, tracé les contours. Ses films, loin de constituer une régression et un recul face au montage institutionnel en cours d'élaboration, sont, souvent très sophistiqués et reflètent l'originalité d'un auteur véritable, qui construit son art en reniant la poursuite.

Feuillade à ce moment de l'histoire du cinéma, vers 1907, tourne encore des films comiques – Léon Gaumont le lui demande expressément en 1909³³⁷ – avec un désir patent d'échapper à la médiocrité et une volonté de rejoindre ce qu'il considère avec d'autres comme le goût – nouveau – du public. Il conserve une approche assez « classique » dans le sens où il ne

³³⁶ Michelle Gaita, dans une étude consacrée au public Lyonnais entre 1895 et 1927, fait référence au cinéma forain à partir d'articles de presse de l'époque. D'après elle, on trouve encore, après 1910, les signes d'une activité cinématographique foraine importante. Ainsi on apprend qu'en 1911 des personnages comme Jérôme Dulaar, qui jouit d'une notoriété nationale, propose dans ses établissements ambulants mais non dénués de confort des projections destinées à des publics variés. Il organise, ainsi, la projection d'actualités régionales à partir des images qu'il tourne lui-même dans les villes où il séjourne, à la façon des premiers opérateurs Lumière, il organise des représentations de bienfaisance, et ne se fixe durablement dans un établissement en dur qu'en 1912 à La Croix Rousse. Le célèbre théâtre Mel Kior, appartenant à la famille Melchior qui organise elle aussi des séances de Cinématographe, est l'objet d'un incendie en 1911, ce qui ne l'empêche pas de reprendre son activité jusqu'en 1913. L'auteur cite encore le « Théâtre cirque – Cinématographe parlant » de M. et Mme Salvatore et le cinéma « Champin » installés sous chapiteaux et cités dans la presse en décembre 1910. Ce qui est évoqué également par Michelle Gaita, toujours à travers les extraits de presse, est l'hostilité qui se manifeste à l'encontre, non pas du cinéma forain, mais à l'égard de l'activité foraine en elle-même, qui reste « l'une des distractions favorite des quartiers populaires ». Ainsi une presse qui passe habituellement sous silence l'activité de la « vogue » ne se prive pas de dénoncer les tapages et les flonflons de l'orgue de barbarie, dénonçant la durée excessive de la foire (47 jours). GAITA, Michèle, *Cinéma et public lyonnais 1895 – 1927*, Bois d'Arcy, CNC, 1986, pp. 57 et suiv.

³³⁷ Lors d'un voyage aux Etats Unis, devant le succès des bandes filmées de sa société, il écrit à Feuillade le 14 février 1909 : « Ce qui plaît ce sont les scènes sentimentales. Je dois ajouter que les grosses farces et le gros

s'écarter pas des règles établies et des sujets en vogue tout en faisant preuve d'une maîtrise parfaite de son art comme on le découvre dans *Une femme vraiment bien* (1908). Ce petit film comique, bien anodin en apparence, se libère du carcan de la poursuite au profit d'une structure narrative plus libre et en ce sens plus « moderne » ; un parcours en ville sans motif apparent, presque une déambulation, mais en conservant certains effets comiques habituels, chutes, bousculades, arrosages, grivoiserie. Ce film de 4 minutes et de 12 plans montre les ravages burlesques qu'une belle jeune femme déclenche sur son passage dans les rues de Paris au fur à mesure de ses rencontres.

Le découpage et l'analyse plan par plan révèlent un certain nombre d'informations qui méritent d'être commentées :

Carton : Le carton présenté dans la version DVD est un carton créé pour les besoins de l'édition. (Supplément au DVD *Les Vampires*, Gaumont, GCT 476-1).

1) Extérieur rue. Plan moyen. 44 sec. Caméra fixe. Le film débute par une vue sur la porte d'un immeuble parisien. Face caméra, une jeune femme en sort. Un concierge, à gauche du cadre, la regarde sortir, il est estomaqué et verse de l'eau malencontreusement sur une « grosse dame » qui entre dans le champ, en même temps que la jolie femme sort par la droite. La dame arrosée sort également du champ à sa suite, en colère.

2) Extérieur rue. 22 sec. Caméra fixe. Grande profondeur de champ. Une place, plan général. La belle Parisienne arrive du fond à gauche vers l'avant en longeant le bord gauche du cadre et croise un couple qui entre dans le champ à gauche, attirant le regard de l'homme. En la suivant du regard celui-ci percute un poteau, parfaitement cadré au centre et dont la présence pouvait suggérer un prévisible choc qui ne manque pas d'arriver. Puis, le couple repart et l'homme continue de regarder la jeune femme, déjà hors champ.

3) Extérieur rue. Plan d'ensemble. 16 sec. Caméra fixe. Ce tableau présente d'abord deux personnages masculins assis à une table en train de consommer. La dame « vraiment bien » entre par l'avant à gauche, dos à la caméra, contourne la table vers la gauche. Une fois à leur niveau, il n'ont d'yeux que pour elle tout comme un cycliste qui entre dans le champ par le

comique ont aussi un franc succès. Marchez franchement dans ces deux voies ». Extrait de LACASSIN, Francis, *Anthologie du cinéma*, Paris, l'avant-scène, 1967, p.240.

fond, et qui chute en les bousculant. La belle passante se retourne, sourit, puis repart sous le regard encore émerveillé des deux hommes.

4) Extérieur rue. Plan d'ensemble. 15 sec. Camera fixe. Le plan débute sur un plan large de la rue dans laquelle un couple marche en direction de la camera et croise la jeune et jolie femme qui entre dans le champ par l'avant, dos à la caméra. Distract, il percute un plot en pierre qui le fait trébucher et tomber au sol. Sa compagne l'aide à se relever en le bousculant en guise de réprobation et l'entraîne vers l'avant. Ils sortent du champ par l'avant alors que la jeune femme continue de s'éloigner dans la profondeur de champ.

5) Extérieur rue. Plan d'ensemble. 15 sec. Camera fixe. Dans une autre rue, devant l'entrée en fer forgé d'un jardin public, un couple discute. Lui est militaire, elle tient une poussette d'enfant. Ils sont cadrés au centre du plan, alors que la charmante promeneuse arrive par le fond à gauche, passant le coin de la rue. Elle les dépasse d'un pas dynamique et distrait un motocycliste qui, entrant à vive allure dans le cadre par la gauche, percute de plein fouet le landau. La bonne d'enfant ramasse le landau et s'assure que l'enfant va bien. La dame « vraiment bien » sort du champ par la droite.

6) Extérieur rue. Plan d'ensemble. 26 sec. Camera fixe. Le plan débute dans un jardin public. Un jardinier arrose des plantes tandis qu'un badaud, assis sur un banc, quelques mètres en retrait, somnole. La jeune dame entre par le fond du champ à gauche et passe entre les deux personnages. Le jardinier qui la suit du regard en se tournant arrose le deuxième homme. La promeneuse sort par l'avant mais la scène se prolonge, les deux hommes se contorsionnant ou mimant le dandinement féminin qui les a émoustillé.

7) Extérieur rue. Plan d'ensemble. 16 sec. Camera fixe. L'endroit présenté pour le début de ce tableau est encore une rue. Sur le trottoir, assis à une table, quatre hommes attendent le serveur. Celui-ci, quand la charmante ensorceleuse, arrivant du fond vers l'avant, se trouve à son niveau, laisse tomber son plateau et manifeste son émerveillement comme les autres personnages. L'un mime les formes arrondies de la belle inconnue.

8) Extérieur rue. Plan d'ensemble. 17 sec. Camera fixe. Dans une autre rue un ouvrier, cadré de face, avance vers la caméra et croise la jeune femme qui est entrée dans le champ, tournant le dos à la caméra. Il la suit du regard, se tourne légèrement faisant pivoter la planche qu'il portait sur le dos et cognant un passant malheureux. Malgré un pugilat qui s'amorce il repart

vers la caméra manifestant son émotion et mimant, là encore, les formes avantageuses de celle qu'il a croisée.

9) Extérieur rue. Plan d'ensemble. 26 sec. Camera fixe. Dans une rue en pente on aperçoit notre belle dame, arrivant du fond du champ, et qui bientôt croise un détachement de cinq militaires marchant en ordre serré, dos à la caméra. Ceux-ci sont, bien entendu, perturbés et se déséquilibrent les uns les autres. Deux policiers arrivés à la suite de la jeune femme, se mettent alors à courir derrière elle et sortent du champ également sous les regards des soldats.

10) Extérieur rue. Plan d'ensemble 18 sec. Camera fixe. Ce plan saisit l'arrivée de la charmante promeneuse au fond du cadre. Avançant du fond vers l'avant, elle croise un homme portant une échelle sur le dos. Il se tourne légèrement pour la regarder passer et l'échelle qui n'est plus dans l'axe de la rue mais dans celui de sa largeur gêne la course des deux agents de police courant à la poursuite de la jeune femme. Il la rattrapent tout de même s'en saisissent et lui couvrent la tête avec la cape noire d'un des deux agents. Ils l'emmènent et sortent à l'avant gauche du cadre.

11) Extérieur rue. Plan d'ensemble. 17 sec. Camera fixe. Le plan final s'ouvre sur un plan moyen de la porte de l'immeuble de laquelle était sortie la belle jeune femme. Le trio entre dans le champ par la droite. Les agents découvrent la jolie prisonnière, lui montrant par des gestes le caractère extraordinaire de son visage cause de tant de troubles à l'ordre public. Ils l'invitent fort poliment à rentrer chez elle, ce qu'elle fait. Les deux agents restent face à la caméra, montrant leur émotion en portant une main sur le cœur, puis, s'en allant par la droite en laissant le plan vide.

La mise en film de ce court métrage est caractéristique sur certains points d'une « primitivité » très forte. Ainsi, la caméra semble inexorablement fixe, conformément à la majorité des films de l'époque, même si on trouve parfois des exemples de mouvements latéraux – panoramiques ou travelling – qui sont à noter dans des films un peu plus anciens. Chez les anglais, le film *Desperate poaching affray* de Haggard and sons comprend un très large panoramique qui permet de suivre le mouvement des personnages et d'enchaîner l'action avec une maîtrise parfaite. L'exemple du panoramique du film de Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery*, couramment évoqué comme panoramique « inaugural », date aussi de 1903. On peut citer *L'incendiaire* (Ferdinand Zecca, 1905) qui comprend également un

léger panoramique permettant de cadrer la course latérale, au bord d'un canal, d'un personnage qui fuit. Marginal, le panoramique est tout de même un élément en puissance de « la palette » du cinéaste et sa faible utilisation chez Feuillade est sûrement due à une approche du plan soumise à cette fameuse esthétique du tableau – dans son sens plus pictural que théâtral, comme nous le verrons --qui est peut-être un élément fondamental de son style. Pour autant, *Une dame vraiment bien* fait preuve d'une grande modernité du point de vue de la forme. L'utilisation très libre de la caméra à travers l'alternance des points de vue est manifeste. Le personnage principal alterne, dans le film, les trajets du fond du cadre vers l'avant du cadre (A) et les trajets de l'avant vers le fond (B), selon le rythme suivant :A – A – B – B – A – A – A – B – A – A – A. Cette alternance des points de vue est certes assez discrète puisque l'objet de la prise de vue est le même dans les deux cas. Cela, contrairement à une alternance de plans qui a pour objet de faire varier la prise de vue entre un objet et/ou un lieu différent. L'alternance à laquelle nous assistons dans le film de Feuillade, n'en constitue pas moins une forme d'alternance à part entière. Comme le notent Nicolas Dulac et Bernard Perron dans le n° 9 de la revue *Cinéma&Cie*, la figure du montage alterné a, pendant longtemps, monopolisé toutes les attentions au détriment de nombreuses autres figures de l'alternance :

« Compte tenu de l'importance que revêt l'alternance au sein des études cinématographiques, il semble nécessaire d'élargir la perspective d'études et de ne pas se concentrer sur le seul montage alterné. L'alternance peut très bien relever d'une stratégie purement formelle, comme dans le cas d'un simple changement de points de vue, ou même d'un mouvement de caméra qui montrerait des éléments filmiques au sein d'une même scène [...] se pencher sur de telles manifestations suppose donc qu'il faille poser comme objet d'étude, non pas le montage alterné proprement dit, mais plutôt ce que nous appelons les configurations de l'alternance. On ne cherche plus alors à retracer l'apparition d'une pratique visant à un résultat précis mais bien à comprendre l'élaboration d'un principe, dont l'importance sera décisive dans le processus d'institutionnalisation du langage cinématographique »³³⁸.

³³⁸ Nicolas Dulac et Bernard Perron, « Introduction » in DULAC, Nicolas, PERRON, Bernard (sous la dir.), Configurations de l'alternance, *Cinéma et Cie*, n°9, Fall 2007, p. 11.

Au fond, la « primitivité » du style de Feuillade, sa façon de filmer d'une manière « pré institutionnelle », n'est peut-être pas tant la marque d'un retard sur les cinéastes anglais ou américains de son époque, du point de vue du montage, qu'un choix délibéré. Celui, d'une part, d'éviter à tout prix de filmer des sujets, comme les poursuites, considérés comme éculés mais qui, comme programmes narratifs, prédisposaient fortement à l'alternance, et celui, d'autre part d'ancrer son style, non pas uniquement dans cette esthétique du tableau péjorativement considérée, mais dans une esthétique qui favorise deux tensions contradictoires : le mouvement et une image centripète. Cette contradiction trouve peut-être sa résolution dans une alternance fondée sur les changements de points de vue centrés sur un personnage unique, plus que sur le montage alterné mettant en relation, par une juxtaposition, deux personnages. En ce qui concerne ce « retard » de Louis Feuillade du point de vue de l'utilisation du montage alterné, certains ont tendance à considérer que, même chez les Anglais il

« n'était pas, du moins jusqu'au début des années 10, une pratique véritablement implantée dans le *modus operandi* des cinématographistes [et que, d'une façon générale, dans les films qui usent du montage alterné] les vues n'enchaînent pas, les uns après les autres, deux espaces hétérogènes de manière à créer un rapport de simultanéité entre eux, mais insistent plutôt à l'aide d'un insert, sur un détail particulier au sein du cadre. La systématisation du montage alterné semble donc répondre à la pseudo alternance Metzienne, plutôt qu'à une alternance entre deux segments narratifs, à savoir une scène et un hors scène. »³³⁹.

Une dame vraiment bien, de ce point de vue, révèle une mise en scène qui adopte une forme d'alternance sophistiquée jouant sur les changements de point de vue et les changements de lieux, donnant au mouvement et au rythme une place centrale. L'unité de temps (celui d'un circuit dans les rues et les places), de lieu (La ville) et d'action lui confère, certes bien, un esprit classique que la forme, une centralité affirmée, un jeu de récit sur le mode du cercle (le retour au point de départ) rend néanmoins, « purement » cinématographique.

³³⁹ *Idem*, p.12.

La comparaison de ce film avec un autre film français beaucoup plus tardif, *Arthème avale sa clarinette* (Eclipse, 1912)³⁴⁰ est significative et montre que Feuillade possède une grande maîtrise de la mise en scène et de la mise en film selon l'expression de Jean-Louis Gaudreault. Ce film s'inscrit dans un même schéma formel. Le programme narratif conduit un personnage qui déambule en ville à en rencontrer d'autres. Arthème ayant avalé sa clarinette qui lui traverse le crâne de bas en haut cherche de l'aide. Le court métrage qui dure 3 mn 50 et qui comprend 11 plans ne présente pas de traces d'alternances si ce n'est dans l'utilisation entre le plan 3 et le plan 4 d'un plan resserré du personnage selon le même axe frontal qui permet de voir la clarinette perforant la crâne du pauvre Arthème.

Il est amusant de remarquer, enfin, que très brièvement, en deux plans, le film de Feuillade, met en scène une petite poursuite parfaitement orchestrée mais qui passe inaperçue comme si Feuillade ne lui laissait qu'une place mineure. Ou, peut-être, à l'inverse, celle-ci s'est-elle imposée malgré tout, comme faisant retour. Si l'on se réfère aux autres films comiques de cet auteur d'après 1907 on se rend compte que la poursuite est loin d'occuper une place centrale. D'une façon générale la force comique, à travers les exemples que j'ai pu voir, est indéniable et ce à travers des sujets variés qui font l'impasse sur la poursuite.

La production française de l'époque subit la marque forte, même si elle sera brève, de films qui se réclament du *film d'art*. Cette approche nouvelle va s'appuyer sur l'écriture de scénarios par des écrivains célèbres et sur l'utilisation d'acteurs venus du théâtre, à partir de sujets tirés d'un fond culturel, cette fois positivement connoté, tel que romans, pièces de théâtre, épisodes de l'histoire de France. Sous l'impulsion de Pathé est créée la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (S.C.A.G.L.) puis la société du Film d'art en 1908 qui produira le très célèbre *Assassinat du duc de Guise*. Ce film d'une durée de 20 minutes (314mètres) est joué par de prestigieux acteurs (Le Bargy, Lambert, Robinne de la Comédie Française) vêtus de costumes magnifiques dans des décors plutôt fidèles. Une musique, composée pour chaque scène par Camille Saint-Saëns n'est pas pour rien dans le succès du film qui est... sans poursuites, est-il la peine de le préciser. Ce succès conduit à la création d'un genre et les sociétés de production créent chacune leur tour leur séries d'art : le Théâtre-film à travers l'Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques (A.C.A.D.) chez Eclair, le Film des auteurs, et la série des Films Esthétiques chez Gaumont.

³⁴⁰ DVD EDV 1419 CNC/LOBSTER Retour de Flamme.

La présence des poursuites dans les films comiques, notamment, s'en ressent fortement, le comique doit s'appuyer sur des ressorts différents.

Le récit du colonel est un film de 1907 qui dure à peine 4 minutes. Il comporte de nombreux intertitres qui, dans la version restaurée par Gaumont en 2007, ont été recrées à partir du scénario original conservé à la BNF au Département des Arts du Spectacle. Cela mérite d'être précisé car leur rôle est fondamental du point de vue des effets comiques dans cette petite comédie qui comprend 7 tableaux entrecoupés d'autant de cartons.

-Carton 1 : « Le récit du colonel »

-Tableau 1 : intérieur, plan moyen, 7 convives sont assis autour d'une table installée au centre d'une salle à manger. La caméra est d'une stricte frontalité et saisit la scène avec une légère contre-plongée. Aucun personnage, conformément aux règles théâtrales ne tourne le dos au spectateur (à la caméra). La scène présente un repas dans la petite bourgeoisie. Le décor se veut d'un grand réalisme même si la configuration des murs latéraux trahit, par un non parallélisme évident, le fait que la scène se déroule en studio. Le jeu des acteurs est subtil, posé, désignant le parfait savoir vivre et désignant le colonel, homme aux cheveux blanchis et à la barbe fournie, prêt à se lancer dans le récit énoncé par le titre du film.

-Carton 2 : « Puisque vous insistez je vais vous conter la bataille de Mezidan, en 70 ».

-Tableau 2 : Intérieur, même cadrage, même décor, même échelle de plan. Le colonel entreprend son récit. Le jeu des acteurs glisse lentement vers le burlesque. Le colonel frappe sur la table comme pour rappeler la violence de la bataille. Les convives, de concert, ont des mouvements de recul, adoptant un air effrayé.

-Carton 3 : « C'est alors qu'au mépris du danger, nous chargeâmes »

- Tableau 3 : Intérieur, même cadrage, même décor, même échelle de plan. Continuant son récit, le colonel commence à s'agiter frénétiquement, bousculant les meubles, renversant les chaises de sorte que les convives, effrayés, s'écartent de la table et se collent aux murs.

- Carton 4 : L'ennemi fuyait, nous tenions la victoire.

- Tableau 4 : Intérieur, même décor, même cadrage, même axe de caméra. Le colonel continue son récit avec des gestes toujours virulents. Il simule le cheval au galop, contraignant les uns et les autres à fuir, les poursuivant en tournant dans la pièce comme sur une scène de théâtre.

- Carton 5 : « Pas de quartier ».

- Tableau 5 : Intérieur, même décor et même cadrage. Le colonel se livre à fond dans la bataille et bombarde les pauvres invités à l'aide d'objets divers, il monte sur une chaise et les arrose de champagne.

- Carton 6 : « Hélas une contre attaque nous contraignit à la reddition ».

- Tableau 7 : Intérieur, même décor et même cadrage. Les convives se rebellent, et à leur tour lui jettent les projectiles qui leur tombent sous la main et finissent par sortir de la pièce en empruntant la porte située au fond du cadre à droite face à la caméra. Le colonel, toujours debout sur la chaise, éclate de joie, puis il descend reprend sa canne, son chapeau et quitte le champ par l'avant à gauche du cadre.

- Carton 7 : « Après l'armistice ».

- Tableau 7 : Intérieur, même décor et même cadrage. Celle qui semble être la maîtresse de maison et deux domestiques entrent par la porte du fond. Ils se désolent en contemplant le désordre qui règne désormais dans la salle à manger. Les autres personnages les suivent peu après et avancent comme une colonne de blessés, montrant leurs faux pansements, en boitant ou en se tordant de douleur. L'un d'eux exhibe même une jambe de bois.

Cette petite comédie est particulièrement réussie. Le comique repose entièrement sur le jeu des acteurs et sur la montée en puissance de la situation vers le grotesque. La scène est jouée entièrement en studio, dans un décor d'intérieur qui pourrait tout à fait être celui d'un théâtre. D'ailleurs, la position de la caméra, sa fixité et l'absence de contre champ désigne parfaitement cette fameuse esthétique dite du tableau. Même l'ébauche de poursuite, au paroxysme de l'action, pourrait être jouée sur la scène d'un théâtre ou sur la piste d'un cirque. A ce titre, il faut noter, une fois de plus, que la poursuite, même ébauchée, n'en finit pas de s'incruster dans cette veine comique. Cela, même chez Louis Feuillade, qui établit pourtant un dispositif propre à la nier : scène d'intérieur, espace réduit, décor unique, péripétie

simplissime. La force comique du film dépend uniquement de la façon dont est présentée la situation d'essence burlesque et, tout d'abord, du contraste entre le sérieux, le savoir vivre prétendu des personnages au regard de leur condition sociale et de la situation, à savoir un repas dans la moyenne bourgeoisie, et le déchaînement furieux des uns et des autres à la suite du colonel. Ensuite, l'élément important repose sur la montée en puissance et l'exagération purement loufoque des comportements. Mais le film serait très vite décevant sans l'utilisation savoureuse des cartons. D'après la société Gaumont qui a restauré le film pour en permettre l'édition sur support numérique, les intertitres ont été ajoutés en 2007 à l'aide du scénario original conservé à la BNF, car la restauration a été faite à partir d'un contretype du film qui n'en comportait pas. Leur mise en place dans le déroulement du film et le contenu des textes sont donc vraisemblablement conformes aux intentions de l'auteur de l'époque. Cet élément ayant son importance car, dans ce cas précis, les cartons concourent notablement à la force comique de l'ensemble. Outre leur fonction explicative, le titre lui-même fait gagner un temps précieux dans la présentation de la situation. Cela d'autant plus que ce gag est un lieu commun du rire pourrait on dire³⁴¹, et que l'ancien militaire est un personnage habituel du vaudeville. Les cartons semblent donc être utilisés dans le but de rythmer la scène et dans celui d'accentuer l'effet comique. En effet la présentation du gag au cirque obéit à des règles comme, par exemple, celle de faire alterner une pause entre chaque effet comique³⁴². Le carton constitue bien cette pause, ce temps neutre, qui permet la lisibilité et le renouvellement. L'intertitre permet de faire durer le rire – il constitue une pose – et de le relancer, il permet d'anticiper sur la scène à venir. Cette alternance entre le carton et la scène, est parfaitement rythmée et réalise, en fait, une alternance de type A/B A/B. De plus, chaque carton, annonçant le contenu du récit, anticipe sur les délires gestuels des uns et des autres.

³⁴¹ On pense à la situation similaire qui nous est présentée dans le célèbre album des aventures de Tintin, *Le secret de la Licorne*, dans le quel le capitaine Haddock, narrant les exploits de son aïeul dans ses démêlés avec les pirates, se livre à une gestuelle enflammée et burlesque.

³⁴² Sur les règles de développement du gag, se reporter à RAMIREZ, Francis, ROLOT, Christian, *Mon oncle*, Paris, Nathan, 1993, pp. 104 et suiv. Les auteurs se livrent à une analyse d'une séquence du film de Jacques Tati, d'une durée de cinq minutes qui se présente au fond comme un numéro de clown ou comme un court métrage burlesque. Le gag est présenté en plusieurs étapes, toujours articulé selon un rythme qui intercale des pauses et des reprises.

A travers une scène particulièrement simple au départ, Feuillade réussit, à travers des éléments qui relèvent de l'essence même du cinéma, à savoir le montage – ici entre les images et les intertitres – à composer une séquence réellement drôle, et avec assez peu de moyens ; en tout cas, presque sans poursuites et donc sans tournage en extérieur ou changement de décors. De plus, dans ce cas précis, la poursuite, utilisée d'habitude dans ce style de saynète en tant que facétie comique et aussi comme solution pour faire durer une action dont le ressort est un peu pauvre, est remplacée par l'utilisation des intertitres d'une façon alternée. Ici, d'une façon discrète un montage alterné se substitue à la poursuite, comme résurgence face à l'impérissable besoin de « faire durer ». La poursuite ne disparaît pas complètement, on l'a vu, mais elle retrouve une forme embryonnaire telle qu'on la trouve au théâtre. Le film, d'une simplicité apparente ou plutôt d'un classicisme presque caricatural (unité de temps, de lieu et d'action) n'en est pas moins une réussite comique. De plus, Feuillade par ce retour au studio qui pourrait le « piéger théâtralement »³⁴³ reste dans une démarche purement cinématographique, qui loin d'annihiler l'effet comique, au contraire l'accroît, en le faisant changer de registre. Lino Gabillone considère que « le spectacle comique hésite souvent entre deux tendances qui relèvent de deux racines différentes, une tendance nomade qui essaie de reproduire dans les formes du comique les origines liées au cirque et aux spectacles ambulants, liées donc à la transformation et à la mobilité de plusieurs protagonistes du genre, et, par ailleurs, une tendance plus sédentaire que l'on peut inférer à la tradition de la comédie classique et au spectacle institutionnalisé »³⁴⁴. Feuillade inscrit ce film sans poursuites dans la seconde catégorie au détriment du sensationnel et de l'effet visuel mais au profit de l'effet comique car, grâce aux poses que constitue l'introduction de cartons, il donne aux spectateurs la possibilité de reconstruire le gag au-delà de toute image. Or, « le comique est, comme la cohérence, un produit de l'interprétation, une construction du spectateur »³⁴⁵. Avec la poursuite, la naissance du gag n'est pas à chercher uniquement du côté de la durée, qui est d'ailleurs à sa source³⁴⁶ ni de celui du sensationnel pur. Finalement, le film se situe à la fois sur un registre « présentationnel », de par ses liens avec le music hall ou le cirque, et sur un

³⁴³ ADRIAN, *Cirque au cinéma*, Paris, Editions Adrian, 1984, p. 65.

³⁴⁴ GABILLONE, Lino, « i mimi di Harpo », *Il comico*, numéro spécial, pp 94-95

³⁴⁵ UMBERTO, Eco, « il comico e la regola », *Alfabeta*, 1981.

³⁴⁶ Voir la partie introductive. La poursuite comme « espace entre le coup et l'esquive » dans la commedia dell'arte (*Art Press* n° 23, Remy) et le syntagme duratif dans les premières expériences de montage (*La Lucarne*, Burch).

registre « représentationnel », de par une mise en scène qui instaure un mode de réception de type narratif suggérant l'interprétation³⁴⁷.

Un autre film de Louis Feuillade, *La bous bous mie*, de 1909, récemment édité sur support numérique fait l'impasse, cette fois-ci totalement, sur la poursuite. Ce film, de 8 minutes environ, met en scène, dans une veine comique, la passion d'une concierge pour une nouvelle danse et les conséquences occasionnées dans la petite loge d'un immeuble bourgeois : obsédée par la danse elle invite ses amis à « faire la fête » oubliant son devoir de concierge et laissant à la porte quelques habitants de l'immeuble. La saynète est, là encore assez réussie, notamment grâce à une construction et un montage qui permettent de faire durer une histoire qui ne repose, au fond, que sur une idée assez pauvre.

Carton : « La bous bous mie, Louis Feuillade, 1909 »

Tableau 1 : Plan d'ensemble. Extérieur. Façade d'un immeuble, devant l'entrée. Le concierge un balai à la main. Une dame, ronde et joviale, sort de l'immeuble en se dandinant, l'embrasse sur la joue et s'en va en sortant du cadre par la droite.

Carton : « ce soir là, Mme Ducordon allait applaudir la nouvelle danse à la mode au casino des tourelles »

Tableau 2 : Plan général. Intérieur. Dans une salle de spectacle une danseuse se trémousse sur scène. Madame Ducordon, de dos et assise dans l'assistance, l'imité. Une fois le numéro fini elle poursuit la danse malgré l'intervention de deux policiers qui l'entraînent hors de la salle sous l'œil amusé des spectateurs.

Tableau 3 : Plan d'ensemble. Extérieur. Devant l'entrée de la salle de spectacle, sur le trottoir, les deux agents encadrent Madame Ducordon qui continue de se dandiner. Les deux sergents de ville l'imitent puis se ressaisissent et retournent dans la salle après une demi tour réglementaire et après que Madame Ducordon s'en soit aller en sortant par la droite du cadre.

Carton : « le lendemain matin, la bous bous mie a fait son œuvre »

³⁴⁷ GUNNING, Tom, GAUDREAU, André, *op. cit.*

Tableau 4 : Plan moyen. Intérieur. Dans la loge de concierge Mme Ducordon, assise, chante à tue tête. Son mari, le balai à la main, semble exaspéré et sort par la porte située au fond à droite, perpendiculaire à l'axe de la caméra. Il croise le facteur qui rentre dans la pièce. Celui-ci, fasciné par la danse de Madame Ducordon, esquisse un léger pas de danse avec elle mais elle le rejette et sort de la pièce. Il croise le concierge qui est de retour dans la pièce.

Carton : « les locataires eux-mêmes s'y mettaient ».

Tableau 5 : Plan moyen. Intérieur. Loge de la concierge. Madame Ducordon est debout sur une chaise, face à un miroir situé à droite du cadre. Alors qu'elle se trémousse un personnage entre, la regarde et lui tapote le dos. Sa compagne, entrant à sa suite ne semble pas apprécier le geste et l'entraîne dehors après avoir porté au visage de madame Ducordon un oreiller qui traînait. Cette dernière s'en saisit et poursuit sa danse.

Carton : « Le soir madame Ducordon donnait une réception dans sa loge ».

Tableau 6 : Plan d'ensemble. Intérieur. Dans la loge, le couple de concierges accueille successivement quatre couples qui s'installent autour de la table, sans qu'aucun ne se place dos à la caméra. Madame Ducordon annonce quelque chose aux convives et sort du cadre à droite de la caméra.

Tableau 7 : Plan moyen. Extérieur. Devant la porte de l'immeuble, le concierge, une lampe à la main, ferme les portes et rentre à l'intérieur.

Tableau 8 : Plan d'ensemble. Intérieur. Dans la loge, à nouveau. Le concierge est parmi les convives et la table a été retirée. Il tape le sol à l'aide d'un bâton pour frapper les 3 coups, comme au théâtre, puis il se saisit d'un accordéon. Sa femme entre en piste par la droite et se place au milieu de la pièce pour danser. Le déhanchement est forcé.

Carton : « Les accents de la bous bous mie surpassaient la sonnette ».

Tableau 9 : Extérieur. Plan moyen. Dans la rue, un homme attend devant la porte de l'immeuble, tire la sonnette et secoue la porte.

Tableau 10 : Intérieur. Plan d'ensemble. Dans la loge, tous sont surexcités. Le sergent de ville lui-même, au milieu de la pièce, danse la bous bous mie. Sur le mur du fond, en évidence, une sonnette actionnée par un fil tourne en vain.

Tableau 11 : Extérieur. Plan d'ensemble. Rue. Devant la porte, c'est dorénavant trois hommes qui attendent que l'on vienne leur ouvrir.

Tableau 12 : Intérieur. Plan moyen. Les convives continuent de s'amuser devant les facéties de Madame Ducordon.

Tableau 13 : Extérieur. Plan moyen. Les locataires impatientes sont maintenant au nombre de quatre, accompagnés par deux dames.

Tableau 14 : Intérieur. Plan d'ensemble. Les invités de Madame Ducordon entendent le bruit fait par les locataires à l'entrée. Par peur, ils se cachent derrière les chaises. Madame Ducordon, elle reste fièrement plantée au milieu de la pièce. Les locataires élégants font irruption dans la pièce, furieux. Bien vite ils sourient devant les facéties de Madame Ducordon et se mettent à danser avec tous les convives qui sortent de leurs cachettes

Carton : « Fin ».

Ce petit film comique, sans poursuite, repose sur une idée assez sommaire. Pourtant, la mise en scène permet de la faire durer et de l'enrichir d'une façon assez efficace. La force comique de l'actrice qui joue Madame Ducordon est indéniable mais ne permettrait pas, à elle seule de soutenir l'attention et le rire pour un public, qui en 1909, commence à être familiarisé avec les saynètes comiques. Si l'on aborde l'étude de ce court métrage du point de vue de cette question – faire durer – on note dans un premier temps et, comme pour *Le récit du colonel*, la présence de nombreux cartons. Si on les considère comme des plans à part entière, le film totalise 20 plans dont 7 cartons. Leur fonction est là encore de ponctuer et de relancer l'action. Néanmoins, étant donné la plus grande complexité de l'histoire, la fonction d'explication est plus forte que la simple fonction liée au rythme ou à la relance de l'effet comique, contrairement à *Le récit du colonel* où les cartons participaient vraiment au crescendo. Dans un second temps, on note la mise en place affirmée d'un montage alterné dans la partie finale du film du plan 15 au plan 20 selon une alternance A/B/A/B/A. Cette alternance relance la dynamique comique avec une montée en puissance : répétition de l'action avec insistance sur

la sonnette qui bouge en vain, arrivée successive à chaque nouvelle alternance des locataires bloqués à l'entrée. Cette partie finale permet à l'action de durer et de se renouveler en changeant l'objet du rire, qui n'est plus le trémoussement de Madame Ducordon ou de ses amis, mais l'impatience nerveuse de ces élégants messieurs qui perdent leur « self control ». Sans établir de lien de cause à effet, on peut établir l'hypothèse selon laquelle l'utilisation du montage alterné, soit dans sa version pure (plan avec plan) ou dans sa version impure (plan et intertitre) est une autre solution à l'allongement de l'action, qui recoupe la problématique du rire, au cinéma comme au cirque ou sur la scène de théâtre dans la veine comique car la poursuite, nous l'avons dit, est une solution devenue culturellement impossible pour Feuillade. Pour d'autres comme Jean Durand, l'approche est différente et la poursuite trouvera avec eux ses nouvelles heures de gloire.

Théorisation d'un « art cinématographique » sans poursuites

Louis Feuillade a théorisé son approche du cinéma, justifiant parfois après coup, des approches nouvelles. A travers ses écrits on peut essayer de retracer les éléments caractéristiques de sa pratique. Le premier texte important qui vient justifier la production de la série des *films esthétiques* date de juin 1910, le second, sous forme de manifeste accompagnent la série *La vie telle qu'elle est* en 1911.

Un texte paru dans un numéro de *Ciné-journal* du 28 mai 1910 présente la nouvelle série des Etablissement Gaumont, « Le film esthétique ». Ce texte, attribué à Louis Feuillade par Alain Carou dans un article de la revue *1895* intitulé « Art et imitation sur une bande de la série Le film esthétique et son procès »³⁴⁸ exprime les visées de Feuillade :

« Sous une forme vraiment nouvelle, nous osons dire que nous présentons aujourd'hui une chose vraiment nouvelle, « le Film Esthétique ». Son nom est une définition et un programme : beauté de l'idée, beauté de la forme. « Le Film Esthétique » doit réaliser l'une et l'autre au plus haut point dans l'art de la Cinématographie. Nous avons pensé qu'en dehors d'une production quotidienne, placée par de nombreux succès en tête de la cinématographie d'Art, il nous serait possible d'éditer, à notre heure et avec les meilleurs éléments, un film mieux réussi, plus parfait que les autres, qui, par ses

³⁴⁸ Alain Carou, « Art et imitation sur une bande de la série Le film Esthétique et son procès », dans CHAMPREUX, Jacques, CAROU, Alain (sous la dir.), « Louis Feuillade » *1895 octobre 2000 Hors série*, p. 39.

qualités de conception et d'exécution, serait à cette production quotidienne ce que le chef d'œuvre d'un artiste est à l'œuvre de toute sa vie. Pour sa conception d'abord, « le Film Esthétique » doit se distinguer de tous les autres films. Nous ne pensons pas que la cinématographie soit condamnée à demeurer exclusivement tributaire du théâtre et à se borner à des adaptations. Qu'il s'agisse de reconstitutions historiques, de fantaisies mythologiques, de bandes gaies, tristes ou à grand spectacles, les auteurs de films se sont cantonnés dans les genres admis sur la scène et leurs bandes se sont appelées : comédies, drames ou féeries. Or, par la richesse de ses ressources, par la variété de ses moyens, la cinématographie peut, à l'infini, élargir les champs de ses œuvres et multiplier ses manifestations. En réalité, elle procède autant, sinon plus, de l'art du peintre que de celui du dramaturge puisque c'est à nos yeux qu'elle s'adresse. Par des combinaisons d'éclairage et de virages, par la hauteur de l'inspiration, par les qualités de la composition, pourquoi les auteurs de films n'arriveraient-ils pas à nous donner des sensations d'une beauté comparable à celles qui se dégagent d'un tableau de Millet ou d'une fresque de Puvis de Chavannes ? « Le Film Esthétique », qu'il soit allégorie, poésie ou symbole, qui s'imprègne du mysticisme chrétien, qu'il sacrifie aux Dieux de l'Olympe ou qu'il ne cherche ses effets que dans la belle nature, se promet d'être bien plus une œuvre d'art véritablement picturale qu'une œuvre de théâtre. »

Feuillade exprime dans ce texte une spécificité notable par rapport à un courant issu du *film d'art* et orchestré par la société du même nom créée par les frères Laffite en février 1908 - immédiatement suivie par la S.C.A.G.L. cofinancée par Pathé. En effet, comme je l'ai évoqué précédemment, l'idée d'une « cinématographie d'art » s'impose pour retrancher du cinéma cette « illégitimité culturelle » liée, au départ à l'exploitation foraine³⁴⁹. *L'assassinat du duc de Guise*, est le point de départ d'une tentative d'ennoblissement auquel on veut donner de nouvelles sources d'inspiration : la littérature et le théâtre. Le cinéma, qui comme le dit René Jeanne « renonce à une partie de la personnalité qui aurait dû lui être propre »³⁵⁰ accueille, tout du moins à Paris, un public nouveau et renoue des liens tenus avec le théâtre qui lui amène de prestigieux acteurs, des auteurs et des sujets issus des répertoires classiques. La mise en scène redevient l'art des tableaux vivants, figés, et qui, avec l'allongement des durées

³⁴⁹ DARRE, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La découverte, 2000, pp 15-17. L'auteur évoque même « l'indignité sociale et réglementaire » qui frappe le cinéma des premiers temps.

met cruellement en évidence l'absence de parole. Certains admettent, pourtant, que le courant porté par *le film d'art* a permis une évolution notable dans le jeu des acteurs. Victorin Jasset, lui-même, en 1911, déclare à propos notamment de l'Assassinat du duc de Guise : « Le film d'art se heurta à des difficultés d'interprétation [...] mais les gens de métiers s'aperçurent que toutes les règles que l'on avait observées jusque là étaient vaines. Des artistes jouaient sans courir³⁵¹, restaient immobiles, et l'intensité grandissante d'effet fut obtenue »³⁵². En tout état de cause, dès le succès incontestable, à Paris, de *L'assassinat du duc de Guise* « s'ouvre le règne des auteurs et des vedettes, des sujets nobles et des mises en scène luxueuses [...] et marque le début d'une nouvelle ère du cinéma, celle où s'élabore ce qu'on ne va pas tarder à appeler *l'art muet*. »³⁵³

Feuillade, même s'il adhère à la vision d'une cinématographie d'art, choisit comme « modèle de légitimation » non pas le théâtre mais la peinture. Cette relation voulue à la peinture à travers une production qui participe de la série des *Films Esthétiques*³⁵⁴ est originale. Elle explique, en tout cas, au-delà d'un fil conducteur qui conduit à la réalisation de films calqués sur le modèle du tableau, l'intention affichée de Feuillade de placer le regard du spectateur de cinéma à un niveau d'émotion équivalent à celui que peut procurer la vue d'un « beau » tableau. Cette déclaration d'intention, glorifiant une certaine picturalité, même si elle reste conjoncturelle et liée à une mode, bien que se démarquant de l'approche dramaturgique du *film d'art*, rend évidente l'approche privilégiée de Feuillade, dans ses mises en scènes, pour la composition plastique. Sans parler des films de la série *Les Films Esthétiques* dont certaines images plagient presque des peintures célèbres³⁵⁵, on en trouvera la trace dans toute sa production ultérieure. C'est en tout cas un axe qu'il va privilégier au détriment du mouvement

³⁵⁰ JEANNE, René, *Cinéma 1900*, Paris, Flammarion, 1965, p. 95.

³⁵¹ Ce « sans courir » exprime bien une « phobie » du mouvement à ce moment de l'histoire du cinéma pour certains de la profession.

³⁵² SADOUL, tome II, *op. cit.*, p. 510.

³⁵³ *Idem.*, p.511.

³⁵⁴ Une quinzaine de films ont été réalisés par Feuillade sous ce label, dont *Le Pater* (1910), *Les sept péchés capitaux* (1910), *La nativité* (1910), *La vierge d'Argos* (1911).

³⁵⁵ Alain Carou, (*op. cit.*) évoque le film *La nativité* (Feuillade, 1910) pour lequel un procès en contrefaçon est intenté à la société Gaumont par Luc-Olivier Merson, qui considère qu'un des « tableaux », *La halte*, est une copie de son œuvre de 1879 *Le repos en Egypte*. Feuillade, reconnaît, sans admettre le plagiat, avoir adopté l'idée contenu dans la toile comme source d'inspiration.

rapide dont les poursuites sont l'expression la plus évidente et qui, pour les raisons que j'ai évoquées plus haut, n'ont pas déjà, elles-mêmes, sa faveur. En effet, la poursuite conduit à un montage rapide enchaînant des plans fugaces qui rend superflue une composition trop soignée³⁵⁶. Dans le cas d'un plan séquence avec une grande profondeur de champ, la mobilité des personnages conduit inévitablement à une instabilité des formes qui complique toute composition d'essence picturale reposant au contraire sur une sorte de stabilité. *La nativité* (1908) est le film le plus caractéristique de cette picturalité, leitmotiv de la série des Films Esthétiques qu'énonce Feuillade. Le film est d'une durée de 14 minutes et comprend 11 tableaux et 9 cartons³⁵⁷ (titre et mot fin compris) :

Carton : « La nativité » de Louis Feuillade

Tableau 1 : Plan d'ensemble. Profondeur de champ et fixité de la caméra. Apparition d'anges dans le ciel au moyen de surimpressions. Les bergers et les animaux qui les accompagnent sont placés dans un décor cadré de biais. La naissance du Christ leur est annoncée.

Carton : « Et les bergers de Bethléem, ayant appris la naissance du Sauveur, vont l'adorer »

Tableau 2 : Plan d'ensemble. Profondeur de champ. Intérieur d'une grotte dont la large entrée ouvre la vue sur un paysage nocturne. De la profondeur de champ parviennent les bergers qui se regroupent autour de Marie, Joseph et l'enfant Jésus.

Tableau 3 : Devant le palais du roi Hérode dont on voit l'entrée perchée sur un escalier cadré de biais et sur lequel des soldats montent la garde. Plan d'ensemble. Du fond, à droite, arrivent les rois mages et ceux qui les accompagnent. Le groupe s'approche de la caméra et vient saturer l'espace du cadre, notamment à cause de la place que prennent deux grands chameaux.

Carton : « Avertis du miracle, des rois mages, venus de l'Orient, parviennent à Jérusalem au palais d'Hérode, roi de Judée.

³⁵⁶ Le critère de rentabilité intervient également. On sait combien Méliès intégrait cet aspect des choses, puisque pour rentabiliser des décors et des mises en scènes coûteux, il avait tendance à prolonger la durée de ses tableaux.

³⁵⁷ Le film est édité sur support numérique par Gaumont Vidéo, EDV 1504, 2008. Un commentaire précise que les intertitres ont été ajoutés à partir du scénario original.

Tableau 4 : Caméra fixe. Intérieur. Dans son palais, Hérode discute avec des conseillers. La lumière peint des obliques sur le mur. Les rois mages pénètrent dans la pièce.

Carton : « Hérode, ayant appris par les rois la naissance du Christ, décide l'envoi d'informateurs à Bethléem ».

Tableau 5 : Plan rapproché. Hérode recueille des informations auprès des siens.

Carton : Hérode leur dit « suivez les rois mages, que je puisse, moi aussi, aller adorer l'enfant »

Tableau 6 : Plan d'ensemble. Les rois quittent le palais.

Tableau 7 : Plan d'ensemble. Devant le palais, les rois s'éloignent, laissent le plan vide, à l'exception d'un garde. Puis, Hérode et Herodiade sortent pour regarder s'éloigner la caravane.

Tableau 8 : Plan d'ensemble. Profondeur de champ. Marie, Joseph, l'enfant Jésus, assis à l'avant gauche du cadre, en plan moyen. Les rois mages arrivent du fond de l'espace du cadre.

Carton : « Sur la terrasse de leur palais, Hérode et Hérodiane, inquiets des conséquences du miracle, vont ordonner le massacre des innocents »

Tableau 9 : Plan d'ensemble. Vue d'un intérieur sur la terrasse où se trouve Hérode et son épouse. Des militaires, richement costumés entrent par la droite du cadre et prennent les ordres. Hérode par des gestes simples – un point serré, un glaive soulevé – exprime ses intentions. Les hommes sortent du cadre, laissant le roi et la reine.

Carton : « Mais Joseph, prévenu par un ange, avait fui avec Jésus et Marie. »

Tableau 10 : Plan Général. Le décor, vide de personnages, représente le désert et quelques groupes d'arbres qui s'espacent dans la profondeur. La sainte famille entre par la gauche, contourne un arbre faisant partie du décor et oblique lentement vers le centre et l'avant du plan.

Carton : « Le repos en Egypte ».

Tableau 11 : Plan d'ensemble. Joseph, Marie et Jésus se reposent au pied de la statue du Sphinx. Le décor s'inspire du tableau de Merson.

Carton : « Fin ».

Ce film appelle de nombreux commentaires. L'absence totale de mouvements rapides, la présence de nombreux intertitres qui retrouvent une fonction purement narrative, la richesse des costumes, la composition picturale des tableaux est caractéristique de cette série « Esthétique » et aussi d'une façon générale, du *film d'art*. Au sujet de la picturalité, Alain Carou considère qu'elle se réalise franchement dans certains tableaux, particulièrement figés ou dans lesquels le mouvement tend « uniquement vers la réalisation d'un ensemble pictural statique »³⁵⁸ et qui, pour lui, traduisent une influence de la renaissance flamande ou rhénane. Certaines compositions, en revanche, qui n'ont pas pour raison d'être un « état fixe », se rapprochent plus des figures « antiquisantes » à la mode dans le théâtre des années 10, préservant comme finalité une certaine dramatisation, même si l'ensemble repose sur un état, toujours et encore, statique. Un passage verse même dans l'esprit d'un « cinéma d'attraction » : il s'agit du 3^{ème} tableau qui met en scène l'arrivée des rois mages, devant le palais du roi Hérode, accompagné d'une suite chamarrée et nombreuse, encadrant deux magnifiques chameaux. Le groupe, à la fin du plan, forme un ensemble compact, saturant presque la totalité du cadre. Ce plan s'oppose d'ailleurs au plan final, qui est intitulé, dans l'intertitre qui le précède, « repos en Egypte » et qui exprime selon moi une extrême picturalité : la caméra, fixe, bien entendu, saisit la scène au moyen d'un plan d'ensemble. Marie, tenant l'enfant Jésus dans ses bras est assise entre les bras d'une statue de sphinx, au niveau de son socle, presque au centre de l'image dans le sens de la largeur et au tiers de celle-ci dans le sens de la hauteur. Légèrement à sa droite, au pied de la statue, Joseph, assis, est assoupi. La composition est fondamentalement celle d'une peinture d'essence académique : une ligne, descendante, que dessine le bord droit du monument égyptien, clairement tracée et accentuée par le contraste entre le fond sombre et la statue qui brille, éclairée par la lune, descend jusqu'au cœur de l'image, son centre symbolique, où se situe l'enfant Jésus. Joseph, assis, en dessous, se place dans le prolongement de cette ligne qui, joignant le bord inférieur de l'image, constitue un axe transversal séparant l'image en deux parties et cueillant le regard pour le conduire au Christ enfant. D'autres lignes convergent

³⁵⁸ Alain Carou, *op. cit.*, p. 41.

également vers le Christ et Marie ; celle formée par le bord gauche du socle relié au sol grâce à un petit monticule de sable, celle formée par l'arrête supérieure gauche de ce même socle, et celle créée par la ligne d'horizon.

Ce qui me paraît certain c'est que Feuillade garde une grande inventivité et une certaine originalité malgré les contraintes qu'il s'impose pour rejoindre, à sa manière, le courant du *film d'art*. L'élément le plus significatif de son style est, tout d'abord, une utilisation de la profondeur de champ qui n'est pas sans lien avec la peinture académique à laquelle il se réfère. Cette peinture qui privilégie les scènes réalistes, les grands décors, ou les scènes à thème est ancrée sur la représentation d'un espace en perspective et de grande profondeur. Les deux peintres cités par lui dans sa déclaration d'intention sont Millet et Puvis de Chavannes. Puvis de Chavannes finira, certes, par préférer les espaces sans profondeur, mais admire les fresquistes de la Renaissance et s'inscrit dans la tradition académique. Millet quant à lui, en grand admirateur de Poussin, possède un sens classique de la composition. Certaines de ses peintures, comme *Les Glaneuses* (1857, Paris, Musée d'Orsay) placent des personnages dans un large espace dont la profondeur est soulignée par des motifs, représentés éloignés dans le lointain. Enfin, sa référence à la photographie, dont les canons, à l'époque, découlent également de l'académisme en peinture, est le signe d'un goût pour les images creusant la profondeur. Les cartes postales des années 1900 en sont l'expression même.

En second lieu, Feuillade semble posséder une façon rigoureuse de structurer ses films. La succession des tableaux apparaît, au premier abord, comme une suite d'images bibliques sans grande originalité. Or, cette succession, d'un point de vue syntagmatique, se présente dans la première partie du film, selon une symétrie organisée autour d'un tableau central (tableau X), dont la singularité se manifeste par le fait qu'il présente le seul plan rapproché du film. Les autres tableaux se correspondent du fait d'une similitude de décors et de composition de la façon suivante : II et VIII (Plan d'ensemble. Grotte), III et VII (Plan d'ensemble, décor palais d'Hérode), VII et XI (Intérieur du palais d'Hérode). Analysé du point de vue de l'alternance, aussi sommaire soit-elle et selon une approche large de cette notion, cette organisation donne la forme suivante : A/B/C/ (Tableau central) /C/B/A. Cette architecture, de pure symétrie confère à la structure du film une forme qui rappelle au fond les canons de l'art classique dans la primauté d'une composition ordonnée autour d'un centre. Ici, non seulement chacun des tableaux, en tant qu'image, est régi suivant ce principe, mais encore, la succession de ces

images, sur l'axe syntagmatique, est elle aussi ordonnancée selon cette idée. Cela met donc en échec toute tentative d'assimilation du film avec les anciennes passions réalisées dans les premières années du cinéma, dont la structuration relevait d'un enchaînement des plus simpliste. François de la Bretèque met en évidence, lui aussi, dans *Vendémiaire* (1918) une construction symétrique qui met en opposition les deux premières parties du film. Il l'explique par la vision duelle du monde³⁵⁹ de Louis Feuillade.

Le second texte de Feuillade, d'avant la première guerre mondiale exprimant, à nouveau son point de vue sur la façon dont il conçoit son « art », paraît dans le numéro 139 de *Ciné-journal*, le 22 avril 1911, c'est à dire un an après le lancement de la série des « Films Esthétiques » dont le succès fut plus que mitigé. Ce texte accompagne le lancement des scènes de « La vie telle qu'elle est »³⁶⁰ : une série de films dont l'objectif est, loin de toute « fantaisie », à travers des « tranches de vie », d'émouvoir et de délivrer un message moral qui évite le sentimentalisme, le tragique ridicule. Pour cela il propose de concevoir des films dont le scénario s'éloigne des sempiternelles idylles dont la « fadeur » était masquée par le talent des interprètes, et il affirme être arrivé, dans cette voie, à « donner une impression de vérité inconnue jusqu'à ce jour ». Selon Henry Fescourt, cette déclaration cache des raisons plus triviales : « Mettant d'accord sa conviction artistique et sa rouerie commerciale, il rédigea une notice où l'exposé de sa doctrine en masquait la cause première, soit la nécessité d'économiser. Ce fut le manifeste qui énonce le projet de montrer la vie sans mensonge, la vie telle qu'elle est.³⁶¹ ». Pour Jacques Champreux, les films de cette série, « ne dégagent aucune impression de nouveauté, ni même de différence, par rapport aux autres films réalisés par Feuillade à la même époque [...] c'est peut-être une impression de régression »³⁶². Cela s'explique, selon lui, par « les conditions de tournages et les économies drastiques que le metteur en scène s'est imposées, mais aussi par cette recherche d'un réalisme mal défini,

³⁵⁹ François de la Bretèque, « *Vendémiaire*, le poème de la vigne un cru du terroir dans l'océan du serial », dans CHAMPREUX, Jacques, CAROU, Alain (sous la dir.), « Louis Feuillade » *1895 octobre 2000 Hors série*, pp. 109-123.

³⁶⁰ LACASSIN, Francis, *Louis Feuillade*, Paris, Seghers, p. 111.

³⁶¹ CAROU, Alain, *op. cit.* p.64.

³⁶² CHAMPREUX, Jacques, « La vie telle qu'elle est : Un manifeste pour rien ? Ou pas de manifeste du tout », CHAMPREUX, Jacques, CAROU, Alain (sous la dir.), « Louis Feuillade » *1895 octobre 2000 Hors série*, p. 68.

hypothétique et conditionné a priori, aseptisé, à laquelle il s'est lui-même condamné »³⁶³. Le décalage de ce manifeste avec le contenu formel des films réellement produits ou l'absence de sincérité de Feuillade quand il l'écrit, reste, tout de même, un témoignage important et rare pour l'époque. Il traduit, d'une part, le regard d'un auteur – il faut bien l'appeler ainsi – et d'autre part, son point de vue sur ce que doit être cette « Cinématographie d'art ». C'est, en effet la première fois qu'un metteur en scène définissait et affirmait ses conceptions face à la critique, au public et à la corporation³⁶⁴. Un passage du texte me semble, à ce sujet très intéressant. Placé à la fin du manifeste, il passe souvent inaperçu alors qu'il exprime et résume ce que Feuillade, dans le sillage du film d'art, rejette : « Si le plan que nous avons conçu d'une innovation qui tend à soustraire la Cinématographie française à l'influence de Rocambole pour l'aiguiller vers de plus hautes destinées, si ce plan n'avait pu être dignement réalisé, nous aurions patiemment attendu l'heure propice ». En réalité, c'est le procès en indignité d'un certain cinéma qui se poursuit ici, et c'est *Rocambole* qui est désigné par Feuillade comme mauvais objet. Le choix de ce héros pittoresque qui joue un grand rôle dans l'œuvre de Ponson du Terrail (1829-1871) n'est pas anodin pour Feuillade. Ce héros de roman-feuilleton qui connaît des aventures compliquées et extravagantes dans le Paris du Second Empire et qui donne son nom à un adjectif, rocambolesque, vers 1898³⁶⁵, est l'archétype du personnage enclin à l'action et aux coups d'éclats. Cela, dans le roman-feuilleton, qui est négativement connoté à côté des grandes œuvres littéraires et qui inscrit la poursuite dans ses récits³⁶⁶. Et pourtant, il est généralement considéré comme à l'origine de héros tel que le Fantôme de Pierre Souvestre et Marcel Allain, dont, Feuillade fera un personnage de film.

Feuillade déclare, également, que l'essai de réalisme qu'il propose dans ses nouveaux films s'apparente à celui qui a été fait « il y a des années dans la littérature, le théâtre et les arts », rendant, ainsi, un enjeu formel – plus ou moins de réalisme – commun à tous les arts, cinéma

³⁶³ *Idem*, p. 66.

³⁶⁴ LACASSIN, Francis, *Anthologie du cinéma*, Paris, l'avant-scène, 1967, p. 243.

³⁶⁵ Rocambolesque signifie, d'après le Robert « extravagant, plein de péripéties extraordinaires », ROBERT, Paul, *Le Petit Robert*, Paris, Editions Le Robert, 2004, p. 2314.

³⁶⁶ *Le Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, paru chez Laffont, en 1968 décrivait ainsi la matière des feuilletons de Ponson du Terrail : « association criminelle, assassinats, vols, vengeances et chantages, séquestrations et substitutions de personnes, duels, enlèvements, évasions, sosies etc... ».

y compris. On perçoit bien comment Feuillade, par opportunisme commercial ou non, est déterminé par une culture, malgré tout élitiste, qu'il doit constamment concilier avec la demande du public et les contraintes nombreuses d'une maison comme la « LG »³⁶⁷. Le *Rocamboles* que le texte de Louis Feuillade dénigre est, pour lui, l'incarnation d'une forme « non artistique », qu'elle soit cinématographique ou littéraire. Le héros fut, ceci dit, porté à l'écran, en 1908, par Luca Comerio, qui se fit connaître par des documentaires tels que des courses cyclistes en 1905, ou *Tremblements de terre en Sicile* et qui fonda la Milano Film (1908)³⁶⁸. Son film n'apparaissant pratiquement pas dans les histoires du cinéma, Sadoul mis à part, il est difficile de savoir si Feuillade faisait également référence à ce film dans son manifeste. Comment Feuillade, sans se renier, va-t-il mettre en scène son *Fantômas*, cette série qui sera son grand chef d'œuvre, malgré la contradiction qui semble être consubstantielle à un tel projet : concilier ses propres principes artistiques à travers un sujet ou un type de récit hérité du roman et du feuilleton d'aventure qu'il dénigre fondamentalement ?

³⁶⁷ Les aspects formels faisant de *La course au potiron* (1906) un film d'une qualité supérieure aux autres poursuites de l'époque en était déjà la démonstration.

³⁶⁸ SADOUL, Tome II, *op.cit.*, p.387.

Chapitre 3 *Fantômas*, la poursuite se transforme en filature

Les débuts de Louis Feuillade peuvent être considérés comme les plus féconds de sa carrière. Entre 1906 et 1909 il ne tourne pas moins de deux films par semaine. L'inventivité dont il fait preuve lui permet de réaliser des courts métrages qui répondent à la fois à la demande du public, aux contraintes imposées par Louis Gaumont et à son besoin de création. C'est ainsi qu'il a produit et réalisé des poursuites mémorables pour finalement s'en détacher radicalement, et donner à ses films un style nouveau. La stabilité de ses mises en scènes, qui s'abstiennent en général de mouvements désordonnés ou trop rapides, n'empêchait pas sa production de faire preuve d'une grande force comique et d'une certaine innovation dans la voie du montage, comme le montrent les exemples analysés précédemment. Pourtant, aucun film de cette période n'est cité dans le dictionnaire *Larousse du cinéma*³⁶⁹. En effet, d'après cet ouvrage de référence, c'est en 1909 que démarre la filmographie du « troisième homme du cinéma français » avec les « principales séries » : *Les heures* (1909), *Le film esthétique* (1910), *Les Sept Péchés capitaux* (1910), *Bébé* (1910-1913), *La vie telle qu'elle est* (1911-1912), *Les enquêtes du détective Dervieux* (1912-1913), *Bout-de-Zan* (1913-1916) etc... La liste se poursuit sans omettre, bien sûr, les cinq films de la série *Fantômas*, qui sera sa grande œuvre ou tout au moins celle qui lui apportera la notoriété. Il est vrai que ce que Francis Lacassin nomme la « période des grandes tentatives » (1910 à 1915) a été plus largement mise en valeur par les historiens³⁷⁰. Il en est de même pour la période qui va de 1916 à 1924 durant

³⁶⁹ PASSEK, Jean Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 809.

³⁷⁰ Francis Lacassin souligne (LACASSIN, Francis, *Feuillade*, Paris, L'avant scène, 1966, p. 221) le détachement et l'autodérision de Louis Feuillade quand il évoquait cette période. Lacassin émet le vœu, en 1966, que les films de cette première époque soient étudiés après que « les négatifs non identifiés de la Cinémathèque Gaumont seront exhumés ». La réédition récente sur support numérique des *Vampires* et de *Fantômas*, accompagnée de nombreux courts métrages et la commercialisation d'un coffret *Le cinéma premier, 1897-1913, Volume 1* (Gaumont, 2008) donnant à voir de nombreux films antérieurs à 1913 font que ce vœu est aujourd'hui exhaussé. Par ailleurs, de nombreux articles, parus dans le numéro hors série de *1895* consacrés à Louis Feuillade, évoquent largement ses premiers films en réévaluant largement leur qualité formelle.

laquelle le film à épisode va être le schéma directeur de l'essentiel de sa production. Naîtront ainsi les *Vampires* (1915-1916), *Judex* (1917), *Barabbas* (1919) et *Les deux gamines* (1920) pour les plus connus.

Outre son activité d'auteur et de réalisateur, Feuillade coordonne et oriente les productions de la maison Gaumont sous la direction constante du très exigeant Léon Gaumont. Ainsi, les rencontres de travail entre les deux hommes sont quotidiennes et à défaut, notamment lors des voyages du chef de la « LG » aux Etats-Unis ou de la mobilisation de Feuillade durant quelques semaines en 1914, la correspondance par voie postale y supplée³⁷¹. C'est dans le cadre de cette étroite collaboration que la production Gaumont fait preuve d'un style somme toute assez paradoxal. Ce style « fait de fraîcheur, d'élégance et de bon ton »³⁷² et assez conformiste, pour certains, paraît souvent très audacieux à d'autres. En tous cas, la primauté est donnée à la réussite commerciale et donc au goût du public. Dès lors, les contraintes sont fortes pour Louis Feuillade, qui, s'il se rallie aux vues de son patron, n'en est pas moins déterminé à proposer, à travers ses films, ses propres idées quant à sa conception du cinéma. Toutefois ces « visées » ne sont pas toujours conformes à la réalité des films produits, comme je viens de l'évoquer dans le chapitre précédent. Ainsi, comment cette condamnation, à travers « Rocambole », d'un style de récit qui unit à la fois l'invraisemblance et l'action, de thèmes et de figures telles que la poursuite, va-t-elle se concilier avec l'adaptation au cinéma du roman de Marcel Allain et de Pierre Souvestre, *Fantômas*, qui se situe dans la droite ligne des œuvres de Ponson du Terrail ? Puis, avec *Les vampires* et *Judex*, notamment, qui consacre le ralliement de Louis Feuillade au film à épisodes³⁷³, et donc à une forme non classique, à la fois morcelée et suspensive, comment celui-ci, tout en semblant sacrifier certaines de ses convictions esthétiques, dans un but commercial évident, va-t-il réussir à faire apparaître les lignes de son style et faire naître des figures nouvelles ?

³⁷¹ LACASSIN, *op. cit.*, p. 231.

³⁷² PASSEK, *op. cit.* p. 920.

³⁷³ La série est un ensemble de films autonomes qui ont en commun les personnages principaux mais qui se composent de récits indépendants contrairement au film à épisodes dont le récit ne se clôt qu'à la fin. C'est le principe du feuilleton où l'on s'arrange pour laisser le spectateur sur sa faim pour l'inciter à revenir découvrir la

***Fantômas* : la filature se substitue à la poursuite.**

En 1913 et 1914, Louis Feuillade adapte donc au cinéma certains épisodes du roman de Pierre Souvestre et Marcel Alain, *Fantômas*. Le roman, ainsi que les cinq films d'une heure qui seront successivement tournés, connaissent un très grand succès³⁷⁴. La série, interrompue par la guerre, bénéficie et bénéficie toujours, au même titre que *Les vampires*, d'une aura particulière auprès d'une certaine élite artistique et intellectuelle. Ainsi, Desnos (*La complainte de Fantômas*), Cendrars et les surréalistes célèbreront dans les années vingt ce personnage qui, aujourd'hui, fait partie de l'imaginaire collectif français. Cela, grâce aussi aux différentes versions du film qui ont été proposées au public ultérieurement³⁷⁵ et aux citations récurrentes dont il fait l'objet dans le travail de nombreux cinéastes comme Alain Resnais, Georges Franju, André Delvaux ou Chris Marker. Une version restaurée agrémentée de nombreux compléments sur DVD offre la possibilité d'analyser avec attention les cinq films de la série : *Fantômas* (1913), *Juve contre Fantômas* (1913), *Le mort qui tue* (1913), *Fantômas contre Fantômas* (1914), *Le faux magistrat* (1914).

Feuillade désire concurrencer les feuilletons cinématographiques à épisodes, les « serials », qui obtiennent un grand succès à l'écran et dont Victorin Jasset fut l'un des premiers artisans à travers la série des *Nick Carter*, en 1908, inspirée des aventures éponymes publiées de façon hebdomadaire. Les aventures de ce héros américain étaient traduites dans tous les grands pays européens, tout comme celles de *Nat Pinkerton* ou de *Buffalo Bill*. En 1911, la vogue des séries policières reprend et Pathé produit les aventures tantôt comiques, tantôt tragiques de *Nick Winter* tandis que chez Eclair, Victorin Jasset renoue avec le succès en réalisant *Zigomar*. Les commentaires, notamment de Sadoul, sur le contenu de ces films sont assez parlants : « Dans un épisode de *Zigomar*, *L'Eglise Saint-Magloire*³⁷⁶ [...] le détective Paulin Broquet sautait d'un train en marche pour poursuivre un criminel », car la poursuite, comme

suite des aventures de son héros. *Fantômas* était une série, *Les Vampires* également mais fragmenté de façon à être délivrés aux spectateurs à la façon des feuilletons à succès tels que les *Mystères de New York*.

³⁷⁴ LACASSIN, Francis, « Louis Feuillade », *Anthologie du cinéma n°15*, Paris, 1966, p. 244.

³⁷⁵ *Fantômas* (Fr., 1932) réalisé par Paul Fejos, *Fantômas* (Fr., 1946) réalisé par Jean Sacha, *Fantômas* (Fr., 1964) réalisé par André Hunnebell, *Fantômas contre Fantômas* (Fr., 1948) réalisé par Robert Vernay, *Fantômas contre Scotland Yard* (Fr., 1966) et *Fantômas se déchaîne* (Fr., 1965) réalisés par André Hunnebell avec Louis de Funès et Jean Marais comme interprètes principaux.

³⁷⁶ SADOUL, *op. cit.* tome III, p. 408.

on l'imagine, trouve dans ce type de production la place qui lui revient. Ces histoires criminelles inspirent fortement la société Eclair qui mettra en scène les aventures, bien réelles celles-là, de la bande à Bonnot avec, en 1912, deux films : *L'auto grise* et *Hors la loi*.

Feuillade est le seul à choisir les romans de Pierre Souvestre et de Marcel Allain qu'il va adapter en ne conservant de la fiction que ce qu'il désire. Il élague fortement tout ce qui peut sembler être une redite ou s'étendre trop en longueur³⁷⁷ et puise dans une matière riche - trente deux romans parus de février 1911 à septembre 1913³⁷⁸ - en gardant une grande part de liberté dans le choix des péripéties, des lieux, des décors, et tout simplement de l'action. En ce qui concerne les scènes de poursuites, comme semble le dire Francis Lacassin, une adaptation cinématographique de ce genre est prédisposée à en accueillir de nombreuses³⁷⁹. A mon grand étonnement, pourtant, je n'ai vu aucune véritable poursuite dans ces films, malgré la trame narrative qui repose sur la recherche et la capture de l'insaisissable Fantômas. En revanche, pour l'ensemble des cinq films, on compte 4 *filatures*³⁸⁰. De mon point de vue, c'est à travers les filatures, qui se substituent aux traditionnelles poursuites, que le style s'épanouit le plus, au service d'un genre, le film policier, auquel il donne ses lettres de noblesse. J'ai utilisé pour mon travail d'analyse la version numérique, proposée au grand public et réalisée à partir des négatifs originaux conservés à la Cinémathèque Française par Jacques Champreux. Selon lui, l'œuvre originelle de Feuillade³⁸¹ est parfaitement restituée.

Le visionnement multiple des cinq films de la série m'a amené à constater que la *filature*, comme programme narratif, prenait le pas sur la poursuite, engageant ainsi dans des voies esthétiques nouvelles le cinéma de cette période. Une de ces filatures, particulièrement bien

³⁷⁷ LACASSIN, Francis, *Feuillade*, Paris, Seghers, 1964, p. 52.

³⁷⁸ LACASSIN, Francis, *Louis Feuillade, Maître des lions et des vampires*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1995, p.143.

³⁷⁹ *Idem*, p. 52. L'auteur évoque même le choix de Feuillade pour les « poursuites sur les toits au détriment des voyages à Londres ou en Afrique du Sud ».

³⁸⁰ La filature est l'action de filer, de suivre quelqu'un pour le surveiller.

³⁸¹ « Entretien avec Jacques Champreux », in CAROU, Alain, CHAMPREUX, Jacques (sous la direction de), « Louis Feuillade », *1895 Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, numéro hors série, 3^{ème} trimestre 2000, p. 345. D'après Jacques Champreux l'intégralité des images a été numérisée et le nombre important de plans séquence a facilité le montage à partir des indications nombreuses retrouvées dans les catalogues Gaumont ou les notes de l'auteur. Seule la musique a été librement choisie par Jacques Champreux.

mise en scène est extraite du cinquième film, *Le faux magistrat* : Fantômas, déguisé en gardien, s'évade de prison mis il est « pris en filature » par deux agents en civil:

-Plan 1 (5 sec.). Plan de demi-ensemble de la porte de prison de face. Une porte est ouverte par un gardien, au centre du cadre. Fantômas sort et se dirige vers la camera en légère plongée. Il s'avance vers elle jusqu'à ce que le bord inférieur du cadre lui coupe les jambes.

-Plan 2 (6 sec.). Plan d'ensemble de la façade de la prison avec un raccord exact dans l'axe. On saisit plus largement le décor qui installe la prison au bord d'une large rue. Fantômas avance vers l'avant gauche et sort du cadre avec des regards hors champ.

-Plan 3 (23 sec.). Plan général de la prison de 3/4. Fantômas avance du milieu du cadre vers la gauche puis sort à gauche, deux agents sortent de la prison dans la profondeur de champ et le suivent, accélèrent la cadence et sortent du cadre à gauche.

-Plan 4 (26 sec.). Plan général du mur d'enceinte de la prison qui traverse le champ, très profond, en diagonale. Fantômas le longe de droite à gauche et du fond vers l'avant. Juste avant qu'il sorte du cadre les deux agents entrent dans le plan et suivent le même chemin le long du mur, sauf un qui fait une oblique et sort à droite du cadre.

-Plan 5 (9 sec.). Plan rapproché d'un porche de 3/4 d'où sort Fantômas débarrassé de son costume de gardien, regardant longuement hors champ droit et gauche.

-Plan 6 (37 sec.). Plan général de la rue. Fantômas, dans le coin gauche du cadre se déplace vers le centre. Un panoramique l'accompagne, et, une fois au centre de ce qui s'avère être une place, les deux agents rentrent dans le champ, l'un par la droite, l'autre par la gauche, se rejoignent puis s'écartent et reprennent la filature.

-Plan 7 (22 sec.). Plan plus resserré de la place. Fantômas avance vers le fond et longe un tramway qui se dirige vers la camera et sort du champ par la droite. Les deux agents rentrent dans le champ par l'avant gauche et le suivent.

-Plan 8 (21 sec.). Plan d'ensemble sur l'entrée de la gare. Un léger panoramique vers la droite suit Fantômas qui disparaît derrière un tramway. Les deux agents rentrent dans le cadre à droite, pour l'un et à gauche pour l'autre et suivent le même chemin. Fin de la filature.

Cette scène de « filature » a pour trait caractéristique une absence totale de montage alterné. Les protagonistes parcourent l'espace du cadre successivement, à l'instar des poursuites primitives caractérisées par l'autarcie du tableau³⁸². Par ailleurs la profondeur de champ est souvent très grande, la durée des plans longue, ce qui nous place un peu dans « le système visuel du plein air à la « façon » Lumière »³⁸³. A cela il faut ajouter une rigoureuse fixité de la caméra. La qualité plastique des images est, quant à elle, très aboutie, et dénote un souci de composition inspiré de la photographie de l'époque.

D'une durée bien plus longue (plus de 6mn 30) une autre filature, extraite du film *Juve contre Fantômas*, met en scène d'une façon bien plus complexe, à travers différents lieux de Paris (rues, places, métro aérien, gare, voiture de chemins de fer, terrasse de café) le parcours parallèle de Juve et Fandor à la suite de deux complices qui empruntent des chemins différents :

-Plan 1 (34 sec.). Extérieur rue. Plan d'ensemble. Fixité de caméra. Fantômas rentre dans un véhicule automobile qui s'éloigne ; Juve et Fandor le suivent en voiture. La sortie de champ des protagonistes laisse le cadre vide quelques instants.

-Plan 2 (24 sec.). Extérieur rue. Plan d'ensemble. Fixité de caméra. La voiture de Fantômas arrive du fond vers l'avant. Elle s'arrête, Fantômas en descend avec un nouveau déguisement. Sortie de champ à droite pour Fantômas, à gauche pour la voiture.

-Plan 2 bis. Carton.

-Plan 3 (33 sec.). Extérieur. Boulevard. Caméra fixe. Une jeune femme au centre, se déplace de la gauche vers la droite et s'appuie contre un arbre. Un homme qui vient du fond la rejoint. Ils repartent. Sortie de champ à gauche pour l'homme, à droite pour la femme. Du fond, de la profondeur de champ, Juve et Fandor s'avancent vers la caméra.

-Plan 3 bis. Carton.

³⁸² Selon Noël Burch (*La Lucarne de l'Infini*, p. 179) il y a chez le *Fantômas* de Feuillade une « pauvreté sémantique » qui le fait appartenir au cinéma primitif ou à ce qu'il nomme Mode de Représentation Primitif.

³⁸³ BURCH, Noël, *La Lucarne de l'Infini*, p.165.

-Plan 4 (4 sec.). Plan d'ensemble. Un homme rentre dans le champ par la gauche, se place devant une voiture et lit un papier.

-Plan 5. Papier.

-Plan 6 (23 sec.). Plan d'ensemble. Extérieur rue. Fixité de caméra. L'homme monte dans la voiture qui sort à droite du champ. L'espace du cadre reste vide. Puis la seconde voiture arrive par la gauche et sort également à droite. Le cadre reste vide à nouveau.

-Plan 7 (20 sec.). Plan d'ensemble. Extérieur rue. Fixité de caméra. Boulevard en perspective. La voiture rentre dans le champ de l'avant gauche vers le fond. La seconde voiture suit le même chemin. Un homme s'agrippe à l'arrière de celle-ci pour crever un pneu.

-Plan 8 (18 sec.). Plan d'ensemble. Extérieur rue. Fixité de caméra. Grande profondeur de champ. La voiture s'arrête. Le chauffeur en descend.

-Plan 9 (12 sec.). Extérieur rue. Fixité de caméra. Plan américain sur Juve et le chauffeur qui descendent de voiture et constatent que le pneu est crevé.

-Plan 10 (20 sec.). Extérieur rue. Fixité de caméra. Juve, en plan américain derrière la voiture entame un mouvement. Juve contourne la voiture, se dirige vers le fond. Le bout de la rue est visible dans la très grande profondeur de champ. Juve revient en arrière et sort du cadre à gauche.

-Plan 10 bis. Carton.

-Plan 11 (14 sec.). Extérieur rue. Fixité de caméra. Plan d'ensemble. Une jeune femme se tient debout devant un escalier du métro qui monte et qui occupe l'espace du cadre. Elle est filmée de dos. Elle se déplace vers la gauche, saisit la rampe et gravit les marches vers le fond et le haut du cadre.

-Plan 12 (36 sec.). Voiture de métro en déplacement sur une voie à l'air libre. Caméra située à l'intérieur de la voiture. Le paysage urbain qui défile est visible par les vitres. Fandor, debout cadré en plan américain, la jeune femme assise, cadrée en plan en plan moyen.

-Plan 13 (11 sec.). Extérieur rue. Sortie du métro n°2. Plan d'ensemble. Fixité de caméra. Deux badauds en sortent, puis la jeune femme suivie de Fandor.

-Plan 14 (35 sec.). Camera placée à l'intérieur d'un café ouvert sur la rue. Frontalité et fixité de caméra. Au premier plan une table. Au fond de l'espace du cadre, une porte située sur le trottoir d'en face. Une voiture à cheval rentre traverse le cadre de la gauche vers la droite. Puis, entrée de champ de la jeune femme à gauche qui se dirige vers le centre où se trouve la porte d'entrée. Elle rentre. Fandor la suit, s'arrête et traverse la rue vers le café (et la caméra).

-Plan 14 bis (12 sec.) Même dispositif. La jeune femme sort de l'entrée et se dirige vers la droite du cadre d'où elle sort.

-Plan 15 (9 sec.). Extérieur rue. Bouche de métro Fixité de caméra. Plan d'ensemble. Fandor suit la jeune femme.

-Plan 16 (45 sec.). Plan d'ensemble. Extérieur place. Un homme attend à gauche du cadre en plan moyen. Le fond de la place se distingue nettement dans la profondeur de champ. La jeune femme rentre dans le cadre à droite, rejoint l'homme et l'embrasse. Ils sortent tout deux à gauche. L'espace du cadre reste vide 2 secondes. Fandor entre à droite, s'arrête puis les suit. Le cadre reste vide.

-Plan 17 (35 sec.). Extérieur gare. Fixité de caméra. Un train, stationné en gare filmé dans la diagonale du cadre (avant gauche/arrière droit). Deux hommes attendent au fond à droite. Le couple arrive de l'avant gauche et monte dans le train. Les deux hommes montent par une autre entrée. Fandor arrive et monte également.

-Plan 18 (20 sec.). Intérieur couloir du wagon. Fixité de la caméra. Le couple s'enfonce dans le couloir et rentre dans un compartiment, Fandor les suit. Du fond arrive les deux hommes. Fin de la filature.

Ici, une fois encore, les plans sont rigoureusement fixes et toujours très longs (25 secondes en moyenne). Ils sont tous tournés en extérieur et produisent une très grande impression de réalité. Cela, encore, laisse à penser que Feuillade veut faire parcourir à la caméra l'espace urbain par la succession des lieux filmés et, le plus possible, l'espace du plan à ses personnages ; ce que facilitent bien sûr la longueur des plans et la grande profondeur de champ. En définitive, avec cette filature, Feuillade reprend une des fonctions de la poursuite qui est de parcourir un espace mais sans les mouvements frénétiques et l'action.

Comme nous l'avons vu, la disparition de la poursuite dans le *Fantômas* de Feuillade et sa « transformation » en filature sont liées à l'influence du *film d'art* : disparition de l'obsession du mouvement pur, apparition d'une action scénarisée. Cela, en valorisant des aspects purement cinématographiques : caméra en mouvement dans le métro, aspects de cinéma réel dans les scènes de rues qui annoncent un peu *Ménilmontant* (1926, Kirsanoff). La mise en scène de ces séquences repose sur une mise en valeur de l'espace par la profondeur de champ et une utilisation du plan séquence qui souligne la durée et l'écoulement du temps. Le montage délaisse, en revanche, toute tentative d'alternance. Il faut noter toutefois l'utilisation, dans cette scène de filature, de l'ellipse. Le spectateur, après l'échec de la filature de Juve, rejoint dans un autre lieu Fandor, sans que l'on ait recours au carton ou à un déplacement (Juve rejoignant son ami, par exemple). Ce changement de lieu est un peu une alternance « en puissance » qui montre, plus qu'une incapacité technique à se diriger dans la voie d'un montage alterné « institutionnel », le parti pris esthétique, d'inspiration classique, qui est encore et toujours celui de Feuillade. Ici le récit s'organise dans la succession : les filatures se succèdent, tout comme les personnages qui évoluent dans un ordre spatio-temporel linéaire. Il est vrai qu'en 1913, c'est vers Griffith qu'il faut regarder pour trouver une pratique bien amorcée du montage alterné à partir des scènes de sauvetage de dernière minute³⁸⁴.

Le temps suspendu et l'espace urbain

Fantômas constitue un paradoxe. Cette série, créée pour concurrencer des « serials » qui mettent en scène des criminels, des « apaches », des enquêteurs et des policiers, ne comporte presque pas de poursuites. Cela s'explique par le fait que la poursuite change de nature : au lieu d'une fonction mécanique – le mouvement pur au service de l'attraction comme pour le burlesque – elle adopte une fonction narrative. Juve et Fandor cherchent à arrêter leur ennemi tout au long de l'œuvre. Prenant un caractère d'abstraction, la poursuite constitue le sens de leurs actions et justifie les nombreuses péripéties de la série ; toute poursuite au sens propre du terme nuirait au principe de suspension sur lequel repose un programme narratif tendant justement à supprimer toute confrontation. Il faut éviter l'achèvement de l'action et lui

³⁸⁴ Philippe Gautier, « De la poursuite au sauvetage de dernière minute : Le développement du montage alterné chez Pathé entre 1906 et 1908 », *Cinéma et Cie*, n° 9, Fall 2007.

permettre de s'étirer le plus possible dans le temps. C'est bien ce que permet la filature. La poursuite au sens strict, elle, instaure un suspense qui repose sur une alternative binaire : oui (il sera attrapé) ou non (il ne le sera pas). Cela « enferme » le spectateur, et a fortiori si la mise en scène favorise de surcroît un dispositif qui le soumet à l'image par un montage alterné rapide, par exemple. La filature, au contraire, permet de laisser libre cours à l'imagination. Ce n'est plus une alternative mais des questions ouvertes Où va-t-il ? Qui va-t-il rejoindre ? Cela favorise une « activité » du spectateur amené à chercher, surtout chez Feuillade qui valorise plan séquence et profondeur de champ, des indices à travers l'espace du cadre. Dans *Fantômas*, les passages secrets, le travestissement des personnages et une esthétique du faux semblant aiguisent l'appétit de mystère.

Feuillade, très favorable au tournage en extérieur, est un de ceux qui ont fait sortir la camera des studios avec justement les premières poursuites. Cet abandon des poursuites est, sans doute aucun, volontaire. Feuillade a donc fait un choix stylistique précis. Ce choix n'est plus uniquement dû à la connotation négative qu'avaient acquise les courses poursuites burlesques aux yeux de certains³⁸⁵ comme notamment ce nouveau public, plus instruit et plus « bourgeois » que l'on avait attiré dans les nouvelles salles de cinéma.

Selon moi, Feuillade utilise la filature, plus adaptée que la poursuite, pour filmer le décor urbain. Elle permet de mettre en valeur son goût pour le plan séquence et la profondeur de champ en faisant parcourir lentement par ses personnages l'espace du plan. A ce titre, pour Noël Burch, Feuillade se sert du trajet de ses personnages pour montrer que l'espace représenté est bien là, « réel », tout entier et pour souligner la nature circonscrite géométrique de la boîte perspectiviste³⁸⁶. L'œil du spectateur peut à loisir suivre le mouvement des personnages et découvrir les éléments du décor en détail et en totalité. Ainsi, la filature serait une figure apparentée à la poursuite, comme le sauvetage³⁸⁷, tellement prisé par le cinéma

³⁸⁵ Sadoul cite dans le tome II de son *Histoire générale du cinéma*, pp 440 à 445, de nombreux extraits de presse des années 1907-1908 qui fustigent la production courante et « ses farces grotesques qui se terminent toutes par des poursuites échevelées ».

³⁸⁶ BURCH, Noël, *La Lucarne de l'infini*, op. cit., « construire l'espace habitable » chap. 7 pp 155-177.

³⁸⁷ « Genre » qui apparaît avec certains réalisateurs de l'école de Brighton comme Cecil Hepworth (*Rescued by Rover*, 1905).

anglo-saxon et favorisant le montage alterné. Elle aurait pour fonction de servir de prétexte aux scènes de mouvements, non plus rapides comme pour le burlesque, mais lents.

André Gaudreault et François Jost distinguent la « poursuite proximale » et la « poursuite distale »³⁸⁸. Dans la première poursuivants et poursuivis sont proches les uns des autres, dans la seconde ils sont éloignés. *Poursuite distale* et *filature* sont évidemment très proches, d'autant que le but, se saisir du poursuivi ou non, n'est pas toujours très clair. Parfois – les films policiers nous ont habitué à cela – la filature, à la suite d'un imprévu, se transforme en poursuite. Néanmoins le segment de film qui est organisé à partir d'une filature obéît, au-delà des impératifs du récit, à des fonctions précises. Ainsi, les nombreux films qui, pour des raisons de fond ou de forme, veulent mettre en scène le parcours d'un ou plusieurs personnages dans la ville ont recours aux filatures. Les scènes de filatures sont par exemple très présentes dans le cinéma policier moderne, non seulement comme reflet d'une activité policière classique, mais comme prétexte à la déambulation d'un personnage. Cette déambulation dans les rues permet la découverte d'un lieu ou décor, tout en favorisant les phénomènes d'identification³⁸⁹. Identification primaire à la camera d'une part, en amenant le regard du spectateur à se confondre à celui de la camera médiatisée par le regard fictif du suiveur. Puis, l'identification secondaire au personnage, d'autre part, en favorisant l'exposition durable des acteurs. Les exemples, innombrables dans le cinéma d'après guerre, trouvent dans le *néo-réalisme*³⁹⁰ et dans *la nouvelle vague*³⁹¹ une forme d'aboutissement. La déambulation dans la ville s'instaure peu à peu et ne se justifie par aucune filature³⁹², si ce n'est celle du personnage par la caméra.

³⁸⁸ GAUDREULT, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, pp. 90-98.

³⁸⁹ SIMON, Jean Paul, *Le filmique et le comique*, Editions albatros, Paris, 1979, p. 115 : « Selon l'hypothèse de Jean Louis Baudry dans « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base » *Cinéthique 7/8*, Paris, 1970, l'appareil de base du cinéma produit chez le spectateur une identification primaire à la caméra, à cet œil transcendantal organisateur de la représentation et une identification secondaire à l'acteur ».

³⁹⁰ Par exemple *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) met en scène la recherche par le personnage principal de son voleur, prétexte à sa déambulation à travers la ville.

³⁹¹ On citera les films de Jean-pierre Melville comme *Deux hommes dans Manhattan* (1959) ou *Bob le Flambeur* (1956) qui ont inspiré Jean Luc Godard comme il l'évoque lui-même dans *A bout de souffle* (1959).

³⁹² Mais le *Ladri di biciclette* de Vittorio de Sica n'est il pas une longue filature?

La série *Fantômas* pose les bases d'une certaine modernité et en même temps, comme le souligne Noël Burch, les traces d'un « Mode de Représentation Primitif » y sont flagrantes³⁹³. De plus, par rapport à certaines de ses productions antérieures que j'ai évoquées dans le chapitre précédent, Feuillade semble, non pas régresser, mais refuser ou ignorer ce qui le conduirait sur la voie de l'alternance du point de vue du montage³⁹⁴, par exemple. Si l'on compare le film aux productions anglo-saxonnes qui « parlent couramment » le montage moderne, *Fantômas* semble bien en retard. Mais, par ailleurs, les cinq films constituent un modèle de spectacle, la « série » justement, qui va devenir habituelle au cinéma, sans parler de la télévision. Ce spectacle n'est plus, c'est certain, et ne peut plus être une attraction foraine mais une machine à fiction en prise sur le monde contemporain³⁹⁵. Cette oeuvre va également imposer presque définitivement une nouvelle esthétique de la ville, celle d'un décor urbain, sorte « d'espace du mystère moderne qui va devenir un cliché du film policier »³⁹⁶. La ville devient le sujet phare qui sera repris à l'excès dans tous les genres. La déambulation, quant à elle, fruit d'une stylisation jusqu'à l'abstraction de la poursuite et de la filature, symbolisera dans les années 60, la forme extrême de la « modernité » au cinéma : une dramaturgie libérée des contraintes, un art pour l'art.

L'absence de poursuite produirait, ou à défaut accompagnerait, dans *Fantômas*, la mise en place d'un style et de motifs qui, relativement nouveaux au cinéma, illustrent une approche cinématographique propre à Feuillade. Cette approche est directement liée à une conception classique de l'image de laquelle découle une façon de représenter l'espace dans une forme cinématographique. Car ce qui est en cause, ici, c'est la reprise d'un des fondements du récit classique : l'unité de lieu³⁹⁷. Si l'on redécouvre, non seulement les films de la série *Fantômas* mais encore ses oeuvres à venir, telles que *Judex*, on se rend compte que la recherche de cette unité est constante. La présence de ces longs plans séquences cadrant un espace creusé dans la profondeur, aidé en cela par les lignes du terrain – trottoirs, rues, voies de chemin de fer – qui dessinent une sorte de perspective linéaire et presque monocentrée, en est l'expression même.

³⁹³ BURCH, Noël, *op. cit.* p.179.

³⁹⁴ Ellipse mise à part.

³⁹⁵ GRENIER, Lise (sous la direction de), *CITES-CINES*, Editions Ramsay, 1987, BONITZER, Pascal, « L'omnibus et le corbillard », p. 149.

³⁹⁶ *Idem*, p.150.

³⁹⁷ La tragédie classique, au théâtre, délaisse le mouvement et les poursuites (cf partie introductive)

Le refus du morcellement de l'espace est lié à l'effet de réalité que cherche Feuillade et correspond au refus du morcellement de l'action qui nuirait également au réalisme— c'est en cela qu'il stigmatise *Rocambole*, non pour l'excès d'action mais pour son improbabilité. La volonté de fabriquer des images sujettes, par le rythme et le récit, à une représentation unitaire de l'espace de l'action ne peut que le contraindre à éviter la poursuite rapide au profit d'un mouvement lent, proposé par la filature. Enfin, le critère d'un parfait réalisme cinématographique passe par le respect de principes classiques tels que celui d'une unité et d'une cohérence spatiale. Par analogie à la scène de théâtre, Feuillade s'inscrit dans une tradition du théâtre classique dont le récit unitaire investit une scène à l'italienne avec décor en perspective qui cherche l'illusion de profondeur, contrairement au théâtre élisabéthain. Ce dernier favorisant les décors nombreux, changeants, au service d'un récit qui favorise la coexistence de plusieurs espace-temps sur la scène et dont découle, peut-être, le montage alterné au cinéma.

La série des *Vampires* fut également un énorme succès ce qui est d'autant plus méritant qu'il fut tourné en 1915 alors que l'industrie du cinéma était très mal en point. La firme Gaumont doit faire face à de nombreuses difficultés³⁹⁸ et durant toute la guerre ne fonctionnera qu'au ralenti. Dès sa démobilisation, Feuillade s'attelle de toute urgence à un projet de films destinés à contrecarrer la diffusion sur les écrans français des *Mystères de New York* tournés un an plus tôt et ayant déjà remporté un grand succès aux Etats-Unis. Ce *Serial*, par définition véritable film à épisodes, a été réalisé par Louis Gasnier dans les studios de la filiale américaine de Pathé. Cette sortie en France est annoncée par la presse. Cela instaure d'une façon nouvelle et durable le lien entre presse et cinéma à travers la vogue des *ciné-romans* et *ciné-feuilletons* car, « selon la mode américaine, la sortie du film sur les écrans doit se doubler de la publication d'un roman feuilleton dans la presse »³⁹⁹. C'est le quotidien, *le Matin* qui se chargera de publier en feuilleton le récit du film, adapté par Pierre Decourcelle⁴⁰⁰. *Les Mystères de New York* seront diffusés en France en 22 épisodes pour une durée de 600 mètres au lieu de 36 aux USA. Le succès américain de ce feuilleton en 3 parties (*Les périls de Pauline*, *La main qui étreint*, *Les exploits d'Elaine*) repose beaucoup sur le charisme de

³⁹⁸ Il n'est pas inutile d'insister sur le fait que la déclaration de guerre a stoppé toute activité cinématographique et que Gaumont n'est pas loin de la ruine.

³⁹⁹ CHAMPREUX, Jacques, « Les films à épisode de Louis Feuillade », *1895*, octobre 2000, p.133.

⁴⁰⁰ LEGRAND, Jacques (dir.), *Chroniques du cinéma*, Paris, Editions Chroniques, 1997, p.153.

l'actrice principale, une svelte et dynamique blonde au cœur tendre, Pearl White – Elaine Dodge dans la fiction. Louis Feuillade goûte peu, quant à lui, « le stéréotype et l'usure du « sérial » américain, dont chaque épisode se réduit, peu à peu à un clou, précédé de dizaines de minutes de banalités [...] dans les épisodes pairs, on assistait à la disparition de l'héroïne, d'un document ou d'un objet, et à leur récupération dans les épisodes impairs, une explosion, un déraillement, un naufrage, un alligator, un serpent, une araignée venimeuse ou la menace homicide d'une scie électrique relevaient brièvement ces fadeurs »⁴⁰¹. Il est vrai que les péripéties qui animent les différents épisodes réalisés par Louis Gasnier et Donald Mackenzie pour Pathé Exchange obéissent à cette description acide. Sadoul qui évoque *Les exploits d'Elaine* parle « d'abracadabrantes aventures »⁴⁰² – on pourrait dire...rocamboliques – dont chacun des épisodes se terminait d'une façon angoissante pour les spectateurs. Le récit des *Périls de Pauline* est éloquent : « une fille de milliardaire y était poursuivie par une bande mystérieuse qui après l'avoir fait prisonnière la condamnent d'une façon compliquée. Mais au début de chaque épisode Pearl White trouvait le moyen d'échapper au trépas épouvantable dont elle avait été menacée à la dernière image de l'épisode »⁴⁰³. La poursuite, la capture et la délivrance constituent, pour le Sérial, un schéma qui s'adapte parfaitement à une structure narrative bien précise – une succession de formes courtes – dont la fonction est de créer chez le spectateur un besoin : celui de venir découvrir le dénouement de l'histoire. Ces programmes narratifs figurent parmi les plus appréciés et flattent les goûts parfois un peu sadiques du public. Barthélémy Amengual n'hésite pas à voir un « rituel pervers »⁴⁰⁴ dans le sauvetage de dernière minute associé au balancement pendulaire d'un montage alterné, dont Griffith est le chantre et qui trouvera un fort écho dans le cinéma américain. Dans le feuilleton de Louis Gasnier, en tout cas, le personnage de Pearl White est bien souvent placé dans des situations où elle est aux prises avec de personnages particulièrement malveillants⁴⁰⁵. Feuillade n'adopte pas, pour *Les Vampires*, ce système américain avec « fin d'épisode » à suspense puisqu'il adopte le mode de la série, en composant 10 épisodes complets d'une

⁴⁰¹ Cité par LACASSIN, Francis, *Louis Feuillade Maître des lions et des vampires*, op. cit., p. 212.

