



La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master
Spécialité cinéma, promotion 2012 - 2015
Soutenance de juin 2015

Clément CLARETON

Le renouvellement du montage
dans le cinéma américain des années 1990 :
Les Affranchis, Reservoir Dogs, L'Anglais

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :
Z

Directrice de mémoire interne : Véronique LORIN
Directeur de mémoire externe : François THOMAS
Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO



La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master
Spécialité cinéma, promotion 2012 - 2015
Soutenance de juin 2015

Clément CLARETON

Le renouvellement du montage
dans le cinéma américain des années 1990 :
Les Affranchis, Reservoir Dogs, L'Anglais

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :
Z

Directrice de mémoire interne : Véronique LORIN
Directeur de mémoire externe : François THOMAS
Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Sommaire

Remerciements	6
Résumé - <i>Abstract</i>	7
Introduction	8
Première partie <i>Les Affranchis</i>	12
Chapitre 1 : Manipulation du temps.....	14
Le meurtre de Billy Batts, clé de voute de l'architecture du film	14
Les ellipses	21
Chapitre 2 : La voix <i>off</i> au centre du montage.....	28
La voix <i>off</i> comme témoignage	28
Voix <i>off</i> et arrêts sur image.....	31
Le statut de la voix <i>off</i>	37
Chapitre 3 : Le dynamisme du montage	40
Mise en scène de la fascination	40
Mise en scène de l'excès	42
Deuxième partie <i>Reservoir Dogs</i>	46
Chapitre 1 : Le temps morcelé	48
La théâtralité	48
L'organisation en chapitres	51
L'architecture du film.....	52
Chapitre 2 : Le casse : un évènement reconstruit par le dialogue.....	58
Le jeu avec les genres	58
La reconstruction des évènements	60
Chapitre 3 : Mise en scène de la parole	64
Filmer la parole.....	64
« Une bonne blague »	66

Troisième partie <i>L'Anglais</i>	71
Chapitre 1 : Le mélange des temporalités : passé, présent, futur	73
Le rapport au passé	73
Les effets d'annonce	77
Le conditionnel	79
Chapitre 2 : Construction et déconstruction de l'espace	82
L'exploitation des décors	82
Le dialogue qui vient cadrer l'image	83
Chapitre 3 : Le montage comme reflet de l'état d'esprit de Wilson	87
Wilson un homme torturé mais déterminé	87
Filmer la pensée	89
Conclusion	93
Annexes	95
Bibliographie	96
<i>Les Affranchis</i> - Martin Scorsese	96
<i>Reservoir Dogs</i> - Quentin Tarantino	98
<i>L'Anglais</i> - Steven Soderbergh	99
Ouvrages et articles généraux en rapport avec le sujet	100
Documents audiovisuels	103
Émissions radiophoniques	103
Entretiens télévisés	103
Supports vidéo	104
Filmographie	105
Films du corpus	105
Filmographies des réalisateurs du corpus	108
Autres films cités dans le mémoire	111
Table des illustrations	112

Partie pratique de mémoire de master	113
Sommaire	114
Curriculum vitae	115
Résumé - <i>Abstract</i>	116
Note d'intention	117
Synopsis	120
Scénario	121
Liste de matériel	134
Caméra	134
Machinerie	135
Éclairage	136
Plan de travail du tournage	137
Plan de travail de post-production	138
Étude technique et économique	139
Synthèse des résultats	140

Remerciements

J'adresse mes remerciements à toutes personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, merci à ma famille, ainsi qu'à Anne-Lou Buzot, pour leur soutien sans faille.

Merci à toute l'équipe pédagogique de l'ENS Louis-Lumière pour leurs savoirs transmis tout au long de ces trois années.

Merci à mes directeurs Véronique Lorin et François Thomas pour leur patience et leur écoute.

Merci à Jérôme Boivin et John Lvoff pour leur aide précieuse, aussi bien sur le mémoire que sur l'écriture de ma partie pratique.

Merci à Yves Angelo dont les conseils et la vision du cinéma m'ont profondément marqués.

Enfin, merci à mes camarades de Louis-Lumière pour leur amitié, ainsi qu'à toute l'équipe de tournage de ma partie pratique et ceux qui m'ont permis d'aller au bout de mes ambitions.

Résumé - *Abstract*

Le cinéma américain a connu une vague de renouveau au début des années 1990. Avec l'évolution des règles de montage, les réalisateurs ont disposé de nouveaux outils de narration. Je me penche sur le cas de trois films à l'architecture singulière : *Les Affranchis* de Martin Scorsese (1990), *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino (1992) et *L'Anglais* de Steven Soderbergh (1999). Le film de Scorsese marque par sa voix *off* si particulière, au centre de la narration et d'un montage dynamique. Le film de Tarantino, organisé en chapitres, est construit comme un jeu de pistes autour d'un braquage qui ne nous est jamais donné à voir, et fait la part belle aux dialogues entre les personnages. *L'Anglais* est d'une inventivité rare, que ce soit dans sa gestion des *flash-backs* et *flash-forwards* ou dans celle de l'espace. Le montage va ici dans le sens d'un propos, et ces trois cinéastes ont chacun contribué à ouvrir un peu plus le champ des possibles en matière de construction d'un récit.

Mots clés : montage, découpage, narration, récit, Scorsese, Tarantino, Soderbergh, années 1990, film de genre.

American cinema had a renewal in the early 1990s. With changes in the editing rules and practice, directors benefitted from a new set of tools for storytelling. I am focusing on three films: Goodfellas by Martin Scorsese (1990), Reservoir Dogs by Quentin Tarantino (1992) and The Limey by Steven Soderbergh (1999). Each of these films has a very specific architecture. Scorsese's striking use of voice-over narration is at the center of his fast-paced narrative. Tarantino's film, organized in chapters, is built like a puzzle around a heist that we never get to see, and favors dialogue over action. As for The Limey, it is of a rare inventiveness, whether through its use of flashbacks and flash-forwards, or its management of space. The editing of these films always serves an idea, and those filmmakers each contributed to expanding the field of storytelling possibilities.

Keywords: editing, shot list, narration, storytelling, Scorsese, Tarantino, Soderbergh, 1990s, genre film.

Introduction

Le montage n'est pas quelque chose d'inné : la vie est comme une succession de longs plans séquences. Du matin où nous nous levons au soir où nous nous couchons, chacun d'entre nous perçoit le monde dans un flot quasi-continu d'images, interrompu par nos clignements d'yeux¹. C'est ainsi qu'avec le cinématographe des frères Lumière est née la *vue*, la caméra comme extension de l'œil, qui regarde une situation donnée. Vincent Pinel² rappelle que les deux premières formes du cinéma étaient d'une part la *vue* des frères Lumière, le cinéma du « réel », et d'autre part les *tableaux* de Méliès, inspirés du spectacle vivant, avec les premiers truquages. Ce dernier s'inscrivait directement dans la lignée des magiciens de fête foraine, et le dispositif de filmage était toujours très frontal.

Pourtant très vite, le cinéma s'est distancié de cela par l'apparition du raccord, du collage de deux plans qui s'enchaînent sans transition. Et cela pour deux raisons : la première est le support de tournage, qui ne permet pas de tourner indéfiniment et donc limite la longueur du plan, cette limite sera repoussée par la suite mais elle reste bien présente. La seconde raison est le récit. Comme au théâtre, le cinéma est régi par une limite de temps : le cinéaste doit raconter son histoire dans le temps imparti. Au théâtre, les changements d'espaces et de temporalités existent entre les actes, le spectateur s'y retrouve par le lever de rideau. Au cinéma, le raccord est un acte d'une certaine violence, il contraint notre œil à une gymnastique qui lui est naturellement étrangère : il doit tout à

¹ Voir les théories de Walter Murch à ce sujet : Walter MURCH, *In the Blink of an Eye*, Los Angeles, Silman-James Press, 2001 ; *En un clin d'œil : Passé, présent et futur du montage*, trad. Mathieu LE ROUX et Marie-Mathilde BURDEAU, Nantes, Capricci, 2011, 170 p.

² Vincent PINEL, *Le montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2001, pp. 5-7.

coup réévaluer l'espace. C'est comme si en clignant des yeux, la pièce dans laquelle nous sommes changeait tout à coup d'orientation.

Le cinéma classique a alors établi une grammaire du raccord, une série de règles communes, lesquelles donneraient des clés au spectateur pour comprendre la continuité des événements. Plus le spectateur s'est habitué à ces règles, plus elles se sont assouplies. Les marqueurs des ellipses par exemple ont évolués, on est passé du fondu enchaîné au simple *cut*. Les cinéastes ont commencé à passer l'axe des 180°, et ont pris possession de l'espace de manière plus riche. Des constructions narratives complexes, présentes depuis des siècles en littérature sont apparues au cinéma, avec les *flash-backs* et les *flash-forwards*. En outre, l'évolution technique a permis une utilisation du son qui va au delà du simple accompagnement, en faisant un véritable outil dramaturgique. La multiplicité des images que nous recevons nous a habitués à les lire différemment, et le cinéma s'est nourri de formes comme le clip musical ou le film expérimental.

Intéressons-nous au cinéma américain. Dès la fin des années 1960, inspirés entre autres par le nouveau cinéma britannique et la Nouvelle Vague française, les cinéastes du Nouvel Hollywood ont lancé un premier élan de renouveau. Le cinéma grand public a commencé à se libérer de certaines contraintes formelles. Les années 1980 avec l'ère Reagan ont vu le retour vers un certain classicisme dans la narration – je ne parle que du cinéma *mainstream*.

Il a fallu attendre entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 pour voir apparaître une nouvelle génération de cinéastes indépendants qui ont cherché à faire évoluer les codes narratifs, à pousser encore plus loin les recherches formelles de leurs prédécesseurs. Il s'agit entre autres de Steven Soderbergh, Quentin Tarantino ou encore des frères Coen. C'est également une période durant laquelle leurs aînés comme Martin Scorsese, David Lynch, Abel Ferrara ou Brian De Palma, ont eux aussi pris plus de libertés, notamment en termes de montage, dans des films par ailleurs destinés au grand public.

Ainsi, je compte étudier comment Scorsese, Tarantino et Soderbergh, jouent avec les codes de la narration filmique, qu'il s'agisse de briser la continuité spatiale, ou de rompre la linéarité temporelle. Je ne compte pas travailler sur la genèse des films, ce qui constituerait un sujet à part entière, aussi je n'étudierai que le montage fini des films, laissant de côté le découpage ainsi que la méthode de tournage des réalisateurs respectifs. En effet, il va sans dire que le montage dépend en grande partie du découpage du film et

des plans qui ont été tournés, de plus la façon dont les réalisateurs tournent en « se couvrant » plus ou moins est révélatrice du travail effectué en salle de montage : certains tournent beaucoup afin de se laisser une grande latitude au montage, d'autres ne tournent que les plans nécessaires. Tout en prenant en compte ces considérations pour la réalisation de la partie pratique accompagnant ce mémoire, je les écarte donc de la présente étude. Par souci de simplification, je parlerai principalement des réalisateurs, tout en sachant que le montage est un travail d'équipe entre eux et les monteurs (en l'occurrence les monteuses).

Mon étude porte sur trois films : *Les Affranchis* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) et *L'Anglais* (*The Limey*, Steven Soderbergh, 1999). Ils sont profondément marquants par leur montage et proposent une vision représentative de ce qu'ont pu être les innovations narratives des années 1990 aux États-Unis. *Les Affranchis* et *Reservoir Dogs* ont eu un impact profond sur le paysage cinématographique de l'époque et sont encore aujourd'hui régulièrement cités par des cinéastes parmi leurs influences. *L'Anglais* quant à lui, s'il a eu un accueil plus confidentiel à sa sortie, reste à mon avis l'une des plus grandes réussites narratives de Steven Soderbergh. D'autres films de la même année ont été marquants par leur narration, comme *Usual Suspects* de Bryan Singer ou *Fight Club* de David Fincher, mais avec son film, Soderbergh a su garder cet esprit de « pionnier » propre aux indépendants des années 1990. Son film à la dimension quasi-expérimentale vient conclure la décennie par une démonstration de mise en scène remarquable.

Le genre uni également ces trois films. Chacun présente une approche différente du même genre, celui du film de gangsters, avec un sous-genre différent pour chacun (je simplifie bien entendu) : le *biopic* pour *Les Affranchis*, le film de casse pour *Reservoir Dogs* et le film de vengeance pour *L'Anglais*. Il ne s'agira pas d'étudier le genre en lui-même, mais de voir comment avec différents procédés de montage, chacun de ces réalisateurs s'approprie les codes et peut en jouer. Je pourrai ainsi mettre en évidence ce qui unit ces films à travers leur montage mais également ce qui fait la particularité de chacun.

J'analyse chaque film un par un, dans l'ordre chronologique de leurs sorties. Pour *Les Affranchis*, il s'agira tout d'abord d'étudier la manipulation du temps par Scorsese, à travers la scène de pré-générique, ainsi que des ellipses du film. Je me pencherai ensuite sur la place centrale de la voix *off*, avant d'étudier plus en détail ce qui rend le montage du film si dynamique.

Je commencerai également par analyser l'architecture du film dans mon étude de *Reservoir Dogs*. Le film est construit autour d'un casse que l'on ne voit jamais, l'événement absent du montage est recréé par les dialogues entre les personnages. Ce qui m'amènera à examiner comment Tarantino filme la parole et en fait un élément si important de son cinéma.

Enfin, j'étudierai la façon dont Soderbergh mêle les temporalités par un jeu complexe de *flash-backs* et de *flash-forwards*. La particularité de son montage vient également de sa façon de s'attribuer l'espace et d'utiliser sa déconstruction comme un outil dans les scènes de dialogues. Le film entier est une tentative de filmer la pensée et le montage reflète souvent celle de son protagoniste.

Première partie

Les Affranchis

Martin Scorsese, 1990

Dans ce film, Scorsese s'inspire de l'histoire vraie d'Henry Hill (Ray Liotta), un jeune Américain d'origine italo-irlandaise, depuis son enfance dans les milieu de la pègre des années 1950 jusqu'à son arrestation et sa coopération avec le FBI en 1980. À l'image de ce que Scorsese avait fait dix ans plus tôt avec *Raging Bull*, ce film est plus que le récit d'une seule vie, il est un portrait saisissant de toute une tranche socio-culturelle, de toute une période de l'histoire de l'Amérique. Le scénario est adapté du roman de Nicholas Pileggi, écrivain et scénariste américain, qui s'appuie sur ses propres entretiens avec Henry Hill³. Le récit de Pileggi suit un déroulement chronologique et couvre une longue période.

Le film reprend cette chronologie, ainsi que la narration à la première personne d'Henry Hill. Le dispositif est assez commun : le protagoniste déchu raconte son histoire, depuis son enfance jusqu'au moment où se passe la narration. Le schéma de sa vie est typique du *biopic* et du film de gangsters comme les deux *Scarface* par exemple (Howard Hawks, 1932, et Brian De Palma, 1983). On assiste tout d'abord à l'ascension de Hill. Toute la première partie est baignée d'une certaine insouciance et le film nous fait partager la fascination du jeune Henry pour la mafia. Cette progression dans le milieu atteint son apogée avec le casse de la Lufthansa, et se termine brutalement avec l'assassinat de Tommy (Joe Pesci). La dernière partie du film est alors consacrée à la déchéance d'Henry Hill qui entraîne avec lui sa femme Karen (Lorraine Bracco). Il sombre dans la drogue et la paranoïa avant de devenir ce qu'il y a de pire pour un membre de la mafia : un indic.

³ Nicholas PILEGGI, *Wiseguy: Life in a Mafia Family*, New York, Simon & Schuster, 1985, 256 p.

Chapitre 1

Manipulation du temps

Le meurtre de Billy Batts, clé de voute de l'architecture du film

Le film commence par une séquence choc que l'on reverra différemment au milieu du film (voir découpage p.19). Après un plan introductif sur une voiture et un carton « New York, 1970 », on découvre les trois personnages principaux qui conduisent en silence de nuit, avant d'entendre des bruits provenant du coffre. Ils s'arrêtent, Henry ouvre le coffre et on découvre un homme (Frank Vincent) à moitié mort, suppliant, avant que Jimmy et Tommy ne l'achèvent dans une explosion de violence. La voix *off* d'Henry se fait entendre pour la première fois pour dire : « Aussi loin que je me souviens, j'ai toujours voulu être un gangster. » On a alors un travelling avant sur Henry qui ferme le coffre de la voiture, se terminant par le premier arrêt sur image du film : le visage du protagoniste, dont l'expression grave et passive permet de nombreuses lectures. Une musique enjouée se fait entendre tandis que le titre du film apparaît. À partir de là, la voix d'Henry nous raconte son histoire depuis l'enfance, et on revient dans une structure « chronologique. » Ce type d'introduction par un *flash-forward* est une figure connue, notamment typique du film noir.

Quand on lui demande pourquoi il a choisi de commencer le film par cette scène, Scorsese répond :

« Je voulais vraiment éviter de commencer le film avec l'image d'un gamin regardant les gangsters à travers la fenêtre. C'est vraiment rasoir. Après

cela, j'aurais enchaîné sur l'ascension et la chute... Alors qu'en démarrant le film avec cette séquence, je pouvais faire comprendre l'essence même de ce mode de vie des criminels. Pour devenir un *wiseguy*, on doit tuer, on doit avoir les couilles pour le faire. Si on ne les a pas il vaut mieux renoncer à ce genre d'existence. C'est pourquoi j'ai commencé avec cette séquence de meurtre. [...] Il dit "Toute ma vie j'ai voulu devenir un gangster." Et bien voilà ce que ça veut dire. Il faut savoir quoi faire d'un cadavre⁴. »

⁴ Propos recueillis par Nicolas SAADA, Patrice ROLLET et Serge TOUBIANA, « Scorsese sur Scorsese », *Les Cahiers du cinéma*, n°436, octobre 1990, p. 84.

Découpage plan par plan de la séquence d'ouverture

De 00:00:39 à 00:02:22 (BD).

Chaque photogramme correspond à un plan monté. Le sens de lecture des images est de gauche à droite et de haut en bas.



À partir de l'écran titre, le récit de Hill est chronologique. Le monde dépeint reprend une certaine idée de la pègre, typiquement hollywoodienne, avec des personnages charismatiques comme celui interprété par De Niro, et pour la plupart presque sympathiques : Paulie (Paul Cicero). Les gangsters y mènent une vie fastueuse, côtoient le *show business*, l'argent et les femmes y sont faciles. Tout se déroule sans accroc : quand le jeune Henry est poursuivi en justice, le tout est réglé en quelques secondes et se termine dans les rires ; quand ils volent un camion, le chauffeur en est absent ou en descend calmement, etc. La première fois où la violence fait irruption dans cette première partie est le moment où Henry se fait battre par son père. Paradoxalement la voix *off* s'y attarde très peu et en parle avec un certain fatalisme. Cela semble découler du milieu social dans lequel il vit. À cela vient tout de suite répondre le passage à tabac du facteur par les mafieux, qui veulent l'empêcher de livrer les lettres de l'école d'Henry à ses parents. Si cette scène est assez violente, tout reste suggéré : l'action est coupée par un arrêt sur image à l'instant précédent le premier coup porté au facteur, le ton est presque comique, Henry ne semble pas choqué. La seconde irruption de la violence est plus marquante : c'est l'attaque d'Henry envers son voisin après que ce dernier a agressé Karen. La violence vient alors d'Henry lui-même, plus que du milieu dans lequel il évolue. En effet, si l'on s'en tient à l'imagerie très présente chez Scorsese du macho italo-américain, prompt à la violence qui va défendre jusqu'au bout l'honneur de sa compagne, son acte est « justifié » par les circonstances. En l'absence de ces premières images traumatiques, le spectateur serait alors tenté de partager totalement l'admiration qu'a le jeune Henry Hill pour ce milieu. L'introduction de ces images permet à Scorsese de nuancer son propos, de « ne pas laisser le spectateur s'identifier tout en jouant sur son potentiel de fascination », comme le souligne Thierry Jousse⁵.

Au terme d'une première heure d'euphorie vient la séquence du meurtre de Billy Batts. Elle est introduite par un morceau de rock'n'roll à l'introduction dramatique, qui accompagne un lent travelling avant sur la façade du restaurant où le drame va se dérouler, tandis qu'un texte indique : « June 11, 1970, Queens, New York » (photogramme 1). Le texte rappelle le carton « New York, 1970 » en introduction du film tout en donnant des précisions supplémentaires. Le spectateur attentif comprend que cette séquence, ainsi soulignée par son introduction, va aboutir sur la scène d'ouverture du film. Cette scène

⁵ Thierry JOUSSE, « L'affaire Judas », *Cahiers du cinéma*, n°435, septembre 1990, p. 17.

marque un tournant dans la vie d'Henry, la violence se fait plus présente, il sombre peu à peu dans la drogue, etc.



Photogramme 1

À l'instar de la séquence d'ouverture, le meurtre de Billy Batts est entrecoupé de plans sur le visage d'Henry Hill, qui occupe une position de témoin : il ne fait que fermer la porte tandis que Tommy et Jimmy s'acharnent sur Batts. Tout au long du film, le spectateur partage le statut d'Henry, il regarde avec impuissance et fascination.

L'amusante scène du repas chez la mère de Tommy (Catherine Scorsese) qui suit le meurtre de Batts se termine par un travelling vers le coffre de la voiture dans lequel on sait que le corps de Batts se trouve, encore vivant. S'ensuit un montage « alternatif » de la scène que nous avons déjà vu en ouverture (voir découpage p. 20). Cette fois, la voix *off* d'Henry explique avec une certaine froideur ce que la vie de gangsters implique, toujours en évoquant les gangsters à la troisième personne du pluriel, comme s'il n'en faisait pas vraiment partie. Il évoque le fait que le meurtre était devenu une habitude pour ces gens-là.