⁴⁰² SADOUL, op. cit., tome 3, p. 411.

⁴⁰³ *Idem*, p.412.

⁴⁰⁴ Barthélémy Amengual, « Griffith : le temps, l'espace, la volupté », *Positif* n° 265, mars 1983, p. 3.

⁴⁰⁵ Une photo extraite du film nous la montre assise, au prise avec trois mauvais garçons qui lui tiennent le bras provoquant chez elle un regard d'effroi. Voir le livre de GAUTHIER, Patrice, LACASSIN, Francis, *Louis Feuillade Maître du cinéma populaire*, Paris, Gallimard, 2006, p. 69.

heure comme le soulignent Patrice Gauthier et Francis Lacassin⁴⁰⁶. A l'instar de *Fantômas*, il y a assez peu de poursuites considérées du point de vue de la scène d'action, même si le rythme est de plus en plus enlevé au fur et à mesure des épisodes. L'épisode 9, intitulé *L'homme des poisons*, comprend une scène de poursuite en voiture et sur le toit d'un train particulièrement bien filmée. Toutefois, le filmage fait peu appel au montage alterné, le point de vue permettant de saisir poursuivis et poursuivants dans le même plan. La poursuite qui, dans sa première partie, débute entre deux automobiles, est développée toute en longueur à partir de plans avec grande profondeur de champ dans laquelle s'engouffrent les véhicules à pleine vitesse. Dans sa deuxième phase, très spectaculaire au début – le héros, Philippe de Guérande, saute d'un pont sur un train en marche – la course est pourtant un peu avortée sur la fin. En effet, le journaliste, essayant de maîtriser le Vampire qu'il pourchasse, tombe un peu vite du train alors que son compère, Mazamet, est empêché dans sa volonté, quant à lui, de sauter sur le train, par deux gendarmes en uniforme. Les filatures sont nombreuses, toujours comme dans la série *Fantômas*. J'en recense trois assez longues, tandis que les autres sont filmées de façon très elliptique, en deux plans. Cependant, les fuites, non suivies de poursuites, parce qu'empêchées ou impossibles, semblent littéralement investir l'histoire en la ponctuant. L'épisode 1 (*La tête coupée*) se termine par une fuite sur les toits du « Grand Vampire » qui permet, d'une façon simple, de clore le récit tout en laissant la porte ouverte à toutes les possibilités scénaristiques. Cette solution narrative est différente des fins habituellement constatées dans le *serial* américain dans lequel, si l'on reprend l'exemple des *Mystères de New York*, l'héroïne est séquestrée à la fin de l'épisode, et où le suspense est plus ferme. Les enlèvements sont nombreux dans *Les Vampires* mais ne se situent pas avant la fin de l'épisode. C'est le cas dans l'épisode 3, *Le cryptogramme rouge*, où la mère du courageux journaliste qui traque les vampires est séquestrée, presque sous les yeux de son fils. Celui-ci, renonçant à la poursuite, laisse échapper un geste de résignation. On notera au passage que Madame Guérande mère, répondant physiquement au stéréotype de la dame « convenable » de la bourgeoisie de l'époque, n'a rien à voir avec les jeunes actrices américaines complaisamment enlevées dans les *serials*. De plus, elle est libérée juste à la fin de l'épisode qui se conclut dans l'appartement familial, ce qui met fin au suspense. Dans le quatrième épisode, également, une fuite ne donne lieu à aucune poursuite, tout comme dans l'épisode 5, *L'évasion du mort*, où les Vampires s'éloignent à grande vitesse à bord d'une voiture sur le

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 75.

toit duquel l'un des truand est agrippé. La caméra, fixée sur le véhicule, est habilement utilisée pour un très joli travelling dont les poursuites américaines de l'époque, burlesques ou non, regorgeaient. Parfois, l'épisode, mais il faudrait encore parler de « série », s'achève sur l'arrestation des chefs de la bande, comme dans l'épisode 7, *Satanas*, où Irma Vep et Moreno sont mis hors d'état de nuire par la police. Enfin, aux filatures et nombreux départs précipités s'ajoutent les déplacements en ville, à pied ou en voiture, filmés avec un art maintenant très affirmé de l'ellipse. Un départ et une arrivée en deux plans suffisent très souvent pour ce type de programme narratif. Toutefois, et cela me semble particulièrement important, on sent une rupture dans les deux derniers épisodes. Dans *L'homme des poisons* (épisode 9), qui comprend, d'ailleurs, une des seules vraies poursuites de la série, le rythme semble s'accélérer, non tant par un raccourcissement des plans que par une multiplication des déplacements, des mouvements rapides et des péripéties : fuite sur les toits, poursuite, Irma Vep saisie par surprise et immédiatement délivrée, fuite à nouveau et trajet en voiture, trajet en vélo pour remonter la piste des truands, arrivée des secours en voiture, arrivée sur le même lieu d'autres vampires. La situation est similaire dans *Les noces sanglantes* (épisode 10), où l'on assiste à une filature, une fuite en auto, un enlèvement mouvementé⁴⁰⁷, une autre fuite particulièrement spectaculaire⁴⁰⁸, et un assaut des forces de police. Dans cette scène finale, une vingtaine d'hommes, au gré d'une mise en place presque « documentaire », investissent le repaire des truands, franchissent dans un alignement réglementaire le mur du jardin pour pénétrer dans les lieux. Ces observations portant sur l'ensemble de la série, et sur la particularité des deux derniers épisodes, conduisent à formuler un certain nombre de réflexions, notamment, sur l'absence de poursuites et la présence de figures sans doutes substitutionnelles.

⁴⁰⁷ La jeune épouse de Philippe de Guérande est attirée, la nuit, à sa fenêtre. Regardant au dehors, un lasso la saisit et l'attire dans le vide. Avant qu'elle ne s'écrase au sol, ses ravisseurs la rattrapent et la séquestrent. La scène, très spectaculaire fait appel à un truc dit par arrêt de caméra, permettant de substituer, un mannequin au corps de l'actrice avant qu'elle ne chute.

⁴⁰⁸ Irma Vep enroule une corde autour de sa taille, la fixe à un balcon et saute dans le vide. Sa chute est ralentie par la corde qui se déroule. Elle peut atteindre le sol sans dommage malgré la hauteur de l'immeuble. Là aussi le truc par arrêt de caméra permet de substituer un mannequin à l'actrice.

Feuillade méprise le serial américain pour la platitude de ses « ficelles » dont les deux principales sont la poursuite « proximale »⁴⁰⁹ – qu’il avait déjà jetée aux oubliettes – et la séquestration en fin d’épisode qui semble être son corollaire, tout du moins, dans *Les Mystères de New York*. On retrouve son besoin de « réalisme » qui lui faisait condamner, non pas le côté extraordinaire d’une situation mais son côté rocambolesque c’est-à-dire improbable. Or, ce qui semble improbable, justement, c’est un scénario « plein de péripéties extravagantes » et c’est bien l’idée d’une succession rapide d’événements incroyables qui nuit à la crédibilité – une crédibilité dont les réalisateurs des *serials* américains visant d’autres objectifs n’ont sans doute que faire. Dans *Les Vampires* comme dans *Fantômas*, les événements sont décrits dans un temps et un espace qui se veulent les plus réalistes possible. Un temps qui s’accorde au mouvement humain, incarné par la marche à pied et donc favorisé par des poursuites lentes ou des filatures dans le décor naturel de la rue. Les pauses rythment la dramaturgie selon un mode qui favorise l’assimilation de l’événement passé et une attente de l’événement futur. Dans le feuilleton pur, en revanche, il y a peu de pauses, si ce n’est celle imposée par la fin de la projection jusqu’à la prochaine représentation mais, la différence est grande, elle est bâtie sur le manque. D’ailleurs, la publication dans la presse des suites ou d’un complément de l’histoire vient parfois soutenir et entretenir cette attente dans cet « entre deux ». Dans la série, l’attente est intégrée au récit pour en constituer parfois même le fondement et la justification, celle d’une expression artistique liée à l’image. Feuillade dans sa quête de réalisme, même au cœur de la fiction pure et de l’événement extraordinaire, continue d’obéir à ses choix esthétiques qui lui font admirer la peinture académique, telle que celle de Luc-Olivier Merson, qui incarne la réalité stylisée. Pour autant, les épisodes 9 et 10, comme je l’ai évoqué, manifestent une différence qui les fait se rapprocher du « standard » instauré par *Les Mystères de New York*. Ainsi, dans l’épisode 10, ce sont deux jolies femmes – et non Madame de Guérande mère – qui sont séquestrées par les truands avant leur libération finale. Le programme narratif, ici proposé, est bien celui du film de sauvetage dont on connaît les incidences sur l’intérêt du spectateur. Certes, la scène ne construit pas un montage alterné tel que *Naissance d’une Nation* l’a sacralisé. Effectivement, mis à part le changement de lieu qui nous fait passer de l’endroit de la séquestration à celui des futurs libérateurs, que l’on va suivre jusqu’au dénouement final, on garde le même point de vue. De plus, les rebondissements et les scènes irréalistes montrent que Feuillade, sur la fin de la série, se

⁴⁰⁹ Terme de GAUDREAULT, André, *op. cit.*

rapproche de ce qu'il dénigre, tout au moins du point de vue des contenus. Feuillade, qui s'est lancé dans une bataille cinématographique pour rivaliser avec les *Mystères de New York* a peut-être été influencé par ce feuilleton. Le 10^{ème} épisode des *Vampires* sort le 30 juin 1916 et le *sérial* réalisé par Louis Gasnier est sur les écrans français depuis le 4 décembre 1915 (un peu après la sortie du premier épisode des *Vampires*)⁴¹⁰. Feuillade écrivant presque à flux tendu a pu tout à fait s'inspirer du feuilleton américain. D'ailleurs, selon Jacques Champreux l'évolution de la série vers le modèle du feuilleton à suivre est notable à partir du 6^{ème} épisode⁴¹¹, ce qui ne contredit pas mon hypothèse.

L'absence de poursuites complètes constatée dans la série *Fantômas*, traduit, d'une part, l'aversion de Louis Feuillade pour cette figure trop usée selon lui. D'autre part, cette absence qui donne lieu à la mise en place de figures de substitution telles que la filature accompagne sans aucun doute l'allongement des récits qui durent maintenant bien plus longtemps, parfois plus de 50 minutes. D'ailleurs, le modèle du feuilleton propose au spectateur des durées inférieures, d'une trentaine de minutes. Et quand Feuillade, dans *Les Vampires*, semble vouloir rejoindre le style « sérial » en oubliant ses déclarations d'intention, le rythme devient plus alerte et les poursuites réapparaissent, ou tout du moins l'action et l'accélération des déplacements. *Les Vampires* constituent un exemple unique puisqu'ils ont été réalisés dans une totale improvisation conduisant peut-être Louis Feuillade à se libérer de ses propres contraintes esthétiques. C'est en cela que cet ensemble de films complète d'une façon singulière les cinq *Fantômas*, plus homogènes, de par leur forme hybride et comme document d'une matière en « train de se faire »⁴¹².

⁴¹⁰ LACASSIN, Francis, *Louis Feuillade maître des lions et des vampires*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1995, p. 210.

⁴¹¹ CHAMPREUX, Jacques, *op. cit.*, p. 141.

⁴¹² Ainsi, les deux premiers épisodes duraient respectivement 30 et 12 minutes, et ont été présentés en une même première projection le 1^{er} novembre 1915, alors que les deux derniers épisodes durent 48 et 54 minutes et faisaient l'objet de projections distinctes, bien entendu.

Un style très français ?

Sadoul n'hésite pas à considérer le style de Feuillade dans *Fantômas* en ces termes : « ...un dépouillement quasi voltairien dans l'écriture, un style très français, une sobriété de moyens proche de Max Linder »⁴¹³. Ces mots évoquent, encore, cette idée de classicisme mais aussi une forme très épurée. La référence à Max Linder est par ailleurs très intéressante car elle crée un lien avec un autre auteur français de la même époque renforçant donc l'idée d'un « style » français. Le « style linderien », d'ailleurs, a été largement commenté. Celui que Chaplin a considéré comme son maître a su tirer profit efficacement des procédés comiques de son époque, en utilisant un savant dosage. Maurice Bardèche et Robert Brasillach l'évoquent ainsi : « ...ses films représentent la mise au point la plus sévère de tous les procédés comiques du temps. Le comique du trucage, le comique de situation, les poursuites, les chutes y sont dosées avec un art déjà très grand, et si la plupart des plaisanteries restent faciles, on reste confondu de la discrétion elliptique du jeu de Max Linder... »⁴¹⁴. Jean Mitry souligne également que dans la série des *Max* entreprise dès 1909, « dédaignant les culbutes, les cascades, autant que les grimaces qui étaient l'apanage d'André Deed, il créa de la sorte le premier « type » de cinéma qui fut un être humain, sensible et vrai. Le héros n'était plus un pitre, mais un individu pris à même la réalité, croqué sur le vif, le modèle à peine exagéré du noceur 1900 auquel il arrivait des aventures au demeurant vraisemblables. »⁴¹⁵ En ce sens Feuillade et Linder se retrouvent dans une approche cinématographique moins outrancière et plus sophistiquée que la production plus courante. Ce résultat est dû principalement à un souci de mesure et de vraisemblance ainsi qu'à une rupture avec le mouvement rapide et l'action échevelée. L'analyse des films de Max Linder met en évidence le nombre relativement réduit de poursuites. Cela tendrait à confirmer un lien entre ces deux auteurs, au sens propre du terme, qui serait le signe d'une « façon française ». Par ailleurs cette réticence vis-à-vis de la poursuite, comme cause ou comme signe, a pour conséquence, plus ou moins directe, un enrichissement, tout comme le refus de la poursuite chez Feuillade contribue à l'émergence de

⁴¹³ SADOUL, *op. cit.*, tome 3, p. 412.

⁴¹⁴ BRASILLACH, Robert, BARDECHE, Maurice, *Histoire du cinéma*, Paris, André Martel, 1948, p.81.

⁴¹⁵ MITRY, Jean, *Histoire du cinéma, Art et Industrie, tome 1, 1895-1914*, Paris, Editions universitaires, 1967, p. 261.

son style. Le personnage que Linder a créé – ou repris selon Jean Mitry⁴¹⁶ – « Max », a connu le succès que l'on sait à travers une série qui s'est démarquée nettement, il faut à nouveau le souligner, des autres séries burlesques. Celles-ci abondent à l'époque puisque de 1906 à 1911 on compte plus de 25 séries comiques et que de 1912 à 1914 on en compte 33 nouvelles⁴¹⁷. Elles sont parsemées de poursuites et de gags souvent douteux. C'est, semble-t-il, à la suite de l'apparition du *film d'art* que Max Linder eut l'idée « de concevoir pour l'écran un genre comique s'inspirant de la tradition théâtrale et de composer des piécettes d'une durée de dix à quinze minutes, bâties sur une situation exigeant un jeu d'acteur et non plus sur une gesticulation élémentaire »⁴¹⁸. Le premier groupe de films que j'ai étudié date de la période Pathé⁴¹⁹:

-*Max est charitable* (1911, Max Linder et René Leprince)

-*Max a un duel* (1911, Max Linder et René Leprince)

-*Max lance la mode* (1912, Max Linder et René Leprince)

-*Max et son chien* (1912, Max Linder et René Leprince)

-*Max et Jeanne veulent faire du Théâtre* (1912, Max Linder et René Leprince)

Dans ces cinq films je n'ai repéré qu'une seule scène de poursuite, assez longue toutefois (2mn 30), dans *Max et son chien* (également intitulé *Mon chien rapporte*). Elle comporte 14 plans y compris commencement et achèvement : *Max* est poursuivi par un chien et son maître, il parcourt la campagne pour finir sa course caché dans le lit d'une dame. En ce qui concerne le mode de filmage, on notera que dans cette poursuite, la camera reste fixe avec pour unique exception un seul panoramique léger. Il n'y a pas vraiment de montage entre poursuivants et poursuivis, sauf une fois, mais la coupe se produit devant une porte fermée, empêchant la

⁴¹⁶ MITRY, Jean, *Filmographie Universelle*, Tome deuxième, Primitifs et Précurseurs, 1895-1915, Paris, publication universitaire de l'IDHEC, 1967, p. 262.

⁴¹⁷ PASSEK, Jean-loup, *Dictionnaire du Cinéma*, Larousse, Paris, 2000, p. 462.

⁴¹⁸ GUIBERT, Pierre (sous la direction de), *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, Actes du cinquième colloque international de l'Institut Jean Vigo, ICART, Roger, « Max Linder et son temps », p.43.

⁴¹⁹ Dans *Max Folies* (Fr3 Bordeaux/Télé Hachette/Films Max Linder, 1986) film de compilation.

progression et constituant, peut-être, un réflexe de mise en scène hérité du boulevard ; ou bien ils sortent tous du champ avant le changement de plan et le champ reste vide un instant (deux fois), ou bien le plan se termine juste après que le poursuivi est sorti du champ (une fois). Ce corpus réduit ne permet pas de tirer des conclusions définitives. Cependant, nous pouvons affirmer tout de même que la poursuite n'occupe pas une place majeure⁴²⁰ chez Max Linder : il se consacre au jeu des acteurs ainsi qu'à l'observation de la société et du monde insouciant de la Belle Epoque. D'ailleurs, dans *Max est charitable*, un gag qui se nourrit des aliments classiques tels que agents de police, travestissements, arrestations ne se solde pas par une poursuite mais par une fin en deux plans brefs : plan 1, les agents sortent du commissariat, plan 2, ils rentrent dans le même commissariat avec les « arrêtés », signe d'une certaine maîtrise sémantique et d'une forme de comique fondé sur l'ellipse. Roger Icart n'hésite pas à dire que l'on retrouve chez Linder « l'art subtil et narquois d'un Lubitsch et, en puissance, la comédie américaine des années 30 »⁴²¹.

Les trois autres films que j'ai vus datent de sa seconde période américaine chez United Artists, réalisés par lui, et sont extraits du film *En compagnie de Max Linder* de Maud Max-Linder⁴²² :

-*Be my wife* (Soyez ma femme, 1921).

-*Seven years bad luck* (sept ans de malheur, 1921).

-*The three must get there* (L'étriot mousquetaire, 1922).

Dans *Be my Wife* on ne trouve qu'une poursuite en quelques plans avec un chien qui s'en prend à Max mais ces quelques moments servent à ponctuer des sketches particulièrement bien développés comme celui du miroir, grand classique du spectacle de clowns ou de music hall dont on ne sait, d'ailleurs, qui l'a emprunté à qui.

⁴²⁰ Certain films, comme *Max Aéraunote* (Linder, 1910) développent des thèmes quasiment surréalistes comme ceux de Jean Durand, avec une poursuite qui se déroule sur terre, puis dans les airs à partir d'un aérostat dont l'ancre déplace kiosque à journaux, grosses dames etc (lire à ce sujet KARL, Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Editions Stock, Paris, 1984, p.143).

⁴²¹ ICART, Roger, « Max Linder et son temps », *Actes du Vème Colloque International de l'Institut Jean Vigo*, p. 43.

⁴²² Film édité par Ciné Vidéo Film FV 4367, Editeur CNC : EDV 275.

Dans *The three must get there* on ne trouve pas de poursuites, si ce n'est une brève cavalcade à cheval filmée en plan fixe et profondeur de champ, les protagonistes parcourant l'espace du cadre du fond gauche vers l'avant droit plusieurs fois successivement. Le comique repose, ici, sur la parodie de « l'affaire du collier » créée par Alexandre Dumas dans *Les Trois Mousquetaires*, dont on emprunte le fil narratif, et, sur un traitement anachronique des situations.

Avec *Seven years bad luck*, une longue poursuite sert de fil conducteur. Assez étrangement on retrouve des éléments conventionnels du genre burlesque et notamment des films de Mac Sennett (agents et belles filles en nombre) mais avec un traitement bien différent. Ainsi, le rythme est très lent, il n'y a pas de courses effrénées et les arrêts fréquents permettent à Max de se mettre longuement en scène et de se jouer de ses poursuivants par des ruses cocasses. Par exemple il se réfugie dans une cage au lion dans laquelle les agents, par peur, ne veulent pas entrer. Ils sont donc contraints de l'observer en train de s'amuser, apparemment sans trucage et un long moment avec le fauve jusqu'à ce qu'un singe, coiffé d'une casquette de policier le saisisse alors qu'il tente de s'esquiver. La scène, intercalant des plans de Max et des plans des agents en plan moyens, américains et gros plans dure 110 secondes.

C'est bien l'apparition du *film d'art* en 1907 qui donne à Max Linder l'idée de concevoir pour l'écran un genre comique s'inspirant de la tradition théâtrale. Cette influence se traduit par la présence du scénario et un jeu d'acteur nouveau. En effet ses films se caractérisent bien par une certaine théâtralité dans la mise en scène. Comme pour une pièce, ses films sont écrits autour d'une histoire solide qui crée la continuité narrative. Par voie de conséquence, la poursuite, qui endossait souvent cette fonction de linéarité dans le genre comique de l'époque, n'est donc plus indispensable comme le souligne Jean Mitry⁴²³. Par ailleurs, si Linder s'inspire sans aucun doute d'une théâtralité qui éloigne son cinéma des influences non théâtrales du cinéma populaire (lanterne magique, chansons populaires, bandes dessinées comiques, tableaux des musées de cire...), celle-ci relève plus du vaudeville – dont il est issu – que du théâtre classique prôné par le *film d'art*. Son jeu d'acteur n'a, pour cette raison, rien à voir avec l'emphase que l'on retrouve dans des productions de l'époque⁴²⁴, bien au

⁴²³ MITRY, Jean, *Histoire du cinéma, art et industrie*, t. I : 1895-1914, Editions universitaires, Paris, 1967, p. 371.

⁴²⁴ Idem, p. 371.

contraire. Son jeu nuancé ne repose plus sur une simple gestuelle corporelle stéréotypée mais sur les mouvements du visage, les regards, nécessitant pour être mis en valeur une utilisation de plans plus resserrés. Ceci le distingue tout autant des comiques de l'époque que des acteurs de théâtre, recrutés pour un cinéma « d'art » de grande qualité. En définitive, Max Linder, tout en obéissant aux intentions du *film d'art* (augmenter la qualité des sujets) ne reste pas prisonnier d'un style théâtral et réussit à créer une rupture puisqu'il ouvre un peu plus la voie vers un comique nouveau sans poursuite obligée. Toutefois, comme je l'ai observé pour les films de la seconde période, dont la durée s'est allongée (1500 mètres soit une vingtaine de minutes) la poursuite peut devenir, comme dans *Seven Years Bad Luck*, non plus un simple moment burlesque, mais un fil conducteur qui structure la narration. La disparition des poursuites constatée dans les films de Max Linder est donc liée avec à la forte influence du *film d'art* sur sa conception du spectacle cinématographique. Conjointement et peut-être corrélativement à cette disparition le style de Max Linder se théâtralise au profit du jeu des acteurs, d'une amélioration du récit comique et dans l'évocation très « réaliste » de la bonne société. A titre de comparaison, on est bien loin en France de Jean Durand qui entraîne dans son sillage l'école comique française dans la voie du burlesque « pur » et dont les films annoncent Mack Sennett par un « esprit de loufoquerie délirante et de saccage apocalyptique »⁴²⁵ et par la forte présence des poursuites⁴²⁶. Quant aux films de la période américaine de Max Linder, ils montrent bien à quel point son style est achevé et ne peut se confondre avec les comiques américains. Son comique repose sur la dérision, l'anachronisme, et la confrontation psychologique des personnages plus que sur le choc, la vitesse et la confrontation physique. C'est sans doute chez Buster Keaton, plus que chez Chaplin avec qui il partage de nombreux points communs, qu'il faut trouver un contre-exemple de son style. En 1921, quand Linder réalise *Sept ans de malheur* (*Seven Year Bad Luck*) Keaton réalise *Cops*, film qui caractérise une extraordinaire puissance comique dont le ressort spectaculaire est une poursuite de 7 minutes.

En définitive, chez Feuillade, comme chez Linder, la disparition de la poursuite est compensée par un enrichissement qui donne à leur style un caractère singulier. Dans le cinéma de Feuillade, elle est liée à la mise en place d'un récit qu'il veut réaliste. Pour ce faire

⁴²⁵ MITRY, Jean, *Filmographie Universelle*, Paris, Editions universitaires, p. 255.

⁴²⁶ COUDERC, Jean-jacques, *Les petits maîtres du burlesque américain*, CNRS Editions, Paris, 2000, p. 32.

il privilégie un espace en profondeur et un temps qui dure, grâce à l'allongement du métrage dans les films de la série *Fantômas*. Cet allongement accompagne la disparition de la poursuite comme *moment*, sa transformation en *filature* ou en longue « poursuite distale » qui absorbe la structure narrative. Le lien entre allongement de la forme et modification des formes de l'expression se confirme avec *Les Vampires*. Ils révèlent aussi, bien qu'un peu différemment, à travers la question de la durée, un changement dans la nature des contenus qui s'expriment sur le schéma d'un récit en suspension.

En définitive, l'allongement du récit condamne la poursuite d'autant plus si, comme Feuillade, on recherche des formes qui se voudraient plus réalistes. Si la poursuite se présente comme la structure narrative de tout le récit, elle s'identifie avec lui, et ne se présentera que sous une forme « distale » ou sous une forme apparentée, la filature, car l'éloignement entre poursuivants et poursuivis est la condition essentielle pour que l'histoire puisse durer. Dans l'action d'aventure archétypale, toute tentative de rapprochement, toute poursuite qui aboutit conduit, à la fin du récit, ou tout du moins à celle du mouvement et de l'action. Pour relancer cette action, il faut un événement « rocambolesque », d'autant moins crédible qu'il se répétera comme, par exemple, la capture et l'évasion de Pearl White dans *Les Mystères de New York*, procédé que rejette Feuillade. La « poursuite proximale », donnant lieu à une capture, correspondait, dans un modèle des films des années 1900 à 1910, à un accord parfait entre la forme et le fond, entre l'expression et le contenu. Dans cette configuration de courte durée ce « récit minimal »⁴²⁷, selon la définition de Propp (début, continuation, achèvement), la poursuite est à la fois *tout* le contenu du récit et *toute* la structure du récit. Par ailleurs, encore dans les années 1910, la poursuite, comme récit qui se clôt sur lui-même, en boucle, diraient les formalistes russes, reste sur le mode de la succession de tableaux autonomes se répétant à l'infini⁴²⁸. Or, une telle figure, du simple point de vue de la structure, s'intègre mal à un grand récit élaboré sur le modèle du roman, car elle risque de provoquer une brisure. Elle trouvait sa place dans les spectacles qui agrègent des petites formes, dans une présentation morcelée, comme on la rencontre au cirque, par exemple, et dans le cinéma forain. A travers un tel dispositif, le regard du spectateur est construit sur un mode présentationnel, alors que le cinéma tel que veut le concevoir Feuillade favorise déjà, étonnamment, à sa façon, le mode

⁴²⁷ Voir partie I.

représentationnel que proposera « l'Institution ». Les figures qui s'inscrivent aisément dans un espace représenté avec une grande profondeur de champ, comme les filatures, en sont un exemple marquant. De la sorte, Feuillade rejoint le projet du classicisme en art et notamment en peinture, dont il est empreint. Il s'inspire du réalisme qui s'appuie sur l'idée d'une représentation en profondeur bâtie sur le point de fuite (parfois plusieurs d'ailleurs) créant la soumission du regard à l'espace représenté⁴²⁹, et sur l'obsession de l'unité. Celle du récit, du lieu et du temps, et que traduisent si bien les déplacements des personnages. Ce style de récit linéaire se développe notamment, grâce à ces nombreux déplacements ou à ces précieuses filatures qui font que l'unité du drame c'est le chemin⁴³⁰.

Or, si Feuillade tente de se débarrasser de la poursuite, elle sera réhabilitée par un grand cinéaste : René Clair.

⁴²⁸ Voir à ce propos l'article de Laurent Le forestier, « Feuillade et les ciné vaudevilles ou le paradoxe de la théâtralité », *1895*, octobre 2000, p.73.

⁴²⁹ Voir partie introductive.

⁴³⁰ Je reprends l'idée de Barthélemy Amengual s'appliquant à la question de l'espace dans les films de Griffith, AMENGUAL, *op. cit.*

PARTIE III La poursuite comme structure
narrative et moment : les films de René Clair

A travers ses films, René Clair (1898-1981) montre un attachement et, disons-le, une obsession pour la course poursuite qui ne peut qu'enrichir la réflexion sur une figure qui s'apparente presque, chez lui, à une forme. Contrairement à Feuillade, qui semble renier la course poursuite parce que symbolisant un cinéma trop vulgaire, René Clair n'aura de cesse de s'en emparer comme *structure narrative* et comme *moment*. Jean Mitry considère que « ses thèmes ne sont que le renouvellement des courses poursuites des premiers âges »⁴³¹. Consacré par la France qui fit de lui un académicien en 1960, ce cinéaste, romancier et essayiste, est reconnu dans le monde entier comme l'un des grands maîtres du cinéma à travers une filmographie particulièrement riche en chefs d'œuvre. Il est considéré tantôt comme le successeur de Feydeau et de Molière tantôt comme apparenté à La Fontaine, Marivaux ou Giraudoux. Son art fut largement commenté, y compris par lui-même. Longtemps porté au pinacle, il fut dans les années 50, un peu malmené quand les « jeunes turcs du cinéma français » dans une vaste entreprise de remise en cause de la « qualité française » contribuèrent, selon l'expression populaire à « jeter le bébé avec l'eau du bain ». Comme de nombreux réalisateurs français de l'après guerre René Clair va pâtir de ce courant critique au service de la nouvelle vague et de ses films même s'il n'a pas été la cible privilégiée des *Cahiers du cinéma*. Dans le numéro 71 de mai 1957, comme le remarque Pierre Billard, il bénéficie, d'ailleurs, d'un commentaire très élogieux, qui le qualifie « d'auteur de films complet qui dès le muet a apporté l'intelligence, la finesse, l'humour, un intellectualisme un peu sec mais souriant et de bon goût »⁴³². Mais François Truffaut, dans un commentaire sur *La belle ensorceleuse* (1954) n'hésite pas à dire : « René Clair, depuis dix ans fait figure d'amuseur officiel, il tourne des films pour vieilles dames qui se rendent deux fois par an au cinéma, avec chauffeur »⁴³³. Au-delà des commentaires négatifs qui se

⁴³¹ MITRY, Jean, *René Clair*, Paris, Editions Universitaires, 1960, p. 112.

⁴³² BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair*, Paris, Plon, p. 392.

⁴³³ François Truffaut cité par l'auteur, *Idem*.

multiplieront à l'égard de ses films dans les années soixante et qui s'adressent plus encore à son statut de monstre sacré du cinéma dominant qu'à la qualité de son travail, les différents historiens du cinéma qui ont eu à porter un jugement sur la valeur de l'héritage laissé par René Clair, semblent tomber d'accord sur un certain nombre de points. Outre la particulière renommée de ce réalisateur, ce qui fait l'unanimité, c'est le caractère original d'une œuvre dont les traits de style et les thèmes abordés construisent un univers qui lui est propre. Ainsi Georges Sadoul⁴³⁴ le consacre comme le successeur de Max Linder et de Jean Durand dans la veine burlesque, qu'il perpétue, seul en France, face à cet « Hollywood » qui prospère avec ce genre, entre les deux guerres. Cette comparaison est faite, notamment à propos du premier film réalisé par René Clair, *Paris qui dort* (1923) souvent mis en parallèle avec *Onésime Horloger* (1912)⁴³⁵ de Jean Durand. Ce film a pour principe formel, tout comme le film de Clair, la confrontation entre un temps figé ou accéléré et des personnages soumis à une vitesse d'écoulement du temps normale. Bardèche et Brasillach⁴³⁶, eux, consacrent René Clair pour son authenticité dans la recherche du comique et la facture nettement stylisée de ses films, ce que certains, parfois, condamneront pour un excès de schématisme. Il faut dire à ce propos que, surtout dans la période non parlante, la structure de ses films obéit à une mécanique minutieuse, dont la poursuite est bien souvent le ferment et qui le lie irrémédiablement à ce « fameux » cinéma des premiers temps. Ce lien durable avec le comique d'avant la première guerre mondiale aussi bien français avec Jean Durand, qu'américain avec Mac Sennett ou Chaplin, il va le conserver, même dans jusque dans sa dernière période. Dans *Les belles de nuit* (1952), la poursuite redevient la structure formelle du récit sous une forme sophistiquée – poursuite amoureuse qui se concrétise lors des rêves – et prend une place spectaculaire comme *moment* explosif à la fin du film. La poursuite accompagnera les films de René Clair, qui bénéficient d'une approbation consensuelle tant auprès du public que des critiques, tout du moins jusqu'aux années 50. Un observateur averti du cinéma français, Mario Da Silva⁴³⁷, notait déjà en 1936, comment René Clair réussissait à faire rencontrer « l'aristocratie intellectuelle » et « la simplicité des primitifs du comique américain » grâce à « un langage

⁴³⁴ SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tome III, Paris, Denoël, p. 165.

⁴³⁵ *Idem*, p. 163.

⁴³⁶ BARDECHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, André Martel, 1948, p.309.

⁴³⁷ MARIO DA SILVA, « Scomposizione di René Clair », in *Lo Schermo*, II, 4, Rome, 1^{er} avril 1936 cité dans AMENGUAL, Barthélémy, *René Clair*, Paris, Seghers, 1963, p. 179.

visuel savant, subtil et extrêmement lucide ». Il ajoute : « lucide, froid mais malicieux ». La volonté de René Clair de faire accepter son travail par le plus grand nombre tout en préservant l'originalité et la recherche formelle, est sans doute à la base de sa démarche. Charles Ford⁴³⁸ résume une opinion très souvent partagée selon laquelle René Clair est pour la période muette celui qui personnifie le mieux le cinéma français. Il en fait le parangon de « l'école française » qui supplante – grâce à *Entracte* (1924) considéré comme l'expression la plus frappante du cinéma d'avant-garde – tous les autres cinéastes. Ce film, l'un des plus célèbres du cinéma français, comporte une longue poursuite –derrière un corbillard – et a surtout le mérite de « révéler à son auteur l'intérêt que le cinéma peut avoir à emprunter à la danse certains procédés de présentation des personnages et de développement des scènes »⁴³⁹. L'idée, enfin, que l'œuvre de René Clair est traversée par un mélange de « réel » et de fantaisie, d'ordre et de confusion, de science et de magie semble résumer et décrire ce qui est à la source d'un style éminemment personnel et « purement » cinématographique.

Ce que Feuillade rejette, Clair, lui s'en empare pour *Entracte*, tourné pour ceux qui incarnent l'extrême avant-garde du moment, les ballets suédois. Mitry parle même du seul chef d'œuvre de « cinéma pur » de la période muette⁴⁴⁰. Certes, ce film est une exception dans la carrière de René Clair, mais son influence sur le reste de son œuvre est reconnue par tous. La sur-présence de la poursuite est riche de signification, car elle semble constituer un lieu de convergence : une réflexion formelle sur le cinéma comme art, tant esthétiquement – quelle est sa forme pure ? – qu'idéologiquement –positionnement de l'avant-garde par rapport un spectacle institutionnel d'un point de vue formel.

Dans cette partie, un premier chapitre sera consacré au rôle tenu par la poursuite dans le film *Entracte* en émettant l'hypothèse que c'est justement la poursuite qui est la cause de son immense succès et de la place qu'il tient dans l'histoire du cinéma. Une réflexion sur le rôle de la poursuite à travers quelques exemples issus du cinéma d'avant-garde mettra en évidence la place essentielle de cette figure dans l'approche cinématographique de René Clair. Très rapidement René Clair va s'engager dans la voie d'un cinéma commercial ou populaire, malgré les réticences que les producteurs éprouvent face à celui qui incarne un cinéma

⁴³⁸ FORD, Charles, *Histoire populaire du cinéma*, Paris, Mame, 1955, pp. 69-72.

⁴³⁹ *Idem*, p. 69.

⁴⁴⁰ MITRY, *Op. Cit.*, p. 17.

catalogué « art nouveau »⁴⁴¹ et rejoindre la voie du succès. Dans sa période muette, des films comme *Un chapeau de paille d'Italie* et *Les deux timides* vont lui permettre d'utiliser la poursuite, soit comme *structure narrative* soit comme *moment spectaculaire*, dans des comédies inspirées ici de pièces de vaudeville de Labiche et Michel qui se servent allégrement de la figure de la poursuite, comme je l'ai précisé dans la partie introductive.

J'analyserai dans un deuxième chapitre comment cette présence de la poursuite, en comparaison avec certains films de l'époque, est particulière à René Clair : la poursuite devenant une *forme* plus qu'une figure. Le passage du muet au parlant que René Clair aborde avec brio semble entamer cette prédilection pour la poursuite. Malgré ses réticences et dans une volonté au départ de préserver les habitudes du muet, grâce à des trouvailles comme, avant Eisenstein, l'utilisation d'un son en contrepoint, il donne toujours la primauté aux images.

Enfin, un troisième chapitre, à travers ses films d'après 1930, date après laquelle on peut considérer que son style est bien en place, aura pour objet l'étude de l'utilisation des poursuites, soit en tant que signe d'une époque passée, comme dans *Le silence est d'or* (1947), soit comme exercice formel dont l'utilisation s'inscrit malgré tout dans l'expérimentation artistique consacrée au cinéma en tant qu'art autonome, comme dans *Les belles de nuit* (1952). Dans ce film, par exemple, la tentative finale de montage parallèle d'une séquence aux poursuites multiples, très griffithienne, est plutôt ratée. Ce qui fait dire à Barthélémy Amengual⁴⁴² que René Clair se caractérise par un idéal cinématographique soumis à la linéarité, dont la poursuite est l'expression la plus exemplaire, au cinéma comme dans tous les arts du récit. Enfin, un certain nombre de films vont être élaborés à partir de programmes narratifs plus ou moins éloignés de celui de la poursuite. De ce fait, d'autres solutions sont utilisées pour mettre en place un discours qui porte bien souvent sur le temps et son déroulement. Ainsi *Les grandes manœuvres* (1955) se construit au rythme d'un compte à rebours qui transforme une comédie vaudevillesque en une presque tragédie.

⁴⁴¹ BILLARD, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁴² AMENGUAL, Barthelemy, « Zibaldone clairien », *1895*, n° 25, septembre 1998, p. 20.

Chapitre 1 Poursuite et avant-garde

4 décembre 1924. *Relâche*, ce spectacle créé par les ballets suédois de Rolf de Maré, accueille le film de René Clair *Entracte*, destiné à servir d'intermède. Il remporte un vif succès auprès d'un public bien singulier. Il s'agit de l'« Establishment » artistique parisien qui suit avec attention les expériences les plus novatrices comme cette représentation au théâtre des champs Elysées, véritable « forteresse culturelle de l'époque » selon les termes de Pierre Billard⁴⁴³. René Clair est invité à réaliser un film à partir de quelques indications de scénarios données par Francis Picabia. L'accompagnement musical est confié à Eric Satie qui compose une musique pour le film. *Entracte* est l'unique œuvre de commande de René Clair et constitue une exception dans la carrière de celui-ci. Le consacrant comme auteur, il aura une influence très grande sur le reste de son travail et sera « jugé comme l'expression la plus frappante de l'avant-garde »⁴⁴⁴. De plus, ce film inscrit la course-poursuite au cœur de l'idée de « cinéma pur »- la matrice du cinéma de René Clair –et il en révèle le caractère spécifique comme figure cinématographique intrinsèquement narrative et « attractionnelle ».

Un film qui a marqué l'histoire du cinéma

François Albera considère qu'*Entracte* figure parmi les trois films qui « conduisent, concentrent l'entreprise de l'Avant-garde au cinéma »⁴⁴⁵. En effet, tout comme *Le retour à la raison* (1923) de Man Ray et *Le ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger, il « excède » la catégorie de film à tous les niveaux :

« ceux-ci ne sont pas conçus ni projetés dans les cadres institutionnels du cinéma (salle, tickets, séance, etc.), ils ne respectent pas l'objet film (pellicule soumise à des procédures réglées d'exposition et de tirage d'assemblage, etc.), ni l'institution de la représentation au cinéma (impression de réalité, effet de mouvement) et ses modalités

⁴⁴³ BILARD, Pierre, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁴⁴ FORD, Charles, *op. cit.*, p. 70.

textuelles (fragmentation subsumée dans l'unité-continuité de l'ensemble), ils ne sont pas fixés dans leur durée, format, vitesse montage. Tous ces paramètres prennent à contre-pied la définition du cinéma que les zéloteurs ou zélotes du cinéma comme « art » acceptent et perpétuent, ils sont, en partie, des traits du cinéma « des premiers temps » rattachés à la dimension d' « attraction » si l'on veut mais plus encore à la dimension orale du cinéma »⁴⁴⁶.

Néanmoins, outre son caractère « attractionnel », la poursuite ramène le film dans le domaine d'une narration puisque le récit, aussi minimal soit-il, s'impose d'emblée avec la course poursuite qui, comme je l'ai évoqué dans la partie introductive, constitue « la » forme minimale de récit. Cette course constitue la deuxième partie du film et dure un peu moins de 10 minutes soit la moitié de la durée totale. Elle se distingue de la première partie par la continuité incontestable et la logique purement narrative des plans qui se succèdent sans pour autant écarter la force de suggestion qui repose sur l'association d'images que propose un montage « intellectuel » qui n'a rien à envier à Eisenstein, comme je l'évoquerai plus loin.

Le lien que souligne François Albera entre l'avant-garde et le cinéma « primitif » est plus que flagrant dans *Entracte*. La course-poursuite qui fut en France un thème visuel et comique plus que présent dans les années 1900, entraînant par la suite un rejet phénoménal, incarne toute la dimension populaire du cinéma. Cela, non seulement comme rappel d'un programme narratif « connoté » populaire, mais encore comme mise en avant du trucage optique permettant, notamment grâce à un jeu sur le ralenti et l'accélééré, la saisie du mouvement humain dans ce qu'il a de plus mécanique. Ce que nous révèle *Entracte* sur René Clair c'est sa façon classique, même si le mot est bien étrange pour ce film, d'aborder le traitement d'un sujet en utilisant la forme la plus adaptée pour évoquer la question du « cinéma pur » dont la course-poursuite semble être le parfait signifiant. Cette expression, prisée par René Clair est reprise par Jean Mitry qui n'hésite pas à dire que ce film est « le premier essai authentique – en même temps que le premier chef d'œuvre et peut-être le seul – de « cinéma pur » de toute la période muette »⁴⁴⁷. Il souligne combien est réussie cette expérience dadaïste de cinéma :

⁴⁴⁵ ALBERA, François, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 73.

⁴⁴⁶ *Idem*, p. 73.

⁴⁴⁷ MITRY, Jean, *René Clair*, Editions Universitaires, Paris, 1960, p. 17.

« *Entracte* réalise donc dans une euphorie des sens et de l'esprit, l'union parfaite du surréalisme et des courses-poursuites funambulesques chères à Mack Sennett. C'est cette harmonie et sa perfection même qui en ont fait un chef d'œuvre »⁴⁴⁸.

Mitry rattache donc le film à une tradition burlesque de par les effets d'accélééré et de ralenti de la poursuite qui furent employés à satiété par les comiques américains. Dans leurs commentaires, Mitry en 1960 et Albera en 2005, mettent en évidence les connections et les significations majeures que suscitent ce film. Bardèche et Brasillach, bien avant, en remarquaient l'importance et le qualifiaient de « classique de l'absurde » en le distinguant des autres films de « l'impressionnisme » ou de « l'école de Louis Delluc » à cause, justement de son unité et de sa cohérence⁴⁴⁹. Ils le qualifient de « classique de l'absurde » mais aussi et surtout de « classique à sa manière, tout d'abord »⁴⁵⁰. Il trouvent une rationalité à travers des « images qui se suivent sans liaison ni explication et semblent éclore l'une de l'autre » par le fait que, selon eux, « tout cela se passe dans l'esprit d'un dormeur encore engourdi après une soirée passée dans une fête foraine ». Peu à peu l'ordre s'instaure grâce au retour rythmé de certaines images (la danseuse) et surtout à partir de l'instauration d'une « brisure » dans le film, la scène du tir, premier mini récit, qui se prolonge par l'enterrement, qualifié de « burlesque ». Celui-ci « démarre d'abord doucement, gravement, puis la marche s'accélère, le corbillard glisse sur une pente, les pas du cortège s'allongent, puis les gens courent, courent, et de courir deviennent des coureurs, la course devient de plus en plus rapide, sa vitesse évoque toutes les idées attachées à la vitesse, une route qui s'enfuit rapidement, des croisements, des coups de freins, une course cycliste, les montagnes russes de la foire et finalement tout se termine par la culbute et l'évanouissement des personnages »⁴⁵¹. Ce qui est décrit ici, le fil conducteur recherché et rassurant, est bien cette course-poursuite, « course burlesque » au « découpage très sûr » qui, non seulement se veut épine dorsale à la fin du film, mais encore semble contaminer par sa puissance de récit le début du film. Si pour François Albera cette interprétation n'est qu'une « rationalisation », Jean Mitry livrait, quant à lui, la lecture suivante : « Dans cette construction établie autour du mouvement, où le mouvement va crescendo jusqu'à se parodier lui-même [...] les convenances, les conventions,

⁴⁴⁸ *Idem*, p.22.

⁴⁴⁹ Cités par ALBERA, François, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁵⁰ BARDECHE, Maurice, BRASSILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, André Martel, 1948, p 219.

⁴⁵¹ BARDECHE, Maurice, BRASSILLACH, Robert, *op.cit.*, p.220.

la morale bourgeoise sont bafouées, tournées en dérision avec l'insolence aimable et désinvolte d'un iconoclaste qui se moque de la logique... »⁴⁵². Au fond, c'est l'alliance entre la rigueur de la forme – un montage minutieux – et la poésie émanant des images qui fait de ce film un exemple de classicisme et pourquoi pas du « génie français » comme nombreux seront ceux qui le penseront lorsque René Clair aura confirmé par d'autres films ses qualités de cinéaste. La course poursuite représente sans aucun doute l'aspect ordonné que Bardèche et Brasillach soulignent ainsi : « toute cette course burlesque est admirable de précision technique et grâce à un découpage très sûr et presque mathématique, donne davantage, de moment en moment, l'impression d'étourdissement que produit une accélération purement physique de la vitesse »⁴⁵³. Elle intègre également, comme le veut sa nature proprement narrative, l'entrée en jeu des personnages, même « s'ils ne sont considérés que comme des objets : le cortège du corbillard n'est qu'un cortège d'automates dont tout l'intérêt est dans l'ensemble, la figure - comme on dit d'une figure de danse – qu'ils peuvent former entre eux et combiner avec les objets »⁴⁵⁴. Cette insistance confirme bien le lien avec le burlesque sennettien, notamment, qui transforme dans les scènes de mouvement les corps en objet et convoque à nouveau le « mécanique plaqué sur du vivant » évoqué par Bergson dans *Le rire*⁴⁵⁵ et plus précisément le fait que « les attitudes, gestes et mouvement du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique »⁴⁵⁶. Sadoul livre une interprétation un peu différente d'*Entracte* et pulvérise la vision de Bardeche et Brasillach reposant sur cette idée d'un récit cohérent. Pour lui la vraie clef du film est la poésie dadaïste, son goût des métaphores surprenantes. Il distingue toutefois entre la première des deux parties du film, « entremêlement subtil et bien rythmé de trois ou quatre thèmes » et la seconde, qui débute après la mort d'un personnage amenant « l'enterrement poursuite » qu'il décrit ainsi:

« Cette cérémonie commençait sur un rythme solennel, dans le décor baroque du parc d'attraction de Luna Park. Le corbillard attelé d'un chameau, le maître des cérémonies vêtu en encaisseur, les couronnes mortuaires en pain brioché sont des détails

⁴⁵² MITRY, Jean, *op.cit.*, p 22.

⁴⁵³ BARDECHE, BRASILLACH, *op.cit.* p. 220.

⁴⁵⁴ *Idem*, p. 220.

⁴⁵⁵ BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, P.U.F., 1940, p.29.

⁴⁵⁶ *Idem*, p.22

typiquement dadaïstes, qui auraient pu figurer dans les pièces de théâtre que publiaient alors Tristan Tzara ou Louis Aragon. Mais ces gags appartenaient aussi au cinéma comique d'avant-guerre, dont le dadaïsme avait suivi l'influence. L'avant-garde avait dominé la première partie d'*Entracte*, l'avant-guerre se déchaîna dans la seconde, dès que s'ébranlait un cortège suivi par quelques amis de l'auteur, ainsi que par quelques fantoches venus de Feuillade ou de Jean Durand – le faux cul-de-jatte, la belle-mère, le rapin, le gros monsieur »⁴⁵⁷.

Enfin, il insiste sur les artifices formels qui soumettent ce court métrage à l'esprit du cinéma d'avant-guerre tels que les surimpressions, les déformations d'images, l'escamotage sans oublier le montage rapide accéléré réalisé « selon les règles classiques des poursuites Pathé ou Mack Sennett »⁴⁵⁸. Le lien est souligné à nouveau par Sadoul à l'instar, cette fois-ci, de Bardèche et Brasillach.

Les différents commentaires historiographiques font de ce film une œuvre majeure qui apparaît comme un classique non seulement de l'avant-garde mais encore du cinéma tout court ! Charles Ford écrit ainsi que « le film peut être projeté devant n'importe quel public, il est accepté avec cette sérénité dont bénéficient seules les œuvres d'esprit classique »⁴⁵⁹. Or, toujours d'après Ford, « *Entracte* est d'esprit classique par cette logique que le spectateur le plus inoffensif exige des œuvres qui lui sont soumises »⁴⁶⁰. Charles Ford, tout comme Bardèche et Brasillach, interprète le film comme un rêve organisant une succession logique – je souligne ce mot – d'images – fête foraine, tir, mort, enterrement, poursuite, accident – empruntées à un univers homogène – la foire. Pour moi, la poursuite constitue le socle puissant qui assoit la logique interne du déroulement narratif. Cet enterrement si loufoque est de plus, comme le note Charles Ford, le moment du film « qui fait la joie des spectateurs, qui a été copié mille fois »⁴⁶¹ et qui reste, peut-être avec le clin d'œil de la danseuse à barbe le

⁴⁵⁷ SADOUL, Georges, *Histoire d'un art le cinéma des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p. 187.

⁴⁵⁸ *Idem*, p.188.

⁴⁵⁹ FORD, Charles, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁶⁰ *Idem*, p. 70.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 71.

motif phare qui marque les mémoires⁴⁶². Le film est encore nommé parfois « comédie-poursuite » par certains auteurs⁴⁶³.

Cette unanimité des publics envers ce film tient non seulement à une force interne liée au parfait équilibre entre l'abstrait et le concret, les effets purement formels et un récit fort d'un contenu, mais encore, peut-être, à des éléments qui font que cette œuvre permet plusieurs niveaux de lecture. Cela à tel point que le prétendu scandale dont le film aurait été l'objet est, semble-il, une contrevérité, et l'accueil qu'il reçut fut excellent, le public du théâtre des Champs Élysées, parfaitement habitué aux innovations, n'ayant pas été choqué par ce « burlesque plastique »⁴⁶⁴.

La place de la course-poursuite dans ce chef d'œuvre de l'avant-garde, considéré comme la matrice du cinéma de René Clair, est le fait, bien qu'il s'agisse d'un film de commande, de son auteur. L'autonomie de René Clair dans la réalisation de ce film est connue : « sa marge de liberté est énorme. Pour tout scénario, Picabia lui a remis des notes jetées sur le papier à en-tête du restaurant Maxim's, qui énumèrent huit gags ou attractions dont l'enchaînement devrait constituer un film, précisément prévu pour onze minutes [...]. En revanche, les deux hommes se sont entretenus de l'esprit général, provocateur, ludique, imprévisible qu'il fallait instiller au film »⁴⁶⁵. Ainsi, René Clair peut développer, au-delà de la provocation dadaïste, des thèmes visuels et des expérimentations qui servent sa théorie du cinéma, déjà expliquée dans les différents écrits qu'il a publiés. Dans « Films », rubrique consacrée au cinéma de *Théâtre comoedia illustré* le supplément artistique de *Paris-journal*, dirigé par Jacques Hébertot, entre décembre 1922 et décembre 1924⁴⁶⁶, il développe un certain nombre d'idées conformes aux théories prônant un « art pur » du cinéma, moyen d'expression autonome qui ne doit trouver son avenir qu'en lui-même au service d'une esthétique vouée au mouvement :

⁴⁶² Dans TULARD, Jean, *Guide des films*, Paris, Laffont, 1997, p. 978, on peut lire comme commentaire concernant le film : « Suite d'images burlesques, dont une ballerine barbue, puis un enterrement dont le corbillard est tiré par un chameau. Le convoi accélère le rythme, le cercueil tombe et en sort un magicien qui fait disparaître tout le monde ».

⁴⁶³ BARROT, Olivier, *René Clair ou le temps mesuré*, Paris, Hatier, 1985, p. 19.

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 20.

⁴⁶⁵ BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁶⁶ *Idem*, p.75.

« Que le cinéma ait été créé pour enregistrer le mouvement voilà qui n'est guère contestable et voilà pourtant qu'on semble l'oublier [...] l'erreur a été de décider trop tôt que le cinéma était un art. Il m'a semblé possible de faire, comme au début du cinéma, des films directement écrits pour l'écran et utilisant quelques unes des ressources propres à l'appareil de prise de vues. Je pense que le sujet d'un film doit être, avant tout un film visuel...s'il est une esthétique du cinéma, elle a été découverte en même temps que l'appareil de prise de vues et le film, en France, par les frères Lumière. Elle se résume en un mot : « mouvement ». Mouvement extérieur des objets perçus par l'œil, auquel nous ajouterons aujourd'hui le mouvement intérieur de l'action. De l'union de ces deux mouvements peut naître ce dont on parle tant et ce que l'on perçoit si peu souvent : le rythme. Quand les frères Lumière ont voulu démontrer la valeur de leur merveilleuse invention, ils n'ont pas présenté sur l'écran un paysage mort ou un dialogue entre deux personnages muets : ils nous ont donné *L'arrivée d'un train*, *Une charge de cuirassiers* et cet *Arroseur arrosé* qui fut le père du film comique. Si nous voulons que le cinéma croisse en force, respectons cette tradition oubliée, revenons à cette source »⁴⁶⁷.

Entracte est truffé de références à ce fameux cinéma des premiers temps : la poursuite, la galerie de personnages tel que ce faux cul-de-jatte qui est une pure citation du film de Lumière du même nom et dont on a souvent souligné les qualités plastiques et de mise en scène⁴⁶⁸. *Entracte* est également une apologie du rythme et du mouvement dont René Clair veut qu'il soit « intérieur de l'action » c'est-à-dire porté qu'on le veuille ou non par un récit, aussi minimal soit-il – tel qu'une poursuite⁴⁶⁹.

René Clair, par ailleurs, est très attaché, au début de sa carrière sans vraiment l'exprimer clairement, puis plus tard d'une façon nettement plus consciente, au caractère populaire du cinéma. Il sacralise un cinéma fait pour la foule et qui « ne peut vivre sans elle » surtout entre

⁴⁶⁷ CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p.62. Texte de 1924, repris et commenté par l'auteur.

⁴⁶⁸ BERGALA, Alain, *Le cinéma une histoire de plans* (I) Vidéo Agat films et compagnie, 1980.

⁴⁶⁹ La scène de tir qui conduit à la mort du personnage dont on va suivre les funérailles est un prétexte narratif au rythme. Ainsi les nombreux champs contre champs entre le tireur et sa cible, plus ou moins accélérés, insufflent un mouvement et un rythme. Il s'agit bien là d'un micro récit au sens « proppien » du terme (voir partie introductive).

les années 20 et 30, période durant laquelle, selon lui, « certains films touchaient aussi bien les spectateurs les plus difficiles que les publics les plus populaires [...] ce qu'aucune œuvre artistique ou littéraire contemporaine de cette époque ne pouvait faire »⁴⁷⁰. Il exprime ici ce désir d'unanimité obtenu dès ses débuts et même dans la voie de l'expérimentation avant-gardiste incarnée par *Entracte*. Quitte, parfois, à prendre ses distances avec l'élitisme avant-gardiste : « il y avait en France une avant-garde intéressante, mais ses recherches presque purement plastiques ne pouvaient être appréciées que d'un petit nombre et le malentendu entre cette avant-garde et le cinéma commercial risquait d'engager la production française dans une impasse »⁴⁷¹. Ces concessions il les assume d'abord en tant que spectateur et déclare, sans renier son goût pour un cinéma débarrassé de l'influence de la littérature ou du théâtre, qui apprenne à voir : « ne demandons pas toujours des chefs d'œuvre, contentons nous d'être parfois emportés par un torrent d'images, trente secondes de cinéma pur au cours d'un film dont la projection dure une heure, cela suffit à entretenir notre espoir »⁴⁷².

René Clair aura défini très tôt les principes qui sous-tendront son métier de cinéaste : une sorte d'équilibre et de mesure, de bons sens et d'expérimentation, qu'incarne *Entracte*, véritable matrice de son cinéma futur, et dont la poursuite est le ressort.

Un film d'avant-garde et de poursuite

René Clair s'insère dans le cinéma avant-gardiste tout en réussissant, comme on vient de le voir, à imposer les bases de ce qui caractérise son style et les thèmes dominants de sa démarche artistique. Néanmoins il se plie à l'exercice et emprunte à l'avant-gardisme un état d'esprit assez caractéristique de l'époque tout en restant conscient, par ailleurs, de la part de « mystification », consciente ou inconsciente, qui traverse le champ de l'art contemporain⁴⁷³. La poursuite semble satisfaire, dans son film, à tous les impératifs d'une réalisation qui se veut à la pointe de la recherche expérimentale, provocateur dans la droite ligne dadaïste et porteur d'un discours sur le cinéma. Dans le cadre de cette recherche, il est n'est pas inutile de

⁴⁷⁰ CLAIR, René, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁷¹ *Idem*, p.59.

⁴⁷² *Ibidem*, p.34.

⁴⁷³ CLAIR, René, *op. cit.*, p.29.

s'intéresser aux autres cinéastes français considérés comme appartenant à l'avant-garde – aux avant-gardes plus exactement – et de chercher des traces de poursuite, comme figure, forme, discours. Le choix de ces films est lié, d'une part à leur renommée et d'autre part à leur valeur d'exemple et ne prétend pas être exhaustif. Enfin, cette approche du cinéma d'avant-garde des années 20 du point de vue de la poursuite se veut également comme une confrontation avec le film de René Clair. Ce nom d'« avant-garde » désigne d'ailleurs des réalités très diverses. Il est communément admis de distinguer trois avant-gardes correspondant à des groupes d'auteurs, à des films et des époques qui se recoupent plus ou moins selon les historiens ou les théoriciens du cinéma. Mis à part le caractère fortement discuté des périodes, la classification suivante qui s'inspire à la fois de Brunius et de Richard Abel permet de fixer certains repères⁴⁷⁴ : première avant-garde dite narrative de 1920 à 1925, deuxième avant-garde, picturale de 1921 à 1926 et dadaïste et surréaliste de 1924 à 1930 puis, la troisième avant-garde dite documentaire de 1927 à 1930.

La première avant-garde également nommée « narrative » compte dans ses rangs Marcel L'Herbier, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein et bien sûr René Clair. Ces cinéastes ont une volonté de faire du cinéma un art radicalement neuf et explorent toutes les possibilités visuelles, symboliques, dramatiques, rythmiques. Très vite, ils vont se replier sur un compromis consistant à ménager les impératifs commerciaux avec leurs exigences artistiques. C'est l'option revendiquée par René Clair. Il est difficile d'évoquer d'une façon globale les contenus du travail de ces « cinégraphistes » puisque leur approche est très disparate. François Albera note à ce propos : « Ils sont à la fois liés entre eux, solidaires en un sens et ont des projets très différents [...] les convergences d'intérêt en matière de reconnaissance institutionnelle via les revues, les ciné-club, les expositions, les cycles de conférences, voire les collaborations occasionnelles qui les réunissent parfois ne les constituent pas en un groupe homogène. Les discours théoriques diffèrent, les esthétiques également »⁴⁷⁵. Rechercher, dans ce cadre, une sorte de position esthétique de ceux-ci quant à la poursuite, René Clair mis à part, est une gageure et conduit à approcher les auteurs chacun individuellement à travers leurs différents films. Le constat est le même pour les deuxième et troisième avant-garde. Je me suis donc vu contraint à une prospection qui ne tient compte ni

⁴⁷⁴ Lire à ce sujet, GHALI, Nourreddine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années 20*, Paris, Paris Expérimental, 1995.

de cette classification, sauf pour opérer des liens comparatifs, ni de la chronologie d'autant plus que certains traversent les différents mouvements ou opèrent des retours ou des remises en causes de leurs partis pris esthétiques.

Germaine Dulac, par exemple, montre une volonté presque outrancière de développer la forme au détriment du scénario pour aboutir à des « symphonies visuelles ». On ne trouve guère de poursuites, on s'en doute, mais des études plastiques novatrices qui saisissent le banal et le quotidien pour le magnifier en le transfigurant. *La cigarette* (1919) travaille par exemple, le potentiel plastique d'un objet bien anodin en principe. Sa production suivra l'évolution que l'on connaît avec un retour pragmatique et ponctuel vers le récit. En 1927, en association avec Antonin Artaud, elle réalise *La Coquille et le Clergyman* qui retrouve des audaces purement plastiques. Or, une scène de poursuite, assez courte, trouve, malgré tout sa place dans ce moyen métrage et montre les ressources discursives de cette figure dont on commence à penser qu'elle agit comme une matière dont les possibles semblent infinis⁴⁷⁶. La scène qui dure une minute exprime de la façon la plus claire en une synecdoque le propos du film : un clergyman tombe amoureux et doit triompher de ses complexes. Un découpage de cet extrait montre le soin apporté à la mise en scène par Germaine Dulac et sa réelle maîtrise du montage pour cette scène de poursuite, oscillant entre une certaine violence érotique liée au scénario original et un alibi onirique qui la tempère.

La scène dure une minute :

Plan 1. (4 s.). Image floue, lentement mise au point. Intérieur, plan d'ensemble, caméra frontale. Le clergyman, debout, surcadré par l'embrasement d'une porte devant laquelle il se trouve tient dans les mains un coquillage énorme.

Plan 2. (4 s.). Raccord dans l'axe, gros plan sur les mains tenant le coquillage.

Plan 3. (5 s.). Plan général, grande profondeur de champ. Le clergyman vient du fond du cadre, s'avance vers la caméra en courant et sort à droite de l'écran.

⁴⁷⁵ ALBERA, François, *op.cit.*, p.84.

⁴⁷⁶ Cela à l'instar de ces poteries grecques que nous avons étudiées dans la partie introductive et sur lesquelles la poursuite devenait une imagerie autonome (chiens et lièvres stylisés) détachée des représentations principales

Plan 4. (3 s.). Plan américain, travelling arrière et légère contre-plongée sur une femme en robe blanche décolletée qui court sur un chemin au bord d'un champ.

Plan 5. (3 s.). Plan américain, travelling arrière et légère contre-plongée sur le clergyman qui court sur le même chemin.

Plan 6. (3 s.). Plan américain sur la femme courant mais cadrée de dos en travelling avant cette fois.

Plan 7. (3 s.). Plan américain sur le clergyman courant cadré également de dos en travelling avant.

Plan 8. (3 s.). Reprise du plan 6.

Plan 9. (3 s.). Plan rapproché taille sur le clergyman filmé de face en pleine course au moyen d'un travelling arrière.

Plan 10. (5 s.). Gros plan, visage de la femme, face caméra, distendu en largeur par des effets de miroir déformant.

Plan 11. (3 s.). Le clergyman est filmé, toujours en course, en plan rapproché de face par un travelling arrière.

Plan 12. (3 sec.). Contre-plongée sur la femme cadrée de dos en plan moyen également en course par un travelling avant.

Plan 13. (3 s.). Contre-plongée sur le clergyman qui court cadré de dos en plan moyen par un travelling avant également.

Plan 14. (2,5 s.). Contre-plongée sur la femme en course cadrée de dos en travelling avant.

Plan 15. (2, 5 s.) Reprise du plan 13.

Plan 16. (4 s.) Gros plan sur le décolleté de la jeune femme. Caméra frontale.

(chasse, érotisme...) et qui sur un bandeau annexe, venait insuffler au thème une force dynamique renforçant le propos sous-jacent.

Plan 17. (3 s.) Course. Plan moyen. Clergyman de dos. Travelling avant.

Plan 18. (3 s.) Course. Femme de dos. Contre-plongée. Travelling avant.

Plan 19. (2,5 s.) Course. Clergyman de face. Travelling arrière. Plan rapproché taille. Contre-plongée.

Plan 20. (2,5 s.) Course. Plan moyen. Contre-plongée. Femme de dos. Travelling avant.

Plan 21. (3 s.) Course. Plan moyen. Contre-plongée. Clergyman de dos. Travelling avant.

Plan 22. (14 s.) Gros plan de trois quarts sur le visage de la femme, qui tire la langue.

Plan 23. (9 s.) Très gros plan sur la bouche de la femme. Langue tirée.

Plan 24. (5 s.). Clergyman tirant les cordes de la cloche. Plan d'ensemble. Epilogue.

Le syntagme alterné est utilisé d'une façon si particulièrement insistante que la figure de la poursuite qui lui est souvent attachée est ici convoquée. En effet l'alternance de plans qui ont une durée similaire (3 secondes environ) selon un mode A/B/A/B...se reproduit huit fois de façon extrêmement régulière donnant au rythme une force lancinante. Ce montage, dans un premier temps, instaure l'idée d'une poursuite : celle de la jeune femme par le clergyman. Le plan 3, d'ailleurs nous ramène aux mises en scène habituelles des poursuites avec un mouvement de l'arrière vers l'avant dans un espace marqué par une grande profondeur de champ puis avec une sortie du personnage vers l'avant laissant le cadre vide quelques instants. Ce début de mise en scène, conforté donc par une alternance soutenue entre les plans de deux personnages courant nous propulse dans le code filmique de la poursuite.

Pourtant, une condition *sine qua non* du langage de la poursuite demeurant absente, la présence d'au moins un plan où les deux protagonistes apparaissent ensemble, l'hypothèse d'une poursuite concrète s'effondre. Elle installe l'idée d'une *poursuite métaphorique* qui convient mieux à la mise en scène : le clergyman, poursuivant son fantasme, est également poursuivi par celui-ci, version plus complexe du simple désir, que viennent étayer les variations dans l'alternance produites par des plans de dos des deux personnages. Ici la fausse présence de la poursuite, dans le champ onirique et fantasmatique, vient démontrer, outre la parfaite maîtrise du code cinématographique lié à cette figure par la réalisatrice, la force

sémantique qu'elle possède. Les éléments de langage qui la définissent sont incomplets pour la dessiner vraiment mais ils sont toutefois suffisants pour exprimer l'idée de poursuite. Cela présuppose une habitude du « code » chez le spectateur de film de l'époque que l'on devine sans difficulté. En effet, les foules sont, en 1928, largement familiarisées avec le montage alterné dont le burlesque américain se sert à satiété. D'une façon plus générale l'utilisation subtile faite de la figure de la poursuite est peut-être l'expression la plus réussie de la volonté, chez Germaine Dulac, de produire des idées à travers les images. Ici, le réalisme instauré dans la scène qui se déroule à l'extérieur sur une route, ne nuit pas à la force évocatrice de sentiments liée au montage, véritable signifiant purement cinématographique. Ce moment de cinéma repose sur une scène de type poursuite qui tranche nettement d'avec les autres scènes du film. Outre leurs très grandes qualités plastiques, celles-ci apparaissent plus comme liées à la force symbolique de telle ou telle forme de décor ou d'objet. Ces scènes se caractérisent par des procédés de déformation optique, la mise en perspective par le jeu des ombres et des lumières et la création d'un espace plus qu'à une mise en scène des mouvements.

Le montage alterné est lié si fortement à la poursuite que la présence de cette forme de montage a tendance à la faire resurgir. Dans *La Coquille et le Clergyman* qui se veut de cinéma « intégral » et d'avant-garde, elle marque sa présence, générée uniquement par ce type de syntagme, même si le récit, tout en évocation imagée, n'en démontre pas l'existence. Cet exemple conforte bien l'idée d'une figure majeure du cinéma prête à réapparaître de façon fulgurante au gré des manipulations qui associent par le montage des corps en mouvement. L'écriture cinématographique de la poursuite est liée à cette « fonction syntaxique du raccord »⁴⁷⁷. De la sorte, elle peut se lire à la fois sur la base d'un montage narratif mais aussi sur la base d'un montage « poétique » comme on se plaît à le définir chez Dulac ou d'un montage « intellectuel » si l'on se réfère à Eisenstein. Dans l'exemple que je viens d'étudier, la mise en place de la poursuite est très différente de celle réalisée par René Clair. Pourtant dans les deux cas la poursuite est plus utilisée pour sa valeur de signe que pour sa valeur narrative : syntaxe inscrite dans la répétition d'un raccord pour Germaine Dulac, connotation d'une syntaxe comme cinéma primitif pour René Clair. A ce stade elle devient un « métalangage ».

⁴⁷⁷ BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, p. 24.

Ces deux exemples de poursuite dans le cadre d'un cinéma d'avant-garde sont intéressants à divers titres. Ils montrent que cette figure s'immisce dans toutes les formes de cinéma y compris dans les plus expérimentales. Certes, vu le lien ontologique que la poursuite entretient avec la narration et au contraire la tendance des films expérimentaux à se débarrasser des contraintes narratives, elle a forcément un rôle marginal dans le cinéma d'avant-garde. Ainsi, les films d'Henri Chomette, le frère de René Clair, sont représentatifs d'une certaine approche d'un cinéma d'avant-garde. *Jeux des reflets et de la vitesse* (1923) et *Cinq minutes de cinéma pur* (1925) s'essayent à l'expression la plus dynamique possible d'effets ayant trait aux mouvements et à la vitesse. A partir de matériaux saisis dans des décors extérieurs, tel que des paysages, routes, voies d'eau et de chemins de fer filmés en mouvement et en accéléré, Henry Chomette traduit ce désir obsessionnel de caractériser cet « art plastique en mouvement » largement théorisé depuis Riccioto Canudo⁴⁷⁸. Désirant rompre tous les liens avec la narration et les autres arts, même les plus triviaux comme ceux du champ de foire ou du café-concert, contrairement à son frère, il ne se soucie guère de la poursuite et de ses dérivés. Ce constat prévaut pour l'ensemble de la production française qui se rallie aux recherches et à l'expérimentation la plus originale ainsi qu'à tous les films, courts ou moyens métrages que l'on regroupe sous la dénomination d'avant garde « picturale », mais avec parfois des exceptions significatives.

A coté de Eggeling, Richter, Ruttman, Fishinger en Suisse qui vont œuvrer dans une voie fortement abstraite à l'instar des courants artistiques comme le cubisme, le futurisme, le simultanéisme, le suprématisme et qui ont forgé de nouvelles approches, en France, Fernand Léger, Man Ray, Jean Gremillon vont privilégier des formes plus figuratives. *Ballet mécanique* (1924, Fernand Léger) propose une réflexion sur la valeur plastique des objets en les présentant de façon mobile et surtout en rotation. Un passage s'attache à présenter une femme gravissant des escaliers. La répétition du plan (une quinzaine de fois) réduit le corps humain à une mécanique – « plaquée sur du vivant », sommes nous tenté de dire encore en reprenant à nouveau la formule de Bergson – qui peut faire penser au « système » de la poursuite entrevu selon une approche « primitive » dont la répétition se veut comique. Le lien est encore plus flagrant avec les jouets optiques dont le principe repose sur une reprise à

⁴⁷⁸ Riccioto canudo, « La naissance du sixième art. Essai sur le Cinématographe », in *Les Entretiens idéalistes*, tome X, 6^{ème} année, n° LXI, Paris, 25 octobre 1911, p. 169-179.

l'infini d'un mouvement circulaire⁴⁷⁹ et avec les mécanismes scientifiques liés aux spectacles optiques qui ont précédé le cinéma. En 1926, *Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp, réalisé en collaboration avec Man Ray, a pour principe formel la mise en image de disques mécanisés rotatifs sur lesquels un texte est imprimé. Pour ce film, la question de la poursuite ne se pose pas vraiment si ce n'est dans le cadre d'une réflexion sur le regard que l'on peut interpréter comme une *chasse optique*. Mais un tel décentrement de notre objet d'étude, passant de la poursuite dans l'image à la poursuite hors de l'image est un sujet qui mériterait à lui seul un travail complet. Dans *L'Etoile de mer* (1928, Man Ray), court métrage de 11 minutes, l'approche surréaliste qui se base sur une utilisation habile du flou, s'alimente de vues urbaines, de voies ferrées filmées d'une caméra mobile et rapide. La présence de l'homme, comme forme plastique et comme personnage est mobilisée conjointement dans une scène de poursuite. Cette scène est tournée dans la rue, le vent dissémine les feuilles d'un journal après lesquelles court le personnage. Cela, comme si, même pour les films les plus libres quant aux impératifs de fond et de forme, le réflexe immédiat pour provoquer le mouvement et le situer dans l'espace et dans le temps d'un récit, était de lancer une poursuite, si brève soit-elle. Avec d'autres films, tels que ceux de Kirsanoff, plus soumis à une narration et apparentés aux réalisations de l'avant-garde dite documentaire, la fiction – ou simplement l'activité humaine – semble parfois inspirer la poursuite. Dans *Menilmontant* tourné en 1927 elle accompagne timidement les jeux d'enfants ou elle apparaît sous une de ses formes apparentées, *la filature*, quand la femme délaissée suit son amant dans la rue. Les plans qui valorisent les grandes perspectives dans les ruelles de Paris, d'une grande valeur plastique, se prédisposent particulièrement bien, on l'a vu pour Feuillade et *Fantômas*, à ce type de scènes.

Chez Epstein, considéré à ses débuts comme faisant partie de l'avant-garde française, bien que l'aspect fictionnel soit déterminant la poursuite n'est pas une figure qui se remarque particulièrement. Pourtant certains passages de *La glace à trois faces* (1927) montrent un attrait pour des figures cinématographiques pleines de mouvement comme celles où le personnage principal roule à tombeau ouvert sur des routes de campagne. Epstein recherche une expression propre au cinéma même s'il s'inspire parfois de romans ou de nouvelles comme avec *L'Auberge rouge* (1923) mais il ne trouve pas dans la poursuite, comme René Clair, l'expression de cette autonomie. Il semble que c'est par l'interaction du gros plan et du

⁴⁷⁹ Voir partie introductive.

rythme, telle qu'on peut la trouver dans *Cœur fidèle* (1923), qu'il atteint son but. Toutefois ce type de mise en scène privilégie un montage qui met en rapport un environnement naturel ou urbain, filmé dans toutes ses dimensions et des visages présentés en gros plan, pour créer, selon les principes définis par Koulechov, l'idée d'un sentiment. Ce choix oriente donc la réalisation du film dans une voie différente de celle de René Clair qui dans *Entracte* répond au désir – ou à la nécessité – de cadrer les personnages avec une grande échelle de plan, en mettant l'accent sur la dimension collective des choses. De ce fait, l'individu se dissout dans le groupe au détriment de l'attention portée sur les émotions, les sentiments personnels et l'intériorité.

La roue (1920) d'Abel Gance, qui a fortement influencé l'avant-garde française, utilise la force d'un montage accéléré entre « la » machine à vapeur et le visage du personnage principal dont on perçoit les sentiments inhérents à tout mélodrame. Abel Gance est celui qui en France a le mieux assimilé l'école américaine du montage tout en gardant sa force créatrice. Ce lien avec l'école américaine qui me semble fondamental se retrouve chez Louis Delluc. Pourtant, si Gance est plutôt influencé par Griffith, Delluc qui ressent un choc à une projection de *Forfaiture* (*The Cheat*, 1915) est plutôt impressionné par Cecil B. DeMille. Il montre aussi un engouement sans égal pour les films américains de Ince et ses Westerns. Pourtant ce n'est pas tant le mouvement ou les poursuites qu'il admire chez les américains mais plutôt, d'après ses écrits, une « façon naturelle d'exprimer la réalité vivante où le monde, les individus et les choses ont chacun leur mot à dire »⁴⁸⁰ et un jeu d'acteur plus « cinématographique que théâtral » soutenu par un montage qui favorise le gros plan. Abel Gance quant à lui, semble avoir plutôt assimilé, comme on vient de le souligner, la leçon du montage « Griffithien », ce dont on trouve une preuve magistrale dans *La roue*. Grâce à sa virtuosité, il « donne, par un découpage de certaines scènes en une infinité d'images et le montage de ces images selon un rythme savamment combiné, non seulement l'impression de la vitesse et de la simultanéité d'actions différentes et de sensations éprouvées par des personnages différents, mais encore l'impression d'un poème aux rythmes artistiquement entrelacés, aux leitmotifs ingénieusement ramenés, aux harmonies savantes adroitement utilisées »⁴⁸¹. Il n'y a pas de poursuites dans *La roue* parce que les choix qui portent sur

⁴⁸⁰ Cité par Jean Mitry, dans « Louis Delluc », *L'avant scène cinéma* n° 110 janvier 1971.

⁴⁸¹ FORD, Charles, *Histoire populaire du cinéma*, op. cit., p 60.

l'importance donnée à la vie affective des personnages, à l'aspect mélodramatique voir tragique de l'histoire sont déterminants et le type de mise en scène se met au service d'une effusion sentimentale parfois moquée d'ailleurs. Le choix du gros plan en est une conséquence directe. La poursuite est-elle forcément incompatible avec la mise en avant de l'individualité ? Pas forcément⁴⁸² et en tout cas pas chez Gance qui réalise la plus belle poursuite de l'histoire du cinéma avec son *Napoléon* de 1927 en intégrant dans un parfait équilibre les recherches plastiques, le montage et l'efficacité du récit. Le visionnement sur petit écran d'une version un peu amputée ne donne qu'une idée de ce qu'elle fut dans le cadre de la projection en trois écrans, mais elle est d'une telle perfection qu'il est étonnant qu'elle ne soit pas plus commentée.

Il m'a semblé nécessaire de porter un regard attentif à cette séquence dans ce film, coproduit par les sociétés Gaumont, UFA et MGM, réalisé entre 1925 et 1927 et prévu au départ pour une projection sur triple écran. En 1932, une version sonorisée est éditée. C'est à partir de celle-ci que j'analyse la séquence de la poursuite qui se situe au tout début du film. Napoléon Bonaparte, condamné à mort par ses compatriotes tente d'échapper à ses rivaux. Poursuivi par une escouade de cavaliers il traverse la campagne et s'échappe par la mer en s'embarquant de justesse sur un frêle esquif. La poursuite se compose de deux parties, l'une, d'une minute sur un premier trajet, l'autre de 5 minutes sur un second trajet et qui est particulièrement rythmée. La mise en scène utilise toutes les possibilités techniques imaginables au regard de la technologie de l'époque, des plus anciennes aux plus novatrices :

-Utilisation des toutes les échelles de plan : du gros plan des visages au plan général qui englobe toute l'action.

-Fixité du point de vue ou travelling avant, arrière, latéraux⁴⁸³.

-Panoramiques latéraux.

⁴⁸² Certains exemples de poursuites célèbres présentes dans des films plus récents, comme dans *Bullitt* (1968, Peter Yates) détruisent cette apparente opposition à travers la question de la mise en scène de la poursuite automobile qui met en avant la question de l'espace intérieur lié à la voiture.

⁴⁸³ Le travelling latéral est appelé « travelling poursuite » dans le documentaire de Martin Scorsese et de Michael Henry Wilson, *Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, 1995, GB et reproduit par ARTE Vidéo EDV 236.

-Alternance des plans entre poursuivants et poursuivis, changements de points de vue dans un espace donné.

-Caméra fixée sur des chevaux ou des acteurs.

L'utilisation de ces moyens est faite avec une maîtrise parfaite du montage, dans la voie de l'alternance et dans celle de l'accélération. Ainsi, au fur et à mesure de la course, les plans généraux ayant une durée de 4 à 5 secondes laissent la place à des plans plus resserrés d'une durée plus brève qui finissent par ne durer que quelques photogrammes. Cette scène confirme bien le fait que dans le cinéma français de cette époque, tout comme dans le cinéma américain, la figure de la poursuite qui trouve son aboutissement dans les scènes d'action, utilise le maximum d'éléments « purement cinématographiques » : un montage ubiquitaire, une fragmentation des points de vue, l'hyper linéarisation du récit en images, le mouvement accéléré par le trucage et par la création d'un espace purement fictif que semblent pourtant parcourir les personnages, la banalisation de l'ellipse temporelle comme conséquence du montage. Cette poursuite fut qualifiée par Sadoul de « poursuite à l'américaine »⁴⁸⁴ et Noël Burch pense que Gance fut de ceux, signalons-le encore, qui assimilèrent parfaitement la leçon américaine⁴⁸⁵. Faut-il en déduire qu'une forme de poursuite s'identifierait presque au cinéma américain ? La question peut se poser aussi pour le cinéma français : y aurait-il un type de poursuite ou à défaut une figure qui la caractériserait également de façon aussi forte ?

Ces questions alimentent ma réflexion sur la poursuite puisque celle-ci semble, même dans un courant comme l'avant-garde, faire partie, tout au moins comme référence, des éléments filmiques durablement installés déjà à l'époque. L'étude de sa présence dans les films d'auteurs français majeurs tel que René Clair est peut-être un moyen d'y répondre. En ce qui concerne René Clair, l'analyse de la poursuite d'*Entracte* est particulièrement intéressante dans cette perspective. Un retour sur ce film par une observation détaillée de la mise en scène me semble nécessaire après avoir évoqué la place de la poursuite dans l'avant-garde des années 20 pour achever de mettre en évidence la nature des liens existants entre René Clair et la poursuite.

⁴⁸⁴ SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films*, Paris, Editions du Seuil, 1965, p. 168.

⁴⁸⁵ BURCH, *op. cit.*, p77.

Dans *Entracte* la course-poursuite à proprement parler⁴⁸⁶ dure 5 minutes environ pour 145 plans environ, ce qui fait une moyenne de 2 secondes par plan. Le découpage des 20 premiers plans est parfaitement suffisant pour saisir la technique de mise en scène de la poursuite.

Plan 1 (correspondant au 150^{ème} plan du film). Extérieur. Plan américain. Le conducteur de dromadaire cadré en plan américain avance en tirant l'animal de droite à gauche. Il se retourne, découvre que le corbillard n'est plus accroché et le cherche du regard.

Plan 2. Extérieur. Plan d'ensemble. Travelling avant. Le corbillard vu de dos roule seul sur la route.

Plan 3. Extérieur. Plan américain. Reprise du plan 1. Le conducteur sort du champ par la gauche et se met à courir à la poursuite du corbillard.

Plan 4. Extérieur. Plan d'ensemble. Travelling avant. Le corbillard vu de dos à nouveau roule sur la route bordée d'arbres.

Plan 5. Extérieur. Plan d'ensemble. Le cortège suit le corbillard en traversant le cadre de gauche à droite.

Plan 6. Extérieur. Travelling avant. Le corbillard filmé par l'arrière poursuit sa route.

Plan 7. Plan d'ensemble. Travelling avant. Légère plongée. Le cortège qui essaye de rattraper le corbillard augmente sensiblement son allure.

Plan 8. Extérieur. Plan général. Travelling avant. Le corbillard, vu de l'arrière continue sur sa lancée.

Plan 9. Extérieur. Plan d'ensemble. Travelling avant. Légère plongée. Le cortège court derrière le corbillard.

Plan 10. Extérieur. Plan général. Travelling avant. Le corbillard poursuit sa course folle.

Plan 11. Extérieur. Plan d'ensemble. Légère contre plongée. Le cortège accélère sa course.

⁴⁸⁶ Si on se limite à la séquence où le corbillard n'est plus entraîné par le chameau et le conducteur, cela exclut la partie qui précède, d'une durée équivalente et qui présente le début des funérailles au sortir de la messe.

Plan 12. Extérieur. Plan d'ensemble. Travelling avant. La voiture, toujours vue de l'arrière, continue sa route.

Plan 13. Extérieur. Plan d'ensemble. Travelling arrière. Le cortège est filmé, cette fois, de face et il continue sa route.

Plan 14. Extérieur. Plan d'ensemble. Le corbillard s'engage sur une autre route.

Plan 15. Extérieur. Plan d'ensemble. Travelling latéral. Le cortège court toujours à la poursuite du char de la gauche vers la droite.

Plan 16. Extérieur. Plan d'ensemble. Travelling avant. Le corbillard roule encore.

Plan 17. Extérieur. Plan d'ensemble. Travelling latéral. Le cortège, en pleine course, de gauche à droite, se disloque.

Plan 18. Extérieur. Gros plan. Travelling dans le sens du mouvement du véhicule et panoramique vers le haut puis vers le bas sur certains éléments : des jambons et des couronnes fixées au corbillard puis sur les roues, cadrées en plongée.

Plan 19. Extérieur. Plan d'ensemble. Le cortège s'est désagrégé. Quelques personnages suivent encore le char funèbre.

Plan 20. Extérieur. Gros plan sur la corbillard puis panoramique associé au travelling en direction d'un poteau télégraphique qui se dessine dans le ciel.

Plan 21 et suivants. Au montage alterné des poursuivants de plus en plus individualisés s'ajoute des plans divers de paysage vus en déplacement (cours d'eau, voie de chemin de fer, route et bien sûr rails des montagnes russes saisis en caméra subjective).

A l'instar de la poursuite du *Napoléon* d'Abel Gance, on trouve dans la mise en scène toutes les possibilités techniques considérées comme habituelles de la course-poursuite :

-Travelling latéral, avant et arrière, en plongée, en contre plongée ou dans l'axe. Les travellings latéraux sont exécutés de façon tantôt à suivre l'objet ou le personnage en

mouvement, tantôt à les dépasser ou à s'en éloigner conduisant ainsi la caméra à une très grande mobilité.

-Variation entre fixité et mobilité de la caméra qui parfois est utilisée retournée.

-Procédé de l'accélééré.

-Alternance des points de vue entre poursuivants et poursuivi (le corbillard).

Les différences majeures que l'on peut relever d'avec la poursuite de Gance et qui sont dues au caractère expérimental de l'œuvre, sont liées à la forte utilisation des trucages tels que les effets de flous, les surimpressions et les fondus enchaînés qui sont, un peu, la « marque de fabrique » de l'avant-garde française. Ils ont pour fonction souvent celle d'un raccord entre les plans notamment quand, vers la fin de la poursuite, sont ajoutés des éléments du paysage qui défilent ou se rapportant à la vitesse ou au rythme, comme des véhicules en mouvement et qui enrichissent l'expression de la vitesse. Il faut noter aussi une certaine prédominance pour le plan d'ensemble et la contre plongée qui donnent parfois un sentiment d'extériorité. C'est peut-être là le signe, d'une part d'une certaine « primitivité » complètement disparue chez Gance et, d'autre part, d'une volonté de subordonner les personnages à la structure même de la poursuite. Ceux-ci sont réduits, comme dans le burlesque sennethien à des fantoches désarticulés. Ce caractère montre une volonté de nier toute identification aux personnages même si leur apparition dans des tenues ou des postures cocasses permet de les identifier, plus comme des « types » que comme des personnes : le cul de jatte, la mégère, le bourgeois... Chez Gance, la poursuite est autant un exercice de style démontrant la potentialité du montage que la fuite romanesque et historique d'un personnage dont on fait l'éloge. Moussinac parla même de « Bonaparte pour apprentis fascistes »⁴⁸⁷ en évoquant un scénario à la gloire du chef héroïque que cette poursuite, il faut bien le dire, sublime. *Entracte* place quant à lui la poursuite au cœur du sujet plastique du film, elle en fait même le sujet. Jean Mitry au sujet d'une scène d'*Eldorado* (L'Herbier, 1921), celle de la danse dans le cabaret espagnol évoque cette volonté de proposer, au travers des images et malgré les personnages, l'expression d'une abstraction : « par un flou progressivement accusé, les danseurs perdent peu à peu leurs différenciations personnelles, cessent d'être reconnaissables comme des

⁴⁸⁷ Cité par SADOUL, Georges, *op. cit.*, p.168.

individus distincts, pour se confondre dans un thème visuel commun... »⁴⁸⁸. Enfin, la force extrême du film de Clair est qu'il mêle des éléments « réels » simple – au-delà du caractère surréaliste de la chose : la poursuite physique d'un corbillard par un groupe – avec des images qui signifient le mouvement et la vitesse un peu à la façon des films de son frère Henry Chomette. Cette association permet d'abord d'exprimer véritablement et efficacement l'idée de rythme et de vitesse.

En effet, la poursuite, comme on l'a vu, permet de s'éloigner de l'abstraction et de l'expérimentation par le récit, aussi minimal soit-il, qu'elle propose. Selon Jean Mitry « il est démontré que le rythme visuel est dépourvu de capacité émotionnelle comme de signification dès l'instant que les formes dont il est rythme sont dépourvues de signification objective et de force émotionnelle initiale »⁴⁸⁹. L'expression du rythme n'existerait donc que comme agrégat à des valeurs de représentation, présentes dans *Entracte* avec la poursuite – comme dans le *Napoléon* de Gance. L'association des images qui construisent le récit avec d'autres images qui en sont détachées ou qui présentent une rupture dans la structure narrative est également subtile. Ce montage d'ordre non narratif est à rapprocher du « montage des attractions » tel que le théorise Eisenstein dans la revue d'avant-garde *LEF* (Lévy Front Iskousstva – Front gauche de l'art) :

« L'attraction n'a rien de commun avec les exploits acrobatiques ou comiques qui trouvent leur finalité en eux-mêmes ni avec les trucs de prestidigitation qui n'ont d'autre objet que leur propre accomplissement. L'attraction au contraire, est basée sur la réaction des spectateurs. Appliquée avec méthode elle rend possible le développement d'une mise en scène active. Au lieu du reflet statique d'un événement – où toutes les possibilités d'expression sont maintenues dans les limites du déroulement logique de l'action – nous proposons une nouvelle forme : le montage libre d'attractions librement choisies, indépendantes de l'action proprement dites (choisies toutefois selon le sens de cette action), le tout concourant à établir un effet thématique final. Tel est le montage des attractions »⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 2001, p. 164.

⁴⁸⁹ *Idem*, p. 172.

⁴⁹⁰ Publié dans MITRY, Jean, *op. cit.*, p.199.

On trouve dans *La grève* (1925) un exemple souvent repris de ce type de montage. Il s'agit de l'association entre des plans évoquant des ouvriers poursuivis et mitraillés par des soldats et des plans qui montrent un bœuf égorgé dans un abattoir. Avec *Entracte* le montage de type « attraction » est encore plus puissant. En effet cette mise en relation de plans directement liés à la poursuite avec des plans tels que les vues subjectives filmées à partir des wagons des « montagnes russes » du Lunapark, par exemple, procède du même principe. Le choc proposé au spectateur par ces images qui sont indépendantes de la poursuite mais qui entretiennent un rapport commun avec elles – le déplacement rapide – vient renforcer l'idée de vitesse. Cette attraction – telle qu'elle a été définie par Eisenstein – a pour contenu, entre autres, et comme symbole parfait de la pure sensation, l'attraction elle-même – entendus cette fois selon le sens commun – : « les montagnes russes ». Ce qui n'est pas un seul hasard sémantique. Tom Gunning remarque ainsi qu'Eisenstein a utilisé ce terme en référence à la fête foraine pour lesquelles les montagnes russes – appelées montagnes américaines en Union Soviétique – sont son attraction favorite⁴⁹¹. En définitive, ce type de montage qui fonctionne sur la base d'une association métaphorique est d'autant plus percutant qu'il se situe sur plusieurs niveaux. Marcel Martin définit la métaphore au cinéma comme « la juxtaposition par le moyen du montage de deux images dont la confrontation produit un choc psychologique dont le but est de faciliter la perception et l'assimilation d'une idée »⁴⁹². Il distingue les métaphores plastiques qui sont fondées sur une ressemblance dans le contenu représentatif des images, les métaphores dramatiques qui apportent un élément explicatif utile à la compréhension du récit et les métaphores idéologiques qui doivent faire naître dans la conscience du spectateur une idée plus générale. Force est de constater que René Clair, dans cette simple séquence de poursuite navigue sur au moins deux niveaux : plastique puisque les contenus sont du même ordre (le déplacement), dramatiques puisque les images qui ne dépendent pas de l'action et dont la présence crée la métaphore, concourent cependant à la compréhension du récit.

Le film de René Clair est plus qu'une simple évocation d'un cinéma forain dont la poursuite serait l'incarnation. Il est l'expression la plus réussie d'un « cinéma pur » qui trouve son autonomie et son propre caractère à travers un type de montage au service du mouvement dans le fond comme dans la forme : l'association de plans liés au déplacements et à la vitesse

⁴⁹¹ GUNNING, Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde », 1895, n° 50 décembre 2006, p. 61.

martèle l'idée de ce même mouvement, le récit intrinsèque que constitue la poursuite maintient la linéarité et le réalisme nécessaires au rythme et rend le visionnement plus lisible. Du point de vue de ses rapports aux spectateurs, *Entracte* reste d'une originalité perçante en comparaison des autres productions de l'avant-garde qui relèvent plutôt, comme la production cinématographique d'avant 1906-1907, d'un « cinéma d'attraction » selon l'expression utilisée notamment par Tom Gunning. Ce « cinéma d'attraction » se caractérise par sa capacité à « montrer »⁴⁹³ quelque chose à travers une dimension plutôt exhibitionniste et par le fait que l'élaboration à l'écran d'un monde narratif qui se suffit à lui-même n'est pas le but recherché, contrairement au cinéma purement narratif dont la nature voyeuriste a été souvent mise en évidence. De ce point de vue *Entracte* embrasse cette dimension attractionnelle d'autant plus fortement, comme on l'a vu, qu'il joue avec les signes d'un cinéma forain (la poursuite) et les signes de la fête foraine (les montagnes russes). Dans ce cadre il montre des gens qui courent, un corbillard emballé, des vues en mouvement, images en effet qui se rangent dans une optique attractionnelle. Par ailleurs, ce qu'il montre c'est également une poursuite, construite par un montage alterné et qui n'est au fond que pur récit narratif. Car même si l'identification avec les personnages qui sont réduits à des corps en mouvement n'est pas favorisée et même si l'englobement dans le dispositif favorisé automatiquement par le montage alterné est atténué par des images choc opérant comme force de distanciation, le spectateur est soumis tout de même à l'illusion réaliste. Il faut le constater, cette capacité à se situer sur les deux registres attractionnel et narratif est selon moi, une qualité intrinsèque de la poursuite comme je l'ai noté dans la partie introductive. A ce titre, André Gaudreault n'hésite pas à dire que si l'attraction, « principe dominant de la cinématographie des premiers temps »⁴⁹⁴ et qu'il nomme *cinématographie-attraction*, entre en contradiction avec le principe dominant de l'institution, la narration, il admet aussi « qu'attraction et narration peuvent faire bon ménage [car] les attractions de la cinématographie des premiers temps sont même assez souvent inscrites dans une narration [et] inversement le cinéma de narration est bien souvent truffé d'attractions »⁴⁹⁵.

⁴⁹² MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf, 2001, p.104.

⁴⁹³ Tom Gunning, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁹⁴ GAUDREULT, André, *Cinéma et attraction pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Editions, p. 95.

⁴⁹⁵ *Idem*, p. 95.

René Clair réussit à concilier dans *Entracte*, grâce à la poursuite dont il va se servir de façon presque obsessionnelle dans toute son œuvre, une forme d'équilibre entre le choc et la clarté car la poursuite contient en puissance un lien avec une attraction d'avant-garde et la linéarité d'un pur récit.

Chapitre 2 La poursuite en grande forme

Après *Entracte* qui gardera une place de choix dans l'histoire du cinéma, René Clair n'aura de cesse, tout en voulant concilier des impératifs économiques et une farouche volonté d'indépendance, de garder ce « plaisir d'inventer » cher à Picabia⁴⁹⁶, tout au long de sa longue carrière. Il croisera largement le succès auprès du public jusqu'à battre parfois certains records. Ainsi, pour son retour en France au sortir de la seconde guerre mondiale et donc après sa période américaine, il réalise *Le silence est d'or* (1947) qui reste sur les écrans français pendant plus de 6 mois en pleine exclusivité⁴⁹⁷. *Les grandes manœuvres* (1955), réalisé la décennie suivante, dépasse en nombre d'entrées le *French cancan* (1954) de Renoir ou le *Lola Montés* (1955) d'Ophüls.

Certains pays comme l'Italie, lui ont porté un intérêt particulier si l'on en juge l'importance et le nombre d'écrits qui lui furent consacrés. Mais, cet accueil favorable a décliné dès lors que la critique de « gauche » devint prédominante après la guerre⁴⁹⁸ et lui reprocha le côté individualiste plus que collectif de son discours « contestataire ». Pierre Billard attribue le « déficit de curiosité autour de René Clair » à sa grande réserve naturelle, à un certain esprit de contradiction, une volonté de décourager la curiosité et un goût excessif pour l'autocritique orgueilleuse. Il observe que ses archives, regroupées à la fondation Doucet, bibliothèque de l'Arsenal, montrent « un trou, une épuration » concernant les liens avec sa famille, et y voit le signe d'un véritable conflit intérieur⁴⁹⁹. Le peu de succès de ses films auprès des nouvelles générations mériterait une réflexion poussée intégrant une comparaison avec d'autres auteurs d'un point de vue esthétique notamment. En tout état de cause, les analyses les plus récentes portant sur ses films convergent toutes vers un dénominateur commun : la poursuite. De Jean

⁴⁹⁶ CLAIR, René, *Cinéma d'hier cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 29.

⁴⁹⁷ SELIER, Geneviève, « René Clair, la Belle Epoque et l'après-guerre » in HERPE Noël, TOULET Emmanuel, (sous la dir.), *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000, p 243.

⁴⁹⁸ GILI, Jean A, « René Clair et la critique italienne », *idem*, p. 72. Dans cet article J. A. Gili souligne également les liens opérés par cette critique entre René Clair et le néoréalisme italien au sujet de « la filature Zavatinienne ».

⁴⁹⁹ BILLARD, Pierre, « Narcisse contrarié », *ibidem*, p.19.

Mitry à Georges Sadoul, en passant par Bardèche et Brasillach, Moussinac, René Jeanne et Charles Ford, Barthélémy Amengual, et plus récemment par Olivier Barrot⁵⁰⁰ et Pierre Billard⁵⁰¹, tous semblent s'accorder sur ce point. René Clair avait déjà inscrit dans *Entracte* les grandes lignes de son projet artistique: garder la trace d'une époque révolue mais idéalisée, celle où le cinéma, incarné par les poursuites burlesques était le spectacle populaire par excellence ; plaire au public dans une insatiable soif de créer ; rester fidèle à une expression purement cinématographique, autonome par rapport aux autres arts dont la poursuite est la consécration. Cependant, la poursuite dans ses films revêt une dimension esthétique formelle et symbolique d'une nature autre qu'une simple référence nostalgique au passé révolu et adulé du cinéma forain.

Ce chapitre portera sur la période non parlante de René Clair. C'est durant cette période qu'il est rapidement devenu un des grands du cinéma muet et qu'il a posé les jalons d'un style intégrant la poursuite comme élément majeur. A travers différents exemples significatifs j'ai pu observer la présence – ou l'absence – de la poursuite comme *moment* du film, comme *structure narrative* ou comme *image métaphorique* ou *symbolique*. Pour justifier l'étude de la poursuite à ces deux niveaux, l'un concret, sa représentation dans le film, l'autre abstrait, son évocation comme idée, je prendrai appui sur un commentaire de René Clair dans lequel il souligne la force lyrique de la poursuite en évoquant « les immenses courses-poursuites sans direction de Charlot poursuivi par le policeman ou la fatalité »⁵⁰².

De *Paris qui dort* à *La proie du vent*, recherche d'un style.

Tourné en 1923, *Paris qui dort* sort sur les écrans parisiens le 28 octobre 1924. Ce film, le premier de René Clair, met en images les déambulations du gardien de la tour Eiffel dans un Paris endormi. Un savant qui a mis au point un rayon aux effets somnifères est la cause de cette situation, à laquelle échappe le personnage principal joué par Albert Préjean. Logé au sommet de la tour il n'est pas atteint par les rayons tout comme les passagers d'un petit avion de ligne se trouvant encore dans les airs lors du méfait. Dans un Paris figé, la petite troupe va

⁵⁰⁰ BARROT, Olivier, *René Clair ou le temps mesuré*, Paris, Hatier, 1985.

⁵⁰¹ BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair*, Plon, 1998.

⁵⁰² CLAIR, René, *Réflexions faites*, op. cit., p. 150. C'est moi qui souligne.

profiter de cette situation. La gratuité des repas, l'abondance des richesses laissées à leur disposition s'avèrent bientôt vaines et les conflits naîtront. Le groupe va finalement être amené à chercher le savant responsable de cette immobilité générale. Les nombreux commentaires suscités par ce film évoquent les ressemblances du scénario avec *Onésime Horloger* (1912) créant un lien explicite entre son auteur, Jean Durand, et René Clair⁵⁰³. Bardèche et Brasillach⁵⁰⁴ font également le rapprochement avec le film de Jean Durand mais prennent le soin de préciser que dans *Onésime horloger* le temps s'accélère, donnant une vitesse de plus en plus rapide à la vie humaine. C'est grâce à ce film également que Sadoul consacre René Clair comme « grand poète de Paris »⁵⁰⁵, dans la lignée de Feuillade, tandis que Mitry voit chez lui l'influence de Pirandello dans le jeu subtil entre la fiction et la réalité quand, à la fin de l'aventure, les participants de cet épisode fantastique sont internés comme fous, personne ne voulant croire le récit de leur mésaventure.

Ce film est fait d'une matière peu commune dont on peut dire, pour la résumer et avant de l'aborder sous l'angle de la poursuite, qu'elle navigue dans ce qui définit le mieux le cinéma, l'espace et le temps. L'espace est ici parcouru dans ses deux dimensions, des hauteurs de la tour au défilé des rues, grâce à des prises de vues portées par la déambulation. Le temps et son contrôle sont les sujets centraux du film. En définitive, le savant fou de *Paris qui dort* qui, par un levier, endort ou réveille les habitants de Paris, ressemble au réalisateur d'*Entracte* qui contrôle la vitesse de la noce burlesque se déplaçant à la suite du corbillard et qui, ultime contrôle sur les personnages, les fait disparaître par les arrêts de caméra comme Méliès en abusait jadis. Bref, comme dirait Petr Kral, ce sont des « concepts purs » qui sont manipulés⁵⁰⁶. Dans ce film la poursuite n'occupe pas la place centrale, pourtant elle ne peut s'empêcher de surgir. Elle apparaît comme moment, lorsque certains membres du groupe viennent à se quereller et se poursuivre sur les passerelles de la tour Eiffel, et surtout, comme symbole, à travers les silhouettes figées d'un gendarme et d'un voleur saisi dans le mouvement d'une poursuite bloquée par l'arrêt du temps. Le gendarme prêt à s'agripper au fuyard qui tient dans la main une montre ou un collier est un clin d'œil aux films burlesques et peut s'analyser aussi comme le signe suprême et incontournable du mouvement au cinéma.

⁵⁰³ SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tome 3, Paris, Denöel, 1951, p. 163.

⁵⁰⁴ BARDECHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, André Martel, p. 77.

⁵⁰⁵ SADOUL, Georges, *Histoire d'un art. Le cinéma*, Paris, Flammarion, 1949, p. 186.

⁵⁰⁶ KRAL, Petr, *op. cit.* p. 142.

Toutefois, il est vrai que le scénario ne propose pas de grandes poursuites comme René Clair aura l'occasion d'en tourner dans ses films ultérieurs. Mais là encore, comme je l'ai observé pour Feuillade, l'absence de poursuite révèle parfois la présence d'éléments de mise en scène ou de programmes narratifs qui s'y réfèrent de manière directe ou indirecte.

L'absence de poursuite s'explique par une diégèse qui place un individu, au début du film, puis un groupe, ensuite, dans une situation de solitude. Pourtant, une grande partie des séquences portant sur des déplacements sont mises en scène d'une façon qui peut évoquer la poursuite. Ainsi, par exemple, le personnage joué par Albert Prejean qui se retrouve seul, marchant dans les rues de Paris, est filmé dans une longue séquence qui se caractérise par des plans très larges mais d'une durée très brève. Le montage très rapide privilégie une alternance soutenue entre les différents points de vue, presque toujours fixes, hormis un seul travelling latéral en contre plongée. Or, filmer un homme qui marche dans la rue appelle aussi, on l'a vu avec Feuillade et on le verra dans le néoréalisme italien, une mise en scène qui favorise le plan séquence. Le schéma qui associe plan séquence et large échelle de plan pour une déambulation n'est pas choisi par Clair. Comment interpréter cette approche dans la mise en scène qui semble trancher avec un modèle souvent observé chez Feuillade par exemple, et qui va s'installer dans l'écriture cinématographique ultérieure ? Admettre que « l'histoire de l'art est une lutte, un conflit forme contre forme »⁵⁰⁷ peut nous aider à comprendre la signification de cette opposition, dans le cadre d'une comparaison, dépassant les genres et les époques, entre deux modes de filmages : l'un associant longueur de plan et largeur de cadre, l'autre montage rapide et petite échelle des plans. L'association, dans *Paris qui dort*, d'un montage rapide et d'un rythme énérvé pour illustrer l'idée d'une solitude extrême semble s'inscrire dans la voie d'une déréalisation, d'un décalage et de l'ironie. Ironie qui permet de faire un rapprochement entre René Clair et Stroheim. La célèbre scène, dans *Les rapaces* (1924), où les deux personnages, perdus dans le désert, viennent à s'entretuer pour un argent devenu bien dérisoire dans ce contexte d'isolement et de mort, comporte des similitudes avec le *Paris qui dort* de René Clair. D'abord pour une raison narrative puisque les personnages de Clair s'entredéchirent également, dans un Paris vidé de sa vie et devenus riches d'un argent qui n'a plus de valeur. Ensuite pour une raison de mise en scène. En effet, le montage de

⁵⁰⁷ Carl Einstein cité par Georges Didi-Huberman dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000, p. 167.

Stroheim affiche une écriture qui découpe l'espace plus qu'il ne le restitue. C'est le cas également chez Clair qui associe un cadrage large, cliché de la construction d'un espace « réel » –un bloc d'espace pourrait-on dire –dans lequel il est facile de présenter un personnage en mouvement avec une brièveté de plans propres à restituer une forme d'excitation et de rythme dynamique. Ainsi le personnage qui erre dans la ville est filmé comme dans une poursuite plus qu'à la façon d'une réelle déambulation. La poursuite est absente mais dans un moment où elle devrait laisser la place à l'errance que l'on pressent associée au tragique, elle s'impose par les signes habituels de sa représentation au cinéma. Cela suggère une sorte de clivage (montage rapide/largeur de plan) et un retour peut-être inconscient, mais en tout cas flagrant, de la figure de la poursuite qui s'affiche comme ostensible et ironique.

Paris qui dort porte en lui deux thèmes majeurs du cinéma, le goût de l'inexploré et le corps humain. Le premier trouve sa pleine expression dans une *déambulation* – filmée malgré tout comme une poursuite – et le second dans le contraste entre les corps stoppés net dans leur mouvement. Cet arrêt exalte le caractère paradigmatique des gestes ainsi figés qui deviennent les exemples types du mouvement au cinéma : la poursuite (le gendarme qui s'apprête à saisir le voleur), la chute (l'homme qui va se jeter dans la Seine). Ces figures sont dominantes dans le burlesque et dans le dessin animé qui sera amené à lui succéder après son déclin provoqué par l'avènement du parlant. Mais, dans *Paris qui dort* le choix de ces figures, le gendarme prêt à se saisir du voleur, par exemple, pour représenter le mouvement arrêté, est signifiant.

René Clair dans un premier temps choisit de mettre en valeur un mouvement plutôt qu'un déplacement. Si, comme on peut le lire chez Bergson « l'espace parcouru est passé et le mouvement présent »⁵⁰⁸, alors René Clair choisit le présent plutôt que l'espace parcouru. Mais c'est peut-être le temps arrêté qui est visé, celui-là même qui n'est plus sous la contrainte de l'espace-temps. Là est peut-être la raison qui explique la mise en scène d'une déambulation par un montage bref négligeant profondeur de champ et plan séquence, habituellement liés à la représentation de l'espace.

En second lieu, la poursuite, par sa nature même se rapproche d'un mouvement décomposé, par le choix d'instant privilégiés ou emblématiques. René Clair choisit pour l'illustrer,

⁵⁰⁸ Cité par DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 9.

l'image d'un gendarme prêt à saisir le voleur. Instant dont la représentation s'apparente à la façon avec laquelle on appréhendait le mouvement dans d'autres formes artistiques : la sélection dans les étapes essentielles des diverses phases d'un mouvement, de l'instant de la transformation, ici le moment où la course est sur le point de s'achever, constituant le point d'orgue de la poursuite avant qu'elle ne s'arrête⁵⁰⁹.

Mis à part cet exemple la poursuite va prédominer dans toute sa filmographie ultérieure, pourtant très variée du point de vue des formes et des contenus, montrant ainsi ses immenses possibilités d'utilisation et ses nombreuses fonctions. Pour René Clair, au cinéma, la quintessence du mouvement est incarnée par la poursuite.

En 1924, René Clair écrit et réalise *Le fantôme du moulin rouge*, en 1925 *Le voyage imaginaire*. L'un et l'autre n'ont pas marqué les esprits et ne se distinguent que par une utilisation joyeuse du trucage. La poursuite n'est pas le caractère dominant des ces deux longs métrages. Pourtant, Jean Mitry considère que leur intérêt est grand car ils révèlent beaucoup de l'œuvre à venir. *Le fantôme* se caractérise par son humour et par une approche ludique de la caméra qui, contrairement à *Paris qui dort* est basée sur autre chose que le mouvement. Le trait stylistique majeur repose essentiellement sur la surimpression. Quant au *Voyage imaginaire*, toujours selon Mitry, c'est un film un peu raté malgré une volonté de donner aux décors une réelle signification. L'échec de ce film tient en partie au faible budget qui n'a pas permis au réalisateur d'aller au bout de ses idées de mise en scène :

« Il faut reconnaître qu'en dépit des évidentes qualités du scénario, *Le voyage imaginaire* est en partie raté. René Clair fut libre de faire ce qu'il voulait mais le budget, réduit, n'a pas permis de donner au décor les capacités convenables, aux scènes une crédibilité suffisante ». ⁵¹⁰.

Le thème du rêve, toutefois, préfigure un film ultérieur qui aura un degré d'achèvement supérieur : *Belles de nuit* (1952). La poursuite sur les toits donne toutefois un moment de rythme au film qui dans son ensemble a peu à voir avec les autres créations de l'auteur dont le

⁵⁰⁹ Cette association entre mouvement et transformation renvoie à deux exemples évoqués dans la partie I : le lien constaté par Propp dans l'étude des contes russes entre poursuite et transformation, la magnifique statue du Bernin *Apollon et Daphné* montrant Daphnée, saisie par Apollon, se transformant en végétal.

⁵¹⁰ MITRY, Jean, *op. cit.*, p. 27.

mouvement est un dénominateur commun. Olivier Barrot livre une explication radicale quant à la faiblesse des deux films :

« [Le sujet de] ce *Fantôme du Moulin Rouge* repose sur la déjà ancienne formule inventée par Méliès du personnage à la poursuite de son double, et le cinéaste ne montre aucun talent neuf dans ce troisième film qui comme les deux précédents, comme le suivant, ressortit au genre fantastique [...] Méliès à nouveau : voici le cadre du voyage imaginaire que le mécène des ballets suédois produit pour consacrer vedette de cinéma l'étoile de sa troupe, Jean Börlin. Mauvais choix ; l'air de Pierrot ahuri du danseur, la fantaisie appliquée du scénario bâti sur trop de conventions (tout le film est un rêve), les décors inspirés de Méliès sans en avoir la vraie fraîcheur, et surtout une absence de rythme dans la mise en scène donnent un étonnant côté vieilli à ce film. Cinématographiquement en retrait par rapport à ses débuts René Clair connaît l'insuccès total »⁵¹¹.

En définitive, il semble que le peu de réussite de ces deux films s'explique par le manque de rythme qui est toujours la clef de l'équilibre pour un auteur de comédies. En 1926 René Clair réalise *La proie du vent* pour, selon les historiographes, rassurer les producteurs. Ce film ne se signale pas par une présence particulière de courses poursuites si ce n'est comme moment ou cliché, ce qui est rare chez cet auteur. Le film est effectivement conçu dans l'optique presque ouvertement assumée de plaire au public en lui proposant un spectacle riche en action et en péripéties telles qu'on peut les voir dans les films d'action. C'est ce qui fait dire à Dimitri Vezyroglou que René Clair fait dans ce film « des concessions aux règles du cinéma grand public : poursuite automobile, prises de vues aériennes spectaculaires, mélodrame et happy end »⁵¹². On peut toutefois opposer deux remarques à cette analyse qui illustre l'idée selon laquelle dans sa collaboration avec la société Albatros, René Clair démontre sa capacité à s'adapter à un cinéma commercial et à une forme de production qui lui est consubstantielle. Premièrement, René Clair a, notamment dans ses écrits, très vite défini le cinéma comme art populaire et accepté le fait que les moments même brefs de « cinéma pur » qui sont distillés dans un film suffisent à faire pardonner le côté un peu faible d'une œuvre : « trente secondes

⁵¹¹ BARROT, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹² « Chemins croisés René Clair et la société Albatros (1926-1928) », in HERPE Noël, TOULET, Emmanuelle, *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000, p. 126.

de cinéma pur au cours d'un film dont la projection dure une heure, cela suffit à entretenir notre espoir et quand, sans souci d'une intrigue ridicule, nous nous abandonnons au charme d'une suite d'images et oublions le prétexte de leurs apparitions, nous pouvons goûter un plaisir nouveau »⁵¹³. Secondement, la présence, selon moi restreinte, de la poursuite par rapport à la place qu'elle prend habituellement dans les films de René Clair doit être nuancée si l'on fait une comparaison avec d'autres films « grand public » de l'époque qui sont visibles sur les écrans français. Ainsi, par rapport aux burlesques américains qui déversent leurs pléthores de poursuites, le film de Clair peut sembler pauvre de ces figures. Il n'est qu'à citer *Le Mecano de la Générale* (Buster Keaton, 1926) pour s'en convaincre. En revanche, si on le compare à d'autres films comme ceux réalisés par Fred Niblo la réponse est différente. Dans *Ben Hur* de Fred Niblo (MGM, 1925) la course de char assimilable à une poursuite n'est qu'un moment du film, le clou du spectacle et non finalement une figure répétée, tout comme la poursuite automobile finale dans le film de Clair. *Le signe de Zorro* de 1925 est également pauvre en poursuites malgré les commentaires erronés qui décrivent souvent ce film comme étant émaillé de poursuites alors que les figures statiques à connotation sentimentale unissant Zorro –ou son double Don Diego de la Vega joué par Fairbanks –à Lolita, jouée par Marguerite de La Motte, sont bien plus nombreuses. Il faut dire que les scènes de duels sont fréquentes et monopolisent l'espace laissé à l'action pure. Le constat est identique pour son *Trois Mousquetaires* de 1921⁵¹⁴. Ces remarques nous inclinent donc à la prudence pour évoquer les liens entre le film grand public et la poursuite et nous permettent de dire que si la poursuite a une place relativement peu importante dans *La proie du vent* c'est surtout par rapport aux autres films de René Clair et non à la production courante du film commercial dans lequel il s'inscrit, burlesque mis à part.

Ce film, dont Sadoul disait qu'il a fait croire pour un temps que « l'avant-garde s'engageait dans la voie commerciale »⁵¹⁵ est souvent décrit comme un « sombre mélodrame »⁵¹⁶ tiré d'un

⁵¹³ CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, op. cit., p. 34.

⁵¹⁴ L'observation attentive des 12 épisodes de l'adaptation du roman d'Alexandre Dumas par Henry Diamand Berger, récemment réédités (2002, Tfi Vidéo EDV 1035) est à ce titre instructive. La rareté des poursuites s'explique, certes par la fidélité à une intrigue romanesque qui en comporte peu, mais ne laisse pas d'étonner tant la figure de la poursuite paraît en adéquation avec le film à grand spectacle, genre dans lequel ce feuilleton se range.

⁵¹⁵ SADOUL, Georges, *Histoire d'un art le cinéma*, op. cit., p.188.

médiocre roman, à savoir *L'Aventure amoureuse de Pierre Vignal* d'Armand Mercier. Finalement ce qui est reproché à René Clair c'est d'avoir flirté avec le côté feuilletonnesque d'un scénario qui en tant qu'adaptation restait soumis à une intrigue lui échappant forcément en partie. Sa liberté d'auteur ainsi amputée, il ne peut s'épanouir dans une écriture purement filmique. Bardèche et Brasillach soulignent une habileté technique qui lui fait utiliser des plans subjectifs, des jeux de lumière, au profit malheureusement de coups de théâtre qui rappellent trop le « feuilleton⁵¹⁷ ». René Clair obtient, comme il l'espérait, un grand succès public pour cette production qui se plie aux règles commerciales d'un cinéma qui est, pour lui, « avant tout une industrie »⁵¹⁸. Mitry en souligne la facture soignée qui n'est que la simple « réussite technique d'un artisan qui met son savoir et son talent au service d'un sujet imposé avec lequel il n'a qu'un rapport lointain » mais qui préfigure un style harmonieux ». René Clair n'a donc pas pu proposer, comme ce sera le cas dans tout le reste de sa carrière, une œuvre purement originale, et a dû s'abstenir de poursuites véritables si ce n'est à la fin du film avec une scène de poursuite automobile particulièrement bien rythmée. Néanmoins, une séquence qui échappe au cadre du roman originel et qui est d'une totale gratuité par rapport à l'enchaînement logique du récit mérite d'être observée comme « figure d'auteur ». Le héros observe la femme dont il est épris assise au piano. Debout près d'elle se tient son frère qui l'écoute. Un peu plus tard dans la nuit il passe devant sa chambre et la voit nue, elle crie et son frère surgit, s'empare d'un revolver et tire. La caméra revient sur le héros, pensif qui n'a fait qu'imaginer la scène. Pour Pierre Billard « l'intérêt de cette scène, visuellement superbe est double. D'une part son insolente gratuité et son évidente signification sexuelle en font une anomalie dans l'œuvre de René Clair. D'autre part, sa beauté plastique met en valeur l'importance du décor »⁵¹⁹. Pour ma part j'aurais tendance à considérer que l'absence de poursuite dans ce film hormis la scène finale est aussi une anomalie. La raison est à trouver dans la nature de l'œuvre qui inspire le scénario et qui empêche René Clair comme dans pratiquement tous ses autres films de laisser libre cours à sa liberté de création. Le roman adapté – *L'aventure amoureuse de Pierre Vignal* – a pour annonce de couverture la phrase suivante : « Tous ceux qui ont aimé *Koenigsmark* et *L'Atlantide* liront d'une traite ce récit

⁵¹⁶ TULARD, Jean, *op. cit.*, p. 692.

⁵¹⁷ BARDECHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *op. cit.*, p. 221.

⁵¹⁸ René Clair in *Cinéma*, n° 16-17, octobre 1925, cité par Barthélemy Amengual, *op. cit.*, p. 114.

⁵¹⁹ BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998, p. 125.

captivant »⁵²⁰. Or les ouvrages de Pierre Benoît, comme *L'Atlantide*, se réfèrent plutôt à une esthétique qui privilégie les décors intérieurs, l'enfermement dans un lieu mystérieux dans lequel un héros idéaliste et sentimental est confronté à une femme dominatrice ou cruelle elle-même prise au piège d'une situation qui évoque la tragédie. Dans *L'Atlantide*, la référence à la cité engloutie et à Antinéa évoque la mythologie et incarne la quintessence de la tragédie comme genre à travers l'idée de l'effondrement. Comme je l'ai évoqué dans la partie I, au théâtre, notamment, la tragédie est le genre qui est le moins à même d'inspirer une mise en scène de poursuites. L'adaptation de Jacques Feyder en 1921 est révélatrice de l'esprit du roman originel. Certes, au début du film, les scènes d'extérieurs, tournées en plein Sahara, magnifient le décor par de longs plans séquences et de grandes profondeurs de champ dans lesquels les déplacements semblent englués par la chaleur et l'espace. Toutefois, les scènes d'intérieur qui sont les plus fortes mettent en place des relations interpersonnelles chargées de tensions érotiques ou violentes dans un décor chargé d'onirisme. Dans *La proie du vent* on retrouve ce mouvement des grands espaces vers un confinement croissant, mais transplantés dans un autre univers, puisque l'aviateur, héros du récit, atterrit dans le parc d'un château tchèque mystérieux et s'éprend d'une étrange comtesse, et conformément aux lois d'un genre littéraire imprégné d'un huis clos tragique, on ne trouve pas de poursuites.

Un Chapeau de paille d'Italie, éclosion d'une forme

Avec le *Chapeau de Paille d'Italie*, tout en obtenant le large succès qu'il avait d'ailleurs retrouvé avec *La proie du vent*, René Clair va exprimer sa force créatrice au service d'un film fondé sur l'idée même de la poursuite en atteignant le but qu'il s'était fixé : « créer un monde ou tout est subordonné à une Esthétique du mouvement pur »⁵²¹. Pourtant, même si Clair vient de démontrer sa faculté d'adaptation à la réalité commerciale, il semblait peu enclin à l'adaptation théâtrale qui se traduit généralement au cinéma sous l'ère du muet par, notamment, un excès de cartons censés suppléer à l'absence de dialogues. Le film, énorme succès, fera s'accorder les critiques sur le fait que grâce à lui « la cinématographie française est devenue capable de concurrencer la production américaine tout en représentant l'esprit

⁵²⁰ *Idem*, p. 123.

⁵²¹ Cité par AGEL, Henry, AGEL, Geneviève, *Initiation au cinéma*, Paris, les éditions de l'école, 1957, p. 134.

français⁵²² ». Ce tour de force est lié à la façon dont Clair réussit à fondre la logique du théâtre dans le flux filmique ce qui révèle autant une parfaite maîtrise de l'art cinématographique que qu'une parfaite connaissance du théâtre. La virtuosité de l'adaptation dans le registre du rythme et du comique a souvent suscité l'idée d'une analogie entre le style de Clair et le comique sennettien qui fait de la poursuite une de ses bases les plus sûres ; ce rapprochement exige toutefois quelques nuances.

René Clair est, par principe, opposé aux adaptations théâtrales puisque, dans une optique de stricte autonomie des arts, il considère que « le cinéma est un moyen d'expression autonome qui ne doit trouver son avenir qu'en lui-même »⁵²³, dans ce qui le caractérise, le mouvement et le rythme. Certes, nous l'avons évoqué au sujet de la poursuite dans les arts du geste : les différents genres ont des rapports bien divers avec le mouvement. Ainsi, le théâtre de Corneille et celui de Racine se distinguent nettement au regard de la place laissée aux déplacements sur scène. René Clair, dans les réflexions qu'il a pu faire sur l'art de la scène s'attache plutôt à magnifier un théâtre d'essence populaire qui, selon lui, se prête mieux à l'adaptation cinématographique et qui pour de nombreuses raisons est plus enclin à l'action sur scène, comme je l'ai évoqué dans la partie introductive. Ainsi, pour lui, le théâtre Elisabéthain, qu'il décrit en citant Thomas De Quincey est privilégié par rapport au théâtre classique français :

« aucune littérature, sans même excepter celle des Grecs, n'a jamais présenté un théâtre aussi multiforme, un tel défilé carnavalesque – masque et antimasque – de vie passionnée, haletante, émouvante, agissante, souffrante, riante. Le théâtre français pâtit du désavantage de n'avoir connu son apogée que soixante ans après celui du théâtre anglais. La scène française n'a pas profité du prodigieux montage qu'offrait une époque pittoresque et haute en couleur. Cette époque avait disparu quand le théâtre français atteignait son point culminant. Et le résultat fut que la délicatesse de goût, alors en son plein développement, a paralysé et contrarié le génie français »⁵²⁴.

⁵²² VEZYROGLOU, Dimitri, « Chemins croisés », *op. cit.*, p. 129.

⁵²³ CLAIR, René, *op. cit.*, p. 42.

⁵²⁴ Black, Adam, Black, Charles, « The works of thomas de Quincy » cité par René Clair in *Reflexions faites*, *op. cit.*, p. 94.

En 1970, toujours dans *Réflexions faites* et avec le recul qu'il avait à cette date par rapport à son travail il reprenait cette idée :

« Si la réalisation à l'écran des chefs d'œuvre du théâtre est une entreprise délicate, elle n'est pas impossible et il est regrettable que le théâtre classique français se prête moins à cette entreprise que le théâtre élisabéthain. Nos grands tragiques, en France, ne conviennent guère au spectacle cinématographique : la rigueur classique, l'injustifiable loi des trois unités ont lourdement pesé sur l'inspiration de nos auteurs. Des hommes de lettres comme Chapelain, l'Abbé d'Aubignac ou Boileau, s'appuyant avec pédanterie sur la poétique d'Aristote, ont imposé au théâtre des règles que rien ne justifie. Corneille, qui, plus libre, aurait pu rivaliser avec Shakespeare, s'est débattu toute sa vie contre ces règles et a fini par avouer qu'il n'y entendait rien »⁵²⁵.

Les observations faites dans la partie introductive sur la présence et l'absence de poursuites au théâtre peuvent prolonger cette comparaison sur la plus ou moins grande potentialité de tel ou tel genre théâtral d'être adapté au cinéma. En tout état de cause, c'est dans le vaudeville, que René Clair trouve une matière théâtrale propice à une mise en film. Là encore, la partie introductive révélait que ce genre, notamment avec Labiche et Feydeau, regorgeait de poursuites comme mouvement sur la scène et surtout comme thème. Car, comme le dit Pierre Billard à propos de la pièce de Labiche, *Le Chapeau de paille d'Italie*, il s'agit bien d'une course-poursuite mais « de cette course, nous ne voyons jamais le mouvement (sauf au dernier acte) mais seulement les haltes »⁵²⁶. De plus, il insiste également sur le fait que les cinq stations, très peu actives, sont surtout bavardes : « on parle et on parle, non pas comme toujours au théâtre mais encore bien davantage » car cette pièce « est un véritable concert de logorrhée »⁵²⁷ dont tout le comique dépend, des dialogues comme des quiproquos. Finalement, cette pièce est une matière bien complexe pour un film muet. Elle va pourtant inspirer René Clair, séduit sans doute par le foisonnement des péripéties et par cette poursuite en puissance au cœur de la trame.

⁵²⁵ CLAIR, René, *op. cit.*, p. 93.

⁵²⁶ BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 127.

⁵²⁷ *Idem*, p. 173.

L'adaptation qu'il propose ne se borne pas, comme on aurait pu s'y attendre, à un simple florilège de courses ou de bousculades mais vise à créer un rythme puissant. La pièce utilisait le mouvement pour structurer une somme de moments où tout le comique de mot se déployait à foison. Clair supprime les mots et organise un comique d'images qui épouse le mouvement grâce au montage. Ce montage fixe le rythme et constitue l'outil nécessaire aux gags. Au fond, la course poursuite est à la fois présente dans le film comme moment et dans le récit en tant qu'idée. La séquence d'introduction qui dans la pièce n'est qu'une simple évocation devient dans le film une poursuite, lorsque Fadinard échappe au fringant militaire rageant de voir son cheval dévorer le chapeau de la dame avec laquelle il batifolait dans les buissons. Cet incident lance la suite de catastrophes émaillant le récit. La tension qui émane de cette atmosphère, où chacun court après quelqu'un, est suggérée également, en dehors de tout déplacement, par les variations de lieux, très nombreuses, que structurent le montage parallèle. Ainsi, la poursuite existe comme mouvement saisi dans une réalité et comme principe fonctionnel grâce au montage parallèle.

On peut se demander, quelle est la véritable fonction de la poursuite dans ce film. Certainement, ce n'est pas sa dimension comique qui est recherchée, car le comique d'image dont parle Jean Mitry et qui repose sur une forme d'ironie, s'appuie, plus que sur la poursuite, sur la présentation des « types » conventionnels, mari trompé, vieil oncle sourd, bellâtre galonné, ou femme adultère. Ces presque marionnettes, ces fantoches que nous présentait, dans des versions moins sophistiquées, les poursuites burlesques du cinéma primitif sont ici également évoqués avec tout l'attirail comique, postures, mimiques et accessoires, qu'ils gardent avec eux, mais dissociés du mouvement rapide.

En effet, le plan d'ensemble dans la course poursuite d'avant-guerre ou du burlesque américain a pour effet de dépersonnaliser les êtres pour leur donner un aspect mécanique. Dans le film de René Clair, le comique ne se fondant plus exclusivement sur la poursuite, le personnage redevient vivant et la « galerie de portraits » retrouve une place différente. D'ailleurs, dans *Paris qui dort*, les corps figés à la suite de l'arrêt brutal du déroulement du temps, évoquaient aussi ces « types » produits par le cinéma des premiers temps comme le gendarme et son voleur. Cet arrêt sur image semblait vouloir retrancher de l'anonymat ces personnages savoureux que la poursuite magnifiait et ignorait tout à la fois en les enfermant dans un éloignement bien trop grand. Entre le mécanique et le vivant, René Clair opte pour le

vivant. Cette obsession du défilé de personnages est présente également dans l'œuvre écrite de René Clair, notamment dans « Ils ont peur dans le noir », nouvelle extraite de son recueil *Jeux du hasard*⁵²⁸, où, à travers les descriptions des passants l'on retrouve la distance d'observation propre à ses films et la curiosité amusée de l'auteur pour ces anonymes qui déambulent :

« - Ils me feront toujours rire...

- Qui ?

- Les gens.

Du menton, il désigne les passants qui, derrière la vitre du bar-tabac, se croisent aussi discrètement que des truites dans un aquarium... »⁵²⁹.

René Clair dans cette même nouvelle semble ne pas pouvoir s'empêcher de citer ces personnages, ces types, héritiers de la commedia dell'arte, figurants choisis pour ces poursuites burlesques d'avant 1914 tant vénérées par lui et qui sont les habitants permanents de ce décor urbain que l'on retrouvera dans ses films:

« - Dans mon quartier, il y a une vieille qui fait les cartes, les lignes de la main, le marc de café et le reste. La veille d'un tirage, tout juste si elle refuse pas du monde. Ils veulent qu'on leur prédise les numéros gagnants. Ils paient pour ça, tu imagines ! Et pas seulement la crémière, la concierge, les petites retraitées du coin. Non, les hommes aussi. Des boutiquiers, des fonctionnaires, des plombiers. J'ai même vu un garde municipal. En uniforme »⁵³⁰.

La frénésie qui habite ces personnages du « peuple » dans leur recherche d'un « numéro gagnant » rappelle l'agitation des personnages filmiques de René Clair dans *Le Chapeau de paille d'Italie*, mais aussi du *Million* : hommes et femmes qui poursuivent un leurre, hommes et femmes en quête d'un autre destin. Or la métaphore qui s'apparente parfaitement à cette quête existentielle est justement la poursuite. Celle-ci devient alors l'objet du discours. Tel est

⁵²⁸ Clair, René, *Jeux du hasard*, Paris, Editions Gallimard, 1976, p. 7.

⁵²⁹ *Idem*, p. 6.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 8.

le cas de la pièce *Le Chapeau de paille d'Italie* et de son adaptation par René Clair. Ici, c'est l'idée de la poursuite qui est placée au centre. On peut même dire qu'il s'agit de l'Idée au sens platonicien du terme c'est à dire comme « l'élément général et essentiel de toute chose, ce qu'il y a de fixe et de permanent en elle »⁵³¹. La poursuite, comme c'est le cas ici dans *Le Chapeau de Paille d'Italie*, semble exister de façon distincte comme une « idée exemplaire unique distinctes des choses particulières, qui les regroupent et à laquelle chacune participe »⁵³² c'est-à-dire l'idée ou la forme définie par Platon.

De ce fait, la diègèse et la mise en scène du film sont liées à la poursuite d'une façon inextricable. Le film reprend la trame générale de la pièce mais situe l'action en 1895, année ô combien fétiche... Le jour de ses noces Fadinard traverse le bois de Boulogne. Son cheval, alors qu'il s'arrête pour détacher son fouet accroché à un arbuste, mange le chapeau d'une dame qui batifole derrière un buisson avec un militaire. Fadinard prend la poudre d'escampette dans sa voiture à cheval mais le soldat qui ne l'entend pas de cette oreille le poursuit. Il s'impose chez lui et exige qu'il retrouve un chapeau identique, afin d'éviter les soupçons du mari de la dame. Tout le long du jour, durant les préparatifs de sa fiancée, pendant la cérémonie, après celle-ci, Fadinard n'aura de cesse de rechercher le chapeau, alternant les allées et venues entre différents endroits, sous la pression constante du militaire qui menace de « tout casser ». Les lieux, nombreux, sont présentés dans un montage parallèle présentant, d'une façon rythmée d'une part, les étapes du déroulement de la noce à laquelle participe de façon hachée le jeune marié –mairie, église, salle de banquet, la rue – et, d'autre part, son domicile où l' impatient et bouillant militaire cantonne, lui envoyant, par le biais du valet, de nombreux coups de semonces. La puissance du rythme est liée aux très nombreux changements de lieux (135 si l'on considère les pièces d'un appartement faisant partie d'un même lieu). Le film durant 80 minutes, l'image n'est attachée à un endroit précis que 35 secondes en moyenne. Comme chaque endroit recèle souvent plusieurs espaces distincts filmés en plusieurs plans sous des angles changeants, le sentiment de rapidité est détonnant. Cette succession de lieux d'où partent et arrivent les personnages évoque sans la montrer la poursuite par l'insistance du syntagme alterné. Par ailleurs ces lieux oscillent entre le vide et le plein, car chacun d'eux est investi dans le sens d'une accumulation tant numérique que

⁵³¹ JANET, Paul, *Histoire de la philosophie*, Paris, Librairie Delagrave, 1887, p. 804.

⁵³² LABERGE, Jean, « Les arguments en faveur de la théorie des idées de Platon »

plastique. Ainsi, quand Fadinard se rend dans l'appartement de Monsieur Beauperthuis, il est suivi par la noce tout entière qui envahit peu à peu l'espace en tant que tel comme d'ailleurs l'espace du cadre. Cette tendance à l'accumulation des personnages dans l'espace et dans le cadre se manifeste clairement si l'on compare les plans du début à ceux de la fin. Les premiers plans montrent l'espace aéré du bois en extérieur et les personnages sont filmés à une grande distance. Les plans de fins montrent, au contraire, des personnages enserrés dans le cadre avec une échelle de plan très resserrée. Comme si cette histoire était placée sous le régime de l'accumulation qui s'apparente beaucoup à celui des courses poursuites d'avant-guerre en France et d'une façon plus démesurée à celles du burlesque américain, au cours desquelles de nombreux personnages viennent s'agréger au fur et à mesure à la masse des poursuivants.

Enfin, des poursuites véritables viennent dynamiser l'ensemble. La première lance le récit, on l'a vu. Elle se déroule au bois lorsque Fadinard ne trouve comme solution que la fuite face à la colère du militaire, furieux que le chapeau de sa maîtresse ait été dévoré par son cheval. La poursuite prend corps dès que Fadinard remonte sur son attelage et lance sa voiture à vive allure. A pied, le couple semble dépité puis fait arrêter un autre cabriolet qui passe sur la route et qui l'emmène. Après 8 plans la poursuite s'interrompt pour céder sa place aux scènes d'intérieur qui ont démarré le film présentant la mariée dans ses préparatifs. Ensuite, on retrouve l'appartement de Fadinard qui rejoint l'oncle Vesinet. A l'extérieur, le couple adultère arrivé en ville, aperçoit la voiture de Fadinard devant son domicile. L'énergique militaire rentre dans l'appartement et clôt ainsi la poursuite. Celle-ci est scindée en deux comme pour mieux s'insinuer, s'imbriquer dans le programme narratif qui lance le film. Les deux programmes narratifs, la poursuite et les préparatifs, sont donc présentés dans un montage parallèle qui reprend dans une forme cinématographique l'enchevêtrement de situations caractéristiques du vaudeville. Non seulement cette introduction donne le ton du genre, le vaudeville, dans une adaptation proprement cinématographique mais encore, elle incarne le style de René Clair pour lequel, comme le dit Jean Mitry, « le scénario n'existe que par l'enchaînement des situations et des gags [...] seul leur développement rythmé donne le ton, dessine l'arabesque du film »⁵³³.

⁵³³ MITRY, Jean, *Op. cit.*, p. 34.

La deuxième poursuite qui a lieu dans l'appartement de Fadinard est particulièrement drôle et s'apparente beaucoup à une scénographie théâtrale. Elle fait également penser à une séquence burlesque d'un film de Max Linder⁵³⁴. La poursuite, très brève, se déroule dans le salon autour d'un guéridon. Le militaire ordonne à Fadinard de se procurer un chapeau neuf et le menace de « tout casser », dans son énervement il veut en venir aux mains forçant Fadinard à s'échapper. Mais là encore la poursuite s'interrompt par deux fois quand l'oncle Vesinet ou le valet de Fadinard entrent dans la pièce avant que Fadinard soit finalement rattrapé. D'une façon différente, parce que plus proche d'un dispositif théâtral, la poursuite retrouve ici les marques du burlesque dans les gesticulations comiques des acteurs. Elle favorise une action qui insuffle le rythme et revêt une double fonction en servant de trame à des moments comiques (l'arrêt brutal de la poursuite dès qu'un tiers entre en piste) et en permettant à la psychologie des personnages de s'exprimer : l'angoissante situation de Fadinard, l'hystérie dans sa version colérique, celle du militaire, ou aphasique, celle de la femme adultère qui ne cesse de tomber dans les pommes.

La troisième a pour cadre également un appartement. Plus longue, elle se développe dans un espace un peu plus complexe. Fadinard se rend chez Beuperthuis pour y trouver un autre chapeau de paille d'Italie. La modiste lui a donné cette adresse, mais il ne sait pas encore qu'il s'agit de celle de l'épouse infidèle qui se promenait au bois. La poursuite a lieu entre Fadinard qui fouille l'appartement et Monsieur Beuperthuis. Le montage alterne le poursuivant, le poursuivi et, comme dans la première poursuite, présente en parallèle les membres de la noce qui ayant suivi Fadinard se croient arrivés au domicile des épousés. Là encore, la poursuite s'imbrique dans un autre programme narratif avec lequel elle correspond, l'un étant une poursuite rapide et proximale, l'autre une poursuite lente et distale. Ce qui est ici déterminant est la façon dont René Clair réussit grâce au montage à faire coexister une poursuite et un autre programme narratif auquel celle-ci insuffle son énergie. Ce croisement des personnages

⁵³⁴ AMENGUAL, Barthélémy, dans son livre (*René Clair*, Paris, Seghers, 1963) évoque page 20 l'anecdote suivante : « On dit qu'en 1929, un loueur de province abusé par les apparences, retourna au distributeur, *Un Chapeau de Paille d'Italie* qui venait de sortir, demandant si on avait voulu se moquer de lui en envoyant un film d'avant-guerre ». La volonté de René Clair de retrouver cette ambiance et ce ton est flagrante dans les scènes comiques et montre à quel point il domine son art. Dimitri Vezyroglou pense que « On peut voir dans certaines séquences et notamment les plans fixes des scènes intérieures, un hommage parodique au cinéma des origines ». VEZYROGLOU, Dimitry, « Chemins croisés » *op.cit.* p. 129.

coutumier du vaudeville dans sa forme théâtrale est ici démultiplié grâce au montage cinématographique. Les commentaires qui comparent ce film à un ballet sont très nombreux et trouvent pleinement leur justification⁵³⁵ non seulement à travers les analogies formelles liées au mouvement et au rythme mais encore grâce au rapport avec ce que le ballet signifie métaphoriquement. Ainsi, le regard porté par René Clair sur la petite bourgeoisie de la fin du 19^{ème} siècle en France s'incarne à travers le destin d'un être un peu falot oppressé par une situation délicate, compliquée par un ensemble de règles et de conventions dont le respect constitue, pour lui comme pour les autres personnages, le seul véritable enjeu. Pris dans un mouvement général, faisceau protocolaire qui l'emmène de la mairie à l'église puis de la salle de bal à son nouveau domicile, il est forcé de s'en échapper pour, sous la contrainte, partir à la poursuite d'un chapeau. Ce mouvement, comme une ronde dont on s'échappe un instant pour y revenir aussitôt, s'inscrit dans le registre des poursuites. Tantôt lentes et structurées, elles animent le corps social incarné par la noce tout entière. Celle-ci, cherchant alors à reprendre Fadinard dans la ronde. Tantôt fulgurantes, elles émaillent le récit, comme des accès de libération face à une pression trop forte mais ne parviennent pas à faire échapper ceux qui les provoquent au mouvement général qui les récupère, encore. Le ballet n'est autre qu'un mouvement réglé qui impose à ses participants le respect de ses lois comme une société impose les siennes.

La quatrième a lieu dans la rue avec course à pied et agents de police. Beuperthuis sort de chez lui avec deux pistolets qu'il a la ferme intention d'utiliser en découvrant qu'il est trompé. Fadinard le dénonce aux agents. La scène est remarquable par son rythme et la sobriété du filmage, cela en 14 plans d'une durée moyenne de 2 secondes environ.

Plan 1. Extérieur. Rue. Plan d'Ensemble. Beuperthuis traverse le cadre de droite à gauche en courant perpendiculairement à l'axe de la camera qui est fixe.

Plan 2. Extérieur. Rue. Plan d'Ensemble. Beuperthuis continue sur sa lancée, il entre à droite du champ, percute deux agents au milieu du cadre et sort à gauche.

Plan 3. Extérieur. Rue. Plan d'ensemble. Beuperthuis monte dans un cabriolet roulant à faible allure dans la direction droite-gauche.

⁵³⁵ VIAZZI, Glauco, *René Clair*, Milan, Poligono Societa Edirice, 1946, p. 85.

Plan 4. Extérieur. Rue. Plan d'ensemble. Fadinard, à sa suite, traverse le cadre de droite à gauche.

Plan 5. Extérieur. Rue. Plan d'ensemble. Fadinard entre à droite en courant et s'arrête net au niveau des deux policiers. Il indique la direction vers laquelle a fui Beuperthuis et, se démenant comme un beau diable, il entraîne les agents avec lui à sa poursuite. Tous les trois sortent à droite du champ.

Plan 6. Extérieur. Rue. La caméra est placée dans la voiture de Beuperthuis et le cadre en plan rapproché taille, les pistolets à la main, de face, alors que la voiture roule à pleine allure.

Plan 7. Extérieur. Rue. La caméra filme le chauffeur de dos en contre-plongée en plan rapproché.

Plan 8. Reprise du plan 6.

Plan 9. Fadinard et les policiers courent dans la rue légèrement cadrée de biais du fond à droite vers la gauche à l'avant du cadre.

Plan 10. Reprise du plan 8.

Plan 11. Reprise du plan 7. Le conducteur regarde par-dessus l'épaule vers Beuperthuis.

Plan 12. Reprise du plan 10 mais le cadre est resserré sur les pistolets reposant sur le ventre imposant de Beuperthuis.

Plan 13. Contre-plongée. Reprise du plan 11. Plan rapproché sur la tête du conducteur qui semble voir les pistolets.

Plan 14. Plan d'ensemble. Le conducteur stoppe la voiture à cheval qui venait de la droite au milieu du plan. Il descend et se sauve en courant en sortant vers la gauche du cadre. Fadinard et les agents s'emparent de Beuperthuis. Fin de la poursuite.

La poursuite est ici filmée d'un seul trait, de droite à gauche, comme pour en accentuer la force et la vitesse à l'image d'une flèche incarnant la violence d'un élan qui s'extrait du circuit suivi par la noce et entraîne Fadinard dans un nouvel écart. La répétition de plans similaires et très brefs donne un rythme puissant à ce mouvement sans en empêcher la grande

clarté. Là encore au sein du mouvement, au cœur de cette poursuite de Beuperthuis par Fadinard, un autre rapport a le temps de s'installer entre le conducteur, terrorisé devant la violence en puissance de Beuperthuis, et celui-ci, armé de deux revolvers. Cela, par la simple alternance de deux plans (Beuperthuis et le conducteur). La poursuite sert donc, au delà de sa fonction narrative, à mettre en relief un trait de caractère ou un aspect psychologique. La poursuite s'insinue dans le récit, plus qu'une structure narrative, elle est le prétexte à l'histoire, plus qu'un simple moment formel lié au spectacle, elle se confond avec le film. Elle est *le* film.

Inspiré d'une pièce de théâtre que René Clair qualifiait de « Vaudeville cauchemar »⁵³⁶, *Le Chapeau de Paille d'Italie* devient donc une brillante œuvre de « cinéma pur » au service de la poursuite comme idée et comme forme. Le lien entre ce film et le burlesque américain en est une preuve. Mais de quel lien s'agit-il exactement ? La comparaison avec Chaplin est souvent mise en avant et je la développerai plus loin en évoquant des films comme *Le Million* (1931) ou *A nous la liberté* (1931). Pour *Le Chapeau* le lien avec d'autres réalisateurs tels que Mack Sennett est plus pertinent, notamment du point de vue du rythme comme le souligne Olivier Barrot pour qui « c'est avec ce film que René Clair est le plus proche du burlesque américain à la Mack Sennett, dans un déroulement à la fois logique et absurde éternellement délectable »⁵³⁷. Dimitry Vezyroglou constate en effet que « la maîtrise technique de René Clair réside [dans ce film] essentiellement dans le maniement du montage, non seulement comme outil narratif mais surtout comme instrument rythmique »⁵³⁸. Mack Sennett puise ses sources dans le cinéma français d'avant guerre, riche comme on l'a vu de poursuites burlesques. Alors cette racine commune, cause de similitudes, est peut-être également cause de distinction entre le style des poursuites clairiennes et les poursuites sennettiennes.

Mack Sennett, c'est certain, a tiré son inspiration des premiers comiques français qui, comme cela a été évoqué dans les parties précédentes, ont manifesté une passion pour la poursuite. Il a d'ailleurs évoqué cette filiation dans ses mémoires en leur rendant hommage et en les consacrant comme les inventeurs du *slapstick*⁵³⁹. Il a effectivement emprunté aux Feuillade,

⁵³⁶ Préface de René Clair au tome III des œuvres complètes d'Eugène Labiche, Club de l'honnête homme, 1966.

⁵³⁷ BARROT, Olivier, *René Clair ou le temps mesuré*, op. cit., p. 27.

⁵³⁸ VEZYROGLU, Dimitry, op. cit., p. 128.

⁵³⁹ COUDERC, Jean-jacques, *Les maîtres du burlesque américain*, CNRS Editions, Paris, 2000, p.17.

Heuzé, Bosseti, Arnaud, le thème de la course-poursuite. Ainsi, leurs « poursuites grotesques, folles et absurdes, réalisées avec de nombreux trucages, l'inspirèrent sans aucun doute: les sergents de ville galopeurs de chez Pathé sont bien les ancêtres des fameux Keystone Cops de la Keystone »⁵⁴⁰. Donc, si Sennett et Clair ont parsemé leur œuvres de ce thème qui leur est cher, ils l'ont utilisé dans des voies différentes, purement burlesque pour l'un, plus conceptuelle pour l'autre. Mack Sennett est influencé par les Français mais aussi et surtout par l'un d'entre eux, Jean Durand, qui permet au burlesque français d'atteindre son apogée avant 1914 et qui se distingue par une forme de « folie destructrice » dont on n'imagine plus l'ampleur. Ainsi, « les deux puissants moteurs du comique de la destruction chers à Jean Durand [qui] sont l'éventration de plafonds et l'écroulement des échafaudages »⁵⁴¹ vont contaminer les poursuites, puisque selon les dires de Gaston Modot, « la poursuite ça commençait généralement par un échafaudage qui s'écroulait sur la boutique de l'épicier ou du crémier »⁵⁴². Or chez Sennett l'idée d'un « chaos physique » est également prégnante et se traduit, dans la poursuite, par une sorte d'hystérie où les cavalcades se mêlent aux fantasmes destructeurs et où les personnages subissent, comme on l'a évoqué précédemment, une dépersonnalisation presque mécanique en se transformant presque en objets⁵⁴³. La scène de course-poursuite bénéficie d'un traitement reconnaissable : tournage en accéléré, rythme croissant et montage performant.

En effet, comme le dit Petr Kral « la poursuite des premiers burlesques se présente comme le voyage d'une unique image à travers l'espace, celle-ci ne variant qu'en fonction du fond sur lequel elle apparaît »⁵⁴⁴. Il prend pour illustration de ses propos l'exemple de *Dix femmes pour un mari* (1905) de Georges Hatot dans lequel « le chœur des maîtresses déçues du héros le suit indifféremment dans une briqueterie, dans une carrière désaffectée, dans le désert d'une

⁵⁴⁰ *Idem*, p. 19.

⁵⁴¹ LACASSIN, Francis, *A la recherche de Jean Durand*, Paris, AFRHC, 2004, p. 79.

⁵⁴² *Idem*, p. 81. Gaston Modot est cité par l'auteur. A ce titre on reconnaîtra une scène du film de René Clair dans *Le silence est d'or* (1947) qui se déroule dans les années 1900 et durant laquelle le tournage d'un court métrage burlesque est reconstitué. Cette séquence montre une course poursuite dont le départ est donné avec l'effondrement d'un échafaudage. Cette citation en image confirme bien la coexistence des deux thèmes comiques favoris du cinéma des premiers temps, poursuite et catastrophe.

⁵⁴³ Lire à ce sujet l'ouvrage de Jean-jacques Couderc, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁵⁴⁴ KRAL, Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 143.

banlieue où d'un pas commun il traverse une calèche abandonnée en pleine rue »⁵⁴⁵. Le burlesque américain, quant à lui, relève du même principe mais la variété des gags et la démesure vers laquelle est poussée l'idée de base lui donne son aspect spectaculaire. La poursuite si accidentée de Buster Keaton par une centaine de femmes dans *Seven Chances* (Les fiancées en folie, 1925) reprenant l'idée de base du film *Personal* et de son remake français de Georges Hatot, *Dix femmes pour un mari*, en est l'exemple type. Chez Mack Sennett également les exemples sont nombreux dans le registre de la course-poursuite, illustrant cette démesure. Les poursuites mettant en action les Keystone cops pourraient faire penser à *La Course des sergents de ville* de la maison Pathé (Hatot, 1906) si elles ne démultipliaient pas autant les gags, la vitesse et le nombre de ses participants.

Mis à part *Entracte* qui se réfère directement au burlesque américain, et qui en possède quelques attributs comme l'accélération par le montage, les courses-poursuites de René Clair ont une forme et une intention différentes. Dans *Le Chapeau de paille d'Italie*, la poursuite est toujours imbriquée dans un autre récit et ne constitue pas un moment autonome et indépendant. Elle n'a pas de valeur propre puisqu'elle ne se justifie que par sa place dans un autre récit, grâce au montage, tout comme le montage accéléré de *La roue* d'Abel Gance. De plus, chez René Clair, elle n'a de valeur que pour exprimer le sentiment du personnage. On peut affirmer que la poursuite chez Clair n'est jamais gratuite. La dimension humaine des personnages est préservée. Ceux-ci ne sont pas de simples pantins désincarnés au service du comique, comme chez Sennett, du mécanique plaqué sur du vivant, pour reprendre à nouveau l'expression de Bergson, mais plutôt des vivants happés par une mécanique. Cet intérêt pour la dimension humaine des personnages rapproche donc cette fois-ci, plutôt, Clair de Chaplin. Les poursuites n'en perdent pas pour autant leur vigueur et communiquent ce sentiment de rapidité au récit dans lequel elles s'imbriquent. Elles imposent leur rythme, leur cadence. Ainsi la dernière course-poursuite du *Chapeau* dans laquelle Beupherthus se précipite armé vers le domicile de Fadinard poursuivi par celui-ci est composée de plans dont la durée, brève, est constante (2 secondes). L'absence d'accélération dans le rythme, ou dans le tempo devrait-on dire plus précisément par analogie avec la musique, impose une cadence soutenue mais constante. Ainsi « le geste, altéré, inscrit dans les cadences qui le modulent, obéissant à une

⁵⁴⁵ *Idem*, p. 143.

mesure à la fois déterminée et déterminante, se mue en une figure chorégraphique [...] soumis à des règles arbitraires le temps du drame devient le temps du ballet »⁵⁴⁶.

A travers *Le Chapeau de Paille*, la poursuite devient une forme, portée par un maillage de poursuites qui cadencent et qui structurent le récit d'une façon purement cinématographique ; elle se distingue non seulement de la pièce de théâtre dont elle s'inspire mais des styles qui faisaient de la course-poursuite leur figure favorite comme les burlesques français et américains.

Dans sa période muette, René Clair, tourne deux films en 1928. Dans un premier temps, *La tour* confirme son talent de cinéaste dans le genre documentaire et le place à nouveau dans le sillage de l'avant-garde dite, justement, « documentaire »⁵⁴⁷. Dans un second temps, il réalise *Les deux timides*, adaptation encore d'une pièce d'Eugène Labiche et de Marc Michel et produite par la société Albatros. Ce film est moins voué à la poursuite que le précédent si ce n'est à la fin du film. Il n'en est pas moins riche d'innovations et de trouvailles qui traduisent une fois de plus l'immense talent de son auteur. Mais en jouant de toutes les possibilités narratives du cinéma et notamment celles du partage de l'écran en deux trois ou cinq scènes René Clair fait perdre au film beaucoup de rythme. Ce déficit de poursuites est donc la raison de ce manque de rythme et prouve *a contrario* la force de contamination de celles-ci sur l'ensemble d'un film, surtout lorsqu'elles constituent un pur maillage narratif. En revanche, la psychologie des personnages étant plus soignée, le film est « d'un comique plus intérieur qu'*Un Chapeau de paille d'Italie* », comme le pense Marcel Carné qui sera l'assistant de René Clair dans *Sous les toits de Paris* en 1930. Héritier d'un naturalisme issu du Kammerspiel et de l'expressionnisme allemand qui le conduit au réalisme poétique⁵⁴⁸, Marcel Carné est plus sensible à l'intériorité humaine révélée par la tension entre personnage et décor que par la vérité psychologique qui découle de l'action et du mouvement comme dans la geste clairienne.

Le Chapeau de Paille d'Italie est bien souvent considéré comme le meilleur de la production non parlante de René Clair et semble marquer l'essence même d'un style qui fait de la

⁵⁴⁶ MITRY, Jean, *op.cit.*, p. 54.

⁵⁴⁷ ALBERA, François, *L'avant-garde au cinéma*, op. cit. p. 126.

⁵⁴⁸ Lire à ce sujet, CHAZAL, Robert, *Marcel Carné*, Paris, Seghers, Cinéma d'aujourd'hui, p. 146 à 155.

poursuite une forme par excellence, celle d'un art autonome, d'un cinéma pur au service de l'esprit et qui s'accommode avec aisance des puissances du commerce et de l'industrie.

Chapitre 3 René Clair et le parlant, présences et absences de poursuites.

René Clair vient à peine de trouver les marques d'un style qui convient à merveille à son projet esthétique, que « les talkies », tant décriés par Chaplin, commencent à menacer un moyen d'expression récemment promu au rang « d'art » véritablement autonome et purement visuel. Pourtant, l'arrivée du parlant semblait inscrite dans les inventions mêmes qui accompagnaient les projections animées antérieures ou concomitantes à l'apparition du Cinématographe. La convergence de plus en plus forte entre les champs d'expérimentations liés à l'enregistrement des sons et ceux liés à l'enregistrement des mouvements permet d'envisager une technologie performante relative à un accompagnement sonore parfaitement synchronisé avec le défilement de l'image. Malgré « la persistance de l'aspect scientifique des expérimentations qui a freiné leur évolution définitive vers la forme artistique »⁵⁴⁹ de nombreux brevets consacrent le système de la piste optique au détriment des systèmes mécaniques par disques ou cylindres⁵⁵⁰. Des industriels, tels que les frères Warner, au bord de la faillite et soucieux de relancer leur entreprise, présentent un *Don Juan* en 1926 avec musique et bruitage et le célèbre *Chanteur de Jazz* en 1927. Ils utilisent le procédé Vitaphone recourant aux disques synchronisés avec le projecteur tandis que Wallace Fox lance le procédé Movietone basé sur l'enregistrement optique des sons sur piste photographique latérale sur le film, système qui sera le seul à être encore utilisé en 1930. Loin d'être absent des séances de projection, à travers l'accompagnement musical ou les bruitages, dans cette période du muet des années 1900 aux années 1920, durant laquelle s'est constitué le Mode de Représentation institutionnel (Burch), le son « fit l'objet également d'une codification, mais en tant qu'élément extérieur à l'image mouvante »⁵⁵¹. L'arrivée de la parole synchronisée laisse entrevoir un bouleversement gigantesque du cinéma, tant du point de vue artistique qu'économique et technique.

⁵⁴⁹ PISANO, Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Editions, 2004, p. 214.

⁵⁵⁰ Lire à ce sujet, *Idem*, chapitre XIX.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 219.

Comme Chaplin, René Clair dans sa conférence de 1927, exprime ses craintes devant ce « cinéma parlant, monstre redoutable, création contre nature, grâce à laquelle l'écran deviendrait un pauvre théâtre, le théâtre du pauvre »⁵⁵². Toutefois, en 1928, il met de l'eau dans son vin, admettant qu'un tel progrès, qu'il estime irréversible, n'est pas dangereux en lui-même mais seulement par l'utilisation que risquent d'en faire les « industriels ».

Les données récentes qui s'imposent à René Clair comme aux autres cinéastes de cette ère nouvelle sont contraignantes : retour de la parole dans un spectacle qui cherchait à quitter la sphère du théâtre et de la littérature⁵⁵³, spécificités de l'enregistrement du son qui risquent de gêner les mouvements de caméra, utilisation de microphones empêchant les mouvements rapides des acteurs. En somme, beaucoup d'éléments qui risquent d'atteindre cette figure privilégiée de mouvement cinématographique qu'est la poursuite. D'ailleurs, peu de grands du burlesque américain des années 20 survivront à cette véritable révolution⁵⁵⁴, Stan Laurel et Oliver Hardy mis à part. Chaplin, lui-même, aura beaucoup de difficulté à s'adapter à cette évolution ; en 1940, encore, *Le dictateur* est un film sonore qui évite les dialogues.

Cependant, trois ans après la conférence où Clair voyait dans l'arrivée du son une régression, pour le cinéma, il réalise son premier film parlant, *Sous les toits de Paris*. Ce film, produit en 1930 par la filiale française de la Tobis, société germano hollandaise, détentrice d'un procédé compatible avec le Movietone, fut, d'abord, très mal accueilli en France avant de devenir un immense succès en Allemagne et dans le monde entier. Le film, d'une façon flagrante, ne comporte aucune poursuite visuelle. Les raisons sont nombreuses et ne portent pas seulement sur tel ou tel frein externe lié à une impossibilité technique comme on pourrait le penser, mais principalement sur le projet artistique précis de son auteur. C'est presque un défi qu'il entend relever pour offrir au Cinéma une forme, non plus purement visuelle mais audio-visuelle. La poursuite visuelle ne sera pas absente longtemps puisque son film suivant, non content

⁵⁵² Cité par BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair, op. cit.*, p. 154.

⁵⁵³ Marcel Pagnol, au contraire, en 1930, est attiré par les potentialités du cinéma parlant dans lequel il voit un moyen d'expression dramatique plus pratique et grâce auquel ses pièces pourront être adaptées au cinéma. Ses attaques envers les gens du muet qu'il injurie dans son journal, le *Cahier du film*, donneront l'occasion à René Clair de défendre ardemment son point de vue.

⁵⁵⁴ La continuation des thèmes burlesques au cinéma se fera à travers le cinéma d'animation. Un des exemples le plus flagrant, concernant la poursuite, est à trouver dans des séries comme *Tom et Jerry* produits à La MGM par Joseph Barbera et William Hanna à partir de 1940.

d'intégrer parfaitement le son, se saisit à nouveau de celle-ci, la réintégrant avec force au cœur de sa cinégraphie. Ces choix se confirment aussi bien dans sa période anglaise, avec des variations, que dans sa période américaine. L'après-guerre, en revanche, sera propice à un certain nombre d'évolutions que je tenterai de mettre à jour, toujours du point de vue de la poursuite, à travers ces derniers chefs-d'œuvre tels que *Le silence est d'or* (1947), *Belles de nuit* (1952) et *Les grandes manœuvres* (1955).

Sous les toits de Paris, ou le contrepoint par la poursuite sonore

Après avoir écrit le scénario de *Prix de Beauté* (1929), film qu'il n'a pu tourner et qui sera réalisé par Augusto Genina, avec Louise Brooks dans le rôle principal, René Clair entreprend le tournage de *Sous les toits de Paris*.

Le film puise sa matière dans un Paris populaire où évoluent des personnages typiques, comme dans ses films précédents. Albert, joué par Albert Préjean est un chanteur des rues qui s'éprend de la belle Pola convoitée par un mauvais garçon, Fred. Celui-ci s'arrange pour faire mettre en prison Albert qui, au retour de cette absence forcée découvre que son meilleur ami, Louis, avec qui il se réconciliera pourtant, est fiancé à Pola. La majeure partie des scènes est tournée au studio d'Epainay dans le décor réalisé par Lazare Meerson assisté d'Alexandre Trauner, et recréant la rue d'un faubourg parisien. Meerson effectue un travail novateur dans ce film ; il utilise en grande quantité de nouveaux matériaux comme le fer, le verre et le ciment, ainsi que des maquettes réduites. Il éclaircit les couleurs jusqu'à un blanc intégral qui permet de filmer avec des éclairages plus faibles et d'éviter la dureté des contrastes tout en favorisant la luminosité⁵⁵⁵.

Ce film, d'une durée de 80 minutes ne comporte aucune course-poursuite et plus généralement peu de mouvements rapides. Les déambulations ou les confrontations qui habituellement trouvent chez Clair un vaste espace sont néanmoins habilement filmées. Ainsi, les allers et retours que font Albert et Pola, entre le café et leurs domiciles respectifs sont

⁵⁵⁵ Lire à ce sujet, BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair, op. cit.*, p. 166. L'auteur note que ce style d'éclairage caractérise la « lumière française » opposée par certains studios parisiens à la « lumière noire » inspirée par l'expressionnisme allemand.

présentés de façon elliptique par un montage très épuré : plan du pavé mouillé, plan des jambes qui avancent de concert, et plan moyen ou rapproché devant les pas de porte.

Cette absence de mouvements rapides, et donc de poursuites, peut s'expliquer à travers des raisons objectives plus ou moins déterminantes.

L'arrivée d'une technologie nouvelle qui permet la prise de son directe a posé de sérieux problèmes aux metteurs en scène. Les contraintes sont principalement liées à la prise de son. Dans le cas du système Vitaphone elles sont caricaturales puisque, tout montage sonore étant impossible, il fallait filmer des scènes d'une durée équivalente à celle des disques. Le système utilisé par la Tobis est comparable au système Movietone et permet, quant à lui, une plus grande souplesse mais le problème majeur reste celui du bruit de la camera qui vient perturber le son enregistré. Cela conduisait, surtout dans les premières années du parlant, avant l'apparition des cameras silencieuses, à enfermer la caméra et l'opérateur dans une cabine insonore, ce qui nuisait à la mobilité de l'appareil. L'apparition des caméras silencieuses vers 1932-33 donne une nouvelle liberté aux cameramen⁵⁵⁶. Enfin, les contraintes de la prise de son obligent le cinéma à retourner dans les studios alors que le muet avait, depuis les courses poursuites anglaises des années 1900, pris l'habitude des tournages en extérieur. Le retour dans un studio, comme celui d'Épinay, dont le plus grand plateau ne fait que 40 mètres sur 20 est certes une contrainte qui peut expliquer l'absence de mouvement ou de poursuites.

Le décor a une certaine responsabilité dans cette mise en scène plus statique⁵⁵⁷. En effet, il faut déployer beaucoup de temps et d'énergie pour le mettre en valeur, peut-être au détriment d'autres figures ; René Clair est connu pour respecter strictement les délais et les budgets. Les figures de style les plus largement mises en avant par l'auteur sont les travellings ; ceux du début et de la fin. Ils surplombent les toits et les façades de ces immeubles des faubourgs dans lesquels, à travers les fenêtres, on découvre le petit peuple de Paris, tendre ou truculent. La réussite technique de ces images, longeant les façades puis plongeant sur la rue, est un véritable exploit lié aussi au chef opérateur Périnal et au chef décorateur Lazare Meerson qui avaient conçu un plan incliné à forte pente sur lequel était fixé le plateau mobile pour la

⁵⁵⁶ PASSEK, Jean-loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 2020.

⁵⁵⁷ La rentabilisation d'un décor coûteux fut chez Méliès, ne l'oublions pas, une cause profonde d'un mode de mise en scène axé sur le « tableau » d'une durée la plus longue possible.

caméra. Ainsi, « Ce système coûteux et dangereux [qui permet de se passer de grue] témoigne de l'importance qu'attachait le réalisateur aux images ainsi obtenues »⁵⁵⁸.

La place déterminante donnée au décor, qui est, au fond, le sujet central du film, oriente le cinéma de René Clair dans un sens profond.

Dans ce paysage urbain recréé, il structure le groupe humain non plus à travers une mécanique trépidante comme dans *Le chapeau de paille d'Italie* par exemple, mais dans un trait de caméra. Tel est le cas, par exemple, dans la fameuse séquence d'ouverture. Ici, le collectif, à l'image de la chorale présentée dans le film, ne se désagrège pas comme le cortège funéraire d'*Entracte*, mais reste soudée au point que rien ne peut la dissoudre. C'est ce que se refuse de faire Albert quand il voit le pickpocket opérer dans la foule, quand il s'évertue à faire des signes, gestes ou changement d'intonation dans la voix pour alerter Pola qui risque de perdre le contenu de son sac, plutôt que donner l'alerte en cessant de chanter mais en brisant cet accord parfait. Le style, privilégié ici, sera celui de la description. L'accent est mis sur ces travellings et sur les mouvements de caméra très doux qui suppriment parfois même les personnages dans l'économie du mouvement dans le film. L'errance est celle de la caméra sur les toits, elle n'a pas besoin d'un médiateur car son « autonomie » est facilitée par le fait que la diègèse et la narration passent par le son.

Ces moments autonomes de la caméra sont composés par d'autres formes de mouvements, liés, cette fois-ci, à la diègèse ; les regards et les intonations de la voix, comme on le constate dans la séquence ici en question. Toutefois, cette approche différente quant aux mouvements et qui se traduit par une grande indivisibilité de l'image est compensée par une autre forme de mouvements, créé celui-là par les regards et les intonations de la voix. Si la diègèse et la narration passent par le son, l'autonomie donnée à la caméra en est d'autant plus facilitée.

Dans l'histoire des formes au cinéma, le glissement d'un mouvement rapide, inscrit dans un récit, vers des formes poétiques privilégiant les mouvements lents hors de toute narration semble se résumer dans l'évolution entre la poursuite et l'errance. Le fait de vouloir privilégier les lieux recréés ou naturels, pour leurs qualités intrinsèques, beauté, « fidélité » à la réalité, richesse des perspectives, conduit à ralentir le mouvement ou à l'arrêter. L'absence

⁵⁵⁸ *Idem*, p. 161.

de poursuites au profit des filatures dans les *Fantômas* de Feuillade en était le signe. Ce que Deleuze définit comme le passage d'une « image action » à une « image perception »⁵⁵⁹ traduit ce changement de régime.

Cet œil observateur, attentif aux moindres détails des lieux, peut être mis en relation avec le regard néoréaliste. Comme le souligne Jean A. Gili le lien entre Clair et le néoréalisme italien perceptible sans doute dans *Sous les toits de Paris*, a été noté bien souvent par les critiques italiens :

« René Clair est vu dans les années 30 comme le modèle d'un cinéma de l'imagination, à la fois plein de fantaisies mais aussi de références réalistes. On souligne son influence sur Mario Camerini⁵⁶⁰ –parfois nommé le « René Clair italien » – et plus tard, lorsqu'il passera à la réalisation, sur Vittorio de Sica, lui-même formé par Camerini. La trace du cinéma de Clair sur celui de De Sica a été examinée par Daniela De Angelis dans un petit ouvrage *Italia-Francia anni 30-40*⁵⁶¹. L'auteure montre que des choix fondamentaux unissent Clair, Camerini, et De Sica ; grande clarté du scénario, grand amour pour le vrai (éventuellement reconstruit mais exécuté en étant fidèle à la tonalité de l'ensemble), immense respect pour les exigences du public »⁵⁶².

Donc, cette idée d'un « reconstruit » qui se veut comme étant proche du « réel » et non pas comme sa fidèle transposition, semble bien décrire l'ambiance qui prend corps dans le film de René Clair. Cela œuvre dans le sens d'une forme de cinéma pourchassant le « réel » plus à travers une représentation statique du monde, incarnée par les décors, plutôt qu'à travers l'action ou le mouvement.

⁵⁵⁹ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.

⁵⁶⁰ Son film de 1937, *Signor Max*, pourtant au cœur de la période dite des *telefoni bianchi*, est l'avant-signe d'un style qui se veut « réaliste ». Les scènes introductives qui présentent le héros, joué par De Sica, dans la rue, exerçant son métier de vendeur de journaux, sont à rapprocher de certains passages de films de René Clair.

⁵⁶¹ DE ANGELIS, Daniela, *Italia-Fancia anni 30-40 : il rapporto tra i registi italiani et quelli d'oltrealpe*, Pescara, Trace Edizioni, 1989.

⁵⁶² Citée par Jean A Gili, « René Clair et la critique italienne », *op. cit.* p. 72.

D'autres encore en Italie, ont vu le style « clairien » comme annonciateur du cinéma direct d'après guerre. C'est ce que relève encore Jean A. Gili qui cite Osvaldo Compassi:

« René Clair nourrit un amour viscéral pour la rue, considérée comme cadre (au sens de panorama, décor) de la vie humaine. Une grande partie de ses films se déroulent dans la rue et du contraste ou de la similitude avec l'intrigue naît un sentiment poétique profond. La fable que René Clair nous raconte est un genre très tenu, on dirait pour ne pas trop déranger ce qui se passe autour. A un certain point de la narration, il semble que le metteur en scène oublie ce qu'il a commencé à dire et qu'il se mette à faire pirouetter sa caméra dans les rues. Il rencontre des murs, des fenêtres, des escaliers, des personnes qui passent [...] il y a une poésie familière, châtiée et mélancolique, dans la représentation de ce cadre qui fait vraiment penser à un grand documentaire lyrique que René Clair devrait tourner en se mettant le long des rues, face aux maisons, sur les paliers, dans les escaliers. Même sans protagoniste, la valeur symbolique des images suffirait peut-être à faire naître en nous les sentiments voulus par le poète, la rue se transforme en protagoniste du récit »⁵⁶³.

La pertinence de ce jugement confirme bien les choix opérés et la direction dans laquelle René Clair s'engage dans ce film en écartant ponctuellement la poursuite visuelle du nouveau système qu'il est en train d'élaborer à l'aube du parlant.

De ce fait, pour une somme de raisons connexes à l'utilisation du son synchrone, que j'ai évoquées plus haut, la poursuite visuelle disparaît. Cette disparition est donc due à des raisons plus ou moins directes. Il en est une qui me semble capitale car elle est riche d'information sur le style de René Clair et sur le lien que celui-ci entretient avec le mouvement. Barthélemy Amengual déduit de l'utilisation par Clair d'un éclairage homogène, d'un cadrage simpliste et d'une absence de profondeur, son désintérêt pour la picturalité du plan⁵⁶⁴. Ce déficit de recherche plastique que j'ai évoqué à travers son utilisation des éclairages est manifeste dans l'absence de mouvements lents. Chez Feuillade, par exemple, la disparition de la poursuite concrète se fait au profit des déambulations à travers un espace creusé dans la profondeur du

⁵⁶³ Osvaldo Compassi, « Strade di Clair e Campanile », in *Cinema* du 25 novembre 1937 cité par Jean A Gili, *op. cit.*, 79.

⁵⁶⁴ AMENGUAL, Barthélemy, *René Clair*, Paris, Seghers, 1963, p. 19, p.61.

plan, recherchée pour elle-même, dans une approche plastique valorisant la perspective. Chez Clair, le cadrage trouve le point le plus favorable pour exprimer le personnage ou la situation. La recherche plastique pour elle-même n'a donc pas lieu d'être. Il me semble alors que, pour Clair, le mouvement d'un personnage n'a de sens qu'en lui-même. Ce mouvement n'est jamais un faire-valoir pour un cadrage ou un décor et n'assume jamais de fonction phatique ou de liaison. Ainsi, certains mouvements lents sont traités elliptiquement. La scène de promenade nocturne de Pola et d'Albert le démontre bien puisqu'elle est mise en place en quelques plans brefs sur les jambes des personnages, alternant avec l'image d'une horloge, dans une frontalité toute primitive et avec l'expression la plus simple : ils marchent ensemble la nuit, longtemps.

L'absence de poursuite en images s'explique également par le thème d'essence tragique porté par la diègèse dans *Sous les toits de Paris*. Le scénario porte en germe les conflits, les blessures et les drames qu'explorera la veine réaliste poétique ; là encore, ils conduisent à des situations de mise en scène favorisant les oppositions, les affrontements et les réconciliations. Cela, même si Clair semble pouvoir se passer de la parole pour faire communiquer ses personnages. Les face-à-face silencieux sont tellement expressifs qu'ils apparaissent comme un hommage au cinéma muet. Il fait donc avancer ses personnages vers la tragédie, qui au théâtre est rarement liée au mouvement et à la poursuite, comme je l'ai noté à plusieurs reprises. Certes, il évite une dramatisation trop forte car « l'intrigue se refuse à peser sur le récit qui est celui de la vie d'un petit bout de quartier »⁵⁶⁵ et distille toujours un humour et un détachement alternant avec des moments plus sérieux.

L'absence de poursuites visuelles révèle surtout autre chose. En effet, la recherche quasi expérimentale à laquelle se livre René Clair dans ce film, à partir de l'utilisation de la parole, de la chanson et de la musique, et même du bruit, met en avant une forme nouvelle, par laquelle la poursuite visuelle est remplacée par une poursuite sonore. En effet, à la fin du film, la rixe qui oppose Fred et sa bande à Albert finit par une poursuite lorsque les agents entendent le coup de feu tiré par Louis, venu à la rescousse de son ami. Mais la scène est tournée dans le noir, une balle ayant fait, dans le récit, exploser le lampadaire. De ce fait, le déroulement des événements ne se devine que grâce aux sons : sifflets des agents, cris des uns et des autres, bruits de courses. Cela jusqu'à ce que les phares d'une locomotive viennent

⁵⁶⁵ BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 160.

partiellement éclairer la scène en montrant les agents qui s'emparent des fuyards le tout accompagné de bruits stridents.

D'une certaine façon, cette course-poursuite sans images, non visuelle, est peut-être un clin d'œil de René Clair sur le son qui dans cette séquence vient symboliquement cacher l'image de la figure mythique du cinéma. Cette absence de courses-poursuites, visuelles, dois-je donc désormais préciser, est due dans ce film à différentes raisons plus ou moins déterminantes ; en tous cas elle laisse place à un faisceau d'inventions qui la remplacent du point de vue de sa représentation symbolique et visuelle. Car, si la course-poursuite est le signifiant magistral d'un cinéma purement visuel, les mises en place du son par René Clair, nouvelles et surtout iconoclastes, montrent que la poursuite peut continuer sa longue marche malgré et avec le son. Il exploite le pouvoir évocateur du son –l'image sonore de la poursuite –et donne au son une autonomie par rapport à l'image.

L'approche de René Clair dans le traitement du son est particulièrement originale car le film se présente comme « un film chanson » ou « un film musette » dans lequel la chanson du film « Sous les toits de Paris » sert de trame. L'importance donnée à la chanson comme fil conducteur et comme moment sonore domine et rappelle l'importance donnée, dans ses autres films, à la poursuite, conçue également comme structure et comme instant. Une des raisons qui semble justifier cette « focalisation » sur la parole chantée s'explique par la place que René Clair lui donne dans le nouveau cinéma parlant. Comme le dit Giusy Pisano, dans ce film « [il] donne déjà la mesure de sa conception atypique et originale de ce nouveau moyen [car] la parole, loin d'être présentée comme le principal axe porteur de sens, est utilisée d'une façon nettement utilitaire et instrumentale ». Elle ajoute :

« Le dialogue, comme simple support d'une fonction communicative, ressemble plutôt à la transcription sonore des anciens intertitres utilisés par le cinéma muet [car] la parole en soi n'intéresse donc guère René Clair, elle est vite submergée par d'autres types de sons : voix et bruits de la rue, musique et chansons qui, pris dans leur ensemble, constituent l'authentique tissu nerveux du film »⁵⁶⁶.

⁵⁶⁶ PISANO, Giusy, « Une esthétique neuve de la chanson à l'écran », in HERPE, Noël, TOULET, Emmanuelle, *René Clair ou le cinéma à la lettre, op. cit.*, p. 139.

Le résultat est probant car l'utilisation de la chanson, fruit d'une sorte de stratégie d'évitement du parlé, va devenir une pièce maîtresse du style de cet auteur. Giusy Pisano parle même d'un « parlé, refoulé en tant que reflet d'une conception théâtrale du film »⁵⁶⁷. Par analogie, la chanson est à situer sur le même plan que la poursuite, vue elle-même comme signe d'une conception non théâtrale et parfaitement autonome du cinéma.

En définitive, comme Chaplin, René Clair veut utiliser les nouvelles technologies permettant l'enregistrement simultané de l'image et du son, dans la voie d'un film « sonore » plus que « parlant ». Cette approche, il la développe en 1929 en ces termes :

« Le film parlant n'est pas tout, le film sonore existe aussi. Sur le film sonore se portent les derniers espoirs des partisans du cinéma sans paroles. Ils espèrent conjurer par lui le danger que représente l'avènement des talkies. Ils veulent croire que ces bruits et ces sons accompagnant l'image animée distrairont suffisamment la foule et l'empêcheront de réclamer le dialogue, lui donneront une illusion de réalité moins dangereuse pour l'art des images que le film parlant »⁵⁶⁸.

Mais il n'est pas non plus idéaliste au point de croire que « le sonore » seul pourra contenter le public et il ajoute :

« Il est à craindre que cette solution ne satisfasse le public qu'à demi...et si tout le monde est d'accord quant aux qualités de la musique mécanique invariable, si préférable à la partition improvisée des orchestres de cinéma, il n'en est pas de même pour les bruits qui se mêlent à l'action. L'utilité de ces bruits est trop souvent contestable. A la première audition ils surprennent, ils amusent. Bientôt ils fatiguent »⁵⁶⁹.

Dans *Sous les toits de Paris*, la chanson est le compromis idéal pour éviter le parlant sans laisser le public tout en répondant aux visées poétiques de son auteur puisqu'elle répond au désir de « transfigurer la réalité » en sublimant les lois de la communication et en les réinventant. Là où la poursuite entamait ce parcours vers une déréalisation visuelle pourtant

⁵⁶⁷ PISANO, *op. cit.*

⁵⁶⁸ CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁶⁹ *Idem*, p. 190.

riche de sens sur la vérité des personnages, la chanson se substitue à elle en atteignant par une autre voie le cœur du public.

Ce film est la concrétisation d'une démarche expérimentale illustrant à nouveau « ce plaisir d'inventer » (voir infra) qui avait produit *Entracte* et les prémises de ce que j'appellerai « la forme poursuite ». Cette fois est née « la forme chanson ». Pour prolonger l'analogie, il n'est pas inintéressant de comprendre la démarche opérée par Clair. En effet, l'arrivée du parlant, dont la généralisation semblait évidente à terme dès 1927 ne le conduit pas à une opposition stérile mais l'amène à la réflexion. Comme toujours, en art, l'Avant – garde va s'interroger sur cette révolution qui risque de menacer le règne d'un « art visuel intégral »⁵⁷⁰. L'enjeu est de taille et semble reprendre les problématiques portant sur l'autonomie du cinéma qui avaient d'ailleurs réussi à faire converger les goûts d'une élite artistique avec ceux du grand public à travers le cinéma burlesque ou d'aventure faisant de la poursuite l'acmé de ce consensus.

Ainsi, le propre frère de René Clair, Henry Chomette qui avait participé avec quelques films expérimentaux (voir infra) aux réflexions en acte sur cet « art plastique en mouvement » théorisé par Canudo et sur son autonomie, s'intéresse à l'utilisation du son au cinéma. Il réalise au sein de la Tobis et avant même son frère un court métrage chanté, *Le manque de mémoire*, dans lequel il fait tourner Yvette Guilbert, l'ambassadrice de la chanson populaire française qui fut immortalisée par Toulouse-Lautrec. Ici la chanson, populaire de surcroît, se trouve au cœur du processus de concrétisation des expériences, maintenant abouties, de diffusion synchronisée de l'image et du son. Ceci n'est pas vraiment nouveau, car la liste est longue des formes de spectacles qui allient images et son, en fusion plus ou moins grande selon la technologie utilisée⁵⁷¹. En tout état de cause, la chanson a un rôle primordial dans la mise en place d'une forme nouvelle de cinéma, tout comme la poursuite, elle-même récurrente dans sa représentation en art, avait servi d'objet à la mise en place du media cinéma. Poursuite et chanson sont les deux parangons du cinéma comme forme artistique populaire. Le vaudeville signifiait chanson dans un premier temps, pour devenir, peu à peu à travers différentes mutations, une forme qui intègre le mouvement de façon paroxystique avec

⁵⁷⁰ BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair*, op. cit., p.155.

⁵⁷¹ Lire à ce sujet PISANO, Giusy, POZNER, Valérie, (sous la dir.) *Le muet a la parole, Cinéma et performances à l'aube du XXe siècle*, Paris, AFRHC, 2005.

les poursuites sur scène comme chez Feydeau, notamment. Le cinéma, lui, fait le chemin inverse puisqu'il intègre la chanson au mouvement.

Henry Chomette est donc la tête de pont de la production française à la Tobis, dans le nouveau créneau de ce cinéma parlant. Mais ce pur héritier de l'avant-garde au cinéma qui « essuie les plâtres du parlant » pour la France⁵⁷² dédaigne la parole pour le « chanté ». Au final, René Clair, suivant les premiers pas de son frère, fait également de la chanson son point d'entrée dans le film parlant. Or, la « chanson filmée » n'a jamais été considérée comme un exercice « noble ». Elle subit la même dévalorisation que la course-poursuite, sans doute de par leur origine commune, le spectacle ou l'expression populaire⁵⁷³. Mais, c'est surtout l'utilisation du son comme contrepoint, à l'instar d'Eisenstein⁵⁷⁴, qui rattache René Clair à une approche d'avant-garde qu'il théorise encore et toujours :

« C'est l'emploi alterné de l'image d'un sujet et du son produit par ce sujet –et non leur emploi simultané- qui crée les meilleurs effets du cinéma sonore et parlant »⁵⁷⁵.

L'effet est donc lié à un montage entre image et son qui repose sur l'idée d'alternance. Il est le corollaire de l'alternance du montage entre images, autre *effet* sur lequel est d'ailleurs basé la course-poursuite. Cette approche dénote la volonté de René Clair de marquer le film par un choc. Il inscrit d'abord les marques de son style dans la bande image et désormais dans la bande son. Cependant la notion d'effet doit être considérée, ici chez René Clair, comme sa vision personnelle de l'attraction – inscrite dans un continuum narratif –dans le sens non seulement eisensteinien (voir chapitre 1) mais encore dans le sens que lui donne Tom

⁵⁷² Pierre Billard émet l'hypothèse que René Clair a participé à la Tobis aux travaux de son frère, en couvrant en quelque sorte une « phase d'initiation ». BILLARD, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁷³ Lire à ce sujet PISANO, Giusy, « les spectacles mixtes : tradition ou anachronisme ? Survivances sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier » in PISANO, Giusy, POZNER, Valérie, *Le muet à la parole, op. cit.* p. 100 et suivantes.

⁵⁷⁴ En 1930, Poudovkine, Alexandroff et Eisenstein, publient le *Manifeste des Trois* qui préconise l'utilisation du son, uniquement en contrepoint, afin d'obtenir la non coïncidence du son avec les images.

⁵⁷⁵ BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 160. C'est également à la suite d'un reportage à Londres, en 1929, pour le magazine *Pour vous* qu'il étudie les films sonores et parlant américains. Comme Pierre Billard le note (p. 154) « il cite dans son article des exemples concernant les effets nés d'une distorsion qui fait que l'image n'est pas l'illustration du son et qu'un sens supplémentaire est obtenu de leurs différences ». Le registre du « montage intellectuel » est ici nettement convoqué.

Gunning (voir Partie Introductive) ; c'est l'effet qui constitue le clin d'œil ponctuel dans un flux filmique.

Néanmoins, *Sous les toits de Paris* révèle l'inventivité et le style de René Clair en germe dans cette nouvelle forme : la « sphère du sonore, ensemble hétérogène et d'effets »⁵⁷⁶ est incluse dans une « notion dynamique de la sphère cinématographique »⁵⁷⁷ Dans ce film la chanson adopte un rôle dominant, au même titre que la poursuite dans le *Chapeau de paille d'Italie*. Elle insuffle son climat, elle est sa structure et son moment « présentationnel » favori, comme on vient de l'évoquer. Elle est également son Idée. Une analyse faite par Giusy Pisano montre à quel point l'utilisation de la chanson par René Clair est nouvelle, unique et purement cinématographique :

« l'utilisation répétitive et presque envahissante de la chanson donne au film un climat semi-onirique, typique de l'univers clairien. L'image réelle, soulignée par une chanson en situation, prend petit à petit des nouvelles dimensions au fur et à mesure que la camera se déplace, pour s'attacher aux personnages qui animent la vie de la ruelle. Alors, la chanson est utilisée pour servir de contrepoint aux images, afin de mettre en évidence l'action des regards croisés entre Albert et certains personnages qui l'entourent ; puis quand Albert essaie de prévenir Pola qu'un pickpocket est en train de la dévaliser, elle devient dialogue et remplace la parole à travers la ponctuation de son texte et par le changement du ton. Ensuite, la chanson devenant refrain, elle n'est plus identifiée à son interprète principal, Albert. Elle passe de bouche en bouche pour enfin envahir complètement les images et la vie de tous les personnages [...]. Élément descriptif au début de la séquence, elle devient facteur de communication dans une situation réaliste pour enfin occuper dans un sursaut d'abstraction tout l'espace du filmique, suggérant presque par le mouvement intérieur de son rythme l'identification avec la dynamique des images. »⁵⁷⁸

En définitive, il n'y a donc pas de demi-mesure : soit le mouvement est rapide et c'est une course-poursuite, car il incarne la quintessence du mouvement, soit il n'a pas sa place, car il

⁵⁷⁶ PISANO, Giusy , « Une esthétique neuve de la chanson à l'écran », in HERPE, Noël, TOULET, Emmanuel, *René Clair ou le cinéma à la lettre, op. cit.*, p. 146.

⁵⁷⁷ *Idem*, p. 146.

peut être exprimé autrement, par le son notamment. Seule la course peut véritablement exprimer les sujets habituels de René Clair qui ont bien souvent à voir avec la vitesse et le compte à rebours, thèmes avec lesquels il renoue après cette entrée éblouissante dans le cinéma parlant.

Le ballet des poursuites audio-visuelles

Avec *Le million*, ce « parfait mouvement d'horlogerie qui ne vit que de son mouvement, mais qui donne une âme aux êtres qu'il anime »⁵⁷⁹, et comme pour *Le chapeau de paille d'Italie*, René Clair fait de la poursuite l'élément moteur mais, cette fois-ci, en intégrant paroles et chants avec la maestria que laissait entrevoir son premier film sonore. Désormais, le film est parlant et chanté et s'annonce au générique comme une « comédie musicale ».

Le film est inspiré d'une pièce de boulevard qui attire l'attention de René Clair parce qu'elle est fondée sur une poursuite comme pour *Le Chapeau de paille d'Italie*. Dans son adaptation, René Clair introduit et donne une place prépondérante à l'élément musical qui vient se mêler à la structure narrative de façon subtile.

La trame est portée par une chasse au veston. Michel, qui se débat dans des problèmes d'argent, vient de remporter le million de la loterie Hollandaise. Malheureusement, le billet gagnant se trouve dans la poche d'un veston que sa fiancée, Béatrice, a remis au Père La Tulipe. Celui-ci, chef d'une bande organisée et fuyant la police, après s'être dissimulé dans la chambre de Béatrice, avait emprunté le vêtement pour changer d'apparence. Ainsi débute une histoire qui a pour structure narrative principale une véritable course-poursuite. La poursuite est au départ distale puisqu'il s'agit de retrouver la piste du vêtement qui finit par devenir le costume de scène du Ténor Sopranelli qui se produit à l'Opéra comique. Puis, tandis que tous – Michel, son ami, sa fiancée, sa maîtresse, la bande du Père La Tulipe – finissent à l'Opéra où le veston a été repéré d'abord dans les loges puis sur scène ; de multiples filatures et courses-poursuites s'engagent à travers les couloirs, les coulisses et la scène. Finalement, tous se rapprochent de l'objet convoité qui passe de mains en mains. L'acmé de cette poursuite est

⁵⁷⁸ *Idem*, p. 148.