Découpage plan par plan de la seconde séquence du meurtre de Billy Batts

De 01:00:17 à 01:01:10 (BD).

Chaque photogramme correspond à un plan monté. Le sens de lecture des images est de gauche à droite et de haut en bas.



Le montage est alors plus court que le premier, et l'ordre chronologique n'est pas respecté. D'un plan sur Henry qui ouvre le coffre, on enchaîne sur un travelling avant sur le coffre fermé, puis un travelling avant au ralenti sur Tommy qui sort le couteau de cuisine de sa veste. Les plans sont courts, mais liés par le rythme et le mouvement vers l'avant. La vitesse reprend son rythme normal au plan suivant dans lequel Tommy poignarde Batts, suivi d'un plan ralenti sur le pistolet de Jimmy, ainsi qu'un plan large très court de la même action, avec un arrêt sur image au moment du coup de feu. Le rythme est alors plus saccadé, il hache l'action avec une certaine violence. Un plan rapide sur Henry, est inséré comme un rappel de sa présence, que le ton détaché de la voix *off* ferait presque oublier. Son expression dégoûtée est assez ambiguë étant donné qu'il ne peut s'empêcher de regarder.

Alors que la voix *off* reprend une nouvelle phrase, pour cette fois parler plus directement de Billy Batts, le plan montre Henry en train d'enterrer le cadavre, on a donc une ellipse par rapport au meurtre qui précède. Le rythme de la voix *off* et du montage coïncident ainsi par moments, avec des respirations. Puis, alors qu'il évoque le fait que Batts a été tué sans « autorisation » de la hiérarchie, on revoit des images de Jimmy puis Tommy, plus tôt dans le restaurant alors qu'ils frappent leur victime. Le premier plan sur Jimmy commence par un arrêt sur image, qui continue à vitesse réduite, les plans suivants sont au ralenti, ce qui provoque un effet d'emphase. On voit alors Tommy qui frappe Batts, puis Henry devant la voiture qui tourne la tête gauche cadre, et un plan moyen sur les trois où Jimmy donne l'ordre à Henry d'ouvrir le coffre. Le plan suivant reprend une vitesse normale, Henry ferme le coffre, travelling avant sur son visage, et l'image est inondée de rouge tandis qu'un crépitement se fait entendre, comme de l'eau qui bout ou un feu qui brûle. Au même moment la voix *off* dit : « Tu avais intérêt à avoir le feu vert ou c'est toi qui y passais. »

Par rapport à notre première vision de cette scène, nous avons une information capitale en plus : l'identité de la victime, un « affranchi », l'un des leurs. Ainsi le véritable danger ne vient pas de la police ou d'autres gangs rivaux, il vient de l'intérieur. Le titre original *Goodfellas* (littéralement « bons amis » ou « chics types ») est ironique.

Le montage annonce une fin funeste pour Henry Hill, soulignée par l'invasion de la couleur et par le son. Par ailleurs, en faisant alterner le meurtre commis par Tommy et Jimmy et des plans dans lesquels Henry ne fait qu'obéir à leurs ordres, Scorsese insiste sur

le côté tragique de son implication : même s'il n'a pas participé directement, il en subira les conséquences.

Scorsese et sa monteuse utilisent une construction similaire cinq ans plus tard dans *Casino*. Le film s'ouvre en pré-générique sur l'image de Sam « Ace » Rothstein (Robert De Niro), accompagnés de sa voix *off* qui s'adresse au spectateur, à l'instar de Henry Hill dans *Les Affranchis*. Pourtant au bout de quelques secondes, la voiture de De Niro, piégée explose dans un enfer de flammes que le graphiste Saul Bass mêle avec les lumières de Las Vegas dans le générique qui s'ensuit. Si les deux films ont beaucoup été comparés – et il est vrai qu'ils partagent de nombreux points, dont le montage construit autour d'une narration à deux voix – l'astuce est ici légèrement différente, ainsi que l'effet produit. Dans *Casino*, Scorsese « trompe » le spectateur avec cette scène, en nous faisant croire que nous avons été témoin de la mort de Ace. À partir de là, tout le récit qui suit prend une dimension tragique car nous pensons le destin du personnage principal scellé. Lorsque cette scène revient dans la chronologie du film et que la voix *off* explique qu'en réalité le siège de la voiture était doublé d'une plaque en métal, l'effet de *twist* en devient presque comique. L'effet produit sur la réception du film est ainsi tout à fait différent. Dans *Les Affranchis*, Scorsese insiste sur la violence du mode de vie des gangsters, l'horreur qui fait partie intégrante de leur vie, tout en soulignant le statut particulier d'Henry Hill, à la fois acteur et spectateur. Tandis que dans *Casino*, il donne un côté épique à la première partie tout en teintant d'ironie la seconde. Les malfrats de *Casino* agissent avec plus d'impunité, ils sont plus haut placés dans la chaîne et la violence fait moins partie de leur quotidien.

Les ellipses

L'action dans *Les Affranchis* se déroule sur trente ans, il y a donc un grand nombre d'ellipses importantes entre les séquences, qui semblent chacune fonctionner comme des « modules » indépendants qui mènent tous irrémédiablement à la déchéance d'Henry. Les différents types d'ellipses utilisés n'ont rien de nouveau en soi, mais leur rôle dans le film est intéressant. Beaucoup d'entre elles sont marquées par une indication de lieu et de date en sous-titre. Une des plus flagrantes est marquée par le changement d'acteur entre

Christopher Serrone qui interprète le jeune Henry Hill, et Ray Liotta. Juste après la scène dans laquelle le jeune Henry est accepté dans la « famille » après sa première condamnation, qui se termine par un arrêt sur image (photogramme 2) accompagné d'un nouveau morceau de musique, l'aéroport est introduit par deux plans sur des avions puis un plan large avec un sous-titre : « Idlewild Airport, 1963 » (photogramme 3).



Photogramme 2



Photogramme 3

La date marque l'ellipse une première fois, et un travelling du bas vers le haut (photogrammes 4 et 5) introduit le nouvel acteur ainsi que l'ascension sociale du personnage : les chaussures en cuir exotique, le costume sur mesure... La voix *off* reprend sur cette image, comme pour souligner l'identité de celui qui parle et que l'on voit à l'écran.



Photogramme 4



Photogramme 5

Nicolas Schaller et Alexis Trosset dans leur ouvrage sur Scorsese ont analysé le montage de ce film. Ils relèvent trois autres ellipses ayant un rôle majeur dans le film. Ils parlent à leur propos « d'ellipses discursives⁶ ». Pour eux :

« La dynamique du film épousant la frénésie des protagonistes dans une optique de quasi-reportage, elle ne laisse place à aucun recul réflexif au sein du récit lui-même. Le discours est amené par le montage grâce aux ellipses et associations de plans créant du sens, véhiculant une idée, le plus souvent inconsciemment, chez le spectateur⁷. »

La première ellipse discursive se trouve à 41'27 (BD), après qu'Henry a frappé son voisin à coups de crosse pour venger l'affront fait à Karen. Il confie le pistolet ensanglanté à cette dernière qui le cache dans une boîte. Deux inserts sur le pistolet se suivent (photogrammes 6 et 7) et raccordent sur deux inserts sur le verre que l'on écrase lors de la cérémonie de mariage juive d'Henry et Karen (photogrammes 8 et 9).



Photogramme 6



Photogramme 7

⁶ Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, *Martin Scorsese*, Paris, Dark Star, 2004, pp. 184-185.

⁷ *Ibid*, p. 184.



Photogramme 8



Photogramme 9

Cet enchaînement ironique est doublé par la voix *off* de Karen qui déclare juste avant : « Je sais qu'il y a des femmes comme mes meilleures amies, qui auraient filé dès que leur petit ami leur aurait donné une arme à cacher. Mais pas moi. Je dois admettre la vérité, ça m'a excitée. » À chaque fois, l'enchaînement très rapide des deux inserts de valeurs très proches (très gros plan puis gros plan), semblables à des *jump cuts* sans en être réellement, crée un dynamisme qui renforce l'ellipse.

La deuxième ellipse discursive se trouve autour de 1h3'46 (BD). Juste après le meurtre de Billy Batts, Henry et Tommy vont au spectacle avec deux femmes que la voix *off* d'Henry introduit brièvement comme étant leurs maîtresses. Alors qu'ils écoutent un numéro musical, un lent travelling latéral parcourt leurs visages (photogramme 10).



Photogramme 10

On voit ensuite Henry et Janice (Gina Mastrogiacommo) sortir d'une voiture et rentrer dans un immeuble de nuit (photogramme 11).



Photogramme 11

Sans coupure visible, le jour se lève en accéléré au sein du même plan, les lampadaires s'éteignent (photogramme 12).



Photogramme 12

Le plan suivant montre Henry et Karen visiter leur famille avec chacun un enfant dans les bras (photogramme 13).



Photogramme 13

Le *time lapse* est un procédé d'ellipse assez courant, répandu à la télévision par exemple, et à la limite de la caricature. Ainsi ce passage du jour à la nuit sur la façade de l'immeuble est là encore un clin d'œil ironique de Scorsese au spectateur. Il met l'accent sur l'acte sexuel entre Henry et Janice en choisissant de ne pas nous le montrer.

Le passage au plan suivant a encore une fois un effet très ironique. En nous montrant Henry en présence de sa maîtresse et de ses amis, suivi de sa vie de famille « idéale », avec des accolades et des enfants qui rient, Scorsese accuse l'impunité de Hill. Comme avec le meurtre de Batts, le montage porte ici un jugement direct sur les personnages, et les condamne. L'accent est mis sur le mensonge. En effet, cette séquence suit directement celle du meurtre qui se termine par la voix *off* annonçant son destin funeste avec l'image qui tourne au rouge et le crépitement de l'eau bouillante, précédemment évoquées. Scorsese insiste ainsi sur le comportement autodestructeur du personnage de Hill, cette constante fuite en avant dans laquelle il est engagé tête baissée.

La troisième et dernière ellipse discursive est celle qui introduit le retournement du film, à 2h15'2 (BD). Au bout de la déchéance, le visage en sueur, les yeux marqués par la consommation de cocaïne, Henry a rendez-vous avec Jimmy dans un *diner*. Il comprend alors que Jimmy veut l'éliminer, révélation qui est accompagnée d'un travelling avant compensé d'un zoom arrière donnant l'impression que le parking en fond « se rapproche », ce qui enferme le personnage dans l'espace. Suivent deux arrêts sur image consécutifs sur lesquels la voix *off* fait le constat amer de cette ultime rejet que subit Henry. Tout est dit par la voix *off*, les visages des deux hommes ne laissent rien passer. Le fatalisme de la voix *off* tranche avec l'inexpressivité des visages. Jimmy se veut une figure derrière des lunettes

à double foyer disproportionnées, sorte de marque absurde de sagesse, qui pourtant lui déforment les yeux de manière presque inquiétante. Hill est obligé de cacher ses émotions afin de ne pas se compromettre. Le décalage ainsi créé est une autre dénonciation de ce monde de mensonges et de faux semblants. Une fois ce constat établi, un travelling arrière (photogramme 14) nous éloigne de la conversation : tout a été dit.



Photogramme 14

Le plan suivant montre Henry et Karen témoignant devant un agent du FBI (photogramme 15). Schaller et Trosset parlent d'une « ellipse forcée⁸ » qui vient appuyer le fait que Henry renonce à tout le mode de vie qu'il avait embrassé jusque là pour sauver sa peau et son couple. Cette amertume est partagée par le spectateur pour qui cette trahison de la part d'Henry est une surprise, aussi inévitable soit-elle.



Photogramme 15

⁸ Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, *op. cit.*, p. 185.

Chapitre 2

La voix *off* au centre du montage

La voix *off* comme témoignage

Comme j'ai déjà pu l'évoquer, la voix *off* d'Henry Hill introduite à la fin de la séquence pré-générique est l'élément central autour duquel le film est construit. Si la voix *off* est un procédé très répandu, typique du film noir ou du *biopic*, l'originalité de celle des *Affranchis* réside dans son omniprésence. La voix *off* ne s'arrête quasiment jamais d'un bout à l'autre du film. Dès la première phrase, elle se remémore des choses personnelles. Henry Hill commence après le générique par raconter sa fascination pour le milieu de la mafia dès l'enfance et procède à un récit autobiographique chronologique en employant le passé. Ce temps crée une certaine distance entre le narrateur et l'action que l'on voit à l'écran, qui évoluent *a priori* dans deux temporalités distinctes, la première étant postérieure à la deuxième.

Sa position de spectateur est affirmée dès le début du film lorsque le jeune Henry regarde les gangsters par sa fenêtre. Le premier plan du film post-générique est un gros plan sur l'œil du jeune Henry Hill (photogramme 16) tandis que la voix dit « Pour moi, être un gangster c'était mieux que d'être président des États-Unis. »



Photogramme 16

Alors que la voix continue, on voit un panoramique sur la rue, avec un point de vue neutre, puis un travelling avant sur le visage d'Henry qui regarde par la fenêtre, suivi d'un travelling circulaire autour de sa tête qui finit sur un plan en plongée sur la rue, avec Henry en amorce, tout de suite suivi d'un raccord dans l'axe sur la rue sans amorce. Par le montage, on partage ainsi complètement le point de vue du jeune Hill, point de vue que l'on partagera tout au long du film. Scorsese, dans le *making of* présent sur le Blu-ray⁹ affirme : « Le plus important était la nature de la relation entre le personnage principal et le spectateur. C'est ce que nous avons expérimenté avec la voix *off*. » Ainsi, la voix *off* crée une proximité avec le spectateur alors que le montage nous fait la plupart du temps partager son point de vue. Juste après, dans cette séquence, lorsque Paulie apparaît, la voix *off* le présente, comme si elle réagissait aux images, les commentait.

Bien qu'elle parle « depuis le futur », la voix *off* fait preuve d'un certain manque de recul. Son statut est assez ambigu, elle raconte l'histoire, mais elle ne « contrôle » pas le montage, comme le fera de manière ludique la voix *off* de Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) dans *Le Loup de Wall Street* (2013). Au lieu de cela, Henry donne souvent l'impression de commenter le film presque à la manière d'un film de famille.

Henry a d'ailleurs souvent une place de spectateur dans le film. C'est le cas, on l'a dit, dans la scène du meurtre de Billy Batts. C'est également le cas de la séquence mémorable durant laquelle Tommy raconte une série d'histoires amusantes à un public de gangsters dont Henry fait partie. Henry profite alors au même titre que le spectateur de la prestation savoureuse de Tommy. C'est alors que ce dernier réagit à un commentaire que

⁹ *Les Affranchis*, Warner Home Video, 2007, 1 BD, 145 min, zone 2.

fait Henry sur sa prestation et s’amuse à le terroriser. Il le sort brutalement de sa position de spectateur comme un rappel à la réalité concrète de la vie qu’il mène, une réalité régie par la violence. Tommy fait également une remarque sur la passivité d’Henry au moment du dîner avec sa mère, le ramenant encore une fois à la réalité du moment : ils viennent de tuer un homme.

Un bonus du Blu-ray¹⁰ est très intéressant à ce propos, il s’agit du commentaire audio du véritable Henry Hill et de l’agent du FBI Edward Mc Donald (qui joue son propre rôle dans le film). Les deux hommes sont intervenus sur la préparation du tournage en qualité de consultants. Nicholas Pileggi a également écrit le livre dont est tiré le film en collaboration avec Henry Hill. Ainsi, il est intéressant de constater que les commentaires d’Henry Hill sont assez proches de la voix *off*, à la fois dans leur nature et dans leur fréquence. Tout d’abord, il commente l’action en se souvenant, comme s’il s’agissait de la réalité de sa vie qu’il avait sous les yeux, le tout avec une certaine nostalgie par ailleurs assez intrigante. De plus, ses commentaires se superposent assez fréquemment avec la voix *off* du film, pour se taire aux moments où Ray Liotta intervient, ce que fait la voix *off* la plupart du temps dans le film.

La voix *off* de Karen, si son arrivée peut surprendre, vient compléter le rôle de celle d’Henry. Si Henry était fasciné par la mafia, Karen est fascinée par Henry, sa voix *off* vient alors prendre le relais. Sa première occurrence est au moment de leur première rencontre « forcée », et elle n’a que des commentaires négatifs à donner sur Henry. Scorsese crée un amusant décalage entre ces commentaires exaspérés et l’ellipse à l’image qui la montre seule à un second rendez-vous auquel Henry ne vient pas : même si elle a détesté Henry, elle a quand même accepté de le revoir. Karen retrouve alors Henry chez Paulie où il passait du temps avec les autres gangsters, afin de lui faire face en public. Par la suite, Henry lui fait voir du beau monde et elle voit l’étendue de son influence, avant de voir sa face sombre lors de son altercation avec leur voisin. Elle finit par l’épouser. Ainsi Scorsese, grâce à cette introduction de la voix *off* de Karen au moment de leur rencontre, insiste sur le fait que Karen est avec Henry par fascination autant pour le milieu dans lequel il évolue que pour l’homme lui-même.

Cette fascination pour la mafia à travers la voix *off* fait écho à celle d’Henry durant tout le début du film : les deux voix sont d’ailleurs toujours enjouées, dynamiques,

¹⁰ *Les Affranchis*, Warner Home Video, 2007, 1 BD, 145 min, zone 2.

animées par un réel enthousiasme. Deux scènes illustrent cela parfaitement en se répondant l'une à l'autre. La première se situe au début, peu après l'ellipse du passage à l'âge adulte d'Henry. Un plan large nous présente le restaurant avant qu'un plan subjectif ne passe d'un visage à l'autre à l'intérieur. Henry Hill énumère en *off* les noms de ses anciens collègues au moment où la caméra se pose sur eux, comme s'il réagissait à l'image. Sa voix est empreinte de la même nostalgie que celle que l'on prend en commentant un vieux film de famille. Scorsese joue avec les voix *in* et *off* qui semblent se répondre, comme lorsque Henry explique que « Jimmy Two Times » est surnommé ainsi parce qu'il répète tout deux fois, avant que celui-ci à l'image s'exécute, comme pour confirmer le propos de la voix *off*. Le plan se termine par Henry qui entre dans le cadre : le plan n'est plus subjectif, la voix *off* s'efface. Le lien entre le spectateur et Henry est matérialisé par le plan subjectif et la voix *off* : nous sommes littéralement dans sa tête à ce moment-là du film.

L'autre séquence qui concrétise ce lien entre voix *off* et spectateur se trouve au moment du mariage. Juste après le plan du verre brisé précédemment évoqué se trouve d'ailleurs un plan subjectif dans lequel des photographes tirent le portrait des mariés en regard caméra. S'ensuit une séquence où Paulie présente les invités du mariage à Karen tandis que la voix *off* de celle-ci partage son expérience avec nous. On ressent la même excitation et la même nostalgie que chez Henry. Scorsese s'amuse encore avec les dialogues qui semblent répondre à la voix *off* et inversement. Les mouvements de caméra accompagnent là aussi cette euphorie du récit de Karen, quand elle dit avoir eu l'impression d'être enivrée par tous ces nouveaux visages, la caméra tourne autour d'elle, matérialisant son état d'esprit.

Voix *off* et arrêts sur image

Un des procédés les plus marquants du film est l'utilisation des arrêts sur image pour que la voix *off* puisse commenter le film. À ce moment là, Henry reprend en quelque sorte le contrôle de la mise en scène pour se confier, commenter l'action de manière plus personnelle. Ces arrêts sur image « ajoutent à l'interprétation de l'événement un recul

propice à l'ironie et à la litote¹¹ ». Il s'agit de commentaires sur l'action, d'apartés comme on en retrouvera dans *Casino* ou dans *Le Loup de Wall Street*, de façon encore plus ludique.

À propos de certains de ces arrêts sur image, Nicolas Schaller et Alexis Trosset parlent « d'images mentales ayant forgé l'esprit et la morale [...] d'Henry Hill¹² ». Il y a tout d'abord celui sur Henry Hill lui-même (photogramme 17) qui vient introduire le procédé de la voix *off*. La couleur rouge des phares de la voiture, nous l'avons vu, « annonce dès le début l'inéluctabilité de la tragédie, la déchéance à venir¹³. »



Photogramme 17

Ensuite viennent deux souvenirs d'enfance qui se font écho. Le premier est un traumatisme : son père qui le bat car il ne va plus à l'école (photogramme 18).



Photogramme 18

¹¹ Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, *op. cit.*, p. 180.

¹² Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, *op. cit.*, p. 180-181.

¹³ *Ibid.*, p. 180.

À cette image vient directement répondre celle du facteur que les mafieux terrorisent afin qu'il ne distribue plus les lettres de l'école d'Henry (photogramme 19).



Photogramme 19

Sa nouvelle « famille » brise ainsi les limites que son père essayait de lui fixer, ce qui achève de « pervertir ses repères¹⁴ ». Son père n'apparaît d'ailleurs plus dans le film, et sa mère à une seule reprise, et seulement pour lui reprocher qu'il ressemble à un gangster avec son nouveau costume. Cela marque une véritable rupture dans sa vie, il abandonne sa famille pour une nouvelle qui le fascine, menant une vie sans contraintes ni morale.

Viennent ensuite ce que Schaller et Trosset présentent comme « les trois étapes qui jalonnent le parcours d'Henry vers son statut de gangster, qui érigent son code de conduite aux valeurs viciées¹⁵ ». La première image est celle de son premier acte criminel : il incendie des voitures (photogramme 20). Sur cette image, il parle du respect que les jeunes de son âge lui portaient à cette époque.

¹⁴ Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, *op. cit.*, p. 180.

¹⁵ *Ibid.*, p. 181.



Photogramme 20

La seconde étape est sa rencontre avec Jimmy (photogramme 21) qu'il admire et respecte avant même de l'avoir rencontré, sa réputation le précédant. Il trouve alors un modèle, un mentor.