⁵⁷⁹ MITRY, Jean, *René Clair, op.cit.*, p. 78.

constitué par une scène faisant des personnages les participants à un match de Rugby, le veston prenant la place du ballon et le son vociférant les clameurs et les cris habituels des compétitions sportives. La poursuite est maintenant proximale. Enfin, alors qu'elle s'achève le veston échappe aux uns et aux autres et tombe sur le toit d'une voiture qui s'éloigne dans la rue. Cette voiture s'avère être le taxi que prend Michel, dépité d'avoir perdu son billet. Il rentre chez lui penaud, pour retrouver ses créanciers les commerçants du quartier. Heureusement le veston et le billet sont ramenés par le Père La Tulipe décidé à rendre service à Béatrice.

Le film propose tous les registres possibles des variations dans le mode de la poursuite : enquête, filature, poursuite distale puis proximale, poursuite sonore et, à terme leur fin dans l'affrontement. La poursuite est métaphorique et physique. D'ailleurs, au début du film un chassé croisé de deux poursuites donne le ton. Michel, apostrophé par les commerçants à qui il doit de l'argent, se dirige vers l'escalier qui le mène à son atelier sous les toits, mais ses créanciers, outrés par le mépris dont il fait preuve à leur égard, se lancent à sa poursuite. Parallèlement, le père La Tulipe s'engouffre dans l'immeuble devant, cette fois, la police. Les deux poursuites s'entrecroisent, les poursuivants finissant par confondre ceux qu'ils traquent. Tous les mouvements sont ici, comme dans le tout le film, régis par les poursuites. Celles-ci ont lieu exclusivement en intérieur et bénéficient d'un accompagnement chanté ou sonore. La poursuite inaugurale est, ainsi, accompagnée par le chœur des créanciers qui chantent : « Il est passé par ici ! Il repassera par là ! » ; ajoutant à la poursuite visuelle des commentaires sonores qui guident les mouvements des personnages.

Vers la fin, la poursuite à l'opéra, qui est accompagnée par les sons habituellement entendus au stade, clameur de la foule et encouragements aux joueurs, condense quant à elle les traits d'un humour particulièrement décalé. L'intégration du chanté, du sonore, et du parlé à ce divertissement ironique fit de ce film le grand succès mondial de René Clair. Cette œuvre majeure adopte la « forme poursuite » du *Chapeau de Paille* en l'améliorant, puisque la poursuite est encore plus prégnante, grâce à l'apport des dialogues et de la musique. Les historiographes ont multiplié les qualificatifs pour rendre compte du haut degré d'achèvement de cette œuvre sans pour autant réussir à la ranger dans un genre bien déterminé. On parle en l'évoquant du « seul burlesque parlant français »⁵⁸⁰, de style à la Lubitsch mais avec une

⁵⁸⁰ BARROT, Olivier, *René Clair ou le temps mesuré*, op. cit., p. 36.

maîtrise supérieure du son⁵⁸¹, de « comédie de boulevard transformée en Vaudeville » grâce aux chansons⁵⁸². C'est Jean Mitry qui est le plus élogieux en le qualifiant de « chef d'œuvre total » d'un genre original qui « mêle le vaudeville burlesque à la comédie ballet »⁵⁸³ et qui par son ton est même supérieur au *Chapeau de Paille d'Italie*. Quant à moi, j'ajouterais qu'ici, plus que jamais, l'essence des personnages – leur quête existentielle – est illustrée par un récit qui n'est autre qu'une immense poursuite. Les personnages s'incarnent dans l'action et sont rendus plus attachants que dans *Le Chapeau de Paille d'Italie* où ils semblaient justement n'être que des « marionnettes ». Ici, ils sont plus légers, ils dansent, rêvent, ils tentent de se débarrasser de la médiocrité humaine, oeuvrant ainsi dans la voie d'une plus grande poésie. Le contenu n'est fonction que de la forme qui devient créatrice et qui mêle « le songe à la réalité, la romance à la satire, le vraisemblable à l'invraisemblable, créant ainsi son propre univers »⁵⁸⁴.

De fait, cette forme « poursuite chantée » devient oeuvre d'art total, représentant tous les arts sans être d'aucun plus que d'un autre, mais dont la convergence est donnée par la poursuite qui, comme nous l'avons constaté, peut se conjuguer avec les nombreux modes de représentations existants. Cependant, il en est un, le théâtre, avec lequel René Clair entretient un lien privilégié. Bardèche et Brasillach en font état d'une façon très subtile. Ils évoquent d'abord la façon, non plus stylisée mais magnifiée avec laquelle René Clair fait se mouvoir, dans les poursuites comme dans un mouvement de ballet, ces personnages du petit peuple dont il ne peut se passer, l'épicier, la crémière, les agents, le fou en caleçon, le ténor, la chanteuse. Avec une gaîté amenée par le chant ils sont à la fois des personnages de la commedia dell'arte et en même temps le chœur antique, parcourant ainsi cette histoire du théâtre occidental né de la tragédie grecque :

« ...le ballet n'a plus la première place et devient le chœur. Ainsi dans la tragédie grecque, de la troupe qui chantait la résurrection du dieu se détachèrent un, puis deux, puis trois

⁵⁸¹ *Idem*, p. 38.

⁵⁸² BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair, op. cit.*, p. 168.

⁵⁸³ MITRY, Jean, *op.cit.*, p. 76.

⁵⁸⁴ *Idem*, p. 76.

personnages, et le chœur fut réduit au rôle de commentateur. Mais il demeure encore témoin, et jamais René Clair n'oubliera ce qui fut pour lui l'origine du cinéma. »⁵⁸⁵

Sur la scène, la poursuite ne prit corps que dans ses versions les plus triviales, tréteaux des foires, vaudevilles, cirque, dans lesquelles la parole était confisquée au profit des formes plus élitistes mais plus statiques. En définitive, chant et poursuite, vestiges des formes populaires des arts de la scène et signes de leur connotation « vulgaire » rejoignent dans ce film les modèles anciens en se mélangeant étrangement. Ainsi les fonds clairs, accentués par les tulles blancs sur lesquels les personnages se dessinent dans une superbe « stylisation figurative »⁵⁸⁶, rappellent le mur devant lequel se produisaient les acteurs du théâtre antique⁵⁸⁷. Ils accueillent aussi des farandoles populaires et des courses pleines de vie, rythmées par des chansons, véritables « stylisations verbales »⁵⁸⁸. Ce monde là est celui d'un mélange parfait où le son et l'image viennent s'équilibrer par de subtils contrepoints et où petites et grandes formes sont mêlées et traitées avec une égale ironie entraînée dans le sillage de la course-poursuite.

Invariablement et sans lasser le public, René Clair va faire une utilisation moins prononcée de la poursuite mais non moins intéressante dans son film suivant, *A nous la liberté*, en 1931. Ce film s'attache à dénoncer les travers d'une société capitaliste qui utilise le machinisme contre l'être humain. Le ton du film est celui d'un « ballet charmant »⁵⁸⁹ et « d'une chorégraphie burlesque »⁵⁹⁰. Bien entendu, les chansons occupent une large place et leur présence, comme dans une opérette, atténue la « véritable intention polémique du film »⁵⁹¹ souvent interprété comme –trop –gentiment anarchique. Ce film a conforté aux yeux du public l'idée que René

⁵⁸⁵ BARDECHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*, op. cit., p. 310.

⁵⁸⁶ PISANO, Giusy, op. cit., p. 150.

⁵⁸⁷ Il est couramment admis que dans l'antiquité, à partir du IV^{ème} siècle avant J.C. apparaissent les premiers théâtres grecs en pierre. Les gradins sont adossés à une pente de colline creusée en hémicycle. La scène, circulaire est située dans le bas derrière laquelle se trouve un mur, parfois percé de portes ou représentant un décor. Chez les romains la scène est close dans le fond par un mur, orné de colonnes et de niches. Ce qui est certain est le fait que le chœur et les acteurs sont séparés, les uns dans l'orchestra, les autres devant la skene (façade devant laquelle sont placés les acteurs) et sur une estrade (Proskenenion).

⁵⁸⁸ PISANO, Giusy, op. cit., p. 150.

⁵⁸⁹ MITRY, Jean, *René Clair*, op. cit., p. 82

⁵⁹⁰ *Idem.*

⁵⁹¹ BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair*, op. cit., p.190.

Clair devenait le « Chaplin of Europe », avec en plus une supériorité dans le domaine du son. L'intérêt réside également dans l'utilisation des poursuites qui retrouvent une fonction plus burlesque et moins narrative que lors du film précédent et, ce qui est sans doute lié, dans une importance plus forte du son dans son apport à l'unité d'ensemble.

Le film de Chaplin, *Les temps modernes* (1936) aborde des thèmes similaires à ceux d'*A nous la liberté*. Une scène, celle où Charlot se débat avec les cadences de la chaîne de montage, fut peut-être inspirée d'une scène du film de Clair⁵⁹². Les deux séquences montrant de surcroît une poursuite, celle d'objets par un homme sur un tapis roulant, il m'a semblé intéressant de les comparer. Ainsi concrètement analysés, les deux styles livreront par leur différence la conception de la mise en scène de ces deux auteurs.

Chez Chaplin, la séquence dure 18 minutes. Placée en introduction dans le film, elle correspond à une journée d'usine qui va se passer en fonction et autour du rythme imposé par le travail à la chaîne. Dès lors il y a plusieurs moments qui montrent les difficultés du personnage central à survivre à la vitesse et à la répétition des gestes. A trois moments Charlot affronte la chaîne. La mise en scène favorise, surtout à ces instants, le plan d'ensemble et le plan séquence. Ainsi, comme dans toute poursuite chez Chaplin, c'est le corps de l'acteur dans ses facéties chorégraphiques, qui est mis en avant, de sorte que le mouvement est à la source du rythme. L'aliénation physique provoquée par ce mouvement non naturel est soulignée par la centralité donnée au personnage, omniprésent à l'image. Dans cette longue séquence, d'autres poursuites viennent s'ajouter aux jeux de mise en scène dans lesquels le personnage se confronte à la chaîne de montage. Ces poursuites sont filmées en plan très large pour, là encore, mettre en avant les mouvements dansés qui composent ce « mimodrame ». En moyenne la durée des plans est de 11 secondes. La scène est réellement centrée sur la violence qui assomme le personnage à travers un système oppressant : les rapports violents ou hostiles avec les contremaîtres et les autres ouvriers, l'impossibilité d'échapper à la surveillance d'un directeur qui contrôle tout grâce aux images, et l'obligation de poursuivre les boulons sur la

⁵⁹² Un procès intenté par La Tobis, qui possédait les droits du film, à l'encontre de Charlie Chaplin a défendu cette thèse. Les avis divergent. Selon Pierre Billard (BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 187) il est vraisemblable que Chaplin se soit inspiré du film et de cette scène. En tout cas, Clair, qui n'était pas à l'initiative de cette action en justice a toujours déclaré, certain d'avoir été copié, être honoré d'avoir pu inspirer un génie tel que Chaplin envers qui tout le cinéma mondial avait une dette et lui tout particulièrement en s'étant souvent inspiré de lui.

chaîne de montage. C'est ce dernier élément qui constitue le support essentiel du comique de cette scène qui, avec les autres poursuites, constitue l'épine dorsale de la gestuelle chaplinesque, « des figures mimées sous le signe de la danse »⁵⁹³ selon Jean Mitry. La poursuite finale, qui le fait courir après une grosse dame, dont la robe a des boutons rappelant par leur forme les boulons de l'usine, est une image impérissable. Rien ne rappelle plus ce « mécanique plaqué sur du vivant » de Bergson, maintes fois évoqué et pourtant tellement présent ici.

Chez Clair, la séquence qui met en scène Emile aux prises avec la chaîne de montage ne dure que 4 minutes 45 et ne constitue qu'un moment assez bref, bien que très signifiant sur la vie de l'usine et la répétitivité des gestes à l'ère de la machine outil. Le personnage principal, qui comme Charlot sème le désordre au sein de cette usine que rien ne distingue de la prison, ni les gestes répétitifs, ni l'organisation militarisée, est filmé tout autrement. Plus courts en moyenne (7 minutes), les plans sont agencés dans un montage plus sophistiqué. Des travellings latéraux sur la chaîne de montage, d'abord de gauche à droite, montrent le déroulement normal du travail à la chaîne. Puis des plans plus courts présentent Emile qui se laisse surprendre par la vitesse et qui tente, en se déplaçant, de rattraper son retard. La rupture entre les travellings et les plans courts crée un sentiment d'accélération qui ne doit rien au jeu des acteurs mais tout au montage. Puis, les entrées successives par la gauche dans le plan suivant des ouvriers qui gênés par Emile tentent à leur tour de rattraper leur retard, envahissant le poste de travail du voisin, finissent par, de bousculade en bousculade, créer l'accumulation dans le cadre et une confusion sur la chaîne de montage. Enfin, tout le monde se remet au travail : un travelling de droite à gauche finit de montrer les uns et les autres à nouveau à leur place avec derrière eux, le contremaître, dont on ne voit que la partie inférieure du corps, qui les interroge en remontant la chaîne jusqu' au fautif, le pauvre Emile. Ici dans cette forme de poursuite, c'est bien le montage qui donne le rythme et non les mouvements des personnages, contrairement au film de Chaplin. La scène se répète quand Emile, à nouveau assis devant la scène, laisse filer la pièce à travailler, non plus par inattention mais parce qu'il a laissé échapper le mouchoir de la jolie secrétaire dont il est amoureux sur le tapis roulant. Le mouchoir est vite éjecté de la chaîne par un camarade alors qu'un autre le ramasse et le jette par la fenêtre. Tout cela relance une nouvelle poursuite à travers la cour de l'usine,

⁵⁹³ MITRY, Jean, *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Paris, Editions universitaires, 1957, p. 70.

entraînant, comme d'habitude avec Clair, une cohorte de personnages à sa suite. Ici, ce n'est pas le personnage qui est l'objet de la mise en scène mais la chaîne elle-même comme principe d'organisation plastique du film, à l'image des files d'ouvriers qui avancent au pas cadencés au rythme des sifflets de leurs gardes-chiourmes. Le symbole est celui d'un type d'organisation collective totalitaire.

Ces deux modes de filmage mettent en évidence, cette fois-ci, la différence entre le cinéma de Chaplin et celui de Clair. A travers ces séquences qui mettent en place des poursuites sur une chaîne d'usine, Clair utilise le montage comme source de rythme et livre un panorama moins centré sur un individu, tout mouvement ample se transformant en ballet, comme dans les courses collectives. Quant à lui, Chaplin organise toute sa technique autour d'une chorégraphie, celle de Charlot, que ce dernier mène en opposition soit seul, soit avec un partenaire unique, un autre personnage ou une machine.

Le caractère collectif des courses-poursuites dans *A nous la liberté* confère au film un aspect burlesque; au début, avec l'évasion d'Emile dans une scène qui rappelle une fois encore les burlesques du muet, avec gendarme, gros bonhomme moustachu, et chutes en tous genres ; au milieu, après l'incident sur la chaîne de montage ; puis quand les deux amis veulent s'enfuir en emportant le contenu du coffre ; enfin quand tous se mettent à courir derrière les nuages de billets, entraînant derrière eux, dans « un courant collectif aveugle »⁵⁹⁴ toute la cérémonie qui se disloque dans le désordre et la confusion. Les poursuites se réfèrent ici aux origines des spectacles burlesques qui comme au cirque ou dans la commedia dell'arte, mettent en rapport des personnages investis d'une autorité (le clown blanc, Pantalone, les sergents de ville) avec ceux qui sont facteurs de désordre (l'Auguste, Arlequino, le voleur). Elles représentent « les réactions des groupements qui se défendent contre tout ce qui risque de troubler l'ordre établi »⁵⁹⁵. Pourtant l'idée de poursuite est beaucoup moins prégnante que dans *Le million*, par exemple. La forme qui affleure nettement est plutôt celle de la *fuite*, qui s'impose au début du film dans la scène de l'évasion de la prison, au moment où Emile refuse de faire la queue pour être embauché, quand il quitte la chaîne de montage et à la fin quand les deux camarades partent sur les chemins. De ce fait, le film perd en solidité du point de vue de la structure narrative, puisque la poursuite est ce récit idéal qui donne aux films une grande homogénéité

⁵⁹⁴ MITRY, Jean, René Clair, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁹⁵ *Idem*, p. 86.

et une logique sans faille. Ce léger déficit de structuration est, peut-être, par voie de conséquence, au-delà des fonctions habituelles qu'il revêt, compensé par l'élément sonore qui prend une importance plus forte comme instrument de liaison. Ainsi la chanson permet de lier, grâce à la simple reprise du refrain, tous les groupes présentés : prisonniers, écoliers, travailleurs qu'elle associe dans un même ensemble. Elle le fait d'une façon idéologiquement signifiante en facilitant les liaisons entre les séquences⁵⁹⁶. La musique d'une façon générale assume aussi cette fonction puisque « les claires et vives notes de Georges Auric assurent l'unité qui est, si souvent, en danger d'être rompue »⁵⁹⁷.

La force d'une structure narrative qui repose sur la poursuite est flagrante au cinéma comme dans d'autres moyens d'expression qui reposent sur un récit. Tous les films de René Clair qui viennent ensuite feront presque tous référence à la poursuite, soit comme moment de type burlesque, soit, mais cela sera plus rare, comme principe narratif. En effet plus aucun film ne proposera avec autant de brio cette fusion d'une structure de type « boulevard » associée aux scènes de poursuites burlesques.

Néanmoins, René Clair propose dans chacun de ses films une mise en scène liée encore et toujours à la poursuite. Parmi les nombreux films qu'il tourne jusqu'aux *Fêtes galantes* en 1965, plusieurs me semblent intéressants en raison du lien qu'ils entretiennent avec cette figure. Je n'évoquerai pas tous les films même s'ils reprennent souvent les thèmes favoris de René Clair comme la « mécanisation de l'absurde »⁵⁹⁸, qui ont pour origine les films burlesques français tels que ceux de Jean Durand, comme *C'est arrivé demain* (It happened tomorrow, 1943). Le sujet de « la ville » et la façon dont elle lie ou dissout les groupes ou les individus⁵⁹⁹ se retrouve souvent également. J'ai choisi toutefois de ne m'intéresser qu'à quatre films qui, soit dans leur globalité soit à travers un de leurs passages, éclairent encore et toujours sur la force et l'immense malléabilité de la poursuite.

Après une expérience réussie en Grande Bretagne et un bref séjour en France, René Clair s'éloigne d'Europe et gagne les Etats-Unis en 1940. Il y tourne cinq films qui confirment sa faculté d'adaptation et son immense talent. Son habitude de ne faire que les prises essentielles

⁵⁹⁶ Lire à ce sujet Giusy Pisano, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁹⁷ BARDECHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *op. cit.*, p. 313.

⁵⁹⁸ SADOUL, Georges, *Histoire d'un Art le cinéma des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 335.

pour un montage qu'il a déjà anticipé –montage comme cosa mentale ? – lui permet de garder le contrôle sur le film. Il ne se soumet pas, du fait du travail préparatoire très élaboré, à l'habitude qu'avaient les studios de multiplier les prises et qui laissait au producteur une grande marge de manœuvre pour orienter la mise en scène dans la direction voulue au moment du montage. Parmi sa production américaine qui comprend *The Flame of New Orleans* (Universal, 1940), un sketch dans *Forever and a day* (1941, RKO), *I married a witch* (1942, Paramount), *And then there were none* (1945, 20th Century Fox) c'est le film *It happened tomorrow* que René Clair préfère. Ce film, qui connaît un grand succès dès sa sortie à New York, « réussit le mieux la synthèse entre deux grands thèmes de son œuvre, le merveilleux et la comédie poursuite »⁶⁰⁰. Tous reconnaissent la grande qualité de ce film, « impeccable mécanique parisienne »⁶⁰¹ qui émerge malgré tout des conditions de productions américaines habituées à livrer des œuvres généralement sans aspérités. La dernière demi-heure du film est particulièrement enlevée. Le personnage principal, un journaliste qui reçoit miraculeusement chaque jour l'édition du journal du lendemain peut de ce fait prédire l'avenir. Il utilise cet avantage pour être présent sur les lieux des grands événements, réaliser des scoops et même gagner aux courses. Mais un jour, presque parvenu au bonheur total avec sa toute nouvelle épouse avec qui il vient de gagner une petite fortune au jeu, il lit la nouvelle de sa mort qui aura lieu le soir même, dans le hall d'un grand hôtel, à la suite d'une fusillade. Alors qu'il essaye à tout prix d'éviter le lieu du drame, il se fait voler son portefeuille contenant quelques milliers de dollars. Une poursuite va s'engager et le mener malgré lui sur le lieu fatidique. Dans la confusion, durant la fusillade qui a bien lieu, les policiers trouvent son identité sur le corps du voleur qu'ils viennent d'abattre et annoncent sa mort. La nouvelle est diffusée dans l'édition du soir. Se réveillant, il se découvre en vie et comprend les causes de cette fausse nouvelle et retrouve son épouse pour un happy end.

La mise en scène est particulièrement enlevée et la course poursuite digne du talent de René Clair en ce domaine. Les cadrages assez conventionnels du début deviennent plus larges, les plans d'ensemble plus nombreux. Les corps semblent retrouver la soumission au mouvement, obéissant au principe de la course poursuite au cinéma qui fait bien souvent de l'être humain une mécanique, un pantin. La représentation du mouvement dans cette fin échevelée évoque

⁵⁹⁹ Lire à ce sujet, GRENIER, Lise, (sous la dir.), *Cités-cinés*, Paris, Ramsay, 1987, p.11.

⁶⁰⁰ BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 266.

symboliquement la force du destin, même si la transcription de ce même destin est sujet aux erreurs de personnes. La coexistence de cette loi immuable et d'une vision ironique des choses est caractéristique de l'auteur ; il se laisse tenter par ce prolongement burlesque émaillé de quelques clins d'œil, encore et toujours, aux farces comiques du début du cinéma quand, par exemple, une femme, dans la bagarre générale, prenant fait et cause pour son mari, rentre dans la bagarre⁶⁰². Le film renoue avec la représentation plastique de l'idée selon laquelle l'être humain est soumis à une mécanique à laquelle il ne peut échapper. Cela donne à voir un exercice intellectuel portant sur toutes les manipulations du temps possibles et inimaginables ainsi que sur leurs conséquences absurdes et paradoxales au profit d'un humour cher à René Clair. Même si la parfaite écriture d'un récit fantastique enclenche cette mécanique rythmée par une mise en scène conforme à un certain classicisme hollywoodien, la course poursuite finale est l'élément de base qui l'emporte sur l'élément surnaturel, pour attirer vers elle le souvenir des courses poursuites des premiers âges. Jean Mitry est, de tous les commentateurs, celui qui est le plus élogieux quant à ce film. Selon lui, il équivaut au *Million* du point de vue du rythme. Je pense quant à moi que le film est beaucoup moins rythmé et que les enchaînements sont beaucoup plus lents, surtout dans la première partie. Le nombre de poursuites y est inférieur et le fil conducteur, une course à la mort, a moins de force que la course au million (ou au chapeau) qui s'enclenche dès le début du film du même nom, et dont le caractère moins irréel favorise l'identification. Néanmoins l'obsession du temps est expressément nommée, une fois encore, dans *It happened to morrow* par la course poursuite.

L'influence de cette période américaine sur le style de René Clair est incontestable⁶⁰³, sans doute dans la voie d'une efficacité de la mise en scène qui ne l'empêche pas de garder un caractère et un style immédiatement identifiables. *Le silence est d'or*, son premier film

⁶⁰¹ SADOUL, Georges, *dictionnaire des films*, Paris, Seuil, p. 42.

⁶⁰² L'éloignement de la scène permet de distinguer un homme déguisé en femme, comme c'était le cas dans bien des facéties comiques dans les années 1900. Mais c'est aussi une chose à laquelle nous sommes habitués dans les scènes de bagarre, au cinéma quand le cascadeur qui est souvent un homme, remplace une actrice, à condition d'être un tant soi peu attentif.

⁶⁰³ BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 296 insiste sur ce point et constate que personne en France à cette époque –les tensions France USA en matière de cinéma sont fortes- ne peut admettre cette influence qui se confirme, selon

français de l'après guerre illustre cette idée et lui permet de renouer avec le succès public et le succès critique. Sans évoquer la longue liste des éloges qui permettent d'en saisir toute la valeur, je retiens pour ma part l'analyse de Jean Mitry pour lequel, dans ce qu'il considère comme un chef-d'œuvre, « la comédie dramatique remplace la comédie burlesque, la course-poursuite et le ballet »⁶⁰⁴. Cette transformation modifie profondément la texture du film qui garde toujours une vitesse de développement et un rythme que j'attribue à une « façon » plus américaine mais qui présente les personnages d'une manière plus incarnée par laquelle des « fantoches » deviennent des êtres vivants. La caricature est moins tranchante et se transforme en « ironie légère »⁶⁰⁵ tandis que la mécanique qui actionne les trajets et les actions repose non plus sur un éblouissant maillage de causes et d'effets mais sur le simple déroulement du hasard et du destin. En définitive, c'est un peu le passage de la Commedia dell'arte à Molière ou de Labiche à Marivaux comme le développe fort justement Jean Mitry. D'une façon radicale dans ce film, emportée par une dynamique de transformations, la poursuite disparaît. Avec elle, s'éloigne aussi la perfection formelle d'un *Chapeau de paille d'Italie* ou d'un *Million* qui sont encore marqués du sceau de l'avant-garde : la passion de la forme comme discours, la recherche permanente d'une fusion de la forme et du fond, qui, même offerte au plus grand nombre, ne peut cacher sa présence. En définitive, c'est *Entracte* qui a fini sa course, digéré par l'aisance d'un auteur qui se soumet à la grande forme classique pour mieux la gouverner. Tout l'art de René Clair est marqué du sceau de la poursuite, inutile de le redémontrer ; s'il s'en sépare avec *Le silence est d'or*, il ne peut toutefois s'empêcher de lui rendre hommage. Et quel hommage !

La toile de fond du film repose sur la reconstitution de l'époque du Cinématographe forain à travers la vie d'une petite société qui produit des courts métrages comme on en faisait dans les années 1905 à la façon des premiers burlesques ou un peu plus tard à la façon des cinéromans. Durant tout le film, les scènes qui se déroulent au studio nous présentent les tournages de ces petits films d'époque. Un des films tournés présente une scène de poursuite débutant, comme je l'ai évoqué à travers le témoignage de Gaston Modot sur le style de Jean Durand, avec une chute d'un échafaudage suivie d'une course à laquelle s'agrège une petite

lui, avec *Les grandes manœuvres*. Film qui me permettra de m'interroger sur cette évolution et la disparition des poursuites dans celui-ci.

⁶⁰⁴ MITRY, Jean, *René Clair, op. cit.*, p. 117.

⁶⁰⁵ *Idem*, p. 117.

troupe de personnages typiques (voir plus avant). Cet extrait rend hommage, une fois de plus, à la course poursuite au cinéma. Ce studio et les scènes qui y prennent vie est le respectueux hommage à une époque, aux gens qui l'ont vécu, et aux éléments indissociables que René Clair ne peut s'empêcher d'évoquer : les personnages d'un Paris populaire, le cinéma, le mouvement, la poursuite qui est symboliquement et filmiquement la chaîne qui les relie. René Clair, dans sa préface au scénario du film évoque «le souvenir des artisans qui, entre 1900 et 1910, firent naître en France la première industrie cinématographique du monde... »⁶⁰⁶. Pour Sadoul, cette « reconstitution amusée et précise contribue à donner au film son ton et sa résonance »⁶⁰⁷. Il est vrai que le film dans le film, mise en abyme savoureuse, n'est pas anodine car elle interfère sur le destin des personnages et influence leurs choix. Et, surtout, elle donne à Clair l'occasion « de proclamer l'une des bases de son credo d'auteur [...] l'importance pour le cinéaste de sa relation avec le public »⁶⁰⁸. Monsieur Emile, joué par Maurice Chevalier, fait sienne la formule : « il faut toujours surprendre le public avec ce qu'il attend ».

En 1949, *La beauté du diable*, reprise du thème de Faust, est une coproduction franco-italienne tournée dans les studios romains de Cinecitta qui semble pécher par la faiblesse de sa construction et quelques contradictions inhérentes au scénario. Celui-ci s'évertue à démontrer l'absolu déterminisme qui dicte nos vies en même temps que l'existence du libre arbitre. L'irrationalité et l'absence de construction rompent avec une habitude propre aux films de René Clair qui narre des histoires d'une « pureté géométrique »⁶⁰⁹. Ce déficit n'est pas étranger au déficit de poursuites. Cela ne préjuge pas des autres qualités du film souvent minimisées par une critique qui sera de plus en plus intransigente, contrairement au public qui lui fit un bon accueil.

Les reproches formulés, son ton trop sérieux, la gravité des sujets évoqués incitent René Clair à retrouver un ton plus léger en 1952. Il réalise *Les belles de nuit* qu'il présente en ces termes : « nous n'avons cherché qu'à vous divertir en vous racontant dans *Belles de nuit* une

⁶⁰⁶ BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 298.

⁶⁰⁷ SADOUL, Georges, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁰⁸ *Idem*, p. 298.

⁶⁰⁹ Le terme est de René Clair, cité par Pierre Billard in BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair, op. cit.*, p. 269.

aventure imaginaire qui ne tend pas à prouver quoi que ce soit, qui ne soutient aucune thèse et qui est en un mot aussi parfaitement inutile qu'un rossignol ou qu'une fleur »⁶¹⁰.

Le film est loin d'être considéré comme un chef-d'œuvre si l'on en juge par les commentaires des habituels dictionnaires de films : « s'il n'a d'autres prétentions que de divertir il lasse vite »⁶¹¹ ou encore « le moins mauvais des films de René Clair »⁶¹². Pourtant, les visionnements successifs et répétés du film amènent à penser, comme Jean Mitry, qu'il s'agit bien d'une œuvre de très grande valeur dans laquelle se retrouve « la virtuosité, la poésie, le charme de René Clair »⁶¹³, le plus « René Clair » de tous les René Clair ! On y retrouve à la fois le « réalisme » du Paris tant adoré, le fantastique poétique qui s'inspire du rêve et surtout, comme décuplée par un cinéaste qui maîtrise son art comme jamais, une technique de mise en scène qui semble tenir en un ensemble parfait tous les éléments dont le cinéma se nourrit : décors (naturels, stylisés, figurés), son⁶¹⁴ (paroles, chant, musique, bruits), images (fixes, mouvantes), références aux arts (cinéma, théâtre, opéra, arts plastiques, théâtre). Cette sorte d'apothéose d'art total ne doit la cohérence de sa forme énergique, ironique ou joviale qu'à un art du montage dont la sobriété n'a d'égale que l'ingéniosité. Le film raconte l'histoire d'un jeune pianiste qui trouve dans les rêves l'occasion de rencontrer des créatures idéales à des époques passées. Ce passé, ce « bon vieux temps » idéalisé (la belle époque, la conquête de l'Algérie en 1830, la révolution française, notamment) s'avère bien vite être un cauchemar. C'est à travers un art abouti des liaisons qui utilise toutes les possibilités techniques que Clair est le plus talentueux⁶¹⁵. Et, comme il se doit, la poursuite retrouve une place de choix.

Cette place est celle qu'elle occupe dans ces films de René Clair que j'ai qualifié *forme poursuite* (*Le chapeau de paille d'Italie*, *Le million*) ; tout concourt à l'Idée (au sens platonicien) et les images montrant effectivement des poursuites sont nombreuses. Dans *Les*

⁶¹⁰ CLAIR, René, *Comédies et commentaires*, Paris, Gallimard, 1959 d BARROT, Olivier, *René Clair ou le temps mesuré*, *op. cit.*, p. 75.

⁶¹¹ SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films*, *op. cit.*, p. 27.

⁶¹² TULARD, Jean, *Guide des films*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 307.

⁶¹³ MITRY, Jean, *René Clair*, *op. cit.*, p. 145.

⁶¹⁴ La fonction essentielle que jouent la musique et les chansons dans les enchaînements justifie la profession du héros, compositeur et professeur de musique. La musique est, comme souvent dans les productions de Clair, de Georges Van Parys.

⁶¹⁵ Lire la dithyrambique analyse de Jean Mitry (*op. cit.*, p.151 à 155) à ce sujet.

belles de nuit la poursuite d'un bonheur à travers le succès motive le héros qui voudrait que son opéra soit retenu et qui s'imagine dans les bras de femmes idéalisées. Dans ses rêves il réalise presque ses désirs. De ce fait il cherche à trouver le sommeil à tout prix, ce qu'un univers sonore plus que perturbant l'empêche de faire. Puis, comme les rêves deviennent cauchemars, il n'a de cesse de les fuir et en vient à redouter le sommeil. Il est donc littéralement à la poursuite de ses rêves, univers enchanteur plein de musique, de gloire et de charme, mais constamment troublé par une réalité dont la matérialité s'exprime dans le bruit, celui grinçant des autos, des machines ou des cris. Parfois un simple mouvement de caméra, un travelling précis l'accompagne et suggère sa course à travers le temps⁶¹⁶. L'emboîtement des poursuites, la quête du sommeil pour poursuivre ses désirs dans des rêves qui donnent lieu à d'autres poursuites, constituent un florilège de mises en abyme, et installent l'idée d'un mouvement permanent. Celui-ci est construit par le montage qui structure les passages entre le rêve et la réalité puis par les scènes de poursuites pures qui trouvent à la fin du film leur apothéose. Dans un rêve-cauchemar final, les personnages principaux issus de la vie réelle se retrouvent mêlés à une gigantesque course-poursuite qui les fait se déplacer à toute allure, devançant les cavaliers arabes et les fantassins de 1830, les trois mousquetaires et les révolutionnaires qui les pourchassent. La mise en scène de cette immense course-poursuite est bâtie selon le mode du montage alterné, entre poursuivants et poursuivis de toutes les époques, donnant lieu à une collective traversée du temps confondue avec la traversée des grands espaces. Le mouvement dans l'espace devient voyage dans le temps, ironiquement balisé par des panneaux indiquant dates ou époques (des temps préhistoriques à nos jours en passant par l'époque romaine, le Moyen Age, etc...). Cette représentation plastique du temps à travers cette figure de course-poursuite s'inscrit sur un axe unique, une ligne spatio-temporelle conduisant à la rencontre de tous les personnages dans un seul lieu. Tous finissent par se mélanger dans une figure parfaitement ordonnée celle d'une ronde. Les différents groupes sont maintenant réunis dans le même espace-temps, atomisés pour mieux se dissoudre dans un tout harmonieux et chantant.

La course-poursuite finale est ce qui incarne le mieux la volonté de synthèse et d'abstraction de René Clair. Elle inscrit ici, dans sa volonté, propre à tout artiste, de recréer le monde, une

⁶¹⁶ Cette fonction du travelling comme vecteur qui conjugue variation dans l'espace et variation dans le temps rappelle de façon étrange le style de Mizoguchi dans l'utilisation de cette figure.

approche proprement plastique qui réunit sur un même axe le temps et l'espace que les participants de la course parcourent de façon linéaire. Cette fusion sur un même plan de l'espace et du temps atteste l'idée que tout est affaire de point de vue. Cette mise en scène pourrait évoquer de façon lointaine la théorie de la relativité d'Einstein⁶¹⁷, qui fait dépendre de l'observateur les caractéristiques de l'espace et du temps qui ne sont donc pas absolues mais relatives. Cela traduit ce goût pour la manipulation des « concepts purs » que j'avais évoqué en citant Petr Kral⁶¹⁸ au sujet du burlesque. Le mouvement général, enfin, conduit les uns et les autres à retrouver un ordonnancement, dans une ronde, à la fin de la course, comme souvent dans les films de Clair.

Cette tendance à la conceptualisation, qui selon certains se nourrit d'une peur de la mort⁶¹⁹, est en tous cas, même si les avant-gardes sont déjà loin, fortement inspirée d'une culture plastique héritée de l'avant-guerre. Barthélemy Amengual évoquant René Clair déclare :

« Sa démarche de créateur n'ignore pas celle des plasticiens ses contemporains, chez qui la volonté d'appréhender le monde comme ivresse et tourbillon fait bon ménage avec la géométrie dans une possession d'abord intellectuelle. D'*Entracte aux Belles de nuit*, on trouve dans l'emboîtement et tout à la fois l'étalement, l'aplatissement de l'univers spatio-temporel, sa réduction au plan, une séduction et une nouveauté dont l'écho n'est pas étranger à la seconde manière du cubisme : citons *Le guéridon* de Braque, et à un degré plus impur, telle *Noce* de Fernand Léger, tel *Moi et le Village* de Chagall. »⁶²⁰

Par ailleurs, ce monde reconstruit, devenu harmonieux à l'issue de la poursuite finale, est, comme tout l'univers de Clair, fondé sur des signes : celui de l'humain dans la silhouette d'un homme qui court et celui du groupe, dans une ronde s'il est harmonieux, dans une poursuite s'il ne l'est pas. Cet univers de signes ordonnés dans une chaîne qui les relie entre eux est l'archétype d'un monde abstrait, un monde d'archétypes, un « monde essentiel et heureux,

⁶¹⁷ Les *Quatres conférences sur la Relativité d'Einstein* sont publiées en 1921.

⁶¹⁸ KRAL, Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 142.

⁶¹⁹ « Les tombeaux de Ravenne », *Les lettres nouvelles*, n° 3, mai 1953 cité par Barthélemy Amengual, in AMENGUAL, Barthélemy, *René Clair*, *op. cit.*, p. 62.

⁶²⁰ AMENGUAL, Barthélemy, *op. cit.*, p. 62.

issu des émerveillements de l'enfance [...] soulevé par le goût naïf des parades, du cirque, des spectacles sportifs »⁶²¹.

Quand l'idée du scénario des *Belles de nuit* vint à René Clair, à New York en 1951, il formula précisément par écrit son envie de réaliser une *Intolérance* comique⁶²². *Intolérance* (1916) est, on le sait, fondé sur le montage parallèle entre quatre époques différentes mais qui sont strictement séparées. Leur lien est strictement symbolique – la dénonciation de la haine – même si, comme le dit le sous titre de présentation, les récits se présentent comme des « fleuves majestueux se mélangeant comme des torrents impétueux »⁶²³. Dans cette approche, le lien entre les époques est créé par le montage qui, du fait de cette mise en correspondance de bloc à bloc, institue et caractérise un type de montage que Gilles Deleuze qualifie d'organique. Pour celui-ci Griffith conçoit « la composition des images-mouvement comme une organisation, un organisme, une grande unité organique »⁶²⁴ et ces parties sont prises dans des rapports binaires qui « constituent un montage alterné parallèle, l'image d'une partie succédant à une autre suivant un rythme »⁶²⁵. La façon avec laquelle René Clair lie les époques dans *Belles de nuit* est tout à fait différente. Dans son film, les époques sont toutes traversées l'une après l'autre par le personnage principal. Son trajet, qui va en s'accéléralant, attire derrière lui, comme un aimant, les signes archétypaux de toutes ces époques-uniformes. Ainsi, dates, chants, musiques se retrouvent, par cette course, aspirés avec les personnages qui les matérialisent, en file indienne comme dans toute poursuite burlesque, traversant comme le personnage principal le temps qui se confond avec l'espace. Cet espace, morcelé au départ, redevient homogène indépendamment des différences d'époques. La définition de la « tendance quantitative du montage de l'école française d'avant-guerre » conceptualisée par Gilles Deleuze surprend par son adéquation à l'agencement de ce qui n'est qu'une gigantesque poursuite :

⁶²¹ AMENGUAL, Barthélémy, *René Clair, op. cit.*, p. 64.

⁶²² BILLARD, Pierre, *op. cit.*, p. 334

⁶²³ SADOUL, Georges, *Dictionnaires des films, op. cit.* p. 118.

⁶²⁴ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 L'Image-mouvement*, Paris, Les Editions de minuit, 1983, p. 47.

⁶²⁵ *Idem*, p. 48. Ce rapport binaire conduit à une mise en conflit des parties souvent considérées en opposition les unes par rapport aux autres.

« L'objet concret, l'objet de désir, apparaît comme moteur ou ressort agissant dans le temps, *primum movens*, qui déclenche un mouvement mécanique auquel conspire un nombre de plus en plus grand de personnages apparaissant à leur tour dans l'espace comme les parties d'un ensemble croissant mécanisé [...] l'individu tient lui-même le rôle de ressort ou de moteur développant ses effets dans le temps, fantôme, illusionniste, diable ou savant fou, destiné à s'effacer quand le mouvement qu'il détermine aura atteint son maximum, ou l'aura dépassé. Alors tout rentrera dans l'ordre. Bref, un ballet automatique dont le moteur circule lui-même à travers le mouvement. »⁶²⁶

La poursuite est la figure favorite de René Clair et se réfère chez lui à une école de montage qui prend ses racines très tôt dans l'histoire du cinéma, au cœur même de sa genèse, comme nous l'avons vu dans les parties précédentes, c'est-à-dire dans les premières grandes poursuites françaises des années 1905. Ces premiers burlesques français instaurent le transport dans l'espace d'un objet moteur unique (le chapeau, la perruque etc..) incarnant une idée, un concept unique. La conception américaine du montage est toute autre. Elle se réfère à la dualité. Certes, cette dualité peut s'inscrire dans une poursuite puisque le balancement alternatif entre deux opposants s'y prête tout à fait. Mais, et cela est flagrant chez Griffith, c'est une forme apparentée, la figure du sauvetage, qui va s'y prêter tout à fait. Le sauvetage va mettre en opposition deux espaces distincts, le lieu du drame, comme la maison assiégée dans *Naissance d'une nation*, et le lieu en mouvement, cet espace salvateur dans lequel les « justiciers » accourent. Dans la simple poursuite, les espaces parcourus par les protagonistes sont généralement identiques. Or, la figure du sauvetage, comme il en a été question dans les deux premières parties, est prise déjà dans le cinéma anglais des années 1902-1903 comme une certaine tendance du cinéma anglo-saxon, aimerait-on dire.

Cette différence entre deux systèmes de montage dont l'un, le montage « américain » s'incarne mieux dans la figure du sauvetage et l'autre reste fidèle à la poursuite des origines est particulièrement intéressante. Elle se prolonge dans une opposition entre une approche duelle, binaire, du monde, qui repose sur le conflit, et une approche qui se fonde sur l'unitaire et la synthèse souvent incarnée dans une idée unique et symbolisée dans le cinéma de René Clair par la poursuite.

⁶²⁶ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 63.

Les films suivants reprendront plus ou moins les thèmes chers à René Clair, l'amitié, le petit peuple de Paris, l'amour de la rue, mais ne trouveront plus leur ressort dans la poursuite. La critique s'accorde à dévaloriser les dernières oeuvres de cet auteur hormis tout de même *Les grandes manœuvres* qui bénéficie, outre son large succès public, d'un plein soutien dans le monde artistique. Aragon qualifia ce film de « chef d'œuvre de l'art français ».

Ce film semble mettre fin au parcours commun de la poursuite et du cinéma de René Clair. Il sort sur les écrans 3 ans après *Les belles de nuit* et permet à son auteur de se lancer dans l'expérience de la couleur, mais à travers un sujet bien plus sombre. Cette histoire raconte les vicissitudes d'un jeune lieutenant, Don Juan insouciant qui dans une petite ville de garnison séduit, à la suite d'un pari, une femme trop sensible. Il se met à l'aimer avant de partir aux grandes manœuvres, alors qu'elle-même décide de rompre. La forme accompagne littéralement, dans une constante évolution, le déroulement de l'histoire qui débute sur un air de vaudeville, de comédie enjouée ensuite, puis, enfin, de drame. La poursuite n'est présente qu'en filigrane. Quelques déplacements peuvent y faire penser, quand le lieutenant de la Vergne (Gérard Philipe) fait la cour à Marie-Louise Rivière (Michèle Morgan), par exemple. La mise en scène, particulièrement sobre (parfois un simple panoramique filé sert d'ellipse entre les déplacements), sans exclure le mouvement, réduit celui-ci à sa plus grande synthèse. Ainsi, apparaît une sorte de motif en spirale lié à l'utilisation des escaliers, leur montée, leur descente, et des relations interpersonnelles qui se construisent entre les étages. L'absence de poursuite, qui accompagne l'émergence du tragique dans l'œuvre de René Clair, ou plus exactement du drame dans la comédie, révèle une profonde évolution. Le mécanisme fondé sur la poursuite est ici remplacé par « un mécanisme tragique développé selon les lois intangibles du théâtre »⁶²⁷. Le théâtre tragique est celui qui contrairement à la comédie est le moins lié aux déplacements et à la poursuite comme je l'ai évoqué précédemment. De plus, René Clair évoque, non plus de petites idylles, mais la passion amoureuse dans un film où les personnages sont plus vivants, plus souffrants que dans aucun autre de ses films antérieurs. C'est un peu comme si en abandonnant la poursuite il quittait le monde du rêve et de la comédie pour celui de la réalité et du tragique.

⁶²⁷ BARROT, Olivier, *op. cit.*, p. 78.

PARTIE IV Entre la filature et la poursuite,
les déambulations de Jean-Pierre Melville

La présence de nombreuses filatures dans les séries policières de Louis Feuillade, mise en évidence dans la deuxième partie, m'avait conduit à citer certains films de Jean-Pierre Melville. En effet, l'utilisation d'une figure proche mais différente de la *poursuite* – la *filature* – dans un style qui mettait en avant les trajets en ville, incitait à évoquer *Bob le Flambeur* ou *Deux hommes à Manhattan*. Ce rapprochement avait pour but, non pas de créer un lien ou une filiation entre ces deux cinéastes, mais de mettre en évidence les fonctions de la *filature* et de les comparer avec celles de la course-poursuite. Toutes les deux servent de prétexte à la mise en mouvement des personnages dans un but bien précis. En effet, la *poursuite* sert de prétexte narratif à la mise en place d'un mouvement rapide, parfois liée à une image « attraction », tandis que la *filature* favorise le relâchement et la suspension. Chez Melville, on voit apparaître avec *Bob le flambeur* une figure, la *déambulation*, qui s'émancipe de tout prétexte narratif. Cet élément est d'autant plus intéressant que l'oeuvre de Jean-Pierre Melville a eu, à divers degrés, une influence reconnue sur différents cinéastes, notamment ceux de la Nouvelle Vague, tout en portant les marques d'une source d'inspiration : le cinéma américain. Mais cet « artisan du cinéma [considéré comme] le plus américain des réalisateurs français »⁶²⁸, à travers les 13 films qu'il a dans l'ensemble produits et réalisés, parfois même dans ses propres studios de la rue Jenner, révèle une étonnante complexité. En effet, son originalité profonde, au-delà de la dimension citationnelle d'un cinéma qui puise ses références dans le cinéma américain, est largement démontrée :

« Depuis une dizaine d'année, on n'ose plus traiter Melville d'épigone américain, compte tenu de l'influence de son oeuvre sur les cinéastes marquants d'outre Atlantique. De fait les critiques et les réalisateurs étrangers se sont trouvés mieux

⁶²⁸ « Jean-Pierre Melville, un artisan du cinéma », *Ciné-Revue*, n° 15, 12 avril 1990, pp. 32-33.

placés, étant à distance du contexte d'une cinématographie nationale et de ses enjeux locaux, pour apprécier l'aspect universel des films de Melville... »⁶²⁹

Mon étude, à partir des critères d'analyse que j'ai utilisés jusqu'à présent – présence ou absence de poursuite, ou de figures apparentées comme la filature ou le film de sauvetage – se nourrit autant des scènes de poursuites que de leur absence. Georges Didi-Huberman recourait à la notion de *symptôme*, pour l'appliquer à une herméneutique de la peinture⁶³⁰. Ainsi, par exemple, un élément plastique précis d'une œuvre peinte constituera un indice pour saisir, à travers les contradictions, le processus de figurabilité au travail dans l'œuvre. De cette façon, je considère que l'absence de poursuite est un signe qui dans certains films s'avère riche de significations et qui constitue un outil pertinent pour effectuer un parcours à travers l'œuvre de Melville, œuvre assez mince et pourtant si variée. J'observerai donc les modalités de la mise en place des poursuites ou de leur absence, à travers les films qui me semblent les plus significatifs et les plus en lien avec le cinéma dont il s'inspire : le film noir américain comme les films de certains auteurs qui avouent son influence. Il s'agit, notamment, de certains cinéastes portés par la Nouvelle Vague comme Jean-luc Godard qui dans *A bout de souffle* (1960) assume une filiation avec *Bob le flambeur*, mais encore de réalisateurs comme Quentin Tarantino ou John Woo qui ont trouvé chez lui une matière très riche. Ce dernier, par exemple, a « conçu *The Killer* (Hong kong, 1989) comme un hommage avoué au cinéma de Jean-Pierre Melville, dont le héros serait le prolongement du tueur à gage impavide du samouraï »⁶³¹.

Jean-Pierre Melville trouve rapidement une « marque d'auteur » qui va le caractériser tout le long de sa carrière. Ainsi, dans son premier court-métrage, *24 heures de la vie d'un clown*, tourné dans des conditions très laborieuses, on trouve, déjà, des plans de ville nocturne. Ces images seront en quelque sorte le leitmotiv d'un style qui évoluera vers une esthétique où la déambulation, la filature et la poursuite coexisteront avec la tragédie. Ce mouvement tragique porte en lui une certaine contradiction. Contrairement à la comédie qui trouve au cinéma, à travers le mouvement (rapide, effréné, désarticulé) une figure parfaitement adéquate, comme la partie précédente tente de le démontrer, la tragédie semble, dans sa forme

⁶²⁹ BANTCHEVA, Denitza, *Jean-Pierre Melville de l'œuvre à l'homme*, Paris, Editions du Revif, 2007, p. 118.

⁶³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990.

⁶³¹ THORET, Jean Baptiste, « The killer », *L'Ecran fantastique*, n° 142, Mai juin 1995, pp. 48-52.

cinématographique, trouver dans l'absence de mouvement et dans l'espace clos, un terrain d'épanouissement plus favorable. D'ailleurs, ces mouvements des corps qui semblent s'engluer dans l'espace et freiner leur course pour affronter leur destin tragique sont des thèmes formels très prégnants chez Melville et représentent une synthèse entre la tragédie et la poursuite.

Le silence de la mer (1949), adaptation du roman éponyme de Vercors, est un huis clos qui exprime la forte influence du théâtre sur Melville et dans lequel on ne trouve presque aucune scène d'extérieur. *A contrario*, un film comme *Bob le flambeur* ne cesse de distiller, tout en flirtant avec un tragique décalé, des scènes d'extérieur de nuit et de jour et des parcours de truands dans la ville traînant derrière eux amis, faux frères et policiers. Un premier chapitre évoquera donc l'absence de poursuites dans les premiers films de Melville et l'apparition d'une forme lâche de mouvement, la déambulation, liée à de nombreuses questions d'ordre esthétique ou technique, dans *Bob le flambeur*.

Si *Bob le flambeur* est « un film de flâneur »⁶³², *Deux hommes dans Manhattan* (1959) adopte une structure narrative nettement plus rigoureuse, qui donne un rôle moteur à la poursuite, sous forme d'enquête journalistique et aux tonalités de film noir. *Le Doulos* (1963) lui, intègre les principaux thèmes du film noir ou plus généralement du cinéma américain, notamment en ce qui concerne le rôle des vedettes dans la construction du style de certains studios tels que la Warner⁶³³. Cet aspect est loin d'être négligeable dans ses incidences sur une mise en scène qui aura tendance à privilégier, dans sa volonté de mettre en valeur le corps ou le visage, des mouvements lents ou des gros plans. Mais c'est surtout quand la poursuite se transforme en traque comme dans le *Deuxième souffle* (1966) qu'elle retrouve une place importante, notamment comme structure narrative. Cette fonction majeure de la poursuite sera le fil conducteur d'un second chapitre.

Le Samourai (1967) est, du point de vue de la poursuite, l'archétype d'une forme originale œuvrant au service de ce presque oxymore qu'est le mouvement tragique à travers sa forme apparentée, la filature. Ce type de mouvement est particulièrement complexe à analyser car il se situe au carrefour de plusieurs lignes de force : forme choisie, jeu des acteurs et utilisation

⁶³² ZIMMER, Jacques, DE BECHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville*, Paris, Seghers, 1963, p. 46.

⁶³³ LABARTHE, André S., « Jean-pierre Melville, portrait en 9 poses », *Cinéastes de notre temps*, ORTF, 1971.

de leur « *persona* », thème du destin tragique, accompagnement sonore, récit. Je mettrai en évidence ces éléments de mise en scène, à travers certaines séquences particulièrement caractéristiques, dans un troisième chapitre, comme la très célèbre poursuite dans le métro. J'évoquerai également la place de la poursuite dans les films suivants : *Le cercle rouge* (1970) et *Un flic* (1972) qui appartiennent à cette « trilogie Delon », ainsi que dans *L'armée des ombres* (1969). Ces films démontrent, à travers l'utilisation des poursuites – présence ou absence – à quel point Jean-Pierre Melville sait utiliser les thèmes policiers comme un cadre à la tragédie. Il parvient à détourner le film noir pour créer une forme originale, contrairement aux critiques qu'il a parfois reçues, ainsi que « lorsque l'on soutient que Melville importe dans le cinéma français les figures de style américaines, alors qu'il met en scène leur absence »⁶³⁴. La poursuite s'avère donc une forme plastique malléable que Jean-Pierre Melville modèle à sa guise. Elle incarne parfaitement son approche de cinéaste qui concilie un cinéma grand public et une approche formelle toute personnelle, au croisement de sources d'inspiration diverses et des thèmes apparemment opposés, comme, par exemple, le mouvement et la tragédie.

⁶³⁴ FRODON, Jean-Michel, « L'armée des ombres le monument piégé d'un résistant », *Les Cahiers du cinéma*, n° 107, novembre 1996.

Chapitre 1 *Bob le flambeur*, déambulation, recherche et poursuite

Si certains films de Jean-Pierre Melville se dispensent de la poursuite pour des raisons assez logiques, d'autres, comme *Bob le flambeur*, l'utilisent, cependant, pour des raisons plus complexes. En effet, ce film évoque l'univers du milieu parisien, dans le sillage de *Touchez pas au Grisbi* (1954) de Jacques Becker ou de *Du Rififi chez les hommes* (1955) de Jules Dassin, qui malgré leur originalité propre par rapport aux lois du genre policier ou du film noir américain, n'en livrent pas moins une certaine dose de « spectaculaire ». Or, *Bob le flambeur*, est relativement pauvre en images d'action (et en « images-actions »). Ainsi, la *poursuite* n'y occupe qu'une place restreinte au profit d'une importance presque démesurée donnée à la *déambulation*. L'influence de ce film sur la Nouvelle Vague est incontestable et a été largement commentée, y compris par Melville lui-même. L'absence de poursuite dans une large première partie du film au profit de la déambulation et de la flânerie définit une forme d'expression différente dans laquelle le regard du spectateur n'est sollicité ni dans le champ d'une « attraction » pure, ni dans celui d'une absorption totale, mais dans une distanciation mesurée. En revanche, dans la seconde partie du film, beaucoup plus conforme à un cinéma classique dans lequel les personnages adoptent un comportement « téléique »⁶³⁵, la réapparition d'un élan dynamique met en avant des figures liées au mouvement, sans que toutefois la figure de la poursuite réapparaisse vraiment.

Une absence de poursuite emblématique

24 heures de la vie d'un clown (1946), premier film de l'auteur, est un documentaire de 17 minutes évoquant le cirque, art populaire en déclin, à travers le clown Béby, qui surmonte avec dignité les souffrances d'une vie terne et monotone dans laquelle il n'y a plus de place pour les poursuites. Les interviews, les scènes montrant le quotidien statique du personnage

⁶³⁵ JULLIER, Laurent, *L'analyse de séquence*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 20.

principal et de son épouse, ponctué de très jolies vues nocturnes en ville, composent un film désavoué par son auteur pour son côté trop « ethnographique ou anecdotique »⁶³⁶.

Le film suivant, *Le silence de la mer*, son premier long métrage, ne comporte pas non plus de poursuites pour des raisons tout aussi explicables. Cette adaptation du roman éponyme de Vercors est presque un huis clos mettant en scène la sublime confrontation, durant l'occupation, entre un officier allemand et les gens chez qui il loge, un homme et sa nièce. Le film montre l'évolution idéologique d'un allemand francophile croyant en l'avenir d'une Europe nouvelle ; peu à peu, face au mutisme acharné des deux français et à la suite d'un voyage à Paris qui lui révèle la réalité de l'occupation nazie, l'officier comprend le sens exact de sa présence. De ce fait, il accepte d'autant mieux l'attitude de la jeune femme et de son oncle avant de partir rejoindre une unité combattante. Considéré comme une œuvre extrêmement littéraire, ayant donné à Melville une réputation de cinéaste « intellectuel », ce film exprime formellement l'expression et le but recherché par son auteur :

« Je ne voulais pas faire du tout un film d'action et de mouvement. Je voulais essayer, et je crois que c'est la première fois qu'on le faisait pour un grand film, de faire un film ou tout était intérieur. »⁶³⁷

Ce film, dans lequel « la caméra sert avec humilité et efficacité les propos de Vercors [...] avant d'aborder les sujets qui lui tenaient à cœur [et pour] payer ce magnifique tribut à la résistance »⁶³⁸, adopte une forme qui se situe à mille lieux de la poursuite pour être un « long monologue dans un seul décor »⁶³⁹. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse de théâtre filmé car « ce réalisateur est incapable de faire un plan qui ne soit vivant »⁶⁴⁰, chacun d'eux incarnant le drame, les personnages et la maison.

Les enfants terribles (1949) est une nouvelle adaptation pour l'écran du texte littéraire de Jean Cocteau, qui participa à l'écriture du scénario mais non, comme on l'a parfois dit, à la mise en

⁶³⁶ Melville cité par BANTCHEVA, Denitza, *Jean-Pierre Melville, op. cit.*, p. 19.

⁶³⁷ Jean-Pierre Melville, cité par BEYLIE, Claude, TAVERNIER, Bertrand, « entretien avec Jean-Pierre Melville », *Les Cahiers du cinéma*, n° 124, octobre 1961, p. 4.

⁶³⁸ DOMARCHI, Jean, « Plaisir à Melville », *Les cahiers du cinéma*, n° 102, décembre 1959, p. 10.

⁶³⁹ ZIMMER, Jacques, De BECHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville*, Paris, Seghers, 1963, p. 23.

⁶⁴⁰ *Idem*, p. 23.

scène. « Le plus raté »⁶⁴¹ de ses films, selon Jacques Zimmer et Chantal De Bechade, achève de placer Melville dans le camps des cinéastes élitistes, ce qu'il s'évertuera à nier à travers ses films suivants en déclarant : « après *Les enfants terribles* je me suis rendu compte que je devais cesser de passer pour un intellectuel, *Le silence de la mer*, *Les enfants terribles* m'avaient enfermé dans un ghetto »⁶⁴². En tout état de cause, le film se veut tragique. Le film évoque l'univers clos dans lequel un frère et sa sœur, nouant avec leur entourage des relations tumultueuses et ambiguës, finissent par se donner la mort. Primauté est donnée au texte et à la musique. Les dialogues et la voix off, celle de Cocteau, sont très beaux, empreints de poésie dans un cadre intemporel. La musique, à laquelle Melville porte une attention particulière, confirme le ton tragique, bien sûr, mais joue aussi un rôle fondamental :

« Le contrepoint musical est sublime, car il révèle le sens tragique du livre. Il s'agit en effet d'une tragédie en forme de récit (et non d'un roman, lequel obéirait à des exigences tout à fait différentes). Le récit est relativement docile à la transposition cinématographique. Le roman, au contraire, est, par nature, anarchique et protéiforme et sa durée hétérogène se soumet malaisément aux rigueurs d'un scénario. Ce n'est pas à dire que tout danger de dispersion puisse être évité, surtout lorsqu'il s'agit d'un récit de Cocteau. Mais précisément, Melville a évité le double emploi du commentaire et de la musique, cette dernière explicitant et développant le texte du récitant. La musique a ici, au plein sens du terme, un rôle fonctionnel et non décoratif. Elle est l'un des personnages principaux du film, la manifestation omniprésente du destin. »⁶⁴³

Dans *Quand tu liras cette lettre* (1953), coproduction franco-italienne, Melville tourne à partir du scénario de Jacques Deval qu'il trouve particulièrement remarquable mais qui, à l'écran s'avère être, selon ses propres mots le « pire des mélos »⁶⁴⁴. Par ailleurs, pour la première fois il n'est pas le seul producteur et se voit contraint de supprimer des scènes à cause de leur « gratuité »⁶⁴⁵. Les événements dramatiques qui se succèdent d'une façon plus ou moins

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁴² Jean-Pierre Melville répondant aux questions de S. Labarthes in LABARTHES, S., « Jean-pierre Melville », *Cinéastes de notre temps*, 16 juillet 1971, Archives INA, 1971.

⁶⁴³ DOMARCHI, Jean, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴⁴ BEYLIE, Claude, TAVERNIER, Bertrand, « entretien avec Jean-Pierre Melville », *op. cit.*, p. 9.

⁶⁴⁵ *Idem*.

crédible, d'ailleurs, donnent toutefois au film un ton tragique. Thérèse, qui se destine à une vie de religieuse doit, à la mort de ses parents, y renoncer pour gérer la librairie familiale et s'occuper de sa sœur Denise, encore mineure. Celle-ci est violée par un jeune garagiste, gigolo à ses heures perdues. Thérèse, pour obliger Max à réparer sa faute le contraint, sous peine de le dénoncer, à épouser Denise, au demeurant amoureuse de lui. Mais Max, par ailleurs attiré par Thérèse, lui propose de partir avec lui. Il finit par se sauver, emportant une somme d'argent que les grands parents avaient offert en prévision du mariage. Mais, à la gare, il traverse une voie et se fait écraser par un train. Thérèse peut alors prononcer ses vœux.

Ce film tombé dans l'oubli est considéré par certains critiques comme un « film alimentaire indigne du talent habituel de Jean-Pierre Melville »⁶⁴⁶. Au-delà d'une approche très « qualité française »⁶⁴⁷, qu'il faudrait, cela dit, étudier d'un peu plus près, le film n'en est pas moins mystérieusement « habité »⁶⁴⁸. Quasiment aucune poursuite dans le film, on s'en doute, même si le mouvement reste très présent. Il est suggéré par les changements de lieux, lesquels mettent en scène des personnages qui évoluent en se croisant perpétuellement dans un décor de Côte d'azur (hôtel, gare, plage, garage, commerce). Ce décor n'en est pas moins le lieu d'un huis clos tragique. Le croisement serait la figure motrice du film, à tel point que le drame débute justement par la rencontre de Max, roulant en moto, et de Denise marchant sur la même route mais dans l'autre sens. Le jeune homme la remarque, fait demi-tour et la suit, entamant une ébauche de poursuite, la seule du film. A travers celle-ci, il endosse le rôle du prédateur, ce que confirmera le viol ultérieur. Cette identité ne se forge pas seulement par les informations que son discours sur la femme comme simple objet ou comme outil d'ascension sociale nous avait distillées lors d'une scène précédente, mais aussi par une idée qui est en germe dans la poursuite, celle de la chasse, de la traque qui organise une relation de domination agressive.

Les premiers films de Melville, fortement liés à la littérature, naviguent sur des thèmes tragiques et donnent aux personnages un rôle primordial dans la mesure où leur intériorité est privilégiée. La place accordée aux sentiments est survalorisée quand la voix off intervient. Ici, l'absence de poursuite semble parfaitement logique.

⁶⁴⁶ TULARD, Jean, *Guide des films*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 720.

⁶⁴⁷ MAGNY, Joël, « Melville ou l'imitation du cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, n°478 avril 1994.

⁶⁴⁸ ZIMMER, Jacques, De BACHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville, op. cit.*, p. 49.

Cette absence de poursuite va se révéler plus mystérieuse avec le film *Bob le flambeur* dans la mesure où le sujet, un polar, est apparemment très différent et doit permettre à Melville de faire oublier sa réputation de cinéaste « intellectuel ».

***Bob le flambeur*, poésie vs poursuite**

Melville voulait faire une peinture aussi vraie que possible du milieu français d'avant-guerre, à partir d'un scénario sérieux, en présentant l'exécution d'un cambriolage ou d'un casse. Mais *Asphalt Jungle* (1950), qu'il considère comme un chef d'œuvre, mettant en place dans un contexte américain, d'une façon si brillante, l'histoire d'un cambriolage spectaculaire, le fait renoncer à son projet :

« Quand j'ai vu le film de Huston je me suis dit que je ne pouvais plus montrer, dans le registre dramatique ou tragique la préparation et l'exécution d'un « coup », j'ai pris la décision de remanier mon scénario pour faire un film joyeux. *Bob* n'est pas un policier pur mais une comédie de mœurs »⁶⁴⁹.

Pourtant, le film apparaît bien comme appartenant au genre policier. Il est, ainsi, souvent présenté comme illustration du « film policier français » aux côtés ou dans la lignée de *La nuit du carrefour* (1932, Jean Renoir), *La tête d'un homme* (1933, Jean Duvivier), *Justin de Marseille* (Maurice Tourneur, 1934), *Pièges* (Robert Siodmak, 1939), *L'assassin habite au 21* et *Quai des orfèvres* (Henry-Georges Clouzot, 1942, 1947), *Panique* (Jean Duvivier, 1947), *La vérité sur Bébé Donge* (Henry Decoin, 1952) et *Touchez pas au grisby* (Jacques Becker, 1954)⁶⁵⁰. Philippe Rouyer voit dans ce film les débuts de Melville dans le film criminel, même « s'il se démarque nettement de la veine policière explorée à partir du *Doulos* (1962) »⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Jean-Pierre Melville cité par NOGUEIRA, Rui, *Le cinéma selon Melville*, Paris, Seghers, 1973, p. 77.

⁶⁵⁰ LABARRERE, André Z., *Atlas du cinéma*, Paris, Le livre de poche, 2002, p. 188.

⁶⁵¹ ROUYER, Philippe, « Le Petit théâtre de Jean-Pierre Melville », *Positif* n°418, décembre 1995, p. 100.

Le film semble être à la fois un modèle du genre policier et « un film de flâneur »⁶⁵². Certains voient aussi en lui une « qualité de l'imperfection » à travers un aspect « faisandé, gratuit et mal dirigé »⁶⁵³.

Bob le flambeur devient vite une référence pour de nombreux cinéastes dont Jean-luc Godard, autant pour son atmosphère « série noire » ou « polar » que pour un style qui a comme un « air de promenade », grâce en partie au travail du directeur de la photographie, Henry Decae. Celui-ci sera, d'ailleurs, extrêmement sollicité par les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Cette ambivalence est flagrante et se traduit dans un film en deux parties, l'une poétique, les 35 premières minutes du film, l'autre plus classique et plus conforme à un film d'action, la suite du récit. Chacune d'elles entretient un rapport net avec la poursuite : absence totale pour l'une mais avec surprésence de la déambulation, présence dans l'autre, à la fois comme figure et comme structure narrative.

Ce film raconte l'histoire d'un malfrat de Paris, Robert Montagnier dit « Bob le flambeur » à cause de sa passion inextinguible pour le jeu. Celui-ci n'en est pas moins un homme d'honneur qui, tout en étant séduit par la beauté d'une jeune fille un peu perdue, Anne, lui offre l'hospitalité. Il laisse toutefois sa « place » à Paulo, jeune voyou qui lui voue une admiration indéfectible, sans que leur amitié – virile – en soit atteinte. Avec Roger, un autre ami, et quelques complices, il se met à préparer le cambriolage du casino de Deauville, le soir du grand prix hippique. Leur informateur est rémunéré pour avoir fourni les plans et les données techniques sur le coffre-fort. Mais, entraîné par sa femme, il veut plus d'argent et finit par dénoncer le coup à la Police. Parallèlement, Anne, la fiancée de Paulo qui a reçu les confidences de celui-ci, évoque avec Marc, sur le ton de la plaisanterie, le casse qui se prépare. Elle ne sait pas que Marc est un proxénète, indicateur de police, que Bob n'aime pas du tout. Bob apprend les indiscretions de sa protégée et veut renoncer. Il l'annonce à Paulo qui comprend que sa petite amie le trompe ; ce dernier se lance à la recherche de Marc et l'abat d'un coup de pistolet. Finalement « l'opération » est relancée, lorsque les détails et repérages ont été minutieusement préparés. Mais, Bob, posté dans la salle de jeu en attendant l'heure de fermeture du casino se laisse tenter par la roulette alors que ses complices attendent aux environs dans deux voitures. Il gagne et, peu avant la fermeture, fait sauter la banque

⁶⁵² ZIMMER, Jacques, De BECHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville, op cit.* p. 46.

⁶⁵³ BEYLIE, Claude, « Melville le flambeur », *Cinéma 59*, n° 40, octobre 1959, p. 77.

selon l'expression consacrée. Il se rend compte de l'heure et se précipite dans le hall pour retrouver ses complices selon le plan prévu mais une fusillade s'engage avec la police qui vient d'arriver sur les lieux. Paulo est tué. Il est emmené avec Roger dans la voiture du commissaire, policier loyal qui un jour a eu la vie sauve grâce à Bob. Soudain des croupiers sortent du casino et chargent le coffre avec les millions gagnés loyalement, empilés en liasses de billets. En guise d'épilogue joyeux, tout le monde ironise sur le fait qu'avec un bon avocat, Bob peut « s'en tirer » avec 5, voir 3 ans de prison, et même qu'avec un excellent avocat il peut espérer des dommages et intérêts !

Le film débute comme un récit mythique. Un panoramique dévoile le ciel parisien au petit matin, tandis que la voix de Jean-Pierre Melville évoque « la très curieuse histoire de Bob le flambeur⁶⁵⁴.

A partir de cet instant une longue suite de déplacements, d'errances et de déambulations, va innover une ample séquence d'introduction de 35 minutes que composent des scènes tournées en extérieur comme en intérieur. Le premier personnage qui apparaît à l'image est Anne, jouée par Isabelle Corey. Perchée sur ses hauts talons, elle arpente le pavé parisien. Ses mouvements évoquent largement l'errance, dans un Paris qui s'éveille et qui la montre prête à accepter toutes les opportunités. C'est d'ailleurs quand elle s'autorise une promenade à moto avec des marins américains que Bob va la remarquer. Cette déambulation permet de prolonger les longs plans généraux, en contre-plongée, qui montrent Pigalle au petit matin. Dès ces quelques images, d'une façon frappante, un style se reconnaît. Il semble être le modèle de films ultérieurs, ceux de la Nouvelle Vague qui semblent directement être issus de ces plans. Les scènes de Paris en contre-plongée évoquent *Les 400 coups* de François Truffaut quand le jeune Antoine Doinel profite d'une liberté arrachée à l'école. L'attitude désœuvrée d'Isabelle Corey préfigure Anna Karina et son « j'sais pas quoi faire » dans *Pierrot le fou* (1965). Même dans les scènes d'intérieur – l'appartement de Bob, la boîte de nuit – Isabelle Corey semble parcourir les lieux, dans une totale nonchalance. Son comportement échappe à la rationalité en adoptant un mode « paratélique »⁶⁵⁵ qui n'est pas représentatif du film d'action, dans lequel, en principe, les personnages sont guidés par une conduite « téléique » qui se conforme au but précis à atteindre.

⁶⁵⁴ « Bob le flambeur », Studio Canal vidéo, DVD, EDV 29, 2003.

Cette *passivité* qui prend corps dans la nonchalance est associée à un personnage féminin, un type de femme qui échappe à l'action et ne vit que par le regard des autres. Melville le décrit ainsi :

« Anne représente cette espèce de filles que j'ai connue toute ma vie, toutes jeunes, avec les talons très hauts, ne faisant aucune différence entre le bien et le mal, brûlant leurs ailes très vite en croyant vivre la vraie vie. Des filles ravissantes, très vite happées, hachées par la ville des hommes, car bien entendu la ville appartient aux hommes... »⁶⁵⁶

Le film débute donc par la déambulation d'Anne, personnage féminin et secondaire, mais aussi par celle de Bob, personnage principal et masculin. Durant les 35 premières minutes il ne cesse de changer de lieux. C'est ainsi qu'il rentre chez lui à pied, ressort en voiture, roule en ville dans sa superbe américaine, rejoint ses amis au restaurant, regagne la salle de jeu, puis va à Deauville en voiture. La volonté de montrer les personnages dans la rue, à pied ou en voiture est particulièrement flagrante. Alors qu'habituellement les films conformes à un certain classicisme ont tendance à éluder les déplacements qui se répètent par une ellipse plus ou moins grande, ici, on sent une insistance à les exposer. Chaque entrée dans un des lieux qui nous deviennent vite habituels – le Carpeaux, le restaurant d'Yvonne, la boîte de nuit, l'atelier d'artiste où loge Bob – est précédée d'une séquence montrant l'arrivée de Bob, seul ou avec ses amis. De plus, comme le soulignent Jacques Zimmer et Chantal De Bechade, « la flânerie se prolonge au delà des rues »⁶⁵⁷ car, même dans les intérieurs, Bob se laisse porter par un mouvement indéterminé.

A titre de comparaison, le début d'*Asphalt Jungle*, dont on a vu qu'il avait fortement impressionné Melville, débute par une poursuite. Le personnage principal court, se dissimule et tente d'échapper à une voiture de police. Puis il se précipite dans un bar, remet son arme au patron, un complice, et ressort. Par cette entrée en matière, rapide, le récit se soumet aux règles du cinéma classique, grâce à une succession d'actions, dont une poursuite. Celle-ci distribue immédiatement les rôles, truand vs policiers. Elle favorise le sentiment

⁶⁵⁵ JULLIER, Laurent, *L'analyse de séquence*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 20.

⁶⁵⁶ Melville cité par NOGUEIRA, Rui, *Le cinéma selon Melville*, *op. cit.*, p.89.

⁶⁵⁷ De La BECHADE, Chantal, ZIMMER, Jacques, *Jean-Pierre Melville*, Paris, Seghers, 1963, p. 42.

identificatoire au personnage principal joué par Sterling Hayden et par le suspense immédiat qu'elle instaure fait rapidement du spectateur un être absorbé par l'histoire en image.

Dans *Bob le flambeur*, ces purs instants de mouvements lents sont gratuits et n'ont pas de justification scénaristique mais ils traduisent une volonté farouche de suivre des personnages à travers les lieux mythiques d'un certain Paris. Cela conduit à une large utilisation du travelling. Car, s'il n'y a ni poursuites ni filatures, le mouvement, lui, est tributaire, non pas d'une narration de type poursuite mais d'une poursuite, celle des acteurs par la caméra. Le chef opérateur, Henri Decae, va rapidement s'imposer grâce à ce film comme un spécialiste de la caméra à l'épaule, technique qui permet une plus grande liberté dans la prise de vue, et sera consacré comme le spécialiste des tournages en extérieur dont l'habileté dans l'usage des noirs et blancs sera célèbre. « L'admirable photographie de Decae ⁶⁵⁸ » est souvent signalée et fera de lui le chef opérateur fétiche de la Nouvelle Vague.

Melville s'octroie donc une liberté, celle de filmer, d'une façon gratuite, en extérieur, des personnages qui n'ont pas d'actions déterminées, durant les 35 premières minutes du film qui précèdent le démarrage d'un récit plus classique, celui du coup que Bob, tardivement, décide de faire.

Les Cahiers du cinéma en Mai 1957, dans leur répertoire des cinéastes, notent à son sujet :

« Ses deux derniers films, *Quand tu liras cette lettre* et *Bob le flambeur* sont moins appréciés que ses deux premiers, *Le silence de la mer* et *Les enfants terribles*, pourtant, bien que privés d'un support littéraire, ils n'en sont pas indignes. On y discerne une certaine qualité de lyrisme dans la conduite du récit. Melville est sans doute davantage un producteur qu'un metteur en scène. Le meilleur de son inspiration il le doit peut-être à son souci d'économie. Il tourne avec des acteurs de second plan et les dirige admirablement, il utilise des extérieurs réels et les montre comme nul ne les a montrés. Si Jean-Pierre Melville n'a rien à dire, il le dit très bien. » ⁶⁵⁹

Les éléments nettement positifs soulignés dans ce portrait sont la direction d'acteurs, l'utilisation des extérieurs et l'économie de moyens. La déambulation d'un personnage en

⁶⁵⁸ BEYLIE, Claude, « Melville le flambeur », *op. cit.*, p. 77-80.

⁶⁵⁹ *Les cahiers du cinéma*, Mai 1957, n° 71.

ville – ou la promenade en voiture – est la figure qui combine le mieux ces éléments, comme le fait Melville dans la première partie de *Bob*. Le plaisir que peut procurer ce type d'images se dissimule, dans ce court portrait, derrière une formule ironique qui en appelle à un certain « formalisme gratuit ». Or, la déambulation va être chez certains auteurs de la Nouvelle Vague un élément redondant. De nombreux films vont utiliser cette figure qui rejoint la forme la plus épurée d'une mise en scène entendue comme l'activité de celui –l'auteur – qui « enregistre des corps en mouvement dans l'espace »⁶⁶⁰ sans nécessité narrative très forte, sans contrainte de montage trop importante, comme l'exigerait la poursuite ou le face à face dialogué, par exemple. Les films les plus connus qui incarnent aux yeux de tous la Nouvelle Vague au cinéma, n'ont de cesse d'organiser des moments de marche, ou de promenade en ville des personnages jusqu'à les transformer en exercice purement formel.

Ainsi, dans *Le signe du lion* (1959) d'Eric Rohmer, de longs moments du film accompagnent le personnage principal déambulant dans un Paris déserté au mois d'août. Pour Luc Moullet, cette simple description d'une errance est l'expression d'un état d'esprit commun à la nouvelle vague, d'un état d'esprit lié à l'indécision, au « goût du brouillage qui n'est nullement gratuit mais qui correspond au flou, à l'absence de signification ; le cinéma d'avant opposait volontiers le bon et le méchant, le mari et l'amant... rien de tout cela ici, ou presque rien. »⁶⁶¹

Or, dans *Bob le flambeur*, c'est bien cette idée qui est au travail dans la première demi-heure, à travers la nonchalance d'Anne et l'indétermination de Bob, qui recèle une certaine ambiguïté dans la mesure où il incarne un personnage ni « bon » ni « méchant » au trajet fluctuant.

Bien d'autres films comportent de nombreux exemples de parcours en ville, notamment à Paris, comme dans *A bout de souffle* (1959). Belmondo et Seberg y déambulent dans des allées et venues qui ne mènent à rien, les ramènent à leur point de départ avant que chacun ne parte de son côté en attendant d'autres rencontres »⁶⁶². *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda montre Corinne Marchand, une femme, qui, confrontée à l'angoisse de l'attente d'un résultat

⁶⁶⁰ ROMHER, Eric, « The Quiet american », *Les Cahiers du cinéma* n° 86.

⁶⁶¹ MOULLET, Luc, « Les chemins de l'indéfini » in MARIE, Michel (sous la dir.), *La Nouvelle Vague Un demi-siècle de cinéma*, Paris, CNC, p. 13.

d'analyse médicale, occupe son temps entre différents lieux, quelques rencontres, au cœur d'un Paris qu'elle parcourt à pied.

Ces exemples montrent bien comment *Bob le flambeur*, à travers un style neuf, annonce ces nombreux films de la Nouvelle Vague qui auront pour point commun, justement, une utilisation abondante de parcours urbains déliés d'une contrainte narrative forte. Jean- Pierre Melville porte un regard pragmatique sur ce « style » nouveau qu'il avait lui-même initié :

« La nouvelle vague, avant d'être un ton ou une morale est un système de production, artisanal, en décors naturels, sans vedette, sans équipe minimum, avec pellicule ultra-rapide, sans à-valoir de distributeur, sans autorisation du Centre, sans obligation ni servitude de toutes sortes. »

Il est vrai que cette liberté ne se conçoit que grâce à des innovations technologiques telle que la mise au point de caméras légères. Portées à l'épaule, elles facilitent les travellings ou les prises de vues embarquées, en voiture, par exemple, et elles autorisent aussi les points de vue originaux. C'est aussi l'apparition de pellicules plus sensibles à la lumière qui permet les tournages en décor naturels dans des conditions d'éclairage plus difficiles. En effet, la pellicule rapide facilite une prise de vue sans lumière d'appoint et avec une plus grande profondeur de champ même si la qualité de l'image s'en ressent toutefois par l'apparition de granulations. Cette liberté se conçoit également comme une rupture d'avec un système pour devenir « un cinéma libéré de toutes contraintes : les scénarios, bien plus personnels, voire autobiographiques, sont épurés afin de laisser place à l'improvisation ; les règles corporatives et leurs « cartes professionnelles » sont bousculées par l'utilisation d'équipes techniques réduites au minimum ; le studio système est mis à mort par les tournages en extérieur avec des décors naturels, des acteurs jeunes et souvent inexpérimentés, par des dialogues libres, par une construction narrative dégagée de toute linéarité. En bref le cinéma des jeunes générations refuse formellement les superproductions et on voit donc apparaître la politique des films à petit budget⁶⁶³ ».

Bob le flambeur participe, avant l'heure, de cette démarche, tant du point de vue du mode de production et de tournage que de celui du style. Cela est flagrant dans cette très longue

⁶⁶² MAGNY, Joël, « Paris et la nouvelle vague », *CinémAction* n° 75, 1995.

⁶⁶³ PISANO, Giusy, « Pour un cinéma de regards », *La nouvelle vague Un demi-siècle de cinéma, op. cit.*, p. 20 .

introduction qui semble n'exister que pour elle-même. Ce film n'aurait pas pu naître au sein du système de la « qualité française ». A titre d'exemple comparatif, le très célèbre *Touchez pas au grisby*, pourtant assez original dans son traitement et réalisé en 1953 par Jacques Becker, est très différent dans la mesure où il est conforme à un certain classicisme hérité des normes de cette « qualité française ».

Le scénario, tout d'abord, qui est inspiré directement du roman éponyme d'Albert Simonin, offre une action qui suit la trame d'un récit policier classique ; les actes sont fortement motivés et le suspense monte en intensité. Inévitablement, alors même que Jean Gabin joue le rôle d'un truand vieillissant aspirant au repos, la *poursuite* trouve la place attendue qui lui revient pour animer des scènes d'action. Après une séquence d'introduction présentant les personnages principaux, une filature en voiture qui finit en poursuite à pied met aux prises Jean Gabin, dit Max, avec de sombres truands. Puis, une poursuite finale en voiture, une des rares scènes d'extérieur, vient clore, avant un épilogue en demi-teinte, la série d'actions qui oppose, dans une fracassante rivalité, deux bandes de truands.

En second lieu, l'originalité du film repose sur les rapports entre deux voyous vieillissants joués par Jean Gabin et René Dary, qui pourraient faire penser à Bob de par un côté « voyou sur le retour ». Or, la mise en scène leur ôte le caractère « léger » d'un Bob, toujours en déplacement ; ils sont filmés dans des scènes d'intérieur donnant lieu à de nombreux champs contre champs ; leurs trajets, qui ont une importance dans la narration, sont filmés très classiquement et/ou de manière elliptique, ce qui élude toute stylisation du mouvement humain. C'est le cas également pour les déplacements en automobile : le fondu enchaîné entre le plan fixe de la voiture qui s'éloigne et celui de son arrivée, toujours en plan fixe, est fidèle aux habitudes d'un filmage classique. Il n'y a quasiment aucun travelling, la camera est fixe et ne s'autorise que des panoramiques latéraux. Les plans d'automobile sont presque tous faits en studios, sauf pour quelques rares vues d'ensemble, comme durant la poursuite finale. Celle-ci montre, effectivement mais brièvement, les voitures se poursuivent à toute allure sur une petite route de campagne. L'essentiel de l'action fait alterner surtout des plans entre poursuivants et poursuivis tournés en studio : l'arrière de la voiture de tête, en plan général, roulant sur la route de campagne alterne avec un plan moyen des occupants de la voiture poursuivante, de face ; les voitures à l'arrêt sont filmées devant le film projeté d'une route qui défile. Armés jusqu'aux dents, ses occupants, Max et ses complices, sont face à la caméra, et

utilisent leurs armes en roulant d'autant plus facilement que leur voiture est une décapotable.. « Le » *Grisby* coproduit par Del Duca films et Antarés Films se démarque, par ces aspects, et notamment cette scène d'action enlevée, de *Bob le flambeur* qui appartient bien à une autre veine.

Les 400 coups, quant à lui, met en scène, comme je l'ai évoqué déjà, des déambulations joyeuses dans Paris et notamment dans le quartier de la place Pigalle. Les similitudes de traitement avec *Bob le flambeur* sont dues sans doute à d'Henri Decae, chef opérateur pour les deux films. Ces mouvements à travers Paris accompagnent les moments de liberté d'un récit dont on a vu qu'il participait d'une évolution technique, technologique et esthétique. Or, quelques années plus tard, en 1968, tout en poursuivant, avec *Baisers volés*, les aventures de son personnage Antoine Doinel, quand François Truffaut va se glisser dans le moule d'un cinéma traditionnel qu'il avait lui-même critiqué, il donnera aux déplacements de ses personnages dans les rues de Paris une justification scénaristique nettement plus forte, à travers la figure de la filature. Jean-Pierre Léaud est ainsi amené à suivre dans la rue des personnages divers à cause de la fonction qu'il occupe dans le film, employé d'une société de détectives privés !

Selon ce même principe, la deuxième partie de *Bob le flambeur* semble quitter un peu une atmosphère de « suspension » pour adopter un ton un peu plus conventionnel, davantage ancré sur un récit et sur les attitudes de personnages plus déterminés. On pourrait même supposer que cette seconde partie hérite du scénario initial écrit en 1950 par Melville dans le but d'en faire un film « sérieux » sur un « coup », avant que la vision d'*Asphalt Jungle* ne l'en dissuade⁶⁶⁴, alors que la première partie, découle d'un autre projet scénaristique. La seconde partie du film, celle qui fait suite aux 35 premières minutes, adopte un ton différent et retrouve les éléments de base d'une histoire de truand conventionnelle. Pourtant, si la poursuite réapparaît c'est d'une façon éludée puisqu'il n'y a pas de véritable course-poursuite mais simplement des mouvements d'accélération portés par les recherches effectuées par certains personnages pour en trouver d'autres.

⁶⁶⁴ Lire à ce sujet les propos de Jean-Pierre Melville recueillis par Rui Nogueira in NOGUEIRA, Rui, *Le cinéma selon Melville*, op. cit., p.50.

La recherche comme forme élaborée de la poursuite

Discrètement mais sûrement, accompagnant le retour d'un récit plus classique, l'action revient comme substance de certaines péripéties. Pourtant, c'est la *recherche* qui ordonne le mouvement des personnages ou justifie un montage plus rapide et non pas la *poursuite*. Comme la *filature*, la *recherche* est un programme narratif apparenté à la course-poursuite mais qui contrairement à cette figure semble permettre un démarquage et une certaine originalité dans la mise en scène.

Après les 35 premières minutes, le film prend donc un nouveau rythme, puisque Bob décide d'entreprendre un casse, celui du casino de Deauville un soir de grand prix, jour où la recette peut atteindre un niveau record. A partir de ce moment, l'action va se raffermir en retrouvant les éléments habituels du genre : recrutement des complices, repérages, recherche d'informations, recherche de financement, essai du matériel destiné au perçage du coffre fort, chronométrages, répétition générale du coup. Ces différentes opérations se conçoivent comme autant de péripéties dont l'importance varie en fonction de leur degré de suspense. Les essais concernant l'ouverture du coffre sont à ce titre exemplaires et appartiennent à une des grandes situations types efficaces en ce domaine, « la tension vers un objectif »⁶⁶⁵. Puisqu'il faut ouvrir celui-ci dans un temps record, on assiste d'abord à différentes tentatives trop longues puis enfin, grâce à quelques appareillages électroniques et le savoir faire de Roger, à une ouverture dans le temps imparti. Entre ces épisodes, les déplacements des uns et des autres sont filmés d'une façon beaucoup plus sèche et elliptique, ce qui donne du rythme à l'ensemble. Cette accélération n'empêche pas un récit connexe de se greffer : les personnages secondaires qui vont nuire à Bob, d'une façon volontaire (Marc le souteneur, la femme de leur informateur employé du casino) ou involontaire (Anne), entrent en action. Ainsi, le montage reprend un rôle narratif dominant à travers un mode parallèle et alterné entre des personnages qui agissent désormais dans des lieux différents.

En effet, Marc, l'indicateur, apprend par Anne qu'un coup doit se faire à Deauville. Elle a, au demeurant dans cette deuxième partie, une activité comme entraîneuse dans la boîte de nuit et

⁶⁶⁵ GERSTENKORN, Jacques, « Les moments, les procédés et les situations types », HENNEBELLLE, Guy (sous la dir.), *Le suspens au cinéma*, Paris, Editions Corlet, 1994, p.156. Celui-ci crée une typologie des

de ce fait intègre le régime de l'action, comme les autres personnages. Le lendemain, comprenant son erreur, la jeune femme part donc à la recherche de Bob pour le prévenir. Débute alors une série de déplacements qui ont pour but la recherche d'un autre personnage, dans une forme embryonnaire de poursuite. Anne retrouve Bob et le met au courant. Celui-ci demande à Paulo de venir le trouver et lui annonce son intention de mettre fin au projet puisqu'à cause d'Anne, d'autres sont au courant. Il reproche à Paulo d'avoir été trop bavard « sur l'oreiller ». Paulo, apprenant qu'il a été trompé, furieux, se lance à la recherche de Marc. Dans un très beau passage qui nous le montre se précipitant dans les rues de Pigalle, la nuit, à la recherche de l'amant de sa petite amie, une figure proche mais différente de la poursuite prend corps. Sa mise en scène est particulièrement sophistiquée et appelle une description attentive.

Plan 1. (2 sec). Extérieur nuit. Rue. Plan d'ensemble. Vitrine d'un bar qui brille dans la nuit. Paulo, venant de la gauche, avance vers la caméra qui le cadre de trois quarts en plan moyen. Derrière lui, dans la profondeur de champ on entr'aperçoit une rue voisine, des badauds. Il passe devant la camera qui le suit grâce à un léger décadage latéral. Il sort du champ par la droite laissant le cadre vide un bref instant. Le son est celui d'un accordéon qui joue un air de musette.

Plan 2. (2 sec). Extérieur nuit. Rue. Plan d'ensemble de la vitrine d'un bar, à nouveau. Paulo, en plan moyen, main droite dans la poche, avance d'un pas déterminé de la gauche vers l'avant droit du cadre. Il est dans l'axe de la caméra presque parallèle à l'axe de la rue. Il croise deux hommes, l'un devant la porte du bar, l'autre dans l'entrée. Il les évite en poursuivant sa marche rapide et passe devant la caméra qui reste fixe. Cadré en plan rapproché, il occupe la majeure partie du plan avant de sortir du champ. La hauteur du cadre semble confirmer que la caméra est portée à l'épaule comme dans le plan précédent. A la fin, le plan reste vide un bref instant. La musique du plan précédent se poursuit un peu et laisse place à une musique abstraite presque dissonante, à base de percussion (triangle, xylophone), qui enveloppe la scène d'une ambiance étrange.

situations types de la figure du suspense : Les grandes menaces, la tension vers un objectif, l'affrontement, la poursuite et l'attente d'une sanction.

Plan 3. (3 sec.) Extérieur nuit. Rue. Paulo, en plan moyen à gauche du cadre, avance dans la direction de la caméra. Un kiosque à journaux avec sa multitude de journaux et de magazines occupe la droite du cadre. La caméra filme toujours dans une diagonale plus ou moins fidèle à l'axe de la rue. Paulo, résolu, avance vers elle. Il est maintenant flou à l'image, puis, sortant à droite, il laisse le plan vide. La musique entamée dans le plan 2 s'arrête.

Plan 4. (5 sec.) Extérieur nuit. Rue. Légèrement de biais, la camera cadre une station service dont l'enseigne illuminée arbore le nom de *Pigalle* et dont l'intérieur éclairé laisse entrevoir une multitude d'objets, tandis qu'à gauche et à droite du cadre, sur le trottoir, les deux pompes à essence jalonnent le parcours de Paulo qui, cadré en plan moyen, entre cette fois par la droite du cadre. Un fois au centre de l'image, la caméra suit son trajet découvrant ainsi la totalité de l'enseigne : *Relais Pigalle*. Paulo sort du champ et laisse apparaître une affiche, sur laquelle s'arrête la caméra. On peut y lire les mots : Cabaret, Music hall, acrobates... La musique réapparaît sous la forme d'un air de trompette.

Plan 5. (2 sec.) Extérieur nuit. Rue. Plan d'ensemble sur la devanture d'un bar. Paulo entre dans le champ par la gauche, cadré en plan moyen par une caméra placée en biais par rapport à l'axe de la rue. Paulo avance vers l'avant droit, passe devant la caméra et devient flou à l'image. Après sa sortie du champ, la cadre reste vide un très bref instant. L'air de trompette se poursuit.

Plan 6. (3 sec.) Extérieur nuit. Plan large d'une partie de la place Pigalle. Le trottoir brille, illuminé par les enseignes des boîtes de nuit et des bars qui forment un arc de cercle de la gauche vers la droite. Quand le plan débute, Paulo est au centre de l'image. Il marche sur le trottoir vers l'avant et la droite du cadre. Il passe devant deux grooms en faction devant une boîte de nuit. Il regarde vers la gauche du cadre, avançant une main dans la poche avant de sortir à droite du cadre, dépassant la caméra en légère contre plongée. L'air de trompette continue.

Plan 7. (9 sec.) Extérieur. Rue. Nuit. Plan Général. Paulo, au centre d'une autre place avance dans l'obscurité en direction de la caméra. Sa silhouette se détache sur le fond lumineux d'un bar dont on aperçoit le zinc brillant dans la nuit. Paulo regarde vers la gauche du cadre en direction d'un autre bar dont la lumière contraste avec le noir de la nuit. La caméra, suit en panoramique l'avancée de Paulo qui se dirige vers le débit de boisson en montant sur le

trottoir. Elle le garde au centre de l'image en plan moyen avant de le laisser sortir du champ. Le plan reste vide. La musique est à nouveau un air d'accordéon.

Plan 8. (7 sec.) Extérieur. Nuit. Rue. Plan d'ensemble. Paulo, saisi au centre de l'image, marche sur le trottoir devant d'autres vitrines lumineuses. La caméra filme la scène en diagonale par rapport à l'axe du trottoir et suit Paulo grâce à un mouvement panoramique. Paulo avance de la droite vers la gauche et, devenant flou à l'image, se rapproche de la caméra. Peu à peu grâce au mouvement de camera vers la gauche, on découvre d'autres éléments du décor, un vendeur de fruits et son étalage. Effectuant un mouvement en arc de cercle il s'éloigne de la camera et sort à gauche du cadre, laissant, une fois encore le plan vide quelques instants. La musique est légèrement dissonante.

Plan 9 (5 sec.). Extérieur. Nuit. Rue. Plan d'ensemble. Paulo, en légère plongée avance main droite dans la poche. Il regarde vers la gauche du cadre, à sa droite, dans l'embrasement d'un restaurant. Des violons jouent un air de musique slave au ton enlevé dès le début du plan. Marchant sur le trottoir, il avance vers la camera, se rapproche jusqu'à être cadré en plan moyen et sort à gauche du cadre, laissant vide le plan quelques brefs instants.

Plan 10. (6 sec.) Extérieur. Nuit. Plan d'ensemble sur une façade. La partie gauche du cadre est occupée par une fenêtre munie de stores vénitiens. Une musique genre « piano bastringue » accompagne l'action. Paulo, en plan moyen, est légèrement en contre-plongée. Il avance et la caméra le suit grâce à un léger décadage. Une fois à l'arrêt, de profil, en plan rapproché taille on le voit regarder à l'intérieur de l'immeuble. La camera, par un autre décadage filme à l'intérieur et après s'être stabilisée, nous montre Marc, celui que cherchait Paulo, avançant en direction d'une femme brune. La musique est identique au plan précédent.

Les plans suivants montrent l'assassinat de Marc par Paulo.

Cette courte scène met donc en place une figure apparentée à une poursuite, une recherche. Elle lui emprunte un certain nombre de caractéristiques, comme son rôle d'alibi narratif pour créer un mouvement et sa fonction spectaculaire, mais s'en détache toutefois par certains aspects, notamment une absence de soumission aux canons de la poursuite comme par exemple le montage alterné puisque la figure ne met en scène qu'un seul personnage.

Les 10 plans, très brefs, présentent entre eux un ressemblance frappante : la caméra, à hauteur d'épaule, est fixe et ne s'autorise que de légers décadrages ou de brefs panoramiques, le sens de déplacement est triplé (2 fois) ou doublé (1 fois), les 6 premiers plans durent moins de 3 secondes (hormis le plan 4 qui dure 5 secondes), le personnage se déplace à vive allure dans la rue et longe les murs, le décor est toujours naturel, le cadrage est plastiquement organisé de manière à découper l'espace de façon équilibrée entre le noir et le blanc, enfin, chaque plan laisse le cadre vide, une fois que le personnage en mouvement est sorti du cadre.

Du point de vue des enchaînements et du montage, cette séquence montre une succession de plans relativement autonomes : les espaces présentés successivement sont disjoints et il est impossible de trouver une quelconque continuité entre eux, si ce n'est Pigalle d'une façon générale. L'apparent raccord de direction – le personnage sortant à droite du cadre rentre à gauche dans le plan suivant – n'est en fait qu'un leurre. En effet à un moment il est brisé (plan 4) d'autre part n'a pas un véritable intérêt narratif : les plans sont associés de façon à évoquer une ellipse temporelle puisque les espaces parcourus par le même personnage sont totalement disjoints. Le but est de créer le sentiment d'une action qui s'éternise malgré l'énergie déployée et la brièveté de la scène. Plus qu'un trajet effectué dans un espace représenté, un Pigalle nocturne, le personnage effectue un « ratissage » systématique de tous les bars et boîtes de nuits du quartier. De ce point de vue la scène trouve sa cohérence dans cette répétition de l'action qui offre les mêmes avantages qu'une poursuite : sentiment de rapidité, accélération du mouvements et suspense.

Pourtant, au cœur de cette scène, une formidable liberté semble être préservée, du fait, selon moi, qu'elle n'est pas une véritable course-poursuite. Cela montre à quel point l'approche de Melville est subtile. Cette mise en scène d'un moment spectaculaire, d'un temps fort de l'action, se fait d'une façon telle que, tout en obéissant à un impératif de genre (le film de gangsters) Melville se préserve une part de liberté pour une stylisation et une mise en place de ses obsessions plastiques, grâce au montage sophistiqué de scènes tantôt autonomes et composées de façon à obéir à certaines obsessions esthétiques, tantôt associées par un usage adroit du son qui coordonne l'ensemble.

D'un point de vue du son, la musique navigue sur plusieurs registres et adopte de multiples fonctions. Unique son, elle crée une véritable continuité dans les enchaînements puisqu'elle sert de lien entre les plans 1 et 2 (accordéon musette), entre les plans 2 et 3 (musique

concrète), entre les plans 4 et 5 et 6 (trompette). Sous cet aspect elle adopte une fonction d'englobement et la question de son origine ne se pose pas puisqu'elle est apparemment extradiégétique. Mais elle a aussi une fonction d'ambiance, l'air de jazz évoquant les boîtes de nuit et l'air de musette la guinguette populaire. Au plan 9, alors que Paulo passe devant un nouvel établissement, un morceau de musique de style slave débute et finit à la fin du plan. Ici, le plan est parfaitement autonome, puisque même la musique ne franchit pas la frontière avec le plan suivant. De ce fait, la musique change de nature et devient potentiellement une musique diégétique, sans doute celle qui sort de ce nouvel établissement qu'on nous indique comme étant, par exemple, un restaurant russe. Dés lors, par analogie, les autres musiques, les suivantes, et, rétroactivement, celles précédemment entendues, sans abandonner leur fonction de liaison peuvent révéler aussi une nature diégétique. Chaque musique, associée à un établissement renforce la personnalisation d'un décor, accentuant ainsi la différenciation et l'effet de nombre.

Or, il aurait été bien plus complexe de s'autoriser cette liberté avec une scène de poursuite classique dans laquelle, en général, surtout avec des plans de 2 à 3 secondes, on favorise une musique unique ayant une fonction de liaison et d'englobement plus que d'explication. L'utilisation de musiques destinées spécialement aux courses-poursuites est une habitude dans le cinéma institutionnalisé. La musique accentue le sentiment de vitesse et de rythme, soumet le spectateur à un renforcement des émotions que la poursuite peut procurer et crée le lien d'autant plus nécessaire dans le cadre d'une forte alternance. Il faut créer une continuité face au morcellement engendré par le montage bivalent. D'ailleurs le recours à des musiques spécifiques pour les scènes de poursuites, et référencées dans des catalogues de sonorisation, était déjà habituelles à l'époque du cinéma muet⁶⁶⁶. Dans le cinéma français parlant d'après guerre, le recours à une musique précise pour les scènes de poursuite ou même les scènes avec mouvement, fait également partie des habitudes. Ainsi, dans le découpage du film de Marcel Carné, *Juliette ou la clé des songes* (1951), en regard du découpage technique, on peut lire :

« Plan 243. Un temps très court. Michel paraît se précipiter et traverse la pièce en courant. *L'appareil panoramique et le suit* : Reprise de la musique. Thème de poursuite »⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ PORCILE, François, LACOMBE, Alain, *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, p. 28.

⁶⁶⁷ Extrait du découpage, reproduit dans CHAZAL, Robert, *Marcel Carné*, Paris, Sehers, 1965, p. 117.

Chez Melville, le traitement de cette scène sans course-poursuite véritable permet donc une utilisation plus riche de la musique ainsi qu'une utilisation du montage également plus originale.

L'originalité dont Melville fait preuve est bien liée à une forme de montage singulière. La « mise en chaîne », pour utiliser le terme d'André Gaudreault, de plans qui adoptent les uns envers les autres une quasi-autonomie permet, comme on l'a vu dans le traitement du son, de s'affranchir des impératifs liés au montage narratif classique.

Ainsi, contrairement à la poursuite proximale (Gaudreault) classique tournée au cœur de l'institution qui adopte un rapport au temps bien précis, celui d'un enchaînement chronologique de l'action, cette brève séquence dissout et percute la question du rapport au temps. Dans une poursuite classique, l'alternance entre poursuivants et poursuivis donne l'illusion d'une succession temporelle. Mais, paradoxalement, plus les personnages, poursuivants et poursuivis, seront éloignés moins l'idée d'une « relation de postérité »⁶⁶⁸ sera effective. De ce fait, l'effet de contemporanéité lié au montage alterné sera plus forte dans une configuration où, comme dans la poursuite distale, poursuivants et poursuivis sont dans des espaces très disjoints⁶⁶⁹. Dans cette séquence de recherche, assez courte, l'absence à l'image de la personne recherchée, outre le mystère ainsi provoqué, évite la figure de l'alternance, et n'entraîne pas l'inscription dans une chronologie. Certes, l'arrivée successive des images sur l'écran tend à montrer une linéarité, mais la rapidité avec laquelle elles sont présentées fait naître plutôt le sentiment de l'interchangeabilité des plans et donc d'une profusion des lieux parcourus et des endroits visités. Le sujet n'est pas celui du parcours d'un personnage selon un itinéraire lisible mais il est plutôt la présentation d'un ensemble de signes décrivant Pigalle la nuit, et pour cela, Melville utilise la répétition de plans presque fixes. Par cette approche, qui refuse le travelling, alors que la technique et la technologie d'un Decae s'y prêtent tout à fait, l'accent est mis sur l'approche plastique et l'information de type documentaire (pourtant habituellement associée au plan séquence). La composition du cadre est soignée, malgré la brièveté des plans, et s'organise toujours selon un principe d'équilibre entre les masses noires et les lumières. Alors même que la mise en scène se répète, chacun des plans livre une

⁶⁶⁸ GAUTHIER, Philippe, *Le montage alterné* avant Griffith, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 57.

⁶⁶⁹ Lire à ce sujet, GAUTHIER, Philippe, op.cit, « chapitre 1 Montage alterné et cinéma narratif classique » en préambule à une complète réflexion sur le montage alterné avant griffith, chez Pathé.

information différente sur Pigalle : bar, discothèque, station d'essence, marchand de frites, kiosque à journaux, restaurant, sans oublier les musiques qui leur sont associées. Cette description devient donc le vrai sujet malgré l'apparente action dans laquelle, à ce moment, le film semble nous entraîner, à la façon et non pas comme une poursuite.

Cette figure de la « recherche », apparentée à la poursuite, permet, tout comme la filature mais dans une autre voie, de mettre un personnage en mouvement tout en s'affranchissant des contraintes d'une course-poursuite, trop liée au montage narratif classique qui ne permet pas une telle évocation poétique. Tandis que les contraintes du temps et de l'espace sont abolies, seule l'atmosphère du Pigalle nocturne ressort de cette courte séquence.

Même dans cette deuxième partie du film, qui rejoint les canons d'un film d'action, contrairement à la longue partie introductive du début qui organisait de nombreuses déambulations, les moments les plus dynamiques sont marqués par la volonté d'utiliser la mise en scène pour « saisir le détail insolite et poétique »⁶⁷⁰ avant tout. De plus, la stylisation à travers la répétition d'un même geste, comme celle d'un même sujet, celui de l'homme qui marche en ville, trouvera dans des films ultérieurs un aboutissement suprême, en particulier dans *Le Samourai*. Plus que le simple « point de vue du noctambule, de l'amateur de ville »⁶⁷¹, cette séquence est l'expression d'une forme plastique qui réussit à investir des figures de mouvement. Ici, cela se réalise grâce à un montage entre des plans qui montrent un personnage en déplacement afin de développer des éléments filmiques habituellement associés à des types de mise en scène plus lâches comme le plan séquence et d'une manière générale un « cinéma de plan ». Ainsi une scène d'action adopte un style « documentaire » et se transforme en une déambulation rapide, oserait-on dire.

⁶⁷⁰ BEYLIE, Claude, « Melville le flambeur », *Cinéma* 59 n° 40, oct 1959, p 77.

⁶⁷¹ DOMARCHI, Jean, « Plaisir à Melville », *Cahiers du cinéma* n° 102, décembre 1959. p. 12.

Chapitre 2 La poursuite comme forme suspensive : flâneries, filatures, ballades et traques

Deux hommes dans Manhattan (1959) et le *Doulos* (1963) vont utiliser la poursuite d'une façon plus conforme au standard du film policier. Pour l'un à travers un scénario ayant pour fil conducteur une enquête journalistique qui instaure à l'image une figure de « poursuite distale », pour l'autre avec une scène de « poursuite proximale » pour reprendre, une fois encore la terminologie d'André Gaudreault. Mais ce recours à la figure de la poursuite se fait d'une manière, encore une fois, originale. Tout en adoptant des éléments d'un film de genre fortement codé, le film noir, Melville développe une esthétique toute personnelle.

Le deuxième souffle (1966), en revanche, adopte plus nettement une structure narrative qui s'identifie à la *traque*, la chasse à l'homme, et semble d'avantage se rallier à un modèle plus « classique ».

La poursuite utilisée comme un leurre

A travers le schéma d'une enquête journalistique, *Deux hommes dans Manhattan* (1959), semble s'opposer à *Bob Le flambeur* (1956) par son écriture qui se veut plus « classique » au point que certains⁶⁷² placent plus nettement le film de 1959 dans la catégorie du film noir. Pourtant, l'un comme l'autre ont été salués par la Nouvelle Vague pour leur ton poétique et relâché⁶⁷³ et considérés comme faisant partie d'un même ensemble, même si leur sujet diffère.

Ce film raconte les avatars d'une enquête menée à New York par deux français, un journaliste et un photographe, lancés sur la piste d'un diplomate disparu. Les deux enquêteurs, à l'affût d'un scoop et peu scrupuleux dans leur façon d'interroger les témoins, mènent leurs investigations. Ils parcourent New York la nuit sur la trace du disparu en rencontrant les

⁶⁷² REHM, Jean-Pierre, « Douleur du Doulos », *Traffic* n° 20, automne hiver 1996, p.67.

⁶⁷³ DOMARCHI, Jean, « Plaisir à Melville », *Les Cahiers du cinéma* n° 102, *op. cit.*, p. 12.

personnes, essentiellement des femmes, susceptibles de les renseigner. A travers une galerie de portraits et la visite d'un Manhattan triste, Melville oscille entre une tendance presque documentariste, d'autant que la langue anglaise coexiste avec la langue française, et une tendance fictionnelle à travers l'importance donnée aux relations interpersonnelles.

La poursuite qui porte le récit se manifeste par le parcours motivé des deux amis, sans pourtant que l'objet de leur recherche soit visuellement placé à l'image. De ce fait, la poursuite, comme celle de Paulo dans *Bob le flambeur*, évite toute figure d'alternance, et donne alors toute l'importance au journaliste et son ami, reléguant la personne recherchée au rôle de simple prétexte narratif. Dès lors, le parcours privilégie une focalisation interne au profit du mystère, comme c'est souvent le cas dans une intrigue policière qui aime soumettre le savoir du spectateur à celui qui mène l'enquête. Cette simplicité dans l'énonciation, dont s'écartera fortement *Le Doulos*, propose un cheminement linéaire qui peut s'apparenter à une *déambulation*. Par là, malgré et sous le couvert d'une poursuite qui fait démarrer le récit rapidement, on retrouve une forme lâche, celle de la *promenade*, comme finalement dans *Bob le flambeur*. C'est ce qui fait dire à Jean Domarchi que :

« *Deux hommes dans Manhattan* ne se comprend qu'en fonction de *Bob le flambeur* [car] le climat est le même. Plus exactement : le point de vue de Melville sur les hommes et sur les choses reste le même [même si] le charme de *Bob* comme de *Deux hommes dans Manhattan* ne provient pas seulement de la manière dont Melville (cinéaste urbain par excellence) nous promène dans les rues... »⁶⁷⁴

En effet, même si le thème de l'itinéraire à suivre, de la « piste », donne un peu de rythme, légèrement plus que dans *Bob*, « le scénario par sa construction même est une arme à double tranchant : d'une part l'enquête permet de nombreuses digressions, d'autres part, plus ces digressions sont nombreuses plus l'apreté est relâchée »⁶⁷⁵.

La linéarité de cette poursuite « distale » place le film sous l'aune d'une forme documentaire en proposant la visite d'un New York vu à travers les yeux du réalisateur à l'instar de Paris dans le film *Bob le flambeur*. Or, le « documentaire » est affilié à l'idée d'un parcours, parfois naïvement d'ailleurs, tant on sait que la frontière avec la fiction, si elle existe, est perméable.

⁶⁷⁴ DOMARCHI, Jean, *op. cit.*, pp 12-13.

⁶⁷⁵ ZIMMER, Jacques, De BECHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville*, *op. cit.*, p. 54.

Et, ce parcours, on le voit ici, s'apparente à une déambulation comme une forme dérivée ou déceptive d'une poursuite qui omet le gibier pour se concentrer sur le chemin.

Interrogé sur le fait que son film s'apparenterait à un documentaire sur New York, Jean-Pierre Melville déclara :

« ...pas encore assez documentaire ! Je pense que mon film a un peu le cul entre deux chaises, parce qu'il n'est pas tout à fait assez documentaire pour être un vrai documentaire intéressant, et que pour un film de fiction, il garde trop de documentaire. »⁶⁷⁶

En tout état de cause, comme pour *Bob le flambeur*, la Nouvelle Vague considéra ce film comme digne d'intérêt. Jean-Luc Godard y trouve encore une matière pour y puiser idées et références dont, comme le relève Joël Magny, « une multitude des signes de l'univers mythique et imaginaire du film noir américain que Melville fait exister à coup de clichés tellement voyants qu'ils en perdent leur banalité : les images nocturnes de Manhattan, une errance physique et morale entre cynisme et angélisme... »⁶⁷⁷

La poursuite du film est en quelque sorte une *poursuite impure* qui institue une relation dans laquelle le poursuivi n'existe que comme abstraction. La figure devenant de plus en plus floue, puisque celle-ci semble s'éroder avec le temps qui s'écoule au fil de l'histoire et s'enliser dans les recoins d'un parcours, se transforme en une recherche, figure entrevue dans *Bob le flambeur*, un court moment (voir chapitre 1, partie IV). La *recherche* s'annonce comme une métaphore de la poursuite ou son reflet amputé d'un terme. Elle souligne, grâce à sa forme suspensive, une sorte de conglobation visuelle privilégiant l'accumulation et la répétition d'étapes, elle n'autorise qu'un point de vue unique, contrairement au point de vue ubiquitaire proposé dans une poursuite classique en syntagme alterné.

De façon très symptomatique, les deux enquêteurs sont eux-mêmes pris en filature ce qui vient renforcer leur position centrale, par un personnage dont l'identité n'est révélée qu'à la fin du film quand les protagonistes se retrouvent. Là encore, l'absence totale de syntagme alterné au profit d'une focalisation interne ne fait que souligner la linéarité d'un trajet narratif

⁶⁷⁶ BEYLIE, Claude, TAVERNIER, Bertrand, « entretien avec Jean-Pierre Melville », *Les cahiers du cinéma*, n° 124, oct. 1961, p. 15.

⁶⁷⁷ MAGNY, Joël, « Melville ou l'imitation du cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, n°478, avril 1994, p.8.

simplissime et sans tension. Pour autant, si une filature privilégie ce mode de fonctionnement, elle peut aussi, comme la poursuite, s'établir sur le mode de l'alternance mais cela est bien plus rare⁶⁷⁸.

A titre d'exemple, un film récent, *Filatures* (Gaan Chong/Eye in the sky), réalisé par Yau Nai Hoi, sorti sur les écrans français en 2008, ayant pour thème le travail d'une équipe de policiers spécialisés dans les filatures, a justement pour but formel leur mise en image. C'est bien une focalisation interne qui est mise en avant, les personnes filées restant à distance des personnages comme du spectateur. Or, même si en ce domaine les variations sont infinies, le principe de la course-poursuite instaure de façon plus habituelle un montage alterné, donnant cette fois au spectateur une vue globale de l'action. Cette focalisation externe se place au service d'un régime différent car, le but n'est plus forcément de favoriser l'identification du spectateur à la caméra et aux personnages, son adhésion au récit et donc son englobement dans le dispositif cinématographique, mais, c'est le cas bien souvent, de lui proposer la scène choc, le moment d'attraction au sens que lui donnent Tom Gunning et André Gaudreault. D'ailleurs, ce film réalisé par Yau nai Hoi, constitue une fiction dont le suspense atteint des niveaux similaires aux grands succès du genre, tout en proposant un portrait urbain dont on peut légitimement penser qu'il ne peut se développer si brillamment que grâce aux scènes de filatures. Plus que dans les scènes d'actions pures construites par des poursuites, leur mode plus lent, leur style de montage et leur fondement – le regard – favorise la découverte d'un lieu ou d'un espace, et multiplie les figures de caméra subjective⁶⁷⁹. Comme le remarque Adrien Gombeaud, « la star du film est d'abord cette ville, Canton, mélancolique et sexy, admirablement captée en direct. Yau Nai Hoi rend palpables les odeurs de bouffe, les échoppes ouvertes comme des refuges aux oiseaux de nuit, la pluie tiède sur le macadam, l'art et la façon qu'a Hong Kong de se déshabiller au coucher du soleil pour changer de costume et d'aspect »⁶⁸⁰.

⁶⁷⁸ C'est le cas dans certains exemples de filatures analysées dans le *Fantômas* de Feuillade (voir Partie I)

⁶⁷⁹ Caméra subjective qui, comme le souligne Marc Vernet, fait du regard « l'élément perceptible » de la présence du personnage. VERNET, Marc, *Figures de l'absence, De l'invisible au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1988, p. 31.

⁶⁸⁰ GOMBEAUD, Adrien, « Filatures Ne te retourne pas tout de suite... », *Positif*, n° 563 janvier 2000, p 38.

Si dans *Deux hommes dans Manhattan*, ce ne sont pas à proprement parler les filatures qui construisent le récit mais une poursuite impure qui s'apparente à une déambulation, on perçoit clairement, que l'objet du film est bien aussi l'exposition poétique de l'espace urbain. Comme Jean Domarchi en son temps, « rendons grâce à Melville de nous restituer la saveur indéfinissable d'une nuit d'hiver dans une ville biblique que des promeneurs, à la poursuite d'un mystère parfaitement déchiffrable, se paient le luxe d'apprécier »⁶⁸¹.

Certes, le film de Yau Nai Hoi propose, en même temps qu'un portrait, une structure fictionnelle tenue actionnant un fort suspense, contrairement au film de Melville. Ceci semble accréditer la thèse que dans l'optique d'une « rhétorique » de la poursuite et de ses formes apparentées, filature et même déambulation peuvent quand même se situer sur un même axe et que leur différence ne porte que sur l'intensité et le rythme car, par essence, ces figures, qui s'imposent à travers un grand nombre de programmes narratifs au cinéma, ont la poursuite pour matrice. Peut-être n'y a-t-il pas d'opposition aussi tranchée entre la course-poursuite et la *ballade* qui exprimerait d'après Gilles Deleuze, l'idée d'une crise de l'image action⁶⁸².

Si Jean Domarchi déclare au sujet du film de Melville:

« Nos contemporains ne savent plus ce qu'est la flânerie [...]. Et si on me dit *Deux hommes dans Manhattan* ce n'est pas du cinéma, je réponds, non ce n'est pas du cinéma c'est de la poésie »⁶⁸³.

Je rajoute : de la poésie mais aussi une filature, une quête et donc une poursuite.

Le Doulos (1963), « premier film représentatif du style mature melvillien »⁶⁸⁴, met en scène une course poursuite qui dénote d'une approche conciliant les impératifs d'un genre, un film de truands, et ceux d'un projet esthétique qui s'affirme. Mais ce qui prévaut pour la scène de poursuite dans le film est valable pour l'ensemble du film qui « sous des dehors attractifs pour le grand public repense et remet en question les bases mêmes de la narration cinématographique, refusant la linéarité traditionnelle, déjouant la mécanique conventionnel

⁶⁸¹ DOMARCHI, Jean, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸² DELEUZE, Gilles, *L'image mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 280.

⁶⁸³ *Idem*, p. 16.

⁶⁸⁴ BANTCHEVA, Denitza, *Jean-Pierre Melville de l'œuvre à l'homme*, Editions du Revif, Paris, 2007, p. 128.

du suspense où le dévoilement des énigmes posées est sensé récompenser les spectateurs attentifs »⁶⁸⁵.

Considérer que la poursuite, comme le film tout entier, traduit une volonté de concilier l'appartenance à un genre et la mise en place d'une forme originale nécessite une réflexion préalable sur la nature des éléments caractéristiques du film noir dans le cinéma américain et dans le cinéma français et pour savoir si la poursuite fait bien partie des éléments incontournables de ce genre.

Pour Alain Silver et Elizabeth Ward le film noir est un genre cinématographique essentiellement américain dont l'influence sur l'histoire du cinéma fut particulièrement forte. Ebauché dans les années 30, il a connu son apogée dans les années 40 et 50 et semble, à travers un corpus de film « qui ont pour caractéristique de présenter une vision cohérente de l'Amérique et ce, en transcendant les notions de genre cinématographique [...], refléter les préoccupations culturelles des Etats-Unis dans un langage qui lui est propre »⁶⁸⁶. Il faut noter également que, d'après eux, « le film noir ne se fonde ni sur la création personnelle ni sur la transposition à l'écran d'un autre type de tradition »⁶⁸⁷ comme c'est le cas pour le Western qui existe dans la littérature préalablement à sa venue au cinéma. C'est plus par la convergence vers un état d'esprit qu'à travers une liste bien précise de critères formels ou de contenus qu'un film appartiendrait au genre du film noir. Bien sûr, on peut, pour les puristes, établir un modèle idéal, et donc inexistant, auquel devrait obéir le film noir : celui d'un film contemporain à l'époque de son tournage, dans les années 50, en noir et blanc et dans un décor urbain qui évoque l'envers des mirages du rêve américain. Cependant, pour d'autres, les thrillers à suspense, les films d'investigations ou à énigme, les aventures policières de type documentaire, ressortent également du film noir⁶⁸⁸.

En France, d'où d'ailleurs est issu le terme film « noir » par référence aux romans policiers de La Série Noire, un certain nombre de films relèvent tout de même du genre. Noël Simsolo⁶⁸⁹ cite notamment les films suivants : *Bob le flambeur* (1955), *Deux hommes dans Manhattan*

⁶⁸⁵ *Idem*, p. 129.

⁶⁸⁶ SILVER, Alain, WARD, Elisabeth, *Encyclopédie du film noir*, Paris, Rivages, 1987, p. 1.

⁶⁸⁷ *Idem*, p. 1.

⁶⁸⁸ Lire à ce sujet SIMSOLO, Noël, *Le film noir, vrais et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

⁶⁸⁹ *Idem*.

(1958), *Le Doulos* (1962) de Melville, *A bout de souffle* (1959) de Godard, *Tirez sur le pianiste* (1960) de Truffaut et *A double tour* (1959) de Chabrol. Cela, bien qu'ils se situent tous dans un contexte français, forçant leurs auteurs comme c'est le cas pour Melville, à alourdir le trait dans le domaine de certains codes iconographiques pour renforcer une certaine américanité. Raymond Borde et Etienne Chaumeton consacrent un chapitre aux films noirs français dans leur ouvrage de 1955 consacré aux films noirs américains. Ils considèrent qu'après une vague de films français qui n'ont été qu'une caricature de la « série noire » (dixit) apparaît une « école française du film noir »⁶⁹⁰. A l'appui de leur démonstration, d'autant plus intéressante qu'elle prend corps à une époque contemporaine des films évoqués, ils citent *Les diaboliques*, *Razzia sur la chnouff*, *Touchez pas au grisby* ou *Du riffifi chez les hommes*, donnant à penser qu'il y a bien une veine française répondant au style du film noir. Celui-ci se situe sur deux plans essentiels, mais là encore il s'agit d'une « moyenne » : une mise en scène incisive et soignée d'une part, une prédilection pour l'insolite et l'incohérence, d'autre part. On peut relever en ce qui concerne le premier point, et surtout après 1946, « une certaine virtuosité coûteuse [priviliégiant] les scènes de rues, fréquemment prises de nuit, des décors réels et des poursuites situées dans un cadre inattendu [succédant] aux productions petit budget d'avant-guerre où les séquences d'intérieur dominaient. »⁶⁹¹

Au regard de ces présentations liminaires, *Le Doulos* pourrait bien s'affilier au registre du film noir, par son sujet et sa forme. Ce film est librement inspiré du roman éponyme de Pierre Lesou à travers un scénario et des dialogues écrits, quant à eux, par Melville. Maurice, qui sort de prison, tue un receleur et lui vole un butin. Pour un « coup » à faire, il demande l'aide de son ami Silien dont on ne sait pas très bien s'il est un « doulos » (un indicateur) ou un truand rusé qui, sur la corde raide, réussit à se débarrasser des investigations de la police en jouant double jeu. Néanmoins, la police, au courant du casse, surprend Maurice en flagrant délit. Une poursuite s'ensuit dans laquelle Maurice est blessé. Celui-ci, bientôt pris par les représentants de la loi qui le gardent quelque temps en prison charge un autre truand d'abattre Silien. Ce qu'il tente de faire, alors même que Maurice et Silien se sont réconciliés, mais par méprise en tuant Maurice.

⁶⁹⁰ BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, *Panorama du film noir américain*, Paris, Les éditions de Minuit, 1955, p. 161.

⁶⁹¹ *Idem*, p. 174.

A priori, le style nerveux donné à la narration répond à la fois aux lois du film noir américain et plus généralement aux films d'action familiers des poursuites. Le scénario en prévoit donc une ; au moment où Maurice et son complice cambriolent une villa cossue, la police intervient. Cela donne lieu à une course-poursuite dans la rue, à des échanges de coup de feu. Pourtant, sa mise en scène est une fois encore propice à de nombreuses interprétations.

Scène de poursuite

Plan 1. (8 sec.) Rue. Nuit. Plan rapproché. Devant la villa, dans la rue, Maurice surveille pendant que Remi perce le coffre à l'intérieur. Il regarde vers la droite du cadre ; il vient de voir arriver une voiture, sans doute la police, vers la gauche. Précédemment une autre était arrivée vers sa droite. Il se retourne subitement, franchit le parc en courant et rentre dans la villa après avoir juré (« l'ordure ») en pensant à Silien.

Plan 2. (2 sec.) Intérieur. Maurice traverse le hall, vue de dos en plan d'ensemble.

Plan 3. (3 sec.) Intérieur. Plan d'ensemble cadrant les deux personnages. Maurice entre dans la chambre où se trouve Remi en train de percer le coffre. Il donne l'alerte.

Plan 4. (4 sec.) Intérieur. Plan moyen. Les deux complices s'enfuient par la gauche du cadre.

Plan 5. (2 sec.) Intérieur. Plan d'ensemble. Hall d'entrée. Ils s'enfuient et sortent de la chambre en arrivant par la droite du cadre.

Plan 6. (2 sec.) Intérieur. Plan rapproché taille. Hall d'entrée. Les deux hommes traversent le cadre légèrement de biais. De l'avant droit vers le fond gauche. Une fois sorti du cadre, celui-ci reste vide un instant.

Plan 7. (5 sec.) Extérieur. Nuit. Plan général de la villa vue à partir de la rue, légèrement de biais. Les deux hommes sortent en courant vers la camera. Arrivés sur le trottoir, ils obliquent vers la droite du cadre. La caméra opère un léger panoramique et se fixe à nouveau. Les deux hommes courent dans la rue, s'enfonçant dans la profondeur de champ.

Plan 8. (9 sec.) Extérieur. Nuit. Travelling lateral. Les deux hommes courent de droite à gauche, cadrés légèrement de $\frac{3}{4}$. Remi sort une arme que Maurice lui prend des mains.

Plan 9. (1 sec.) Extérieur. Nuit. Plan d'ensemble. Un homme en chapeau et imper se tient debout face à la camera.

Plan 10. (1 sec.) Reprise du plan 8. Travelling.

Plan 11. (1 sec.) Reprise du plan 9. L'homme se tient toujours debout et semble toujours en déséquilibre.

Plan 12. (5 sec.). Extérieur nuit. Plan d'ensemble. Maurice, seul dans le cadre, à l'arrêt. Il redémarre. La caméra opère un léger panoramique pour laisser apparaître l'homme en imper. Maurice le bouscule en continuant sa course.

Plan 13. (1 sec.) Extérieur nuit. Plan américain. L'homme en imperméable sort une arme.

Plan 14. (3 sec) Extérieur nuit. Plan général. Maurice court vers le fond du cadre et rejoint Rémi qui l'attend en appui sur un poteau.

Plan 15. (1 sec.). Reprise du plan 13. L'homme vise avec une arme. Détonation.

Plan 16. (1 sec.). Reprise du plan 14. Maurice et Rémi s'enfuient dans la profondeur du champ en courant. Une détonation se fait entendre.

Plan 17. (8 sec.). Extérieur nuit. Travelling latéral. Les deux hommes courent le long d'un muret, de la droite du cadre vers sa gauche. Rémi, blessé, ralentit et tombe. Maurice s'arrête également et le soutient accroupi. Les deux hommes sont maintenant cadrés en plan moyen. Rémi dit alors : « sauve toi je suis touché ».

Plan 18. (1 sec.). Extérieur nuit. Plan général. L'homme en imperméable court en direction de la camera. Les coups de sifflet de la police se font de plus en plus nombreux.

Plan 19. (6 sec.). Extérieur nuit. Plan rapproché. Maurice soutient Rémi et vise avec son arme.

Plan 20. (1 sec.). Extérieur nuit. L'homme en imperméable arrive en courant face camera et stoppe sa course, net.

Plan 21. (1 sec.). Reprise du plan 19. Maurice tire. Détonation.

Plan 22. (2 sec.). Reprise du plan 20. L'homme tire aussi.

Plan 23. (2 sec.). Reprise du plan 21. Maurice, touché à l'épaule grimace de douleur.

Plan 24. (2 sec.). Reprise du plan 22. L'homme est touché. Il titube alors que les sifflets redoublent d'intensité. La caméra accompagne sa chute puis cadre son arme, un pistolet automatique qui glisse sur le sol.

Plan 25. (2 sec.). Le pistolet en contre-plongée sur le sol.

Plan 26. (2 sec.). Reprise du plan 23. Remi s'effondre. Maurice s'apprête à partir.

Plan 27. (4 sec.). Extérieur nuit. Plan américain. La caméra, immobile et de $\frac{3}{4}$, montre Maurice qui se tient l'épaule et se dissimule derrière un poteau électrique. Il regarde à droite du cadre. Les sifflets retentissent dans la nuit.

Plan 28. (2 sec.). Extérieur nuit. Plan général sur une place. Deux inspecteurs, imperméable et chapeau de rigueur, viennent du fond du cadre en courant vers la caméra.

Plan 29. (9 sec.). Reprise du plan 27. Maurice, debout, essaye de repartir malgré sa souffrance qui l'oblige à se reposer encore un peu. Des bruit de pas se font entendre.

Plan 30. (2 sec.). Reprise du plan 28. Les deux hommes, que l'on devine être des policiers, progressent toujours en s'écartant l'un de l'autre. Un seul reste dans le champ et poursuit son avancée vers la caméra.

Plan 31. (11 sec.). Reprise du plan 29, puis Maurice se remet à courir. La caméra l'accompagne par un travelling arrière. Après une accélération, Maurice s'arrête.

Plan 32. (7 sec.). Extérieur nuit. Plan rapproché. Maurice, cadré de $\frac{3}{4}$, tourne la tête vers la droite du cadre en s'appuyant contre un mur et en grimaçant de douleur.

Plan 33. (3 sec.). Extérieur nuit. Plan général, rue. Une automobile qui vient de la profondeur de champ, s'avance vers la caméra placée en légère contre-plongée.

Plan 34. (6 sec.). Reprise du plan 32. Maurice s'écroule et la caméra opère un léger panoramique descendant pour suivre le mouvement.

Plan 35. (3 sec.). Plan moyen. Maurice s'écroule au sol et reste allongé. Fondu au noir. Fin de la poursuite.

La durée moyenne des plans (3,5 sec), dont certains ne durent qu'une seconde à peine, donne un rythme enlevé à cette scène qui utilise les outils habituels du cinéma « classique ». Il s'agit par exemple des champs contre-champs dans l'affrontement, l'arrivée du début et l'affrontement lui-même, presque un duel, à la fin (policier vs Maurice) ainsi que les travellings latéraux qui accompagnent la course de Maurice et Remi. La facture est ici soumise aux impératifs d'un certain conformisme, celui qui convient au « confort moral d'un spectateur attaché à la tradition »⁶⁹². En effet le déplacement des personnages dans un espace qui semble topographiquement cohérent et la fluidité dans les enchaînements corroborent l'idée d'une transparence presque académique confortée par l'utilisation d'un montage alterné. Ici, la poursuite est bien une vraie poursuite, une traque, même, au sens étymologique du mot, puisque les deux fuyards font l'objet d'un double mouvement d'encerclement : au début, quand les voitures de police se positionnent au loin de part et d'autres de la rue ; au moment de la course et, ensuite, quand les deux policiers se séparent. Les échanges de coups de feu, les sifflets des agents, les bruits de pas dans la nuit, la mort du camarade, la chute du pistolet sur le bitume humide complètent la liste des éléments fétiches du film d'action policier et, cependant ils recouvrent un ensemble plus vaste que le seul film noir.

En effet, deux détails orientent la scène vers une forme proprement melvillienne qui dépasse le genre auquel on continue d'associer ce film. La poursuite à proprement parler évite la mise en alternance des poursuivants et des poursuivis puisque ces derniers bénéficient du presque monopole des plans (22/31). Les policiers sont, soit, vus de loin dans une uniformité vestimentaire – chapeau et imperméable – qui empêche toute personnification, soit, dans le duel, d'une façon trop brève pour qu'on leur accorde une importance autre que fonctionnelle. En revanche, à l'exception d'un plan qui donne à voir Remi dans le fond du cadre attendant Maurice qui vient d'abattre le policier, la mise en scène accompagne totalement le personnage de Maurice. Celle-ci, favorisant par une focalisation interne l'identification du spectateur à son destin *tragique*. C'est cette mise en image du tragique qui ressort à travers cette poursuite, malgré le fait – comme nous l'avons vu – que cette figure est, à priori, peu propice à évoquer une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même. Dans le plan 1, tout d'abord, Maurice, s'apercevant de la présence à droite et à gauche de son encerclement se précipite après un demi tour vers l'entrée

⁶⁹² BANTCHEVA, Denitza., *op. cit.*, p. 129.

de la maison. Il s'enfonce dans la profondeur du cadre, rétrécissant littéralement à l'image comme dans un effondrement. Mais c'est surtout dans la course que se dessine cette idée de la tragédie. Une première fois, touché par les balles des policiers qui ont opéré un autre encerclement c'est Remi qui s'effondre au sol entraînant son ami qui le soutient. Puis, une seconde fois, courant seul et touché lui aussi, Maurice est stoppé net dans sa course et semble pétrifié. Le mouvement se ralentit et les gestes semblent s'engluer dans l'espace jusqu'à ce qu'il ne s'effondre à son tour. La figure tragique est ici mise en place d'une façon centrale dans cette course poursuite mais ne prend corps que dans les plans les plus longs et à partir, non pas d'une figure purement filmique (un raccord par exemple) mais d'une posture, d'un mouvement dans le plan. Dès lors, la fonction de la mise en scène de cette poursuite à travers ses ressorts académiques est plus la mise en place d'un espace, d'un lieu du drame, et finalement d'une scène. Le plan 1 est emblématique puisqu'il désigne un centre et deux bords. Lesquels, il faut le noter à cette étape du raisonnement, nous ont été largement désignés auparavant comme parfaitement équidistants. En somme, c'est bien une scène de théâtre qui est circonscrite. Sur cette scène se joue le drame de Maurice qui est le vrai propos d'une poursuite dont on comprend mieux la forme. S'il n'y a pas de syntagme alterné dans la course, c'est pour faire de Maurice le centre d'intérêt unique et suggérer l'idée d'un mouvement figé et d'un effondrement s'exprimant essentiellement par le jeu de l'acteur qui s'écroule et qui souffre, comme sur une scène de théâtre, sans que la question du mouvement cinématographique soit convoquée.

Cette figure du tragique, mise en place sur un espace circulaire ou qui s'évertue à être nommé comme tel (*Le cercle rouge*) et donnant à voir un homme pris dans le piège d'une traque dans laquelle il s'essouffle (*Le deuxième souffle*) semble être à partir du *Doulos* la forme melvillienne de prédilection. La profonde originalité provient d'une utilisation de la poursuite, aussi bien dans une forme proximale que distale, qui permet au film d'obéir au schéma traditionnel d'un cinéma grand public tout en délivrant l'obsession profonde de Melville pour la figure emblématique du théâtre, la tragédie⁶⁹³.

⁶⁹³ Voir chapitre précédent.

La poursuite agit donc comme un leurre qui permet de dépasser la distinction dualiste entre le film d'auteur et le film populaire et commercial⁶⁹⁴.

Denitza Bantcheva considère que *Le Doulos* constitue une exploration novatrice du genre –le film noir – à travers une approche iconoclaste de la narration qui refuse la linéarité temporelle et causale :

« Le Doulos, premier film représentatif du style mature melvillien, se distingue par une construction narrative d'une grande originalité. Il offre au spectateur la possibilité de faire non pas une mais plusieurs lectures successives des mêmes événements, sans invalider pour autant aucune des versions des faits présentés, ce qui nous permet de définir son récit comme polyphonique. Ce terme se justifie par la coexistence de diverses couches narratives dont chacune aurait pu être énoncée par une voix différente [...] La multitude de microrécits n'aboutit pas à une représentation linéaire de l'intrigue ; au contraire, tout en étant contradictoire, elle se présente comme irréductible à une seule vérité des faits »⁶⁹⁵.

Cet esprit non cartésien s'épanouit à travers une structure générale excluant la poursuite comme figure de récit –même si on la trouve exceptionnellement dans un développement bref mais au niveau d'un micro-récit – puisque en tant que telle, la poursuite est, dans sa pureté linéaire et sa simplicité narrative, la plus logique d'entre toutes, capable même de durcir une approche documentaire un peu trop lâche ; c'est le cas dans *Deux hommes dans Manhattan*.

Jean-Pierre Melville dans *Le Doulos* n'utilise donc la poursuite qu'à travers une courte scène. Il puise, bien sûr, dans cette figure sa force de connotation qui permet de renforcer l'idée d'une appartenance au film noir ou au film d'action policière. Mais surtout, cette scène de poursuite est mise en scène d'une façon telle que la potentialité qu'elle possède en puissance – le montage alterné – n'est pas mise à profit. Au contraire, il la détourne de façon habile pour y installer des figures tragiques qui s'apparentent donc nettement à une forme théâtrale.

⁶⁹⁴ BANTCHEVA, Denitza., *op. cit.*, p. 130, souligne cet élément à propos d'autres éléments que la poursuite comme entre autre une approche qui dépasse le cloisonnement des genres.

⁶⁹⁵ *Idem*, p. 126.

De plus, il présente une organisation spatio-temporelle complexe, un déroulement de l'action haché, une confusion sur les intentions des uns et des autres, des flash backs réinterprétant des faits au gré de l'évocation de Silien, personnage trouble dont la sincérité peut être mise en cause. De ce fait, si la poursuite ne conduit pas le récit c'est parce que celle-ci constitue un fil narratif bien trop logique et bien trop évident.

Pour Denitza Bantcheva, il s'agit d'une « déconstruction du classicisme par l'intérieur [puisque Melville s'oppose au] cinéma policier courant qui fonde ses structures sur un dualisme perceptible dans la division des personnages en bons et méchants, aussi bien que sur la séparation nette du message en vrai ou faux. La philosophie du Doulos peut être assimilée à l'esprit kantien ou heideggerien en ce qu'elle démontre l'impossibilité de se fier aux représentations du temps de l'espace et de la causalité »⁶⁹⁶.

La destruction du classicisme, d'une façon flagrante, dans le choix d'un mode de récit – qui ignore la poursuite comme fil narratif – et d'une façon discrète, en détournant la seule scène de poursuite du film pour y incorporer des éléments tragiques, est signifiante. Elle montre l'obsession de Melville pour les thèmes liés au tragique et sa volonté de les imposer dans des films susceptibles malgré tout de rencontrer le public le plus large possible. Cette volonté s'illustre ainsi magistralement à travers la mise en scène de la seule poursuite du film qui flirte avec les règles du film d'action pour les détourner subtilement et montrer non pas le mouvement mais au contraire ce qui se produit à la fin du mouvement, l'arrêt et la mort. De la sorte, il préfigure le sujet constant de ses films futurs, le trajet inexorable de l'être humain qui conduit à la mort, transformant toujours la poursuite en métaphore de la condition humaine. Les péripéties qui accompagnent ce destin informent quant à elles sur la dimension anthropologique de ce qui constitue une observation presque rituelle de l'homme.

Le deuxième souffle : de la traque comme forme suspendue de la poursuite

Ce film de 1966 adopte une poursuite comme récit : elle est le contenu et la forme d'une histoire assez conventionnelle. Un truand, joué par le très charismatique Lino Ventura, est poursuivi jusqu'à sa fin tragique par un commissaire rusé mais néanmoins bienveillant

⁶⁹⁶ BANTCHEVA, Denitza, *Jean-Pierre Melville de l'œuvre à l'homme, op. cit.*, p. 129.

incarné par le talentueux Paul Meurisse. Cette traque est la figure phare du film comme le souligne d'ailleurs, l'un des personnages, Alban (Michel Constantin) un complice de Gustave Minda dit Gu : « c'est un vieux sanglier toujours difficile à trouver et quand on le trouve il réussit toujours à tuer deux ou trois chiens ».

Contrairement au *Doulos*, qui fait appel aux flash-back et aux variations de focalisation, l'action se développe, ici, de façon purement chronologique et se veut la plus lisible possible. D'ailleurs, dans la première partie du film, juste après que l'évasion se soit déroulée, pour atténuer la complexité qui pourrait naître des nombreux changements de lieux, ceux-ci sont indiqués à l'écran. Néanmoins, cette volonté d'éclairer l'intrigue par une progression logique de l'action n'empêche pas Melville de livrer toutes ses obsessions plastiques ou thématiques. Ce film qui sort le 2 décembre 1966 avec une interdiction aux moins de 18 ans s'adresse manifestement à un public adulte amateur des histoires pleines d'action. La même année on peut voir sur les écrans des films comme *Agent Z 55 Mission désespérée* (1967, Robert White), coproduction franco-italo-espagnole comme d'ailleurs *Carré de dames pour un as* réalisé la même année par Jacques Poitrenaud ou la multitude de films d'action dans la veine policière ou d'espionnage.

Le désir de Melville de retrouver la voie du cinéma de genre (le film noir et/ou d'action policière) après *L'ainé des Ferchaux* en 1963 s'explique-t-elle par le désir de celui-ci de retrouver le succès du *Doulos* inscrit dans l'univers du milieu ? *Le Doulos* fit à Paris en première exclusivité en 4 semaines 187 837 entrées alors que *L'ainé des Ferchaux* en fit deux fois moins⁶⁹⁷.

Le Deuxième souffle montre les traces d'une certaine imperfection, comme l'a noté la critique, alors que Claude Chabrol y voit l'un des grands intérêt de la mise en scène : « charme de la non-perfection »⁶⁹⁸. Surtout, il se livre à un exercice de style qui deviendra encore plus appuyé dans ses films suivants : la mise en place d'un mouvement tragique caractérisé par la décélération, puis la mort. Ce mouvement, qu'il s'obstine à faire durer à travers l'*errance* et plus encore qu'auparavant dans ce film, par des *pauses*, coexiste avec cette variation particulière de la poursuite, une traque. Lente et méticuleuse, elle ménage au personnage

⁶⁹⁷ BRASSART, Alain, *Les jeunes premiers du cinéma français des années 60*, Paris, Cerf-Corlet, p. 380.

⁶⁹⁸ CHABROL, Claude, « L'homme au Stetson », *Les Cahiers du cinéma* n° 507, novembre 1996, p. 74.

traqué un temps de latence. La mise en scène s’empare de ce vide pour installer le truand aux abois dans un espace qui s’identifie à lui comme une pure projection de l’esprit. La déambulation trouve sa place au cœur d’un récit conventionnel en s’emboîtant dans la poursuite qui est le fil narratif instaurant ralentissements, arrêts ou reprises brutales.

Ce « film noir français le plus achevé »⁶⁹⁹ est l’adaptation d’un roman de José Giovanni : *Classe tous risques*. Celui-ci étant l’auteur de *Le trou* qui avait également donné lieu au chef d’œuvre éponyme de Jacques Becker, film auquel Jean-Pierre Melville vouait une admiration sans borne. Dans un article des *Cahiers du cinéma* intitulé « Le plus grand film français »⁷⁰⁰ il ne tarissait pas d’éloges pour ce film dans lequel « tous les aspects essentiels de l’homme allaient être traités : la dignité, le courage, la fraternité, l’intelligence, la noblesse et la honte [...] il n’existe que deux cadres pour une telle aventure : la guerre et la prison... »

Dans *Le deuxième souffle*, un homme sort de prison pour repartir en guerre. Cette sortie se fait par une évasion, une fuite mise en image en préambule dans le film juste avant le générique. La mise en scène est particulièrement épurée. Cheveux courts, vêtements de toile, quatre hommes avancent accroupis sur le mur d’enceinte figuré à l’écran par deux plans gris clairs qui se rejoignent pour former un angle qui pointe vers le haut du cadre. La sobriété dans la composition plastique, deux obliques qui se rejoignent, met en valeur, devant une camera fixe, la progression de ceux qui s’évadent. Quelques plans suffisent pour décrire cette évasion que vient interrompre un fondu au noir. Puis, alors que le générique reprend, deux hommes en plan général courent dans un bois. Cette fuite, poursuite sans poursuivants manifestes, mais existants forcément en puissance aux abords proches d’un lieu carcéral, lance la thématique du film par cette première métaphore de la chasse. A la sécheresse de la prison succède la forêt, lieu d’errance et de mort pour le gibier traqué. Après un long travelling latéral qui cadre la course, de la gauche vers la droite, des deux fuyards, une scène de poursuite vient clore cette introduction. Les deux hommes aux abords d’une voie ferrée tentent de monter à bord d’un train de marchandise. Le premier s’engouffre dans un wagon dont la porte est restée ouverte, mais le second, Lino Ventura n’y parvient que très difficilement grâce à l’aide du premier. La volonté de placer en début de film cette scène, que l’on peut assimiler à une poursuite, appellent un commentaire.

⁶⁹⁹ ZIMMER, Jacques, De BECHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 15.

Comme dans tous ses films qui s'inscrivent dans la lignée du film noir, Jean-Pierre Melville met en scène dans *Le Deuxième souffle* le mouvement d'un homme semblable à « une force qui va »⁷⁰¹ malgré et contre l'inertie de son propre corps, blessé ou fatigué, malgré la mort certaine qui l'attend irrémédiablement. Cet élan, purement masculin, incarne l'idée d'une pure virilité qui assimile les codes reformulés du film noir. Dans la course de Lino Ventura-Gu c'est son visage souffrant et son regard effrayé qui sont donnés à voir à travers une scène entièrement muette. L'absence de parole met en exergue également le traitement sonore de la scène, particulièrement sophistiqué. A Rui Nogueira qui lui fait remarquer que juste avant le générique et donc avant la course derrière le train, il y a un enchaînement sonore très suggestif – au bruit des pas de deux hommes vient se substituer très discrètement le bruit du train en marche – Jean-Pierre Melville répond : « j'ai fait là un *over lap*, les deux bruits s'enchaînent au même rythme. Ma bande sonore est souvent la musique de mes films »⁷⁰².

Ce degré de sophistication dans l'élaboration d'un préambule esthétique, plus que d'une séquence d'introduction qui interviendra plus tard, est le symptôme d'une volonté de souligner un état d'âme : à l'image se succèdent la course effrénée dans les bois et l'effort surhumain qui reprend l'idée énoncée dans le titre de ce « deuxième souffle ». Dans *Le Doulos*, la longue marche nocturne de Maurice-Serge Reggiani, également en travelling latéral sur le pavé mouillé de la rue Watt, faisait figure, également, d'avant propos formel et énonciateur d'une marche tragique mais ne se prolongeait pas par une telle accentuation. Dans *Le Deuxième souffle*, la course, non seulement inscrit dans le marbre le visage torturé de Ventura comme *incipit* du film mais encore se fait grâce à une poursuite qui lance l'action conformément à l'attente du public.

Le film, toutefois, ne délivre que peu de mouvements rapides. Seule véritable poursuite, la traque machiavélique de Gu par le commissaire Blot permet, comme je l'ai évoqué, de mettre en place, les mouvements lents et les déplacements des uns et des autres. C'est ce que donne à voir le film, mises à part deux scènes d'action violentes : l'attaque d'un fourgon chargé de platine par Gu rallié à une bande de gangster pour son « dernier coup » et qui donne lieu aux scènes habituelles – policiers abattus par un tireur d'élite, voitures dans un ravin – ainsi qu'un

⁷⁰⁰ MELVILLE, Jean-Pierre, « Le plus grand film français », *Les Cahiers du cinéma* n° 107, mai 1960, p. 7.

⁷⁰¹ ZIMMER, Jacques, De La BECHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville, op. cit.*, p. 23.

⁷⁰² Jean-Pierre Melville in NOGUEIRA, Rui, *Le cinéma selon Melville, op. cit.*, p. 170.

règlement de compte sanglant permettant à Gu, toujours, de laver son honneur de truand qui ne « balance pas ».

Ces scènes imprègnent le film d'un ton qui marqua certains commentaires de l'époque qui en firent « un chef d'œuvre qui surpasse tout ce qui a été fait en France, dans le genre, par les cinéastes talentueux que sont Claude Sautet et parfois Jacques Deray [et en déclarant que] cette maîtrise de la mise en scène à l'américaine dont on ne trouvait plus l'équivalent chez nous depuis la mort du grand Becker, Melville nous la restitue »⁷⁰³. Les qualificatifs évoqués placent donc le film au rang de film d'action de qualité. La mise en scène livre un montage très sobre dispensant par des ellipses les moments inutiles aux premiers temps du film : présentation des différents protagonistes, des enjeux et des lieux phares. Le montage, ici, montre ses vertus d'efficacité narrative dans les nombreuses scènes de dialogue qui dominent pour instaurer les rapports entre les êtres dans des confrontations viriles, soit dans le sens d'une opposition, soit d'une collusion. Les déplacements en véhicules sont symptomatiques d'un niveau de rythme élevé dans la première partie du film en se limitant à deux ou trois plans brefs, le départ du véhicule, le trajet tourné en studio et l'arrivée (retour de Manouche après l'assassinat de Jacques).

Pourtant, au moment très précis du démarrage « officiel de la traque » qui se manifeste par l'alternance de deux plans (celui du commissaire Blot découvrant la photo de Gu comme suspect dans le meurtre qui vient de se produire, et celui de Gu surpris au réveil dans sa planque par son ami Alban), le policier alimente la métaphore de la chasse en disant un peu plus loin : « on trouve plus facilement quelqu'un qui se cache ». Après cette phrase, qui souligne la définition première de la traque comme étant l'action de chasser le gibier dans un bois mais aussi de le forcer dans sa retraite, le film adopte une forme différente.

Dans la deuxième partie du film l'accent est mis sur les scènes de déplacement de Lino Ventura. Celui-ci, après le coup éclatant qui lui permet d'espérer une somme d'argent conséquente, doit attendre un certain temps que le butin soit vendu. La toile narrative ainsi posée, au-delà des quelques péripéties qui agrémentent l'histoire, Melville reprend le thème visuel de la marche lente et parfois de la déambulation (scène sur l'esplanade). Souvent,

⁷⁰³ TABES, René, « Le deuxième souffle », « La saison cinématographique 67 », *Image et son* n° 208-209, sept-oct 1967.

également, Lino Ventura est filmé immobile, seul chez lui, allongé ou assis à sa table, dans sa planque de l'arrière pays marseillais.

Puis à la fin du film, l'action distille à nouveau les passages obligés du genre comme l'interrogatoire plus que violent, l'enlèvement, la manipulation, le règlement de compte final, la marche vers la mort, la fusillade avec la police et la mort tragique de Gu.

Le film semble trouver une forme qui assure au spectateur un niveau d'action et une mise en scène conforme aux lois du genre, à travers les éléments mythiques du film noir américain en s'appuyant sur le fétichisme des armes, la guerre des gangs et l'univers du milieu. Il incarne aussi le thème, bien tragique, d'une fuite en avant, automatique et presque débarrassée de l'intention, mais cependant inutile puisque que les mailles du filet sont prégnantes. Ce contenu coexiste également, d'une façon encore discrète par rapport à ses films ultérieurs qui seront plus stylisés, avec, encore et toujours la volonté de retarder le récit : « Melville y invente des espaces dilatoires, l'introduction dans la narration y est repoussée, les lieux et les êtres sont dénaturés, le mouvement y est étiré [ainsi] la course des évadés du deuxième souffle décrit des mouvements dont la durée est sensiblement supérieure à ce que la logique discursive dans le cinéma traditionnel aurait impliquée »⁷⁰⁴. Ce qui n'est pas le cas de la seconde poursuite introductive, celle derrière le train qui, elle, rejoint un cinéma plus « classique » de par le suspense qu'elle génère. Car si l'on compare les deux scènes, l'une est une figure abstraite, une vision poétisée et allégorique d'une fuite sans issue – celle de deux hommes perdus dans un cadre immense et presque onirique – l'autre, la mise en scène d'un micro récit chargé de contenu et d'intensité narrative. Et cependant, même dans cette dernière, malgré l'effort de suspense, ce que donnent à voir les images est la vision de la souffrance humaine par l'effort déployé pour attraper la porte et monter dans le train.

La coexistence, au tout début du film, de ces deux passages opère comme une synecdoque du film : une coexistence entre un régime d'étirement qui favorise la lenteur malgré une structure narrative ferme et un régime d'action qui se rapproche des codes du film de genre en le détournant pour se concentrer sur une surexposition de la souffrance tragique. Le récit qui sied le mieux à ces variations de tempo, à cette liberté en somme, tout en préservant une cohérence d'ensemble est bien celui de la poursuite, ici dans sa forme cynégétique, la traque.

⁷⁰⁴ RAUGER, Jean-François, « L'attente hypnotique », Cahiers du cinéma numéro 107, p. 72.

Dans *Le deuxième souffle*, Melville se sert de la poursuite pour mettre en scène les thèmes majeurs qui irriguent la mythologie. Il fait de cette figure autre chose qu'un simple moment spectaculaire ou qu'une trop évidente structure narrative. Il l'associe aux ferments les plus évocateurs d'une dynamique puissante, à travers le thème de la chasse et de la guerre – métaphoriquement incluse dans le film policier. Mais, en rompant avec les canons de sa présentation habituelle au cinéma, il place au centre de sa mise en scène le personnage en fuite. Celui-ci, comme les héros fugitifs de la mythologie, incarne le pathos d'une tragédie convoquée à travers le parcours dessiné par la catastrophe. Le mouvement cesse d'être ce spectacle dynamique héritier des foires et du cirque, pour devenir la métaphore qui illustre le combat de l'homme contre lui-même autant que celui de l'homme contre ses semblables.

Chapitre 3 *Le Samourai*, paradigme de la forme melvillienne

Le plus « melvillien » de tous les films de Melville associe encore la figure de la poursuite au thème tragique. Amorcée, comme je l'ai exposé, avec *Le Doulos* et *Le deuxième souffle*, la volonté de ce cinéaste de se servir du film noir, pour développer une dramaturgie et une esthétique affiliés à la tragédie, se réalise ici pleinement. Si, comme le dit Denitza Bantcheva, « ce cinéaste a atteint son but, consistant à faire un film policier comparable aux tragédies antiques [où] toutes les conditions dramatiques sont réunies et grâce à quoi la stylisation visuelle rejoint les masques et les cothurnes de la tradition grecque »⁷⁰⁵, il y parvient par un tour de force, celui de faire coexister dans un même ensemble des éléments de natures essentiellement différentes : tragédie et cinéma. En effet, comme le souligne Jean-Loup Bourget, « la tragédie – dont les formes sont identifiables, sans contestation possible, dans la Grèce antique, dans l'Europe de la Renaissance ou dans la France classique du XVII^{ème} siècle – n'a jamais constitué un genre cinématographique »⁷⁰⁶. Selon lui, toujours, « il existe sans doute des films qui sont des adaptations de tragédies (Hamlet), mais il est clair qu'ils appartiennent plutôt à un genre (ou du moins une catégorie) qui est précisément, l'adaptation (d'un certain type de tragédie ou de classique, en l'occurrence) »⁷⁰⁷.

La tragédie ou la « forme-tragédie » a plutôt tendance à épouser des modes de figuration qui se structurent sur un faible mouvement, en un lieu et un instant uniques ; ceux là mêmes où le personnage subit cet effondrement – un héros stupéfié dont parle Roland Barthes⁷⁰⁸ – causé par des événements foudroyants, simplement évoqués sur la scène à travers un récit. Comme je l'avais évoqué dans la partie I, la tragédie classique française du 17^{ème} siècle en offre l'exemple archétypal, montrant ainsi les différences avec les autres genres théâtraux, comme, par exemple la comédie, pour lesquels la question de l'action et du mouvement se posait

⁷⁰⁵ BANTCHEVA, Denitza, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁰⁶ BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 11.

⁷⁰⁷ *Idem*, p. 11.

⁷⁰⁸ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Editions du seuil, 1963.

différemment. Au cinéma, l'utilisation d'une matière fictionnelle naviguant sur un ton tragique avait conduit René Clair dans *Les grandes manoeuvres* à ne pas utiliser la figure de la poursuite. Celle-ci se prête mal, en effet, à une mise en scène qui doit privilégier l'intériorité des sentiments et recréer un espace-temps inscrit dans un lieu unique, celui de la monstration du jeu de l'acteur.

La voie du film noir, destinée à un large public, contraint le cinéaste à obéir à des impératifs esthétiques et scénaristiques liés au code d'un genre. Jean-Pierre Melville réussit à opérer cette synthèse de la tragédie et du film d'action qui constitue le caractère le plus original de son œuvre. Si dans *Le Doulos* ou dans *Le deuxième souffle* la quête du sentiment tragique se sert de la poursuite mais dans une forme originale, c'est dans *Le Samouraï* qu'elle transcende le mieux les deux catégories que sont donc film d'action et tragédie. La poursuite, dans ce film, devient la réduction métaphorique d'une rencontre : celle du film d'action et celle de la forme tragique qui constituent les deux pans de son univers culturel. Sa dévotion pour le cinéma américain des années 30 et 40 coexiste avec son profond enracinement dans l'univers du théâtre et de la tragédie⁷⁰⁹. Son premier film, *24 heures de la vie d'un clown*, proposait, d'ailleurs, en germe dans le titre même, l'idée de la tragédie : l'unité de temps, d'action et de lieu pour exposer la vie d'un homme qui s'achève dans la misère et la solitude. *Le silence de la mer*, quant à lui, évoque par sa structure, la dramaturgie d'un spectacle théâtral, comme je l'ai évoqué dans le premier chapitre de cette partie.

Le Samouraï où la poursuite-filature, hybridation entre duel et voyeurisme

L'utilisation de la poursuite dans *Le Samouraï* se fait, d'un premier abord, d'une façon similaire aux films antérieurs de la veine « noire » : elle structure les rapports antagonistes des personnages soit dans des rapports distaux à travers une longue traque soit dans des rapports proximaux dans des séquences plus brèves, comme, par exemple dans la célèbre scène de

⁷⁰⁹ Dans NOGUEIRA, Rui, *Le cinéma selon Melville*, Paris, Seheers, 1973, p. 16, Jean-Pierre Melville révèle à l'auteur que ses premières amours allaient, dans son enfance, vers le théâtre. A cette époque, Melville étant né en 1917, il préférait au cinéma cet art qui « possédait le langage ». Ces goûts en littérature allaient selon ses propres révélations vers des auteurs américains, auteurs de grands récits, London et surtout Melville dont il a pris le nom à l'occasion de son entrée dans la résistance lors du second conflit mondial.

filature (proche d'une poursuite) dans le métro. Le mouvement qui en résulte se place toujours au service du tragique et confirme l'analyse élaborée à partir des précédents films de Melville : la mise en scène repose, comme celle du film tout entier sur un équilibre qui fait coexister des pôles parfois antinomiques, action et tragique, bien sûr, mais aussi véracité et invraisemblance.

Le film, considéré par beaucoup comme un chef-d'œuvre, doit beaucoup de son succès public à la présence d'Alain Delon et va contribuer à orienter *la persona* de cet acteur « autour de qualités viriles, telles que le courage, la fidélité en amitié et la maîtrise de ses sentiments [dont la quintessence] est incarnée par le samouraï, personnage froid, distant, impassible, silencieux et solitaire »⁷¹⁰. L'utilisation d'un acteur comme Alain Delon « permet à l'œuvre de s'inscrire dans la tradition hollywoodienne et européenne des stars et des héros fascinants »⁷¹¹. Répondant ainsi à l'attente du public et aux règles d'un cinéma commercial tout en proposant un cinéma qui frise l'expérimentation formelle, Jean-Pierre Melville réussit un tour de force. La célèbre scène dans le métro exprime cette double tendance d'une façon extrême et démontre l'adresse du réalisateur qui réussit à favoriser le statisme du personnage principal pour magnifier l'intensité de sa présence, dans une scène dévolue en principe au déplacement et au mouvement. Ce statisme est d'ailleurs mis en valeur dans une des deux affiches françaises du film signée Ferracci⁷¹² qui présente le buste martial d'Alain Delon, de face, en imperméable, photographié en noir et blanc⁷¹³.

Ce film que Jean-Pierre Melville réalise en 1967 est une coproduction franco-italienne de grande ampleur qui repose sur une distribution conforme à un film grand public visant un large succès commercial. Aux cotés d'Alain Delon, et de son épouse, Nathalie, on peut voir

⁷¹⁰ BRASSART, Alain, *Les jeunes premiers dans le cinéma des années 60, op. cit.*, p. 210.

⁷¹¹ BANTCHEVA, Denitza, *op. cit.*, p. 76.

⁷¹² LEGRAND, Jacques, (sous la dir.) *Chroniques du cinéma*, Paris, Editions chroniques, Paris, 1992, p. 598.

⁷¹³ On remarquera que l'affiche de *Le voleur* (Louis Malle, 1966) également signée Ferracci, une peinture cette fois-ci, présente un Jean-Paul Belmondo en plein mouvement, sautant au dessus des toits. Cette valorisation de l'action, dans cette image fixe, s'oppose à celle du visage dans l'affiche du *Samouraï*, montrant comment la différence de *persona* entre les deux acteurs est utilisée comme signal à l'attention du public : aux gestes et péripéties du héros des films d'action, l'affiche du film de Melville nous présente un héros figé dans sa détermination et dont les compétences acrobatiques ou physiques comptent moins que l'expression du visage ou la tenue vestimentaire.

notamment François Perier. Les images sont de Henry Decae⁷¹⁴ et la musique de François de Roubaix. L'histoire est conforme au standard du film noir ou du film d'action policière. Jeff Costello est un tueur à gage chargé d'assassiner, pour des raisons mystérieuses, un directeur de boîte de nuit. A cause d'un alibi soigneusement préparé, le commissaire chargé de l'enquête (François Perier) ne peut que le relâcher, d'autant plus qu'un témoin, la pianiste de l'endroit où a eu lieu le crime, ment à la police en déclarant ne pas le reconnaître. Alors qu'il se rend à un rendez vous pour toucher le prix de son meurtre il tombe dans un piège et il est blessé par balle. A partir de cet instant, il est traqué à la fois par la police et par les mystérieux commanditaires du crime. Puis, les truands passent un nouveau marché avec lui et lui demandent de se débarrasser de la pianiste, témoin devenu trop gênant. Il fait semblant d'accepter et se présente armé pour exécuter sa future victime. Au cabaret, la police et les gangsters l'attendent. Il fait mine de tirer alors que son arme n'est pas chargée. Il est abattu.

Les commentaires de l'époque concernant ce film, confirment bien sa réception auprès du grand public comme un film de genre, avec toutes les précautions qu'appelle l'usage de ce mot. Le catalogue *image et son* des films de l'année 1968 parle d'un film qui :

« Accrochera les amateurs de « policier » car il est bien construit, avec un suspense prenant qui s'inscrit dans le déroulement logique et implacable du récit. Sans entrer dans des considérations de spécialistes, disons que *Le Samouraï* est un bon film policier et qu'il prouve, une fois de plus, que les réalisateurs français peuvent faire aussi bien dans le genre que leurs confrères étrangers. [Les acteurs] sont excellents dans leurs rôles respectifs et contribuent à donner au film une authenticité psychologique qui ne peut laisser le spectateur indifférent »⁷¹⁵.

Ce commentaire rend compte du fait que le film est bien conforme aux canons du genre : suspense, déroulement logique du récit et importance des acteurs trouvent leur finalité dans une dimension spectaculaire.

⁷¹⁴ Ce chef opérateur français, rappelons le à nouveau, est imposé notamment par la Nouvelle Vague comme un des meilleurs de sa profession. Il collabore à des films de Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut tout en étant également prisé par des réalisateurs plus classiques comme René Clément ou étrangers comme Sidney Pollack.

⁷¹⁵ CORNAND, André, *Le Samouraï, La saison cinématographique 1968, Image et son* n° 219 sept-oct 1968.

Le film débute sur une scène d'anthologie dans laquelle un plan rigoureusement fixe montre le personnage principal, le « samouraï », joué par Alain Delon, en plan moyen, étendu sur son lit. Comme dans *Le Doulos* ou *Le deuxième souffle* les premières images annoncent telle une synecdoque, le régime visuel thématique du film. Il s'agissait pour l'un, d'une marche nocturne, un trajet métaphorique vers la mort, et pour l'autre d'une course perdue d'avance. Quant à *Le Samouraï* il débute, lui, par ce long plan fixe de Delon, immobile. Dans le cadre qui saisit la pièce, véritable décor de théâtre, seule la fumée de cigarette rappelle le mouvement. Enfermé dans une cage, un oiseau vient souligner l'annonce délivrée par l'image : l'enfermement psychique du personnage. Le véritable mouvement qui intervient pour donner le sens du discours plastique est produit par un artifice que Jean-Pierre Melville a décrit à Rui Noguera :

« Au lieu de faire un mouvement assez classique de travelling en arrière compensé par un zoom en avant, fondu, collé, j'ai fait ce même mouvement avec des arrêts. En arrêtant mon travelling arrière pendant que je continuais mon zoom, en reprenant mon travelling, j'ai créé un sentiment de dilatation élastique et non pas de dilatation classique, pour mieux exprimer ce sentiment de désordre, tout bouge et en même temps tout reste à sa place »⁷¹⁶

Cette idée paradoxale de « mouvement immobile » constitue le principe formel du film qui fait coexister d'une part, un thème d'essence tragique et, d'autre part, un code lié au film d'action. Le premier se développe de façon privilégiée par une dramaturgie qui repose sur la posture de la souffrance et de l'effondrement ; les traits du visage et le corps en pied étant par principe les moyens les plus adaptés pour ce type de scènes. Le second se développe également à travers l'exposition de la star livrée à l'identification du public mais aussi, comme je l'ai évoqué pour d'autres films noirs de Melville, au mouvement et à l'action telle que la poursuite peut l'incarner mais, là encore, d'une façon originale.

Car la scène de filature dans le métro, qui se confond pour bien des points avec une poursuite, est la parfaite expression de ce presque oxymore, le mouvement immobile.

⁷¹⁶ NOGUERRA, Rui, *Le cinéma selon Melville, op. cit.*, p. 151.

Dans cette scène qui se déroule à la fin du film, la police, convaincue de la culpabilité de Jeff Costello, le surveille pour obtenir des preuves et pour être sûr de pouvoir l'arrêter si besoin est. Celui-ci, découvrant un microphone dans son appartement, comprend qu'il fait l'objet d'une étroite surveillance. La police, pour le « pister », a recours aux véhicules banalisés ainsi que dans le métro, à des policiers en civil qui ont des allures les plus communes possibles (faux contrôleur, vieille dame, jeune femme). Grâce à un appareillage aussi discret que sophistiqué, ils peuvent informer de leur position leur chef, le commissaire, qui voit s'afficher sur un plan du métro installé dans son bureau, la situation de l'opération : un point lumineux indique sur le plan où Jeff Costello se trouve. L'obstination de la police à garder le contact et à ne pas laisser filer son suspect conduit celui-ci à s'enfuir en courant à la fin de la scène, poursuivi par un fonctionnaire de police, transformant alors la filature en une pure poursuite. La proximité entre les deux figures, que j'ai évoquée, est ici bien réelle. Rui Nogueira, qui évoque cette scène dans ses entretiens avec Jean-Pierre Melville disait : « la séquence de la filature dans le métro, réglée par le dispositif de la police, est une vraie chasse à l'homme »⁷¹⁷. Ce terme de « chasse à l'homme » confirme bien l'aspect particulier de cette filature, particulièrement intéressante à analyser.

Plan 1 (7 sec.) Ext. Rue. Plan général. Sortant d'un immeuble, Alain Delon, filmé de face dans la profondeur de champ avance en direction de la caméra.

Plan 2. (5 sec.) Ext. Rue. Plan d'ensemble. Alain Delon entre dans le cadre par la gauche et s'engouffre dans une bouche de métro – Télégraphe – sur le nom de laquelle s'attarde la caméra après que le personnage soit du champ.

Plan 3. (14 sec.) Intérieur. Bureau du commissaire. François Périer entre et s'assoit face au tableau électronique du plan du métro parisien. La musique qui accompagnait la scène depuis le plan 1, cesse. Il établit ensuite le contact radio avec les policiers en véhicule.

Plan 4. (22 sec) Métro. Alain Delon avance à faible allure dans un couloir, passe devant un kiosque à journaux. La caméra, portée, légèrement instable, opère une rotation pour suivre l'acteur qui passe le guichet pour se diriger vers un quai.

Plan 5. (10 sec.) Intérieur. Bureau du commissaire.

⁷¹⁷ NOGUEIRRA, Rui, *Le cinéma selon Melville*, op. cit., p. 198.

Plan 6. (21 sec.) Métro. Plan d'ensemble. Delon marche vers la caméra.

Plan 7 (10 sec.) Métro. Plan d'ensemble sur une extrémité du quai et sur le tunnel dans lequel s'enfoncent les voies.

Plan 8. (25 sec.) Intérieur d'une rame. Plan rapproché taille sur un quidam vu de profil près d'une porte qu'il emprunte dès son ouverture lors de l'arrêt de la rame. Delon, entrant par la gauche, prend sa place dans le cadre. Il s'avance et va trouver un siège tandis que la caméra pivote pour suivre son mouvement, avant qu'il ne s'assie.

Plan 9. (1 sec). Contre champ sur l'autre côté de la rame.

Plan 10. (2 sec.). Intérieur rame métro. Delon, assis, cadré en plan moyen est en légère contre-plongée.

Plan 11. (2 sec.). Intérieur. Bureau commissaire. Plan du métro plein cadre. La station télégraphe est allumée.

Plan 12. (2 sec.). Contre-champ. François Périer de face en légère contre-plongée en plan rapproché taille, assis à une table, lève les yeux vers le plan.

Plan 13. (7 sec). Métro. Intérieur d'une voiture. A l'ouverture des portes, croisant un homme qui sort, une dame entre.

Plan 14. (11 sec.). Delon assis, cadré en plan rapproché face caméra, jette des regards à droite et à gauche.

Plan 15. (2 sec.). La dame qui s'est assise manipule discrètement un appareil placé dans son sac et se révèle être une auxiliaire de police. Elle est cadrée en légère contre-plongée en plan rapproché.

Plan 16. (2 sec.). Intérieur bureau commissaire. Plan métro plein cadre. La station « Place des Fêtes » est allumée.

Plan 17. (3 sec.). Contre champ. François Périer en plan rapproché, face caméra et en légère contre-plongée déclare : « le contact est établi ».

Plan 18. (6 sec.). Intérieur rame de métro. Reprise du plan 15.

Plan 19. (5 sec.). Intérieur rame de métro. Delon assis, cadré face caméra en plan rapproché, lit un journal.

Plan 20. (17 sec.). Intérieur rame de métro. Raccord dans l'axe. Echelle de plan plus large qui montre Delon assis faisant face à l'auxiliaire de police. Il se lève et se dirige vers une porte. Celle-ci s'ouvre quand la voiture s'arrête. Au dernier moment il se précipite pour sortir, évitant de justesse la fermeture de la porte.

Plan 21. (2 sec.) Reprise du plan 18. L'auxiliaire de police (dame âgée) actionne le contacteur qui est dans son sac.

Plan 22. (1 sec.) Intérieur bureau commissaire. Plan du métro, plein cadre. La lumière s'éteint.

Plan 23. (5 sec.) Reprise du plan 17. Contre champ. François Perier donne des ordres pour rétablir le « contact ».

Plan 24. (3 sec.). Intérieur rame de métro. La caméra montre au loin sur le quai à travers la vitre Alain Delon qui s'éloigne.

Plan 25. (3 sec.). Extérieur. Place. Plan général. Une voiture vient de l'arrière droit du plan pour s'immobiliser devant la caméra.

Plan 26. (1 sec.) Intérieur voiture. La caméra, à l'intérieur de la voiture cadre les cinq occupants.

Plan 27. (1 sec.) Intérieur voiture. Plan rapproché épaule sur l'homme, habillé en contrôleur RATP, assis à l'arrière droit.

Plan 28. (7 sec.) Plan ensemble. Raccord dans le mouvement. De la voiture sort cet homme qui monte sur le trottoir et se précipite dans la bouche de métro. Une fois qu'il est sorti du champ, la caméra opère un léger recadrage et se fixe sur le panneau indiquant le nom de la station de métro : Jourdain.

Plan 29. (14 sec.). Métro. Quai. Delon en plan rapproché épaule est debout sur le quai. Il regarde au bout du quai alors que des bruits de pas résonnent dans la station vide. La caméra opère un mouvement pour s'aligner sur le regard d'Alain Delon. La caméra retrouve Alain Delon et suit à nouveau l'axe de son regard après qu'il s'est tourné vers l'autre côté du quai.

Plan 30. (2 sec.). Intérieur. Bureau du commissaire. Plan métré plein cadre.

Plan 31. (6 sec.). Intérieur. Contre champ. François Périer donne les ordres à la radio.

Plan 32. (2 sec.). Extérieur rue. Plan Général. Une voiture de police banalisée est stationnée.

Plan 33. (9 sec.). Intérieur voiture. Un policier en civil, plan rapproché épaule retransmet, assis à l'avant de la voiture, les ordres donnés par le commissaire, François Périer.

Plan 34. (6 sec.). Extérieur rue. Plan général. Travelling. Une DS noire, autre voiture de police banalisée traverse le cadre pour finalement s'arrêter près d'une station de métro.

Plan 35. (2 sec.). Extérieur rue. Plan général sur l'entrée de métro « Botzaris ».

Plan 36. (3 sec.). Extérieur rue. Plan d'ensemble. Voiture de police banalisée (DS noire) à l'arrêt.

Plan 37. (7 sec.). Extérieur rue. Plan général. Une voiture de police banalisée (Peugeot) entre dans le plan par la droite et se gare près d'une autre station de métro. Un zoom permet de distinguer nettement les hommes installés dans cette voiture.

Plan 38. (7 sec.). Extérieur rue. Plan général. Une troisième voiture vient se garer devant une autre station de métro. Un zoom permet là encore de resserrer le cadre sur la voiture et ses occupants.

Plan 39. (3 sec.). Métro. Alain Delon, à l'arrêt se tient debout. Il est cadré en plan rapproché buste.

Plan 40. (1 sec.). Métro. Contre-champ sur le faux contrôleur saisi en plan rapproché.

Plan 41. (7 sec.). Métro. Raccord dans l'axe. Gros plan sur les mains du faux contrôleur qui se roule une cigarette. Il colle le papier avec la langue puis la prend dans sa bouche.

Plan 42. (2 sec.). Métro. Plan général sur la station en diagonale. Une rame entre dans le champ par la gauche.

Plan 43. (3 sec.). Métro. Alain Delon est cadré en plan américain. La caméra mobile le suit dans sa déambulation. Finalement il s'assoit sur un banc.

Plan 44. (6 sec.). Métro. Plan général. La rame s'arrête dans la station.

Plan 45. (2 sec.). Métro. Delon assis sur le banc.

Plan 46. (3 sec.). Métro. Le faux contrôleur entre dans la rame une fois que les portes se sont ouvertes.

Plan 47. (2 sec.). Reprise du plan 45. Delon assis sur le banc.

Plan 48. (6 sec.). Le faux contrôleur est debout dans la voiture à côté de la porte qui se referme.

Plan 49. (6 sec.). Métro. Plan d'Ensemble. Alain Delon se lève et se dirige vers une sortie. La caméra opère un léger panoramique. Il s'enfonce dans la profondeur de champ.

Plan 50. (5 sec.). Intérieur. Bureau du commissaire. Plan métro plein cadre.

Plan 51. (2 sec.). François Perier, silencieux, cadré face caméra, assis en contre champ.

Plan 52. (10 sec.). Intérieur. Métro. Plan d'ensemble. Alain Delon s'avance vers la caméra puis oblique vers la gauche du cadre. Il passe devant un guichet en s'excusant : « Je me suis trompé ». Une fois sorti du cadre, le plan s'éternise un peu et permet de lire distinctement un panneau qui indique la direction « Porte des Lilas ».

Plan 53. (15 sec.). Plan général sur un quai de métro. Une rame entre dans le champ et s'arrête. On distingue Alain Delon à l'intérieur d'une voiture, debout prêt de la porte.

Plan 54. (2 sec.). Plan moyen. Une jeune femme assise sur un banc, l'air détaché, mâche ostensiblement du chewing-gum.

Plan 55. (9 sec.). Plan d'ensemble. Delon ouvre la porte et sort. La caméra fait un léger mouvement puis le laisse sortir du cadre. Le plan reste vide un bref instant.

Plan 56. (16 sec.). Plan d'ensemble. Delon marche vers la caméra qui grâce à un léger mouvement cadre la jeune femme au chewing-gum, toujours assise. Peu après le passage, devant elle, d'Alain Delon, celle-ci se lève et le prend en filature.

Plan 57. (7 sec.). Plan d'ensemble. Delon, dans le fond du cadre s'éloigne vers une sortie au bout du quai, suivi par la jeune auxiliaire de police.

Plan 58. (2 sec.). Intérieur. Commissariat de police. Plan du métro plein cadre. Une station s'allume sur le plan s'allume. On devine qu'il s'agit de la station où Delon est « accroché » en filature.

Plan 59. (2 sec.). François Perier, en contre champ, assis face caméra.

Plan 60. (21 sec.). Intérieur. Métro. Plan général. Delon, face caméra dans la profondeur de champ arrive sur un quai de métro en descendant des escaliers. Il avance vers la caméra puis sort du champ par la droite. Au loin, la jeune femme qui le file arrive derrière lui. La caméra suit sa progression par un travelling arrière.

Plan 61. (2 sec.). Intérieur. Commissariat. Plan du métro plein cadre. La station Chatelet s'illumine.

Plan 62. (6 sec.). Fondu enchaîné sur le plan du métro, à nouveau.

Plan 63. (7 sec.). Intérieur. Rame de métro. Plan d'ensemble à l'intérieur d'une voiture. Celle-ci s'arrête. Les passagers sortent après l'ouverture des portes. Delon apparaît debout dans le fond puis sort à son tour. La jeune femme attend un instant et sort à sa suite.

Plan 64. (3 sec.) Intérieur. Métro. Plan rapproché taille sur Alain Delon. La caméra fixe, le laisse sortir du cadre.

Plan 65. (13 sec.) Intérieur. Métro. Plan rapproché taille. La jeune femme avance vers la caméra qui opère un panoramique pour la garder dans le cadre. Elle poursuit son avancée derrière Alain Delon qu'on aperçoit à nouveau dans le fond du cadre.

Plan 67. (3 sec.) Intérieur. Métro. Alain Delon cadré en plan rapproché avance vers la caméra qui suit sa progression grâce à un travelling arrière.

Plan 68. (10 sec.). Intérieur. Métro. Alain Delon est cadré en plan américain. Il avance vers la caméra, debout, statique sur un tapis roulant. On aperçoit la fille qui le suit dans le fond du cadre derrière lui sur le même tapis roulant.

Plan 69. (6 sec.). Intérieur. Métro. La caméra saisit la même scène mais en légère contre plongée et d'un axe plus décentré. Alain Delon se met à marcher. Puis il saute au dessus de la rampe, quitte le tapis roulant et se met à courir en direction de la caméra.

Plan 70. (10 sec.). Raccord dans l'axe. Il arrive à proximité de la caméra puis il la dépasse. La jeune femme se met à courir derrière lui et sort du cadre également.

Plan 71. (2 sec.) Intérieur. Commissariat. Plan du métro plein cadre.

Plan 72. (1 sec.). François Périer, en contrechamp, assis s'exclame : « qu'est-ce qui s'est passé ? ».

Plan 73. (1 sec.). Extérieur. Rue. Voiture de police. Un policier parle à la radio : « patron ».

Plan 74. (4 sec.). Reprise du plan 72. François Périer : « Quoi ? »

Plan 75. (4 sec.). Extérieur. Rue. Un policier à l'avant d'une voiture : « on l'a perdu il a semé une auxiliaire sur le trottoir roulant.

Plan 76. (2 sec.). Reprise du plan 74. François Périer : « comment ? perdu ? ».

Plan 77. (5 sec.). Reprise du plan 75. Le policier communique par radio avec le commissaire.

Plan 78. (1 sec.). Reprise du plan 74. François Périer donne des consignes.

Plan 79. (5 sec.). Reprise du plan 75. Le dialogue radio se poursuit.

Plan 80. (2 sec.). Reprise du plan 78. Le dialogue continue.

Plan 81. (6 sec.). Extérieur. Rue. Delon essoufflé.

Plan 82. (5 sec.). Extérieur. Rue. Alain Delon en plan moyen face caméra.

Plan 83. (12 sec.). Extérieur rue. Face à la caméra, à travers les carreaux des portières avant d'une voiture, apparaissent le buste et le haut des jambes d'Alain Delon. Puis, quand il ouvre la porte et s'assoit on le voit en entier à l'avant du véhicule. Il sort un trousseau de clefs de contact qu'il pose sur le siège passager.

Plan 84. (4 sec.). Intérieur. Voiture. Gros plan sur le visage d'Alain Delon.

Plan 85. (1 sec.). Intérieur. Voiture. Plan rapproché sur la main qui tourne la clef de contact.

Plan 86. (1 sec.). Intérieur. Voiture. Gros plan tête et chapeau d'Alain Delon.

Plan 87. (6 sec.). Intérieur. Voiture. Gros plan sur les clefs posées sur la banquette.

Plan 88. (2 sec.). Reprise du plan 86.

Plan 89. (6 sec.). Extérieur. Rue. Plan général. La voiture démarre et s'éloigne. Fin.

La séquence, assez longue, plus de 9 minutes, met donc en scène une filature qui se transforme à la fin en poursuite. La forme hybride de ce passage du point de vue de sa définition comme programme narratif se retrouve d'ailleurs dans les commentaires portant sur le film puisque l'un ou l'autre terme – filature ou poursuite – sont évoqués tour à tour. Si Denitza Bantcheva⁷¹⁸ parle de filature, Rui Nogueira parle, comme je l'ai évoqué plus haut d'une « vraie chasse à l'homme »⁷¹⁹. Dans la diégèse il s'agit bien au départ d'une filature puisque, comme dans toute une large partie du film, le commissaire cherche des preuves en ordonnant que Jeff Costello soit pisté.

La filature, sorte de poursuite « impure » comme je l'ai qualifiée, constitue un programme narratif plus à même de faire durer l'action, de la retarder et de la suspendre. Ce qui était vrai à l'époque de Feuillade – qui utilise cette figure dans *Fantômas* pour justement « faire durer » et favoriser une mise en scène qu'il valorise, en réalisant une composition harmonieuse des cadres et une grande profondeur de champ – est également vrai chez Jean-Pierre Melville. Ainsi, le « faire durer » justifie le choix d'une filature et la transformation en poursuite correspondrait au procédé classique d'achèvement d'une scène au cinéma comme dans les arts du geste (au cirque comme dans le burlesque cinématographique) puisqu'elle permet de passer à une autre scène. Cette fin est ici permise par une poursuite très brève puisque la policière qui court derrière le « samouraï » est vite distancée.

Pour Jean-Pierre Melville, ralentir l'action permet d'assouvir une « tentation de la durée réelle [d'autant plus manifeste qu'elle est] paradoxale dans un genre voué à une extrême rapidité

⁷¹⁸ BANCHEVA, Denitza, *op. cit.*, p. 80.

⁷¹⁹ NOGUEIRA, Rui, *op. cit.*, p. 198.

narrative »⁷²⁰. Ainsi, la poursuite lente et impure que constitue la filature, permet d'inclure de nombreux moments de réelles déambulations que l'on retrouve bien ici, même quand elles sont chargées de tension. C'est le cas quand, sur le quai du métro, Alain Delon court-circuite l'action des auxiliaires de police qui sont à sa trace en faisant les cents pas pour repartir à nouveau dans une direction opposée.

Si la filature constitue bien le programme narratif idéal qui permet des moments plus libres et des déplacements presque gratuits, de tels ralentissements n'excluent pas, ici, pourtant une impression, pour l'ensemble de la scène de rapidité et de rythme. Cet effet est produit par le montage qui propose une durée moyenne de plans assez brève (5 sec.) dont certains ne durent qu'une à deux secondes.

Par ailleurs, le montage nerveux de cette scène qui compense la lenteur de certains plans, est conforme à ce qui est proposé dans le film d'action « classique » pour servir le mouvement et donner de la vitesse aux déplacements. Mais, ici, il a une autre finalité. Les plans les plus brefs de la séquence – plan électronique du métro dans le bureau du commissaire, plan du commissaire lui-même face caméra, champs et contre-champs entre Alain Delon et les auxiliaires de police – se répètent de façon signifiante. Jacques Zimmer et Chantal de Bechade évoquent d'ailleurs un « récitatif du détail »⁷²¹ que favorise le rythme interne des films de Melville. Ainsi, la scène distille, avec une précision fétichiste, ces fameux moments qui, à force de se répéter, deviennent les éléments d'un code propre à la scène elle-même. La station de métro devient le thème visuel favori non seulement parce qu'il s'agit du lieu où se déroule l'essentiel de l'action mais par ce qu'il est figuré, nommé, de façon diverse et récurrente. Les 3 stations sont nommées à la radio par le commissaire, l'arrivée des véhicules devant chaque station est montrée à l'image, les panneaux indiquant le nom sont également montrés, le plan électronique désigne ensuite, à nouveau, en fonction des lieux, par une lumière, le nom des stations. Aux trois stations de métro correspondent donc, méticuleusement placées, 3 séries lisibles autant sur un axe syntagmatique (une voiture de police devant une station, un panneau, un couloir, un auxiliaire de police, Alain Delon) que sur un axe paradigmatique (3 voitures, 3 stations, 3 auxiliaires, 3 Alain Delon). Cette construction révèle bien la fétichisation de la filature construite comme la répétition d'une liste de codes que cette

⁷²⁰ FIESCHI, Jacques, « Un héros de la forme », *Cinématographe* n° 63, décembre 1980, p. 40.

⁷²¹ ZIMMER, Jacques, DE BECHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville, op. cit.*, p. 95.

séquence produit. Cette séquence produit donc ses propres codes comme le film lui-même joue avec ceux d'un genre maintenant abouti, le film « de Melville ».

La stylisation de la scène traduit, autant que la volonté de ce cinéaste de jouer avec les codes de la scène de poursuite ou de la scène de filature, la fusion de la figure dans son propre style. La *poursuite-filature* – je me permets de la nommer ainsi tant elle semble appartenir aux deux figures – n'est plus seulement le cliché stylistique avec lequel il faut jouer mais une forme-pretexte pour évoquer la condition existentielle de l'homme : la fuite à la recherche de soi-même, la perte de repères, la traque, l'inévitable cercle qui se referme puis la mort.

La course-poursuite et ses formes approchantes (filatures, courses, etc...) peuvent selon la mise en scène faciliter l'identification avec le poursuivant (ou le fileur) ou le poursuivi (ou le filé). Ainsi, certains cinéastes anglais des années 1900 avaient eu tendance à mettre en scène des poursuites qui favorisaient une certaine tendance anarchisante en faisant du poursuivi le vainqueur d'un duel qui mettait à mal les forces de l'ordre. Dans d'autres cas, les duels gendarmes voleurs donnaient le beau rôle aux représentants de la loi, notamment dans le film de sauvetage permettant d'accentuer la puissance des sauveteurs institutionnels⁷²². Dans *Le samouraï* la filature verse nettement vers une ambiance de traque. Le gibier, Alain Delon, est placé comme objet identificatoire, pris dans les mailles du filet qui se resserre et qui déclenche la poursuite à la fin de la séquence. Le tueur froid qu'est Jeff Costello dans le film se transforme en victime qui attire la sympathie. Denitza Bantcheva n'hésite pas à dire que le spectateur se transforme en complice :

« Ses agissements ne révèlent qu'à peine ses mobiles profonds, ni type social ni défenseur d'une cause, Jef Costello est caractérisé par son apparence et son comportement, suffisamment mystérieux et attrayants pour permettre l'identification du public. Son silence constant et son visage immobile transforment le moindre signe d'émotion en événement, et confèrent à chacun de ses propos un sens profond et ésotérique »⁷²³.

Le mode lent que le programme narratif propose à travers la filature est particulièrement adapté pour mettre en valeur le visage et le corps de l'acteur vedette. Les plans où il apparaît

⁷²² Voir partie I et II.

⁷²³ BANTCHEVA, Denitza, *Jean-Pierre Melville, op. cit.*, p. 80.

en pied, à l'arrêt ou marchant lentement sont très nombreux. Sont magnifiés la beauté des traits et l'allure virile que l'élégance de l'imperméable vient accentuer. Ainsi, non seulement ce vêtement fait partie de la panoplie du truand de série noire, mais, grâce à sa coupe parfaite, il redresse la silhouette. Le fait que cette esthétisation soit favorisée par le statisme des personnages est d'autant plus manifeste, qu'à la fin de la séquence, quand une poursuite véritable débute, le mode de cadrage rejoint celui habituellement utilisé pour la poursuite à pied, le plan d'ensemble ou le plan général⁷²⁴. Ces valeurs de plan ne permettant pas de distinguer clairement, la vitesse des déplacements aidant, l'expression des visages ou les nuances dans le jeu des acteurs. D'ailleurs, les moments où l'acteur se déplace sans bouger, quand il est dans une rame de métro ou quand il est sur un tapis roulant confirment cette volonté et ce paradoxe : la scène évite le mouvement des corps au maximum. Cela, contrairement au principe qui veut que la mise en scène du déplacement soit l'objet d'une figure comme la poursuite (pour un déplacement rapide) ou même comme la filature (pour un déplacement lent), a fortiori choisie pour la « séquence choc »⁷²⁵ d'un film.

Le second paradoxe qui semble émaner de cette séquence est qu'elle correspond à la profonde tendance de Melville à enfermer ses personnages dans des lieux clos, même durant une filature qui se transforme en poursuite. Tout comme dans *Le silence de la mer*, tout comme dans *Le deuxième souffle* où le héros est souvent « condamné à l'inactivité, emprisonné ou volontairement reclus », les lieux du déroulement de l'action sont des couloirs de métro, des rames, ou une voiture à la fin, soit des lieux clos. La voiture est d'ailleurs l'expression paroxystique de cette contradiction entre l'enfermement et la liberté. Ici, la mise en scène privilégie l'idée d'une conjonction entre la fuite et l'enfermement. Par une façon bien particulière de cadrer la montée en voiture de Delon pour échapper à ses poursuivants, Melville semble représenter l'exiguïté de l'espace par un cadre fixe trop étroit pour le corps.