Photogramme 21

Enfin, c'est sa première comparution devant un tribunal qui vient parfaire son « rituel de passage¹⁶ » et le faire entrer pour de bon dans le monde de la mafia (photogramme 22). La scène qui suit cet arrêt sur image, nous l'avons vu, vient confirmer cette progression dans la vie d'Henry.

¹⁶ Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, *op. cit.*, p. 181.



Photogramme 22

Concernant ce dernier arrêt sur image, il survient juste après une conversation entre Jimmy et le jeune Henry dans laquelle il est question d'un des thèmes centraux du film : la loyauté. Jimmy félicite le jeune garçon de ne pas avoir parlé à la police ni dénoncé ses amis, avec un ton entre la bienveillance et la menace. Cela fait directement écho à l'autre scène du film se déroulant dans un tribunal, à la fin, dans laquelle Henry montre du doigt Jimmy sous la demande du procureur.

Les trois derniers plans figés dont parlent Schaller et Trosset correspondent pour eux à la « prise de conscience d'Henry¹⁷ ». Il s'agit de la discussion durant laquelle Henry comprend que Jimmy s'apprête à assassiner Morrie (Chuck Low), leur partenaire (photogramme 23).



Photogramme 23

¹⁷ Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, *op. cit.*, p. 181.

Henry fera tout pour empêcher ce meurtre d'avoir lieu mais en vain. C'est ainsi qu'il comprend que Jimmy lui réserve le même sort au cours de leur discussion dans le *diner*. La voix *off* d'Henry commente cette prise de conscience en deux temps, grâce à ces deux arrêts sur image (photogrammes 24 et 25). S'ensuit directement l'ellipse précédemment évoquée : Henry témoigne devant le FBI.



Photogramme 24



Photogramme 25

Scorsese lui-même affirme : « Je me fichais éperdument de “stopper” de temps à autre l'action, quitte à ce que le personnage s'adresse directement à la caméra, comme c'est le cas à la fin¹⁸... » C'est la relation avec le spectateur qui prime. Pourtant, ces arrêts sur image, s'ils permettent des apartés, introduisent également une certaine distance entre le spectateur et le film : on n'est jamais vraiment totalement « dans l'action ».

Le dernier procédé utilisé par Scorsese pour faire commenter l'action à son protagoniste est l'adresse directe de Hill à la caméra à la fin du film. Pendant le procès final, Henry évoque avec une profonde nostalgie *off* la vie qu'il menait, tandis qu'à l'écran, le même Henry pointe du doigt ses anciens compagnons dans le tribunal. Il y a là une terrible ironie dans la superposition de ces images et de cette voix, qui vient souligner l'absence totale de remords de la part de Hill. C'est alors que tout à coup, le Henry présent dans la salle du tribunal vient terminer la phrase de la voix *off* en s'adressant directement à la caméra. La voix *off* devient in et passe au présent. La caméra sur Steadicam le précède tandis qu'il marche tranquillement dans le tribunal sans que personne n'y prête attention.

¹⁸ Nicolas SAADA, Patrice ROLLET et Serge TOUBIANA, « Scorsese par Scorsese », *Cahiers du cinéma*, n°436, octobre 1990, p. 82.

Cela vient comme une ultime concrétisation du lien entre la voix *off*, le personnage d'Henry, et le spectateur. Le regard caméra final d'Henry en peignoir devant sa petite maison de banlieue, l'air doux-amer, peut ainsi être lu comme une ultime prise à parti du spectateur, comme s'il nous disait : « Vous aussi avez partagé cette fascination pour cette vie, voyez où cela mène. » Quant au plan sur Tommy qui tire face caméra, en plus du clin d'œil cinéphile au *Vol du grand Rapide* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter et Wallace McCutcheon, États-Unis, 1903), il peut être lu comme une métaphore de la véritable « mort » d'Henry Hill : son ultime renoncement à la vie dont il rêvait.

Le statut de la voix *off*

Michel Chion évoque le film de Scorsese et la place de sa voix *off* en parlant d'« impression totalement étrange¹⁹ ». Pour lui, cette voix *off* est une « voix iconogène²⁰ » qui « semble engendrer des images venant “illustrer” plus ou moins librement, voire contredire, les mots prononcés ». Cela relève de la « parole-texte²¹ » qu'il définit comme étant « le cas où le son des paroles a une valeur de texte en soi, capable de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images ou même les scènes de ce qu'il évoque ». Ainsi, l'univers diégétique : les images montées et les sons *in*, « ne deviendraient plus qu'images que l'on feuillette au gré des phrases et des mots²² ». S'il est vrai en effet que l'image vient parfois en réponse à la voix *off*, c'est surtout l'inverse qui se passe, nous l'avons vu : la voix *off* vient commenter ponctuellement l'action.

Parfois, Scorsese crée un décalage entre le *in* et la voix *off* pour signifier quelque chose. C'est le cas de l'apparition de la voix *off* de Karen, ou encore du meurtre de Billy Batts. Michel Chion parle alors de « décentrage²³ » : son contenu n'est pas souligné par les éléments de mise en scène et par le montage, un décalage est créé.

¹⁹ Michel CHION, *L'Audio-vision*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2013, p. 156.

²⁰ Michel CHION, *op. cit.*, p. 207.

²¹ *Ibid.*, p. 206.

²² *Ibid.*, p. 206.

²³ *Ibid.*, p. 156.

Ce décalage vient par moments du statut changeant de la voix *off*. Nous l'avons vu, ce récit d'Henry Hill a souvent une valeur de témoignage ponctué de commentaires personnels. Malgré la « trahison », son témoignage auprès du FBI ne fait que confirmer cette fonction de la voix *off*, que l'on pourrait ainsi croire omnisciente jusqu'à un certain point. Pourtant, l'étendue de son « pouvoir », de son savoir, semble varier.

Tout d'abord, même si Henry commente l'action au passé, il le fait au fur et à mesure et ne nous révèle jamais l'issue. Je pense par exemple à la voix *off* du personnage de Kevin Spacey dans *American Beauty* (Sam Mendes, États-Unis, 1999) qui nous parle d'outre tombe et nous révèle la fin dès le début du film, mais ne semble connaître que ce que son personnage connaît. Dans *Les Affranchis*, la place de la voix *off* est plus complexe, même dans son intonation, elle donne l'impression tantôt de vivre le moment, tantôt de s'en souvenir comme d'un événement lointain. Par exemple, après la séquence de la journée du 11 mai 1980 à l'issue de laquelle Henry est arrêté, il commente calmement : « À ce moment j'ai su qu'ils étaient des flics », c'est clairement un souvenir. Juste après, on voit Karen qui, paniquée, vide la drogue dans les toilettes, le narrateur est absent. La séquence qui suit est introduite par la voix *off* qui dit que son plan était de revendre la drogue, tandis que Henry à l'image cherche dans les tiroirs. À ce moment là, le spectateur a l'impression d'en savoir plus que le narrateur, ce qui crée un effet de suspense qui pousse à l'empathie.

Un autre moment très intéressant est la séquence où Henry tente de convaincre Jimmy d'épargner Morrie. Jimmy finit par faire savoir à Henry qu'il ne le tuera pas. La voix *off* dit soulagée : « Il n'a jamais su à quel point il est passé à deux doigts de se faire tuer. » La séquence qui suit nous montre Morrie se faisant tuer par Tommy sous les ordres de Jimmy. On est là en présence d'une « voix iconogène démentie, [...] lorsque l'image dément la voix iconogène²⁴ ». Le montage met ainsi en évidence la fourberie de Jimmy. La voix *off* s'est trompée, et dorénavant, le spectateur se méfie du ton enjoué de la voix *off* car il sait que tout peut arriver. Cela prépare une séquence un peu plus loin, dans laquelle Jimmy propose des robes à Karen, celle-ci prend peur et s'enfuit sans que l'on ne sache jamais si Jimmy prévoyait vraiment de la tuer.

Henry Hill nous raconte donc les choses depuis le « futur », mais en les commentant comme il les a vécus, il fait partager ses émotions par le récit, comme s'il

²⁴ Michel CHION, *op. cit.*, p. 207.

tentait de se justifier, de nous faire comprendre comment et pourquoi il en est arrivé là où il est.

Enfin, un des effets qui découle de l'utilisation de la voix *off* par Scorsese est une certaine distance, un certain détachement avec le récit. Cela peut paraître paradoxal, mais la relation que crée Scorsese entre le spectateur et Henry Hill ne permet pas l'identification totale, c'est plus une relation de confiance.

Chapitre 3

Le dynamisme du montage

Mise en scène de la fascination

Trois longs plans séquences au Steadicam sont décrits par Schaller et Trosset comme étant une « mise en scène du pouvoir²⁵, » trois plans dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Le mouvement de caméra dans sa fluidité et sa longueur accompagne le spectateur dans sa découverte de la pègre.

Le premier est la découverte d'une salle de jeu clandestine par le jeune Henry, il découvre un nouveau mode de vie qui le fascine. Le plan se termine sur l'apparition de Jimmy, le regard d'Henry est alors matérialisé par un arrêt sur image (photogramme 21). En un seul plan, Scorsese décrit tout ce qui caractérise la mafia de l'époque, ou du moins tout ce qui correspond à l'image que l'on s'en fait à partir des films et de la littérature : le plan commence sur de la charcuterie et des fromages, passe sur des piles de billets, une table de poker, une table de billard, des volutes de fumée emplissent la pièce tandis que de gros hommes portant des chapeaux passent devant la caméra, et un vieux tube de rock'n'roll accompagne l'action. À ce moment, tout ce que l'on voit et entend renvoie à des clichés, ce que la voix *off* souligne. Ce plan matérialise ainsi la fascination qu'a le jeune Henry pour ce milieu et par extension pour le personnage de Jimmy.

²⁵ Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, op. cit., pp. 182-183.

La deuxième séquence est celle durant laquelle Henry nous « présente » ses anciens camarades. Nous l'avons vu, le plan est d'abord un subjectif d'Henry, jusqu'à ce que ce dernier entre dans le cadre et que nous le suivions dans les cuisines du restaurant dans lesquelles se font différents trafics. Scorsese y « expose la puissance clanique du milieu et leur organisation hiérarchisée²⁶ ».

Le troisième plan-séquence est celui, particulièrement virtuose, des cuisines du restaurant. Ce très long plan (trois minutes et trois secondes montées) suit Henry depuis la rue où il confie ses clés à un voiturier jusqu'à sa table dans le club dans lequel il emmène Karen. Pour impressionner cette dernière, Henry évite la file à l'entrée en la faisant passer par les cuisines. Il donne un billet à chaque personne qu'il croise et tout le monde le salue par son prénom. Le point de vue de la caméra est ici clairement celui de Karen : la caméra est entraînée par Henry au même titre que la jeune femme. Les méandres qu'ils empruntent illustrent l'euphorie dans laquelle Karen est transportée. D'ailleurs, si l'on analyse le mouvement de caméra et le trajet des personnages, on constate qu'ils font un tour de la cuisine à 360° avant de repasser par le même couloir qu'ils ont emprunté pour arriver là, et de prendre une porte qui se situait juste à côté de l'entrée : autrement dit, si l'on s'en tient à la réalité du décor, ils n'auraient pas eu besoin de passer par les cuisines. L'artificialité de tout ce mouvement tient donc de la pure mise en scène, de la part d'Henry d'une part, et bien évidemment de celle de Scorsese. Une fois installés, le serveur leur sert une bouteille de champagne, offerte par un groupe d'hommes assis une table plus loin : la caméra fait un rapide panoramique sur eux tandis que Henry les remercie. Là encore le mouvement nous fait partager le point de vue de Karen dont le regard va d'une personne à l'autre. Lorsque le spectacle commence, Henry fait un signe à Karen et la caméra fait un second panoramique, cette fois sur la scène. Le geste d'Henry paraît directement destiné à la caméra. On peut alors penser à *Shine a Light* (2008) qui se termine par un long travelling au Steadicam croisant à plusieurs reprises Scorsese lui-même qui donne des indications au caméraman sur la direction à emprunter.

Ce parallèle entre le mouvement de la caméra et l'euphorie de Karen renvoie au mariage précédemment évoqué. La scène du mariage, elle, multiplie les inserts et les mouvements de caméra pour représenter l'état émotionnel de la jeune mariée. On se

²⁶ Nicolas SCHALLER et Alexis TROSSET, op. cit., p. 183.

rappelle particulièrement d'un travelling circulaire autour de Karen tandis qu'elle tourne sur elle-même et qu'elle explique en voix *off* avoir eu l'impression d'être saoule.

Mise en scène de l'excès

Les Affranchis marque les esprits par son inventivité formelle permanente. Le film est un foisonnement d'idées de mise en scène et de montage plus dynamiques les unes que les autres, portées par une bande sonore tout droit sortie d'un vieux juke-box qui semblerait ne jamais s'arrêter. Toute cette agitation et cette virtuosité sont au service d'une même idée de mise en scène : rendre compte du train de vie des gens dont il raconte l'histoire. Scorsese ne se contente pas de montrer cette vie à l'image, par les costumes, les décors, les actes violents des gangsters, ni d'y apposer des musiques de l'époque qui viendraient accompagner l'action. Scorsese, par la construction de son montage et ses mouvements de caméra incessants, tente de faire *ressentir* au spectateur l'euphorie, la pression permanente, le stress, le danger que subit Henry Hill. Il l'affirme lui-même :

« J'ai voulu utiliser toutes les possibilités de la grammaire cinématographique : mouvements de caméra, montage rapide, voix *off*, musique, titres, afin de faire une fresque de la Mafia, qui soit à la fois condensée et sophistiquée. Je voulais, par ailleurs, que chaque scène soit très riche, très "pleine", avec beaucoup de choses à voir. Et puis, j'ai joué sur le mouvement, montrer l'agitation constante qui règne chez ces gens et accentuer la sensation de danger permanent²⁷. »

La musique a pour cela un rôle primordial. Véritable concentré des plus grands tubes de rock'n'roll des années 1960 aux années 1990, la musique des *Affranchis* est, au même titre que la voix *off*, omniprésente du début à la fin. Elle nous plonge dans une ambiance entraînante et participe au tourbillon de la mise en scène de Scorsese.

Une séquence en particulier condense tous les procédés du film en ce qui concerne la mise en scène des excès de ce mode de vie et de la paranoïa, il s'agit de la séquence du

²⁷ Hubert NIOGRET, « Entretien avec Martin Scorsese », *Positif*, n°356, octobre 1990, p. 34.

11 mai 1980, la « dernière » journée d'Henry en tant que gangster. Elle commence par un carton qui indique la date et une musique entraînante, tandis que la voix *off* d'Henry nous explique tout ce qu'il doit faire dans la journée : préparer un dîner, aller chercher son frère à l'hôpital, vendre des armes à Jimmy et préparer une livraison de drogue pour le soir. Alors qu'il s'efforce de faire toutes ces choses successivement, des cartons indiquent l'heure précise et la voix *off* commente chaque action d'un ton hystérique. En parallèle, Henry est persuadé d'être poursuivi par un hélicoptère. Les musiques s'enchaînent à un rythme effréné, les paroles répondant parfois de façon amusante à l'action. Yann Tobin parle d'une « impression de saturation²⁸ » et de « sensation de rêve éveillé, de tourbillon cauchemardesque » à propos de cette séquence.

Passons en revue les procédés de découpage les plus utilisés dans ce film pour mettre en scène ce bouillonnement perpétuel.

- **Les inserts**

C'est un procédé récurrent dans toute la filmographie de Scorsese : de courts inserts viennent dynamiser le montage à des endroits clés. On peut citer par exemple le moment du meurtre de Billy Batts, Henry et Jimmy sont sur le point de l'assassiner dans le restaurant et disent à Henry de fermer la porte : insert sur la poignée de porte. Tommy s'acharne sur Batts à coups de crosse de pistolet, si bien que le pistolet se brise : insert sur l'arme au sol. Ce découpage permet de focaliser l'attention sur des détails, ici, montés avec des contre-champs sur le visage de Hill, ils permettent de renforcer sa position de témoin d'une scène.

- **Les ralentis**

Scorsese utilise souvent le ralenti et l'accélééré de manière assez subtile, et d'autres fois de manière plus marquée afin d'insister sur un moment en particulier, quitte à exploiter les clichés qui vont avec (on pense par exemple à l'arrivée de DeNiro dans *Mean Streets* au ralenti ou au coup de foudre entre le même DeNiro et Sharon Stone dans *Casino*). Je n'en citerai qu'un à titre d'exemple, car il a la particularité de montrer un faux raccord volontaire. Il s'agit du meurtre de Stacks Edwards (Samuel L. Jackson) par Tommy. Dans la scène, on voit Tommy abattre Stacks de trois coups de feu et s'enfuir. Une fois la scène terminée, un nouveau plan, cette fois au ralenti, montre Tommy tirer cinq

²⁸ Yann TOBIN, « *Les Affranchis* », *Positif*, n°356, octobre 1990, p. 29.

coups de feu sur sa victime, ce qui, avec la musique, vient accentuer la sauvagerie de son geste.

- **Les mouvements de caméra**

Ils sont innombrables dans le film et font partie intégrante de l'identité de la mise en scène de Scorsese, en particulier les travellings avant, et les panoramiques filés. Les zooms, qui ne sont pas des mouvements de caméra à proprement dit, participent toutefois à la même énergie. Ils créent en général une très forte impression de dynamisme et accompagnent l'excitation des personnages. Ainsi, dans la séquence du dernier jour d'Henry Hill en tant que gangster, presque chaque plan sur Hill est un travelling avant ou un panoramique filé se terminant sur son visage hagard, ses yeux injectés de sang et le visage creusé, mettant en avant sa paranoïa.

Ce style de filmage, marqué par une très forte proportion de caméra portée, est assez novateur dans ce type de film à cette époque, ce qui explique pourquoi beaucoup de journalistes de l'époque ont parlé « d'esthétique reportage » à propos de ce film, ce qui à mon sens n'est pas forcément le terme le mieux choisi. Certes, la caméra portée est souvent associée au reportage et peut créer une impression de « pris sur le vif ». Pourtant l'utilisation qu'en fait Scorsese va au delà du simple effet, il crée une certaine instabilité par le cadre et le montage, en adéquation avec l'état d'esprit des personnages.

- **Les actions répétées**

Je citerai deux exemples dans la séquence du 11 mai 1980. Le premier est le moment où Henry manque avoir un accident parce qu'il est trop concentré sur l'hélicoptère qu'il guette. Chaque action (Henry regarde l'hélicoptère, Henry freine) est multipliée sous différents axes et différentes valeurs de cadre, de plus en plus rapprochées, le tout rythmé par une musique qui commence au moment de cette micro-scène et se termine à la fin.

Le second exemple est assez symptomatique du montage chez Scorsese et il existe des exemples similaires tout au long du film. Il se trouve un peu après dans la même séquence, il s'agit d'un court moment durant lequel Henry regarde l'heure deux fois de suite en raccord dans l'axe (photogrammes 26 et 27).



Photogramme 26



Photogramme 27

Comme j'ai pu le dire auparavant, cette séquence est ponctuée de titres indiquant l'heure précise tandis que le protagoniste lutte pour réussir à tenir son planning, énoncé en introduction de la séquence. Ce raccord rend sa paranoïa encore plus concrète.

D'ailleurs, le montage de cette séquence est tel que le spectateur doute jusqu'au bout de l'existence ou non d'un hélicoptère qui le surveillerait, tant l'accent est mis sur l'état émotionnel instable de Henry.

Ainsi, Scorsese et sa monteuse Thelma Schoonmaker innoverent en termes de construction. Il y a dans ce film une utilisation particulièrement pertinente de la voix *off*, celle du personnage principal Henry Hill et aussi celle de sa femme Karen qui intervient à des moments clés du récit. Schoonmaker et Scorsese recourent à un montage très dynamique, notamment en termes de raccords, comme ils avaient pu déjà le faire sur *Raging Bull* ou *La Couleur de l'argent* (*The Color of Money*, 1986), et qui se fait le reflet de l'état d'esprit du personnage principal. Scorsese reprendra beaucoup de ces procédés cinq ans plus tard dans *Casino*.

Deuxième partie

Reservoir Dogs

Quentin Tarantino, 1992

Avec son premier long métrage, Quentin Tarantino pose les bases de son cinéma en matière de ton, de style visuel et de narration. Il s'agit d'un quasi huis-clos autour d'un casse de bijouterie qui a mal tourné. Les malfrats qui ne se connaissent pas entre eux doivent trouver qui, parmi eux, est un indic.

Dès sa sortie, le film a suscité un engouement international, en particulier auprès des critiques français. Tous saluaient son sens acerbe du dialogue, son humour, sa façon de détourner les genres sans jamais tomber dans la parodie, et surtout, l'originalité de la narration, du découpage et du montage.

Le film a également marqué par sa violence. Si elle ne fait que de brèves apparitions dans le film, elles marquent par leur fulgurance : les fusillades, la scène de l'oreille... Mais plus encore que ces scènes, c'est tout le climat du film qui en est baigné, la violence peut surgir à tout moment. Aucun personnage ne semble être à l'abri et le spectateur est malmené pendant toute la durée du film, on s'attend toujours au pire.

Avec ses deux premiers films au style très prononcé et ses références multiples à la culture populaire, Tarantino a redéfini le *cool* au cinéma. Car au même titre que Scorsese, Tarantino est avant tout un cinéaste cinéphile, qui s'amuse avec les codes et a su dès son premier film manipuler le langage cinématographique.

Chapitre 1

Le temps morcelé

La théâtralité

Sous de nombreux aspects, *Reservoir Dogs* tient du théâtre, tout d'abord par son décor. En effet, si le montage éclate l'action dans le temps, elle reste cloisonnée dans l'espace. La grande majorité de l'action se déroule dans l'entrepôt, véritable plaque tournante du film, dans lequel les personnages entrent et sortent à la manière d'un décor de théâtre. Ainsi, le même espace donne lieu à des confrontations à plusieurs au même titre que des conversations plus intimes à deux personnages. Ce décor est dépouillé au maximum, seuls quelques tuyaux, un corbillard et des cercueils neufs emballés de plastique donnent des indices sur la nature du lieu, sans doute l'entrepôt adjacent d'une morgue, ce qui en soi est ironique par rapport à l'issue du film : la plupart des protagonistes y trouveront finalement la mort.

La théâtralité de ce décor minimaliste aux murs blancs est renforcée par la lumière. En effet, si elle est très directive avec un fort effet jour venant des fenêtres, elle se fait également envahissante. Chaque recoin du décor est éclairé, ne laissant que peu de zones d'ombres. Le chef opérateur Andrzej Sekula en parle dans les commentaires du film²⁹. Pour lui, cette lumière remplit deux fonctions. La première est d'ordre pratique : Tarantino voulait de nombreux plans à l'épaule ainsi que des travellings à 180°, voire 360°, le tout

²⁹ *Reservoir Dogs*, Metropolitan Film & Video, 2010, 1 BD, 99 min, zone 2.

sur une pellicule d'indice 50. Par ailleurs, le film ne bénéficiant que d'un budget réduit, ils devaient tourner rapidement, l'installation lumière devait donc permettre de faciliter le tournage. La seconde raison est d'ordre esthétique. D'après Sekula, la lumière devait à la fois être directive pour créer un effet « quasi-impressionniste » sur les visages, tout en donnant ce qu'il qualifie comme « un aspect théâtral » au décor. La couleur joue ainsi un rôle très fort, les personnages portent des costumes noir et blanc, les murs blancs sont éclairés d'une lumière bleu-vert pâle qui pourrait rappeler l'eau, sur quoi vient trancher le sang, omniprésent, rouge vif, d'une nature très liquide. De nombreux plans larges renforcent cette impression de scène de théâtre.

Les autres décors sont assez réduits en nombre : le bureau de Joe (Lawrence Tierney), le restaurant du début, celui dans lequel Mr Orange (Tim Roth) et Holdaway (Randy Brooks), son supérieur hiérarchique, se rencontrent ainsi que le toit d'immeuble et le terrain vague, le bar dans lequel Mr Orange rencontre les autres, son appartement, et très brièvement, les voitures et les rues autour du diamantaire.

De plus, comme dans une pièce de théâtre, le nombre de protagonistes est très réduit et ils sont quasiment les seuls que l'on voit à l'écran. Les seuls personnages parlants sont les huit malfrats, le policier capturé par Mr Blonde et Holdaway. Très peu de scènes incluent de la figuration : la serveuse du début reste *off*, les clients sont toujours flous et n'apparaissent que dans quelques images, *idem* pour les scènes du *diner* de nuit entre Mr Orange et Holdaway et la scène du bar dans laquelle Mr Orange raconte son histoire. On voit quelques passants durant les courses poursuites, la seule femme dont on distingue le visage est tout de suite abattue par Mr Orange. Quant aux policiers présents lors du casse, ils sont réduits à leur simple rôle d'antagonistes et se font abattre comme tels. Un échange de répliques vient d'ailleurs souligner cela lorsque Mr Pink (Steve Buscemi) demande à Mr White (Harvey Keitel) s'il a tué quelqu'un, celui-ci répond : « Juste quelques flics. – Pas de vraies personnes ? – Non, juste des flics. » Même les policiers de la fin, seuls capables de sauver Mr Orange, restent *off* et arrivent trop tard. Les personnages apparaissent donc comme seuls au monde.

Finalement les seules incursions du monde extérieur viennent de la bande son, avec tout d'abord la voix faussement détachée du présentateur radio que l'on entend plusieurs fois au long du film. Tous les personnages du film écoutent la même station de radio tandis que les faits se déroulent pendant un week-end spécial *seventies*. Cette idée de Quentin

Tarantino est une évocation de plus de l'univers des années 1970 et du cinéma de cette période.

Un plan-séquence est très intéressant à propos de l'ambiance sonore. Après avoir coupé l'oreille du policier, Mr Blonde se dirige vers sa voiture pour y prendre un bidon d'essence. La caméra le suit tandis qu'il traverse l'entrepôt, la musique que Mr Blonde a mis pour couvrir les cris de douleur du pauvre homme retentit dans l'entrepôt. Mr Blonde sort, la porte se referme derrière-lui, et les sons de l'extérieur emplissent alors l'espace sonore : un chien qui aboie, un homme qui joue au ballon avec son fils, des rires, une portière de voiture, des oiseaux, le vent... Mr Blonde prend son bidon d'essence d'un air nonchalant et retourne dans l'entrepôt, toujours suivi par la caméra. Alors qu'il passe le pas de la porte, la musique reprend, Mr Blonde se remet à danser : nous sommes à nouveau coupés du monde. Cette brève incursion du monde réel dans cette ambiance sonore de dimanche après-midi ensoleillé souligne d'autant plus l'horreur de la scène qui est en train de se dérouler dans ce théâtre fermé qu'est l'entrepôt. Le plan-séquence ne laisse aucun répit au spectateur, nous sommes avec Mr Blonde à chaque instant : alors qu'il prend le bidon d'essence, on comprend ses intentions, mais cette caméra qui ne le quitte pas d'une semelle nous « force » à être témoins de cette scène. Là où *Les Affranchis* invite le spectateur au jugement, ici c'est le spectateur qui est jugé, comme Tarantino aime le souligner dans les commentaires du film (et aussi dans divers entretiens) : jusqu'à présent, on ne pouvait s'empêcher de jubiler à la vue de Mr Blonde qui met de la musique, prépare son rasoir et entame une petite danse, toute une préparation que le montage vient fétichiser. Tarantino fait ainsi de nous des complices, le spectacle de la violence est là pour provoquer une certaine jouissance.

Enfin, chaque séquence du film se déroule « en temps réel ». Malgré la déconstruction structurelle du film, il n'y a finalement que très peu d'ellipses. Ainsi, nous le verrons juste après, en remettant bout à bout toutes les scènes se déroulant dans l'entrepôt, nous avons la totalité de l'action s'y déroulant, à l'exception du moment où Mr Pink va aux toilettes, et de quelques micro-ellipses pendant que le groupe commence à interroger le policier capturé. Cela contribue énormément à la tension du film qui est ainsi créée principalement par le dialogue.

L'organisation en chapitres

Le film a surpris par sa déconstruction, son architecture fragmentée. Quentin Tarantino lui-même se réclame du roman :

« Pas mal de gens me disent que *Reservoir Dogs* est construit comme un puzzle. En fait, il serait plutôt construit comme un roman. [...] en Amérique tout doit être linéaire [...]. Je préfère ce que fait Sergio Leone [...]. “Les réponses d’abord, les questions plus tard”. Comme dans les romans. Il n’y a pas de *flash-back* dans mon film, mais des chapitres³⁰. »

D’après lui, un *flash-back* est nécessairement un souvenir lié à un personnage. Le film est en effet construit en différents chapitres interdépendants, chacun ayant sa propre dynamique. Il y a tout d’abord les séquences qui se déroulent après le casse, dans le hangar désaffecté qui leur sert de point de repli. On peut considérer que toute l’action qui s’y déroule se suit et qu’il s’agit de la temporalité principale du film. Pour autant, chacune des séquences s’y déroulant a sa propre logique, son propre rythme, son propre *climax* : la dispute entre Mr White et Mr Pink, la scène de l’oreille avec Mr Blonde (Michael Madsen), le *stand-off* final entre tous les personnages (terme tiré du western, désignant une situation dans laquelle tous les protagonistes se tiennent mutuellement en joue avec leur arme)... Les autres « chapitres » sont introduits par un carton, dans l’ordre : « Mr White », « Mr Blonde » et « Mr Orange ».

Chacun d’entre eux nous présente l’avant-casse du point de vue de chacun de ces trois personnages, apportant à chaque fois des précisions sur les relations entre les personnages et sur l’intrigue. Cette manière de séparer le film en chapitres adoptant chaque fois le point de vue d’un personnage différent est typique du roman et du film choral. Tarantino réitérera ce procédé dans *Pulp Fiction* et dans *Jackie Brown*, par ailleurs sa seule adaptation littéraire.

³⁰ Camille NEVERS, « Rencontre avec Quentin Tarantino », *Cahiers du cinéma*, n°457, juin 1992, p. 49.

L'architecture du film

À partir du film et à l'aide du scénario original³¹, j'ai construit le tableau suivant afin de se rendre compte de la manière dont le film est construit chronologiquement. Je propose pour cela un découpage simplifié en séquences : une action qui passe de l'intérieur à l'extérieur d'une voiture par exemple, si elle représente deux séquences sur le papier, sera ici regroupée en une seule. Aussi, par souci de clarté, je ne fais pas figurer les numéros des séquences du scénario original, le montage étant parfois différent de ce qui était prévu, notamment concernant l'ordre de certaines séquences.

Dans un second tableau, je propose une réorganisation de ces séquences dans l'ordre chronologique des événements. Cela reste une proposition car l'ordre exact de certaines séquences ne peut être précisément défini. En outre, la séquence 19 est une séquence fictive : on pourrait la considérer comme un *flash-back* venant illustrer le souvenir de Mr Orange qui raconte cette anecdote de son passé, sauf que cette anecdote a été inventée de toutes pièces. J'ai donc choisi de laisser cette séquence à la même place. Les cartons sont quant à eux absents du second tableau.

³¹ Quentin TARANTINO, *Reservoir Dogs*, Londres / Boston, Faber and Faber, 1994.

Découpage du film dans l'ordre du montage			
N°	Séquence	Description	Photogramme
1	INT. CAFÉ - JOUR	Discussion des huit hommes sur Madonna et les pourboires.	
2	EXT. DEVANTURE CAFÉ - JOUR	Les huit hommes sortent, générique de début.	
3	INT. VOITURE EN FUIITE - JOUR	Mr White conduit Mr Orange blessé.	
4	INT. ENTREPÔT - JOUR	Mr White installe Mr Orange, Mr Pink arrive.	
5	INT. SALLE D'EAU ENTREPÔT - JOUR	Mr White et Mr Pink tentent de reconstituer les événements.	
6	EXT. RUE - JOUR	Fuite de Mr Pink après le casse.	
7	INT. SALLE D'EAU ENTREPÔT - JOUR	Suite de la discussion entre Mr White et Mr Pink.	
	CARTON	Mr White.	
8	INT. BUREAU JOE - JOUR	Joe propose le casse à Mr White.	
9	INT. ENTREPÔT - JOUR	Altercation entre Mr White et Mr Pink. Mr Blonde arrive. Mr Orange est évanoui.	
10	EXT. PARKING ENTREPÔT - JOUR	Mr Blonde montre à Mr White et Mr Pink le policier dans son coffre.	
	CARTON	Mr Blonde.	
11	INT. BUREAU JOE - JOUR	Mr Blonde sort de prison, Joe et Eddie lui proposent le casse.	
12	INT. VOITURE EDDIE - JOUR	Eddie au téléphone est en route vers l'entrepôt. (Montage parallèle avec le début de la séquence 13.)	
13	INT. ENTREPÔT - JOUR (une partie d'un plan à l'extérieur)	Interrogatoire du policier. Mr Orange tue Mr Blonde et révèle son identité.	

	CARTON	Mr Orange.	
14	INT. DINER - NUIT	Mr Orange fait son rapport à Holdaway.	
15	EXT. TOÏT - JOUR	Holdaway explique l'histoire des toilettes à Mr Orange.	
16	INT. APPARTEMENT MR ORANGE - JOUR	Mr Orange répète son histoire.	
17	EXT. TERRAIN VAGUE - JOUR	Mr Orange raconte l'histoire à Holdaway.	
18	INT. BAR - NUIT	Mr Orange raconte l'histoire à Joe, Eddie et Mr White. (Montage parallèle avec la séquence 19.)	
19	INT. TOILETTES - JOUR	Mr Orange et les policiers.	
20	INT. DINER - NUIT	Fin de la conversation entre Mr Orange et Holdaway.	
21	INT. APPARTEMENT MR ORANGE - JOUR	Mr Orange part de chez lui.	
22	INT. VOITURE EDDIE - JOUR	Eddie, Mr White, Mr Orange et Mr Pink discutent de séries TV.	
23	INT. ENTREPÔT - JOUR	Joe attribue les noms.	
24	INT. VOITURE MR WHITE - JOUR	Préparation du casse entre Mr White et Mr Orange.	
25	EXT. RUE - JOUR	Fuite de Mr White, Mr Orange et Mr Brown. Mr Brown meurt, Mr Orange est blessé.	
26	INT. VOITURE EN FUITE - JOUR	Mr Orange agonise.	
27	INT. ENTREPÔT - JOUR	Confrontation finale.	

Découpage du film dans l'ordre chronologique de l'action			
N°	Séquence	Description	Photogramme
8	INT. BUREAU JOE - JOUR	Joe propose le casse à Mr White.	
15	EXT. TOÏT - JOUR	Holdaway explique l'histoire des toilettes à Mr Orange.	
16	INT. APPARTEMENT MR ORANGE - JOUR	Mr Orange répète son histoire.	
17	EXT. TERRAIN VAGUE - JOUR	Mr Orange raconte l'histoire à Holdaway.	
18	INT. BAR - NUIT	Mr Orange raconte l'histoire à Joe, Eddie et Mr White. (Montage parallèle avec la séquence 19.)	
19	INT. TOILETTES - JOUR	Mr Orange et les policiers.	
11	INT. BUREAU JOE - JOUR	Mr Blonde sort de prison, Joe et Eddie lui proposent le casse.	
21	INT. APPARTEMENT MR ORANGE - JOUR	Mr Orange part de chez lui.	
22	INT. VOITURE EDDIE - JOUR	Eddie, Mr White, Mr Orange et Mr Pink discutent de séries TV.	
23	INT. ENTREPÔT - JOUR	Joe attribue les noms.	
14	INT. DINER - NUIT	Mr Orange fait son rapport à Holdaway.	
20	INT. DINER - NUIT	Fin de la conversation entre Mr Orange et Holdaway.	
24	INT. VOITURE MR WHITE - JOUR	Préparation du casse entre Mr White et Mr Orange.	
1	INT. CAFÉ - JOUR	Discussion des huit hommes sur Madonna et les pourboires.	
2	EXT. DEVANTURE CAFÉ - JOUR	Les huit hommes sortent, générique de début.	

6	EXT. RUE - JOUR	Fuite de Mr Pink après le casse.	
25	EXT. RUE - JOUR	Fuite de Mr White, Mr Orange et Mr Brown. Mr Brown meurt, Mr Orange est blessé.	
26	INT. VOITURE EN FUIITE - JOUR	Mr Orange agonise.	
3	INT. VOITURE EN FUIITE - JOUR	Mr White conduit Mr Orange blessé.	
4	INT. ENTREPÔT - JOUR	Mr White installe Mr Orange, Mr Pink arrive.	
5	INT. SALLE D'EAU ENTREPÔT - JOUR	Mr White et Mr Pink tentent de reconstituer les événements.	
7	INT. SALLE D'EAU ENTREPÔT - JOUR	Suite de la discussion entre Mr White et Mr Pink.	
9	INT. ENTREPÔT - JOUR	Altercation entre Mr White et Mr Pink. Mr Blonde arrive. Mr Orange est évanoui.	
10	EXT. PARKING ENTREPÔT - JOUR	Mr Blonde montre à Mr White et Mr Pink le policier dans son coffre.	
12	INT. VOITURE EDDIE - JOUR	Eddie au téléphone est en route vers l'entrepôt. (Montage parallèle avec le début de la séquence 13.)	
13	INT. ENTREPÔT - JOUR (une partie d'un plan à l'extérieur)	Interrogatoire du policier. Mr Orange tue Mr Blonde et révèle son identité.	
27	INT. ENTREPÔT - JOUR	Confrontation finale.	

En lisant le film dans l'ordre chronologique ainsi obtenu, on peut imaginer que le film fonctionnerait quand même. Pour autant, le résultat serait bien plus « classique », et les enjeux seraient déplacés. En effet, on commencerait sur Mr White qui discute avec Joe avant que celui-ci ne lui propose le casse. On passerait ensuite sur tout le segment de Mr Orange qui prépare son « rôle » en tant que policier infiltré : les deux personnages principaux sont ainsi introduits. S'ensuit la préparation du casse jusqu'au petit déjeuner le précédant, la fuite des différents protagonistes puis la partie dans l'entrepôt, quasiment en temps réel. L'enjeu du film serait alors : Mr Orange va-t-il se faire démasquer ? Il deviendrait clairement le personnage principal du film. Cela intensifierait sans doute le suspense autour de Mr Orange, le spectateur serait sur un pied d'égalité avec lui, on ne connaît pas l'issue du film et on a peur pour lui. Pour autant, l'ellipse sur le casse lui-même paraîtrait beaucoup plus incongrue, le reste du film se déroulant de façon très linéaire.

L'originalité de la construction de *Reservoir Dogs* réside dans sa capacité à ne nous livrer que certaines informations au fur et à mesure de la narration. Ce qui nous tient en haleine, c'est de se demander tout au long de la première partie du film qui est l'infiltré. Tarantino crée ainsi des décalages en cherchant à déstabiliser le spectateur, ce qui donne ce ton si particulier au film, entre humour, horreur et suspense.

Chapitre 2

Le casse : un évènement reconstruit par le dialogue

Le jeu avec les genres

Tarantino utilise les codes du film de gangster pour construire une narration bien à lui. Le sujet du film en lui-même est un jeu avec les codes du cinéma de Jean-Pierre Melville ou des classiques du film de casse comme *L'Inconnu de Las Vegas* (*Ocean's Eleven*, Lewis Milestone, 1960) ou *L'Arnaque* (*The Sting*, George Roy Hill, 1973), mais prive le spectateur de l'évènement central : le casse. On l'a vu, si le film suivait un ordre chronologique, on aurait quelque chose qui se rapprocherait beaucoup des canons du genre, à l'exception de cette ellipse centrale.

En effet, Tarantino reprend beaucoup de scènes types comme la réunion des différents malfrats devant un tableau sur lequel sont affichés les plans de l'endroit à cambrioler, mais il détourne systématiquement ces codes, ici personne ne parle du casse en lui-même, au lieu de cela on a droit à un long débat sur les noms de code que les personnages utiliseront, et la scène est coupée au moment où ils s'apprêtent à parler de leur plan. À peine a-t-on le droit à un vague récapitulatif entre Mr White et Mr Orange dans leur voiture (séquence 24) des rôles respectifs des différents protagonistes pendant le casse. Des photographies en noir et blanc sont d'ailleurs insérées sur la voix *off* des deux hommes, comme on peut s'y attendre dans ce genre de situation, sauf qu'en l'occurrence, il s'agit de photos de la façade du bâtiment (photogrammes 28 et 30), et d'une photo assez

illisible, prise de derrière une grille, qui montre une ruelle sans que l'on sache à quoi elle correspond (photogramme 29).



Photogramme 28



Photogramme 29



Photogramme 30



Photogramme 31

Ces photos ne servent finalement qu'à confirmer que le bâtiment devant lequel Mr White et Mr Orange se trouvent est le bâtiment en question (photogramme 31). Aucune n'apporte d'information complémentaire au dialogue et elles ne permettent en rien au spectateur de s'imaginer la scène du braquage.

Les personnages sont également très stéréotypés, et pourtant Tarantino s'amuse à casser ces stéréotypes en les faisant débattre deux fois de suite en introduction du film, une première fois sur la signification profonde des paroles de *Like a Virgin* de Madonna³², et la seconde sur l'utilité des pourboires, ce qui dérive vers une réflexion économique et sociale. En commençant sur une discussion au sujet aussi absurde et inattendu, entre des gangsters au visage buriné, Tarantino joue avec l'horizon d'attente du spectateur. Il emprunte à des genres connus tout en les détournant. Nous sommes ici typiquement dans ce que Umberto Eco appelle le « dialogue intertextuel ironique³³ », un jeu de références qui vient détourner les genres d'origine, ce qui fait de Tarantino un auteur post-moderne. Le spectateur tire du

³² Chanson tirée de l'album du même nom sorti en 1984, écrite par Tom Kelly et Billy Steinberg, interprétée par Madonna.

³³ Umberto ECO, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, n°68, 1994, pp. 9-26.

plaisir à relever ces intertextualités et est ainsi valorisé. De par sa compréhension des références, il se sent une certaine connivence avec le réalisateur, il fait partie des « *happy few*³⁴ ». Pour Eco, il ne s'agit que d'un « artifice social³⁵ » car dans la mesure où ces références sont liées à la culture de masse, les *happy few* constituent la grande majorité des spectateurs.

La reconstruction des événements

Nous l'avons vu, Tarantino distille les informations au fur et à mesure du film, nous poussant ainsi à chercher en permanence des informations.

La toute première séquence ne donne d'ailleurs aucune information sur l'intrigue, et seulement quelques indices sur l'identité des personnages. Tarantino nous lance dans une conversation qui commence au son avant même que l'image ne nous apparaisse, et l'on découvre une série d'hommes en costume noir et blanc qui portent le nom de couleurs, à l'exception de Eddie (Chris Penn) et Joe, d'âges très différents, qui parlent avec un très fort débit comme s'ils se connaissaient depuis longtemps. La situation en elle-même est inhabituelle et pousse le spectateur à s'interroger sur leur identité. Bien sur, il faut prendre en compte le fait que le spectateur – même celui de 1992 – sait très bien qu'il s'agit de gangsters, ou de policiers, ne serait-ce que par la promotion du film, l'affiche, le bouche à oreille.