⁷²⁴ Dans le cinéma américain, Mack Sennett privilégie de larges échelles de plans pour ses poursuites burlesques. C'est le mouvement et non plus le visage ou le buste de l'acteur qui doit être valorisé. On peut citer comme exemples deux films utilisant des échelles de plan plus ou moins larges d'une façon emblématiques. *Le voleur de Bagdad* (USA, 1924) de Raoul Walsh, film d'aventures muet, propose des scènes d'action mettant en valeur le courage et la souplesse de Douglas Fairbanks. *L'aigle noir* (USA, 1925) de Clarence Brown, film d'aventures, également, souligne l'héroïsme d'un héros joué cette fois par Rudolph Valentino. Dans ce dernier film, l'utilisation de plans resserrés est plus fréquente que dans le film avec Fairbanks, car la volonté de mettre en valeur la beauté de l'un est plus importante que dans l'autre.

A contrario dans le film de Godard, *A bout de souffle*, la voiture, dans une scène mythique se situant au début du film, revêtant une autre dimension ouvre plusieurs espaces de liberté : les gestes d'un personnage joyeux et mobile, un montage qui se joue du raccord et qui détruit la transparence classique et, enfin, un texte qui évoque le voyage et l'évasion. Melville, lui, utilise la voiture comme un symbole d'aliénation et d'enfermement.

Cette fascination du lieu clos transparait dans l'article écrit par Melville en 1960, déjà cité, dans lequel il évoquait, donc, sa passion pour le film de Jacques Becker, *Le trou* (1959). Or, ce film est un presque huis clos qui repose sur une unité d'action toute classique que Melville loue en ces termes :

« Combien faut-il de pages pour énumérer les merveilles de ce chef-d'œuvre, de ce film que je considère – et là je pèse bien attentivement mes mots – comme le plus grand film français de tous les temps »⁷²⁶

La séquence de filature-poursuite du Samourai exprime aussi « une volonté didactique extrême [en jouant sur] la précision topographique pour mieux impliquer le spectateur dans la redoutable horlogerie d'un thriller »⁷²⁷. Le dispositif policier que contrôle le commissaire est « une toile d'araignée téléguidée qui s'abat sur Delon »⁷²⁸. Il correspond au genre du film d'action. Cette machinerie, mise en valeur par un montage fétichiste n'empêche donc pas, comme on l'a vu, les éléments antinomiques du film d'action, la lenteur et le statisme des personnages, de se développer, eux aussi.

Dans *Le Samourai*, la police, nombreuse et peu courageuse, « qui s'organise à présent grâce aux machines »⁷²⁹, ne sort que dévalorisée dans un monde où « la justice se rend désormais à distance »⁷³⁰. En effet, comme je l'ai évoqué précédemment, cette dévalorisation de la police se fait au profit du personnage du truand solitaire, mélancolique, joué par Alain Delon, qui attire la compassion du public. Or, cette idée de compassion, qui dénote une volonté

⁷²⁵ ZIMMER, Jacques, DE BECHADE, Chantal, *op. cit.*, p. 90.

⁷²⁶ MELVILLE, Jean-Pierre, « Le plus grand film français », *Les Cahiers du cinéma* n° 107, mai 1960, p. 7.

⁷²⁷ ZIMMER, Jacques, DE BECHADE, Chantal, *op. cit.*, p. 90.

⁷²⁸ *Idem*, p. 90.

⁷²⁹ BURDEAU, Emmanuel, « Le revolver et la culture », *Les Cahiers du cinéma* n° 107, novembre 1996, p. 64.

⁷³⁰ *Idem*, p. 64.

d'émouvoir le spectateur, rejoint, avec la mort, la question de la tragédie. Car, si la catastrophe finale est le fondement du récit tragique (Aristote) son but est d'inspirer au spectateur la compassion et la pitié.

Dans la scène de *filature-poursuite* comme dans le film tout entier, Alain Delon ne cesse de se déplacer d'un décor à un autre. Ses déplacements convoquent la « figure du loup solitaire et blessé »⁷³¹ qui continue d'avancer alors que les jeux sont faits et qu'il n'est plus permis d'espérer. La répétition des lieux – stations de métro, couloirs, voitures – semble indiquer l'absurdité ou l'inutilité d'une action qui ne peut avoir de sens que pour elle-même, puisque, comme dans toute tragédie, le destin a un caractère inexorable. La supériorité numérique des forces de police, la traque qu'elles opèrent, aidées en cela par une organisation criminelle puissante, rend le combat inégal. Cela n'empêche pas le personnage de se débattre et d'agir. Mais cela est bien le paradoxe en germe dans bien des récits. Si « les héros d'Homère doivent mourir à leur heure fatale, cela n'empêche pas qu'on les décrive comme des êtres doués de volonté et de désirs, capables de libre choix se traduisant en actes »⁷³². C'est ce qui se joue dans le film et, en particulier, dans cette scène où le personnage, bien qu'écrasé par le dispositif, reste au centre de l'action.

Dans la poursuite au cinéma, en général, poursuivants et poursuivis se sont mutuellement identifiés et chacun joue son rôle : les uns s'enfuient, les autres essaient de les rattraper. Dans une filature, en principe, le « filé » n'a pas la connaissance de la filature. Or dans la scène du film, Delon se rend compte tout de suite de la présence à sa suite d'auxiliaires de police. Au lieu de s'enfuir immédiatement, il inverse les rôles. Les agents, malgré leur apparence banale, sont forcés, aussitôt qu'ils se sentent démasqués, de se soustraire à la vue de celui qu'ils pistent. La scène avec le faux contrôleur est la plus manifeste dans ce sens, puisque celui-ci à recours à toutes sortes de posture pour simuler l'indifférence. Étrangement, à la fin de la scène, la jeune auxiliaire, elle, se met à courir derrière Alain Delon qui cherche à la semer. Elle rompt ici la filature en enclenchant une poursuite mais adopte un comportement illogique puisqu'elle dévoile sa présence alors que le but affiché de la mission n'était pas, a priori, d'arrêter le suspect mais de le garder à vue. Sinon, pourquoi les policiers, bien supérieurs en nombre ne l'ont-ils pas fait avant ?

⁷³¹ NOGUERRA, Rui, *Le cinéma selon Melville, op. cit.*, p. 151.

Si la scène met en place une figure étrange par son illogisme – une hybridation entre la poursuite, la filature et la fuite – c’est parce qu’au delà de l’apparent exercice de style qui peut être vu comme un exercice formel très abouti et sans doute le plus épuré de toute l’œuvre de Jean-Pierre Melville, il s’agit de mettre en place une synthèse, une sorte de poursuite abstraite. Celle-ci, au delà de sa faible affiliation au « spectaculaire » puisque l’action, la véracité et le suspense n’y trouvent qu’une place minimale, constitue, comme je l’ai dit auparavant, une métaphore du destin tragique à travers un mouvement qui associe immobilité et enfermement ainsi qu’une métaphore de la société de surveillance. En effet, cette séquence, dans sa pureté, est également porteuse d’un discours sur la société moderne, dans un ton étrangement existentialiste⁷³³.

Le parcours très lent opéré par le personnage principal se fait dans un décor d’une singulière banalité – mais dans une ambiance très angoissante. La description des lieux rejoint le goût de Melville pour la force documentaire de l’image. Mais cet univers évoque donc, aussi, une société de surveillance permanente où le *quidam* le plus transparent, une vieille dame, un employé, une jeune femme, peut cacher un auxiliaire de police, chacun n’étant d’ailleurs qu’un pion au service d’une instance supérieure, ici le commissaire, joué par François Périer. La filature traduit une forme de domination, celle exercée par le regard. Regard délégué par chacun des agents et que la technologie vient offrir au tableau de contrôle dont use le responsable de l’enquête. Ce dispositif, cette toile d’araignée tissée par les regards évoque l’idée d’un quadrillage de la population à travers un panoptique comme modalité d’exercice du pouvoir. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*⁷³⁴, non seulement développe cette idée d’un regard tout puissant mais encore insiste sur la façon dont le pouvoir entretient un mystère inquiétant pour exercer son autorité, comme dans la scène de *filature-poursuite* du *Samourai*, qui évoque un univers kafkaïen.

Là encore, la double modalité d’une filature à laquelle s’adjoint une poursuite est intéressante. En effet, la filature repose sur les jeux de regard à tendance voyeuriste, voir et suivre sans être vu, contrairement à la poursuite qui repose sur un duel entre deux compétences physiques. Dans la première partie de la scène, comme je l’ai évoqué précédemment, Delon s’aperçoit

⁷³² BALDRY, H. C., *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspero, 1975, p. 159.

⁷³³ BANTCHEVA, Denitza, *op. cit.*, p. 159, fait des liens explicites avec Camus.

⁷³⁴ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

très vite qu'il est filé, s'arrête sur un quai de métro et fixe du regard celui qui était sur sa trace. Le suiveur doit donc, à son tour disparaître, pour ne pas révéler la vraie raison de sa présence sur le quai. Delon, symboliquement, prend la posture du pouvoir : statisme et regard. La poursuite finale, quant à elle, fait basculer les rapports de pouvoir dans le champ non plus de la question des regards mais dans celui de la prouesse physique. Elle met fin au moment de tension en démontrant la supériorité – provisoire – du gibier qui s'était d'ailleurs transformé un instant en chasseur, sur ceux qui le traquent.

Les descriptions de cette séquence font appel, inexorablement, au vocabulaire de la chasse puisque le rapport entre cette scène, emblématique du film, et l'idée d'une traque se rejoignent. Or, le lien entre l'œuvre de Melville et la tragédie peut se faire, également, si on lit cette scène en étudiant la place fondamentale de la chasse dans la tragédie classique.

Les rapprochements entre la tragédie et les films de Melville se font souvent à partir du thème d'un destin tragique et donc principalement en fonction de la mort du héros. Ainsi, Melville lui-même considérait que « la tragédie c'est la mort toute prête que l'on rencontre dans le monde des gangsters ou dans la guerre »⁷³⁵ et insistait sur la figure du héros tragique associée à l'idée de « la mort comme le refuge de l'homme tragique »⁷³⁶.

Or, la scène de *filature-poursuite* évoque, non pas la mort du personnage qui interviendra à la fin du film, mais une autre dimension du tragique. Georges Roque étudie, dans un article consacré à la tragédie, les rapports que celle-ci entretient avec la chasse. Selon lui le thème de la chasse est fortement lié à la tragédie antique ou classique à travers l'abondance de métaphores cynégétiques dans les textes et en ce que la chasse ouvre « un espace, l'espace réversible des poursuites et des fuites [qui engage] la structure même de nombreuses tragédies »⁷³⁷. Dans la scène culte du *Samourai*, cet espace, dans lequel une traque prend corps avant de s'achever sur une fuite, met en scène un renversement momentané mais magistral qui inscrit l'idée d'une réversibilité : « aux ruses du chasseur, l'animal oppose les siennes, de sorte que rien n'est jamais joué ni garanti d'avance, parce qu'aucun troisième

⁷³⁵ Jean-Pierre Melville cité in NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 142.

⁷³⁶ BANTCHEVA, *op. cit.*, p. 164.

⁷³⁷ ROQUE, Georges, « Chasse et pouvoir dans la tragédie », *Etudes françaises*, vol. 15, n° 3-4, 72.

terme ne vient transcender l'opposition du chasseur et de sa proie »⁷³⁸. Sous cet angle « ce qu'il y aurait de tragique dans la tragédie, ce ne serait pas du tout la fixité d'un destin immuable, mais au contraire, l'absence de référentiel, c'est-à-dire la possibilité toujours présente, d'une riposte par retournement »⁷³⁹. Mais le retournement est la seule péripétie possible car ce qu'il y a de tragique dans cet espace qui est parfois ludique – notamment lorsque Alain Delon joue littéralement avec ses poursuivants – c'est qu'il n'y a pas de médiation possible, pas de troisième terme susceptible de proposer une alternative, il faut gagner ou perdre, à moins que la poursuite ou la filature ne se prolonge indéfiniment.

En ce sens, la poursuite et la filature, sa forme impure et relâchée, sont intrinsèquement tragiques. Dans les deux films suivants de Melville, ces figures préservent leur rôle fondamental.

Poursuite et fin d'une œuvre : *L'armée des ombres* et *Le Cercle rouge*

Dans *Le cercle rouge* (1970), l'espace ouvert par la traque est d'une nature différente et la structure narrative retrouve une certaine complexité. Mais le thème tragique s'inscrit sur une voie similaire en reprenant la force d'une traque. Le film évoque à nouveau l'univers des truands et des flics qui s'affrontent et se pourchassent comme dans une guerre sans fin.

C'est d'ailleurs le contexte de la seconde guerre mondiale qui a servi de thème à *L'armée des ombres* tourné un an auparavant. Le film montre les actions d'un groupe de résistants français face à l'occupation nazie. Melville s'éloigne de toute esthétisation et refuse les schémas traditionnels du film de guerre. Ici, les personnages, interprétés par une pléiade de vedettes dont Lino Ventura, Simone Signoret et Paul Meurisse, n'échappent pas à l'aliénation que la guerre rend inexorable ; même ceux qui semblent lutter pour une cause juste sont contraints de renoncer aux valeurs les plus fondamentales, sans que leur courage soit remis en cause. L'opposition entre le bien et le mal redevient floue. Là est le point commun avec ses films noirs puisque les conflits truands contre policiers ont la valeur d'une guerre. Remettant en cause la posture héroïque de la résistance française et de l'imagerie bâtie par les gaullistes et

⁷³⁸ *Idem*, p. 83.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 86.

le parti communiste au sortir de la guerre, Melville refuse également toute « dramaturgie payante sur le terrain du spectacle »⁷⁴⁰. Certaines scènes, particulièrement fortes, ne dissimulent rien de l'horreur du combat clandestin dans la guerre. Ainsi, au début du film un jeune résistant qui a trahi doit être supprimé par ses camarades. Rien de la mise à mort par étranglement ne nous est épargné, ni le regard du condamné ni celui de ses bourreaux. La compassion qu'il inspire vient à contre courant de ce qui, dans un film sur la Résistance, ferait de ce « traître » le mauvais objet qu'il faut éliminer. L'ignorance par le spectateur des faits qui lui sont reprochés accentue l'importance de l'acte de mise à mort rendu à sa plus terrible cruauté, faisant presque des résistants, à cet instant, l'égal des tortionnaires qu'il combattent. De ce fait, le film, de par « sa noirceur prouve le mépris de Melville pour l'idéalisation historique, et relève d'un amour de la vérité qui ne ménage pas l'amour propre [...] ne pouvait pas bénéficier à sa sortie d'une reconnaissance publique comparable à celle des films sur la résistance où des personnages infaillibles évoluent d'exploit en exploit, justifiant les illusions des spectateurs qui préfèrent croire que le mal est l'apanage de l'ennemi »⁷⁴¹.

Pour Jean-Michel Frodon, c'est à travers ce film que Jean-Pierre Melville énonce le plus clairement sa démarche :

« *L'armée des ombres* prend à revers à peu près toutes les lois du genre. Interminable scène d'exposition, refus systématique du spectaculaire, confusion des motivations, non-résolution de situations types d'un scénario, interminables période de silence et d'obscurité dans la planque où Lino Ventura se rétablit après l'évasion, coups de force narratifs injustifiés, apparitions disparitions de protagonistes, noirceur abstraite d'un cauchemar qui s'inaugure dès le plan d'ouverture avec le fantomatique défilé de la Wehrmacht place de l'Etoile, *L'armée des ombres* est une véritable machine infernale contre les canons du genre »⁷⁴².

D'une façon certaine *L'armée des ombres* refuse toute structure narrative conforme aux grands récits romanesques ou d'aventures. Contrairement aux films précédents tels que *Le*

⁷⁴⁰ FRODON, Jean-Michel, « L'armée des ombres, le monument piégé d'un résistant », *Les cahiers du cinéma*, n° 507, p. 69.

⁷⁴¹ BANTCHEVA, Denitza, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁴² FRODON, Jean-Michel, « L'armée des ombres, le monument piégé d'un résistant », *Les cahiers du cinéma*, n° 507, p. 71.

deuxième souffle ou *Le Samourai*, cette longue traque ou chasse à l'homme qui structure le récit est moins visible, même si elle est présente mais d'une façon intériorisée par les personnages. Ceux-ci semblent poursuivis par eux-mêmes, par leur sentiments de culpabilité et par leurs doutes. On ne peut que penser aux *Justes* de Camus.

De plus, une poursuite est bien présente dans le film, démontrant à nouveau l'utilisation de cette figure dans une voie non spectaculaire.

Si la poursuite est absente d'une façon flagrante comme structure de récit elle se manifeste comme moment. Une course en ville, filmée en travelling latéral met en scène Lino Ventura en plein effort fuyant les locaux de la Kommandantur d'où il s'évade. L'essentiel de la scène, d'un point de vue narratif, se joue dans la façon dont le personnage, sacrifiant un autre prisonnier en l'incitant à s'enfuir en premier, réussit à emprunter une issue. Une fois dehors, Lino Ventura, filmé en travelling latéral, à travers une succession de plans presque similaires, entame une longue course dans la rue étrangement déserte. L'absence de poursuivants, qui ont bien vite renoncé, annihile tout effet de suspense, qui de toute façon n'est pas l'enjeu de la scène. La peur du personnage devant ce poursuivant invisible ne fait qu'accroître, au contraire, l'idée d'un occupant qui maîtrise complètement l'espace comme le film ne cesse de le démontrer. L'évasion d'un soir n'est qu'une péripétie pour les chasseurs qui reprendront leur traque dès l'aube, à travers les multiples barrages et les nombreux contrôles qui sont montrés à l'image et que les personnages ne cessent d'éviter dans leurs déplacements.

Le film regorge de trajets, en avion, en sous marin, à pied, en voiture et met en scène de longs déplacements au cours desquels les personnages peuvent exprimer, par quelques mots, le plus souvent par les regards, leur détresse ou leur motivation. La volonté de dilater le temps, le suspendre pour le « faire durer », évoquée dans les films précédents est ici démultipliée au profit de la dimension tragique de l'œuvre. Cette dimension s'exprime non plus seulement par la mort certaine qui attend ces résistants de l'ombre, ce dont chacun d'eux est conscient, mais aussi par les dilemmes inhumains qui se posent à eux, quand ils doivent tuer à mains nues, en l'étranglant, le jeune résistant qui a trahi, ou quand ils doivent abattre l'une d'entre eux qui risque de céder au chantage de la Gestapo.

L'armée des ombres est la prolongation du discours, parvenu à son point d'orgue dans *Le Samourai*, sur la condition existentielle de l'homme. La perfection formelle dans laquelle

s'incarrait ce thème dans le film où jouait Alain Delon ne minore pas la portée de son expression dans l'autre. En effet, ce qui ressort de *L'Armée des ombres*, c'est que cette condition existentielle, entre fuite et traque, est présente même dans les épisodes les plus tangibles et les faits historiques les plus avérés. Face à cela la « grande histoire » n'y peut rien.

Le succès en salle du film fut largement inférieur à celui du *Samourai* ou du *Cercle rouge* qui sort sur les écrans français l'année suivante en 1970. Avec celui-ci il retrouve un large succès populaire en réalisant, à nouveau, un film où s'opposent policiers et truands.

Le cercle rouge débute sur un carton pré-générique qui est une citation que Melville attribue à Krishna : « Quand les hommes, même s'ils s'ignorent, doivent se retrouver un jour, tout peut arriver à chacun d'entre eux et ils peuvent suivre des chemins divergents. Au jour dit, inexorablement, ils seront réunis dans le cercle rouge. ». En faisant allusion aussi directement à la fatalité, Melville se replace d'emblée dans la voie d'un tragique cinématographique. Là encore, les protagonistes, voués à un destin tragique, empruntent de lents et laborieux chemins, au sens propre du terme, offrant le spectacle de leurs longs déplacements et de leurs postures douloureuses.

Pour cette intrigue policière qui est aussi, par certains de ses aspects, un western moderne⁷⁴³, Jean-Pierre Melville réunit de grandes stars masculines de l'époque : Alain Delon, Gian Maria Volonte, Bourvil, Yves Montand. Le film débute par une évasion, celle de Gian Maria Volonte réussissant à fausser compagnie au commissaire qui l'accompagne pour le conduire en train jusqu'au lieu du procès. Cette situation narrative, par ailleurs tout à fait habituelle dans le *western*, permet de reprendre une thématique maintenant habituelle chez Jean-Pierre Melville : la confrontation entre policiers (chasseurs) et truands (gibiers) n'exclut pas une coexistence pacifique d'autant plus nécessaire que leur mode de vie est similaire. Ici, ils partagent la même cabine et sont reliés par une paire de menottes.

Puis, le prisonnier réussissant à s'évader, un large dispositif policier est mis en place pour le traquer. On suit sa fuite à travers la campagne boueuse, les bois, les champs et les rivières. Les policiers, encerclant un large périmètre, organisant des barrages routiers, sont

⁷⁴³ NOGUERRA, Rui, *op. cit.*, p. 223.

accompagnés de chiens policiers. La chasse à l'homme se fait ici dans de grands espaces naturels, contrairement au *Samourai* où lieux clos et zones urbaines étaient privilégiés. Cette « ouverture » amène plusieurs remarques. Même si l'obsession melvillienne de « la stratégie, l'itinéraire, la traque et la fatalité »⁷⁴⁴ reste le ferment de la structure narrative, ce moment de poursuite semble trouver une dimension autre dans ce nouveau cadre.

Denitza Bantcheva n'hésite pas à dire que « les longues scènes de battues en forêt donne au film plus d'envergure, élargissant le contexte de son message »⁷⁴⁵. En effet, la dimension tragique qui s'exprime par les mêmes voies que ses films précédents et qui s'organise autour de la mort inexorable des personnages principaux, ici trois truands, se soumet également et avec plus d'insistance à la question de la fatalité. En quittant l'espace urbain, l'interprétation de la poursuite peut se faire non plus seulement dans le sens d'un tragique moderne et d'une ambiance kafkaïenne, tels qu'ils nous sont livrés dans *Le Samourai*, mais dans une voie plus métaphysique.

Débarassé des agrégats de la modernité (voiture, métro, technologie) la poursuite qui se donne à voir dans la première partie du *Cercle rouge* rompt avec les codes propres, non seulement du genre policier, mais encore du style melvillien. Cet abandon se fait d'une façon presque symbolique quand Gian Mari Volonte se dévêt pour traverser une rivière : il emprunte le cours d'eau glacé après avoir jeté ses vêtements roulés en boule de l'autre côté de la rive. Cette confrontation à la nature même, à cette eau qui lui permet de semer les chiens policiers lancé à ses trousse, replace l'homme dans sa dimension animale. La poursuite change de décor. En quittant la culture pour retrouver la nature elle s'enrichit d'une dimension plus universelle. De la sorte, Gian Maria Volonte n'est plus seulement un truand en cavale : c'est l'homme poursuivi par le destin.

Le recours aux grands espaces se fait également dans les séquences suivantes. Pour échapper à ses poursuivants Gian Maria Volonte se dissimule dans le coffre d'une voiture, garée sur un parking autoroutier. La voiture appartient à un gangster, récemment sorti de prison, joué par Alain Delon. Celui-ci, par chance puis par ruse, réussit à franchir les barrages routiers et sympathise avec son passager clandestin, qui va, d'ailleurs, lui sauver la vie peu après. Les

⁷⁴⁴ ZIMMER, Jacques, De BECHADE, Chantal, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁴⁵ BANTCHEVA, Denitza, *op. cit.*, p. 91.

lieux parcourus durant cette poursuite, une campagne qui jouxte les autoroutes et qu'une lumière hivernale tapisse de mélancolie, des champs boueux qui ralentissent les pas, prennent une place trop importante pour ne pas retenir l'attention. Emmanuel Burdeau, considère que :

« Melville est un des seuls à avoir filmé le désert français : des espaces désaffectés, désorganisés, sans noms ni visages, noyés dans le froid du petit matin ou gagnés par l'obscurité, la pluie ou la brume [et d'une façon telle] qu'en raison des ressemblances entre cette première partie du *Cercle rouge* et le brouillard tenace d'*Identification d'une femme*, on peut rapprocher Melville d'un autre cinéaste des déserts modernes, Antonioni »⁷⁴⁶.

Ce rapprochement peut se faire également sur le plan du programme narratif qui s'insère dans ce décor ou dans lequel ce décor s'insère : la poursuite. Car, même chez celui qui est considéré comme le parangon de la « modernité » – Antonioni – la poursuite est souvent présente comme contenu et comme structure : *Le cri* (1957) est le théâtre d'une recherche, celle d'un amour de jeunesse par le personnage central, *L'avventura* (1960) met en scène la disparition d'un personnage et sa recherche par son fiancé même si la recherche physique d'un être qui se perd dans un ralentissement déceptif cède la place à une poursuite métaphysique, *Blow up* (1966) constitue la quête de la vérité photographique, *Zabriski Point* (1970), *Profession : reporter* (1975), nous présentent les personnages à la recherche de leur identité. L'espace « quelconque »⁷⁴⁷ est à la fois le lieu d'une rupture, celui où la poursuite – la relation – se rompt, mais aussi un espace-temps où la solitude oriente le personnage vers une quête plus abstraite.

Dans *Le Cercle rouge*, comme, parfois, donc, chez Antonioni, le paysage n'est plus seulement une toile de fond, il adopte une valeur symbolique qui incarne la dimension spirituelle de la réflexion ou de la quête du personnage. Cet espace ouvert contamine notre interprétation et notre lecture d'une image que Deleuze définirait comme « image-affection » alors même qu'elle accompagne une poursuite. Ce paysage « lunaire »⁷⁴⁸ qu'il évoque parfois comme

⁷⁴⁶ BURDEAU, Emmanuel, « Le revolver et la culture », *Les Cahiers du cinéma* n° 507, nov 1996, p. 64.

⁷⁴⁷ DELEUZE, Gilles, *Cinéma I, L'image mouvement*, op. cit., p. 168.

⁷⁴⁸ *Idem*, p.169.

substrat d'une « image affection » semble s'accommoder de la poursuite, parangon, pourtant de « l'image action ».

La deuxième partie du film, après un casse mémorable, autant par son invraisemblance que par sa méticuleuse et presque fétichiste mise en scène, s'achève avec la mort des personnages dans le fameux « cercle » où doit se terminer leurs parcours. La poursuite, à priori liée au film de genre, est absente de cette suite de péripéties dont le côté spectaculaire repose sur le suspense de la scène de cambriolage. On peut, pour s'en convaincre, citer celle du film de Jules Dassin, *Du riffifi chez les hommes* (1954) qui dure 30 minutes. Toutefois, chez Melville la scène reste plus attachée à la durée et à l'exposition stylisée des aspects conventionnels d'une telle scène qu'à « l'effet » proprement dit.

Le dernier film de Melville, *Un flic* (1972), quant à lui, reprend invariablement les thèmes favoris de son auteur, comme celui des rapports entre truands et policiers. La stylisation extrême de l'ensemble conduit certains à juger le film comme un aboutissement (Bantcheva) et d'autres comme la répétition froide (Zimmer, De Béchade) d'effets faciles (Guisse). Il est certain que, sur la question de la poursuite comme figure « à-spectaculaire » qui s'interprète comme l'expression d'un mouvement tragique, le film est moins probant que les précédents.

Le film évoque le parcours d'un flic, Alain Delon, au prise avec une bande de truands qui, après avoir dévalisé la banque d'une station balnéaire, financent une opération périlleuse : s'emparer d'une cargaison de drogue acheminée en train par une bande rivale, en utilisant un hélicoptère. Une fois le coup réussi, les truands, dirigés par Simon et étroitement surveillés par le commissaire Coleman, sont traqués. Une chasse à l'homme conduit finalement à la mort de Simon, abattu par le commissaire.

D'une façon étrange, alors que les éléments habituels qui composent ce que l'on peut désormais appeler la « tragédie melvillienne » sont présents, le film qui, certes, gagne en ascèse, perd son lien avec les mythes tragiques.

Cela s'explique, pour moi, par le fait que la poursuite perd sa place principale dans la narration. Dans les films précédents comme *Le Deuxième souffle* ou *Le Cercle rouge*, c'est la traque qui débute le récit où elle s'annonce comme sujet plastique, comme thème et comme structure. L'introduction d'*Un flic* se fait, certes, avec un braquage mis en scène dans un style qui traduit une façon Melvillienne de traiter une scène dite de genre en tentant d'éprouver,

encore et toujours, la durée. Malgré cela, l'effet produit ne suscite pas autant de signification que dans le traitement fait par Melville de la poursuite : un casse « lent » n'équivaut pas à une poursuite « lente » du point de vue de la contradiction entre le code d'une figure et sa mise en scène.

De plus, la traque finale conduit à la mort d'un second rôle et non pas, cette fois, à celle du personnage principal. La fin tragique d'« un » Alain Delon ou d'« un » Lino Ventura semble bien plus à même de susciter l'empathie du spectateur ; l'utilisation de stars par Melville est liée, pleinement, et cette fois comme pour un film de genre, à leur capacité d'attirer les foules. Certes, le commissaire joué par Alain Delon dans *Un flic* est empreint d'un mal de vivre et d'une tristesse qui peut susciter un certain *pathos* mais sans aucune commune mesure avec les situations présentées dans *Le Samourai*, par exemple.

En dernier lieu, même si l'on retrouve certaines obsessions du réalisateur – comme la figuration d'un mouvement immobile – leur concrétisation dans le film semble avoir une portée herméneutique plus faible, bien qu'intéressante toutefois. Ainsi, la séquence où l'hélicoptère se place en vol stationnaire au dessus du train, qui est une scène de poursuite manifeste ou en tout cas de déplacement dans l'espace, se fait dans des conditions étranges et largement commentées. Pour Jacques Fieschi, c'est :

« Une expérience – limite de la mise en scène que Melville poursuit jusqu'à la dictature : *Un flic* instaure un sublime contraste entre le temps réel de l'expédition – les 20 minutes prévues – et l'artificialité concertée de la représentation, avec ses maquettes, son train et son hélicoptère miniature, un monde de jouets par lequel, le cinéaste, presque sadiquement nous infantilise »⁷⁴⁹

Et je rajouterai... nous frustre, démontrant ainsi que la poursuite ou ses formes apparentées, aux fonctions habituellement spectaculaires, peuvent être détournées. Mais ici, ce détournement ne semble se faire que dans l'optique d'un simple discours sur la forme du film noir, selon une approche purement formaliste, contrairement aux autres exemples que j'ai tenté d'interpréter, dans les films antérieurs, à travers le lien avec la tragédie.

⁷⁴⁹ FIESCHI, Jacques, « Un héros de la forme », *Cinématographe* n° 63, décembre 1986, p. 42.

Avec *Le Samourai*, Melville crée une figure hybride de la poursuite et de la filature dans une scène devenue mythique, qui se déroule dans un lieu lui aussi mythique du film de truands, le métro. Du point de vue de mon analyse, cela confirme le fait que la poursuite est la forme majeure du cinéma qui, non seulement prouve sa domination par une présence constante dans une large part de la cinématographie, quels que soient les thèmes ou les genres, mais encore manifeste une plasticité forte qui permet aux auteurs de la modeler à leur guise en fonction de leur propre discours. Cette plasticité se fait par le choix dans une gamme variée – poursuite pure, filature, hybridation – et par les immenses variations offertes par le jeu toujours possible sur la focalisation entre poursuivant ou poursuivi, disparition ou absence de l'un ou l'autre, comme nous allons le voir dans le cinéma de Philippe de Broca.

PARTIE V Entre picaresque et baroque :
l'apothéose de la poursuite dans les films de
Philippe de Broca

Philippe de Broca a toujours mis en avant la volonté de plaire à un public le plus large possible⁷⁵⁰. De ce fait, sa dimension populaire, les thèmes qu'il développe, l'attrait certain pour l'aventure et le comique, sa passion pour le mouvement font de lui un réalisateur particulièrement intéressant dans ma recherche sur la poursuite.

Après une formation à l'École Technique de Photographie et de Cinéma de la rue de Vaugirard, il débute au cinéma par des courts métrages documentaires dans le cadre de l'expédition africaine de Citroën-Bosch-Lavalette puis comme opérateur au service cinématographique des armées durant le conflit franco-algérien. Il réalise quelques films d'instruction et assume les fonctions de reporter d'actualités pour, dès son retour à la vie civile, devenir assistant réalisateur de Decoin (*Tous peuvent me tuer* et *Charmants garçons*, 1957) et Lacombe (*Cargaison blanche*, 1957).

Il jouit rapidement d'une excellente réputation dans le monde du cinéma à tel point que François Truffaut, l'ayant choisi comme assistant, fut dispensé de superviseur technique pour réaliser son premier long métrage, *Les 400 coups*, en 1957. En effet, celui-ci n'ayant pas l'expérience requise exigée par la profession, il aurait dû ajouter à son équipe un représentant de cette même profession censé garantir le bon déroulement du tournage. Or, selon les dires de François Truffaut, les membres de la commission lui auraient dit : « Si vous avez le concours de Philippe de Broca, effectivement, vous n'avez pas besoin de superviseur »⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ Dans un entretien accordé à Alain Garrel dans GARREL, Alain, MAILLET, Dominique, (sous la dir.), *Philippe de Broca*, Paris, Henry Verrier, 1990, il déclare : « je ne peux pas me revendiquer de la Nouvelle Vague dans la mesure où je suis un cinéaste populaire, quelqu'un qui veut faire des entrées, qui veut faire rire, qui veut avoir du succès ».

⁷⁵¹ GAREL, Alain, MAILLET, Dominique (sous la dir.), *Philippe de Broca*, Paris, Henry Veyrier, 1990, p. 5.

Philippe de Broca collabore ensuite avec Chabrol (*Le Beau Serge*, *Les cousins* et *A double tour* en 1957, 1958 et 1959), qu'il côtoie d'ailleurs, ainsi que les membres des *Cahiers du cinéma*, lors de projections débats au Studio Parnasse. Aidé par Chabrol qui le finance, il réalise son premier long métrage : *Les jeux de l'amour* en 1960. Avec ce film il se lance dans la veine de la comédie légère ou de mœurs qu'il poursuit avec *L'Amant de cinq jours* (1961) et *Le Farceur* (*Idem*). Si une certaine unité de style prend forme à travers ces trois longs métrages cela est dû, bien sûr, à la verve artistique de leur auteur mais aussi au fait que Philippe de Broca s'entoure d'une équipe qui ne change guère. Les musiques originales sont de Georges Delerue et les dialogues de Daniel Boulanger, qui est également co-scénariste. Le premier rôle masculin est confié à Jean-Pierre Cassel qui devient ainsi l'acteur fétiche de Philippe de Broca, pour sa première période. A ce stade de sa carrière celui-ci est considéré comme appartenant à La Nouvelle Vague ; son portrait, qui figure dans le numéro « Spécial Nouvelle Vague » des *Cahiers du cinéma* paru en 1962, laisse pourtant paraître un jugement en demi teinte :

« Faussement léger, faussement désinvolte, c'est un inquiet, un humoriste triste qui se cherche encore ; peu sûr de lui, il avance dans le cinéma en s'appuyant sur deux béquilles : Daniel Boulanger et Jean-Pierre Cassel. Le scénariste Boulanger apporte avec lui un peu de fantaisie, beaucoup de farfrelu, mais sans doute guère de rigueur. Comme tous les cinéastes inconsciemment autobiographiques, Broca a cru trouver en son interprète favori son contretypé idéalisé alors que le comédien Cassel n'est que sa caricature affadie. Il a pourtant, dans ses comédies, donné à son personnage faible des moments forts, assez émouvants ; par contre il a gâché presque complètement *Cartouche* en affaiblissant un personnage a priori fort. Il peut devenir, s'il ne déraile pas, un railleur à succès dont les films vaudront ce que vaudront leurs scénarios et leurs interprètes ; il lui reste à bien les choisir. »⁷⁵²

C'est toutefois avec Jean-Paul Belmondo qu'il va trouver le succès auprès du public et une reconnaissance internationale. En compagnie de celui-ci, il va se lancer dans le film d'aventure picaresque, avec *Cartouche* (1961), bien sûr, qui intègre le genre du film de « Cape et d'épée » puis avec *L'Homme de Rio* (1963) et *Les tribulations d'un Chinois en*

⁷⁵² ANON, « Cent soixante deux nouveaux cinéastes français », *Les Cahiers du cinéma*, n° 138, Déc. 1962, p. 63.

Chine (1965). Cette série de films agrémentera la *persona* de Jean-Paul Belmondo d'une nouvelle facette. Si l'on se réfère par exemple au dictionnaire des noms propres comme le Robert, le célèbre acteur y est décrit comme ayant joué « des rôles de mauvais garçons et de fantaisistes qui lui assurèrent sa popularité »⁷⁵³. De même, dans des ouvrages spécialisés, celui-ci est cité comme la parfaite incarnation du « séducteur viril et comique »⁷⁵⁴. Si le personnage de dur lui vient sans doute du *Doulos* de Jean-Pierre Melville et celui de mauvais garçon d'*A bout de souffle* de Jean-Luc Godard, il est incontestable que ses premiers films avec Philippe de Broca ont construit son image de personnage décontracté, de séducteur joyeux, prompt aux facéties comiques et à l'acrobatie.

A cette étape de sa carrière Philippe de Broca devient donc un réalisateur prisé en France comme aux USA. C'est d'ailleurs à l'aune de ces films qu'il est souvent jugé aujourd'hui comme le représentant d'un cinéma de divertissement de qualité. Dans les années 60, déjà, il fait figure de réalisateur plein d'inventivité, bien qu'il se situe dans « la grande lignée classique française »⁷⁵⁵ et qu'il apparaisse comme le seul réalisateur de « cinéma commercial nouvelle vague ».⁷⁵⁶ Georges Sadoul dit de lui, d'une façon aussi elliptique que flatteuse qu'il est « plein de savoir-faire intelligent et doué pour les aventures comiques »⁷⁵⁷.

Puis, tout au long de sa carrière, malgré quelques sérieux échecs commerciaux il connaîtra les grands succès publics qu'on lui connaît, *Le Magnifique* (1973), *L'Incorrigible* (1975) avec Jean-Paul Belmondo, *Tendre poulet* (1977), *On a volé la cuisse de Jupiter* (1979) avec Philippe Noiret, les succès d'estime comme *Le roi de cœur* en 1967, film qui fut paradoxalement très apprécié de la cinéphilie américaine malgré un échec cuisant en France. Il passera du film de cape et d'épée (*Le bossu*, 1997) à l'adaptation de classiques de la littérature française (*Vipère au poing*, 2004) ou mondiale (*Les mille et une nuits*, 1990) avec plus ou moins de succès, tant au cinéma qu'à la télévision (*Louisiane*). Enfin, il réussira à concilier dans certains films son attirance pour la cavalcade et la comédie de mœurs.

⁷⁵³ ROBERT, Paul (sous la dir), *Le Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2005, p. 237.

⁷⁵⁴ BRASSART, Alain, *Les jeunes premiers du cinéma français des années 60*, Paris, Editions du Cerf, 2004, p. 63.

⁷⁵⁵ FORD, Charles, JEANNE, René, *Histoire illustrée du cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Marabout Université, 1966, p. 154.

⁷⁵⁶ CHAPIER, Henri, « L'homme de Rio », *Combat*, 2/3/1964.

Cinéaste populaire, auteur au sens propre de nombreux films, ayant réussi à imposer dans la diversité les marques d'un style, attiré par l'aventure et la comédie, Philippe de Broca constitue donc un objet d'étude qui s'intègre tout naturellement à mon travail sur la poursuite.

L'observation attentive de la façon dont Philippe de Broca utilise la poursuite met en évidence un rapport subtil avec cette figure. Parfois, l'absence de poursuites, dans certains longs métrages faisant partie de sa veine comique, ou leur mise en scène d'une façon particulière, révèle des surprises. Certaines analyses précises faites sur l'oeuvre de Philippe de Broca montrent la richesse d'un travail qui, sous des apparences de légèreté, relève d'une grande profondeur.

Les films de Philippe de Broca sont, comme je l'ai noté, de qualités très différentes. Certains ne font que répéter dans une forme améliorée ou dégradée ceux qui les ont précédés et n'apportent pas grand-chose à l'analyse, si ce n'est la confirmation des thèmes fétiches de l'auteur. Mon étude ne portera que sur quelques films significatifs qui m'apparaissent emblématiques dans leur utilisation des poursuites et qui permettent d'opérer des liens très riches avec d'autres médias, comme la Bande Dessinée. Les liens entretenus par *L'homme de Rio* avec *Les Aventures de Tintin*⁷⁵⁸ constamment remarqués, m'ont incité à observer ce rapport du point de vue des poursuites.

⁷⁵⁷ SADOUL, Georges, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, 1965, Editions du Seuil, p. 33.

⁷⁵⁸ Ce rapprochement est à l'époque de la sortie du film presque constant dans les analyses qui lui sont consacrées, y compris parmi les plus savantes comme celle de Jean-Louis Bory dans BORY, Jean-Louis, *Ombre vive*, Paris, UGE, 1973, p. 199.

Chapitre 1 De la séduction et de la poursuite, ou la subtilité du geste

Les trois premiers longs métrages de Philippe de Broca, *Les jeux de l'amour* (1959), *Le farceur*, et *L'amant de cinq jours* (1961) présentent de grandes ressemblances qui sont dues, sans doute, à la collaboration répétée d'une équipe stable : les scénarios sont co-écrits avec Daniel Boulanger, également auteur des dialogues, les musiques composées par Georges Delerue et c'est Jean-Pierre Cassel qui tient à chaque fois le premier rôle masculin, soulignant l'importance donnée à celui-ci. Dans ces films, la poursuite, celle du bonheur et de l'entente amoureuse, n'est que métaphorique et ne s'intègre pas dans un déplacement humain bien que le mouvement et l'agitation soient très présents. C'est dans *Cartouche* que la poursuite tend à prendre la place qui lui est, en principe, dévolue, conformément aux règles du film populaire de cape et d'épée. Pourtant, les scènes de poursuite à proprement parler, cinématographiquement mises en place à travers un montage alterné, s'inscrivant dans une certaine durée dans un but spectaculaire, sont finalement assez rares. Ce constat est lié notamment aux fonctions du mouvement, à la place laissée à d'autres figures spectaculaires telles que les scènes de combat et, sans doute, aux préoccupations majeures de l'auteur, qui s'attache à peindre, sous le masque du film d'aventure, un monde étonnamment plus chargé d'ennui que de vie.

Premiers films

Les jeux de l'amour (1959), qui devait s'intituler *Suzanne et les roses*, inaugure la série de films où se construit un type de héros masculin bien défini. On peut ajouter *Un monsieur de compagnie* (1963) où Jean-Pierre Cassel tient encore la vedette. Comme le résume parfaitement Jacques Valot dans son « approche du héros debroquien », ce type de héros se caractérise par « une propension très nette au mouvement frénétique et à la bougeotte

chronique »⁷⁵⁹. Mais ces mouvements qui prendront une forme plus ample et accompagneront plus tard de vastes poursuites ne se traduisent, dans ces premiers films, que par des déplacements restreints dans l'espace. De plus, il n'y a guère de poursuites si ce n'est à de brefs instants et dans un espace réduit. Là encore, cette absence peut permettre – si on la confronte aux thèmes des films et à leur genre, aux motivations des personnages – d'avancer dans l'étude de la poursuite au cinéma.

Ces films constituent une sorte d'apologie de la paresse et de l'épicurisme. Le personnage masculin se caractérise, en effet, par une propension donjuanesque à la séduction plus qu'à la véritable passion physique. Le désir transparait toujours à travers une « sensualité élégante et hédoniste »⁷⁶⁰ ou ne s'exprime qu'à travers des scènes qui privilégient les démonstrations joyeuses et enjouées de séduction. Ces scènes sont intrinsèquement spectaculaires puisqu'elles sont offertes à la fois, dans la diégèse, au personnage à séduire et, conformément au principe de base du cinéma, au spectateur qui les regarde. Leur importance ne s'analyse pas seulement à travers une justification liée au succès évident de certaines performances d'acteur, notamment celles de Jean-Pierre Cassel et de Jean-Paul Belmondo dans les films ultérieurs. On peut en effet, comme le fait Jean-Pierre Zarader, interroger la signification de la mise en scène de la séduction, qu'il s'attache à définir en la distinguant nettement de la sexualité, car, pour lui :

« la séduction ne doit pas être interprétée en terme de psychologie, et encore moins en terme d'une étroite sexualité anatomique que Freud identifiait au Destin. Certaines études de Jean Baudrillard (*De la séduction*, Galilée, 1979) viennent en quelque sorte confirmer d'un point de vue théorique les intuitions de Philippe de Broca. Baudrillard propose de distinguer, en effet, la *séduction*, qui est de l'ordre du rituel, du jeu, et finalement, d'une philosophie de l'apparence, à la *production* qui est, comme le sexe et le désir, de l'ordre de la fonction, de la nature, c'est-à-dire de ce qui relèverait d'une philosophie de l'essence ou de l'être »⁷⁶¹.

⁷⁵⁹ VALOT, Jacques, « Ludions, papillons, feux follets en tout genre », in GARREL, Alain, MAILLET, Dominique, (Sous la dir.), *Philippe de Broca*, Paris, Henri Veyrier, 1990, p. 12.

⁷⁶⁰ *Idem*, p. 16.

⁷⁶¹ ZARADER, Jean-Pierre, « Philippe de Broca, cinéaste de l'apparence » dans GARREL, Alain, MAILLET, Dominique, *op. cit.*, p. 65.

Si la représentation métaphorique du désir, dans le champ des légendes de l'antiquité se fait souvent à travers l'image d'une poursuite, comme dans ces gravures où pans et satyres jouent de la flûte en poursuivant les nymphes⁷⁶², alors, quels mouvements s'incarnant à travers quels mythes vont-ils illustrer au mieux la séduction ? Car, si le désir appartient bien à un monde de l'acte, c'est à la sphère du geste que s'apparente la séduction.

Ainsi, chez De Broca, se développe un univers des apparences qui se tient à l'écart de la nécessité et de la production. Plus encore, même, c'est parfois l'expression d'une séduction sans finalité qui se montre. Dans *Un Monsieur de compagnie*, film plus tardif, cette idée se réalise pleinement puisque Antoine Mirliflor, interprété par Jean-Pierre Cassel, lorsqu'il est sur le point d'aboutir dans son entreprise de séduction, la détruit par la ruse. En effet, comme le souligne Jean-Pierre Zarader, encore, « tout se passe comme s'il voulait signifier que la séduction n'a aucune finalité naturelle [et que] comme le cinéma même de Philippe de Broca, ses personnages se refusent à investir autre chose que l'apparence et disparaissent dès l'instant où celle-ci est en danger de réalité »⁷⁶³.

Dès ses premiers films, Philippe de Broca construit un type de héros qui évolue dans la sphère des apparences où sont mis entre parenthèse tous les aspects les plus concrets de la vie humaine : le travail, la sexualité (Eros) et la mort (Thanatos). Si la poursuite est par hypothèse la métaphore parfaite du domaine de l'acte et l'incarnation des pulsions humaines, comment va-t-elle être représentée pour mettre en scène tout ce qui a trait au régime du geste et de ses corrélats ?

Avant de tenter de répondre à cette question il n'est pas inutile de se remémorer certains exemples évoqués dans la partie I de cette thèse qui s'efforçait de mettre en lumière la multitude et la variété de mises en image ou de mises en scène de la poursuite dans les arts en général.

Ainsi, les poursuites représentées sur les poteries grecques et qui illustrent les activités de chasse sont très variées et peuvent se classer en deux catégories : celles qui insistent sur

⁷⁶² La légende de la nymphe Aréthuse, poursuivie en Arcadie par le Dieu Alphée et qui se réfugia dans l'île d'Hortigie, où Artémis la changea en fontaine, fut mise en image par Kirsannov dans un court métrage, intitulé *La fontaine d'Aréthuse*, qui montre, dans les bois, un satyre, jouant de la flûte, poursuivant la nymphe.

⁷⁶³ ZARADER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 66.

l'aspect concret de l'action de chasser et celles qui reposent davantage sur sa dominante sociale. Ainsi, la chasse peut être figurée dans certains cas par une imagerie formulaire, stylisée et stéréotypée, qui se contente du syntagme chasseur/chassé soit, dans d'autres cas, d'une façon bien plus complexe, par d'autres configurations où ce qui est mis en valeur concerne plutôt, par un développement iconique différent et bien plus élaboré, l'activité physique (la prouesse technique) ou sociale (l'éducation des jeunes et les rapports sociaux) comme corollaires de la chasse.

De façon tout aussi intéressante, on peut mettre en vis-à-vis les reconstitutions de chasse au renard dans les théâtres anglais vers 1785 et les reconstitutions réalisées timidement en France au siècle suivant. Dans les premières, comme je l'ai évoqué dans la première partie, le spectacle repose sur la poursuite concrète d'un animal traqué par des chiens. Dans les secondes, bien plus rares d'ailleurs, comme celle du théâtre des Champs Élysées, il n'y avait pas d'animal à poursuivre, l'intérêt se situant moins sur le champ du suspense et de la violence, en représentant le « réel », que sur celui de la cérémonie où l'enjeu relève plus de l'illustration ou de l'apparence que d'une véritable chasse. Dans ces exemples français, la dimension sociale du spectacle en tant qu'événement – presque mondain – semble primer aussi sur le spectacle en lui-même.

Cela montre que la poursuite est peut-être, selon son degré d'achèvement – capture ou non de l'objet traqué, insistance sur ses modalités, intérêt porté à l'activité des protagonistes – un excellent indicateur du « niveau » de *séduction vs production* tel que le définit Baudrillard⁷⁶⁴. En définitive, puisque celui-ci considère que la séduction est de l'ordre du rituel et que le sexe et le désir appartiennent à l'ordre du naturel, la poursuite devient un révélateur dans le champ d'une économie des signes. On peut donc penser que la poursuite s'inscrit plutôt comme signifiant non pas simplement d'un désir mais de sa réalisation en acte, inscrit dans une durée, dans un espace, et conduisant à un changement. Cela explique peut-être pourquoi, dans les contes russes analysés si précisément par Todorov du point de vue des récits, la poursuite donnait lieu souvent à une transformation concrète du personnage (Voir partie I). Dans cet ordre d'idée on peut citer également le mythe d'Apollon et Daphné (celle-ci poursuivie par le dieu de la beauté se transforme en plante au moment même où il la saisit) ou encore la légende dans laquelle Aréthuse poursuivie par un dieu se change en fontaine.

Ce révélateur met en évidence une approche du monde bien définie commune aux premiers films de Philippe de Broca. Les personnages – masculins – qui entament des poursuites qu’ils ne finissent pas ou qui ne produisent aucun effet, aucun changement, évoluent dans un univers des apparences et du trompe l’œil. Comme le résume parfaitement Jean-Pierre Zarader, l’univers de Philippe de Broca est « un monde du geste et non de l’acte, un monde de l’imaginaire et non du réel. On comprend donc que les films du cinéaste s’achèvent sur un monde inchangé »⁷⁶⁵.

A partir de ces observations on peut supposer que la présence de poursuites inachevées, composées de façon partielle, sans aboutissement, ne cherchant pas à donner l’illusion du réel, et la suggestion du mouvement par les gestes plutôt que par la fixation de l’acte, évoque un univers d’où est chassé toute référence au naturel, qui rappelle irrésistiblement l’univers baroque.

Si la définition usuelle du baroque suggère l’idée d’un style artistique caractérisé par la liberté des formes et la profusion des ornements, pour Jean-Pierre Zarader⁷⁶⁶ il s’agit d’un refus radical, d’ordre ontologique, de toute idée de nature, par opposition au classicisme. Erwin Panofsky, quant à lui, devant la confusion inéluctable que ne peut que provoquer la multitude de définitions et de connotations attribuées au baroque, constate que « ce qui vient d’abord à l’esprit lorsque l’on prononce le mot « baroque » c’est l’idée, pourrait-on dire, d’un souverain tumulte : mouvement débridés, effets théâtraux produits par un libre jeu d’ombre et de lumière, par un recours indifférencié à diverses techniques et matières, et ainsi de suite »⁷⁶⁷.

Il est donc bien difficile de proposer une définition univoque embrassant tous les arts. Pour Emmanuel Plassereau, qui, dans l’introduction de son ouvrage, *Cinéma et imaginaire baroque*, constate, à travers une étude poussée de cette notion, son impossible définition, il faut « peut-être admettre que le baroque n’existe pas, et n’a jamais existé : c’est un mirage, une projection de notre époque sur une période passée reconstituée artificiellement, en

⁷⁶⁴ BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Editions Galillée, 1979.

⁷⁶⁵ ZARADER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁶⁶ *Idem*, p. 82.

⁷⁶⁷ PANOFSKY, Erwin, « Qu’est-ce que le baroque ? », *Trois essais sur le style*, Paris Editions du promeneur, 1996, pp. 27-29.

fonction autant des œuvres existantes que du point de vue que l'on porte sur elles »⁷⁶⁸. Néanmoins, toujours selon lui, dans le sens d'un *méta-style* qui correspond à une dynamique formelle et à une donnée psychologique, il est possible d'utiliser la notion pour approcher tous les arts y compris le cinéma. Ainsi, un certain nombre de « symptômes visuels et thématiques du baroque »⁷⁶⁹ peuvent s'énumérer :

« L'ornement, le mouvement, le démesure, l'illusion, l'évanescence, les reflets, l'ombre, les miroitements, le clair-obscur [...] le mensonge, la monstruosité, la vanité, la contradiction, le doute hyperbolique, le rêve, la mort »⁷⁷⁰ (c'est moi qui souligne).

Les premiers films de Philippe de Broca sont bien, à l'aune de cette liste, révélateurs d'une esthétique liée au baroque. Ne pourrait-on pas rattacher cette esthétique à une forme de poursuites « inachevées » ou à une présence désincarnée, en germe ou en puissance mais non réalisée ?

Le film suivant, permet d'avancer dans cette réflexion.

Cartouche : du picaresque au baroque

Le film *Cartouche* (1962), observé en fonction des présences, des absences de poursuites et de leur mise en scène, peut aider à caractériser un style. Un style que l'on pourrait situer à mi-chemin entre le picaresque et le baroque.

Réalisé en 1961 et sorti à Paris en 1962, ce film d'aventure s'inspire d'un personnage historique, Louis Dominique Cartouche (1693-1721), chef d'une bande qui terrorisa Paris au début du 18^{ème} siècle et qui, après avoir été arrêté, fut exécuté en place de Grève. Cité comme un grand classique du film de cape et d'épée français, au même titre que *Le Bossu* (1961) d'André Hunnebellé ou de *Le masque de fer* (1963) d'Henry Decoin, par Vincent Pinel⁷⁷¹,

⁷⁶⁸ PLASSEREAU, Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 20.

⁷⁶⁹ Giusy Pisano, « Préface » dans PLASSEREAU, Emmanuel, *op.cit.*, p. 16.

⁷⁷⁰ *Idem.*

⁷⁷¹ PINEL, Vincent, *Genres et mouvements au cinéma, op. cit.*, p. 49.

Cartouche fait de son réalisateur un des rares spécialistes du genre en France. La version du *Bossu* avec Daniel Auteuil quelques années plus tard, en 1997, fut également un grand succès public.

Cependant, le succès de *Cartouche* fut un peu mitigé puisque, à Paris en première exclusivité, à sa sortie, il comptabilisa en 5 semaines 180 301 entrées, soit l'équivalent du *Doulos* mais trois fois moins que *L'Homme de Rio* qui devait sortir en 1964.

Pourtant, comme les grandes productions du genre, il est tourné en couleur et en format scope. Un budget de 400 millions de francs est alloué à Philippe de Broca qui obtint la confiance de ses producteurs (Mnouchkine et Dancigers), lesquels avaient auparavant financé le *Fanfan la tulipe* de Christian-Jaque en 1952.

Dans un long entretien accordé à Alain Garrel et Dominique Maillet, l'auteur de ce qui est, pour certains, « le plus beau film de cape et d'épée français »⁷⁷², évoque certains aspects de sa réalisation :

« On m'a imposé le chef-opérateur, Christian Matras – cela dit c'était un grand chef-opérateur – ainsi que Charles Spaak comme co-auteur. Avec ce dernier, je ne me suis pas bien entendu ; [...] L'esprit Charles Spaak se trouve d'avantage dans l'aspect commercial – cape et d'épée – du film que dans le lyrisme. Au début du film, il y a une partie que je trouve un peu facile : toutes ces cavalcades dans l'armée, cet anti-militarisme qui enfonce des portes ouvertes... Après, ça m'intéresse d'avantage car c'est plus axé sur l'anarchie d'un homme seul qui est un bandit. Ce qui m'amuse surtout, c'était de faire un film tragi-comique. Car le personnage de Cartouche dont on a dit qu'il défendait la veuve et l'orphelin était avant tout un brigand. »⁷⁷³

Daniel Boulanger est également co-auteur du scénario qui évoque les mésaventures de Dominique (Jean-Paul Belmondo), un petit voleur habile, qui déploie son art à Paris et qui, comme bon nombre de ses compagnons, reverse la plus grande part de ses recettes au chef des brigands, Malichot (Marcel Dalio). Celui-ci impose à sa bande un régime de fer, ce contre quoi Dominique se révolte. Il est donc obligé de s'échapper du repaire et s'engage dans

⁷⁷² TULARD, Jean, *Guide des films*, op.cit., p.447.

⁷⁷³ Philippe de Broca cité in GARREL, Alain, op. cit., p. 89.

l'armée du roi sous le nom de Cartouche. Il se lie d'amitié avec deux nouveaux engagés, recrutés comme lui par un sergent de l'armée du roi. Les trois amis entreprennent, après quelques épisodes militaires rapides, de dérober la solde de l'armée. Avec cet argent, Cartouche retourne à Paris et détrône Malichot en distribuant son butin. Avec à ses côtés Vénus, sa fiancée (Claudia Cardinale), une bohémienne qu'il a délivrée des gendarmes, et ses deux camarades, il prend la tête de la bande et se fixe pour règle de ne s'en prendre qu'aux « grands ». Ils attaquent les riches demeures, les églises, les convois d'impôts royaux, deviennent très populaires mais déclenchent la haine du lieutenant-général de police, Gaston de Ferrussac. Or, Cartouche est tombé amoureux de la femme de celui-ci, Isabelle de Ferrussac. Pour elle, il néglige sa fiancée et abandonne de plus en plus ses compagnons. Un jour, se rendant seul à un rendez vous qu'Isabelle lui a fixé, il tombe dans un piège tendu par le lieutenant général, prévenu par une domestique. Cartouche est enchaîné et traîné par une armée de gendarmes. Vénus parvient à entraîner les brigands à sa suite et à le délivrer mais elle est abattue. Fou de douleur, il se rend avec ses hommes chez les Ferrussac où a lieu un bal. Il couvre le corps inerte de Venus avec les bijoux dérobés aux invités, puis la dépose dans un carrosse qu'il laisse rouler jusqu'au milieu d'un lac pour le laisser s'immerger totalement. Enfin, il repart dans la nuit avec ses hommes vers un destin qui semble inévitable, la capture et la mort.

Le récit adopte tout à fait la logique du film de cape et d'épée tant du point de vue de la structure narrative que des scènes qui caractérisent le genre : la rupture avec un milieu d'origine, l'engagement dans l'armée comme point de départ de l'aventure, la recherche du pouvoir, de la richesse et de l'amour. Tout cela est évoqué à travers des scènes ou des éléments filmiques obligatoires tels que la scène d'engagement, les scènes militaires, les bagarres ou les duels, les scènes sentimentales, les galopades et les poursuites, les fuites sur les toits, les coffres au trésor, les pièces d'or et les bijoux, les reconstitutions de décors historiques, rues et palais, riches demeures ou repaires de brigands, les scènes sentimentales, les fêtes et les bals, les scènes d'ivrognerie, etc...

Ces caractéristiques sont à même de mettre en valeur les qualités des acteurs : la fougue et l'adresse de Jean-Paul Belmondo qui va réaliser lui-même les cascades du film pour s'afficher comme le plus polyvalent des comédiens de sa génération⁷⁷⁴, le charme et la beauté des

⁷⁷⁴ BRASSART, Alain, *op. cit.*, p. 108.

personnages féminins, Claudia Cardinale et Odile Versois, les compétences comiques des seconds rôles tels que Jacques Charon, Lucien Raimbourg ou Paul Préboist. Certains d'entre eux, sont, d'ailleurs, comme Noel Roquevert, des habitués du rôle de militaire ou de vieil homme acariâtre (*Fanfan la tulipe* de Christian-Jaque, *Antoine et Antoinette* de Becker), sans oublier, bien sûr, ceux qui servent à merveille les figures de « méchant » comme Marcel Dalio.

Avec tous ces « ingrédients » et une production à destination du grand public, la poursuite est a priori l'un des morceaux obligés de ce type de film. Cependant, il faut souligner la fracture opposant de manière flagrante la première partie, très picaresque, qui comprend des poursuites, et la seconde, plus complexe, où elles ne sont présentes que sous une forme sophistiquée.

Dès les premiers moments du film une poursuite spectaculaire lance le récit. Cartouche, après avoir défié son chef, l'ignoble Malichot, tente de s'enfuir du repaire ; il s'élance dans un escalier et, alors qu'on essaie de se saisir de lui, il monte sur un échafaudage, s'agrippe à un cordage puis se jette dans le vide. Traversant ainsi la pièce, dans un spectaculaire mouvement de balancier, il échappe à ses poursuivants et s'enfuit par une fenêtre qui donne sur la rue. Puis, bondissant dehors, il se retrouve face à quelques hommes de main de Malichot. Après une courte rixe avec ses poursuivants, il finit par leur échapper. Il entre dans une taverne où un sergent recrute de futurs soldats. A ce moment, arrivent deux de ses poursuivants, ce qui le décide à s'engager lui aussi et clôt la séquence introductive du film. Un découpage de la scène permet de mieux s'en emparer :

Poursuite 1.

Plan 1. (8 sec.). Extérieur (studio). Plan général. Dominique cherche à quitter les lieux. Sorti du repaire il s'engage sur une passerelle avec Louison son jeune frère. Deux hommes de la bande cherchent à l'arrêter, il les évite et s'engage plus avant sur la passerelle à l'équilibre instable.

Plan 2. (8 sec.). Extérieur (studio). Plan d'ensemble. Raccord dans l'axe. Dominique avance sur la passerelle, de droite à gauche, avec Louison tandis que les deux hommes qui les ont suivis perdent l'équilibre et tombent.

Plan 3. (6 sec.). Intérieur. Repaire de Malichot. Plan d'ensemble. Le chef des truands, derrière sa table, en légère contre-plongée, hurle qu'on lui ramène celui qui s'est opposé à lui. Trois de ses hommes se précipitent vers le bord droit du plan.

Plan 4. (4 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. Vue sur l'entrée du repaire. Dominique emprunte une autre passerelle. Alertés par les cris, des hommes de Malichot, en contrebas par rapport à Dominique, se rapprochent de lui, mais il se précipite sur des échafaudages, s'accroche à un cordage et se lance dans le vide. Louison, son frère, s'accroche à lui.

Plan 5. (5 sec.). Extérieur. Plan moyen. Contre-plongée. Dominique et Louison, accrochés à la corde, font un mouvement de balancier dans le vide qui leur permet de gagner une autre passerelle. Ils franchissent une grille qui leur barre le passage au bout de la passerelle.

Plan 6. (9 sec.). Extérieur. Dans l'axe de la caméra, une rue en profondeur. Par la droite, Dominique et Louison, près de la caméra (plan moyen) arrivent dans le plan et se stabilisent sur le sol. Puis tournant le dos à la caméra, ils se précipitent dans la profondeur de champ. Au bout de la rue, deux hommes apparaissent. Dominique et Louison s'arrêtent net puis repartent dans la direction opposée, vers la caméra. Devant celle-ci (plan rapproché taille) ils stoppent net.

Plan 7. (3 sec.). Extérieur. En contrechamp, de l'autre côté de la rue, on distingue au loin, deux, puis cinq silhouettes qui barrent le passage.

Plan 8. (2 sec.). Extérieur. Reprise du plan 6. Champ. Dominique et Louison se retournent et s'avancent à nouveau dans la première direction. Au bout de la rue se tiennent les deux hommes qui avancent.

Plan 9. (2 sec.). Extérieur. Contrechamp. A nouveau les cinq hommes au bout de la rue.

Plan 10. (5 sec.). Extérieur. Champ. Dominique et Louison vont à la rencontre des deux hommes. Dominique lance la bagarre (plan d'ensemble)

Plan 11. (7 sec.). Extérieur. Plan moyen. Dominique met à terre le premier des deux. Louison, par ruse, fait tomber le second. Alors que les deux truands se relèvent difficilement, Dominique et Louison s'enfuient dans la rue vers le fond du cadre.

Plan 12. (sec.). Intérieur. Plan d'ensemble. Large pièce située dans l'entrée d'une auberge. Dominique et Louison entrent à l'image au centre du cadre, dans le fond. Ils s'avancent vers la caméra qui les cadre de profil.

Plan 13. (8 sec.). Intérieur. Plan américain. Dominique est légèrement de biais. Suivi par Louison, il avance dans l'auberge. La caméra accompagne son mouvement par un léger travelling arrière, puis suit encore le mouvement vers la gauche du cadre. Il est rejoint par le tenancier.

Plan 14. (4 sec.). Intérieur. Plan d'ensemble. Raccord dans l'axe. Alors qu'on distingue Dominique et le tenancier, au premier plan, attablé, un sergent recruteur est assis en compagnie de deux hommes.

Plan 15. (19 sec.). Intérieur. Auberge. Plan rapproché taille. Dominique et le tenancier se dirigent vers eux. La caméra les suit, de dos, jusqu'à ce que Dominique s'assoie à la table du sergent. La caméra opère un léger travelling descendant. Dominique de dos se retourne en direction de la porte.

Plan 16. (4 sec.). Intérieur. Plan moyen. En contrechamp apparaît, devant l'entrée, en plan moyen, un des poursuivants. Il fait mine de s'avancer. Le tenancier s'approche de lui et lui tend un verre pour l'en empêcher.

Plan 17. (3 sec.). Intérieur. Champ. Gros plan sur le visage de Dominique qui regarde vers la caméra la tête toujours tournée vers l'arrière. Puis, il retourne la tête vers le sergent assis en face de lui.

Plan 18. (3 sec.). Intérieur. Plan moyen. Raccord dans l'axe. Le sergent, dans son uniforme bleu et rouge, coiffé d'un chapeau à plumes colorées, tend une bourse à Dominique qui accepte l'engagement.

Plan 19. (3 sec.). Intérieur. Contrechamp. Plan américain. Le truand comprend qu'il ne pourra plus s'emparer de Dominique devenu militaire.

Plan 20. (5 sec.). Intérieur. Plan moyen. Dominique, de dos, se lève et fait le tour de la table pour se rapprocher du sergent.

Plan 21. (3 sec.). Intérieur. Plongée. Gros plan sur la main de Dominique qui signe la lettre d'engagement d'un C, pour Cartouche.

Plan 22. (10 sec.). Intérieur. Plan moyen. Légère plongée sur la table. Les deux futurs compagnons de Dominique signent également.

Cette scène de poursuite, tournée en studio, favorise essentiellement, notamment lors des moments les plus acrobatiques, les plans d'ensemble qui donnent à voir la scène dans sa globalité. Ainsi, le moment où Jean-Paul Belmondo se suspend au cordage est particulièrement souligné de façon à bien mettre en avant le caractère périlleux de l'action et de sa « réalité » à l'écran. Plus que le mouvement rapide c'est la cascade qui est mise en valeur. Elle repose sur les qualités physiques du héros : son intrépidité et son adresse ainsi que ses talents de combattant. Mais le caractère spectaculaire de la scène, à tous les sens du terme, est un peu atténué par sa brièveté.

En tous cas, elle confirme bien la place centrale de la course poursuite dans un cinéma d'aventure destiné au grand public, comme moment spectaculaire, mais aussi comme charnière narrative fondamentale. En effet, la poursuite sert ici de liaison puisqu'elle permet au récit d'évoluer rapidement en se dispensant d'inutiles justifications (Dominique, pris au piège dans l'auberge n'a qu'une issue, l'engagement dans l'armée). Elle fonctionne comme un raccord qui justifie narrativement le changement de lieu et met donc en place un agir qui clôt une situation antérieure pour ouvrir sur une nouvelle péripétie.

La mise en scène est classique même si la longueur des plans est supérieure aux scènes de ce type. Cela permet au réalisateur de mettre en valeur les décors intérieurs (le repaire, la taverne) et extérieurs (l'entrée du repaire, la rue) créés par François de Lamothe. Par ailleurs, si un montage assez classique organise la scène – raccords dans le mouvement, champs et contrechamps, raccords dans l'axe – cependant, l'accent est plutôt mis sur les déplacements à l'intérieur du plan, lesquels obéissent plutôt à des figures en arc de cercle (la sortie de l'auberge, le balancier au bout d'une corde, les déplacements dans l'auberge) qu'à des droites (dans la rue).

La poursuite est donc bien ici un élément de narration et un moment spectaculaire, mais aussi, symboliquement, l'acte qui met en scène un personnage sujet d'une transformation :

Dominique le voleur devient Cartouche le soldat puis, ultérieurement, le personnage redouté des puissants.

Quand Cartouche et ses camarades sont sur le front, une autre poursuite apparaît mais elle ne dure qu'un plan. Elle montre un groupe de soldats courant derrière l'ennemi, alors que notre héros est dissimulé dans un fossé. Cette poursuite ne suscite aucun commentaire si ce n'est qu'elle s'affiche comme le signifiant du combat guerrier dont on sait qu'il appartient bien au domaine de la « réalité » humaine.

La troisième poursuite se situe également dans la première partie du film, la plus picaresque, précisons-le à nouveau, alors que Dominique n'est pas encore le bandit qu'il va devenir. Je rappelle que cette partie, attribuée par De Broca à Charles Spaak, est celle qu'il considère comme la plus faible parce que la plus conforme au film de cape et d'épée (voir plus haut).

Dominique et ses camarades, qui ont dissimulé, dans le carrosse du maréchal, la solde de l'armée afin de pouvoir la faire sortir du camp militaire, poursuivent à cheval le maréchal qui, ignorant ce qu'il transporte et faiblement escorté, repart sur les routes :

Poursuite 2. Première partie

Plan 1. (4 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. Caméra fixe. Le convoi, comprenant le carrosse et une escorte de cavaliers emprunte la porte de la forteresse, située au fond du plan, en tournant le dos à la caméra.

Plan 2. (3 sec.). Extérieur. Plan moyen. Dominique Cartouche et ses deux amis montent à cheval.

Plan 3. (6 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. La caméra cadre la porte de la forteresse. Les trois amis entrent dans le champ par le bas du cadre et s'engouffrent, eux aussi, par la porte traversant les murailles. Ils s'enfoncent dans le hors champ.

Plan 4. (12 sec.) Plan général. Extérieur. Une route, en contre plongée, traverse la campagne vallonnée. Empruntant cette route, le carrosse et la colonne de cavaliers traversent le plan à vive allure. En opérant un léger panoramique vers la gauche, la caméra nous révèle la présence de Cartouche et des ses deux acolytes, qui placés sur la flanc de la colline, à l'arrêt,

observent la scène d'un endroit surplombant la route. Puis, une fois au centre du cadre, ils se mettent en marche et dévalent la pente vers le convoi.

Plan 5. (7 sec.). Extérieur. Plan général. Le carrosse du maréchal et sa suite traversent le plan à pleine vitesse de la droite vers la gauche

Plan 6. (5 sec.). Extérieur. Plan moyen sur Dominique et ses hommes.

Plan 7. (5 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. Vue en contre plongée sur la carrosse qui stoppe net, une de ses roues étant sortie de l'essieu.

Plan 8. (16 sec.). Extérieur. Plan moyen. Le maréchal, cadré de trois quarts, sort du carrosse croyant être arrivé à destination. La caméra suit son mouvement vers la droite. Un officier, debout au centre du plan, donne des ordres et lui explique la situation.

Plan 9. (4 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. Quelques soldats attachent leurs chevaux à droite dans le plan et se dirigent vers le carrosse à gauche.

Plan 10. (5 sec.). Extérieur. Plan moyen. Des soldats, sous les ordres de l'officier, essaient de soulever le carrosse.

Plan 11. (8 sec.). Extérieur. Plan moyen. Dominique et ses deux camarades attendent, assis sur leur monture (reprise du plan 7).

Plan 12. (17 sec.). Extérieur. Plan moyen. Alors que les soldats soulèvent difficilement le carrosse, du fond du cadre arrivent Dominique et ses deux amis. L'un d'eux, La Douceur, le plus fort, offre ses services. Fin de la poursuite.

Par une ruse, Dominique et ses compagnons s'emparent du carrosse chargé d'or et sont, à leur tour, poursuivis par les soldats. La poursuite, qui est très brève, n'a rien de spectaculaire mais contribue à faire avancer le récit tout en semant des éléments comiques: les soldats sont retardés et vite distancés car les harnais des chevaux ont été desserrés, permettant ainsi aux fuyards de remporter la partie.

Poursuite 2. Seconde partie

Plan 1 (7 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. Dominique et ses hommes entraînent le carrosse et s'enfuient en tournant le dos à la caméra.

Plan 2 (6 sec.). Extérieur. Plan général. Le carrosse entre dans le champ par la droite et traverse le cadre en roulant à vive allure sur une route.

Plan 3 (4 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. Reprise du plan 1. Les soldats du maréchal, perdant du temps pour seller leur chevaux, sont encore à l'arrêt.

Plan 4 (3 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. Le carrosse stoppe au milieu du cadre, au bord de la route.

Plan 5 (9 sec.). Extérieur. Plan rapproché sur le maréchal qui se trouve encore dans le carrosse. Un des compagnons de Dominique se saisit de lui et le prend dans ses bras en criant « Maréchal, nous voilà ». Il fait quelques pas vers la droite, suivi par la caméra qui opère un léger travelling et dépose le maréchal sur un oreiller au bord de la route.

Plan 6 (5 sec.). Extérieur. Plan général sur un paysage de campagne. Le carrosse, reparti à vive allure derrière Cartouche, s'enfonce dans la profondeur du cadre.

Plan 7 (17 sec.). Extérieur. Plan général. Le maréchal, assis sur le bord de la route à gauche du plan, voit passer ses hommes qui viennent du fond de l'horizon et qui entrent dans le cadre à bride abattue.

Plan 8 (13 sec.). Extérieur. Plan d'ensemble. Face caméra, de la profondeur du cadre, légèrement à droite, arrive le carrosse entraîné par Dominique. Ses compagnons quittent la route pour rejoindre un groupe de paysans occupés aux travaux des champs et leur proposent de leur céder leurs vêtements.

Plan 9 (13 sec.). Extérieur. Plan général sur la campagne. Du fond du plan, des militaires à cheval galopent sur la route en direction de la caméra. Ils opèrent un arc de cercle, pour sortir à gauche du cadre, passant devant Dominique et ses compagnons, déguisés en paysans et tirant un chariot traîné par des bœufs.

Plan 10 (4 sec.). Extérieur. Plan rapproché taille sur Dominique qui fait pleuvoir les pièces de monnaie en les vidant d'une bourse en cuir.

La poursuite est, ici encore, convoquée comme figure spectaculaire et comme élément important de la narration puisqu'elle est utilisée pour lier des épisodes de l'intrigue. Sa mise en scène la rattache nettement à une veine comique plus qu'à un ressort dramatique fort où un suspense serait suscité. La deuxième partie de cette dernière poursuite est plutôt un prétexte pour mettre en avant un aspect burlesque de l'action dans lequel les représentants du pouvoir militaire sont ridiculisés. On retrouve là l'essence d'un cinéma populaire au comique joyeux où le faible l'emporte sur le fort.

Du point de vue de sa mise en scène on retient que le montage alterné entre poursuivants et poursuivis répond à des impératifs comiques, plus que rythmiques ou dramatiques. En effet, la forme utilisée, traditionnelle dans la poursuite, d'une alternance A/B/A/B permet surtout de mettre en place les gags: retard pris par les soldats, maréchal assis au bord de la route, soldats ne voyant pas Dominique et ses hommes déguisés en paysans. La surprise, nécessaire à l'élaboration du gag, est ici, d'une façon toute classique, permise ou accentuée par le montage, à travers l'alternance des plans.

Enfin, et cela est flagrant dans la première partie de cette poursuite, le soin apporté au cadrage et à la composition du plan, le recours aux travellings, assez doux, la beauté des paysages choisis, concourent à donner au film un moment d'allégresse. Le sentiment de liberté qui émane de ces instants, traduit l'état d'esprit du personnage de Cartouche, sa légèreté, que la première partie du film voudrait dépeindre, mais dans un univers picaresque.

Ce qui est notable, toutefois, si l'on compare le film à, par exemple, *Les mariés de l'an II*, réalisé par Jean-Paul Rappeneau en 1970 avec également comme acteur principal Jean-Paul Belmondo, c'est que la poursuite n'est pas utilisée au maximum de son potentiel spectaculaire. Les commentateurs évoquent cet autre film d'époque et d'aventure, en parlant d'un « récit picaresque, mené avec entrain, par un Belmondo charmeur [et qui] constitue un agréable divertissement, une sorte de comédie héroïque, d'épopée intimiste à cheval entre Mozart et Raoul Walsh »⁷⁷⁵. Le lien entre les deux films est évident. Frédéric Valmont déclare que :

⁷⁷⁵ TULARD, Jean, *Guide des films*, op. cit., p. 188.

« Dans la lignée du *Cartouche* de De Broca, *Les mariés de l'an II* bénéficie de la même veine. La bombe (sic) Claudia Cardinale est remplacée par l'espiègle Marlène Jobert. Et ça marche aussi bien ! L'écran respire le bonheur, la légèreté, la fraîcheur qui ont régné sur le tournage...Du moins peut-on le penser car, en fait, ce tournage s'est avéré très difficile, très rude, très dangereux. Pendant quatre mois l'équipe s'est installée en Roumanie afin de bénéficier d'une troupe de cavaliers émérites, capables de réaliser des cascades très dangereuses [...]. Pour joindre l'utile à l'agréable, Belmondo a tenu à réaliser lui-même ses propres cascades, allant jusqu'à plonger dans un fleuve glacé, à sauter à travers les flammes d'un incendie et à passer au galop d'un cheval à l'autre. Il s'en est sorti avec une épaule démise et une cheville foulée, ce qui n'a pas suffi à calmer ses ardeurs »⁷⁷⁶.

Pourtant, le film de Jean-Paul Rappeneau est rythmé par un nombre de poursuites plus important et d'une longueur bien supérieure. De plus, le film est bâti sur une structure narrative plus claire et le personnage est bien plus déterminé. Le héros, joué par Jean-Paul Belmondo, qui a émigré en Amérique, vient dans sa ville natale en pleine période de terreur révolutionnaire pour divorcer puisque une loi récente l'y autorise. Il n'a de cesse de poursuivre sa femme, jouée par Marlène Jobert, qui, elle, cherchant à faire un « beau mariage », est courtisée par plusieurs aristocrates luttant dans le camp des contre-révolutionnaires. Les poursuites ont lieu, d'une part, dans les espaces clos des vastes demeures avec un air certain de vaudeville mais aussi, d'autre part, en extérieur, quand Jean-Paul Belmondo, constamment poursuivi, cherche malgré tout à retrouver son épouse. Enfin, cette longue poursuite que constitue le récit, enrichie de poursuites connexes, finit en crescendo quand le héros essaie de rattraper sa femme alors qu'elle s'est enfuie avec un prince du sang, dans une voiture à cheval.

La scène est très longue, une dizaine de minutes, et surtout très spectaculaire : Durant cette poursuite, Jean-Paul Belmondo nage, galope à cheval, monte dans une charrette tirée par des chevaux qu'il mène à grand train, tout en traversant un champ de bataille et en affrontant des soldats autrichiens. Le montage est plus conforme aux scènes de poursuites classiques : il alterne plans généraux et plans rapprochés et surtout crée une réelle alternance entre poursuivants et poursuivis jusqu'à ce que les deux voitures soient à la même hauteur. Pour

⁷⁷⁶ VALMONT, Frédéric, *Jean-Paul Belmondo Itinéraire d'un acteur comblé*, Paris, Carpentier, 2008, p. 67.

rajouter au spectaculaire, sont ajoutés les traditionnels échanges de coups de feu, la chute d'un comparse du toit de la voiture et les empoignades à partir des deux voitures en pleine vitesse roulant côte à côte.

Le film de Philippe de Broca, dans cette optique, hormis le début du film qui semblait nous conduire dans une même direction, est donc bien différent : plus que les poursuites, ce sont les bagarres qui investissent le champ du spectaculaire et, d'autre part, les thèmes et les mouvements des personnages ont un lien à la poursuite assez original. Contrairement à *Les mariés de l'an II*, qui adopte une structure narrative ancrée sur une poursuite distale (celle d'un homme qui recherche sa femme) et fonde sa dimension comique ou spectaculaire sur des poursuites proximales, dans une veine vaudevillesque ou de type « attraction » conforme aux standards du film d'aventure, *Cartouche* se fonde sur un autre schéma.

En effet, dans la seconde partie du film, celle que Philippe de Broca revendique davantage, comme je l'ai évoqué plus haut, la poursuite en tant que moment d'action disparaît au profit de figures qui assument des fonctions similaires, les bagarres et les rixes. Celles-ci sont utilisées pour mettre en place, selon des modalités habituelles, certains des éléments comiques traditionnels : les coups de bâton donnés sur la tête et par surprise, les chutes, l'ecclésiastique qui se mêle à la bagarre, bref un moment de pur spectacle burlesque où la violence est, somme toute, édulcorée et sans conséquences dramatiques dans la diègèse.

Si, d'une façon générale, les poursuites sont assez peu nombreuses et/ou en tout cas n'occupent pas une place fondamentale du point de vue de la « scène à faire » c'est aussi et surtout parce que dans la deuxième partie, la plus longue, les motivations du héros sont d'une autre nature. Celles-ci s'illustrent à travers un rapport au mouvement pour lequel la poursuite est soit présente sous une forme *métaphorique* soit proposée dans une forme décevante ou *inachevée*.

La quête de Dominique est d'abord et davantage celle de la dignité et de la liberté. Il ne s'agit donc pas de la recherche d'un objet réel mais celle d'un objet interne forcément fantasmé. Le personnage principal est d'abord humilié par les puissants ; ainsi, dans le tout début du film lorsqu'il aide une « grande » dame à descendre de son carrosse, le mari de celle-ci, le lieutenant général de police, le force par deux fois à s'abaisser devant lui sous les rires de la foule. Puis, face aux abus de Malichot, le chef des truands, Dominique manifeste son désir de

liberté. Après son épisode militaire et l'opportunité de faire main basse sur une immense fortune, il n'aura de cesse de combattre afin d'accéder à l'honorabilité. Or, cette honorabilité semble liée, dans tout le film, à la question des apparences.

Le personnage principal ne cherche pas l'action pour l'action ; au combat, dans le tout début du film, il se cache dans un fossé ; à un autre moment, il se réfugie dans des lieux isolés pour pêcher à la ligne en compagnie de Vénus, sa fiancée. Ce qu'il recherche, dans son entreprise de brigandage, plus que l'argent, c'est le signe extérieur de sa possession. Ainsi, il fait pleuvoir des pluies d'or sur sa compagne, il est fasciné par les trésors, les diamants, les beaux habits, comme symbole du pouvoir et d'une forme de dignité. A la mort de Vénus, il lui offre des funérailles on ne peut plus significatives en ce sens. La portant sur une table, au milieu du bal, il la couvre de bijoux, ceux qu'il a arrachés au cou des dames de la noblesse, comme pour leur ôter leur rang puis, la dépose dans le carrosse qui étincelle dans la nuit avant de la laisser s'enfoncer dans l'eau calme et noire d'un lac.

Cette obsession pour la parure (qui désigne d'ailleurs autant les diamants que le vêtement) fait dire à Jean-Pierre Zarader :

« Pascal et Philippe de Broca se rejoignent ici dans une vision baroque du monde : l'habit est, contrairement à la sagesse toute classique des peuples ce qui fait le moine – ou le héros »⁷⁷⁷.

Ce qui est privilégié, dans cette logique des apparences, est plus une mise en scène du faste, des décors chatoyants et donc d'un univers du presque factice dans lequel le beau geste revêt sa dimension théâtrale, qu'une mise en scène de l'acte et de l'action pure.

La poursuite trouve donc peu de place dans cet univers qui privilégie les décors et les dispositifs d'essence théâtrale mais aussi un dynamisme tourné, comme je l'ai évoqué, plus vers l'imaginaire que vers l'action. Ce dynamisme a souvent tendance à se transformer en solitude, vague à l'âme, ennui.

L'évolution du personnage, de ce point de vue, s'aligne sur le ton hybride du film qui, selon Alain Garrel, « commence comme une farce, puis progresse de la pochade au burlesque, du burlesque à la comédie, de la comédie à la comédie dramatique pour aboutir à la tragédie »⁷⁷⁸.

⁷⁷⁷ ZARADER, Jean -Pierre, *op. cit.*, p. 77.

C'est d'ailleurs, selon Philippe de Broca, la raison pour laquelle le film n'a pas extraordinairement marché. La suite voulue par la production était de poursuivre le film dans une voie plus lyrique avec même une part de tragique⁷⁷⁹.

En effet, le film propose d'abord une action comique, burlesque, très nette au commencement, dans lequel le dynamisme du personnage s'incarne dans des poursuites et dans un récit qui se sert de celles-ci comme structure narrative : le vol de la solde se construit à travers une poursuite effective et se clôt par une poursuite empêchée. Puis, le personnage entreprend son ascension qui le conduit à devenir un puissant meneur d'homme, sans que le comique s'efface tout à fait, pour, enfin, incarner une mélancolie qui semble empêcher le mouvement de se développer jusqu'à son terme. C'est ainsi qu'il abandonne un butin à sa maîtresse, qu'il délaisse ses camarades, et qu'il s'isole, en compagnie de sa fiancée, dans un endroit solitaire, pour pêcher à la ligne, ou bien encore qu'il se présente seul à un rendez vous incertain. Dans cette deuxième partie du film, la poursuite se déploie donc, soit à travers une sorte d'inachèvement soit d'une façon métaphorique.

La façon d'être du personnage change du tout au tout. Ainsi, quand il séduit Vénus, dans la première partie du film, il la conquiert par son action : il la remarque dans l'auberge, menottée entre deux gendarmes, il lui adresse un clin d'œil complice, déclenche une bagarre, la délivre, et l'emmène à l'écart. A l'opposé, quand il tombe amoureux de Madame de Ferrussac, il n'a de cesse de multiplier les « beaux gestes » plus que des actes correspondant à ce qu'il incarne dans le film, un truand de grand chemin, alors même que celle-ci n'est pas insensible à son charme.

Mais cet amour se place plus sur le champ de la séduction que sur celui du désir dans un espace métaphorique et non dans la réalité, ce qui explique sans doute sa traduction à l'écran par une forme évanescence et déceptive : le déplacement du personnage devient plus faible, son intention moins affirmée.

Ainsi, dans sa quête amoureuse, Cartouche n'a de cesse de chercher à rencontrer sa belle. Il la fait surveiller par un de ses comparses qui, après une brève « poursuite impure » – et une filature – la retrouve et permet à Cartouche de la revoir. Celui-ci, par ruse s'introduit chez elle

⁷⁷⁸ GAREL, Alain, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁷⁹ Lire à ce sujet l'entretien accordé à Philippe de Broca dans GAREL, Alain, *op. cit.*, p. 89.

et la rencontre la nuit. Il poursuit sa cour et renouvelle les gestes et les paroles d'amour envers celle qui n'est pas insensible à son charme et à sa conduite – peu avant, il lui a sauvé la vie, ainsi qu'à son mari en les délivrant d'une émeute. Mais, devant sa réticence, il se refuse à abuser de sa force, son but n'étant pas de la posséder mais de se faire aimer d'elle. La tentative s'éteint d'elle-même, il disparaît avec ses hommes.

Le film passe d'un registre d'action (picaresque, burlesque), qui utilise la poursuite, à un régime d'inaction où le mouvement ne s'incarne pas à travers une poursuite car celle-ci représente trop ce qui appartient au concret : la possession de la proie.

Le fait que l'acte disparaît au profit du geste nous montre, d'une part que le personnage change de nature – comme *Les Cahiers du cinéma* le relevaient en 1962 : « Il [Philippe De Broca] a gâché presque complètement *Cartouche* en affaiblissant un personnage à priori fort » – et, d'autre part, que les mouvements ne sont plus au service de l'action mais de *l'effet*, de l'apparence, de la séduction.

Ainsi, *Cartouche* se rapproche du style baroque des films antérieurs de de Broca. Cela peut, vraisemblablement, s'analyser à partir des formes prises par le mouvement. Etant entendu que si le mouvement, soit celui du dispositif de prise de vue, soit celui des personnages, soit même leur conjonction, n'est pas en soi le critère d'un « baroque cinématographique », si certains thèmes ou certaines figures plastiques, l'ascension et le vol, la chute, l'ellipse et la courbe, comme le dit Emmanuel Plassereau, sont prédisposés à un traitement baroque, il faut, bien sûr les appréhender, non pas comme un « baroque en soi » mais par rapport à une esthétique globale⁷⁸⁰.

Il est vrai que le film de de Broca recèle des thèmes propre au baroque : le déplacement du héros se fait, ainsi, selon des ascensions et des chutes. Les trajets dessinent souvent dans l'espace construit des courbes ou des ellipses, les travellings ou les panoramiques eux-mêmes relèvent de ces figures.

Mais ces éléments trouvent d'autant plus leur pertinence baroque dans le contexte filmique global.

⁷⁸⁰ PLASSEREAU, Emmanuel, *op. cit.*, p. 183-201.

Aux éléments thématiques – le rêve, l'évanescence, l'apparence – picturaux – les couleurs bariolées, la surcharge des décors – et plastiques – le miroir, le diamant et l'eau – s'ajoute, en effet, dans le film, une forme de mouvement dissociée de la poursuite, qui amène les personnages à des déplacements ou des mouvements voués, au long du film, de moins en moins à l'action concrète liée au récit et de plus en plus au geste narcissique lié à la représentation et à l'apparence. Cette obsession de l'apparence, qui traverse les décors et les personnages du film, peut se concevoir comme profondément baroque puisqu'elle se veut détachée de toute idée classique de nature. Ainsi, le mouvement gratuit peut, dans ce contexte, incarner une approche baroque, puisqu'il est libéré de toute référence à une dynamique humaine dont la poursuite est une puissante métaphore. En effet, la poursuite se révèle comme peu propice à un traitement baroque de l'image, tant son lien avec la « réalité » est prégnant : réalité de ses buts (saisir) comme de sa forme (rapport concret entre un poursuivant et un poursuivi).

De plus, dans ce contexte d'un univers d'apparence, la conduite des personnages est dictée par l'unique volonté de se placer comme objet du regard de l'autre. Le mouvement n'est plus un élan vital, l'expression d'un désir, celui de transformer le « réel » – rattraper un chariot pour s'emparer d'un trésor ou conquérir une femme – mais un geste gratuit. La poursuite, parfaite métaphore du désir, se transforme et ici, se réduit en un élan illusoire et vain qui conduit à chercher dans le regard de l'autre le reflet de sa propre image.

Si, au début du film, le carrosse est celui qui renferme une fortune en pièces sonnantes et trébuchantes, que l'on poursuit à travers la campagne et qui donne le pouvoir, à la fin du film il s'agit d'un sarcophage de lumière, scintillant dans la nuit, dans lequel est déposée Venus morte, qui s'enfonce doucement dans l'eau et que l'on suit des yeux. L'apparat touche au paroxysme, en s'associant à la mort et en la transformant en un mouvement de pure emphase.

La poursuite, associée donc nettement à l'aventure burlesque d'une première partie vouée à l'action et au comique, se transforme dans une seconde partie, épousant l'évanescence d'un univers baroque, pour devenir une pure idée d'elle-même, ou plutôt, son reflet grandiose.

Chapitre 2 *L'Homme de Rio* c'est Tintin !

Dans la foulée de *Cartouche*, en 1961, Philippe de Broca collabore à deux films à sketches, *Les Sept péchés capitaux* et *Les Veinards*. Le premier film, dans lequel il réalise un épisode intitulé *La gourmandise*, le place, dans le paysage du cinéma français de l'époque, aux côtés d'auteurs estampillés « Nouvelle Vague » tels que Chabrol, Demy, Godard. Dans le second film, il est associé à des réalisateurs qui travaillent dans une voie plus conforme aux canons du cinéma populaire, tels que Jean Girault⁷⁸¹ et Jack Pinoteau.

Cette double appartenance à un cinéma grand public tout autant qu'à un cinéma plus élitiste, va trouver une sorte de cristallisation emblématique avec *L'Homme de Rio*, premier long métrage réalisé après *Cartouche* et qu'Henry Chapié décrit comme étant « la première manifestation d'un cinéma commercial Nouvelle Vague »⁷⁸².

Ce film, qui va bénéficier de critiques élogieuses, tant dans la presse populaire que dans la presse « spécialisée », incarne une sorte de consensus, rare dans le cinéma français, qui fait penser à celui dont bénéficièrent certains films de René Clair, *Le Chapeau de Paille d'Italie* (1928), *Le Million* (1931) ou encore *Sous les toits de Paris* (1930). Peut-être, même, faudrait-il porter la comparaison jusqu'à *Entracte*, tant les deux films rallient non seulement des publics divers, mais convoquent et modèlent des figures, des thèmes ou des formes qui conviennent autant à l'expérimentation (avant-garde et Nouvelle Vague) qu'à une dimension plus accessible (public de la foire et cinéma grand public).

Or, *L'Homme de Rio* manifeste de façon flagrante une structure formelle et thématique ancrée sur la poursuite dans ses manifestations les plus totales : une longue poursuite distale organise le récit, des poursuites proximales soutiennent le rythme ou servent de prétexte à des moments spectaculaires.

⁷⁸¹ Jean Girault, qui ne figure pas dans certains dictionnaires du cinéma (Tulard, *op. cit.*, par exemple) réalisera quelques succès populaires tels que *Pouic Pouic* (1963) ou *Le Gendarme de Saint -Tropez* (1964) qui contribueront à faire de Louis de Funès la figure comique que l'on connaît.

⁷⁸² CHAPIER, Henri, « L'Homme de Rio », *Combat* n° 1940, 2 mars 1964.

La longue série d'écrits publiés à son sujet, comme par exemple une analyse de Jean-Louis Bory⁷⁸³, fait de ce film un objet d'étude fascinant qui permet d'enrichir une réflexion sur la poursuite et de faire des liens particulièrement intéressants. Ainsi, le film est constamment rapproché de l'œuvre d'Hergé, et comme le dit justement Jean-Louis Bory, « *L'Homme de Rio c'est Tintin* »⁷⁸⁴.

La poursuite en pleine forme

Philippe de Broca déclare avoir eu l'idée de ce film lors d'une présentation de *Cartouche* en Amérique du sud en compagnie du producteur Georges Dancigers. Il se serait adressé à ce dernier en lui disant :

« Ecoute, c'est trop bête de ne pas profiter de ce paradis. On va tourner ici un film avec Belmondo qui sera en costume blanc et ça s'appellera *L'Homme de Rio* [...]. Il descendra de l'avion avec un cigare et il lui arrivera plein d'aventures ! »⁷⁸⁵

Ce point de départ – déclaré – est signifiant dans la mesure où il ne se base pas sur un concept, un thème littéraire ou une œuvre préexistante, comme ce fut souvent le cas pour René Clair, par exemple, mais sur deux simples « matériaux » : un acteur et un décor. De fait, c'est l'élément de base du spectacle qui est ici convoqué, comme le clown ou l'acrobate sur la piste du cirque. Cette référence au cirque est d'ailleurs faite par Philippe de Broca lui-même quand il déclare, pour rendre hommage à cette forme de spectacle : « Les plus belles choses [d'un point de vue spectaculaire] ce sont les numéros de clowns-acrobates. Quand un acrobate fait le con en faisant du trapèze volant, ça devient génial, c'est du spectacle total »⁷⁸⁶.