Le premier indice au sein du film lui-même se situe dans le dialogue, lorsque Mr Blonde demande à Joe à propos de Mr White : « Tu veux que je tue ce type ? » en plaisantant, ce à quoi Mr White répond : « Si tu me tues dans un rêve tu as intérêt à te réveiller pour t'excuser. » Ce type d'échange de plaisanteries sous formes de menaces (ou serait-ce l'inverse ?) rappelle les *battles* de rues dans la culture *hip hop* où les participants s'échangent insultes et menaces sous la forme de bons mots, et dont on ne sait jamais vraiment s'ils sont capables de passer à l'acte ou non. Si cette plaisanterie est tout de suite désamorcée par les rires et par un brusque changement de sujet, Tarantino et sa monteuse

³⁴ Umberto ECO, *op. cit.*, p. 20.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

Sally Menke parviennent par le montage à maintenir ce doute un peu plus tard. Le dialogue est alors filmé en travelling, plan poitrine, Joe se lève, filmé en taille, se tourne vers Mr Blonde et lance : « J'ai changé d'avis, tue-moi cet enfoiré. » On passe alors sur un gros plan du visage de Mr Blonde qui mime un coup de feu (photogramme 32).



Photogramme 32

Il est difficile de lire quoi que ce soit dans le regard bleu acier de Michael Madsen dont le sourire ne quitte jamais les lèvres, le *timing* du plan est tel que pendant une fraction de seconde, on ne sait pas quelle sera sa réaction, et le fait qu'il ne lâche jamais Mr White du regard crée un certain malaise. C'est le passage au gros plan et la maîtrise du rythme qui permettent ici de suggérer ces idées au spectateur.

Ce dialogue du début permet également d'établir une certaine hiérarchie entre les personnages. On comprend clairement que Joe est le chef, et qu'il est assez proche de Mr White et Mr Blonde.

Il est intéressant de remarquer qu'une confirmation de l'identité des gangsters était prévue dans le scénario dans lequel on devait apercevoir la crosse d'un pistolet quand Mr White se levait à la toute fin de la séquence. Ce détail a été enlevé du montage, ce qui rend d'autant plus brutale l'irruption de la violence juste après le générique, là encore par le son avant l'image, avec ces hurlements de Mr Orange sur la banquette d'une voiture, baignant et gesticulant dans une quantité ahurissante de ce sang rouge vif.

Une fois la surprise du début passée, c'est Mr Pink qui vient poser les questions que le spectateur se pose lui-même : que s'est-il passé depuis cette scène de petit-déjeuner ? Ils vont alors s'échanger leurs récits de ce qui leur est arrivé en sortant, après s'être séparés : ce qui attise encore plus la curiosité sur l'élément déclencheur.

Lorsque Mr Pink raconte sa fuite, on a droit au seul « réel » *flash-back* du film, introduit par une phrase du personnage, et dépourvue de carton. Cette séquence est très courte et d'une violence intense : on commence en plein milieu de la course, Mr Pink est heurté par une voiture, des tirs sont échangés, un policier meurt dans un hurlement, Mr Pink part en voiture à toute vitesse, et on revient sur la « salle de bains » de l'entrepôt. Ce *flash-back* n'apporte que très peu d'informations mais donne un coup de fouet au rythme du film, ce qui intrigue d'autant plus le spectateur à ce moment-là. Mais l'élément qui intrigue le plus se situe dans le dialogue : Mr Pink est persuadé que le cambriolage a mal tourné car l'un d'entre eux est un policier infiltré. Il va alors s'agir de le démasquer.

Jacques Morice écrit : « La trame narrative du film comporte donc un trou, une lacune : comment *ça* s'est passé dans la bijouterie. [...] Alors pure coquetterie, pur caprice de la part de Tarantino qui se refuse à filmer le nœud central du film de genre ? Pas vraiment, car ce qui l'intéresse avant tout, c'est une autre question plus essentielle : *qui* est à l'origine de ce *ça* ? Et c'est le théâtre, par la voie du cinéma, qui permettra au spectateur de construire, à partir de cette question conflictuelle, un ensemble de réalités³⁶. »

C'est ainsi que le film fonctionne tout du long, Tarantino construit ses personnages et l'action même par le dialogue, comme au théâtre. Les deux séquences dans le bureau de Joe empruntent la même dynamique, par le dialogue, on comprend le passif entre Joe et Mr White, puis Joe et Mr Blonde. Le spectateur doit mener l'enquête à travers les informations qu'on lui livre afin de comprendre les personnages et leurs motivations afin d'en faire ou non un suspect. Le portrait le plus évocateur est sans doute celui de Mr Blonde par Mr White et Mr Pink, juste après le *flash-back* précédemment évoqué. Ils dressent un portrait horrifique du personnage par strates d'informations. Ils ne disent rien au début mais leur réaction à la seule évocation du nom « Mr Blonde » pousse le spectateur à s'imaginer le pire. Puis ils donnent quelques détails sans jamais expliquer le contexte : « Mon Dieu quel âge avait cette fille noire, vingt ans ? Peut-être vingt et un ? – Peut-être moins... » Cette préparation « paiera » au moment de la scène de l'oreille.

Et c'est juste après cette scène que vient la révélation : Mr Orange est la taupe. Cet homme allongé dans son sang depuis le début du film. Nous sommes environ aux deux-tiers du film, et la question principale a finalement trouvé une réponse. Le chapitre suivant, « Mr Orange », nous montre alors toute la préparation de ce dernier, bien plus proche

³⁶ Jacques MORICE, « Violence en huis-clos », *Cahiers du Cinéma*, n°459, septembre 1992, p. 72.

d'une préparation d'acteur que d'une préparation d'agent de police. On s'identifie facilement au personnage, et l'enjeu de la dernière partie du film sera de savoir ce qui lui arrive.

Dans les éditions DVD³⁷ et Blu-ray³⁸, des scènes coupées déjà présentes dans le scénario sont visibles. Toutes tournent autour de Mr Orange et de sa relation avec Holdaway. Celles-ci correspondent à de nombreux clichés du film policier : une scène de recherche de portraits de criminels dans les archives, ou encore une scène durant laquelle Mr Orange fait part à Holdaway de ses craintes d'être démasqué. Au lieu de les monter comme le scénario le prévoyait, Tarantino et sa monteuse ont choisi de ne garder que la séquence du *diner* qui introduit celle de « l'histoire des toilettes », véritable tour de force du film.

Pour finir, le spectateur est invité à reconstruire les événements jusqu'à la fin du film dont Tarantino ne nous *montre* pas l'issue. Au lieu de cela, le dénouement se trouve dans le hors-champ sonore. Ainsi, on voit Mr Pink s'emparer de la valise de diamants et s'enfuir, mais la caméra reste à l'intérieur de l'entrepôt. On entend alors une série de coups de feu qui peuvent faire supposer qu'il s'est fait abattre, mais cela ne sera jamais confirmé. Après que Mr Orange ait avoué à Mr White sa véritable identité, ce dernier pointe son arme sur la tête du jeune homme et un panoramique vertical le « chasse » de l'écran. Les policiers hors-champ crient, on entend un coup de feu, l'écran devient noir, une série de coups de feu retentissent. On imagine que Mr White tue Mr Orange avant de se faire abattre par la police, mais l'image ne peut le confirmer.

Quentin Tarantino nous pousse nous visualiser des images mentales. Nous devons « remplir les trous » qu'il nous a laissés, qu'il s'agisse du casse, de l'oreille coupée, ou bien du dénouement du film.

³⁷ *Reservoir Dogs*, Metropolitan Film & Video, 2004, 3 DVD, 95 min, zone 2.

³⁸ *Reservoir Dogs*, Metropolitan Film & Video, 2010, 1 BD, 99 min, zone 2.

Chapitre 3

Mise en scène de la parole

Filmer la parole

On l'a vu, la parole occupe la place centrale dans *Reservoir Dogs* et dans le cinéma de Tarantino. Ce n'est pas un hasard si son premier film commence par la voix *off* de Mr Brown, sa propre voix, sur les cartons de la production, qui nous dit : « Laissez-moi vous dire de quoi parle *Like a Virgin*. C'est l'histoire d'une fille qui est mordue d'un mec qui a une grosse queue. Toute la chanson est une métaphore sur les grosses queues. » La première image apparaît alors, dans laquelle Mr Blonde lui répond *in*. Le ton est donné. Ce qui a sans doute contribué au succès du film et du style de Tarantino, c'est qu'il nous montre quelque chose que l'on est très peu habitués à voir au cinéma : des gens un peu vulgaires qui utilisent un niveau de langue cru, des expressions de la vie de tous les jours, et qui ont des conversations passionnées à propos de sujets aussi banals que la signification des paroles d'une chanson de Madonna. Ici, les dialogues ne « sonnent » pas comme des dialogues écrits, mais on ne tombe pas non plus dans le versant opposé, cela ne sonne pas non plus comme du cinéma du réel. On est ici dans quelque chose de très jouissif, en voyant ces personnages stéréotypés, chacun ayant une personnalité bien définie, avoir cette conversation sur la culture populaire avec un ton aussi enjoué, en parlant vite, on a l'impression de suivre une discussion entre adolescents, dont chaque réplique serait drôle. Cette conversation commence par la voix *off* de Tarantino lui-même et on reconnaît sa *voix*, sa façon de parler, à travers chaque personnage du film. Il suffit de l'entendre parler

de cinéma, de musique, de bande dessinée pour s'en convaincre. Les médias parlaient d'ailleurs dès la sortie de *Reservoir Dogs* de *geek* du cinéma, en parlant du réalisateur.

Dans le commentaire du Blu-ray³⁹, le chef opérateur et la monteuse expliquent que cette première scène a été tournée sur deux jours, en faisant de très longues prises à chaque fois pour laisser aux acteurs de la marge pour jouer. La caméra était placée sur un rail circulaire et ils tournaient autour des personnages dans un sens puis dans un autre, en les laissant débiter leur dialogue, à chaque fois dans sa quasi-intégralité. Ils ont ensuite tourné des plans fixes plus larges (entre taille et poitrine) sur deux personnages à la fois, en profitant du format scope, puis des valeurs plus serrées sur un personnage à la fois. Cela leur permettait de se couvrir au montage afin d'avoir une marge de manœuvre importante. Bien sûr, Tarantino n'a pas tourné toutes ces scènes de cette manière, mais cette méthode – souvent critiquée sur les plateaux comme étant la marque d'un manque de point de vue – est particulièrement pertinente sur cette séquence. En effet, jouer la scène quasiment en entier à chaque prise permet aux acteurs un plus grand confort et une plus grande marge d'improvisation, ce qui donne cette impression de *pris sur le vif*. Sally Menke compare son expérience de montage au montage de documentaire, qui consiste à créer une impression de moment unique et continu à partir d'une multitude de moments pris çà et là.

Le choix du travelling circulaire pour accompagner cette véritable logorrhée est le plus marquant : on a une impression de mouvement permanent, que ce soit à l'image ou au son, malgré le côté statique de la situation en elle-même. On retrouve ce même mouvement à plusieurs reprises dans le film, par exemple lorsque Mr Orange raconte son histoire aux autres malfrats dans le bar puis juste après, lorsqu'il est transporté au sein de sa propre histoire dans les toilettes. Le mouvement de caméra met en avant la position de narrateur du personnage, il capte l'attention du spectateur.

Tarantino, dans ses films, multiplie les situations dans lesquelles un personnage raconte une histoire à un autre. Plus loin encore que le théâtre, il va chercher l'origine de son cinéma dans la tradition orale du conte. *Pulp Fiction* est truffé d'histoires que les personnages se racontent entre eux, en particulier Jules (Samuel L. Jackson) et Vincent (John Travolta). Ce retour à l'oralité est encore plus flagrant dans le second volet de *Kill Bill* quand Bill (David Carradine) raconte la légende de Pai Mai (une légende fictive inspirée du cinéma chinois des années 1970) à Beatrix (Uma Thurman) au coin du feu, en

³⁹ *Reservoir Dogs*, Metropolitan Film & Video, 2010, 1 BD, 99 min, zone 2.

ponctuant ses phrases avec une flûte. On retrouve cette situation quasiment à l'identique dans *Django* avec cette fois la légende de Siegfried.

« Une bonne blague »

Cette volonté de raconter des histoires est déployée dans la séquence que les éditions DVD et Blu-ray nomment « Une bonne blague » (de 1h 6' 37 à 1h 14' 33 sur le BD) dans laquelle Mr Orange (que j'appellerai ici par son véritable prénom, Freddy) raconte la fameuse « histoire des toilettes ». Tout part de la conversation entre Freddy et Holdaway dans le restaurant (photogramme 33).



Photogramme 33

Freddy lui annonce qu'il a été admis dans la bande pour le casse sous le pseudonyme Mr Orange, Holdaway lui demande s'il a utilisé « l'histoire des toilettes ». On passe à un plan sur Freddy sur le toit d'un immeuble (photogramme 34) qui demande : « C'est quoi l'histoire des toilettes ? » comme si le *flash-back* (car il s'agit là d'une temporalité antérieure à celle du restaurant) venait répondre directement au « présent ».



Photogramme 34

Holdaway lui explique alors qu'il s'agit d'une anecdote amusante à apprendre par cœur et à réciter aux malfrats pour passer pour l'un des leurs. Il compare le métier de policier à celui de Marlon Brando et lui explique comment s'appropriier les détails de l'histoire, comment mieux la raconter. C'est là une double mise en abyme, du personnage de Freddy qui se fait passer pour Mr Orange et doit jouer un rôle, et de l'acteur Tim Roth. Ce motif des faux-semblants et du personnage-acteur qui doit apprendre un rôle est récurrent chez Tarantino : le discours de Marsellus (Ving Rhames) à Butch (Bruce Willis) qui lui apprend comment faire semblant de perdre un match de boxe dans *Pulp Fiction*, le rôle de Pam Grier dans *Jackie Brown*, les Anglais déguisés en Allemand puis les Américains déguisés en Italiens dans *Inglourious Basterds* et enfin King Schultz (Christopher Waltz) qui apprend à Django (Jamie Foxx) à se faire passer pour un esclavagiste dans *Django* et l'encourage à s'approprier le personnage.

Freddy raconte alors l'histoire, et nous allons l'entendre une fois, d'une seule traite. Pour autant, l'image associée à cette histoire saute d'une temporalité à une autre. Nous voyons Freddy la raconter à différentes étapes de son apprentissage, d'abord seul chez lui en plan fixe (photogramme 35) où il fait quelques erreurs, puis la récitant à Holdaway, avec cette fois un peu plus de conviction, en champ / contre-champ (photogramme 36), en situation, face à Mr White, Joe et Eddie dans un travelling semi-circulaire (photogramme 37) pour finir dans l'histoire elle-même (photogramme 38). Jusque-là, le montage représente une avancée dans le temps, une manière ingénieuse de représenter les ellipses successives dans l'apprentissage du texte par Freddy, la caméra se faisant de plus en plus libre à mesure que Freddy prend ses aises avec l'histoire. Quand nous le voyons physiquement au sein de sa propre histoire, ce n'est qu'une illustration de son récit. Cela vient matérialiser la gymnastique que faisait jusqu'à présent notre imaginaire : se représenter le récit à partir d'images mentales.



Photogramme 35



Photogramme 36



Photogramme 37



Photogramme 38

Tarantino pousse cette logique jusqu'au bout en faisant raconter l'histoire à Freddy au sein même de l'histoire qu'il raconte dans un travelling circulaire qui encercle le personnage tandis que les policiers de la scène l'écouent (photogramme 39). Emmanuel Burdeau écrit à propos du premier mouvement de caméra (photogramme 37) qu'il « souligne le progrès de sa maîtrise⁴⁰ » (celle de Freddy), tandis que pour le second : « les cercles complets que la caméra dessine autour de lui déclarent l'autonomie à présent pleinement acquise de sa récitation. Bref : la caméra d'abord capte la parole, ensuite court derrière elle, enfin l'enrobe. »



Photogramme 39

C'est alors qu'au sein de la représentation de la scène racontée, le policier (lui-même inventé par Freddy pour les besoins de son histoire) raconte à son tour une anecdote à ses collègues qui ne font pas attention à Freddy et à son sac de drogue (photogramme 40).

⁴⁰ Emmanuel BURDEAU, « Une lecture de Quentin Tarantino », *Cahiers du cinéma*, n°591, juin 2004, p. 74.



Photogramme 40

Comme le souligne Burdeau, « c'est le talent d'orateur de Freddy qui convainc les bandits⁴¹ » et c'est encore la narration d'une autre histoire qui le sauve. Chez Tarantino, la parole a ainsi une place centrale, c'est elle qui vient commander le montage. L'emphase est mise sur ce moment par un ralenti lorsque Freddy se sèche les mains avec le séchoir électrique, dont le bruit couvre les aboiements du chien. Cela fait directement écho à sa conversation avec Holdaway dans laquelle ce dernier lui conseillait de connaître chaque détail des toilettes, y compris de quel type de séchoir à mains elles disposent.

Ironiquement, l'histoire que raconte le policier annonce le destin de Freddy / Mr Orange. En effet, dans l'anecdote que l'officier raconte, un individu suspect va pour prendre ses papiers dans la boîte à gants et le policier pense qu'il va chercher une arme. Au final, il ne s'agissait en effet que de ses papiers. Quand plus loin dans le film Mr Orange braque la voiture d'une femme afin de fuir les lieux du braquage, celle-ci s'empare d'une arme dans sa boîte à gants et s'en sert sur Mr Orange, lui-même policier.

Une fois l'histoire terminée, Joe félicite Freddy sur sa réaction face aux policiers, c'est en fait sa narration qu'il loue. Tarantino en profite pour faire un très fort ralenti sur Joe (photogramme 41), et on entend Holdaway *off* qui demande à Freddy de lui parler de Joe : on revient alors au restaurant où tout a commencé (photogramme 42). L'utilisation du ralenti rappelle ici la manière dont Scorsese utilise les arrêts sur image dans *Les Affranchis* : il permet de distendre le temps afin de laisser la voix commenter l'image. La boucle est alors bouclée, tout cet aparté nous a permis de revenir au sein de la temporalité

⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

principale, et l'histoire peut continuer. Emmanuel Burdeau résume le cinéma de Tarantino comme pouvant « s'envisager à l'intérieur de ce jeu – entre parler et agir⁴² ».



Photogramme 41



Photogramme 42

Tarantino joue ici avec les canons du genre et s'amuse à déconstruire l'intrigue en chapitres dans un ordre non chronologique, en suivant à chaque fois un personnage en particulier, procédé qu'il poussera encore plus dans *Pulp Fiction* (1994) et *Jackie Brown* (1997). L'événement au cœur du film, le casse, ne nous est jamais donné à voir. Le spectateur est face à un puzzle dont les pièces manquantes lui sont données par le biais du dialogue, véritable moteur de la narration. Le fait même de raconter des histoires est au centre du film et permet à Tarantino des effets de montage particulièrement pertinents, notamment autour du personnage de Mr Orange, mise en abyme du statut d'acteur et de narrateur dans le film.

⁴² Emmanuel BURDEAU, *op. cit.*, p. 75.

Troisième partie

L'Anglais

Steven Soderbergh, 1999

Soderbergh est un cinéaste aussi polyvalent que prolifique. Réalisateur, producteur, scénariste, il est régulièrement son propre chef opérateur (souvent sous le pseudonyme Peter Andrews) et son propre monteur (souvent crédité sous le pseudonyme de Mary Ann Bernard). Il s'intéresse beaucoup aux nouvelles technologies. Ayant utilisé la pellicule comme la vidéo, il travaille aujourd'hui en numérique et explore sans cesse les nouvelles possibilités de ces différents médiums.

Depuis son premier film *Sexe, Mensonges et Vidéo*, Palme d'or à Cannes en 1989, il a été très prolifique, se renouvelant sans cesse dans des genres très différents. Depuis le tortueux *Kafka* jusqu'à la série de *blockbusters* des *Ocean's Eleven*, en passant par les expérimentations de *Schizopolis*, Soderbergh est toujours là où on ne l'attend pas (voir la filmographie complète en annexe). C'est en 1998 avec *Hors d'atteinte* (*Out of Sight*, 1998) qu'il s'essaie pour la première fois à un cinéma plus « grand public », avec notamment George Clooney, déjà une vedette à l'époque, et avec qui il fondera dans les années 2000 la société de production Section Eight. Pourtant, derrière ce film très accessible, à des années-lumière de *Schizopolis*, se cachent de très bonnes idées de montage, nées de sa collaboration avec Anne Coates, avec qui il montera également *Erin Brockovich*.

Après *Hors d'Atteinte*, Soderbergh pousse ces expérimentations sur le montage à leur paroxysme avec *L'Anglais*, un film de vengeance à l'argument d'une simplicité exemplaire : un Anglais, Wilson (Terence Stamp), vient sur le sol américain pour venger la mort de sa fille.

Chapitre 1

Le mélange des temporalités : passé, présent, futur

Le rapport au passé

Ce qui marque le plus à la vision de *L'Anglais* est son montage. Soderbergh semble s'amuser avec les codes du film de genre (entre film de gangster et *revenge movie*) et les procédés narratifs. Le réalisateur utilise ainsi de nombreux *flash-backs* et *flash-forwards*. Tout cela est lié principalement au thème du film. *L'Anglais* est empreint d'une certaine nostalgie, la nostalgie d'un père pour les moments qu'il n'a pas pu passer avec sa fille, mais aussi une nostalgie propre au film lui-même, celle du cinéma de la fin des années 1960. Soderbergh rend ainsi hommage à un cinéma de genre plus libre, moins linéaire, un cinéma que les deux stars du film – l'Anglais Terence Stamp et l'Américain Peter Fonda (*Easy Rider*, Dennis Hopper, États-Unis, 1969) – évoquent par leur seule présence. On note également la présence de Barry Newman, acteur principal de *Point limite zéro* (*Vanishing Point*, États-Unis, 1971).

L'édition anglaise du DVD contient un commentaire fascinant du film par Steven Soderbergh et le scénariste Lem Dobbs, enregistré de façon classique mais monté de manière totalement déconstruite, à l'instar de ce qui est fait dans le film⁴³. Dans ce commentaire, le scénariste ne cesse de reprocher à Soderbergh une adaptation trop libre de son matériau d'origine, et tous deux sont en désaccord quant au thème principal du film :

⁴³ *L'Anglais*, Film4, 2008, 1 DVD, 86 min.

pour le scénariste, il s'agit de la famille au sens large tandis que le réalisateur a choisi de ne se concentrer que sur la relation entre Wilson et sa fille. Pourtant les deux hommes s'accordent sur une chose, le film s'organise autour du thème de la mémoire et du regret. Charles Tesson parle d'un « art de la réminiscence⁴⁴ ». Il écrit : « Le surdécoupage des plans et des temps au sein d'une scène devient le garant d'une certaine fluidité du récit, apte à saisir l'écoulement du temps, sa sensation même⁴⁵. »

Le film s'ouvre sur la chanson *The Seeker* (le « chercheur » en anglais) de The Who⁴⁶, tandis que Wilson sort d'un aéroport. Comme chez Scorsese et Tarantino, le choix de la chanson renvoie au sujet du film : Wilson est ici pour chercher quelque chose. On le voit ensuite dans un taxi puis dans une chambre d'hôtel, la progression est chronologique. Il fait couler une douche et s'assoit sur le bord du lit. Il regarde une coupure de presse où l'on apprend la mort d'une femme à Hollywood, puis il lit une adresse sur une lettre. Cela introduit un *flash-forward* sur Wilson qui rencontre Eduardo (Luis Guzmán) à ladite adresse. On voit alors une série de plans aux temporalités différentes : Wilson dans une voiture regarde une photo de sa fille, Wilson est assis dans un avion, ou encore ce qui semble être un *flash-back* sur sa fille (photogramme 43). La qualité de cette dernière image est altérée, ce qui évoque à la fois un vieux film amateur mal exposé et quelque chose de plus onirique. Le son de la douche qui coule assure la continuité de la scène, ce qui nous donne une indication sur la temporalité « réelle » du moment : Wilson est assis sur le lit de sa chambre d'hôtel. Le montage semble alors être le reflet de son cheminement de pensée. On voit ce dont il se souvient ainsi que ce qu'il s'apprête à faire.



Photogramme 43

⁴⁴ Charles TESSON, « *The Limey*, de Steven Soderbergh », *Cahiers du cinéma*, n°536, juin 1999, p. 38.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶ Chanson du groupe anglais The Who, sortie en 1970, composée par Pete Townshend.

Les *flash-backs* ont pour la plupart une qualité d'image différente, que ce soit ceux sur Jenny, la fille de Wilson, ou ceux sur Wilson lui-même. Ces derniers sont tirés du film de Ken Loach *Pas de larmes pour Joy* (*Poor Cow*, 1967, Royaume-Uni), dans lequel Terence Stamp incarnait une petite frappe nommé Dave (Soderbergh empruntera également son prénom au personnage, pour donner Dave Wilson). Le grain de la pellicule et l'éclairage caractéristique de Ken Loach, entre reportage et film de famille, servent particulièrement bien le statut de *flash-back* des images. Ainsi, ces images interviennent toujours comme l'évocation d'une époque meilleure pour Wilson. Lorsque Elaine l'interroge sur la mère de Jenny, Soderbergh insère des plans du film de Loach dans lequel on voit Dave et une jeune femme censée être la mère en question. Il s'agit d'images évoquant une certaine complicité (photogramme 44), mais également un destin plus sombre, lorsqu'on voit cette femme rendre visite à Wilson en prison (photogramme 45).



Photogramme 44



Photogramme 45

J'ai parlé des plans sur Jenny jeune au début du film. Ces images reviennent plus tard, autour de la cinquantième minute. Wilson et Elaine ont été sauvés par la DEA (brigade antidrogue) et attendent dans un garage. Elaine évoque alors ce que Jenny disait de son père : c'était un fantôme dans sa vie. Notre vision de ces mêmes images est alors enrichie de ces informations supplémentaires et elles prennent une dimension d'autant plus nostalgique. Wilson commence à raconter une partie de son passé, on voit alors une série de *flash-backs* tirés du film de Loach qui résument sa condamnation, et le fait que sa fille en a souffert. Le fond sonore est une berceuse, murmurée par Wilson, à la fois triste et calme. Wilson renchérit dans son récit et explique que Jenny ne voulant pas qu'il retourne en prison, le menaçait régulièrement d'appeler la police, des images viennent appuyer ce propos *off*. L'utilisation des *flash-backs* est ici illustrative, ils sont explicitement tirés des souvenirs du protagoniste.

Le film est également ponctué de plans sur l'accident de voiture de la jeune fille, toujours avec un étrange traitement bleuté semblable à des *flares*. Ces images, on l'a vu, sont introduites comme des souvenirs de Wilson, pourtant ce statut est très vite contredit. Les images de Jenny qui conduit, que l'on voit dès la première conversation entre Wilson et Eduardo lorsqu'ils évoquent sa mort, ne peuvent pas être des souvenirs étant donné que ni Wilson, ni Eduardo n'ont assisté à la scène. On revoit les mêmes images lors de la course-poursuite qui a lieu sur la même route où Jenny est morte. Deux interprétations s'offrent au spectateur : il s'agit soit d'un *flash-back* « n'appartenant » à aucun personnage, soit de projections mentales de Wilson qui s'imagine la mort de sa fille à partir du récit qui lui en est fait. Le montage des différentes séquences dans lesquelles ces images apparaissent laisse supposer qu'il s'agit plutôt de la seconde proposition.

Ce statut d'images projetées par Wilson est confirmé au dénouement du film. Lorsque Terry Valentine (Peter Fonda) explique à Wilson les circonstances de la mort de sa fille, une série de *flash-backs* est montée sur le face-à-face entre Wilson et Valentine. On y voit Jenny petite avec un téléphone dans la main, ce qui correspond à un souvenir de Wilson : sa fille le menaçait d'appeler la police. Ces images que l'on a déjà vues se chargent encore une fois de sens. Soderbergh affirme :

« En montant, je cherchais des images résonnantes [...] car j'étais fasciné par l'idée de répétition et par l'idée que certains plans pourraient être

répétés, et à mesure que le film avance, auraient une signification différente⁴⁷. »

Comme dans *Les Affranchis*, notre lecture des images n'est plus la même la seconde fois. En plus de ces *flash-backs* qui appartiennent à Wilson, on voit des images de la lutte entre Jenny et Terry qui finit par la tuer, ainsi que de la voiture qui explose pour maquiller le meurtre. Terry parle à peine et la révélation vient par le biais de ces images, qu'elles soient des *flash-backs* ou de nouvelles projections de Wilson. On comprend alors que les images de Jenny au volant de la voiture étaient « fausses », elles ne correspondaient pas à la vérité de ce qui s'est passé cette nuit là, mais à ce que Wilson s'imaginait à partir des éléments de son enquête.

Les effets d'annonce

Si le film utilise de nombreux *flash-backs*, l'utilisation de *flash-forwards* y est très différente. Souvent difficilement identifiables, il s'agit de temporalités proches qui se chevauchent plutôt que de réel *saut* en avant dans la narration. Au début du film par exemple, pendant la première discussion entre Wilson et Eduardo, ponctuée de *flash-backs*, nous voyons en parallèle ce que se disent les deux hommes à propos de la mort de Jenny, Wilson dans l'avion (on suppose que c'est un *flash-back*), Wilson qui achète des armes, et une image récurrente de Wilson marchant devant un mur de brique (photogramme 46).

⁴⁷ Commentaire présent sur : *L'Anglais*, Film4, 2008, 1 DVD, 86 min, zone 2.



Photogramme 46

On ne sait pas exactement si l'achat des armes se déroule avant ou après la conversation, mais le pas décidé de Wilson devant le mur de brique laisse supposer qu'il s'agit d'un *flash-forward*. Au fur et à mesure de la conversation, l'impression se confirme et on comprend qu'il s'agit de plans sur Wilson qui se rend à l'entrepôt des hommes dont parle Eduardo. Cela crée un *effet d'annonce*, qui prépare le spectateur à une scène. De plus, ces images ont un pouvoir symbolique : le film entier est une marche en avant de la part de Wilson, chaque étape le rapproche un peu plus de son but et rien ne semble l'arrêter.

L'exemple le plus marquant de ce procédé est sans aucun doute la séquence de présentation de Terry Valentine. Vers la quatorzième minute, après le mémorable « Dites-leur que j'arrive ! » de Wilson, on a droit à ce que Soderbergh qualifie de « bande-annonce » du personnage de Valentine⁴⁸. Il s'agit d'une courte séquence musicale accompagnée de la chanson *King Midas in Reverse* des Hollies⁴⁹, dont les paroles (« Il est le roi Midas avec une malédiction ») renvoient directement au personnage de Terry Valentine, riche producteur de musique à Hollywood. Le personnage est d'abord présenté à travers son entourage. La séquence commence sur sa jeune protégée Adhara (Amelia Heinle) en maillot de bain, qui se dirige vers la piscine de Valentine avec vue sur Los Angeles. Elle passe devant un homme de main, visiblement un garde du corps. Le personnage est ainsi caractérisé par ces trois éléments : les femmes, l'argent, et le pouvoir. On voit ensuite une série de plans sur Terry tirés de différents moments du film, à la manière en effet d'une bande-annonce, ou de ces génériques de séries télévisées des années

⁴⁸ Commentaire présent sur : *L'Anglais*, Film4, 2008, 1 DVD, 86 min, zone 2.

⁴⁹ Chanson du groupe anglais The Hollies, sortie en 1967, composée par Graham Nash, Allan Clarke et Tony Hicks.

1980 qui présentent chacun des personnages par un petit montage. Ce procédé donne tout de suite plus d'importance au personnage, le présentant comme l'antagoniste ultime pour Wilson, le but à atteindre.

Le conditionnel

Une séquence est clairement présentée comme un fantasme de Wilson, c'est celle du meurtre – ou plutôt des meurtres successifs – de Terry Valentine. Wilson et Eduardo ont profité d'une fête organisée par Valentine pour s'inviter dans sa villa. Wilson fouille dans la maison avant de tomber sur un portrait de sa fille accroché à un mur, ce qui déclenche un *flash-back* de Jenny enfant. Wilson rejoint alors Eduardo auprès de la piscine et aperçoit Terry (Photogramme 47).



Photogramme 47

On voit alors Wilson se diriger vers Terry. Les plans de Wilson qui marche sont entrecoupés de la même image de Wilson qui observe Terry de loin (Photogramme 47). Le son est étouffé, Wilson sort son arme au ralenti et abat Terry d'une balle dans le torse. Aussitôt le coup de feu parti, on revient sur Wilson qui observe Terry depuis la piscine. Les retours successifs sur son visage pensif et le traitement sonore indiquent clairement qu'il s'agit d'un *flash-forward* ou d'un fantasme. Terry se dirige alors vers la fête et Eduardo lui demande ce qu'il fait. Une fois arrivé dans la maison, on entend la musique de

la fête. Le traitement sonore est donc réaliste, et le fait qu'Eduardo s'aperçoive de son départ confirme que cette action a bel et bien lieu. S'ensuit alors une série de plans dans lesquels Wilson sort son arme et tire sur Terry, l'atteignant au coude. Tout est fait pour que l'on y croie à ce moment. Pourtant aussitôt, l'action se répète de manière légèrement différente et cette fois Wilson abat Terry d'une balle dans la tête. Alors qu'un autre plan montre Wilson, un peu avant, porter la main à son arme, Eduardo arrête son geste et l'emmène dehors. On comprend alors qu'il ne s'agissait que d'images mentales de Wilson, de projections dans le futur de ce qu'il s'apprêtait à faire.

Soderbergh affirme dans le commentaire du film que le but de ces scènes de « fantasme » était de déstabiliser le spectateur. Toutefois avec le recul, il estime que toute la scène est trop longue⁵⁰. Il est vrai que le montage insiste beaucoup sur ce moment par la multiplication des mêmes actions sous différents axes, différentes valeurs de plans et l'usage du ralenti.

Vers la fin du film, autour de 1h10', Wilson se prépare à prendre d'assaut la maison de campagne dans laquelle Valentine s'est retiré avec ses hommes de main. Une séquence le montre à différents moments de sa préparation : il sort son arme, la charge, fume une cigarette dans sa chambre d'hôtel en regardant une photo de sa fille et arrive en voiture devant la maison de Valentine, le tout dans un ordre non chronologique. Durant cette séquence, un plan apparaît à deux reprises, celui d'un homme au sol, tendant les mains en avant comme pour supplier qu'on l'épargne (Photogramme 48).



Photogramme 48

⁵⁰ Commentaire présent sur : *L'Anglais*, Film4, 2008, 1 DVD, 86 min, zone 2.

La lecture de cette image est assez ambiguë, on imagine qu'il s'agit de Terry Valentine mais on ne voit pas son visage, il est ainsi possible que ce soit Wilson. Et si tant est qu'il s'agisse de Terry, cela pourrait encore être un fantôme de Wilson qui, à l'instar de la séquence que nous venons de voir, s'imagine en train d'achever son ennemi.

Cette image réapparaît à l'issue de la fusillade finale et on comprend qu'il s'agissait bel et bien d'un *flash-forward*. La lecture de la même image se trouve encore une fois changée par rapport au contexte du montage.

Chapitre 2

Construction et déconstruction de l'espace

L'exploitation des décors

En plus de construire son film par des va-et-vient dans le temps, Soderbergh a une gestion de l'espace par le montage toute particulière. Cela passe tout d'abord par une exploitation des décors très organisée. Par des jeux de préparation-paiement, il nous familiarise avec les décors importants afin de rendre l'action plus compréhensible. C'est le cas pour tous les lieux dans lesquels il y a de l'« action », au sens large du terme.

J'ai parlé de ce plan qui revient plusieurs fois de Wilson devant un mur de brique (photogramme 46). Celui-ci prépare l'arrivée du protagoniste dans l'entrepôt des hommes qu'il a prévu d'interroger, Soderbergh insiste sur la détermination de Wilson. Lorsque Wilson se fait sortir de force de cet entrepôt, la caméra les suit dans un couloir, on a le temps de repérer les lieux pour que par la suite, quand la caméra reste à l'extérieur en plan fixe et que Wilson y retourne avec une arme, on puisse le situer mentalement dans l'espace.

La fête de Terry Valentine est le meilleur exemple où Soderbergh « prépare le terrain » des scènes d'action. À son arrivée, Wilson demande à Eduardo de garer la voiture dans le sens de la descente, en prévision de sa fuite et de la course-poursuite qui aura lieu juste après, comme s'il connaissait déjà l'issue de la scène qui suit. Ce côté très calculé est typique du film d'action et a été maintes fois exploité, notamment dans le cinéma d'action

hongkongais de la fin des années 1980. Une fois à l'intérieur, il fait le tour de la piscine et regarde par-dessus la rambarde. Un plan nous montre le précipice de son point de vue et Wilson s'exclame. Là encore, à ce plan vient répondre celui où Wilson jette un homme de main dans ce même précipice. Le montage découle directement du côté méthodique de Wilson, aucun détail ne lui échappe. Avant que la moindre action ne débute durant cette séquence, Wilson fait le tour de toutes les pièces, prend note de tous les gardes, etc.

La maison au bord de la mer dans laquelle se déroule la fusillade finale est également présentée en avance. On y voit Terry Valentine et son responsable de la sécurité Jim Avery (Barry Newman) discuter de la possibilité que Wilson les retrouve. Après avoir vu la préparation de Wilson, on le quitte un long moment pour voir Terry et ses hommes dans la maison regarder la télévision, lire un journal, regarder par le balcon, etc. L'attente est construite par le montage, à la manière de ce que l'on peut voir dans les westerns de Sergio Leone par exemple, avec un style ici plus dynamique.

Ce sens précis de l'espace, typique du film d'action, permet au spectateur de se situer et d'avoir une lecture plus fluide de ce qui se déroule à l'écran. Mais si Soderbergh est capable de nous guider dans les scènes d'action, il tente au contraire de nous perdre, ou du moins de créer une atmosphère plus confuse lors des séquences de dialogues.

Le dialogue qui vient cadrer l'image

Le film est particulièrement marquant par la déconstruction spatiale de certaines scènes de dialogue. Beaucoup de conversations dans le film se déroulent dans plusieurs lieux et sont montées comme une conversation unique. Le son est continu, la conversation est cohérente et n'a lieu qu'une fois. Mais les décors se multiplient, comme si les personnages avaient eu la même conversation à plusieurs reprises. C'est le cas de la plupart des conversations entre Wilson et Eduardo concernant Jenny, ainsi que celles entre Wilson et Elaine.

La première rencontre entre Wilson et Eduardo se fait chez ce dernier. Il invite Wilson à dîner et ils commencent à discuter (Photogramme 49).



Photogramme 49

Eduardo connaissait Jenny et les gens qu'elle fréquentait, Wilson l'interroge et Eduardo lui propose son aide. La conversation commence dans le jardin d'Eduardo, celui-ci parle de l'accident de Jenny puis continue là où il en était alors qu'il conduit sa voiture (Photogramme 50).



Photogramme 50

Marquer une ellipse, un passage d'un lieu à un autre, par la continuité dans le dialogue, est un procédé que l'on connaissait déjà. Cela suggère par un subterfuge de montage que les personnages ont continué la conversation pendant toute la durée du trajet. C'est un procédé purement cinématographique puisque si l'on se demande ce que les personnages se sont dit entre-temps, on peut difficilement imaginer qu'ils ont mis la conversation en suspens en attendant d'être dans la voiture. Cependant nous l'acceptons et sommes mêmes habitués à voir ce genre de choses. Ce qui intrigue dans *L'Anglais*, c'est

que la conversation continue, mais dans le lieu initial. La conversation avance dans le temps, mais il y a comme un retour en arrière dans l'espace. Ces deux conversations entre Wilson et Eduardo, dans la voiture et le jardin, reviennent régulièrement pendant le film avec ce même jeu d'allers-retours qui fait fi de toute chronologie.

Le dialogue entre Wilson et Elaine fonctionne selon le même principe. Leur soirée commence de façon relativement linéaire, Wilson lui parle devant chez elle, elle rentre, il sonne à sa porte, elle finit par lui ouvrir et il monte dans son appartement. La conversation qui suit se déroule alors dans trois lieux distincts : l'appartement d'Elaine (Photogramme 51), le restaurant (Photogramme 52) et la promenade du front de mer (Photogramme 53).



Photogramme 51



Photogramme 52



Photogramme 53

Dans la logique de la soirée qu'ils passent ensemble, on imagine que leur conversation s'étend successivement dans ces trois lieux, dans cet ordre. Pourtant, encore une fois, Soderbergh prend des bribes de phrases de chacune des séquences pour construire une seule et unique conversation cohérente. C'est le dialogue qui lie l'image. Au début de la conversation, on peut interpréter certains des changements de décor comme étant lié au contenu : plus Wilson parle de choses intimes, plus le lieu est intime et les plans sont resserrés. Ainsi, lorsqu'il évoque son passé avec la mère de Jenny, on passe d'un plan moyen des deux personnages sur la promenade (Photogramme 53) à un plan plus rapproché sur Wilson dans l'appartement d'Elaine (Photogramme 51). Toutefois cette logique n'est pas systématique tant les changements de lieu sont nombreux.

Pour justifier cette démarche, le réalisateur explique dans le commentaire du film :

« Si on a une longue conversation avec quelqu'un au cours d'une soirée, on ne se rappelle plus exactement qui a dit quoi et quand. [...] Le film entier fonctionne comme un souvenir. [...] C'est drôle comme cela n'a aucun sens logique et pourtant cela ne choque personne, on comprend ce qui se passe⁵¹. »

De plus, le dialogue n'est pas toujours synchronisé avec l'image. Soderbergh n'hésite pas à monter une phrase de Wilson sur un plan de Wilson dont les lèvres sont immobiles. Ce procédé vient tout droit du cinéma de Godard et permet une plongée dans la pensée des personnages. Les paroles résonnent avec les images, et nous sommes amenés à projeter toute une série d'émotions sur les visages, un peu à la manière de l'effet Koulechov.

⁵¹ Commentaire présent sur : *L'Anglais*, Film4, 2008, 1 DVD, 86 min, zone 2.

Chapitre 3

Le montage comme reflet de l'état d'esprit de Wilson

Wilson un homme torturé mais déterminé

Le montage dans *L'Anglais* est souvent le reflet de l'état d'esprit dans lequel se trouve Wilson. C'est une idée que l'on trouvait déjà dans *Les Affranchis* avec le personnage d'Henry, mais qui est ici exploitée différemment. Wilson mène une quête, il est venu de son Angleterre natale où il a passé le plus gros de sa vie en prison afin d'exercer sa vengeance. C'est donc un homme qui n'est jamais dans son élément que l'on suit, sans cesse torturé entre colère et culpabilité.

La principale source de conflit entre Soderbergh et le scénariste concerne d'ailleurs le personnage de Wilson. Pour Soderbergh : « Chaque seconde passée hors de la présence de Wilson dilue l'intensité du film⁵². » C'est ainsi que le montage reflète les différents états par lesquels le protagoniste passe. Le film alterne entre des phases de dialogue et des phases d'action. Ce n'est pas pour autant que le film adopte un point de vue unique. Nous sommes parfois « avec » Terry Valentine, ce qui permet aussi d'avoir de l'empathie pour le personnage.