De fait, Georges Dancigers et Alexandre Mnouchkine produiront donc le film, sur la base d'un scénario co-écrit par Philippe de Broca, Daniel Boulanger, Ariane Mnouchkine et Jean-Paul Rappeneau. Les tournages en extérieur eurent lieu à Paris et bien entendu au Brésil.

⁷⁸³ BORY, Jean-Louis, *Ombre vive*, Paris, UGE, 1973, p. 199.

⁷⁸⁴ *Idem*.

⁷⁸⁵ Philippe de Broca cité par Alain Garrel in GARREL, Alain, *Philippe de Broca, op. cit.*, p. 91.

⁷⁸⁶ *Idem*, p. 94.

Les multiples actions, les détournements, les situations aussi rocambolesques qu'improbables, ne peuvent être synthétisées en quelques lignes. Plus que jamais un résumé du film s'avère nécessaire.

Le récit démarre à Paris. Adrien Dufourquet (Jean-Paul Belmondo), militaire en permission, se réjouit de retrouver sa fiancée, Agnès, durant huit jours. Adrien ne sait pas que, en même temps, au Musée de l'Homme, une statuette vient d'être dérobée et que le professeur Catalan, très attaché à cet objet et ancien ami du père de sa petite amie, a été enlevé. Puis, c'est au tour d'Agnès d'être emmenée de force par deux inconnus dans une mystérieuse 404 blanche, sous les yeux de son fiancé en train de s'entretenir avec le commissaire chargé de l'enquête. Adrien se met aussitôt à leur poursuite à travers Paris, en dérobant une moto de police. La voiture des ravisseurs le conduit à Orly où la poursuite continue à travers les vastes couloirs et les différents lieux caractéristiques d'un aéroport. Réussissant à dérober un billet, il parvient à s'embarquer sur le même vol que sa fiancée. Dans l'avion, il essaie d'alerter le commandant de bord mais Agnès, sous l'effet d'une drogue, déclare ne pas le connaître. Pris pour un dangereux mystificateur, il est attendu par la police à l'arrivée de l'avion dont la destination n'est autre que Rio de Janeiro. A l'aéroport, il tente de fausser compagnie à l'équipage et à la police en subtilisant un véhicule de piste muni d'un promontoire. Roulant à pleine vitesse, il sème ses poursuivants, puis il s'enfuit dans la ville non sans avoir causé quelques perturbations burlesques. Hélas, il a perdu la trace de sa fiancée.

Errant dans la ville, il croit reconnaître un des ravisseurs et entame une filature qui l'entraîne en dehors de la ville. Mais, en fait, il s'agit d'un piège. Il est l'objet d'une tentative de meurtre qu'il déjoue en simulant la mort. Ses agresseurs quittent les lieux et se dirigent vers la ville en voiture. Adrien réussit, au moyen d'une longue vue, à repérer l'endroit où ils se rendent. Il entreprend de les rejoindre. Arrivé à destination, un hôtel aux nombreux étages, il réussit à pénétrer dans leur chambre et à retrouver sa fiancée, après avoir, auparavant, frôlé la mort en empruntant une corniche située sur la façade du building. Il s'enfuit, entraînant avec lui Agnès, encore groggy. Grâce à l'intervention d'un petit cireur de chaussures qui appelle à la rescousse quelques amis, il sème les malfrats et va se reposer avec Agnès sur la plage d'où ils sont bien vite chassés par la police.

Agnès lui explique les liens existant entre son père et le professeur Catalan ainsi qu'un certain Di Castro. Ceux-ci, jadis, au cours d'une expédition, avaient trouvé les trois statuettes. Ces

objets, outre leur valeur archéologique, cachent un secret : l'endroit où se trouve enfoui le fabuleux trésor malthèque. La première statuette ayant été dérobée au Musée de l'Homme, il faut retrouver celle que possédait le père d'Agnès quand ils habitaient à Rio avant qu'il ne meure. Agnès se souvenant de la cachette, ils se rendent tous deux sur les lieux et la trouvent mais, surpris par les truands, se la font dérober non sans avoir lutté et poursuivi leurs agresseurs.

Le couple décide de partir à la recherche de la troisième statuette possédée par le célèbre architecte Di Castro qui habite à Brasilia. Arrivés chez lui, Agnès et Adrien sont accueillis à bras ouverts par un homme exubérant, qui leur offre une fête somptueuse dans sa splendide demeure. Le professeur Catalan, qu'ils ont réussi à libérer un peu plus tôt et qui s'est joint à eux, s'avère être un sinistre personnage. Il tue Di Castro pour s'emparer de sa statuette et kidnappe Agnès dont il est amoureux. Adrien repart dans une nouvelle poursuite à travers un décor fabuleux, les constructions modernistes de la nouvelle Brasilia. Mais sa course à pied est vite interrompue car il est la cible de voitures qui manquent à plusieurs reprises de l'écraser. Cette fois-ci, il doit à nouveau s'enfuir et entreprend de semer ses poursuivants en montant au sommet d'un building en construction. Après quelques péripéties acrobatiques très spectaculaires, il simule une chute en jetant un tonneau dans le vide. Ses poursuivants tombent dans le piège et abandonnent leur traque. Adrien reprend son souffle et, sur la terre ferme, enfourche un vélo trouvé par hasard pour se précipiter à la recherche de sa fiancée. Il retrouve la trace des ravisseurs et s'efforce de les rattraper. Mais ceux-ci, en voiture, sont plus rapides et réussissent ensuite à embarquer à bord d'un hydravion qui décolle rapidement. Adrien, par ruse, s'empare d'un avion biplace justement prêt à l'envol. Une poursuite a lieu dans les airs, jusqu'à ce que l'atterrissage de l'hydravion sur un fleuve force Adrien à sauter en parachute. Il tombe dans un massif, reste suspendu aux branches et devient la proie des crocodiles. Heureusement, un compatriote qui navigue sur le fleuve le délivre de cette fâcheuse posture. Hélas, il a perdu la trace d'Agnès. Mais, il la retrouve bien vite lors d'un repos bien mérité en ville. Croisant à nouveau les truands qui lui ont dérobé sa fiancée, il les suit dans un tripot où il retrouve Catalan. Après une fantastique bagarre, il perd la trace de Catalan qui emmène Agnès sur les traces du trésor ; ayant enfin réuni les trois statuettes il peut, fort des trois messages que contenait chacune d'elle, identifier le lieu exact du trésor.

Le criminel professeur embarque sur un bateau avec son groupe et Agnès, menacée d'une arme. Adrien les suit à la nage puis à pied, quand ceux-ci débarquent et se frayent un chemin à travers la jungle. Il délivre Agnès après une poursuite fabuleuse, de liane en liane, et une bagarre épique. C'est alors qu'un tremblement de terre engloutit Catalan au moment où il met la main sur le fabuleux trésor tant convoité : le traçage de la trans-amazonienne se fait à coup de dynamite.

L'aventure prend fin et l'on retrouve, gare de Lyon, un train de permissionnaires qu'Adrien attrape de justesse. Un camarade lui raconte alors les difficultés indescriptibles qu'il a rencontrées pour traverser Paris embouteillé !

Avec un tel scénario la poursuite ne pouvait qu'être omniprésente et se décline, de surcroît, sous toutes ses formes : poursuites pures, distales et proximales, poursuites apparentées – filatures – poursuites sous formes évanescentes – déambulations et errances. Les programmes narratifs qui les motivent sont également pluriels : sauvetages, tentatives de meurtres, enquêtes, chasse au trésor, amour, course contre la montre.

Mais ce qui transparaît de prime abord, c'est surtout l'utilisation de la poursuite comme objet de spectacle pur. Jean-Paul Belmondo est d'abord dans ce film un « clown-acrobate » qui se produit dans un espace presque sans limites, celui recréé pour le spectateur de cinéma. Le film matérialise la synthèse entre le cirque et le septième art. La poursuite y est pour beaucoup et se révèle encore une fois comme l'un des parangons du geste d'action burlesque. Mais Jean-Paul Belmondo est aussi l'involontaire Monsieur Loyal d'un spectacle d'images à l'étrange beauté plastique, le curseur d'un rythme purement cinématographique et le révélateur d'un compte à rebours angoissant.

La matière même du récit est construite à travers une succession de poursuites qui semblent s'enchaîner par le plus grand des hasards. Celles-ci donnent à Jean-Paul Belmondo l'occasion de manifester son goût pour les acrobaties et les postures comiques. On le voit grimacer dans les plans rapprochés ou gesticuler dans les plans plus larges. Le ton est donné dès l'introduction quand Adrien, presque en marchant, ôte sa tenue militaire pour un veston civil.

La scène est accompagnée par une musique aux sonorités de fanfare, qui rappelle à la fois la musique de cirque et la marche militaire⁷⁸⁷.

Lors de la première poursuite, Adrien vole une moto pour se lancer à pleine vitesse derrière ceux qui ont enlevé sa fiancée dans une 404 peugeot. Il essaie tout d'abord de les poursuivre à pied, mais interrompt sa course dans un style presque chaplinesque pour s'intéresser à une moto de police laissée au bord du trottoir. Il l'enfourche et démarre, poursuivi par un motard en uniforme et quelques badauds. A ce moment, la musique pleine d'entrain délivre son atmosphère de cirque durant quelques plans avant de s'arrêter et de reprendre un peu plus loin. Aux abords d'Orly, Adrien est renversé par la voiture qu'il s'apprêtait à rattraper. Sans se décourager, après une chute mémorable dans un buisson, il se relève et reprend la poursuite en courant, au son à nouveau de l'air de fanfare, si proche, comme tout à l'heure, de l'univers sonore du cirque. La sensation de vitesse est accentuée par le fait que Philippe De Broca, il est important de le rappeler, filme souvent à 21 images seconde⁷⁸⁸, ce qui contribue à la légère déréalisation de la scène.

Cette première scène de poursuite, qui oscille entre l'aventure et le burlesque, adopte un ton résolument comique quand Adrien, pour franchir le poste de douane et le contrôle des billets, se substitue à une infirmière et pousse le fauteuil roulant d'un général en retraite qui ne s'aperçoit de rien. Devant le douanier qui le salue respectueusement, le général adresse un compliment à Adrien, croyant parler à son infirmière et lui dit : « vous êtes charmante ». Le douanier prend le compliment pour lui et répond : « je vous en prie mon général ». Puis, fonçant avec le vieil homme dans un couloir, Adrien le pousse dans les toilettes. Le tout a duré 26 secondes et quatre plans.

Après une courte pose dans l'avion, à l'arrivée au Brésil, la course reprend alors que, cette fois, c'est Adrien qui tente d'échapper à la police. A nouveau il prend un véhicule, sème le désordre, percute des tonneaux, et se sauve par la terrasse du restaurant en se coinçant la main dans un broc d'eau, puis finit par sortir, tournant autour d'un pilier et percutant un panneau qui lui indique l'endroit où il se trouve : Rio.

⁷⁸⁷ La musique, comme pour pratiquement tous les films de Philippe de Broca est composée par Georges Delerue.

⁷⁸⁸ GARREL, Alain, *Philippe de Broca, op. cit.*, p. 103.

A d'autres moments du film, la poursuite peut se faire à la nage ou même en avion. Dans ce dernier cas de figure, le film devient prétexte à des acrobaties aériennes toujours motivées par une causalité d'essence comique : un éternuement fait perdre à Adrien le contrôle de l'avion.

Même à pied les poursuites deviennent acrobatiques lorsqu'Adrien, pourchassé par des tueurs, se sauve au sommet d'un building en construction et s'essaye à l'équilibrisme le plus osé en franchissant le vide sur une planche en bois ou en se suspendant à un filin.

Enfin, dans une parodie de *Tarzan*, puisque le second degré n'est jamais absent de ce film, il se précipite à la rescousse de sa fiancée, dans une figure unifiant poursuite et film de sauvetage et finissant par une bagarre épique.

Si, dans ces exemples, c'est la performance et la valeur comique des mouvements qui sont mises en avant, dans d'autres cas, la poursuite ou ses variantes donnent lieu à un développement plastique des images très abouti.

Ainsi, dans la scène d'arrivée à Rio, alors qu'il a réussi à semer ses poursuivants mais qu'il a perdu la trace des ravisseurs de sa fiancée, Adrien s'enfonce, cette fois-ci, dans une large déambulation au cœur de la ville. Il n'est plus qu'une infime silhouette vue en plongée et perdue dans des plans exagérément larges. La poursuite se transforme en errance. Le plan devient une construction plastique pure. C'est le cas également lorsque, en avion, il survole Brasilia⁷⁸⁹, fruit des audaces architecturales les plus grandes, et qu'il surgit d'entre deux tours jumelles. Les plans, qui se prolongent pour faire admirer la force plastique des lieux eux-mêmes et que le cadrage épouse plus qu'il ne les crée, relèvent d'une autre forme de spectaculaire.

Du point de vue de la mise en scène des poursuites, le recours au montage alterné se fait davantage que dans *Cartouche*, par exemple. L'effet sur le rythme est flagrant et, comme le

⁷⁸⁹ Brasilia est l'expression de la modernité en 1964. La ville est littéralement construite en 1956 sur un site vierge du plateau central du Brésil, selon les conceptions architecturales extrêmement modernes de l'architecte Oscar Niemeyer fortement influencé par Le Corbusier, et l'urbaniste Lucio Costa ayant également collaboré avec l'architecte français.

résume fort bien Tristan Renard « passer de *Cartouche* à *L'Homme de Rio* c'est passer d'un carrosse à un jet »⁷⁹⁰.

Néanmoins, si le montage est très rapide, puisque dans certaines scènes, comme la poursuite en moto qui débute le film, la durée moyenne des plans est de 3 secondes, Philippe de Broca ne renonce pas, à d'autres moments, à utiliser fréquemment des panoramiques et à enrichir ses plans par un mouvement interne très important, soit par le mouvement des personnages soit par les entrées et sorties de champ.

Ce montage ne peut pas ne pas être rattaché à l'école américaine, comme le fait remarquer, d'ailleurs, Claude Tarare, l'année de sortie du film, dans *L'Express* :

« Cette fois Broca a trouvé le truc, quel truc ? Le truc qui fait qu'à qualités égales, une comédie ou un policier américains sont toujours plus vifs, plus percutant, plus drôles, mieux huilés et plus coulants que leur équivalents français... Ce mouvement, ce rythme souple et rapide, ce style coulé (appelez ça comme vous voudrez) Broca et sa troupe l'ont trouvé, ou sont à un quart de cheveu de l'avoir trouvé »⁷⁹¹.

Ce qui n'empêche pas Henry Chapié, sans nier cette influence américaine, d'y décerner une substance d'une autre nature en voyant le film comme « le curieux mélange d'une mécanique empruntée aux comics américains et d'un humour à la française [portant une] nostalgie de l'aventure baroque »⁷⁹².

Il me semble intéressant, à ce sujet, de questionner à nouveau cette idée du baroque, à partir de *L'Homme de Rio*. Contrairement à *Cartouche* où la forte affiliation du film à un esprit baroque semblait contaminer l'utilisation des poursuites à travers leur mise en scène, il est difficile, ici, de tirer les mêmes conclusions.

Certains ont vu dans la structure circulaire du film une caractéristique essentiellement baroque. Adrien, après son périple brésilien, dont on finit par se demander s'il ne l'a pas rêvé, se retrouve dans la dernière scène à son point de départ, la gare de Lyon, comme si le temps s'était finalement arrêté. Cette idée d'un temps immobile est, pour Jean-Pierre Zarader, un

⁷⁹⁰ RENARD, Tristan, « L'Homme de Rio », *Les lettres françaises*, 4 mars 1964, p. 2.

⁷⁹¹ TARARE, Claude, « Sur L'Homme de Rio », *L'express*, 13 février 1964, p. 27.

⁷⁹² CHAPIER, Henry, « L'Homme de Rio », *Combat*, 02 mars 1964.

thème éminemment baroque car l'homologie du début et de la fin qui donne donc cette structure circulaire au film évoque « l'idée d'un temps qui ne passe pas mais qui revient toujours sur lui-même »⁷⁹³. Mais cette analyse convient mieux aux films antérieurs de de Broca puisque « ses héros n'agissent pas, dans la mesure où ils rêvent leur vie, ils n'ont aucune prise sur le temps »⁷⁹⁴. En effet dans *L'Homme de Rio*, le héros échappe au modèle des premiers films, car Adrien, d'une part, agit, même s'il est contraint de le faire et même si le geste l'emporte sur l'action, et, d'autre part, n'est pas soumis à un temps figé dans lequel il se complairait. *L'Homme de Rio* éloigne de Broca d'un baroque cinématographique et la poursuite pure est la marque de cet écart. Il avait utilisé dans *Cartouche* des formes de poursuites inachevées qui évoquaient l'élan, le geste, plus qu'une action pure dont l'expression la plus parfaite s'incarne à travers la véritable poursuite.

Une autre idée pouvant relier le film à un état d'esprit baroque, la forte présence du hasard, est également contestable. En effet, durant les poursuites, apparaissent, pour les besoins de la cause, ici ou là, une moto, un vélo ou bien encore un avion prêt à décoller. Cette « mise en parenthèse de la causalité » fait dire également à Jean-Pierre Zarader que ce rôle attribué au hasard « n'est rien d'autre que l'affirmation d'un pouvoir de l'infime au détriment de la position cartésienne qui prétend permettre à l'homme d'asseoir son pouvoir et sa maîtrise du monde »⁷⁹⁵. Mais là encore, cette théorie ne s'applique pas directement à la poursuite mais à ses conditions de réalisation ou à ses ornements.

En revanche, le même auteur évoque, à propos de ces perpétuels changements de véhicule durant le film au gré des différentes poursuites (à pied, en vélo, en bateau, en avion, en fauteuil roulant, en tracteur) l'idée que :

« cette diversité chatoyante des moyens de locomotion [...] ne traduit pas seulement le désir hédoniste de goûter à toute la gamme des plaisirs du mouvement. La disparité de ces moyens, leur opposition même crée un effet de déréalisation du monde qui s'accorde parfaitement avec le baroque pascalien de l'auteur. Ce passage continu d'un véhicule à l'autre implique en effet une mise en perspective, un changement

⁷⁹³ ZARADER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁹⁴ *Idem.*

⁷⁹⁵ *Idem*, p. 51.

continuel d'échelle qui aboutit à la destruction même de la notion d'échelle et corrélativement de tout repère fixe. Le monde n'est plus, dès lors, que la somme des points de vue que nous prenons sur lui : il est ainsi rendu à sa contingence la plus pure, à cette dérive baroque qui caractérise l'univers filmique de Philippe de Broca »⁷⁹⁶.

En définitive, la poursuite baroque se calquerait sur ce modèle, celui d'une destruction des repères spatiaux conduisant à une sorte de dérive visuelle. Je note, tout de même, que cette dérive, qui est sensible et qui semble effective quand on analyse par exemple d'autres poursuites dans d'autres films de cet auteur⁷⁹⁷, reste riviée, ici, à un « réel », un cadre, celui qui est donné par la poursuite comme programme narratif. Non seulement, celle-ci est justifiée, elle a son « mac guffin », mais encore, elle s'inscrit bien dans un espace délimité. Les trajets d'Adrien se font selon un ordre cartographique (le plan au début du film), des trajets logiques (domicile, aéroport, autre continent), et convenus (Orly comme « point de départ » dans le cinéma français, Rio dans l'imaginaire populaire) et ce, dans un champ intertextuel⁷⁹⁸.

Certes, Adrien semble parfois courir pour le plaisir de courir à tel point que ce qui semble essentiel n'est pas le but de la course mais la grâce de sa démarche. Pour Jacques Valot, « il court malgré lui, à la faveur d'une fiction aux mac guffins délibérément arbitraires »⁷⁹⁹.

Pour Alfred Hitchcock, le mac guffin, ce prétexte qui motive l'action (la poursuite) ne remplit correctement sa fonction que lorsqu'il revêt une importance, non pas aux yeux du spectateur mais aux yeux des personnages⁸⁰⁰. Or dans *L'Homme de Rio*, au mac guffin principal – l'enlèvement d'Agnès – viennent s'ajouter d'autres mac guffins qui semblent déterminants pour les personnages : les statuettes, recherchées par Agnès d'une part, ce qui relance l'action

⁷⁹⁶ *Idem*, p. 50.

⁷⁹⁷ Ainsi, dans la poursuite analysée dans le chapitre 1 de cette 5^{ème} partie, le passage du plan 4 au plan 5, présente une rupture : les poursuivants, partis après ceux qu'ils poursuivent, nous sont montrés à l'arrêt, sur une hauteur, les ayant devancés. Un simple décadrage nous révèle la situation que l'on peut très bien expliquer mais qui surprend. L'habitude de voir une alternance de plan se prolonger dans la poursuite et ainsi faire respecter un ordre logique créé par la répétition A/B/A/B donne à cet exemple un caractère original. Les repères spatiaux temporels s'en trouvent bousculés.

⁷⁹⁸ La chanson de Dario Moreno *Si tu vas à Rio* (Editions Pergola, 1964) se poursuit par « n'oublie pas de monter la haut » (le Pain de sucre) ce que fait Adrien Dufourquet quand il suit les tueurs qu'il a reconnu.

⁷⁹⁹ VALOT, Jacques, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁰⁰ Lire à ce sujet, HITCHCOCK, Alfred, TRUFFAUD, François, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1993, p. 110-111.

au grand dam d'Adrien, qui l'ayant délivrée une première fois, voudrait rentrer en France, et par le professeur Catalan, d'autre part, qui en a besoin pour découvrir le trésor. Même si le récit se veut parodique des films d'aventures et des récits destinés aux enfants, le système du film nous fait croire à l'attachement de ses personnages pour leurs motivations.

Par ailleurs, le film présente une sorte de Méta mac guffin, si l'on peut dire, celui qui organise, par-dessus le film, une course contre la montre, le compte à rebours qui ne donne à Adrien que 8 jours de délai et qui le rappelle constamment à une angoissante et misérable « réalité ». Ce retour du trivial ne peut pas laisser insensible un public, forcément marqué par un service militaire solidement ancré, à l'époque, dans la société française à peine sortie de la guerre d'Algérie⁸⁰¹.

La poursuite est bien encore, ici, le cadre fondamental du récit, qui maintient l'équilibre entre la forme pure d'un mouvement « pour le plaisir du mouvement » comme une simple course dégagée de toute justification et un film construit sur un schéma traditionnel, celui du film d'aventures, même si les références à la bande dessinée ou au cinéma l'entraînent en permanence vers le deuxième degré et la parodie.

La critique évoque à son sujet l'omniprésence de la poursuite, ce qui n'a rien d'étonnant, mais dans des termes toujours flatteurs, de telle sorte que cette figure du cinéma semble pour une fois parée de toutes les vertus :

« Ça c'est du cinéma amusant, ça c'est du film jeune, moderne, en bonne santé, qui pète le feu, qui vous prend dès le début par la main et vous conduit pendant près de deux heures dans une poursuite insensée, infernale, ne vous laissant jamais le temps de respirer, ni de réfléchir –sinon de rire – et ne vous lâche qu'à la fin étourdi par tant de mouvement, d'aventures et ravi. On ne vous demande que de vous laisser conduire, de faire confiance au chauffeur, en l'occurrence Philippe de Broca, qui conduit à vive allure... »⁸⁰²

⁸⁰¹ Les références à la désertion sont nombreuses dans le film. Même si elles sont exprimées sur un ton comique elles n'en sont pas moins, parfois, chargées d'angoisse. Adrien évoque même le peloton d'exécution par un « poum, poum, poum ». C'est la même année, en 1964, qu'Alain Cavalier réalise *L'insoumis*.

⁸⁰² DURAN, Michel, « L'Homme de Rio », *Le Canard enchaîné* n° du 5 mars 1964.

L'utilisation de l'image d'une voiture de course pour caractériser le film, que pilote le réalisateur, a été utilisée très récemment par Peter Greengrass au sujet du dernier volet de la trilogie Jason Bourne, qu'il venait de réaliser, *La vengeance dans la peau* (2007), et qui déclarait, dans une interview à *Ciné Live* n° 115 de septembre 2007 :

« Je voulais que le film ressemble à une voiture de course au moteur puissant capable de garder le contrôle sur le circuit malgré les virages ».

Dans ces deux exemples, pourtant si distants l'un de l'autre, la poursuite est magnifiée pour sa capacité à provoquer une sensation, proche de l'attraction, au sens que lui donnent Tom Gunning et André Gaudreault, et que j'ai longuement évoquée dans la partie introductive, à chaque fois que la poursuite attirait le film vers ses racines foraines.

Par ailleurs, le film, et donc la poursuite, peut se lire comme récit. Henry Chapié voit en lui « le premier film picaresque français qui redonne un piment à l'aventure et rétablit dans ses droits au cinéma la fiction et l'in vraisemblance »⁸⁰³.

Ces deux approches semblent à nouveau confirmer les deux tendances d'une figure qui contient en puissance la double qualité de récit et d'attraction⁸⁰⁴. C'est pour cela que Jean Collet dans les lettres françaises range le film autant du côté de *Bip-Bip*⁸⁰⁵ que d'Hitchcock⁸⁰⁶.

Les liens opérés avec le burlesque sont très fréquents sans que les qualités du récit soient minimisées, confirmant encore l'équilibre attraction/narration de l'œuvre. C'est Guy Daussois qui vante les qualités du film en considérant que « cette fois le burlesque fait bon ménage avec la raison, et, [que] sans prendre le récit au sérieux on marche jusqu'au bout »⁸⁰⁷. En substance, le message ici délivré est bien que le récit fonctionne malgré son caractère

⁸⁰³ CHAPIER, *op. cit.*

⁸⁰⁴ Je développerai plus longuement cette question dans le dernier chapitre de cette partie.

⁸⁰⁵ Créés par Chuck Jones (*Bugs Bunny*) et produits en 1949 par la Warner, la série de dessin animé *Bip bip et le Coyote* (Road Runner and Wile E. Coyote), met en scène les poursuites fanatiques d'un coyote qui chasse, sans succès, sur les routes de Californie, un géocoucou qui le met résolument en échec au son d'un « bip bip ! » humiliant.

⁸⁰⁶ RENARD, « De Bip-bip à Hitchcoq », *Les lettres françaises*, 4 mars 1964, p. 2.

⁸⁰⁷ LACHIZE, Samuel, « Les mille et une aventures de Tintin-Tarzan-Belmondo ou ça c'est du ciné ! », *Le Figaro*, n° du 02 mars 1964, p. 1.

« fantaisiste » ce qui pour moi est dû, sans aucun doute, à l'importance fondamentale du récit dans la structure, comme nous l'avons vu dans le long résumé du film.

Les nombreux articles portant sur ce film et qu'il serait fastidieux de citer, font références à un cinéma des « premiers âges », aux premiers films muets ou aux films à épisode, confirmant bien la place de la poursuite comme archétypale des premières représentations cinématographiques.

Mais, ce qui s'annonce comme le leitmotiv de ce concert d'éloges est sans aucun doute l'idée formulée par Jean-Louis Bory que « *L'Homme de Rio*, c'est Tintin »⁸⁰⁸. Les racines cinématographiques de Tintin et la poursuite expliquent ce rapprochement.

Entre Tintin et Adrien

Le lien entre *Les aventures de Tintin* et *L'Homme de Rio* se répartit entre deux lignes forces, l'une repose sur la ressemblance entre les deux personnages, l'autre sur le type de récit.

Si pour Jean Collet on peut considérer que « voici enfin Tintin à l'écran »⁸⁰⁹ et si pour Jean De Baroncelli il y a en Belmondo du Tintin, un « Tintin qui a la gouaille », d'autres notent que le récit s'apparente également aux aventures du personnage créé par Hergé. C'est encore le même Jean-Louis Bory qui déclare fort pertinemment qu'Hergé a pris la relève de Pierre Benoit dans la grande tradition des romans d'action qui sont invariablement gouvernés par des mythes.

Ces liens flagrants entre le film de Philippe de Broca et les Aventures de Tintin me semblent particulièrement pertinents pour plusieurs raisons. Premièrement parce que la ressemblance existe aussi du point de vue des poursuites ; celles-ci ont un rôle majeur dans la structure narrative des aventures de Tintin. Secondement, parce que tout l'art d'Hergé est nourri de cinéma. Enfin, en opérant ces liens entre deux arts, le Septième et le Neuvième, dont la proximité n'est plus à démontrer, on prouve que la poursuite est une figure autant narrative que visuelle capable de s'adapter à l'un ou l'autre média.

⁸⁰⁸ BORY, Jean-Louis, *Ombre vive*, Paris, UGE, 1973, p. 199.

⁸⁰⁹ COLLET, Jean, « L'Homme de Rio », *Les Lettres françaises*, n° du 5 avril 1964.

Cette approche nécessite un bref détour au cœur des *Aventures de Tintin* du point de vue de la poursuite dans une démarche similaire à celle que j'ai utilisée pour le cinéma : d'une part du point de vue de la structure narrative d'autre part du point de vue des moments brefs. Cela replace l'analyse au cœur de la dialectique poursuites distales et poursuites proximales.

Au préalable, il est intéressant d'observer le fait que malgré le nombre très important d'ouvrages consacrés à Hergé et aux *Aventures de Tintin*, il est rarement directement fait état de la question de la poursuite. Mis à part Charles Henry de Choiseul Praslin, qui dans *Tintin Hergé et les autos*⁸¹⁰ observe avec beaucoup d'acuité l'importance de ces véhicules, qui sont presque « des personnages vivants provoquant rebondissements, poursuites et accidents »⁸¹¹, ou diverses références assez convenues, les auteurs délaissent l'étude de cette figure au profit de questions peut-être plus « sérieuses »: sources de l'œuvre, analyse plastique, approche philosophique, psychanalytique, philosophique, d'ailleurs toujours assez brillante. Même l'ouvrage de Thierry Groensteen dans son essai sur le « comique hergéen », *Le rire de Tintin*, dans lequel il insiste sur « le génie propre d'Hergé qui a su mieux qu'aucun autre concilier la veine comique et la veine dramatique »⁸¹², ne lui fait aucune place véritable.

Pourtant la lecture d'un album comme *Tintin en Amérique*, dans sa version colorisée d'après guerre⁸¹³ met en évidence son importance. Je dénombre douze poursuites qui mettent en co-présence deux actants bien distincts, à pied, à cheval ou en véhicule à moteur et qui s'apparentent aux poursuites proximales que l'on évoque pour le cinéma. Leur « durée », si l'on considère que la poursuite démarre et s'achève rapidement, prend corps à travers un

⁸¹⁰ De CHOISEUL PRASLIN, Charles Henry, *Tintin Hergé et les autos*, Belgique, Editions Moulinsart, 2004.

⁸¹¹ *Idem, op cit.*, L'auteur repère même une véritable syntaxe du mouvement des autos dans les albums de Tintin, parfaitement en place à partir de *L'île noire*. Ainsi, « quand Tintin, Haddock ou un héros positif conduisent un véhicule celui-ci se déplace de gauche à droite, c'est-à-dire dans le sens de la lecture. A contrario, l'automobile se déplace de droite à gauche quand elle est conduite par des héros négatifs, prêts à perpétrer leurs méfaits. Le sens de la lecture est le bon sens, celui auquel le lecteur aspire et qui lui procure le plus de plaisir. Le sens contraire est le mauvais sens, sensé procurer au lecteur le sentiment déplaisant que les choses ne vont pas comme elles devraient » (p. 49).

⁸¹² GROENSTEEN, Thierry, *Le rire de Tintin*, Belgique, Editions Moulinsart, 2006.

⁸¹³ Les premiers albums, comme *L'île noire* ont trois versions : une en noir et blanc qui date d'avant guerre, une autre colorisée pendant la guerre et enfin une dernière, redessinée et en couleur dans les années 60.

ensemble restreint de vignettes, entre 1 et 12⁸¹⁴. De plus, une longue poursuite, s'apparentant, cette fois, aux poursuites distales, structure la partie centrale du récit, de la page 16 à 43.

La poursuite occupe donc, dans la version la plus récente des aventures de *Tintin en Amérique*⁸¹⁵, celle de 1958, une place fondamentale. Sa représentation à l'image se fait d'une façon comparable à ce qu'un découpage cinématographique peut évoquer, en termes notamment d'alternance des plans entre poursuivants et poursuivis, de profondeur de champ, de changement d'axe, d'ellipse ou de rapports de continuité. Ce constat, qui peut paraître évident du point de vue de la mise en parallèle de la syntaxe cinématographique et de la syntaxe de la bande dessinée, oblige à considérer que le cinéma, sans avoir forcément l'antériorité du montage alterné, l'a tout de même largement fait proliférer dans l'univers des récits en images. Si on trouve, par exemple, des traces de formes alternées de narrations dans une chaîne d'images à travers l'œuvre de Töpffer en 1827⁸¹⁶ cela reste peu fréquent avant les années vingt dans les premiers comics ou illustrés pour enfant. Ainsi, dans *Bicot et Suzy*, version française d'un comics américain des années vingt, *Winny Winkle*, où un certain esprit burlesque anime les aventures d'un petit garçon et de sa grande soeur dans une grande ville américaine, publiées en « planche » de 12 vignettes, à partir de septembre 1920 dans le *Chicago Tribune*, et en France à partir du 6 janvier 1924 dans le *Dimanche illustré*, les poursuites sont représentées selon un mode graphique qui évite toute alternance. Mon étude porte sur un recueil, *Bicot Président de Club*⁸¹⁷, comprenant les premières planches de l'œuvre. La poursuite est toujours mise en images en présentant poursuivants et poursuivis dans le même dessin. Quand elle « dure » plusieurs vignettes, parfois le poursuivi est seul à l'image, mais jamais il n'est fait appel à une succession qui relève de l'alternance.

Cette constatation montre l'influence du cinéma sur le neuvième art, comme l'illustre de façon flagrante l'œuvre d'Hergé.

⁸¹⁴ Je considère que la durée « plastique » reflète une durée « réelle » dans la mesure où aucune ellipse temporelle n'est signalée ni de façon implicite (changement de lieu, de jour) ni explicite (commentaire).

⁸¹⁵ HERGE, *Tintin en Amérique*, Bruxelles, Casterman, 1979.

⁸¹⁶ Lire à ce sujet SMOLDEREN, Thierry, « Le syntagme Töpfferien », *Cinéma & Cie*, n° 9 Hiver 2007, p. 91. Cet article comprend une reproduction d'exemples tels que un extrait de l'*Histoire de Monsieur Vieux bois* (1827)

⁸¹⁷ BRANNER, Martin, *Bicot président de club*, Madrid, Henry Veyrier, 1974.

Pour Bob Garcia, les liens entre Hergé et le septième art sont multiples car, « fasciné par le cinéma depuis son enfance, il combine dans ses récits le rythme et l'humour des films comiques du cinéma muet et le suspense des films à épisodes »⁸¹⁸. Effectivement, la lecture attentive de *Tintin en Amérique* révèle la reprise des thèmes ou des images utilisées chez Mac Sennett, Chaplin ou Buster Keaton : la 4^{ème} poursuite de l'album (p. 8 de la dernière édition de 1945) met Tintin aux prises avec deux agents de police ; disparaissant subrepticement dans une ruelle, il laisse les deux policiers, emportés par leur élan, se percuter de plein front ; dans la 8^{ème} poursuite Tintin emprunte une locomotive pour rattraper un truand qui s'enfuit en train etc... Hergé semble influencé également par les séries telles que les *Broncho Billy*, série américaine qui présente les personnages habituels des westerns (indiens, sheriffs, police montée etc...) ou les films de gangsters qui mettent en scène les caciques et les seconds couteaux de la pègre de Chicago et de New York.

Le lien entre le cinéma et l'œuvre d'Hergé à travers les poursuites est d'autant plus flagrant qu'Hergé est plus qu'imprégné des techniques cinématographiques, puisqu'il déclare lui-même « penser en cinéma »⁸¹⁹. Cette filiation semble d'ailleurs être le dénominateur commun de l'école belge de la bande dessinée, car comme le souligne Jean-Paul Desgoutte celle-ci :

« s'inspire très largement de la rhétorique et de l'esthétique du cinéma, l'unité narrative en est la vignette, une image à dimension variable qui simule la valeur, spatiale et temporelle, du plan cinématographique. Les vignettes s'organisent, selon le schéma de l'écriture alphabétique, en lignes et en pages (appelées planches). Le nombre, la dimension, la mise en page et l'enchaînement des vignettes prennent en charge tout une part de la temporalité et du rythme du récit. L'enchaînement des plans, le raccord, correspond comme au cinéma, soit à une rupture de continuité dans le point de vue, soit à une rupture de continuité temporelle. »⁸²⁰

La représentation de la poursuite n'échappe pas à cette emprise et se fait donc d'une façon « cinématographique » même s'il faut tout de même aller plus loin dans l'analyse du 9^{ème} art.

⁸¹⁸ GARCIA, Bob, *Hergé et le septième Art*, Domont, Editions Mac Guffin, 2007.

⁸¹⁹ Cité par PEETERS, Benoit, *Hergé fils de Tintin*, Paris, Flammarion, 2002, p. 270.

⁸²⁰ GARCIA, Bob, *op. cit.*, p. 6.

Pour utiliser la terminologie de Benoît Peeters⁸²¹, Hergé a une approche « rhétorique » de la combinatoire des vignettes et de la planche. Il en distingue 3 autres : une approche « conventionnelle », dans laquelle les conditions de lecture de la planche se conforment plutôt à une lecture linéaire proche de la lecture ; une approche « décorative » où c'est l'organisation esthétique de la planche qui prime sur toutes les autres considérations à travers un système influencé par la peinture, et enfin, une approche « productrice » dans laquelle le récit semble s'adapter à une disposition particulière de la planche ou de la vignette. L'approche « rhétorique » qui caractérise l'art d'Hergé est définie ainsi par Benoît Peeters :

« la dimension de la case se plie à l'action qui est décrite, l'ensemble de la mise en page étant au service d'un récit préalable dont elle a pour fonction d'accentuer les effets »⁸²².

Pour lui, ce système favorise autant l'unité d'action que celle d'atmosphère, en dépassant la stricte linéarité décrite par Desgouttes. Il incarne également un des aspects majeurs de l'originalité de la bande dessinée, la liberté d'une vision soit successive des vignettes, soit d'emblée de la planche, mais aussi et surtout une vision conjointe, à la fois des unes et de l'autre. Or, cette faculté est permise dans la conception rhétorique sans nuire à l'identification au récit. La question qu'il faudrait se poser, et qui donnerait lieu à un travail conséquent sur la bande dessinée, est la suivante : entre les quatre systèmes définis par Benoît Peeters, quel est celui qui « sert » au mieux la scène de poursuite, dans une approche qui favorise autant l'image que le récit ?

Les quelques exemples que j'ai pu observer me convainquent de la supériorité, en ce domaine, de l'approche rhétorique, mais il faudrait prendre en compte un nombre important d'exemples et surtout définir précisément les critères de comparaison, l'appréciation relevant forcément de la subjectivité⁸²³.

⁸²¹ PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1998.

⁸²² *Idem*, p. 63.

⁸²³ A travers les nombreux exemples d'ouvrages de l'école belge qui adoptent une approche « rhétorique » et qui mettent en images des poursuites je citerai en premier lieu, la série *De Cape et de Crocs*, dans laquelle des poursuites délirantes animent le récit dans une approche plastique autant que narrative, comparable, du point de vue des intentions à la recherche conjointe de « l'attraction » et de la narration au cinéma. AYROLES, Alain, MASBOU, Jean-Luc, *De Capes et de Crocs, 2. Pavillon noir*, Tournai, Delcourt, 1997.

Ces ébauches de réflexions nuancent les liens entre cinéma et BD mais ne retirent en rien la pertinence des rapprochements que l'on peut établir entre ces deux modes d'expression, comme le fait Bob Garcia dans *Hergé et le 7^{ème} art*.

Mais, curieusement, Bob Garcia qui fait un relevé des procédés « empruntés » au cinéma ne fait aucun état de l'utilisation du syntagme alterné dans les pages de *Tintin*. De la même façon, alors même qu'il évoque la place importante de la poursuite dans toute l'œuvre de son auteur, il ne commente pas les variations que celle-ci subit au fil des aventures et des albums.

Si, dans *Les cigares du Pharaon*, qui suit *Tintin en Amérique*, la poursuite existe comme moment bref – quelques vignettes – avec pour fonction l'enchaînement narratif et/ou une action brève (gag ou exploit) l'action ne suit toujours pas une trame cohérente du début à la fin. Il s'agit plutôt d'une succession de rebondissements, dans laquelle la poursuite sert donc d'enchaînement, et dont la cohésion est due à un thème d'ensemble, un univers géographique et des personnages récurrents. Cela s'explique tout simplement par le fait que l'album n'est que la compilation d'aventures conçues par leur auteur au fur et à mesure de la parution de l'hebdomadaire dans lequel elles paraissaient – en double page dans *Le Petit Vingtième*, hebdomadaire belge pour la jeunesse⁸²⁴. Les aventures sont ensuite livrées en album. Mise en couleur et redessinées après la seconde guerre mondiale, les œuvres d'avant-guerre garderont quasiment⁸²⁵ le même contenu.

En revanche, dans des albums plus tardifs, comme *Le sceptre d'Ottokar*, édité en 1947, si la poursuite est toujours présente dans sa forme proximale puisqu'on compte 3 poursuites et une filature et si, de plus, la fin repose sur un vrai suspense, puisque Tintin est poursuivi par les « méchants » qui veulent l'empêcher de rendre au roi le sceptre qui doit lui permettre de sauver la monarchie de Syldavie, ce qui diffère, c'est l'inscription du récit, du début à la fin, dans une construction cohérente : une rencontre fortuite conduit à une enquête puis à la recherche d'un objet déterminant pour l'histoire, le fameux mac guffin hitchcockien.

Cette évolution sera encore plus flagrante et accompagnera un allongement des récits, parfois livrés en deux albums (*Le secret de la Licorne* en 1943 et *Le trésor de Rackham le rouge* en

⁸²⁴ Lire à ce sujet, ASSOULINE, Pierre, *Hergé*, Paris, Plon, 1996.

⁸²⁵ SADOUL, Numa, *Tintin et moi, Entretiens avec Hergé*, Paris, Flammarion, 2000, p. 35. La réduction du nombre de pages durant la guerre conduit à une réduction de la taille des dessins.

1945). Là encore, le fil narratif s'appuie sur une figure proche de la poursuite, une chasse au trésor, but bien concret, conforme au grands romans d'aventures, mais sans écarter du récit les micro événements qui mettent en place des poursuites plus brèves, animant le récit ou l'aidant à avancer.

L'Homme de Rio correspond donc bien aux *Aventures de Tintin* d'un point de vue narratif, insérant des micros-événements liés au hasard des poursuites dans une finalité soumise à une poursuite plus longue : retrouver un personnage qui a été enlevé. C'est d'ailleurs le cas, très précisément, dans *Le Temple du Soleil* (1949) et *L'affaire Tournesol* (1956) puisque Tintin et le capitaine Haddock partent à la recherche de leur ami qui a fait l'objet d'un rapt.

Le film de Philippe de Broca est bien ce film « pour les petits garçons et les petites filles de 1964 »⁸²⁶ que dépeint Jean Collet dans *Les Lettres françaises* mais, précise-t-il, « des petits garçons et des petites filles sans âge, ceux qui voudraient rêver, le soir, quand ils sont au volant de leur auto, dans les embouteillages, pour eux [on a] réalisé le rêve idéal, l'évasion sur mesure »⁸²⁷. Le film s'adresse bien aux « enfants de 7 à 77 ans » tout comme la revue hebdomadaire pour la jeunesse, le *Journal de Tintin*⁸²⁸.

Le discours sur la ressemblance entre les deux œuvres, hormis celui qui est centré sur la question du héros (« *Tintin* c'est Bébel »⁸²⁹) ou sur celle des thèmes (trésor, enlèvement, véhicule, géographie, objet fétiche) que je ne traite pas dans cette approche, repose donc sur la poursuite. Cette ressemblance traduit un retour du cinéma dans l'œuvre d'Hergé autant qu'une influence de *Tintin* sur *L'Homme de Rio*. D'autres réalisateurs, comme Steven Spielberg mettront également en place une œuvre fortement empreinte de l'influence du héros à la houppette. C'est ce qui fait dire à Clélia Cohen⁸³⁰ qu'« il y a du tintin chez Spielberg » dans son analyse de la première trilogie des « *Indiana Jones* » (*Les Aventuriers de l'Arche Perdue*, 1981, *Indiana Jones et le temple maudit*, 1984, *Indiana Jones et la dernière croisade*, 1989). Dans ces films, la poursuite joue un rôle majeur puisque « le film d'aventures selon Spielberg n'est pas envisagé autrement que comme un train fantôme, motif repris à la lettre dans

⁸²⁶ COLLET, Jean, « L'Homme de Rio », *Les Lettres françaises*, n° du 5 Avril 1964.

⁸²⁷ *Idem*.

⁸²⁸ ASSOULINE, Pierre, *op. cit.*, p. 215. Le premier numéro paraît le Jeudi 26 septembre 1946.

⁸²⁹ BORY, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 199.

⁸³⁰ COHEN, Clélia, *Steven Spielberg*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2007, p. 41.

Indiana Jones et le temple maudit à travers une poursuite en chariots de mine, alternant frissons, accélérations, faux répit et bons mots selon un principe d'épuisement poussé à l'extrême, et qui n'exclut pas un certain sentiment de vacuité »⁸³¹.

La poursuite est bien lue, ici, chez Spielberg, par Clélia Cohen, comme la transposition moderne de l'attraction foraine, sans qu'elle exclue un contenu potentiel que nous livre sa forme. L'idée de vacuité se retrouve dans de nombreux exemples de poursuites, comme dans *L'Homme de Rio*, qui au-delà des aspects burlesques qu'on lui prête un peu trop, comporte une certaine dose de mélancolie. Mais la poursuite chez Spielberg, comme dans *Tintin* des derniers albums, structure surtout le récit.

Le premier grand succès de Spielberg est d'ailleurs *Duel*, qui est à ce titre flagrant. La simplicité apparente de la structure narrative, une poursuite, est emblématique. Elle n'empêche pas d'ailleurs la formulation d'un discours profond sur le regard paranoïaque d'un homme, victime frustrée de *l'Américan way of life*, démontrant encore la force sémantique de cette figure⁸³².

Mais Steven Spielberg n'est-il pas également un de ceux qui fut influencé par *L'Homme de Rio*, considéré justement encore aujourd'hui comme « influence indirecte de *Tintin* »⁸³³ ? Le film eut d'ailleurs un large succès aux Etats-Unis⁸³⁴.

Les aventures de Tintin et *L'Homme de Rio*, notamment donnent au concept de mac guffin, toute sa valeur. Mais son utilisation mérite une observation attentive. Ainsi, dans *Tintin*, le mac guffin semble devenir de plus en plus subtil au gré des aventures. Si dans certains albums il est incarné par un personnage (*Tintin en Amérique*) ou un objet matériellement chargé de force par sa présence à l'image et son importance dans le récit, il peut devenir, comme pour les meilleurs films de Hitchcock : rien ! Celui-ci n'hésitait pas à dire dans les entretiens

⁸³¹ *Idem.*

⁸³² Lire à ce sujet l'analyse faite par Clélia Cohen, *Ibidem.*

⁸³³ LORRAIN, François-Guillaume, « Il s'appelait Indiana Smith », *Le point*, 8 mai 2008, p. 92.

⁸³⁴ La légende veut que Robert Kennedy avait envoyé sa femme et ses enfants voir le film, tandis que lui assistait à la projection d'un film « sérieux ». Alors qu'il s'ennuyait, sa femme aurait traversé la rue pour le chercher et l'entraîner à voir le film de De Broca. Ils seraient restés deux séances de suite. Cet événement fut relaté à travers l'Amérique et le film frôla l'Oscar, GAREL, Alain, *op. cit.*, p. 92.

accordés à François Truffaut : « Mon meilleur Mac guffin – et par meilleur je veux dire le plus vide, le plus inexistant, le plus dérisoire – est celui de North By Northwest »⁸³⁵. Dans *Les bijoux de la Castafiore*, Hergé se place au même niveau que le maître du suspense puisqu'il bâtit une aventure aux accents policiers mais où il ne se passe rien et dont la justification finale se trouve être le vol d'un bijou par une pie !⁸³⁶

Dans *L'Homme de Rio*, la justification de la grande poursuite narrative qui structure le film est, pour une large part, l'enlèvement d'Agnès, la fiancée d'Adrien. La recherche des statuettes sensées livrer le secret de l'emplacement du trésor n'intervient qu'en second lieu, pour relancer le mouvement quand le héros retrouve celle qu'il recherche à l'autre bout du monde. Au-delà du pastiche du film d'aventure, des citations cinématographiques – *Orfeu Negro* ou *Tarzan* – des références à *Tintin*, le film met en évidence, à travers la poursuite, la relation entre un homme et une femme, thème qui, pour le compte, échappe totalement à l'univers de *Tintin*. Si Jean-Louis Bory est peu convaincant quand il déclare que « Françoise Dorléac c'est Milou, elle a du chien, elle est délicieuse », il est plus pertinent quand il décrit les relations unissant le « Bayard Bidasse héros par amour et sa promise, victime fragile, obligatoirement passive, sans cesse ravie, sans cesse poursuivie, qui passe son temps à crier « Adrien » ! ». Il est également convaincant quand il la révèle : « Françoise Dorléac, tirée, poussée, happée, courcée, est un extraordinaire gibier » !

La nature de la poursuite se révèle à nouveau, comme la représentation métaphorique du désir, renforcée parce que associée à celle de la chasse.

L'Homme De Rio illustre bien la force expressive de la poursuite au cinéma – un archétype du récit plus encore peut-être même que de l'attraction – et sa dimension humaine comme figure existentielle. Son ancrage dans l'univers de la bande dessinée ne fait que souligner le lien de la poursuite avec le spectacle populaire et tout ce qu'il connote sans écarter sa filiation avec le

⁸³⁵ TRUFFAUT, François, HITCHCOCK, Alfred, *op. cit.*, p. 133

⁸³⁶ Lire à ce sujet, PEETERS, Benoît, *Lire Tintin, Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Les impressions Nouvelles, 2007.

roman et le récit d'aventure. D'ailleurs, *Les tribulations d'un Chinois en Chine*, film de 1965, s'inspirant du roman éponyme de Jules Verne, repose également sur la et les poursuites⁸³⁷.

⁸³⁷ On trouve également dans les récits d'Hergé une forte influence de Jules Verne, comme le démontrent Jean-Paul Tomasi et Michel Deligne dans un ouvrage qui met en avant les liens entre les deux auteurs. TOMASI, Jean-Paul, DELIGNE, Michel, *Tintin chez Jules Verne*, Bruxelles, Lefranc Littérature, 1997.

Chapitre 3 La poursuite voltige et les agitations d'un écrivain

Après le demi-succès d'*Un Monsieur de compagnie* (1964), Philippe de Broca, qui cherche à retrouver les faveurs du public, réalise, en 1965, *Les tribulations d'un Chinois en Chine*. Ce film a pour acteurs vedettes Jean-Paul Belmondo et Ursula Andress et donne à la poursuite une place presque aussi importante que celle qu'elle avait dans *L'Homme de Rio*.

Un Monsieur de compagnie, qui appartient au cycle entamé avec les trois premiers films, *Les jeux de l'amour* (1959), *Le farceur* (1960) et *L'Amant de cinq jours* (1961), ne repose pas, quant à lui, à proprement parler sur la poursuite, tout au moins sous sa forme complète. Ce film redonnait à Jean-Pierre Cassel un rôle à sa mesure et lui permettait d'interpréter un personnage plein de fantaisie : une sorte de « vagabond de luxe, pique-assiette fuyant la stabilité »⁸³⁸.

En effet, Antoine Chenier, qui vit aux crochets de son grand-père et tente de ne « pas perdre sa vie en essayant de la gagner », se trouve seul et désargenté, à la mort de celui-ci. Désappointé, il se résout à exploiter la naïveté d'un marchand de glaces de la butte Montmartre, allant même jusqu'à séduire la petite amie de ce brave homme. Mais, pour éviter le mariage que lui propose la belle, il se résout à fuir. Il trouve un nouveau protecteur en la personne d'un riche prince un peu farfelu qui lui impose le rôle de chef de gare, pour son train miniature. Il s'enfuit à nouveau et, à Rome, se réfugie dans le lit de la femme d'un boulanger bien occupé par son travail de nuit. Un jour, au hasard d'une rencontre, il se prend d'amitié pour un puissant avocat qui lui propose une situation, à Londres, cette fois-ci. Il s'y rend mais sans pour autant épouser une carrière qui s'offre à lui puisqu'il repart pour Paris à la traîne d'un nouveau protecteur. Dans la capitale, il séduit une jeune femme, Isabelle, et finit par l'épouser. Il débute alors une vie « normale » partagée entre son pavillon de banlieue et un travail en ville. Mais cela n'était qu'un rêve et Antoine, qui s'était endormi à côté de son grand-père durant une partie de pêche, se réveille, rassuré.

Dans ce film, les mouvements et les changements de situation s'enchaînent de façon très ludique. Plus que les poursuites, ce sont des fuites qui les organisent. Ces fuites, face au mariage, au travail ou à des contraintes de toutes sortes se matérialisent, ici, par un départ véritable, plus que par l'évitement vaudevillesque que l'on pouvait trouver dans les films antérieurs. Le périple du héros, qui s'avère être un rêve, adopte un ton assez clairien dans sa ressemblance avec *Les Belles de nuit* mais d'une façon inversée car dans le film de René Clair le héros poursuit dans ses rêves l'objet de son désir : une femme et une ambition. Dans *Un Monsieur de compagnie*, au contraire, le héros fuit, au cœur de son rêve, l'objet de ses hantises : la stabilité incarnée par le mariage et le travail. Dans les deux films, c'est la femme qui organise en grande partie le récit soit comme objet de désir, soit comme objet de crainte.

Ce périple, de Paris à Paris en passant par Rome et Londres, n'est pas seulement dû aux contraintes d'une coproduction franco-italienne⁸³⁹, mais à la propension du réalisateur à travailler sur des récits en boucle. La figure du cercle est d'ailleurs répétée puisque le réveil du personnage le replace dans sa situation initiale. Cette sacralisation du retour au point de départ et de l'immobilité révèle le caractère vain du mouvement.

Le rêve, le cercle, le mouvement inutile s'avèrent être les traits caractéristiques d'un cinéma imprégné de l'esprit baroque mis en évidence par l'analyse des films précédents, *L'Homme de Rio* mis à part.

Mais, surtout, *la fuite* que l'on peut entrevoir comme une autre poursuite apparentée, parce qu'incomplète, se révèle plus à même d'illustrer des sentiments fortement empreints d'angoisse. Cette angoisse, qui hante le personnage principal, un homme, celui des films « de broquiens », le conduit à une fuite incessante et toujours répétée. Le mariage et le travail, sont les révélateurs d'une « réalité » ; ils inscrivent la vie dans un temps concret et pulvérisent les rêves infantiles d'un éternel présent. Le héros, poursuivi par l'angoisse, s'étourdit de mouvement, de répétition et de recommencement pour oublier qu'il doit mourir.

⁸³⁸ VALOT, Jacques, *op. cit.*, p. 12.

⁸³⁹ Le film est produit par Les films Ariane d'Alexandre Mouchkine, Mondex Film, Filmsonor et la société italienne Cinériz. Quelques acteurs italiens parmi lesquels Carlo Croccolo et Marcella Rovena font partie de la distribution.

Plus que la poursuite dans sa forme concrète c'est *l'esprit de la poursuite* qui semble habiter ce film. En définitive le personnage principal ne poursuit pas des rêves mais est poursuivi par ses cauchemars. Le héros d'*Un Monsieur de compagnie* se réveille délivré car il est au bord de l'eau, en compagnie de son grand-père vivant – immortel ? – dans une activité emblématique, la pêche à la ligne, comme fantasme d'une suspension du temps.

La différence entre *L'Homme de Rio* et ce film est notable et tient à la manière d'utiliser la poursuite. Dans le premier film, elle occupe une place presque démesurée, dans l'autre elle adopte une forme discrète. Pour comprendre cette variation, présente parfois au cœur d'un même film, comme je l'avais observé pour *Cartouche*, on pourrait l'expliquer par le cliché un peu trop employé : ceux de ses films destinés à un succès au box office seraient plus sujets aux poursuites que les autres. Cependant, un des plus grands succès public de Philippe de Broca, *Le magnifique* (1973) n'est pas spécialement lié à la poursuite tout du moins sous une forme immédiatement identifiable.

Quelles sont alors les oppositions ou les convergences qui pourraient permettre d'expliquer les changements dans la mise en scène de la poursuite chez Philippe de Broca ?

Plusieurs éléments de réponse sont à prendre en compte pour une analyse comparative de ses films. De prime abord, il semble que, pour le réalisateur, l'essentiel soit de dépeindre un type de héros bien défini à travers des personnages incarnant le divertissement, d'une façon qui flirte un tant soit peu, parfois, avec le cabotinage, mais surtout qui traite ce divertissement en lui donnant un sens pascalien. Cela, à la fois en incarnant un discours hédoniste sur la vie et en adoptant une fonction comique revendiquée. Pour Jean-Pierre Zarader, de Broca aborde la question de l'existence humaine du point de vue de son « donné le plus immédiat, le divertissement, l'agitation fébrile de l'homme, le tumulte et la fuite »⁸⁴⁰. Dès lors, ce qui devient central, c'est l'essence d'un héros qui n'existe qu'à travers le mouvement incessant : il ne se fixe jamais ou endosse de multiples visages pour séduire, et enfin, adopte dans l'agitation et la frénésie de multiples postures. Cette dynamique d'un mouvement plus apparent que « réel », s'adapte parfaitement à un spectacle cinématographique proche du

⁸⁴⁰ ZARADER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 42.

cirque, comme le revendique encore de Broca. Celui-ci ne dit-il pas lui-même avoir voulu faire, avec *Les tribulations d'un chinois en Chine*, un « super-Barnum »⁸⁴¹ ?

Le mouvement incessant est bien sûr tout à fait compatible avec la scène de poursuite. Pourtant, on l'a vu avec quelques poursuites chez Jean-Pierre Melville, dans certains cas les protagonistes de telles scènes peuvent rester figés. Il est également compatible avec l'absence de poursuites, comme dans les moments d'agitation fébrile « sur place ». Cette « propension nette au mouvement frénétique et à la bougeotte chronique »⁸⁴² est bien le signifiant du héros chez de Broca.

La poursuite n'est donc, dans cette approche, qu'une structure comme une autre, que l'on peut tout à fait remplacer par *la fuite* par exemple. Celle-ci en effet permet une justification scénaristique des déplacements encore plus épurée, mais sans alourdir la signification puisque l'on sait à quel point la poursuite est chargée de sens. De plus, le caractère spectaculaire existant en puissance dans la poursuite n'empêche pas toutefois l'utilisation d'autres figures qui épousent les mêmes fonctions. Ainsi, le côté burlesque de la deuxième partie de *Cartouche* se basait plutôt sur les bagarres.

Le mouvement caractérise bien, de par la nature intrinsèque de ses héros, le cinéma de Philippe de Broca. Ce mouvement s'inscrira dans des poursuites plus ou moins développées selon le type de récit qui sera choisi par l'auteur. Deux films à succès de Philippe de Broca semblent tout à fait adaptés pour étayer cette thèse : *Les tribulations d'un Chinois en Chine* et *Le magnifique*. Tous deux mettent en scène l'archétype du héros type de ce cinéaste, mais l'un est entièrement fondé sur la poursuite dans sa version la plus immédiate et l'autre semble s'en dispenser, même s'il en fournit une version différente, presque sublimée.

Les tribulations d'un Chinois en Chine

Le scénario de ce film, sorti sur les écrans en 1965, est de Daniel Boulanger et de Philippe de Broca. Il s'inspire largement du roman de Jules Verne puisque certains thèmes et l'essentiel

⁸⁴¹ Philippe de Broca cité in GAREL, Alain, *op. cit.*, p. 114.

⁸⁴² VALOT, Jacques, *op. cit.*, p. 12.

de la structure de l'œuvre littéraire innervent radicalement le film. Cela, bien sûr est particulièrement intéressant du point de vue des liens entre le récit littéraire d'aventures pour la jeunesse et la poursuite.

Le film raconte les aventures d'Arthur Lempereur, jeune milliardaire blasé, qui multiplie les tentatives de suicide. Son entourage l'entraîne dans une croisière en Orient, afin de le guérir de son désespoir. Arthur ancre son yacht à Hong kong. Mais la nouvelle de sa ruine subite, que lui apprend son fondé de pouvoir, achève de le désespérer et le décide, une nouvelle fois, à se donner la mort. Son vieux précepteur chinois, Mister Goh, lui conseille de contracter une assurance vie afin de ne pas laisser ceux qui comptent pour lui dans la nécessité, ce qu'il fait au profit de Mister Goh et de sa fiancée Alice. En échange son vieil ami chinois s'engage à le faire supprimer avant la fin du mois et, en attendant le moment tragique, lui propose de profiter pleinement de la vie. Arthur est rapidement victime d'étranges incidents et remarque qu'il est l'objet d'une surveillance constante de la part de deux silhouettes inquiétantes. Il prend peur et, alors qu'il trouve refuge dans un cabaret où se produit une ravissante strip-teaseuse française, Alexandrine Pinardelle, il tombe amoureux de celle-ci. L'envie de mourir lui passe alors tout à fait mais il doit absolument retrouver Mister Goh, parti au fin fond de l'Himalaya. Accompagné par son valet, Léon, il entreprend un long périple à la poursuite de son mentor afin de le faire renoncer à son terrible engagement. La quête s'avère un échec, et après de multiples pérégrinations, il rentre à Hong kong. Là, il retrouve Mister Goh qui lui révèle n'avoir jamais engagé de tueurs pour le supprimer ; il s'agissait d'un stratagème pour lui redonner goût à la vie. Malheureusement, la mère de sa fiancée, décidée à faire en sorte que sa fille hérite de l'assurance vie, contacte un dangereux truand qui écume les mers du sud. Arthur est à présent réellement pris en chasse par des nuées de tueurs. Une longue poursuite s'engage, l'entraînant, ainsi qu'Alexandrine, dans une folle cavalcade. Au prix de nombreux exploits, il finit par échapper à la horde de tueurs. Puis, le contrat d'assurance tombe à échéance et le laisse heureux et libéré ; il épouse la belle strip-teaseuse et retourne sur son yacht. Malheureusement, apprenant que sa ruine n'était qu'une fausse nouvelle, il sombre à nouveau dans une inconsolable mélancolie.

La poursuite est ici, une nouvelle fois après *L'Homme de Rio*, particulièrement mise à l'honneur. Dans la première partie du film, d'abord, puisque le héros, poursuivi par ceux qu'il prend pour des tueurs mais qui ne sont que les détectives de la compagnie d'assurance chargés

de le protéger, se précipite dans le cabaret et rencontre Alexandrine. La poursuite, prétexte narratif, motive également des péripéties burlesques telles que Belmondo semble les affectionner : chutes, bagarres, travestissements. Puis, toujours dans la première partie du film, c'est la poursuite derrière le fantomatique Mister Goh qui le conduit, ainsi que son valet, à un long périple à travers les grands espaces. Ils utilisent différents moyens de transports, taxi, avion, ballon, et franchissent les obstacles traditionnels du « genre » : ponts en lianes, cols enneigés, rivières glacées. Le tout est, bien sûr, émaillé de poursuites, de chutes et de cascades qui traduisent à l'écran les affres d'une telle entreprise. Cette course dans l'espace est aussi liée au temps qui s'écoule. C'est une course « contre » la montre, puisqu'il faut se dépêcher de retrouver Mister Goh, et « avec » la montre puisque le temps qui passe les rapproche de l'échéance du contrat en rendant caduc le risque d'assassinat⁸⁴³. La deuxième partie du film est également structurée par la poursuite mais d'une façon différente. A partir du moment où les tueurs des mers du Sud sont lâchés derrière Arthur et Alexandrine, le rythme s'accélère. Plus qu'une longue poursuite « distale » agrémentée de petites poursuites connexes, il s'agit d'une longue poursuite proximale qui relève tout à fait du burlesque à la Mac Sennett ou à la Buster Keaton : des poursuivants de plus en plus nombreux, des explosions, des fusillades improbables, des courses à pied, en side-car ou à dos d'éléphants, des cascades aériennes, de multiples rebondissements, au gré des portes dérobées ou des souterrains. Ici les scènes versent pleinement dans l'auto-parodie et le dessin animé.

Au moment charnière du film, quand il apprend de Mister Goh que celui-ci n'a jamais engagé de tueurs mais qu'il avait seulement l'intention de l'aider à retrouver goût à la vie, il est malgré tout la cible d'un tireur embusqué. Une longue poursuite de 5 minutes environ lui permet de démasquer les apprentis tueurs et de relancer l'action. Son traitement à l'image relève du pur comique burlesque tant dans les thèmes – comique de geste, postures, cascades automobiles, véhicules saugrenus – que dans la mise en scène caractérisée par un montage habituel pour le genre : champ contre champ dans les face à face statiques, montage alterné qui va en s'accélération pour les poursuites.

Plan 1 (8 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Contre-plongée. Immeuble. Cornélius (futur beau-père d'Arthur) dans l'embrasure d'une fenêtre tient un fusil à la main. Il vient de rater sa cible (Arthur) et change de place. Un léger panoramique suit son déplacement vers une autre

⁸⁴³ Chez Jules Verne, la justification du voyage est d'ailleurs plus logique.

fenêtre, à droite dans le cadre. Derrière lui apparaît Suzy Ponchabert (future belle-mère) alors qu'il reprend une position de tir.

Plan 2 (26 sec.) Intérieur. Plan américain de Cornélius et de Suzy de profil, à une fenêtre, regardant vers l'extérieur. Suzy fait une scène à son mari qui a raté sa cible.

Plan 3 (21 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Arthur et Mister Goh, de $\frac{3}{4}$ face caméra traversent une rue et s'appêtent à contourner la caméra par la droite quand celle-ci opère un panoramique et les révèle devant une somptueuse décapotable noire de type « Rolls ». Ils montent dans la voiture qui démarre vers la gauche, suivie par la caméra qui opère un panoramique pour les suivre puis se stabilise face à la rue. Alors que la Rolls sort du cadre, apparaissent, face caméra, venant de la profondeur de champ, Suzy et Cornélius qui s'approchent du bord de la route. Ils montent dans un taxi qui vient de s'arrêter et qui file vers la gauche dans la même direction qu'Arthur et Mister Goh. La caméra restant immobile, ils sortent du cadre alors que du fond du cadre survient les deux détectives. Ils montent également dans un taxi mais qui, lui, se dirige vers la droite.

Plan 4 (3 sec.) Extérieur. Un travelling arrière suit la progression de la voiture noire de Mister Goh et d'Arthur sur une route sinueuse. Derrière elle, le taxi blanc de Cornelius et de Suzy les poursuit.

Plan 5 (3 sec.) Intérieur. Vue subjective sur la route à travers le pare brise de la voiture blanche. Le chauffeur est à droite de dos en plan rapproché.

Plan 6 (10 sec.) Intérieur. Voiture blanche. Contrechamp. Plan rapproché de Cornélius et de Suzy. Cornélius tient en main un fusil et ajuste sa visée vers l'avant en direction de la voiture qui les précède.

Plan 7 (3 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble et légère plongée sur la décapotable noire. Le taxi blanc tente de la dépasser.

Plan 8 (1 sec.) Intérieur. Plan rapproché sur Cornélius et Suzy, chahutés par les mouvements de la voiture.

Plan 9 (3 sec.) Intérieur. Voiture blanche. Vue subjective sur la route à travers le pare brise. Le chauffeur à droite de dos.

Plan 10 (3 sec.) Intérieur. Reprise du plan 8. Cornélius essaie d'ajuster sa visée.

Plan 11 (1 sec.) Extérieur. Route. Travelling arrière. Plan d'ensemble. La décapotable roule à vive allure. La voiture blanche tente de la dépasser par la droite.

Plan 12 (7 sec.) Reprise du plan 10. Cornélius renonce à tirer sur son futur beau-fils. Suzy saisit le fusil et tire en disant : « eh bien moi, je tire ». Le coup part.

Plan 13 (1 sec.) Reprise du plan 9. Le pare brise explose.

Plan 14 (1 sec.) Reprise du plan 12. Suzy : « Je le tiens ».

Plan 15 (1 sec.) Extérieur. Route. Le taxi blanc fait un tête à queue en venant de gauche.

Plan 16 (1 sec.) Intérieur. Taxi blanc. Plan rapproché sur le chauffeur qui tente de contrôler le véhicule.

Plan 17 (2 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Le taxi blanc fait un nouveau tête-à-queue en venant de droite, cette fois.

Plan 18 (1 sec.) Intérieur. Taxi blanc. Plan rapproché. Suzy, effrayée, s'agrippe à Cornélius.

Plan 19 (7 sec.) Extérieur. Plan général. Plongée. Le taxi blanc continue de déraper sur la chaussée. La caméra dépasse le véhicule par un panoramique vers la droite. Plusieurs voitures roulent sur des routes qui convergent vers le centre du carrefour, le tout dans un bruit de klaxons, de choc et de verre brisé. Panoramique filé dans le sens inverse.

Plan 20 (4 sec.) Extérieur. Plan général sur le carrefour. Plusieurs véhicules accidentés forment un amas au milieu du cadre. Un pousse-pousse se trouve sur le toit d'un car de voyageurs.

Plan 21 (3 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Suzy et Cornélius sont sortis du taxi et s'agitent à gauche du cadre. Une voiture venant de la gauche fait irruption dans le plan. La caméra opère un travelling vers la droite pour suivre sa course folle jusqu'à ce qu'elle percute un véhicule.

Plan 22 (1 sec.) Raccord de mouvement. Plan légèrement plus resserré. La voiture commence à se retourner.

Plan 23 (3 sec.) Raccord de mouvement. La voiture achève son tonneau et s'immobilise.

Plan 24 (6 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Les deux détectives sortent de la voiture en gesticulant mais en retrouvant rapidement leurs esprits.

Plan 25 (1 sec.) Extérieur. Plan moyen. La voiture d'Arthur est à l'arrêt, de $\frac{3}{4}$ face à la caméra. Il en sort alors que Mister Goh regarde la scène, éberlué.

Plan 26 (3 sec.) Extérieur. Plan général. Une voiture jaune transportant un lit et des meubles sur le toit vient de la droite à pleine vitesse.

Plan 27 (1 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Raccord dans l'axe. Evitant une autre voiture qui la croise, elle poursuit sa course folle. On distingue plus largement le lit sur le toit.

Plan 28 (1 sec.) Extérieur. Changement d'axe. La voiture en percute une autre.

Plan 29 (2 sec.) Extérieur. Face caméra, plan d'ensemble. A cause du choc, le lit se détache et tombe devant elle, reposant sur ses pieds.

Plan 30 (1 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Le lit emporté par l'élan est propulsé dans la direction de Cornélius et Suzy qui se trouvent au centre du plan sur la place. Ils se mettent à courir, poursuivi par le lit.

Plan 31 (2 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Légère contre plongée. Le lit percute le couple qui tombe à la renverse et l'emporte en position horizontale.

Plan 32 (3 sec.) Extérieur. Plan général. Suzy et Cornelius sont allongés sur le lit qui commence à prendre de la vitesse et qui emprunte une route en pente. Arthur, arrive par la droite en courant.

Plan 33 (2 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Le lit file de gauche à droite. La caméra le suit par un léger panoramique puis le laisse sortir du cadre.

Plan 34 (3 sec.) Extérieur. Plan général. Arthur et les deux détectives s'agitent regardant hors champ, en direction de la route en pente empruntée malgré eux par Suzy et Cornélius.

Plan 35 (1 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Route. Un taxi arrive de la gauche.

Plan 36 (8 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Le taxi s'arrête devant Arthur et les deux détectives et repart vers la droite. La caméra opère un léger mouvement vers la droite.

Plan 37 (1 sec.) Plan général. Le taxi file de gauche à droite. Un des détectives s'écrie : « Arrêtez-les » !

Plan 38 (5 sec.) Extérieur. Plan général. Le lit, vu de dos, en légère plongée, dévale la route en pente à toute vitesse, suivi par le taxi. Puis, il vire vers la droite épousant le tournant de la route. Cornélius, déséquilibré, tombe au sol.

Plan 39 (4 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Cornélius court pour rattraper le lit.

Plan 40 (5 sec.) Extérieur. Changement d'axe. Plan général, légère contre-plongée. Le lit au fond du plan, en hauteur, dévale la pente face à la caméra. Cornélius court toujours et saute sur le lit. Derrière lui, plus au fond encore, le taxi des poursuivants le talonne. Dépassant des fenêtres les occupants gesticulent et s'agitent.

Plan 41 (4 sec.) Extérieur. Plan moyen. Travelling arrière. Le taxi, face caméra, roule à toute vitesse alors qu'Arthur est littéralement monté sur le toit.

Plan 42 (2 sec.) Extérieur. Plan moyen. Travelling avant. Cornélius et Suzy, de dos, s'agrippent au lit et regardent à l'arrière vers la caméra.

Plan 43 (2 sec.) Extérieur. Plan moyen. Travelling arrière. Arthur sur le toit du taxi demande à l'un des détectives de tirer. Ce qu'il fait.

Plan 44 (2 sec.) Reprise du plan 42. Suzy et Cornélius se baissent pour éviter les balles.

Plan 45 (12 sec.) Reprise du plan 43. Arthur est sur le capot, l'un des détectives est sur le toit tandis que l'autre force le véhicule à s'arrêter car il a laissé s'échapper sa casquette. Tous descendent du véhicule.

Plan 46 (1 sec.) Extérieur. Plan général. Le lit poursuit sa course.

Plan 47 (12 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Les poursuivants remontent dans le taxi qui redémarre. Travelling arrière. Le détective fait arrêter à nouveau la voiture car, cette fois, il a laissé tomber son pistolet.

Plan 48 (5 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Le lit poursuit sa course du fond droit vers l'avant gauche et percute un passant chargé de fruits qui tombe à la renverse sur le lit. Un panoramique permet à la caméra de suivre le trajet de Cornélius et de Suzy, bientôt recouverts par les autres passants emportés par le lit en folie.

Plan 49 (3 sec.) Extérieur. C'est sous un amas de passants que le lit finit sa course. On découvre, alors qu'ils en descendent, Cornélius et Suzy encore allongés.

Plan 50 (19 sec.) Plan moyen. Extérieur. Le couple se relève bien vite. Suzy fait une scène à son époux le traitant de « bon à rien » et pire... « d'amateur ». Elle annonce qu'elle va faire appel à Charley Fallinster pour supprimer Arthur. Elle avance vers la caméra puis sort du champ. Cornélius resté dans le plan semble bouleversé et répète : « Charley Fallinster ».

Plan 51 (2 sec.) Contrechamp. Suzy, plan américain, se retourne et après avoir déclaré : « parfaitement » s'éloigne dans le fond du champ.

Plan 52 (2 sec.) Champ. Cornélius, plan rapproché taille est effondré et se met à pleurer.

Plan 53 (3 sec.) Contre champ. Plan d'ensemble. Suzy s'éloigne en direction du hall d'embarquement des ferry-boats.

Plan 54 (2 sec.) Extérieur. Plan moyen. Le taxi des poursuivants roule de droite à gauche et traverse le plan.

Plan 55 (81 sec.) Plan d'ensemble sur le lit vide. Le taxi surgit dans le plan et s'immobilise à la droite du lit. Arthur et ses acolytes en descendent. Ils regardent vers la gauche, hors champ.

Plan 56 (1 sec.) Extérieur. Plan rapproché. Cornélius regarde vers la droite, hors champ.

Plan 57 (2 sec.) Reprise du plan 55. Arthur crie : « le voilà » et il s'élance sortant du cadre, à gauche.

Plan 58 (2 sec.) Plan d'ensemble. Extérieur. Cornélius emprunte un escalier qui mène à l'embarcadère. Il monte sur un sampan.

Plan 59 (1 sec.) Reprise du plan 57. Les deux détectives restés seuls dans le plan après le départ d'Arthur sortent du champ, l'un à droite l'autre à gauche.

Plan 60 (2 sec.) Plan d'ensemble. Arthur emprunte le même escalier que Cornélius et monte sur une autre embarcation en disant : « suivez ce sampan ! »

Plan 61 (5 sec.) Plan d'ensemble. Les deux détectives se rejoignent sur l'embarcadère, l'un venant de droite, l'autre de gauche. Il se percutent et manquent de tomber à l'eau. Ils restent dans l'expectative, aucun bateau ne se trouvant à proximité.

Plan 62 (19 sec.) Extérieur. Plan d'ensemble. Le sampan d'Arthur est à quelques mètres du bord et se dirige vers le large, suivant celui de Cornélius plus éloigné.

Plan 63 (44 sec.) Plan moyen. Sur le pont du yacht, Alice Ponchabert est assise à une table face à la caméra et tricote. Cornélius surgit du fond et la rejoint sur le pont, il s'assoit et se saisit d'une pelote de laine. Arthur surgit par le même chemin, le rejoint et l'interroge. Le poussant dans ses retranchements il lui fait avouer sa tentative d'assassinat. Cornélius lui révèle aussi que Suzy est en train de passer un contrat avec Charley Fallinster le « Al Capone des mers du sud ». Arthur, affolé déclare : « il faut la rattraper, il n'est peut-être pas trop tard ». Fin de la poursuite. Début d'une nouvelle poursuite.

Outre ses qualités formelles, celles d'une poursuite purement burlesque au montage soigné et au rythme haletant, cette séquence s'efforce de mettre en scène la fameuse agitation caractéristique de l'univers du réalisateur. Pour cela, en plus des dialogues comiques, les nombreux plans de la scène se caractérisent par une propension au déplacement des personnages. Dans le premier plan, l'échec du premier tir conduit Cornélius à changer de position et répéter son geste une nouvelle fois à partir de la fenêtre voisine sous les quolibets de son épouse. Dans d'autres plans, il s'agit également des facéties de Paul Préboist qui ne cesse de stopper le mouvement en cours pour récupérer tel ou tel objet perdu, son arme ou son chapeau, adoptant les postures habituelles du genre. Enfin, ce sont les gesticulations de Jean-Paul Belmondo qui ponctuent chacune de ses apparitions à l'écran, à pied, sur un sampan ou sur le toit d'une voiture jusqu'au dernier plan où le mouvement du corps, volontairement caricatural, le ramène à une théâtralité décalée. Cette volonté de faire « surjouer » et d'agrémenter les plans qui composent cette course-poursuite n'est pas selon moi directement liée à la poursuite, même si celle-ci constitue un terrain propice à ce genre de manifestations.

En effet, et tout d'abord, parce que la poursuite crée et délimite un « terrain de jeu » proprement burlesque. Sa force de connotation est telle qu'elle s'associe automatiquement au

spectacle burlesque et/ou d'aventures. Les commentaires portant sur le caractère burlesque du film parsèment les articles de presse de l'époque. En 1965, un article publié dans *Arts*, évoque à propos de ce film :

« une gestuelle très caractérisée et sans cesse en activité ; la poursuite devient voltige, acrobatie, luna park et alpinisme ; tout est accéléré, agrandi c'est du burlesque ascendant qui fait de ce film d'aventures une épopée travestie »⁸⁴⁴.

Dans *Le Monde* Jean de Baroncelli évoque « les culbutes, les cabrioles, les poursuites sans fin, du mouvement et encore du mouvement »⁸⁴⁵.

Mais, au delà de ce climat burlesque, la poursuite est encore et surtout ce « texte », cette structure, ce prétexte en forme de récit parfait sur lequel peut se greffer une variété infinie d'ambiances et de discours. Si Henry Chapié portait aux nues *L'Homme de Rio*, il dénigre *Les tribulations d'un Chinois en Chine* car pour lui « on ne peut faire en même temps du picaresque à la française et la parodie d'un super Goldfinger »⁸⁴⁶. Il est vrai que le premier des deux films était en définitive plus épuré, la poursuite y construisait un univers plastique plus propice, malgré ses attaches burlesques, à la contemplation esthétique et à son écho métaphysique. La poursuite y devenait presque une forme pure plus à même de satisfaire un public cinéphile et dont la mise en perspective se faisait au regard de sa dimension structurelle. Or la poursuite s'appréhende justement, on l'a vu, à travers l'analyse structurale des récits, comme le récit par excellence.

C'est pour cela que certains évoquent dans *Art* « une réalisation soulignant l'union indissociable du texte et du spectacle »⁸⁴⁷. Le texte étant ce récit hérité du roman de Jules Verne et le spectacle cette attraction fournie par l'agitation ou la cascade associée à la poursuite. Le roman de Jules Verne inspire le film très largement, du point de vue des thèmes et des personnages comme de celui de sa structure. Le livre raconte l'histoire d'un riche chinois qui se trouve ruiné. La vie qui lui paraissait fade lui devient alors insupportable. Il demande à son ami, un philosophe, de le supprimer. En échange, ce dernier bénéficiera, ainsi

⁸⁴⁴ Texte non signé, « Les tribulations d'un chinois en Chine », *Arts*, 8 déc. 1965.

⁸⁴⁵ BARONCELLI, Jean, « Les Tribulations d'un chinois en Chine », *Le monde*, 5 déc. 1965.

⁸⁴⁶ CHAPIER, Henry, « Les tribulations d'un chinois en Chine », *Combat*, 6 déc. 1965.

⁸⁴⁷ « Les tribulations d'un chinois en Chine », *Arts*, 8 déc, 1965.

que sa jeune fiancée, d'une assurance vie souscrite auprès d'une prestigieuse compagnie anglaise. Recouvrant subitement toute sa fortune, il retrouve goût à la vie. Il part donc, à travers la Chine, à la recherche de son ami. Il est d'abord pris en filature puis accompagné par deux détectives chargés par la compagnie d'assurance de le protéger.

La poursuite est la structure qui organise le récit et qui permet au héros, un chinois nommé Kin-Fo dans le roman, de se déplacer dans tout « l'empire des fleurs ». A l'instar des voyages qui dans le roman picaresque (positivement connoté par Chapier, contrairement aux habitudes) permettaient au héros – comme le mirent en évidence, dans leur approche structurale de la littérature, les formalistes russes – de changer de lieu, la poursuite est ici le prétexte à une pérégrination, chargée comme Jules Verne en a l'habitude, de descriptions très « didactiques ».

Mais en tant que roman pour la jeunesse, puisqu'il a été édité par Hetzel dans une collection destinée, comme son nom l'indique, à « l'éducation et la récréation », il s'autorise de nombreuses péripéties, y compris les poursuites mouvementées de forme proximales⁸⁴⁸. Cela tend à montrer que cette figure dépasse, dans la littérature destinée à la jeunesse, le niveau métaphorique ou symbolique qu'elle pourrait avoir dans une littérature plus savante pour adopter une forme parfaitement « spectaculaire ». Cela, comme on l'avait observé dans *Les Misérables* de Victor Hugo, puisque la poursuite devenait, outre la grande structure générale de l'œuvre, parfois, un moment de poursuite rapprochée (la poursuite dans les égouts, voir première partie).

La poursuite est un récit, qu'elle soit mise en oeuvre à travers une forme courte (courses poursuites burlesques des premiers temps, moment d'un long métrage, épisode d'un roman d'aventure) ou à travers une forme longue (poursuite distale, filature, fuite dans un roman ou dans un film long métrage). Quant à « l'attraction » qu'on lui associe de façon trop automatique, elle relève de l'agitation qu'elle peut générer. C'est, par exemple, le mouvement de balancier mis en place l'alternance de type A/B/A/B infiniment répétée d'une façon paroxystique dans certaines productions hollywoodiennes. Elle prend racine également dans

⁸⁴⁸ VERNE, Jules, *Les Tribulations d'un chinois en Chine*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, pp. 129-133. Cette édition comprend les illustrations de l'édition originale Hetzel signées Benett. Un image représente la scène de poursuite.

certains jouets optiques dont la finalité reposait sur la production d'images stroboscopiques et toujours répétées. Enfin, elle peut aussi être produite par l'agitation du corps de l'acteur.

La poursuite n'est donc qu'une attraction par conjonction et non par essence. Ce qui relève de l'attraction pure est bien le mouvement.

En juin 2003, les films de Jean-Paul Belmondo sont réédités dans une série intitulée *Belmondo Collection*. Les films sont livrés sous forme de DVD accompagnés d'un livret et destinés à la vente en kiosque. On peut lire dans la présentation :

« Comédie en forme de démonstration, ce film brillant, puisque faussement négligent, porte la marque d'un savoir-faire certain. A la décontraction de *L'Homme de Rio*, les auteurs ont préféré une précision mécanique dans l'élaboration des gags et des pirouettes. Le public, lui, ne perd pas au change »⁸⁴⁹.

Ce qui plait au grand public et donc au public c'est bien « la pirouette », incarnée par Belmondo. Celle qui parsème *Les tribulations d'un chinois en Chine*. L'expression « ne perd pas au change » semble traduire par l'auteur de ces quelques lignes une préférence pour ce film par rapport à *L'Homme de Rio* dont la « décontraction » est présentée comme négative. Cette « décontraction » semblait au contraire satisfaire un public plus élitiste comme Henry Chapier tout comme d'ailleurs Philippe de Broca qui déclare ne pas beaucoup aimer ce film :

« Après *L'Homme de Rio*, j'étais comme un enfant gâté, j'étais presque agacé par le succès du film. A l'époque, ça m'a paru exagéré, alors je me suis dit : « Ah, vous allez voir ce que vous allez voir ! » J'ai donc enclenché la vitesse supérieure : j'ai pris la plus belle fille du monde, les paysages les plus exotiques, j'en ai encore rajouté dans le chapeau. Même si les enfants ont aimé, je n'aime pas beaucoup ce film : il y en a trop. »⁸⁵⁰

Evidemment cette propension à « bouger » qui caractérise la persona de Belmondo à ce stade de sa carrière, cette agitation du personnage sont riches de significations et n'échappent pas

⁸⁴⁹ BRISSET, Stéphane, « éloge de la fuite », *Belmondo collection* n°35, Paris, M6 Interactions, 2003, p. 3.

⁸⁵⁰ Philippe de Broca cité in GAREL, Alain, *op. cit.*, p. 114.

non plus aux interprétations, car bouger c'est prouver que l'on existe, et le goût pour le mouvement et la vitesse prend racine à travers des motivations existentielles.

Cela prend une dimension intéressante avec *Le Magnifique*, film dans lequel la poursuite, sublimée, laisse la place à un amusement ironique et burlesque caractérisant l'attraction comique.

***Le Magnifique* ou la poursuite sublimée**

A la suite de *Les Tribulations d'un chinois en Chine* et avant *Le magnifique* en 1965, Philippe de Broca tourne toutefois une dizaine de longs métrages. En 1966, *Le Roi de Cœur*, qui connut un large insuccès en France au contraire des USA où il fit une seconde carrière dans les salles d'Art et d'Essais, est le long métrage qui le décida presque à abandonner le cinéma. Cette fable philosophique évoque les mésaventures d'un soldat anglais qui, lors du premier conflit mondial, se retrouve seul dans un petit village français déserté par sa population, hormis les pensionnaires d'un hôpital psychiatrique qui vont recomposer un monde en dehors de la « réalité ». En 1968, *Le diable par la queue* lui permet de renouer avec le succès, en donnant à Yves Montand l'occasion de mettre en avant ses qualités d'acteur de comédie. Celui-ci incarne un personnage facétieux, gangster de première classe qui, arrivé par hasard dans une famille d'aristocrates ruinés, se plaît à rêver d'une vie sereine dans leur château, d'autant plus charmant que peuplé de jolies femmes... En 1969, il tourne *Les caprices de Marie*, d'après un scénario assez loufoque qui fait d'un village français une réserve destinée aux américains. Ces trois films reprennent les thèmes et les obsessions de Philippe de Broca dans un cadre qui place les acteurs au service d'une agitation encore et toujours chargée d'angoisse sur la base de scénarios co-écrits avec Daniel Boulanger.

La poudre d'escampette, en 1971, repose sur un scénario co-écrit avec Jean-Loup Dabadie et inspiré d'un roman de Robert Beylen, *La route au soleil*. L'influence du récit d'aventure sur le film se traduit d'ailleurs par un spectacle riche en longues cavales dans le contexte de la seconde guerre mondiale et qui amène les protagonistes à s'enfuir de Tunisie en Suisse en passant par la Lybie et l'Égypte. Ce périple, rempli de poursuites, s'achevant dans le drame, n'empêche pas les personnages de promener une humeur joviale au service d'une comédie d'aventure. Le mélange des genres est sans doute la cause de l'insuccès d'un film pourtant

destiné au grand public⁸⁵¹. *Chère Louise* en 1972 est une oeuvre plus intimiste écrite par Jean-Loup Dabadie, qui fut un large échec, malgré une image soignée et la présence de Jeanne Moreau à l'écran.

Cette persévérance, malgré les échecs, permet à Philippe de Broca d'étreindre encore ses sujets de prédilection à travers des productions qui se servent de façon variée de la poursuite. Cela, à l'instar des modulations que l'on peut constater entre *Les tribulations d'un chinois en Chine* où elle s'épanouit dans des formes concrètes et *Le magnifique* dans lequel elle semble s'évanouir pour apparaître sous une forme abstraite.

Le scénario du film est le fruit d'une collaboration entre Francis Veber, de Jean-Paul Rappeneau et bien sûr de Philippe de Broca. Dans cette production d'Alexandre Mnouchkine et de Georges Dancigers (Les films Ariane) destinée à remettre en selle leur réalisateur fétiche, Jean-Paul Belmondo joue le rôle d'un écrivain qui tente de boucler son quarante-troisième roman d'espionnage. Dans cette mise en abîme de l'écriture et donc du scénariste, Philippe de Broca fait alterner les passages en train de s'écrire qui donnent à voir le héros caricatural du récit d'espionnage moderne et les passages qui mettent en scène la vie de l'écrivain. Le montage parallèle permet d'opposer d'abord d'une façon franche les deux personnages joués par Jean-Paul Belmondo : Bob Sinclar, l'agent secret dynamique, sportif, élégant à qui tout réussit, et François Merlin, qui peine à finir son travail dans un petit appartement parisien. Mais, peu à peu les deux univers se contaminent ; les vicissitudes et les problèmes de l'auteur ont vite fait d'interférer sur le personnage de fiction. La correspondance entre la vie privée du romancier et son oeuvre de papier se fait par de subtiles liaisons entre « réalité » et imaginaire : sa voisine, qui écrit une thèse de sociologie sur son héros, inspire le personnage féminin du roman, la belle espionne, Tatiana. Mais, l'intérêt porté par la jolie voisine sur le héros, Bob Sinclar, provoque un sentiment de jalousie chez François Merlin envers son personnage. Dès lors il se prend à le ridiculiser.

Le film propose une réflexion, pleine d'humour, sur la création artistique à partir du rapport et des interférences entre « réalité » et imaginaire, thème déjà exploré par l'auteur (*Le Roi de Cœur*). La poursuite semble exclue de ce qui s'annonce tout d'abord comme une comédie baroque organisant le récit comme un jeu de miroir déformant entre un personnage sensé être

⁸⁵¹ *Idem*, p. 123.

« réel » et une créature fantasmée par un romancier timide et maladroit. En effet, rien ne permettant d'affirmer que « l'homme sensible que cache l'auteur à sensation (ou son héros) a plus de réalité ou de vérité que ce dernier [...] ce qui apparaît ici c'est l'impossibilité d'un mouvement dialectique remontant en quelque sorte de l'apparence à l'essence »⁸⁵². Ce qui se donne à voir ici est bien une fuite infinie du référent empêchant le spectateur de fixer une quelconque « réalité » et renforçant la mise en abîme du spectacle pour mettre à nu l'artifice du cinéma qui, comme tout spectacle, est antinomique de l'idée même de réalité.

En ce sens, la poursuite, sous sa forme concrète, est radicalement exclue du film, mais l'investit, en revanche, sous une forme sublimée. Cette absence, par exemple, de la mise en scène des moments du film qui jouent sur la figure du héros d'espionnage peut s'expliquer, peut-être par le fait que celui-ci agit dans le domaine fantasmatique d'un univers intemporel. Ainsi, contrairement au romancier s'épuisant dans l'adversité qui l'oblige à inscrire son action dans le temps, le héros de papier vit dans le bonheur d'une toute puissance intemporelle : tout lui réussit immédiatement. Tout comme il triomphe de ses ennemis, il séduit en un instant. Nul besoin dès lors de poursuite.

Mais, dans le film, si la narration ne propose pas de courtes scènes de poursuites, contrairement aux parodies de bagarres qui incarnent à l'image ce que le film d'action a de plus connoté, et si la poursuite est absente comme fil conducteur, la forme du film révèle un apparemment subtil à cette figure.

La mise en perspective des deux niveaux de récit se fait à travers une alternance dont la fréquence est d'autant plus remarquable que les raccords entre les deux univers sont infiniment variés. L'agencement des raccords transforme une mise en parallèle en une alternance A/B/A/B entre deux espaces temps selon le pur schéma d'une poursuite. Cette structure favorise l'idée d'une concurrence entre les deux univers qui se contaminent peu à peu et d'une course vers une réalité introuvable.

Ces allers et retours entre deux mondes, celui du récit et celui du récit dans le récit sont aussi le parangon de l'activité créatrice : une fuite dans la fiction. Cette apparente mise à nu de la création n'est qu'un leurre puisqu'elle constitue elle-même un spectacle qui use d'un des plus

⁸⁵² ZARADEK, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 96.

bel artifice : le montage. Ce montage parallèle ou alterné dissimule et révèle une poursuite entre deux univers qui échangent successivement leur rôle de poursuivant et de poursuivi. Dès lors, c'est la technique qui figure la poursuite dans une approche sublimée et purement cinématographique, niant à l'acteur le droit de la représenter.

En mimant une destruction de l'artifice, ce film ne fait que lui rendre hommage à travers une mise en scène traduisant les obsessions de l'artiste ; l'impossible poursuite d'une réalité insaisissable fait du montage le signifiant de la poursuite. Le montage raccorde deux espaces temps dans un aller et retour, une agitation qui constitue par elle-même la véritable attraction. A la fonction syntaxique du raccord qui en fait un signifiant⁸⁵³ se substitue une fonction herméneutique qui permet une lecture presque anthropologique : le balancement visuel proposé à l'écran n'est peut-être que l'équivalent sonore des hochets de calebasse qui accompagnent les danses de retour de chasse des indiens Bororo rencontrés par Claude Levi Strauss :

« C'était un émerveillement de les entendre : tantôt déchaînant ou arrêtant les voix d'un coup sec [...] tantôt enfin dirigeant les danseurs par des alternances de silences et de bruit dont la durée, l'intensité et la qualité étaient si variées qu'un chef d'orchestre de nos grands concerts n'aurait pas mieux su indiquer sa volonté »⁸⁵⁴

Ces « langages tambourinés » sont fondés, selon le célèbre ethnologue, sur un véritable codage de la langue, réduite à quelques contours symboliquement exprimés. Or, l'alternance est bien au cœur de cette langue qui s'exprime par les mouvements des corps et les sons à travers un dispositif purement spectaculaire et extatique comme, en définitive, le balancier d'un syntagme alternant qui régit souvent l'image cinématographique.

L'agitation constitue l'attraction par essence plus que la poursuite elle-même qui n'est qu'un support structural, le récit par excellence. Les films de Philippe de Broca révèlent une obsession justement pour cette attraction. Même dans le cas d'une structuration basée sur la poursuite et cela est flagrant dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, les plans sont irrémédiablement enrichis d'une turbulence liée au mouvements de l'acteur ou à sa parole, même au cœur d'un mouvement vif construit sur une alternance rapide des plans.

⁸⁵³ Lire à ce sujet BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, p. 24.

C'est d'ailleurs ce qui fait que dans certains films de ce réalisateur, la poursuite est reléguée à sa place la plus restreinte ou à sa dimension purement abstraite, au profit des facéties agitées des acteurs. C'est le cas de films comme *Le Diable par la queue*, où Yves Montand multiplie les allers et retours nerveux dans un espace restreint.

L'incorrigible, en 1975, met bien en scène quelques petites poursuites ou filatures mais semble surtout fondé sur une frénésie du déguisement et la mise en avant de son acteur principal, Jean-Paul Belmondo, à travers la gamme obligée de la comédie populaire, que prolongent les dialogues d'Audiard. Le récit déçoit toutefois Philippe de Broca qui, comme pour *Le Magnifique*, reconnaît devoir un certain nombre de ses succès en salle à la présence de son acteur favori puisqu'il semble évident pour lui qu'il « est quasiment impossible de faire un échec avec Jean-Paul Belmondo »⁸⁵⁵. Les thèmes fétiches de l'auteur sont dans ce film évoqués et le « cabotinage » de Belmondo vient parfois souligner certaines angoisses bien masculines⁸⁵⁶. Le thème du temps qui passe est évoqué sans être vraiment traité, si ce n'est par quelques aphorismes de Camille, son mentor joué par Julien Guillomard, tels que : « faut s'emmerder Victor si on veut faire durer le temps ». Cependant, l'obsession du spectacle comme « subversion du quotidien »⁸⁵⁷ traverse le film et justifie cette propension du personnage à l'agitation, au mouvement, au déguisement et à la mythomanie. Sa façon malade d'endosser diverses personnalités aussi contrastées les unes que les autres fait de ce personnage sans passé, privé de famille, arrimé au voyage et vivant dans une roulotte, un être non seulement instable et papillonnant mais aussi quelqu'un qui confond la vie et la fiction. Cette confusion est en quelque sorte l'aboutissement du processus engagé dans *Le Magnifique* mais sans l'utilisation magistrale d'une poursuite entre deux niveaux de réalité figurée par le montage. Ici le discours s'énonce d'une façon qui pourrait l'être sur une scène de théâtre. D'ailleurs, la poursuite apparaît le plus souvent de façon vaudevillesque et comique durant le cambriolage du musée. Plus rarement, et dans ce cas la poursuite semble être utilisée comme pour combler un manque, un déficit de « matière » cinématographique, elle est mise scène en

⁸⁵⁴ LEVI STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 252.

⁸⁵⁵ Philippe de Broca cité in GAREL, Alain, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁵⁶ Chargé de séduire la fille du Directeur du Musée de Senlis pendant que ses complices font main basse sur un fameux tryptique, Victot Vauthier à une « panne » sexuelle qui le met dans un embarras agité.

⁸⁵⁷ VALOT, p. 12.

voiture, dans la rue et en mettant en avant le brio d'un parcours automobile qui frise l'accident à chaque instant⁸⁵⁸.

Les films qui vont suivre ne manifestent pas de caractères particuliers permettant d'enrichir ce parcours et cette réflexion sur la poursuite chez un cinéaste qui n'a peut-être pas pu ou voulu assumer un parcours d'« auteur ». L'étude de ses films montre encore et toujours l'omniprésence de la poursuite sous des formes toujours renouvelées – une poursuite baroque, par exemple – ou sous des formes sublimées. En définitive, chez de Broca, la fonction de la poursuite la plus recherchée est celle qui constitue son essence : faire récit. Cela est flagrant dans *Tendre poulet* (1977), basé sur la recherche d'un criminel. De même, *On a volé la cuisse de Jupiter* (1979) conduit les personnages à courir derrière un morceau de statue antique dérobé dans un musée; *L'Africain* (1983), précipite Philippe Noiret à la poursuite de trafiquants d'ivoire; *La gitane* (1985) conduit un directeur de banque stressé et opprimé par les femmes de sa vie à se lancer à la poursuite d'une jeune femme exubérante qui lui a volé son argent. Quant aux aspects comiques des films ils reposent sur cette agitation, où la nervosité d'un personnage contraint à mettre fin à une inaction paisible. L'attraction repose alors sur les postures et les joutes verbales dissociées ou non des poursuites.

Deux de ses derniers films lui permettront de renouer avec le succès public tant recherché : *Vipère au poing* (2004) adapté du roman éponyme d'Hervé Bazin et *Le Bossu* (1997) adaptation renouvelée du roman de Paul Féval anciennement magnifiée au cinéma à travers la version de 1959 (avec Jean Marais, réalisée par André Hunnebellé et proposée en scope-couleur).

Le Bossu semble synthétiser parfaitement l'utilisation que fait Philippe de Broca de la poursuite : elle structure le film comme pour le roman en organisant les déplacements mais sans dévorer l'action des personnages. Une course-poursuite lance le récit dans sa phase dramatique. Philippe de Nevers apprend la naissance de son fils et s'empresse d'aller le retrouver accompagné de Lagardère. Son cousin, Philippe de Gonzague, lance ses hommes de

⁸⁵⁸ Ce « rajout » est parfois étonnant. Dans l'adaptation cinématographique éponyme de la pièce de boulevard *Joyeuses pâques* de Jean Poiret, réalisée par Georges Lautner en 1984, et dans laquelle Jean-Paul Belmondo joue le rôle principal, des scènes de cascades automobiles sont insérées. Ces scènes, inutiles dans le déroulement du récit viennent agrémenter le film d'un « plus » spectaculaire et « cinématographique » attendu par les spectateurs qui viennent voir Jean-Paul Belmondo.

main en direction du château de Caylus où se trouvent l'enfant et sa mère, pour le faire enlever car il risque de perdre un héritage qui lui incombe si Philippe n'a pas d'héritier. Philippe de Nevers est assassiné mais Lagardère réussit à protéger l'enfant, une fille prénommée Aurore. Traqué par les spadassins, il se cache auprès d'une troupe de comédiens italiens. Lagardère n'aura de cesse, après avoir élevé Aurore, de retrouver le meurtrier de son ancien maître et de restaurer la jeune fille dans ses droits. Poursuite, traque, quête insufflent au récit sa force comme dans le roman mais n'empêchent pas le spectacle de proposer les moments d'attraction proposés par les duels à l'épée. D'autre part la mise en scène distille de façon discrète mais efficace les dialectiques favorites du réalisateur : opposition entre des personnages facétieux et brillants caractérisés par un mouvement plein d'emphase et des personnages soumis au désir obsessionnel de la réussite et de l'argent, entre le beau geste et l'acte vil. De plus, le film évoque la question, toujours présente chez de Broca, des rapports indissociables entre le spectacle et la vie, l'apparence et la vérité. Mais, contrairement à *L'Homme de Rio* ou à *Le Magnifique*, la poursuite ne prend plus part, comme forme, à l'élaboration de ce discours, elle se contente de porter et d'alimenter l'action.

La poursuite est bien cette forme riche de possibles : dans le texte et le spectacle, elle peut servir, en fonction de ce qui lui est associé et en fonction de son énonciation, les discours les plus profonds comme les plus pauvres, les genres les plus sérieux comme les plus drôles.

CONCLUSION

CONCLUSION

L'idée de « poursuite » qui se loge au cœur de l'imaginaire, prend vie au cinéma à travers des représentations variées. Leur observation au moyen d'une mise en relation des formes artistiques les plus positivement connotées avec d'autres qui le sont moins – la tragédie classique et le film grand public, la comédie populaire et le film d'avant-garde – et à travers des auteurs et des films précis, a constitué pour moi un parcours riche de découvertes. Sans privilégier ni exclure les formes les plus concrètes ou les évocations les plus métaphoriques, j'ai pu mettre en évidence le fait que la poursuite se révélait au cinéma comme une forme anthropologique plus encore que comme une forme esthétique dont l'étude devait, au départ, révéler une signification purement rhétorique.

Sa place même au cœur du film, qui semblait schématiquement définie selon deux systèmes, l'un associant « poursuite distale » et récit, l'autre liant « poursuite proximale » et attraction, s'est trouvée remise en question. La pluralité de sa mise en image traduit une sorte de plasticité supérieure qui lui permet de se mettre au service de styles ou de genres très divers. Tout comme dans d'autres arts, mais avec une concordance plus forte, la poursuite au cinéma ouvre un champ discursif immense, lié aux désirs de l'homme et s'annonce comme le paradigme du récit.

Un récit avant tout

La place donnée aux poursuites chez Louis Feuillade a constitué la première étape d'une réflexion sur la dialectique attraction/narration. Celle-ci, constitue le fondement des critères de distinction entre la « cinématographie attraction », caractérisée par l'idée d'une monstration filmique, et les films du « cinéma institution », caractérisés par l'immersion

narrative du spectateur. Or, cette séparation entre ces deux formes s'est installée au moment où le cinéma à la recherche d'une reconnaissance, dont l'élargissement des bases de son public était la condition *sine qua non*, commence à rejeter tout ce qui pouvait s'apparenter aux spectacles populaires, à ses racines dans les dispositifs optiques et même à ses liens avec d'autres expressions artistiques. Son émancipation, devait passer par la *tabula rasa* de tout ce qui l'avait, pourtant, nourri. La poursuite, qui n'est née ni pour ni par le cinématographe est de ce fait, gardée à distance. Cependant, comme un serpent de mer, elle a inévitablement refait surface, déguisée sous d'autres variantes (filature, traque, fuite, déambulation ...), mais présente. Nous, l'avons vu, le cas de Louis Feuillade ne peut être plus explicite quant à ce refus et ce retour « malgré tout ».

Louis Feuillade débute chez Gaumont en réalisant des petits courts métrages burlesques conformes aux films produits à l'époque vers 1906. *La course au potiron* (1906) constitue l'exemple type de sa production : une idée maîtresse guide un bref récit original mettant en place une poursuite dans les rues de Paris. Grâce à des effets spéciaux soigneusement utilisés, il met en scène la poursuite de potirons par une inévitable troupe de poursuivants. Ce film, qui privilégie la fantaisie du récit et le soin apporté à sa mise en place par rapport aux facéties comiques habituelles, laisse deviner le rejet par Louis Feuillade, dans le sillage du *film d'art*, des films burlesques agrémentés d'inlassables poursuites. Ce refus d'un cinéma forain, dont la poursuite est le signifiant, se traduit, dans ses courts métrages comiques plus tardifs, par un abandon des poursuites. Ce changement s'accompagne malgré tout d'une utilisation subtile du syntagme alternant, voire du syntagme alterné, ainsi que d'une certaine liberté dans la conduite du récit. Dans *Une dame vraiment bien* (1908) un parcours en ville n'est justifié par rien d'autre qu'une *déambulation*. La structure narrative constituée par la poursuite est remplacée par une figure plus libre qui n'empêche pas l'utilisation de figures de montage sophistiquées pour l'époque. Ce refus de la poursuite qui accompagne un style aux contours perçus comme primitivistes par Noël Burch et sans doute dus à des ancrages esthétiques et formels précis, le conduit à n'en filmer presque aucune dans les cinq films constituant la série *Fantômas*. En effet, ici, la poursuite pure disparaît au profit de la filature : celle-ci semble plus adaptée au goût de Louis Feuillade pour le plan séquence et la profondeur de champ qui lui permettent, d'une part de faire durer l'action et, d'autre part, de composer des plans dans le sillage d'un réalisme académique fidèle à la perspective linéaire. La poursuite reste néanmoins présente à travers le sens général de l'œuvre qui conduit un journaliste et un

policier à rechercher un criminel, comme dans le roman éponyme de Marcel Allain et Pierre Souvestre, et ne se manifeste que sous une forme distale. La filature, poursuite inachevée, satisfait à des impératifs différents quant à la place donnée au montage et à l'activité du spectateur, en gardant une fonction structurelle dans la narration.

C'est du côté du cinéma moins institutionnalisé, pour lequel l'attraction n'est pas synonyme de vulgarité, bien au contraire, que la poursuite – même dans sa forme la plus « primitive » - résiste. A l'opposé de Louis Feuillade, René Clair revendique l'utilisation de la poursuite au point d'en faire un principe formel dans son grand succès, *Entracte*. Ce film d'avant-garde se caractérise par l'unanimité qui s'est toujours constituée à son égard. La poursuite loufoque qui traverse le film – un corbillard qui s'emballe contraint un convoi funéraire à se précipiter à sa suite – rend hommage au cinéma forain et manifeste surtout une puissance narrative qui donne à ce court métrage un lien avec le récit que n'ont pas les autres films d'avant-garde de l'époque. Leur rejet affiché de la narration se résume par la célèbre expression « l'histoire n'est rien » de Germaine Dulac. Malgré sa simplicité, ce récit, constitué par la poursuite, permet de bâtir un film qui satisfait à la fois les tenants d'une « cinématographie attraction » pure reposant sur le montage d'images « choc » et les inconditionnels de la narration, aussi sommaire soit-elle. Chez René Clair, c'est l'essence narrative de la poursuite qui est recherchée plus que sa finalité « attractionnelle ». Elle est le fil conducteur qui lui permet de mener l'histoire et elle est aussi l'archétype du cinéma forain et burlesque qu'il se plaît à évoquer sans cesse en hommage à un certain cinéma du passé et au passé lui-même ; cela se traduit à l'écran par ces inlassables galeries de portraits présentant dans une vision stéréotypée le petit peuple de Paris. Avec René Clair, il y a en germe dans la poursuite, l'idée d'une structure éminemment signifiante qui contient en elle un mythe, celui du cinéma naissant et en définitive du cinéma lui-même. Chaque poursuite est une double narration : un récit minimal et une référence à l'histoire.

Dans les films suivants, René Clair manifeste encore sa passion pour la poursuite puisqu'il met en scène des films qui, s'inspirant de pièces de vaudeville comme *Le Chapeau de paille d'Italie* (1927) dans sa période muette, *Le Million* (1931) dans sa période parlante, constituent une véritable *forme poursuite*. Celle-ci devient la métaphore qui s'apparente parfaitement à la quête existentielle des personnages, car ce qui se cache derrière la recherche d'un chapeau de

paille, d'un billet de loterie ou encore de la réussite sociale, est une course en avant vers un avenir meilleur.

Ces films prouvent magistralement que le genre de la *poursuite* n'est pas mort avec les années 1910. Au-delà du fait qu'ils consacrent l'amour de leur auteur pour la poursuite – celui-ci réussit même à l'évoquer par des effets sonores dans un des premiers films sonorisé français, *Sous les Toits de Paris* (1930) – ils mettent en avant, au cinéma, la grande potentialité d'une structure narrative fondée sur la poursuite, comme elle l'était d'ailleurs dans le vaudeville de Labiche et de Feydeau. Ce parallèle évoque les origines populaires de cette figure qui se développe à satiété dans deux arts également liés au spectacle populaire. De plus, sa formidable plasticité laisse à penser qu'elle n'est qu'un réceptacle pouvant contenir les figures de l'attraction qu'on veut bien lui confier. Elle serait donc non pas « attractionnelle » par essence mais par conjonction, restant malgré tout une matrice que l'on peut faire évoluer dans une voie plus ou moins narrative en fonction des éléments qui lui sont associés : nature du montage, images produites, animation à l'intérieur du plan.

D'ailleurs, l'utilisation de la poursuite chez René Clair subira des variations. Il l'utilisera d'une façon brillante dans des comédies comme *Ma femme est une sorcière* (1942) et *Les belles de nuit* (1952). Il la citera d'une façon émouvante dans *Le silence est d'or* (1947) en hommage à la cinématographie des premiers temps, pour l'abandonner dans *Les grandes manœuvres* (1955) où une thématique dramatique semble démontrer, apparemment⁸⁵⁹, que les thèmes d'essence tragique, tout comme au théâtre, ne font pas bon ménage avec la poursuite. Celle-ci incarne pour René Clair le récit cinématographique par excellence : comme dans les premiers films burlesques l'auteur compose des galeries de portraits qui deviennent presque le leitmotiv final de ses films dans ses formes joyeuses (la farandole finale du *Million*) ou un peu plus pompeuses (la cavalcade spatio-temporelle des *Belles de nuit*).

L'œuvre des deux autres cinéastes que j'ai analysée confirme ce désir/répulsion de la poursuite, comme d'une chose à laquelle on ne peut échapper, tant elle recouvre des sphères de sentiments humains qui vont de la quête existentielle au désir de la possession. Ceci explique, à mon avis, le fait que la poursuite soit, dans l'imaginaire collectif, associée à l'idée

⁸⁵⁹ Cette dichotomie sera surmontée par Jean-Pierre Melville qui justement réussira à proposer une forme de poursuite de type tragique.

de chasse, fuite, quête, traque, dont les activités sont, en principe, les plus diverses, mais dont les frontières sont très imperméables, comme en témoignent les films de Jean-Pierre Melville.

Avec ce cinéaste, la poursuite va révéler ses aptitudes à porter un discours symbolique très fort à travers la mise en place de figures de style originales constituant une synthèse entre la tragédie et le cinéma grand public. En effet, ses premières réalisations, inspirés d'une thématique théâtrale, s'incarnent au cinéma dans des films statiques, propices au huis clos et jugés « intellectuels » par la profession.

Dans un premier temps, sa passion pour le film noir américain le conduit à réaliser des films qui obéissent aux canons d'un cinéma plus « populaire ». *Bob le flambeur*, qui aura une importance considérable dans le cinéma français par son influence sur les auteurs de la Nouvelle Vague, emprunte cette voie mais d'une façon très particulière. Si une partie du film correspond à ce que le grand public attend d'un film de gangsters, une longue première partie introductive met en place des déambulations et des déplacements qui s'imposent comme des variantes de la poursuite, en orientant le film vers la « modernité » du point de vue du récit. Par ailleurs, même dans les scènes d'action pures, à la poursuite concrète se substituent des formes originales plus à même de traduire en image les obsessions plastiques de l'auteur. Celui-ci réussit à composer un portrait de type documentaire de Pigalle la nuit, à travers une courte scène d'action judicieusement mise en scène comme une variation de la poursuite. Il court-circuite les contraintes rigoureuses traditionnelles de la « véritable course-poursuite » qui se matérialisent à travers un mouvement rapide organisé d'une façon cohérente à travers à l'espace et le temps. Il s'autorise plutôt un fil conducteur, ténu mais présent, qui ouvre sur une liberté et une poésie bien plus grandes.

Ses films vont ensuite illustrer une réelle facilité à utiliser la poursuite sous des formes variées pour jouer avec le récit comme prétexte narratif et comme forme artistique. Celle-ci lui permet dans *Deux hommes dans Manhattan* (1958) de « fictionner » un principe documentaire ayant pour thème New York puis, petit à petit, dans les films suivants, d'exposer une thématique d'essence purement tragique. Cette volonté le conduit à affronter le paradoxe d'une représentation à l'écran d'un mouvement tragique. A travers la figure de la *traque* qui dans *Le deuxième souffle* (1966) sert au film de principe formel, narratif et thématique, Jean-Pierre Melville associe la course désespérée à l'effondrement. Il construit tout son film sur ce presque oxymore que constitue une association entre le mouvement, « l'action », liée à l'envie

de plaire à un public amateur de films policiers, et la destinée tragique, plus sujette en principe à l'immobilité et au huis clos. Avec *Le Samourai* (1967) il s'avance encore dans cette voie en y ajoutant une stylisation bien plus prononcée qui place au niveau symbolique les relations entre les codes du film noir et sa propre interprétation du tragique. La si célèbre scène de filature-poursuite dans le métro parisien souligne davantage le style du réalisateur qui joue avec la figure de la poursuite pour, dans une de ses variations, développer un discours sur la société policière dans laquelle l'homme traqué sert la métaphore d'une impasse tragique.

Ce discours prend une dimension encore plus profonde quand, dans *L'Armée des ombres* (1969), il évoque à travers une scène de poursuite la terreur d'un résistant qui échappe à la Gestapo. La course nocturne du personnage incarne l'effroi devant une entité qui n'apparaît même pas à l'écran tellement sa présence s'insinue en chacun des résistants et les étreint par la peur. Le tragique s'associe encore au mouvement qui anime les personnages à travers une fuite perpétuelle et se lit à travers les choix cornéliens qui les fait ressembler aux *Justes* de Camus.

La poursuite, dans sa forme concrète ou abstraite, dans des variations formelles et thématiques diverses – la filature, la fuite, la recherche, la traque – permet aux films d'épouser les discours les plus variés en s'insérant dans les différents sens que le mot lui-même recouvre, dans les domaines les plus différents de l'activité humaine. Avec Melville, le sens donné à la poursuite, au-delà des questions stylistiques purement cinématographiques, sert de révélateur et la consacre comme figure anthropologique. Comme forme elle retrouve les manifestations repérées dans les peintures grecques qui, dans d'infinies variations, faisaient par exemple de la chasse non seulement le paragon de l'activité masculine mais encore, comme écho des mythes grecs, le symbole du destin tragique de l'homme. La poursuite s'interprète alors comme le récit majeur qui domine tous les traits de l'expression humaine et comme la métaphore la plus parfaite du destin tragique inhérent à la condition mortelle.

La poursuite est sans doute la forme dominante qui a investi le plus fortement le cinéma dans le champ du récit. Aussi bien dans les formes courtes que constituent les premiers petits films burlesques anglais, comiques ou dramatiques de l'école de Brighton, que dans les longs métrages, complexes et développés qui vont éclore au cœur du cinéma institutionnel, le récit est bien le fondement de la poursuite.

L'attraction qui s'attache à elle n'est qu'une fonction variable facilement substituable. Même les tribulations, les détournements, les situations aussi rocambolesques qu'improbables chez un cinéaste comme Philippe de Broca, reposent non pas sur une idée spectaculaire de la poursuite, mais sur un récit résolument picaresque. Ses films sont empreints de ce « voyage à la recherche d'un moyen d'existence » qui était le prétexte narratif favori dans le roman picaresque. Son style, qui traduit tout à la fois une tendance au baroque cinématographique et un attrait pour la comédie populaire, lui fait utiliser la poursuite dans des variantes subtiles et parfois s'en dispenser au profit d'autres programmes narratifs. Ainsi dans *Cartouche* (1962), il se sert de la poursuite, dans la partie qui lui est la plus personnelle, pour mettre en scène un mouvement baroque. Elle est montrée sous une forme inachevée où le geste est préféré à l'acte : son incomplétude devient l'expression d'un geste gratuit, à l'image de ces effets de séduction désintéressés. De fait, le cinéaste utilise la poursuite dans ce champ formel et se réserve pour les scènes comiques des situations burlesques telles que les rixes et les duels. Cette répartition est le signe d'un « non monopole » de la poursuite sur l'attraction d'essence comique.

Dans *L'Homme de Rio* (1963), en revanche, il utilise la poursuite à satiété, comme fil conducteur, comme référence à l'œuvre d'Hergé, *Les aventures de Tintin*, comme clin d'œil au cinéma burlesque et aux films d'aventures populaires. Ce film, prisé autant par une critique « initiée » que par le grand public, révèle à nouveau la force propre de ce récit majeur qu'est la poursuite dans lequel sont adjoints des éléments comiques, des poursuites annexes d'une valeur métaphorique plus « sérieuse » et, surtout, des développements plastiques. L'acteur se réduit parfois à un point guidant le regard vers des blocs d'espace saisis dans leur beauté, il n'est que la manifestation minimale d'un récit en sommeil. Les plans de Brasilia, expression de la modernité architecturale en plein désert, sont saisissants.

Le succès du film le conduit à réutiliser la poursuite dans *Les tribulations d'un Chinois en Chine*. L'influence de Jules Verne sur le film suscite une obsession pour les courses contre la montre et celle d'Hergé, dont les œuvres sont émaillées de poursuites, renforce une nature filmique intrinsèquement liée à la poursuite. Mais la volonté burlesque qui anime le réalisateur pousse le film en direction d'un « super barnum » et démontre, à travers des poursuites, systématiquement enrichies de gesticulations et de postures comiques, que celles-ci restent définitivement des structures de récit. Elles ne sont donc pas comiques par essence,

mais se présentent plutôt comme des formes polysémiques en puissance, qu'une coloration plus ou moins « attractionnelle », comique ou dramatique, viendra orienter dans une voie ou dans une autre. Cette constatation contribue à remettre en cause, à nouveau, le lien automatique entre la poursuite et l'attraction. En définitive, ce qui tend à l'assimiler à l'attraction, c'est l'image choc, peut-être plus liée au corps de l'acteur, à sa gestuelle et sa gesticulation, et bien sûr au montage. Le montage des attractions chez Eisenstein intègre l'image choc parce qu'il est conçu comme rupture. Tout comme dans le cadre de l'« agit prop » des théâtres politiques dont les méthodes de jeu inspireront sa théorie, où c'est la posture de l'acteur qui vient rompre un « continuum corporel ».

Deux films de Philippe de Broca viennent étayer l'idée d'une attraction d'essence comique qui repose sur le montage et sur le jeu de l'acteur plus que sur la poursuite elle-même.

Le premier, *Le Magnifique*, est un film construit symétriquement à travers un montage parallèle qui évoque deux espaces temps différents : l'un, fantasmé par un auteur de roman qui donne vie à un James Bond caricatural et l'autre dans lequel est sensé vivre cet auteur. Le contraste entre les deux mondes, les interférences qui les font se contaminer mutuellement peuvent être assimilés à une poursuite symbolique. Mais cet aller retour permanent traduit peut-être la nature primitive de l'alternance et ses racines dans l'univers de l'attraction le plus immédiat : le Fort-Da repéré par Freud dans le jeu du petit enfant à la base de la répétition, les danses balancées de certaines tribus d'Amérique centrale observées par Claude Lévi Strauss, les jouets optiques du 19^{ème} siècle, le montage cadencé d'une séquence d'un film, pour n'en citer que quelques exemples.

La méta-attraction du film de Philippe de Broca repose non pas sur une poursuite mais sur une pure alternance, qui peut, certes, l'évoquer par un détour ou un déplacement. On peut considérer, en effet, que le syntagme alterné est une poursuite en puissance. Mais, dans ce cas, la poursuite n'est qu'une attraction par métonymie et, si elle s'identifie au montage alterné, elle n'en a pas le monopole.

Le second film, *L'Incorrigible*, abandonne la poursuite et propose une attraction entièrement subordonnée au jeu de l'acteur. Celui-ci développe une gestuelle d'essence comique, ordonnée, encore et toujours, par l'idée d'un aller et retour, cette fois entre deux contradictions, pour produire un « choc comique ». Comme le dit Jean Mitry :

« nous rions toutes les fois que notre intelligence se trouve en présence de faits qui sont de nature à nous faire penser d'une même chose qu'elle est et qu'elle n'est pas ; en d'autres termes, quand nous sommes tentés d'affirmer et de nier la même chose, quand, enfin, notre entendement est déterminé à concevoir simultanément deux rapports contradictoires »⁸⁶⁰

Ainsi, l'exubérance d'un comportement inadapté (le travestissement, le renversement des rôles) qui caractérise le jeu de Jean-Paul Belmondo est à la source d'un comique qui se dispense de poursuite. La poursuite n'est pas comique en soi et ne relève pas de l'attraction par essence, par contre, comme forme, elle peut servir un thème, un genre ou un style pour l'épouser tout à fait.

La poursuite est donc la structure narrative par excellence qui, d'une façon concrète, construit petits et grands récits et qui, de façon métaphorique, représente les parcours humains recensés par les mythes ou les contes. Dans certains cas, au cinéma, thèmes et structure entrent en résonance à travers la poursuite. Quand Feuillade la refoule elle s'étire et renaît comme filature ; quand René Clair l'utilise dans son plein développement, dans une approche presque existentielle, elle devient une Idée signifiée à l'écran par une « forme poursuite » ; quand le contenu est mis en avant, comme la traque chez Melville, c'est sa signification mythique et tragique qui ressort. Chez de Broca, elle est tantôt surexposée, tantôt sous-exposée mais le sens de cette inconstance est dû à ses rapports au comique auquel elle n'est peut-être pas aussi fortement liée qu'on le croit.

Au cinéma, la pérennité de la poursuite comme forme esthétique semble démontrée par sa représentation sous des modalités diverses, à travers les époques et les cinéastes. Son étrange plasticité lui permet d'épouser les styles et les genres les plus variés à travers des discours qui se nourrissent de formes artistiques ou de modes d'expression différents.

D'une façon plus générale, sa nature anthropologique se manifeste principalement par le fait qu'elle constitue avant tout un récit, le récit minimal le plus familier à l'âme humaine, à tel point que les formes les plus contemporaines de l'art en font un usage tout aussi constant.

Un récit après tout

⁸⁶⁰ MITRY, Jean, *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Paris, Classiques du cinéma, 1957, p. 82.

Si le cinéma est bien encore aujourd'hui pour Federico Zeri « l'art guide »⁸⁶¹, comme le fut jadis la peinture dans la période Hellenistico-romaine de l'antiquité, la musique au milieu du 19^{ème} siècle en Italie, l'architecture à la Renaissance, il opère des mutations liées à son absorption dans des modes de création et de diffusion sans cesse renouvelés : la miniaturisation des appareils de prise de vue semble ne pas avoir de limites, la domination prochaine du numérique est certaine, les expériences d'interactivité héritées des jeux vidéo sont impressionnantes, les expériences de vie virtuelle sur Internet parfois saisissantes. Ces formes renouvelées de création sont-elles liées à la poursuite, comme forme anthropologique et comme récit selon les mêmes rapports ?

Des espaces nouveaux qui n'ont pas pu être étudiés dans cette thèse se révèlent particulièrement passionnants et tout aussi riches pour évoquer l'aspect anthropologique de la poursuite tout comme ses fonctions narratives.

Au cœur des émissions télévisuelles les plus sujettes à la mise en scène voyeuriste de faits de société comme à travers les dispositifs d'artistes contemporains sensés produire une réflexion distanciée sur une expérience d'art, la poursuite est autant un sujet et un thème qu'un mode d'approche et de mise en perspective. Aussi bien sur la chaîne câblée « no limit » où elle constitue un « genre » d'émission à part entière qu'à travers le travail de Sophie Calle, la poursuite est convoquée en tant que récit : comme contenu dans le premier cas, comme structure en acte dans le second.

Le 22 avril 2007 à 18h sur la chaîne câblée « no limit » une émission dite de « télé réalité » proposait donc au téléspectateur d'assister à une série de courses-poursuites filmées par la police américaine au moyen de caméras embarquées. Le dispositif, assez sommaire, puisqu'il ne permet qu'un mode de filmage pauvre – plan séquence et travelling-avant – est renforcé par une voix off qui traduit les dialogues pris en son direct et les paroles énoncées à la radio. Les scènes les plus intenses sont présentées plusieurs fois et remontées en intégrant parfois les images prises d'hélicoptère, quand il y en a, ou en jouant sur les échelles de plans à travers les mêmes images recadrées. Les courses-poursuites sont liées aux activités de la police amenée à prendre en chasse des truands en fuite ou des délinquants de la route. Les scènes présentées ne sont pas toutes spectaculaires et ne se soldent pas forcément par des conséquences tragiques

⁸⁶¹ ZERI, Federico, *Derrière l'image*, Paris, Rivages, 1988.

telles que les fusillades, carambolages, arrestations violentes, décès. Mis à part quelques cas, comme cette voiture en fuite roulant de nuit dans une gerbe d'étincelles, pneu éclaté et jante labourant le macadam, le déroulement des poursuites est assez banal et pourtant, malgré tout, assez fascinant. Le commentaire et la musique insufflent parfois un ton comique et léger ou pesant et dramatique pour donner à ces récits minimalistes en image une épaisseur supplémentaire. Ces images prouvent, au-delà de leur nature conventionnelle ou archétypale, qui rappelle les scènes composant les programmes de la « cinématographie attraction », que la poursuite est bien un genre encore et toujours, quelle que soit la valeur sociologique de son contenu et de son esthétique. De plus, la pauvreté d'un dispositif de mise en scène qui, d'ailleurs, valorise le caractère « réaliste » des scènes met en avant la tangibilité d'un récit véritable, familier, qui ne dure parfois que quelques secondes. Les signes de récit, dans leur immédiateté, permettent un décodage immédiatement accessible à des enfants, à travers une structure nettement définie par Propp (début, continuation, achèvement) même si elles se présentent à nous sous la forme de pathétiques chasses à l'homme. Tout cela n'est pas, non plus, sans rappeler les premières poursuites dramatiques tournées par les premiers cinéastes anglais ou français dans les années 1900.

Dans un autre domaine, les expériences de Sophie Calle illustrent l'incontournable force de la poursuite dans le champ des récits. Un ouvrage publié à l'occasion d'une exposition de cette artiste contemporaine (*M'as-tu vue ?*), présentée au centre Georges Pompidou, commente les différents aspects d'une démarche qui utilise la filature comme point de focalisation.

Dans le cadre d'une réflexion générale sur la place de l'auteur dans le processus artistique, elle élabore un certain nombre de performances volontairement centrées sur la question du récit.

A la fin des années 70 Sophie Calle compose, à travers ses carnets qui s'apparentent à des journaux intimes, des sortes de romans-photos mettant en place des récits d'enquêtes ou des filatures. Son « art » qualifié par certains d'autofictionnel se situant dans « un entrelacement inédit de récits factuels à tendance fictionnelle »⁸⁶² s'apparente au cinéma sur bien des points. Ainsi c'est une action qui sert de préalable à l'enregistrement photographique, à un

⁸⁶² MACEL, Christine, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle » dans CALLE, Sophie, *Sophie Calle, M'as-tu vue ?*, Paris, Editions Xavier Baral, 2003, p. 19.

commentaire écrit de type « rapport », et à leur compilation dans un recueil. En 1978 et 1979, elle suit des inconnus dans la rue, les photographie et note leurs déplacements puis expose les clichés et les commentaires qui les accompagnent ; la *Suite vénitienne* (1980) évoque ainsi le parcours de Sophie Calle derrière un homme qu'elle suit dans Paris, dont elle perd la trace, et qu'elle suit à nouveau jusqu'à Venise après l'avoir rencontré à nouveau par hasard le soir même ; en 1981, avec l'aide d'un complice, elle se fait prendre en filature par une agence de détectives privés qui réalisent des clichés et rédigent des comptes rendus écrits faisant état de son emploi du temps. Elle expose ensuite sur des panneaux les photos, les comptes-rendus dactylographiés et son récit personnel dans une installation intitulée *la filature* ; en 2001 elle renouvelle l'expérience dans *20 ans après*⁸⁶³.

Dans la foulée du travail de Jean le Gac qui est défini par le terme de *Narrative Art*, Sophie Calle prend à contre-pied les théories qui prévalaient dans les années 60 et qui considéraient que l'auteur devait s'effacer au profit du discours et de ses formes propres. Elle revendique sa subjectivité et cherche à démontrer que la pensée esthétique ne peut se passer du sujet et de l'auteur.

Ce choix récurrent de la *filature* au sein de son dispositif créatif qui se situe au carrefour de la performance, de la photographie et du roman, dans une proximité forte avec le cinéma, appelle plusieurs réflexions.

D'abord, cela démontre que la *filature* constitue un recours presque évident, non seulement à la mise en place d'un récit et ici à son démarrage, mais encore à une structuration dans sa prolongation comme récit photographique et littéraire. Comme au cinéma, cette forme incomplète de poursuite se présente comme une alternative bien plus efficace grâce à sa faculté de suspendre et de faire durer le récit. Or, ce recours à la filature comme structure narrative et comme mode d'élaboration d'un récit chez Sophie Calle fait également penser à certains cinéastes des années 1900 en France et ailleurs qui inventaient au fur et à mesure de leur tournage, le développement de leurs courses poursuites. Sous cet angle, la poursuite qui « est dans ce genre de films, autant celle des protagonistes que celle du réalisateur qui court

⁸⁶³Lire à ce sujet BLOIS, Yves-Alain, « La tigresse de papier », dans CALLE, Sophie, *op. cit.*, p. 29.

après le mouvement »⁸⁶⁴ se manifeste par un lien très fort avec le hasard, celui des lieux ou des matériaux immédiatement disponibles et traduit un dialogue permanent entre l'imagination et le « réel » ambiant⁸⁶⁵. Dans les années 10, Feuillade, pour son *Fantômas*, démarrant le tournage muni parfois de quelques idées notées sur un carnet, était forcé de se livrer à l'improvisation. Les filatures, que l'on repère dans la série, constituent le fil narratif le plus adapté à cette démarche. Tout en permettant à Feuillade de produire cette image esthétiquement conforme à ses goûts elle permet aussi de faire durer, de suspendre l'action des personnages mais aussi celle du metteur en scène.

Avec Sophie Calle, également, la poursuite, à travers sa forme imparfaite et distendue, la filature, est réinventée dans un dispositif lié encore plus que jamais au hasard ; elle est surtout convoquée à nouveau avec toute sa plasticité comme figure de récit et comme mode de production d'un récit.

Cette artiste revendique une place centrale pour l'auteur. Même si elle explore les limites de cette notion à travers toutes sortes d'expériences portant sur l'usurpation, l'extension à l'anonyme et au collectif, elle prouve que la pensée esthétique est irrémédiablement ancrée sur la question du sujet et de l'auteur⁸⁶⁶.

Or, dans son œuvre, la filature peut se lire comme la forme la plus exhibitionniste de l'affirmation de la place de l'auteur. Sophie Calle-auteur est initiatrice et actrice d'une action qui suscite le récit et elle compile les marques de ce récit pour le donner à voir et à lire. Elle fait donc de l'action le préalable au récit et, inversement, fait du récit le compte-rendu d'une action.

L'idée d'un agir réalisé et non feint qui permet de faire naître l'histoire lui sert de principe conceptuel et s'apparente étrangement à une certaine approche du cinéma comme le néoréalisme italien. Certains films appartenant à ce courant font d'ailleurs un usage intense de la poursuite dans une version lente proche de la filature, comme *Le Voleur de bicyclette*

⁸⁶⁴ LANDRIEUX, Valery, *Les représentations de la banlieue dans le cinéma français de fiction et documentaire, des frères lumières jusqu'à la fin du muet*, *Op.cit.*

⁸⁶⁵ Lire à ce sujet KRAL, Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Editions stock, Paris, 1984, p 55-65.

⁸⁶⁶ Lire à ce sujet, MACEL, Christine, *op. cit.*, p. 28.

(Ladri di biciclette, 1948) de Vittorio de Sica, mais surtout transforment l'acte de filmer lui-même en filature et en poursuite renforçant par là même la place de la caméra comme personnification de l'auteur. Le fait de filmer constitue bien en tant que tel une poursuite, celle du personnage par l'auteur, dans la mesure où le récit se confond avec l'acte de filmer. Cesare Zavattini ne théorisait-il pas le « pedinamento » (filature, poursuite) comme étant la forme cinématographique idéale.

Mais le travail de Sophie Calle, s'il constitue une recherche personnelle passant à travers une représentation de soi, un autoportrait sophistiqué, délivre également une lecture anthropologique dans la mesure où cette artiste cherche une façon d'envisager et de représenter la vie humaine. L'utilisation de la poursuite sous sa forme apparentée, la filature, pour mener à bien cette expérience, traduit une vision de la condition humaine similaire à celle qui est délivrée dans *Le Samouraï* de Melville : des rapports humains majoritairement placés dans le champ du contrôle mutuel au cœur d'un champ de solitude.

De nouveaux récits ?

Si, dans les performances de Sophie Calle, la question de l'interactivité entre le récit et l'auteur exclut le spectateur, ce n'est plus forcément le cas dans la dialectique proposée par le jeu vidéo. En effet, dans certains de ces jeux dits « d'action », il s'agit, pour le joueur-spectateur, de s'impliquer fortement pour maîtriser les commandes et prendre apparemment le pouvoir sur l'image. Le joueur-spectateur intervient donc directement dans un récit en train de se faire, même si les combinaisons possibles sont limitées par la capacité du jeu à produire de nouvelles arborescences. Or, les progrès technologiques semblent pouvoir proposer une liberté de plus en plus grande dans ce champ des possibles. En effet, si certains jeux ne proposent qu'un simple parcours aux variantes nombreuses mais que seule l'expérience liée à l'échec permettra d'explorer rapidement, d'autres, comme *Grand Theft auto*, dans ses différentes versions, offrent un niveau de liberté particulièrement élevé. Dans ce jeu, il est en effet possible de vagabonder à son gré dans un vaste univers virtuel pour interagir avec l'environnement. Le but assigné au joueur est, par exemple, de cet ordre : « suite à une trahison au bas de l'échelle de la pègre de Liberty City ou de Vice city, il faut essayer de remonter la pente et de reprendre du galon à grand coup de périlleuses missions. Assassinats,

extorsions, vols, toute la palette du parfait petit truand est au programme »⁸⁶⁷. Le déplacement au cœur d'un univers où tout est permis devient l'amorce d'un récit que le joueur construit au fur et à mesure en fonction de ses propres actions. Bien entendu, les limites spatiales existent et les infinies possibilités sont soumises aux données informatiques combinées même si l'originalité du jeu provient de « la taille gigantesque de l'espace de jeu et de la possibilité qui est offerte au joueur de s'y promener librement, en lui laissant le choix d'effectuer ses contrats quand bon lui semble »⁸⁶⁸. Evidemment, si la liberté permet au joueur de choisir entre une activité intense et une nonchalance totale, puisqu'il est possible d'arpenter les rues à pied ou en voiture sans but, il existe tout de même une limite. En effet, l'intérêt des forces de l'ordre s'en va croissant et la police et l'armée se chargent avec voitures, chars et hélicoptères de pourchasser le joueur.

Les versions et les variantes de plus en plus sophistiquées de tels jeux, aux possibilités et aux qualités d'images toujours plus grandes, fascinent. Les liens entretenus avec le cinéma par les jeux d'action et d'aventure sont étudiés depuis quelques années du point de vue de leurs influences réciproques : genre, iconographie, thèmes et scénarios. L'interactivité – même si elle n'est pas nouvelle car les jeux d'optique la proposaient, jadis, d'une certaine manière – constitue, bien sûr, la différence notoire avec le cinéma et donne au récit, même forcément inclus dans un cadre général par un scénario minimal (thème, personnages, dialogues, intrigues), une toute autre valeur. La prédominance de la poursuite s'en trouve-t-elle modifiée? Par ailleurs, les jeux d'aventures qui font appel à des écrivains et des scénaristes professionnels pour mêler au jeu des éléments habituellement réservés au cinéma, afin de proposer de véritables films interactifs, ne feront-ils que reproduire les formes habituelles de l'expression humaine dans le sillage du 7^{ème} art qui leur sert encore de guide⁸⁶⁹ ?

Au cinéma, la poursuite, sous sa forme la plus complexe ou la plus incomplète, dans d'infinies variations, constitue la figure de récit par essence et représente la métaphore de l'acte même de captation de l'image dans ce qu'il a de plus symbolique à tel point que toute poursuite semble faire récit et que tout récit semble faire poursuite. La poursuite, rivée à l'âme humaine, semble bien resurgir partout où le récit se manifeste. Peut-on entrevoir une

⁸⁶⁷ LANIER, Gilles, *L'année du jeu vidéo 2004*, Paris, Calmann-lèvy, 2004, p. 102.

⁸⁶⁸ *Idem.*

⁸⁶⁹ Sur l'idée du cinéma comme « art guide » lire à ce sujet ZERI, Federico, *Derrière l'image*, *op.cit.*

autonomisation croissante des nouvelles formes de création par rapport à cette emprise ? Cela conduirait-il à de nouvelles structures et de nouveaux contenus ? A de nouveaux mythes ou à d'autres *archétypes*, pour utiliser le concept de Jung ? Il semble bien que la poursuite est le signifiant humain le plus certain et que, même si sa connotation triviale peut conduire à la refouler, elle resurgit sous une forme ou sous une autre, et souvent magnifiée, c'est ce que l'exemple de Feuillade a bien montré.

Bibliographie thématique

Ouvrages sur le cinéma

AMENGUAL, Barthélemy, *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971, 206 p.

BURCH, Noël, *La Lucarne de l'Infini*, Nathan, Paris, 1991, 304 p.

ESNAULT, Philippe, *Chronologie du cinéma mondial*, Paris, Les grands films classiques, 1963, 224 p.

GARDIES, Alain, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksiek, 1993, 222 p.

GAUDREULT, André, *Cinéma et attraction Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Editions, 2008, 252 p.

GAUDREULT, André, *Du Littéraire au filmique, Système du récit*, Librairie de Méridiens, Klincksieck et Cie, Laval, 1988, 200 p.

GAUDREULT, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Editions Nathan, 1990, 159 p.

GAUTHIER, Philippe, *Le montage alterné avant Griffith, le cas Pathé*, L'Armattan, 2008, 145 p.

LANGLOIS, Henri, *300 ans de cinéma, écrits*, Paris, Cahiers du cinéma, 1964, 380 p.

LEUTRAT, Jean-Louis, *L'alliance brisée : le western des années 20*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 448 p.

PISANO, Giusy, POZNER, Valérie, *Le muet a la parole Cinéma et performance à l'aube du XXème siècle*, Paris, AFRHC, 2005, 351 p.

PINEL, Vincent, *Genres et Mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006, 239 p.

PINEL, Vincent, *Le montage l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, 94 p.

TOULET, Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1988, 176 p.

TRUFFAUT, François, HITCHCOCK, Alfred, *Hitchcock Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, 311 p.

BRASILLACH, Robert, BARDECHE, Maurice, *Histoire du cinéma*, Paris, André Martel, 1948, 572 p.

BURCH, Noël, *La Lucarne de l'Infini*, Nathan, Paris, 1991, 304 p.

DARRE, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La découverte, 2000, 120 p.

DESLANDES, Jacques, RICHARD, Jacques, *Histoire comparée du cinéma, tome 2*, Bruxelles, Casterman, 1968, 555 p.

GAITA, Michèle, *Cinéma et public lyonnais 1895 – 1927*, Bois d'Arcy, CNC, 1986, 85 p.

GAUDREAU, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, 159 p.

COUDERC, Jean-Jacques, *Les petits maîtres du burlesque américain*, CNRS Editions, Paris, 2000, 697 p.

JEANNE, René, *Cinéma 1900*, Paris, Flammarion, 1965, 250 p.

JEANNE, René, FORD, Charles, *Histoire illustrée du cinéma, tome 1, le cinéma muet*, Verviers, Editions Gérard et compagnie, 1966, p. 35.

KRAL, Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Editions Stock, Paris, 1984, 342 p.

MITRY, Jean, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, Les éditions du Cerf, 2001, 527 p.

MITRY, Jean, *Filmographie Universelle, Tome deuxième, Primitifs et Précurseurs, 1895-1915*, Paris, publication universitaire de l'IDHEC, 1967, 180 p.

BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, 315 p.

GAUDREAULT, André, *Cinéma et attraction pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Editions, 252 p.

MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf, 2001, 323 p.

FORD, Charles, *Histoire populaire du cinéma*, Paris, Mame, 1955, 348 p.

KRAL, Petr, *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, 342 p.

JULLIER, Laurent, *L'analyse de séquence*, Paris, Armand Collin, 2004, 185 p.

La poursuite, figurée, racontée, mise en scène, imagée

Livres

ABELANET, Jean, *Signes sans paroles, cent siècles d'histoire rupestre en Europe occidentale*, Paris, Hachette, 1996, 345 p.

ADES, Marie-Claire, *Spilliaert, Œuvres de jeunesse 1900-1918*, ADAGP, Paris, 1997, 187 p.

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 167 p.

BECKETT, Wendy, *Histoire de la peinture*, Editions Solar, Paris, 1995, 400 p.

BENNEZON, Pierre, *Trésor des lettres*, Paris, Fernand Nathan, 1962, 592 p.

BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 157 p.

BRAY, René, *Molière, homme de théâtre*, 317 p.

BRUNEL, Pierre, *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 1964, 766 p.

CEYSSON, Bernard, BRESC-BAUTIER, Geneviève, FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, *La sculpture De la renaissance au XXème siècle*, TASCHEN, Cologne, 1997, 608 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990, 319 p.

- FAGIOLO, Maurizio, *Le Bernin*, Scala, Florence, 2002, 77 p.
- FELLINI, Federico, *Faire un film*, Paris, Editions du Seuil, 1996, 283 p.
- GAFFIOT, Félix, Dictionnaire illustré Latin Français, Paris, Hachette, 1933,
- GENETTE, Gérard, *figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GIDEL, Henri, *Le théâtre de Feydeau*, Editions Klincksiek, Paris, 1979, 354 p.
- GIDEL, Henry, *Le vaudeville*, Paris, P.U.F., 1986, 127 p.
- GOMBRICH, E. H., *Ombres portées, leur représentation dans l'Art occidental*, Paris, Gallimard, 1996, 94 p.
- HUCHET, Yves, *Molière, Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, Larousse, 1963, 134 p.
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1995, 955 p.
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, Tome 2, Paris, Gallimard, 1995, 960 p.
- JEAN, Georges, *Le roman*, Paris, Editions du Seuil, 1971, 267 p.
- JOST, François, GAUDREAU, André, *Cinéma et récit II, Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, 159 p.
- LA FONTAINE, Jean, *Fables*, Classiques Hachette, Paris, 1929, 573 p.
- LAMING-EMPERAIRE, A, *La signification de l'Art rupestre paléolithique, Méthodes et applications*, Paris, Editions Picard et Cie, 1962, 444 p.
- MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la Sculpture Mondiale, Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, NRF, Galerie de la Pléiade, Paris, 1954, 512 p.
- MALRAUX, André, *Les Voix du silence*, Paris, NRF, 1951, 639 p.
- MANNONI, Laurent, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au Cinématographe*, Edition des musées nationaux, Paris, 1995, 247 p.
- MARTIN, Roland, *l'Art Grec*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, 730 p.

MAUDUIT, J. A., *40 000 ans d'Art Moderne, L'homme et l'Art dans la préhistoire*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1974, 320 p.

MITRY, Jean, *Histoire du cinéma, Art et Industrie, tome I : 1894-1914*, Paris, Editions Universitaires, 1967.

MORIN, Edgar, *L'homme imaginaire*, Paris, Editions Gonthier, 1958, 186 p.

OBERTHÜR, Mariel, *Le Chat Noir*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1992,

PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les éditions de minuit, 1975, 273 p.

PROPP, Vladimir, *Les transformations des contes merveilleux*, 1928, 246 p.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Editions Gallimard, 1970, traduit du russe par Claude Ligny, 246 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 159 p.

SCARINGI, Carlo, *Zorro*, Rome, Gremese, 1999, 78 p.

SCHNAPP, Alain, *Le Chasseur et la cité, Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel, 1997, 601 p.

SICILIANO, Italo, *Les origines de la chanson de geste*, Paris, 1955.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, Editions du seuil, Paris, 1965, 315 p.

TRICOT, Xavier, *Léon Spilliaert*, Pandora, Gand, 1996, 211 p.

VON SCHLOSSER, Julius, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997, 234 p.

WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent, Art et anthropologie*, Paris, Editions Macula, 2003, 200 p.

WINCKLER, Martin, *Le rire de Zorro*, Paris, Bayard Editions, 2005, 78 p.

WITTKOWER, Rudolf, *Bernin, le sculpteur du baroque romain*, Phaidon, Paris, 2004, 256 p.

ZERI, Federico, *Derrière l'image*, Paris, Rivages, 1988, 270 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

ALBERA, François « Pour une épistémographie du montage », *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*, Hiver 2002.

BARTHES, Roland, « introduction à l'analyse structurales des récits », dans BARTHES Roland (sous la direction de), « L'analyse structurale des récits », *Communications n° 8*, 1966, p. 1.

BOUTEILLIER, Maïa, « Chapeau Sastres », *Libération du vendredi 7 décembre 2007*, p 31.

BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs » dans BARTHES Roland (sous la direction de), « L'analyse structurale des récits », *Communications n° 8*, 1966, p. 66.

FAVRE, Yves-Alain, « Le comique de Feydeau », *Revue des sciences humaines*, Avril Juin 1973, p. 239.

GAUDREAULT, André, « circularité et répétitivité dans l'attraction », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, pp. 29-52.

GERSTERNKORN, Jacques, « Les moments, les procédés et les situations types », *CinémAction n° 7 Le suspense au cinéma*, pp. 153-157.

GUNNING, Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006.

HODACK, Caroline, « Créer du sensationnel Spirale des effets et réalisme au sein du théâtre équestre vers 1800 », *Terrain, n°46*, Mars 2006, Paris, Maison des Sciences de l'Homme Editions, p. 49.

LANIER, Gilles, *L'année du jeu vidéo*, 2004, Paris, Calmann Levy, 2004, 189 p.

LEVY STRAUSS, Claude, « La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp », *Les cahiers de l'ISEA*, n°99, Année 1960.

MACEL, Christine, « La question de l'auteur dans l'œuvre de Sophie Calle » dans CALLE, Sophie, *Sophie Calle M'as-tu vue ?*, Paris, Editions Xavier Baral, p. 19.

MANUEL, Jacques, « D.W.G. Panorama de l'œuvre de Griffith 1914 1931 », *La revue du cinéma*, nov. 1946, p. 14.

MAYER, Andréas, « Faire marcher les hommes et les images, Les artifices du corps en mouvement », *Terrain* n° 46, Paris, MSH Editions, 2006, p. 34.

METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », dans BARTHES Roland (sous la direction de), « L'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, 1966, p. 120.

PINEL, Vincent, « De l'image animée au cinématographe », in LEGRAND, Jacques, (sous la dir.), *Chroniques du cinéma*, Paris, Editions Chroniques, 1992, p. 14.

PISANO, Giusy, « Les spectacles mixtes : tradition ou anachronisme ? Survivances sonores et visuelles de Robertson à Georges Lordier » dans PISANO, Giusy, POZNER, Valérie (sous la dir.), *Le muet a la parole Cinéma et performances à l'aube du XXème siècle*, Paris, AFRHC, 2005, p. 101.

REMY, Bernard, « Le noyau du rire, Mimes et postures au cinéma », *Art Press*, numéro 24, 2003, p. 40.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », dans BARTHES Roland (sous la direction de), « L'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8, 1966, p. 125.

BARDECHE, Maurice, BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*, Paris, André Martel, 1948, 572 p.

Louis Feuillade

Livres

ADRIAN, *Cirque au cinéma*, Paris, Editions Adrian, 1984, 220 p.

LACASSIN, Francis, *Feuillade*, Paris, Seghers, 1964, 205 p.

LACASSIN, Francis, GAUTHIER, Patrice, *Louis Feuillade Maître du cinéma populaire*, Paris, Gallimard, 2006, 127 p.

LACASSIN, Francis, *Louis Feuillade Maître des lions et des vampires*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1995, p. 212.

LANDRIEUX, Valery, *Les représentations de la banlieue dans le cinéma français de fiction et de documentaire, des frères Lumière Jusqu'à la fin du muet*, Thèse de doctorat, UFR Art de l'Université Marc Bloch, Strasbourg, Juin 2004.

MITRY, Jean, *Histoire du cinéma, Art et Industrie, tome 1, 1895-1914*, Paris, Editions universitaires, 1967, 590 p.

PASSEK, Jean loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2000, 2399 p.

RAMIREZ, Francis, ROLOT, Christian, *Mon oncle*, Paris, Nathan, 1993, 119 p.

SADOUL, Georges, *Histoire Générale du cinéma : tome 2, Les pionniers du cinéma 1897-1909*, Paris, Denoël, 1973, 572 p.

SIMON, Jean Paul, *Le filmique et le comique*, Editions albatros, Paris, 1979, 220 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

AMENGUAL Barthélemy Amengual, « Griffith : le temps, l'espace, la volupté », *Positif* n° 265, mars 1983, p. 3.

BONITZER, Pascal, « L'omnibus et le corbillard » dans GRENIER, Lise (sous la direction de), *CITES-CINES*, Paris, Editions Ramsay, 1987, p. 149.

BOWSER, Eileen, « Introduction au Projet de Brighton », in GAUDREAUULT André (sous la direction de), « Le cinéma des premiers temps (1900-1906) », *Cahiers de la Cinémathèque* n° 29, Hiver 1979, p.16.

BREWSTER, Ben, « La mise en scène en profondeur dans les films français de 1900 à 1914 » in « Les premiers ans du cinéma français », *Actes du cinquième colloque de l'Institut Jean Vigo*, p. 204.

CAROU, Alain, « Art et imitation sur une bande de la série Le film Esthétique et son procès », dans CHAMPREUX, Jacques, CAROU, Alain (sous la dir.), « Louis Feuillade » *1895 octobre 2000 Hors série*, p. 39.

CHAMPREUX, Jacques, « La vie telle qu'elle est : Un manifeste pour rien ? Ou pas de manifeste du tout », dans CHAMPREUX, Jacques, CAROU, Alain (sous la dir.), « Louis Feuillade » *1895 octobre 2000 Hors série*, p. 68.

CHAMPREUX, Jacques, « Les films à épisode de Louis Feuillade », *1895, octobre 2000*, p.133.

CHAMPREUX, Jacques, CAROU, Alain (sous la dir.), « Louis Feuillade », *1895 Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, numéro hors série, septembre 2000.

DE LA BRETEQUE, François, « Vendémiaire, le poème de la vigne un cru du terroir dans l'océan du serial », dans CHAMPREUX, Jacques, CAROU, Alain (sous la dir.), « Louis Feuillade » *1895 octobre 2000 Hors série*, pp. 109-123.

DULAC, Nicolas Dulac et PERRON, Bernard, « Introduction » in DULAC, Nicolas, PERRON, Bernard (sous la dir.), *Configurations de l'alternance, Cinéma et Cie*, n°9, Fall 2007, p. 11.

DULAC, Nicolas, GAUDREAUULT, André « Le montage alterné face à l'histoire : l'exemple d'*Attack on a China Mission* » dans DULAC, Nicolas, PERRON, Bernard (sous la dir.), *configurations de l'alternance, Cinéma et Cie*, n°9, Fall 2007

FEUILLADE, Louis, « Entretien avec Jacques Champreux », in CAROU, Alain, CHAMPREUX, Jacques (sous la direction de), « Louis Feuillade », *1895 Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, numéro hors série, 3^{ème} trimestre 2000, p. 345

GABILLONE, Lino, « i mimi di Harpo », *Il comico*, numéro spécial, 1981, pp 94-95

GARTENBERG, John, « Les mouvements de caméra dans les films produits par Edison et la Biograph », in GAUDREAULT, André, « Le cinéma des premiers temps », *Les cahiers de la Cinémathèque*, Hiver 1979, numéro 29, p. 64.

GAUTIER, Philippe, « De la poursuite au sauvetage de dernière minute : Le développement du montage alterné chez Pathé entre 1906 et 1908 », *Cinéma et Cie*, n° 9, Fall 2007, p. 33.

GUIBERT, Pierre (sous la direction de), *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean VIGO, 1985, Actes du cinquième colloque international de l'Institut Jean Vigo, BREWSTER, Ben, « la mise en scène en profondeur dans les films français de 1900 à 1914 ».

GUNNING, Tom « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde », *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006.

ICART, Roger, « Max Linder et son temps » dans GUIBERT, Pierre (sous la direction de), *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, Actes du cinquième colloque international de l'Institut Jean Vigo, p.43.

JEANCOLAS, Jean-Pierre, MEUSY, Jean-Jacques, PINEL, Vincent, *l'Auteur du Film, description d'un contrat*, Arles, Institut Lumière, 1996, p. 26.

LACASSIN, Francis, « Louis Feuillade », *Anthologie du cinéma n°15*, mai 1966, pp 228 et suiv.

LEVY, David , « The fake train robbery : les reportages simulés, les reconstitutions et le film narratif américain », in GAUDREAULT André (sous la direction de), *le cinéma des premiers temps (1900-1906)*, *Cahiers de la Cinémathèque* n° 29, Hiver 1979, p. 42.

SMOLDEREN, Thierry, « Le syndrome Töpferien », DULAC, Nicolas, PERRON, Bernard (sous la dir.), configurations de l'alternance, *Cinéma et Cie*, n°9, Fall 2007.

René Clair

Livres

AGEL, Henry, AGEL, Geneviève, *Initiation au cinéma*, Paris, les éditions de l'école, 1957, 394 p.

ALBERA, François, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, 192 p.

AMENGUAL, Barthélemy, *René Clair*, Paris, Seghers, 1963, 187 p.

BARROT, Olivier, *René Clair ou le temps mesuré*, Paris, Hatier, 1985, 127 p.

BILLARD, Pierre, *Le mystère René Clair*, Paris, Plon, 480 p.

CHAZAL, Robert, *Marcel Carné*, Paris, Seghers, Cinéma d'aujourd'hui, 190 p.

CLAIR, René, *Cinéma d'hier cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, 372 p.

CLAIR, René, *Jeux du hasard*, Paris, Editions Gallimard, 1976, 252 p.

CLAIR, René, *Réflexions faites*, Paris, NRF, 1951.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 L'Image-mouvement*, Paris, Les Editions de minuit, 1983, 298 p.

LACASSIN, Francis, *A la recherche de Jean Durand*, Paris, AFRHC, 2004, 252 p.

MITRY, Jean, *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Paris, Editions universitaires, 1957, 188 p.

MITRY, Jean, *René Clair*, Paris, Editions Universitaires, 1960, 192 p.

PISANO, Giusy, POZNER, Valérie, (sous la dir.) *Le muet a la parole, Cinéma et performances à l'aube du XXe siècle*, Paris, AFRHC, 2005, 351 p.

PISANO, Giusy, *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS Editions, 2004, 295 p.

SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films*, Paris, Seuil, 1965, 280 p.

SADOUL, Georges, *Histoire d'un art le cinéma des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, 493 p.

SADOUL, Georges, *Histoire générale du cinéma*, Tome 3, Paris, Denöel, 1951, 440 p.

TULARD, Jean, *Guide des films*, Paris, Laffont, 1997, 1601 p.

VIAZZI, Glauco, *René Clair*, Milan, Poligono Societa Edirice, 1946, 182 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

AMENGUAL, Barthelemy, « Zibaldone clairien », dans *1895*, n° 25, septembre 1998, p. 20.

BILLARD, Pierre, « Narcisse contrarié », dans HERPE Noël, TOULET Emmanuel, (sous la dir.), *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000, p.19.

CANUDO, Riccioto, « La naissance du sixième art. Essai sur le Cinématographe », in *Les Entretiens idéalistes*, tome X, 6^{ème} année, n° LXI, Paris, 25 octobre 1911, p. 169.

COMPASSI Osvaldo, « Strade di Clair e Campanile », in *Cinema* du 25 novembre 1937.

DE ANGELIS, Daniela, *Italia-Fancia anni 30-40 : il rapporto tra i registi italiani et quelli d'oltrealpe*, Pescara, Trace Edizioni, 1989.

GAUTIER, Christophe, « Une gloire ambivalente », dans HERPE Noël, TOULET Emmanuel, (sous la dir.), *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000, p. 57.

GILI, Jean A, « René Clair et la critique italienne », dans HERPE Noël, TOULET Emmanuel, (sous la dir.), *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000, p. 72.

GUNNING, Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde », *1895*, n° 50 décembre 2006, p. 61.

MARIO DA SILVA, « Scomposizione di René Clair », in *Lo Schermo*, II, 4, Rome, 1^{er} avril 1936.

MITRY, Jean, « Louis Delluc », *L'avant scène cinéma* n° 110 janvier 1971.

PISANO, Giusy, « Une esthétique neuve de la chanson à l'écran », dans HERPE, Noël, TOULET, Emmanuelle, *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000, p. 139.

SELLIER, Geneviève, « René Clair, la Belle Epoque et l'après-guerre » dans HERPE Noël, TOULET Emmanuel, (sous la dir.), *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000, p 243.

VEZYROGLOU, Dimitri, « Chemins croisés René Clair et la société Albatros (1926-1928) », in HERPE Noël, TOULET, Emmanuelle, *René Clair ou le cinéma à la lettre*, Paris, AFRHC, 2000, p. 121.

Jean-Pierre Melville

Livres

BALDRY, H. C., *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspero, 1975, 217 p.

BANTCHEVA, Denitza, *Jean-Pierre Melville de l'œuvre à l'homme*, Editions du Revif, Paris, 2007, 278 p.

BORDE, Raymond, CHAUMETON, Etienne, *Panorama du film noir américain*, Paris, Les éditions de Minuit, 1955, 271 p.

BRASSART, Alain, *Les jeunes premiers du cinéma français des années 60*, Paris, Cerf-Corlet, 394 p.

CHAZAL, Robert, *Marcel Carné*, Paris, Sehers, 1965, 190 p.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 328 p.

NOGUEIRA, Rui, *Le cinéma selon Melville*, Paris, Seghers, 1973, 278 p.

PORCILE, François, LACOMBE, Alain, *Les musiques du cinéma français*, Paris, Bordas, 1995, 195 p.

SILVER, Alain, WARD, Elisabeth, *Encyclopédie du film noir*, Paris, Rivages, 1987, 458 p.

SIMSOLO, Noël, *Le film noir, vrais et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, 445 p.

VERNET, Marc, *Figures de l'absence, De l'invisible au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1988, 125, p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

BEYLIE, Claude, « Melville le flambeur », *Cinéma 59* n° 40, oct 1959, p 77.

BEYLIE, Claude, TAVERNIER, Bertrand, « entretien avec Jean-Pierre Melville », *Les cahiers du cinéma*, n° 124, oct. 1961, p. 15.

BITSCH, Charles, CHABROL, Claude, DONIOL-VALCROZE, Jacques, DE GIVRAY, Claude, GODARD, Jean-Luc, LACHENAY, Robert, MARCORELLES, Louis, MOULLET, Luc, « soixante metteurs en scènes français » *Les cahiers du cinéma*, Mai 1957, n° 71, p. 60.

BURDEAU, Emmanuel, « Le revolver et la culture », *Les Cahiers du cinéma* n° 507, nov 1996, p. 64.

CHABROL, Claude, « L'homme au Stetson », *Les Cahiers du cinéma* n° 507, novembre 1996, p. 74.

CORNAND, André, *Le Samouraï, La saison cinématographique 1968, Image et son* n° 219 sept-oct 1968, p. 184.

DOMARCHI, Jean, « Plaisir à Melville », *Les Cahiers du cinéma* n° 102, décembre 1959, p. 12.

FIESCHI, Jacques, « Un héros de la forme », *Cinématographe* n° 63, décembre 1980, p. 40.

FORD, Charles, JEANNE, René, *Histoire illustrée du cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Marabout Université, 1966.

FRODON, Jean-Michel, « L'armée des ombres, le monument piégé d'un résistant », *Les cahiers du cinéma*, n° 507, nov. 1996, p. 69.

GERSTENKORN, Jacques, « Les moments, les procédés et les situations types », HENNEBELLLE, Guy (sous la dir.), *Le suspens au cinéma*, Paris, Editions Corlet, 1994, p.156.

GOMBEAUD, Adrien, « Filatures Ne te retourne pas tout de suite... », *Positif*, n° 563 janvier 2000, p 38.

LEGRAND, Jacques, (sous la dir.) *Chroniques du cinéma*, Paris, Editions chroniques, Paris, 1992, p. 598.

MAGNY, Joël, « Melville ou l'imitation du cinéma », *Les Cahiers du cinéma*, n°478, avril 1994, p.8.

MAGNY, Joël, « Paris et la nouvelle vague », *CinémAction* n° 75, 1995.

MELVILLE, Jean-Pierre, « Le plus grand film français », *Les Cahiers du cinéma* n° 107, mai 1960, p. 7.

MELVILLE, Jean-Pierre, dans BEYLIE, Claude, TAVERNIER, Bertrand, « entretien avec Jean-Pierre Melville », *Les Cahiers du cinéma*, n° 124, octobre 1961, p. 4.

MOULLET, Luc, « Les chemins de l'indéfini » dans MARIE, Michel (sous la dir.), *La Nouvelle Vague Un demi-siècle de cinéma*, Paris, CNC, p. 13.

PARDON, José, « Jean-Pierre Melville, un artisan du cinéma », *Ciné-Revue*, n° 15, 12 avril 1990, pp. 32-33.

PISANO, Giusy, « pour un cinéma de regards », dans MARIE, Michel (sous la dir.) *La nouvelle vague Un demi-siècle de cinéma*, Paris, CNC, 2002, p. 20.

RAUGER, Jean-François, « L'attente hypnotique », *Cahiers du cinéma* n°107, mai 1960 p. 72.

REHM, Jean-Pierre, « Douleur du Doulos », *Traffic* n° 20, automne hiver 1996, p.67.

ROQUE, Georges, « Chasse et pouvoir dans la tragédie », *Etudes françaises*, vol. 15, n° 3-4, octobre 1979, p. 72.

ROUYER, Philippe, « Le Petit théâtre de Jean-Pierre Melville », *Positif* n°418, décembre 1995, p 100.

TABES, René, « Le deuxième souffle », *La saison cinématographique 67 Image et son* n° 208-209, sept-oct 1967.

THORET, Jean Baptiste, « The killer », *L'Ecran fantastique*, n° 142, Mai juin 1995, pp. 48-52.

ZIMMER, Jacques, DE BECHADE, Chantal, *Jean-Pierre Melville*, Paris, Seghers, 1963, p. 46.

Philippe de Broca

Livres

ASSOULINE, Pierre, *Hergé*, Paris, Plon, 463 p.

AYROLES, Alain, MASBOU, Jean-Luc, *De Capes et de Crocs, 2.Pavillon noir*, Tournai, Delcourt, 1997, 46 p.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Editions Galillée, 1979, 248 p.

BORY, Jean-Louis, *Ombre vive*, Paris, UGE, 1973, 312 p.

BRANNER, Martin, *Bicot président de club*, Madrid, Henry Veyrier, 1974, 52 p.

BRASSART, Alain, *Les jeunes premiers du cinéma français des années 60*, Paris, Editions du Cerf, 2004, 394 p.

BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969, 249 p.

CHAZAL, Robert, *Jean-Paul Belmondo*, Paris, Denoël, 1971, 237 p.

COHEN, Clélia, *Steven Spielberg*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2007, 95 p.

De CHOISEUL PRASLIN, Charles Henry, *Tintin Hergé et les autos*, Belgique, Editions Moulinsart, 2004, 59 p.

GARCIA, Bob, *Hergé et le septième Art*, Domont, Editions Mac Guffin, 2007, 119 p.

GAREL, Alain, MAILLET, Dominique, *Philippe de Broca*, Paris, Henry Veyrier, 1990, 224 p.

GROENSTEEN, Thierry, *Le rire de Tintin*, Belgique, Editions Moulinsart, 2006, 114.

HERGE, *Tintin en Amérique*, Bruxelles, Casterman, 1979, 62 p.

LEVI STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, 504 p.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1998, 194 p.

PEETERS, Benoît, *Lire Tintin, Les Bijoux ravis*, Bruxelles, Les impressions Nouvelles, 2007, 285 p.

PLASSEREAU, Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 271 p.

SADOUL, Georges, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, 1965, Editions du Seuil, 245 p.

SADOUL, Numa, *Tintin et moi, Entretiens avec Hergé*, Paris, Flammarion, 2000, 301 p.

TOMASI, Jean-Paul, DELIGNE, Michel, *Tintin chez Jules Verne*, Bruxelles, Lefranc Littérature, 1997, 163 p.

TRUFFAUT, François, HITCHCOCK, Alfred, *Entretiens*, Paris, Editions Ramsay, 1983, 311 p.

VALMONT, Frédéric, *Jean-Paul Belmondo Itinéraire d'un acteur comblé*, Paris, Carpentier, 2008, 124 p.

VERNE, Jules, *Les Tribulations d'un chinois en Chine*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, 254 p.

Articles et chapitres d'ouvrages collectifs

ANON, « Cent soixante deux nouveaux cinéastes français », *Les Cahiers du cinéma*, n° 138, Déc. 1962, p. 63.

BARONCELLI, Jean, « Les Tribulations d'un chinois en Chine », *Le monde*, 5 déc. 1965.

BRISSET, Stéphane, « éloge de la fuite », *Belmondo collection n°35*, Paris, M6 Interactions, 2003, p. 3.

CHAPIER, Henri, « L'Homme de Rio », *Combat* n°1940, 2 mars 1964.

CHAPIER, Henry, « Les tribulations d'un chinois en Chine », *Combat*, 6 déc. 1965.

COLLET, Jean, « L'Homme de Rio », *Les Lettres françaises*, n° du 5 avril 1964.

DURAN, Michel, « L'Homme de Rio », *Le Canard enchaîné* n° du 5 mars 1964.

LACHIZE, Samuel, « Les mille et une aventures de Tintin-Tarzan-Belmondo ou ça c'est du ciné ! », *Le Figaro*, n° du 02 mars 1964, p. 1.

LORRAIN, François-Guillaume, « Il s'appelait Indiana Smith », *Le point*, 8 mai 2008, p. 92.

PANOFSKY, Erwin, « Qu'est-ce que le baroque ? », *Trois essais sur le style*, Paris Editions du promeneur, 1996, pp. 27-29.

PISANO, Giusy, « Préface », in PLASSEREAU, Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.11.

RENARD, « De Bip-bip à Hitchcocq », *Les lettres françaises*, 4 mars 1964, p. 2.

RENARD, Tristan, « L'Homme de Rio », *Les lettres françaises*, 4 mars 1964, p. 2.

SENIE, Denis, « Tintin et le Cross média », *La voix du nord*, le 31 janvier 2009, p. 48.

SMOLDEREN, Thierry, « Le syntagme Töpfferien », *Cinéma & Cie*, n° 9 Hiver 2007, p. 91.

TARARE, Claude, « Sur L'Homme de Rio », *L'express*, 13 février 1964, p. 27.

VALOT, Jacques, « Ludions, papillons, feux follets en tout genre », dans GARREL, Alain, MAILLET, Dominique, (Sous la dir.), *Philippe de Broca*, Paris, Henri Veyrier, 1990, p. 12.

ZARADER, Jean-Pierre, « Philippe de Broca, cinéaste de l'apparence » in GARREL, Alain, MAILLET, Dominique, (Sous la dir.), *Philippe de Broca*, Paris, Henri Veyrier, 1990, p. 65.

Filmographie

Louis Feuillade

La Course au Potiron, production Léon Gaumont, scénario et réalisation Louis Feuillade, 1906, 5 minutes.

Une femme vraiment bien, production Léon Gaumont, scénario et réalisation Louis Feuillade, 1908, 4 minutes.

Le récit du colonel, production Léon Gaumont, scénario et réalisation Louis Feuillade, 1907, 5 minutes.

La bous bous mie, production Léon Gaumont, scénario et réalisation Louis Feuillade, 1909, 9 minutes.

La nativité, production Léon Gaumont, réalisation Louis Feuillade, 1910, 14 minutes.

Fantômas, Production Léon Gaumont et Compagnie, série de cinq films réalisés par Louis Feuillade d'après les romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas*, 1913, 54 minutes, *Juve contre Fantômas*, 1913, 59 minutes, *Le mort qui tue*, 1913, 1 heure 30, *Fantômas contre Fantômas*, 1914, 59 minutes, *Le faux magistrat*, 1914, 1 heure 10. Interprétation, René Navarre, Bréon, Georges Melchior, Renée Carl.

Les vampires, production Léon Gaumont, scénario et réalisation Louis Feuillade, 1915, Noir et Blanc, 10 épisodes : 1. La tête coupée ; 2. La bague qui tue ; 3. Le cryptogramme rouge ; 4. Le spectre ; 5. L'évasion du mort ; 6. Les yeux qui fascinent ; 7. Satan ; 8. Le maître de la foudre ; 9. L'homme des poisons ; 10. Les noces sanglantes. Interprétation, Edouard Mathé, Marcel Levesque, Musidora.

René Clair

Entracte, production, Rolf de Maré, scénario de Francis Picabia et René Clair, réalisation René Clair, 1924, 22 minutes, opérateur, Jimmy Berliet, Musique originale, Erik Satie.

Un chapeau de paille d'Italie, production Albatros-Kamenka, scénario et réalisation de René Clair d'après la comédie d'Eugène Labiche, 1927, 1 heure 30, opérateur, Maurice Desfassiaux, décors, Lazarre Meerson, interprétation, Albert Préjean, Olga Tchékova, Yvonnek, Alexis Bondireff, Paul Olivier.

Sous les toits de Paris, production Tobis, scénario, réalisation, dialogues, René Clair, 1930, 1 heure 35, opérateur, Georges Périnal, décors, Lazarre Meerson, musique, Raoul Moretti, Robert Nazelle, interprétation, Albert Préjean, Pola Illery, Gaston Modot.

Paris qui dort, production Films Diamant, scénario et réalisation de René Clair, 1923, 61 minutes, opérateur, Maurice Desfassiaux, Henry Rolland, Albert Préjean, Madelaine Rodrigue.

Belles de nuit, production Franco-London Films Risolli, scénario, réalisation, dialogues, René Clair, 1952, 1 heure 27, opérateurs, Armand Thirard, Robert Juilliard, musique, Georges Van Parys, interprétation, Gérard Philippe, Martine Carol, Gina Lollobrigida, Raymond Buisnière.

Le million, production Tobis, scénario, réalisation et dialogues, René Clair, 1931, 1 heure 30, opérateur, Georges Périnal, musique Georges Van Parys, interprétation, Annabella, René Lefebvre, Vanda Greville, Paul Olivier.

A nous la liberté, production Tobis, scénario, réalisation et dialogues, René Clair, 1931, 1 heure 37, opérateur, Georges Périnal, musique, Georges Auric, interprétation, Raymond Cordy, Henry Marchand, Rolla France, Paul Olivier,

C'est arrivé demain (It happened tomorrow), production Arnold Pressburger-United Artists, scénario de Duddley Nichols et René Clair, réalisation de René Clair, 1943, 1 heure 25, opérateur, Archie Stout, musique, Robert Stolz, interprétation, Dick Powell, Linda Darnell, Jack Oakie.

Le silence est d'or, production René Clair-Pathé-RKO, scénario, réalisation et dialogues, René Clair, 1947, 1 heure 40, opérateur, Armand Thirard, musique, Georges Van Parys, interprétation, Maurice Chevalier, François Perier, Marcelle Derrien, Dany Robin, Gaston Modot.

Les grandes Manœuvres, production filmsonor-Rizzoli, scénario, réalisation et dialogues, René Clair, opérateur, Robert Lefebvre, musique, Georges Van Parys, interprétation, Gérard Philippe, Michèle Morgan, Yves Robert, Jean Dessailly, Brigitte Bardot.

Jean-Pierre Melville

Bob le flambeur, production O.G.C., Jenner Productions, Play art, La Cyme, scénario et réalisation, Jean-Pierre Melville, 1956, 102 minutes, dialogues, auguste Lebreton, directeur de la photographie, Henry Decae, musique, Eddie Barclay, interprétation, Roger Duchesne, Isabelle Corey, Daniel Cauchy, Guy Decomble.

Deux hommes dans Manhattan, production, Belfort Films, Alter Films, scénario et réalisation, Jean-Pierre Melville, 1959, 84 minutes, directeur de la photographie, Nicolas Hayer, Jean-Pierre Melville, musique, Christian Chevalier, Martial Solal, interprétation, Pierre Grasset, Jean-Pierre Melville, Christiane Eude.

Le Doulos, production, Rome-Paris-Films, C.C. Champion, réalisation Jean-Pierre Melville, 1963, 108 minutes, scénario de Jean-Pierre Melville d'après un roman de Pierre Lesou, directeur de la photographie, Nicolas Hayer, musique, Paul Misraki, Jacques Loussier, interprétation, Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani, Monique Hennessy, Jean Dessailly, Michel Piccoli.

Le deuxième souffle, production, Les productions Montaigne, réalisation, Jean-Pierre Melville, 1966, 140 minutes, scénario d'après le roman de José Giovanni, dialogues de Jean-Pierre Melville et José Giovanni, directeur de la photographie, Marcel Combes, musique, Bernard Gérard, interprétation, Lino Ventura, Christine Fabréga, Paul Meurisse, Raymond Pellegrin, Michel Constantin, Marcel Bozzuffi, Jean Negroni.

Le Samouraï, production, Filmel, C.I.C.C., Fida Cinématografica, scénario et réalisation, Jean-Pierre Melville, 1967, 100 minutes, directeur de la photographie, Henri Decaë, musique, François de Roubaix, interprétation, Alain Delon, Nathalie Delon, François Périer, Cathy Rosier.

L'armée des ombres, production, Corona, Robert Dorfmann, Fono Roma, réalisation, Jean-Pierre Melville, 1969, 135 minutes, scénario d'après le roman de Joseph Kessel, Jean-Pierre Melville, musique, Eric de Marsan, interprétation, Lino Ventura, Simone Signoret, Paul Meurisse, Jean-Pierre Cassel.

Philippe de Broca

Cartouche, production, Les Films Ariane, Filmsonor, Mondex Film, Vidés, réalisation Philippe de Broca, 1961, 115 minutes, scénario, Daniel Boulanger, Philippe de Broca, Charles Spaak, dialogues, Daniel Boulanger, directeur de la photographie, Christian Matras, musique, Georges Delerue, interprétation, Jean-Paul Belmondo, Claudia Cardinale, Odile Versois, Jess Hahn, Marcel Dalio, Jean Rochefort, Noël Roquevert, Jacques Charon.

L'Homme de Rio, production, Les Films Ariane, Les Artistes Associés, Dear Film, Alexandre Mnouchkine, Georges Dancigers, réalisation, Philippe de Broca, 1963, 120 minutes, scénario, Jean-Paul Rappeneau, Ariane Mnouchkine, Daniel Boulanger, Philippe de Broca, dialogues, Daniel Boulanger, directeur de la photographie, Edmond Séchan, musique, Georges Delerue, interprétation, Jean-Paul Belmondo, Françoise Dorléac, Jean Servais, Simone Rénant.

Les tribulations d'un chinois en Chine, production, Les Films Ariane, Les artistes Associés, Vidés, réalisation, Philippe de Broca, 1965, 110 minutes, scénario inspiré du roman homonyme de Jules Verne, Daniel Boulanger et Philippe de Broca, dialogues Daniel Boulanger, directeur de la photographie, Edmond Séchan, musique, Georges Delerue, interprétation, Jean-Paul Belmondo, Ursula Andress, Jean Rochefort, Darry Cowl, Maria Pacome, Valérie Lagrange, Mario David, Paul Préboist, Jess Hahn.

Le Roi de Cœur, production, Fildebroc, Les Artistes Associés, Compania Cinematografica Montoro, réalisation, Philippe de Broca, scénario, Daniel Boulanger d'après une idée de Maurice Bessy, dialogues, Daniel Boulanger, directeur de la photographie, Pierre Lhomme, musique, Georges Delerue, interprétation, Alan Bates, Pierre Brasseur, Jean-Claude Brialy, Geneviève Bujold, Marc Dudicourt.

Le Magnifique, production, Les Films Ariane, Mondex Films, Cerito Films, Alexandre Mnouchkine, Georges Dancigers, réalisation, Philippe de Broca, 1973, 93 minutes, scénario et

dialogues, Francis Veber, Philippe de Broca, directeur de la photographie, René Mathelin, musique, Claude Bolling, interprétation, Jean-Paul Belmondo, Jacqueline Bisset, Vittorio Caprioli, Monique Tarbes, Mario David.

L'incorrigible, production, Les Films Ariane, Mondex Films, Cerito Films, Simar, Alexandre Mnouchkine, Georges Dancigers, réalisation Philippe de Broca, 1975, 95 minutes, scénario d'après le roman *Ah mon pote* d'Alex Varoux, Michel Audiard, Philippe de Broca, dialogues, Michel Audiard, directeur de la photographie, Jean Penzer, musique, Georges Delerue, interprétation, Jean-Paul Belmondo, Geneviève Bujold, Julien Guiomar, Charles Gérard, Andréa Ferréol.

Le Bossu, production, Alicéléo, TF1 Films production, Cecchi Gori Group, Gemini Filmproduktion, Patrick Godeau, réalisation, Philippe de Broca, 1997, 123 minutes, scénario, Philippe de Broca d'après l'œuvre de Paul Féval, musique, Philippe Sarde, directeur de la photo, Jean-François Robin, interprétation, Daniel Auteuil, Marie Gillain, Vincent Perez, Fabrice Lucchini, Jean-François Stevenin.

Autres réalisateurs

Desperate poaching affray, production Hagggar and Sons, réalisateur, Walter Hagggar, 1903, 4 minutes.

La course au singe, production Itala Films, réalisateur inconnu, 1909, 4 minutes.

Arthème avale sa clarinette, production, Eclypse, réalisateur inconnu, 1912, 3 minutes 54, interprétation, Ernest Servaës.

La Coquille et le Clergyman, réalisation, Germaine Dulac, 1928, 35 minutes, scénario, Antonin Artaud, interprétation, Alex Alin.

Napoléon, production, Société du film Napoléon, réalisation, Abel Gance, 1925, version sonore, 1935, scénario, Abel Gance, musique, Arthur Honneger, interprétation, Albert Dieudonné, Antonin Artaud, Van Daële, Alexandre Koubitzky, Harry Krimer, Abel Gance.

Catalogue sélectif des images étudiées

1. *Scène de Chasse*, Art préhistorique. Zimbabwe ex-Rhodésie. MALRAUX, André, *Les voix du silence*, Paris, NRF, 1951, p. 283.
2. *Ramsés III chassant les taureaux sauvages*. Louxor, Musée de Médinet Habou, vingtième dynastie, vers 1180 avant J. C.. MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, NRF, 1954, illus 50-51.
3. *Chasses d'Assurbanipal*, Art assyrien, Ninive. Londres, British Museum, 700 av. J. C. MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, NRF, 1954, illus. 94-95-96-97.
4. *Olpe chigi*. Rome, Villa Giulia 22 679. Protocorinthien transitionnel. Vers 640-630 av. J.C. Chasse au lion, chasse au lièvre. SCHNAPP, Alain, *Le Chasseur et la cité*, Paris, Albin Michel, 1997, pp.180-181
5. *Royaume des airs*. Chambre de Wou Leang Ts'eu. Vers 200 après J.C. .MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, NRF, 1954, p. 56.
6. *Poursuite*, Dynastie des Han. Hsinchin, Musée du Sseu-tch'ouan, estampage. MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, NRF, 1954, p. 58.
7. *La Chasse*, Paolo Uccello, vers 1460, 75 x 178 cm. Oxford, Asholean Museum. BECKETT, Wendy, *Histoire de la peinture*, Paris, Solar, 1995, p. 88. VENTURI, Lionello, *La peinture italienne*, Genève, Albert Skira, 1950, p. 131. b.
8. *Appolon et Daphné*, Le Bernin. Rome Galeria Borghese, 1622-1625, marbre de Carrare, 243 cm.
9. *La poursuite*, Léon Spilliaert, 1910, 45 x 64,5 cm, Collection privée. Fondation de l'hermitage, Exposition *La Belgique dévoilée, de l'impressionnisme à l'expressionnisme* du 25 janvier au 28 mai 2007. Photo, 2007, Proliteris, Zurich.

10. *Poursuite champêtre*, plaque de verre pour lanterne magique. Paris, BNF, Cinémathèque Française, collections, LMB 9.

11. *Chasse*, plaque de lanterne magique. Paris, BNF, Cinémathèque Française, collections des appareils, LMA 11.

12 Disque de phénakistiscope, c 1890, fabriqué par Pellerin & Cie, Cinémathèque française, collection des appareils. 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50, décembre 2006, p. 35.

13. *Tintin en Amérique*, Hergé, 1932. Edition 2006, version 1946, Casterman, p. 4.

Index des auteurs cités

A

Abelanet, J., 47
Albera, F., 61, 101, 185, 186, 187, 193
Amengual, B., 37, 168, 179, 184, 211, 218, 240, 261, 435

B

Bantcheva, D., 303, 311, 323, 325, 335, 337
Baroncelli, J., 379, 401
Barrot, O., 211, 216, 229
Barthes, R., 20, 70, 97, 311
Baudrillard, J., 346, 348
Beckett, W., 53
Bergson, H., 73, 188, 199, 214, 231, 252
Billard, P., 181, 185, 210, 218, 221, 245, 251, 258
Borde, R., 297
Bory, J.-L., 344, 368, 379, 387
Bourget, J.-L., 11, 311
Bowser, E., 112, 120
Bray, R., 71
Bremond, C., 94
Brewster, B., 116, 119
Brunel, P., 68, 70, 78
Burch, N., 14, 15, 18, 22, 37, 39, 40, 66, 74, 88, 106, 107,
114, 142, 160, 164, 166, 202, 234, 413
Burdeau, E., 336

C

Canudo, R., 198, 244
Carou, A., 145, 148, 150
Chabrol, C., 27, 28, 297, 305, 314, 342, 367
Champreux, J., 122, 152, 158, 172, 437
Chapier, H., 367, 374, 378, 401, 402, 403
Cohen, C., 11, 386
Compassi, O., 240
Couderc, J.-J., 230

D

De Béchade, C., 337

Deleuze, G., 239, 262, 295, 337
Deligne, M., 388
Deslandes, J., 106, 130
Didi-Huberman, G., 213, 267
Domarchi, J., 292, 295
Dulac, N., 108, 135, 136, 193, 194, 197, 414, 436, 451

F

Fagiolo, M., 55
Fellini, F., 65
Fieschi, J., 338
Ford, C., 8, 14, 38, 88, 123, 183, 189, 211
Foucault, M., 329
Frodon, J.-M., 332

G

Gabillone, L., 141
Gaita, M., 131
Garcia, B., 382, 384
Gartenberg, J., 120
Gaudreault, A., 9, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 41, 42, 61, 87,
89, 99, 100, 101, 108, 137, 165, 208, 289, 291, 294,
378
Gauthier, P., 13, 169
Gautier, C., 163
Genette, G., 20, 88, 99
Gerstenkorn, J., 13
Gidel, H., 74, 76
Gili, J., 210, 239, 240
Gombeaud, A., 294
Gombrich, E.-H., 15, 90
Gunning, T., 10, 14, 15, 42, 102, 112, 113, 207, 208, 246,
294, 378

H

Hitchcock, A., 72, 376, 378, 387, 429
Hugo, V., 19, 72, 83, 92, 402

J

Jeanne, R., 14, 123, 147, 174, 211, 405
 Jost, F., 9, 21, 87, 89, 165

K

Kral, P., 129, 212, 230, 261

L

Lacassin, F., 122, 123, 155, 158, 169
 Laming-Empeaire, A., 45
 Landrieux, V., 118
 Langlois, H., 36

M

Magny, J., 293
 Maillet, D., 351
 Malraux, A., 16, 43, 53
 Mannoni, L., 59
 Manuel, J., 69
 Martin, M., 207
 Martin, R., 48
 Mauduit, J.-A., 46
 Mitry, J., 12, 14, 37, 38, 39, 115, 117, 124, 173, 176, 181,
 183, 186, 187, 200, 206, 211, 212, 215, 218, 222, 225,
 249, 252, 256, 257, 259, 420
 Moullet, L., 279

N

Nogueira, R., 307, 316

P

Panofsky, E., 54, 349
 Passek, J.-L., 123, 129
 Peeters, B., 383
 Pinel, V., 10, 13, 35, 41, 58, 86, 351
 Pisano, G., 2, 15, 63, 242, 243, 246, 254, 350
 Plassereau, E., 349, 365
 Propp, V., 20, 88, 89, 94, 95, 178, 215, 422, 434

R

Renard, T., 374
 Roque, G., 330
 Rouyer, P., 274

S

Sadoul, G., 12, 14, 37, 38, 39, 69, 105, 107, 112, 123,
 127, 130, 154, 157, 164, 168, 173, 182, 188, 189, 202,
 211, 212, 218, 258, 343
 Sarraute, N., 92
 Schnapp, A., 47, 48, 52
 Silver, A., 10, 296
 Simsolo, N., 296
 Smolderen, T., 111

T

Tarare, C., 374
 Todorov, T., 20, 90, 92, 94, 95, 98, 99, 348
 Tomasi, J.-P., 388
 Toulet, E., 41
 Truffaut, F., 72, 181, 276, 282, 297, 314, 341, 387
 Tulard, J., 30, 367

V

Valmont, F., 360
 Valot, J., 345, 376
 Vernet, M., 294
 Vezyroglou, D., 216, 226, 229

W

Warburg, A., 15, 45

Z

Zarader, P., 346, 347, 349, 363, 374, 375, 391
 Zeri, F., 421
 Zimmer, J., 272, 277, 324, 337

La poursuite au cinéma

Pérennité d'une forme esthétique

Résumé :

La poursuite est une figure qui accompagne le cinéma depuis ses débuts jusqu'à en devenir, presque, la forme archétypale. Elle a constitué le principal mode de linéarisation des formes courtes du cinéma des premiers temps et reste un mode habituel de structuration des grands récits. Présence et absence de poursuites, existence sous des formes apparentées telles que la filature ou la déambulation, sont des éléments de caractérisation des films particulièrement intéressants. Leurs conditions d'élaboration et de réception sont à replacer dans leur contexte et à étudier dans une perspective d'une histoire des formes.

Observer la place qui est donnée à la poursuite par quatre réalisateurs français, d'époques différentes, Louis Feuillade, René Clair, Jean-Pierre Melville et Philippe de Broca, conduit à mettre en évidence sa pérennité. L'analyse comparée de sa mise en scène chez ces cinéastes que tout, parfois, semble opposer, permet d'utiliser la poursuite comme un critère de distinction pour mettre en évidence la valeur symbolique et la signification intrinsèque de cette figure, tant comme forme esthétique que comme forme anthropologique.

Mots clés : poursuite, filature, Louis Feuillade, René Clair, Jean-Pierre Melville, Philippe de Broca

The chasing in movies

Perenity of an aesthetic form

Summary:

The Notion of Chasing has been part of cinema life from the very beginning, so much so that it has almost become an archetypal form. It was the principal method of moving the plot forward in short films when cinema began and remained a normal method of structure for feature-films. The presence, or absence of chasing whether in a related form such as tailing someone or on foot, is an extremely interesting element of film characterisation. The condition of its elaboration and of reception must be put back into context and studied with the perspective of the history of the form.

Studying the importance given to chasing by four French film directors of different eras, Louis Feuillade, René Clair, Jean-Pierre Melville et Philippe de Broca, will bring out the form's perennity. Likewise comparing the director's management of such scenes, especially since these four can on occasion seem like opposites, enables one to use chasing as an differentiating criteria that is particularly important when bringing out the value, both symbolic and intrinsic, of this form as an aesthetic and anthropological form.

Keywords: chasing, tailing, Louis Feuillade, René Clair, Jean-Pierre Melville, Philippe de Broca