Durant ces phases de dialogue, Wilson discute avec les personnes qui connaissent sa fille : Eduardo et Elaine. Ces deux personnages deviennent très vite ses amis et leurs conversations sont plus personnelles. Ils lui parlent de Jenny, ce qui déclenche des *flash-*

⁵² Commentaire présent sur : *L'Anglais*, Film4, 2008, 1 DVD, 86 min, zone 2.

backs dans l'esprit de Wilson et lui permet parfois de rebondir sur des sujets personnels, des détails sur sa vie passée. Le montage se fait plus libre comme nous avons pu le voir. Les lieux se multiplient, les *flash-backs* et les *flash-forwards* également. Wilson permet à son esprit de s'égarer en leur présence.

Les phases d'action sont montées de façon bien plus « linéaire ». Le montage respecte la chronologie des événements, et si le style de Soderbergh est très porté sur la multiplication des plans et des axes, l'action reste très fluide et lisible. Il s'agit en particulier des scènes de l'entrepôt vers le début du film, de la fête de Terry Valentine, et de la confrontation finale. Si chacune de ces scènes comporte quelques singularités de montage, le style reste très différent de celui des phases de dialogue. Wilson est alors concentré sur sa tâche, le montage suit cette logique.

De plus, la structure globale du film suit le cheminement de Wilson. Certains éléments de dialogue avec Eduardo par exemple, tirés de la même conversation, reviennent à plusieurs endroits du film. Plutôt que de voir cette conversation en entier dans laquelle Eduardo lui donne différentes pistes à suivre, nous voyons les extraits de ce dialogue au fur et à mesure que Wilson suit les pistes.

La musique joue un rôle particulier pendant ces séquences où l'enquête de Wilson avance. C'est une musique calme et inquiétante à la fois, lancinante, avec très peu de notes. Elle est d'ailleurs intimement liée à Wilson tout au long du film. Par exemple, au moment où Stacy, le tueur à gages (Nicky Katt) guette Wilson sur un plateau de cinéma, son attente est marquée par des *jump cuts* sur ses différentes blagues, ce qui donne un effet comique à la scène. C'est alors que Wilson arrive, suivi de « son » thème musical. Le ton change tout de suite vers quelque chose de plus sérieux. Avant la confrontation finale dans la maison secondaire de Valentine, cette musique est présente pendant la préparation de Wilson, et continue sur les plans d'attente des différents gardes du corps. Cette musique lancinante annonce alors la venue de Wilson, comme une présence menaçante sur ces hommes, quasiment à la manière de la musique de John Williams dans *Les Dents de la mer* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) ou de celle d'Ennio Morricone dans les films de Leone. Stamp a d'ailleurs quelque chose de Clint Eastwood durant cette dernière séquence : tandis que tout le monde court, il marche, et les balles semblent l'éviter.

Filmer la pensée

Par son écriture et son montage, Soderbergh sort des sentiers battus du film d'action pour faire de *L'Anglais* une œuvre plus introspective. L'une des premières choses qu'il affirme dans le commentaire du film est que l'un des plus gros clichés que l'on prête au cinéma est qu'il ne peut pas montrer la pensée comme le fait la littérature, ou le théâtre avec les apartés⁵³. C'est d'après lui tout à fait faux. Il est bien sûr possible d'utiliser la voix *off* afin d'exprimer la pensée d'un personnage comme le fait Scorsese.

Soderbergh utilise le découpage et le montage pour illustrer la pensée de Wilson, son agitation par exemple, lors de son monologue face à l'agent de la DEA (Bill Duke). Le monologue a été visiblement tourné à deux positions de caméra différentes, avec deux focales différentes pour chaque position : un plan taille quasi frontal (photogramme 54), son raccord dans l'axe en plan épaules (photogramme 55), un plan américain désaxé en légère contre-plongée (photogramme 56) et son raccord dans l'axe en plan poitrine (photogramme 57).



Photogramme 54



Photogramme 55



Photogramme 56



Photogramme 57

⁵³ Commentaire présent sur : *L'Anglais*, Film4, 2008, 1 DVD, 86 min, zone 2.

Les quatre valeurs de plans sont montées successivement à mesure que Wilson débite son texte avec son plus fort accent anglais et à une vitesse déconcertante. Ce procédé est assez troublant pour le spectateur. Selon le monteur Walter Murch, deux plans raccordés ensemble doivent être suffisamment différents pour ne pas choquer le regard⁵⁴. Si l'on raccorde deux plans trop proches l'un de l'autre, écrit-il :

« Dans ce cas là, le nouveau plan est assez différent pour signaler que *quelque chose* a changé, mais pas suffisamment pour nous faire réévaluer son contexte. Le déplacement de l'image n'est ni un mouvement ni un changement de contexte. La collision de ces deux idées engendre comme une fausse note mentale – un saut – relativement perturbante⁵⁵. »

C'est cette « fausse note mentale » que Soderbergh utilise pour déstabiliser le spectateur et lui faire *vivre* l'agitation de Wilson à ce moment-là du film.

Le gros plan (ou le plan rapproché) permet également de *lire* un visage d'une manière propre au cinématographe. Et Soderbergh en use abondamment pour exprimer l'intériorité de Wilson. Le regard profond et marqué par les rides de Terence Stamp, alors âgé de soixante ans, permet au spectateur d'imaginer un passé plus riche que s'il était explicité. C'est particulièrement le cas des plans sur Wilson dans l'avion qui reviennent régulièrement et permettent au spectateur de partager ses émotions (Photogramme 58).



Photogramme 58

⁵⁴ Walter MURCH, *In the Blink of an Eye*, Los Angeles, Silman-James Press, 2001 ; *En un clin d'œil : passé, présent et futur du montage*, trad. Mathieu LE ROUX et Marie-Mathilde BURDEAU, Nantes, Capricci, 2011, pp. 27-31.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 28-29.

Tout au long du film, on lit ces plans comme des *flash-backs* de son voyage aller. On peut lire sur son visage tantôt la détermination (Photogramme 58), tantôt la nostalgie (Photogramme 59), ce qui vient toujours répondre à la scène dans laquelle le plan est inséré.



Photogramme 59

À la fin du film, on retrouve Wilson dans l'avion, mais cette fois la scène continue et sa voisine lui adresse la parole : « Je ne sais jamais ce que je préfère, quitter la maison ou y revenir. » Wilson lui explique qu'il a travaillé neuf ans sur une plate-forme pétrolière et qu'il a été envoyé par la suite aux États-Unis pour le travail. Lorsqu'il parle des neuf ans passés sur cette plate-forme, on l'entend *off*, mais l'image le montre en train de baisser les yeux et de sourire, comme s'il s'agissait d'une illustration de sa pensée, amusé par son propre mensonge. Toute cette séquence de l'avion est ponctuée d'images de Wilson qui fait ses adieux à Elaine et Eduardo. Cette fois, on lit plutôt ces images comme étant le voyage de retour de Wilson, et on lit sur son visage à la fois le soulagement et l'amertume : il a mené sa vengeance à bien mais s'est finalement rendu compte qu'il a lui-même joué un rôle dans la mort de sa fille en étant absent tout au long de sa vie. Pourtant, aucune indication dans le dialogue ne précise de quel vol il s'agit : les mêmes images sont lues différemment en fonction de leur place dans le montage.

Soderbergh mélange les temporalités avec virtuosité. Le montage de ce film ne cesse de nous surprendre, sans jamais vraiment nous perdre. Le dialogue est au centre du montage et les rapports entre image et son sont particulièrement travaillés. Le rythme du montage fonctionne en corrélation avec l'état d'esprit de Wilson, poussé par un désir de vengeance. Ainsi Soderbergh clôture la décennie en jouant avec les codes de la narration en poussant très loin ses expérimentations en terme de montage, certains diront peut-être trop loin. Toujours est-il que ce film pose des bases que Soderbergh réutilisera plus ou moins tout au long de sa carrière.

Conclusion

L'analyse de ces trois films permet de mettre en évidence une série de points communs dans leur montage.

Tout d'abord, les trois cinéastes manipulent le temps avec brio. Scorsese marque les esprits en introduisant son film par une scène que l'on revoit plus tard dans le film, montée différemment. Le montage dynamise son récit, qui couvre une longue période de la vie des personnages. Ce récit est mené par une voix *off* à la fois entraînante et surprenante. Par de nombreux mouvements de caméra ou encore l'utilisation de la musique, Scorsese nous emmène dans un voyage au cœur de l'enfer de la mafia en nous faisant vivre ce que Henry Hill a vécu. Tarantino va plus loin dans la déconstruction temporelle de son récit en proposant une architecture en chapitres inspirée du roman. Il joue avec les attentes du spectateur en détournant les genres cinématographiques : *Reservoir Dogs* est un film de casse dans lequel le casse n'est jamais montré. Ce qu'il reste de cet événement est ce que les personnages en racontent, et c'est précisément là où Tarantino veut nous amener : la parole. L'anecdote des toilettes de Mr Orange est le prétexte d'un jeu virtuose de mise en abyme du récit et constitue le tour de force du film. *L'Anglais* pousse ces procédés narratifs dans leurs retranchements. Soderbergh prend un plaisir visible à mélanger les temporalités et à jouer avec la répétition des plans. Comme Scorsese dans *Les Affranchis*, il tente tout au long du film de nous faire partager les pensées de son protagoniste, avec des procédés différents. Le montage du film de Soderbergh réussit le pari de faire tendre vers l'abstraction un film de vengeance ponctué de séquences d'action.

Chacun à sa façon, les trois cinéastes – grands cinéphiles par ailleurs – rendent hommage à un cinéma du passé, du film noir des années 1940 aux films d'exploitation des années 1970 en passant par la Nouvelle Vague. Une des caractéristiques du cinéma américain des années 1990 est sans doute qu'il s'agit d'un cinéma conscient de lui-même. Tandis que les cinéastes du Nouvel Hollywood ont été bercés par le cinéma, les cinéastes indépendants des années 1990 ont été bercés par la télévision, ce qui a forcément eu une influence sur leur façon d'aborder les images. Il ne faut pas pour autant considérer chaque « génération » de cinéaste indépendamment des autres. Ainsi des réalisateurs comme Scorsese font le lien entre ces deux périodes. Il y a une véritable identité visuelle et thématique dans le cinéma américain de cette période et des formes plus complexes de narration se sont démocratisées. On sent également un renouveau dans la direction d'acteurs, une volonté de tendre vers un jeu non pas plus réaliste, mais plus spontané.

Dans les années 2000, certains cinéastes confirmés continuent de se renouveler, comme David Lynch avec *Mulholland Drive* (2001) tandis qu'une nouvelle génération venue du clip prend les devants de la scène : David Fincher (déjà connu depuis les années 1990), Spike Jonze, Christopher Nolan, ou le Français Michel Gondry qui a su s'exporter. Des réalisateurs anglais comme Danny Boyle ou Guy Ritchie se sont également beaucoup inspirés de ce cinéma, parfois à l'excès (à certains égards, le cinéma de Guy Ritchie ne cesse de copier celui de Tarantino). Un film américain comme *Spring Breakers* de Harmony Korine (2013) est un parfait exemple de ce que l'on peut tirer comme leçon du cinéma de genre des années 1990. Le film de Korine est dans la lignée directe de *L'Anglais* en matière de montage, avec ses allées et venues dans le temps et ses répétitions de plans qui viennent hanter le film. Savoir qu'il reste encore tant à inventer en matière de narration est une perspective des plus excitante pour tout cinéaste.

Annexes

Bibliographie

Cette bibliographie sélective ne contient que des ouvrages et articles de langues française et anglaise.

Les Affranchis - Martin Scorsese

Roman ayant inspiré le scénario

PILEGGI, Nicholas, *Wiseguy: Life in a Mafia Family*, New York, Simon & Schuster, 1985, 256 p.

Ouvrages

BRION, Patrick, *Martin Scorsese : biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, La Martinière, 2004, 488 p.

BRUNETTE, Peter (dir.), *Martin Scorsese : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 1999, 270 p.

CONNELLY, Marie Katheryn, *Martin Scorsese: An Analysis of His Feature Films, with a Filmography of His Entire Directorial Career*, Jefferson, Caroline du Nord, McFarland, 1993, 180 p.

DOMECQ, Jean-Philippe, *Martin Scorsese : un rêve italo-américain*, 5 Continents / Hatier, coll. « Bibliothèque du cinéma », 1986, 160 p.

ESTEVE, Michel (dir.), *Martin Scorsese*, Paris / Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », vol. 68, 2003, 316 p.

KELLY, Mary Pat, *Martin Scorsese: A Journey*, New York, Thunder's Mouth Press, 1996, 320 p.

LASAGNA, Roberto, *Martin Scorsese*, trad. Blanche Bauchau, Rome, Gremese, 2001, 144 p.

MARX, René, *Martin Scorsese : regards sur la trahison*, Paris, Henri Berger, 2003, 96 p.

SCHALLER, Nicolas et Alexis TROSSET, *Martin Scorsese*, Paris, Dark Star, 2004, 256 p.

- SCHICKEL, Richard, *Conversations with Scorsese*, New York, Alfred A. Knopf, 2011 ;
Conversations avec Martin Scorsese, trad. Marie-Mathilde Burdeau, Paris, Sonatine,
2011, 604 p.
- SCORSESE, Martin, *Mes plaisirs de cinéophile : textes, entretiens, filmographie*, Paris,
Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1998, 192 p.
- SCORSESE, Martin, David THOMPSON et Ian CHRISTIE, *Scorsese on Scorsese*, Londres,
Faber and Faber, 1996, 254 p.
- SCORSESE, Martin et Michael Henry WILSON, *Scorsese par Scorsese*, Paris, Cahiers du
cinéma, 2011, 328 p.
- SOTINEL, Thomas, *Martin Scorsese*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Grands cinéastes »,
2007, 96 p.
- STERN, Lesley, *The Scorsese Connection*, Londres / Bloomington, British Film Institute /
Indiana University Press, 1995, 258 p.
- WILSON, Michael Henry, *Martin Scorsese : entretiens avec Michael Henry Wilson*, Paris,
Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2005, 304 p.

Articles

- JOUSSE, Thierry, « L'affaire Judas », *Cahiers du cinéma*, n°435, septembre 1990,
pp. 16-17.
- JOUSSE, Thierry, « Obsessions », *Cahiers du cinéma*, n°453, mars 1992, pp. 60-62.
- KROHN, Bill, « Histoires de gangsters, histoire d'Amérique », *Cahiers du cinéma*, n°452,
février 1992, pp. 76-83.
- LEMARIE, Yannick, « La voix off dans l'œuvre de Scorsese », *Études cinématographiques*,
n°68, 2003, pp. 105-116.
- MOUREN, Yannick, « La trilogie des gangsters », *Études cinématographiques*, n°68, 2003,
pp. 83-104.
- NIOGRET, Hubert, « Entretien avec Martin Scorsese », *Positif*, n°356, octobre 1990, p. 34.
- SAADA, Nicolas, « Entretien avec Thelma Schoonmaker », *Cahiers du cinéma*, n°500, mars
1996, pp. 17-19.

SAADA, Nicolas, « Saul Bass, l'art de l'ouverture », Cahiers du cinéma, n°504, juillet-août 1996, p. 36.

SAADA, Nicolas, Patrice ROLLET et Serge TOUBIANA, « Scorsese sur Scorsese », Cahiers du cinéma, n°436, octobre 1990, pp. 80-89.

REYNAUD, Bérénice, « Ray Liotta », Cahiers du cinéma, n°435, septembre 1990, pp. 18-20.

ROGER, Philippe, « La musique révélatrice : Herrmann chez Scorsese », Études cinématographiques, n°68, 2003, p. 117-133.

TOBIN, Yann, « Les Affranchis », Positif, n°356, octobre 1990, p. 29.

VIVIANI, Christian, « Les Nerfs à Vif », Études cinématographiques, n°68, 2003, pp. 197-203.

***Reservoir Dogs* - Quentin Tarantino**

Scénario

TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, Londres / Boston, Faber and Faber, 1994, 114 p.

Ouvrages

BERNARD, Jami, *Quentin Tarantino: The Man and His Movies*, Londres, HarperCollins, 1995, 288 p.

BURDEAU, Emmanuel et Nicolas VIELLESCAZES (dir.), *Quentin Tarantino : un cinéma déchaîné*, Capricci / Les Prairies ordinaires, 2013, 154 p.

CHARYN, Jérôme, *Raised by Wolves: The Turbulent Art and Times of Quentin Tarantino*, New York, Thunder's Mouth Press, 2006, 240 p. ; *Tarantino*, trad. Cécile NELSON, Paris, Denoël, 2009, 188 p.

MORSIANI, Alberto, *Quentin Tarantino*, Rome, Gremese, coll. « Les grands cinéastes », 2006, 134 p.

ORTOLI, Philippe, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Paris, Le Cerf / Corlet, 2012, 534 p.

PAQUET DEYRIS, Anne-Marie, Dominique SIPIERE et le CREA (dir.), *Le cinéma parle !*, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012, 480 p.

PEARY, Gerald (dir.), *Quentin Tarantino: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Conversations with Filmmakers », 1998, 216 p.

SAUVAGE, Célia, *Critiquer Quentin Tarantino est-il raisonnable ?*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2013, 120 p.

SURCOUF, Yannick, *Quentin Tarantino de A à Z*, Paris, Méréal, coll. « Mything », 1998, 192 p.

Articles

BAECQUE, Antoine de, « Ligne de coque et pic à glace », *Cahiers du cinéma*, n°457, juin 1992, pp. 50-53.

BURDEAU, Emmanuel, « Une lecture de Quentin Tarantino », *Cahiers du cinéma*, n°591, juin 2004, pp. 74-75.

CHARYN, Jérôme, « Quentin le fou », *Cahiers du cinéma*, n°556, avril 2001, pp. 62-65.

MORICE, Jacques, « Violence en huis-clos », *Cahiers du cinéma*, n°459, septembre 1992, pp. 70-73.

NEVERS, Camille, « Rencontre avec Quentin Tarantino », *Cahiers du cinéma*, n°457, juin 1992, p. 49.

L'Anglais - Steven Soderbergh

Articles

SAADA, Nicolas, « Théorème de l'acteur », *Cahiers du cinéma*, n°537, juillet-août 1999, pp. 48-51.

TESSON, Charles, « *The Limey*, de Steven Soderbergh », *Cahiers du cinéma*, n°536, juin 1999, pp. 37-38.

Ouvrages et articles généraux en rapport avec le sujet

Montage image et son

AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Collin, 2012, 174 p.

BAUDROT, Sylvette, *La script-girl : cinéma / vidéo*, Paris, La Fémis, 1995, 208 p.

BUTTON, Bryce, *Nonlinear Editing: Storytelling, Aesthetics, and Craft*, Lawrence, Kansas, CMP Books, 2002, 525 p.

BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1969, 256 p.

CHION, Michel, *L'Audio-vision*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2013, 240 p.

COLPI, Henri, *Lettres à un jeune monteur*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 1996, 206 p.

DURAND, Philippe, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Le Cerf, coll. « 7^e art », Paris, 1993, 298 p.

FAUCON, Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 164 p.

FAUCON, Térésa, *Théorie du montage : énergie, forces et fluides*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, 242 p.

JURGENSON, Albert et Sophie BRUNET, *Pratique du montage*, Paris, La Fémis, coll. « Écrits-Écrans », 1990, 184 p.

MCGRATH, Declan, *Editing and Post-Production*, Rotovision, coll. « Screencraft », 2001 ; *Montage et post-production*, Paris, La Compagnie du Livre, coll. « Les métiers du cinéma », 2001, 192 p.

MURCH, Walter, *In the Blink of an Eye*, Los Angeles, Silman-James Press, 2001 ; *En un clin d'œil : passé, présent et futur du montage*, trad. Mathieu LE ROUX et Marie-Mathilde BURDEAU, Nantes, Capricci, 2011, 170 p.

ONDAATJE, Michael, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, New York, Knopf, 2004 ; *Conversations avec Walter Murch : L'art du montage cinématographique*, trad. Pierre BREVIGNON, Paris, Ramsay, 2009, 348 p.

O'STEEN, Bobbie, *The Invisible Cut: How Editors Make Movie Magic*, Studio City, Californie, Michael Wiese Productions, 2009, 244 p.

PINEL, Vincent, *Le Montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2001, 96 p.

VILLAIN, Dominique, *Le montage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1991, 160 p.

Le cinéma américain

BISKIND, Peter, *Easy Riders, Raging Bulls*, New York, Simon and Schuster, 1998 ; *Le Nouvel Hollywood*, trad. Françoise SMITH, Paris, Le Cherche Midi, 2006, 692 p.

BISKIND, Peter, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film*, New York, Simon and Schuster, 2004 ; *Sexe, Mensonges et Hollywood*, trad. Françoise SMITH, Paris, Le Cherche Midi, 2006, 912 p.

BURCH, Noël, « Double Speak : de l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, n°99, « Cinéma et réception », pp. 99-130.

CIEUTAT, Michel, *Les Grands Thèmes du cinéma américain*, Paris, Le Cerf, 1991, 2 tomes, 354 p. et 444 p.

ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, n°68, 1994, pp. 9-26.

WAXMAN, Sharon, *Rebels on the Backlot: David O. Russell, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, David Fincher, Paul Thomas Anderson, Spike Jonze*, Londres, Harper Collins, 2005, 386 p. ; *Les Six Samouraïs : Hollywood somnolait, ils l'ont réveillé !*, trad. Maxime ODRADEK et Claire REACH, Paris, Calmann-Lévy, 2007, 396 p.

L'espace au cinéma

AGEL, Henri, *L'Espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978, 220 p.

BELMANS, Jacques, *La Ville dans le cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1978, 286 p.

BOJUT, Michel, Jean DOUCHET, Serge DANÉY et Lise GRENIER (dir.), *Cités-cinés*, Paris, Ramsay / La Grande Halle / La Villette, 1987, 350 p.

GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, 1993, 222 p.

JOUSSE, Thierry et Thierry PAQUOT (dir.), *La Ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, 896 p.

ROHMER, Eric, *L'Organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau [1977]*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000, 144 p.

Les genres cinématographiques

MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008, 206 p.

Documents audiovisuels

Émissions radiophoniques

PERETIE, Jean-Baptiste et Guillaume BALDY, « À la recherche de Martin Scorsese », *Sur les docks*, diffusé par France Culture, 18 mai 2010, 53 min.

PORTIS-GUERIN, Mydia, « Philosopher avec Tarantino (1/4) : Les clichés de l'identité : *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction* », *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, diffusé par France Culture, 12 janvier 2015, 54 min.

PORTIS-GUERIN, Mydia, « Philosopher avec Tarantino (2/4) : Action et bavardage : *Boulevard de la mort* », *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, diffusé par France Culture, 13 janvier 2015, 53 min.

PORTIS-GUERIN, Mydia, « Philosopher avec Tarantino (3/4) : L'image-vengeance, le cinéma face à l'histoire : *Inglourious Basterds* », *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, diffusé par France Culture, 14 janvier 2015, 54 min.

PORTIS-GUERIN, Mydia, « Philosopher avec Tarantino (4/4) : Tarantino, un plagiaire de génie ? *Kill Bill* », *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, diffusé par France Culture, 15 janvier 2015, 54 min.

Entretiens télévisés

ROSE, Charlie, entretien avec Martin Scorsese et Leonardo DiCaprio à propos du *Loup de Wall Street*, diffusé par PBS, 19 décembre 2013, 54 min. (Page consultée le 13 octobre 2014).

<http://www.charlierose.com/watch/60318162>

Supports vidéo

Ne sont ici référencées que les éditions françaises, à l'exception de l'édition anglaise de *L'Anglais* dont les bonus ne sont pas présents sur l'édition française.

Les différences de durée entre les éditions DVD et Blu-ray Disc (BD) d'un même film sont dues aux différences de cadences : la fréquence originale de 24 image par seconde pour le BD contre 25 pour le DVD.

Les Affranchis, Warner Home Video, 1999, 1 DVD, 139 min, zone 2.

Les Affranchis, Warner Home Video, 2007, 1 BD, 145 min, zone 2.

Reservoir Dogs, Metropolitan Film & Video, 2004, 3 DVD, 95 min, zone 2⁵⁶.

Reservoir Dogs, Metropolitan Film & Video, 2010, 1 BD, 99 min, zone 2.

L'Anglais, BAC Films, 2010, 1 DVD, 86 min, zone 2.

L'Anglais, Film4, 2008, 1 DVD, 86 min, zone 2.

⁵⁶ Cette édition propose le film en scope et en « plein écran ». Le film a été tourné en 1,33:1 mais cadré en 2,35:1 afin d'être exploité dans ce format par un simple procédé *letterbox*. On considérera ainsi l'appellation « plein écran » avec précaution.

Filmographie

Films du corpus

Les Affranchis (Goodfellas)

Pays : États-Unis

Année de production : 1990

Réalisation : Martin Scorsese

Scénario : Nicholas Pileggi et Martin Scorsese d'après le roman *Wise Guy: Life in a Mafia Family* de Nicholas Pileggi (1986)

Directeur de la photographie : Michael Ballhaus

Montage : James Kwei et Thelma Schoonmaker

Musique : Harry Nilsson

Producteur : Irwin Winkler

Compagnie de production : Warner Bros.

Distribution : Warner Bros.

Interprétation :

Ray Liotta (Henry Hill), Robert De Niro (James « Jimmy » Conway), Joe Pesci (Thomas « Tommy » DeVito), Lorraine Bracco (Karen Hill), Paul Sorvino (Paul « Paulie » Cicero), Christopher Serrone (Henry Hill jeune)

Durée : 146 min

Couleur / Noir et blanc : Couleur

Format de production : 35 mm

Format de projection : 1,85 :1

Son : Dolby SR

Reservoir Dogs

Pays : États-Unis

Année de production : 1992

Réalisation : Quentin Tarantino

Scénario : Quentin Tarantino

Directeur de la photographie : Andrzej Sekula

Montage : Sally Menke

Producteurs : Lawrence Bender, Harvey Keitel

Compagnie de production : Live America Inc.

Distribution : Miramax Films (États-Unis), Metropolitan Filmexport (France)

Interprétation :

Harvey Keitel (Mr White / Larry Dimmick), Tim Roth (Mr Orange / Freddy Newandyke), Michael Madsen (Mr Blonde / Vic Vega), Steve Buscemi (Mr Pink), Chris Penn ("Nice Guy" Eddie Cabot), Lawrence Tierney (Joe Cabot), Edward Bunker (Mr Blue), Quentin Tarantino (Mr Brown), Kirk Baltz (Marvin Nash), Randy Brooks (Holdaway), Lawrence Bender (un jeune policier)

Durée : 99 min

Couleur / Noir et blanc : Couleur

Format de production : 35 mm

Format de projection : 2,35 :1

Son : Dolby

L'Anglais (The Limey)

Pays : États-Unis

Année de production : 1999

Réalisation : Steven Soderbergh

Scénario : Lem Dobbs

Directeur de la photographie : Edward Lachman

Montage : Sarah Flack

Musique : Cliff Martinez

Producteurs : John Hardy, Scott Kramer

Compagnie de production : Artisan Entertainment

Distribution : Artisan Entertainment (États-Unis), Bac Films (France)

Interprétation :

Terence Stamp (Wilson), Peter Fonda (Terry Valentine), Lesley Ann Warren (Elaine), Luis Guzmán (Eduardo Roel), Barry Newman (Jim Avery), Joe Dallesandro (Oncle John), Nicky Katt (Stacy, le tueur à gages), Melissa George (Jennifer Wilson), Amelia Heinle (Adhara)

Durée : 89 min

Couleur / Noir et blanc : Couleur

Format de production : 35 mm

Format de projection : 1,85 :1

Son : DTS

Filmographies des réalisateurs du corpus

Dans cette liste ne figurent que les longs-métrages de fiction (ou segments de longs métrages) réalisés par Martin Scorsese, Quentin Tarantino et Steven Soderbergh.

Martin Scorsese

1967 : *Who's That Knocking at My Door*, États-Unis, 90 min, noir et blanc.

1972 : *Bertha Boxcar (Boxcar Bertha)*, États-Unis, 88 min, couleur.

1973 : *Mean Streets*, 110 min, couleur.

1974 : *Alice n'est plus ici (Alice Doesn't Live Here Anymore)*, États-Unis, 112 min, couleur.

1976 : *Taxi Driver*, États-Unis, 109 min, couleur.

1977 : *New York, New York*, États-Unis, 155 min, couleur.

1980 : *Raging Bull*, États-Unis, 129 min, noir et blanc / couleur.

1983 : *La Valse des pantins (The King of Comedy)*, États-Unis, 109 min, couleur.

1985 : *After Hours*, États-Unis, 97 min, couleur.

1986 : *La Couleur de l'argent (The Color of Money)*, États-Unis, 119 min, couleur.

1988 : *La Dernière Tentation du Christ (The Last Temptation of Christ)*, États-Unis, 164 min, couleur.

1989 : *Apprentissages (Life Lesson)*, 45 min, épisode du film collectif *New York Stories*, États-Unis, 124 min, couleur.

1990 : *Les Affranchis (Goodfellas)*, États-Unis, 146 min, couleur.

1991 : *Les Nerfs à vif (Cape Fear)*, États-Unis, 128 min, couleur.

1993 : *Le Temps de l'innocence (The Age of Innocence)*, États-Unis, 139 min, couleur.

1995 : *Casino*, États-Unis, 178 min, couleur.

1997 : *Kundun*, États-Unis, 134 min, couleur.

1999 : *À tombeau ouvert (Bringing Out the Dead)*, États-Unis, 121 min, couleur.

2002 : *Gangs of New York*, États-Unis, 167 min, couleur.
2004 : *Aviator (The Aviator)*, États-Unis, 170 min, couleur.
2006 : *Les Infiltrés (The Departed)*, États-Unis, 150 min, couleur.
2010 : *Shutter Island*, États-Unis, 138 min, couleur.
2011 : *Hugo Cabret (Hugo)*, États-Unis, 127 min, couleur.
2013 : *Le Loup de Wall Street (The Wolf of Wall Street)*, États-Unis, 179 min, couleur.

Quentin Tarantino

1992 : *Reservoir Dogs*, États-Unis, 99 min, couleur.
1994 : *Pulp Fiction*, États-Unis, 154 min, couleur.
1995 : *The Man from Hollywood*, 20 min, épisode du film collectif *Groom Service (Four Rooms)*, États-Unis, 102 min, couleur.
1997 : *Jackie Brown*, États-Unis, 154 min, couleur.
2003 : *Kill Bill: Volume 1*, États-Unis, 111 min, couleur / noir et blanc.
2004 : *Kill Bill: Volume 2*, États-Unis, 136 min, couleur / noir et blanc.
2007 : *Boulevard de la mort (Death Proof)*, États-Unis, 109 min, couleur / noir et blanc.
2009 : *Inglourious Basterds*, États-Unis / Allemagne, 148 min, couleur.
2012 : *Django Unchained*, États-Unis, 165 min, couleur.

Steven Soderbergh

1989 : *Sexe, Mensonges et Vidéo (Sex, Lies and Videotape)*, États-Unis, 100 min.
1991 : *Kafka*, États-Unis / France, 98 min, noir et blanc / couleur.
1993 : *King of the Hill*, États-Unis, 109 min, couleur.
1995 : *À fleur de peau (Underneath)*, États-Unis, 99 min, couleur.
1996 : *Gray's Anatomy*, États-Unis / Royaume-Uni, 80 min, couleur.
1996 : *Schizopolis*, États-Unis, 96 min, couleur.

1998 : *Hors d'atteinte (Out of Sight)*, États-Unis, 123 min, couleur.

1999 : *L'Anglais (The Limey)*, États-Unis, 89 min, couleur.

2000 : *Erin Brockovich, seule contre tous (Erin Brockovich)*, États-Unis, 131 min, couleur.

2000 : *Traffic*, États-Unis, 148 min, couleur.

2001 : *Ocean's Eleven*, États-Unis, 116 min, couleur.

2002 : *Full Frontal*, États-Unis, 101 min, couleur.

2002 : *Solaris*, États-Unis, 99 min, couleur.

2004 : *Équilibre (Equilibrium)*, 27 min, épisode du film collectif *Eros*, Hong Kong / Italie / États-Unis / Luxembourg / France, 106 min, couleur.

2004 : *Ocean's Twelve*, États-Unis, 125 min, couleur.

2006 : *Bubble*, États-Unis, 73 min, couleur.

2006 : *The Good German*, États-Unis, 103 min, noir et blanc.

2007 : *Ocean's Thirteen*, États-Unis, 113 min, couleur.

2008 : *Che, 1^{re} partie : L'Argentin (Che: Part One)*, France / États-Unis / Espagne, 134 min, couleur / noir et blanc.

2008 : *Che, 2^e partie : Guérilla (Che: Part Two)*, France / États-Unis / Espagne, 135 min, couleur / noir et blanc.

2009 : *The Girlfriend Experience*, États-Unis, 77 min, couleur.

2009 : *The Informant!*, États-Unis, 108 min, couleur.

2011 : *Contagion*, États-Unis / Émirats arabes unis, 106 min, couleur.

2012 : *Piégée (Haywire)*, États-Unis, 93 min, couleur.

2012 : *Magic Mike*, États-Unis, 110 min, couleur.

2013 : *Effets secondaires (Side Effects)*, États-Unis, 106 min, couleur.

2013 : *Ma vie avec Liberace (Behind the Candelabra)*, États-Unis, 118 min, couleur.

Autres films cités dans le mémoire

DE PALMA, Brian, *Scarface*, États-Unis, 1983, 170 min, couleur.

HAWKES, Howard, *Scarface*, États-Unis, 1932, 93 min, noir et blanc.

HILL, George Roy, *L'Arnaque (The Sting)*, États-Unis, 1973, 124 min, couleur.

HOPPER, Dennis, *Easy Rider*, États-Unis, 1969, 94 min, couleur.

KORINE, Harmony, *Spring Breakers*, États-Unis, 2012, 92 min, couleur.

LOACH, Ken, *Pas de larmes pour Joy (Poor Cow)*, Royaume-Uni, 1967, 101 min, couleur.

LYNCH, David, *Mulholland Drive*, États-Unis, 2001, 146 min, couleur.

MENDES, Sam, *American Beauty*, États-Unis, 1999, 122 min, couleur.

MILESTONE, Lewis, *L'Inconnu de Las Vegas (Ocean's Eleven)*, États-Unis, 1960, 127 min, couleur.

PORTER, Edwin Stanton et Wallace MCCUTCHEON, *Le Vol du grand rapide (The Great Train Robbery)*, États-Unis, 1903, 11 min 59 s, noir et blanc, silencieux.

SARAFIAN, Richard C., *Point limite zéro (Vanishing Point)*, États-Unis, 1971, 99 min, couleur.

SPIELBERG, Steven, *Les Dents de la Mer (Jaws)*, États-Unis, 1975, 124 min, couleur.

Table des illustrations

Toutes les illustrations présentes dans ce mémoire sont des photogrammes issus des trois films étudiés, dont les éditions vidéo sont précédemment citées.

Les Affranchis : p. 16, p. 18, p. 19, p. 22, p. 23, p. 24, p. 25, p. 26, p. 27 p. 29, p. 32, p. 33, p. 34, p. 35, p. 36, p. 45.

Reservoir Dogs : p. 53, p. 54, p. 55, p. 56, p. 59, p. 61, p. 66, p. 67, p. 68, p. 69, p. 70.

L'Anglais : p. 74, p. 75, p. 78, p. 79, p. 80, p. 84, p. 85, p. 86, p. 89, p. 90, p. 91.



La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2012 - 2015
Soutenance de juin 2015

Clément CLARETON

Z

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé :

**Le renouvellement du montage
dans le cinéma américain des années 1990 :**
Les Affranchis, Reservoir Dogs, L'Anglais

Directeur de mémoire interne envisagé : Véronique LORIN

Directeur de mémoire externe : François THOMAS

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Sommaire

Curriculum vitae	115
Résumé - <i>Abstract</i>	116
Note d'intention	117
Synopsis	120
Scénario.....	121
Liste de matériel.....	134
Caméra.....	134
Machinerie	135
Éclairage	136
Plan de travail du tournage.....	137
Étude technique et économique	139
Synthèse des résultats.....	140

Curriculum vitae



Clément CLARETON

25 ans

24-28 rue de la Convention
94700 Maisons-Alfort

06 23 67 05 89
01 43 78 15 78
clementclareton@gmail.com

Titulaire du permis B

Habilitation électrique B1V - BR (chargé d'intervention)

FORMATION

2015 : Master à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière en section Cinéma. Mémoire : *Le renouvellement des règles traditionnelles de montage dans les années 90 à travers les oeuvres de Martin Scorsèse et Steven Soderbergh* dirigé par François Thomas et Véronique Lorin.

2012 : Master de Cinéma et Audiovisuel spécialité Cinéma, histoire culturelle et anthropologie à Paris 3 avec mention bien. Mémoire : *L'Amérique des grands espaces dans le cinéma des frères Coen*, dirigé par François Thomas.

2012 : Licence Cinéma et Audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 avec mention Bien.

2009 : Brevet de Technicien Supérieur en Métiers de l'Audiovisuel option Métiers du Son à l'EICAR.

2007 : Baccalauréat Général série scientifique spécialité mathématiques avec mention.

CONNAISSANCES INFORMATIQUES ET TECHNIQUES

- **Logiciels** : Avid Media Composer, Final Cut Pro, Adobe Premiere, After Effects, Photoshop, InDesign, Pro Tools, Logic Pro, DaVinci Resolve, Marquise RAIN, Microsoft office.

- **Matériel** : Caméras numériques et argentiques, appareils photo numériques et argentiques, consoles de mixage son numériques et analogiques, matériel de prise de son cinéma.

LANGUES

Anglais : courant.
Espagnol : scolaire.

AUTRES ACTIVITÉS

2010-2013 : Enseignant Acadomia.

2006-2010 : Bassiste, auteur, compositeur et ingénieur du son dans le groupe de métal progressif Black Curtains (tournées en Europe, premier album en grandes surfaces).

- Brevet d'Initiation Aéronautique.

- Voyages : plusieurs séjours aux États-Unis, Europe, Inde...

EXPÉRIENCE ET STAGES DANS L'AUDIOVISUEL

2015 : Écriture, réalisation et montage d'un court métrage de 10 minutes intitulé *Z*.

Septembre / Octobre 2014 : Stage (électricien / machiniste) avec Yves Angelo sur *L'Odeur de la Mandarine* de Gilles Legrand.

2014 : Assistant réalisateur sur le court métrage *Nightcall* de Pierrick Roland.

2014 : Écriture, réalisation, cadre au Steadicam et montage d'un court métrage de 2 minutes intitulé *La sueur et le sang*.

2014 : Écriture, réalisation et montage d'un court métrage de 7 minutes intitulé *Croyez-moi, j'ai l'œil*.

2013 : Écriture, réalisation et montage d'un court métrage de 4 minutes intitulé *Blue Suede Shoes*.

2013 : Au sein de l'ENS Louis-Lumière : tournage d'une vingtaine de courts métrages comme assistant réalisateur, chef opérateur, assistant caméra, électricien, machiniste et décorateur.

2012 : Régisseur général sur le court métrage *La Morte Sulle Spalle* de Georges Abikhattar.

2008-2012 : Prise de son et mixage d'une dizaine de courts métrages de fiction, documentaires, et captations.

août / Septembre 2008 : Stage (assistant son) au sein de la Société Française de Production sur des plateaux de télévision.

Juin / Juillet 2008 : Stage (assistant son) au sein de la société d'événementiel Magnum.

2009 : Réalisation et montage d'un clip promotionnel pour le traiteur Saint Laurent Gastronomie.

2007-2008 : Au sein de l'EICAR : réalisation de plusieurs pièces et publicités radiophoniques, bruitages d'un dessin animé.

Septembre 2007 : Stage (assistant son) chez Magnum.

Résumé - *Abstract*

Le cinéma américain a connu une vague de renouveau au début des années 1990. Avec l'évolution des règles de montage, les réalisateurs ont disposé de nouveaux outils de narration. Je me penche sur le cas de trois films à l'architecture singulière : *Les Affranchis* de Martin Scorsese (1990), *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino (1992) et *L'Anglais* de Steven Soderbergh (1999). Le film de Scorsese marque par sa voix *off* si particulière, au centre de la narration et d'un montage dynamique. Le film de Tarantino, organisé en chapitres, est construit comme un jeu de pistes autour d'un braquage qui ne nous est jamais donné à voir, et fait la part belle aux dialogues entre les personnages. *L'Anglais* est d'une inventivité rare, que ce soit dans sa gestion des *flash-backs* et *flash-forwards* ou dans celle de l'espace. Le montage va ici dans le sens d'un propos, et ces trois cinéastes ont chacun contribué à ouvrir un peu plus le champ des possibles en matière de construction d'un récit.

Mots clés : montage, découpage, narration, récit, Scorsese, Tarantino, Soderbergh, années 1990, film de genre.

American cinema had a renewal in the early 1990s. With changes in the editing rules and practice, directors benefitted from a new set of tools for storytelling. I am focusing on three films: Goodfellas by Martin Scorsese (1990), Reservoir Dogs by Quentin Tarantino (1992) and The Limey by Steven Soderbergh (1999). Each of these films has a very specific architecture. Scorsese's striking use of voice-over narration is at the center of his fast-paced narrative. Tarantino's film, organized in chapters, is built like a puzzle around a heist that we never get to see, and favors dialogue over action. As for The Limey, it is of a rare inventiveness, whether through its use of flashbacks and flash-forwards, or its management of space. The editing of these films always serves an idea, and those filmmakers each contributed to expanding the field of storytelling possibilities.

Keywords: editing, shot list, narration, storytelling, Scorsese, Tarantino, Soderbergh, 1990s, genre film.

Note d'intention

Objectifs

Naturellement, compte tenu de mon sujet de mémoire, c'est sur le montage que mon attention sera principalement portée. Dès l'écriture, je veux travailler sur la déconstruction de l'espace à la manière de ce que fait Steven Soderbergh dans *L'Anglais*, notamment sur les dialogues. Je voudrais pour cela tourner autant que possible les scènes dans leur intégralité avec différentes intentions en laissant de la latitude aux acteurs pour improviser, afin d'avoir de la matière pour jouer avec les images. Je prévois de tourner un maximum de raccords dans l'axe pour dynamiser certains moments comme le fait Martin Scorsese dans *Les Affranchis* ou bien *Les Nerfs à vif*.

Je souhaite également expérimenter des choses avec les jeux de voix *in* et *off*, autour d'un personnage qui raconte une histoire à la manière de Mr Orange dans *Reservoir Dogs*. Cela nécessite un travail d'écriture et de découpage complexes.

Aussi essaierai-je au maximum de couvrir certaines actions afin de me laisser une certaine marge au montage. En effet, en complément de mon mémoire, j'aimerais pouvoir me rendre compte par moi-même du travail du scénariste, du réalisateur, ainsi que du monteur, dans le cas de montages complexes comme ceux que j'étudie dans mon mémoire. C'est pour cela que j'assurerai les trois postes moi-même.

Les thèmes

En m'inspirant principalement de films de genre américains : *Christine* de John Carpenter (1983), *Les Nerfs à vif* de Martin Scorsese (1991), *Mulholland Drive* de David Lynch (2001) ou encore *Boulevard de la mort* de Quentin Tarantino (2007), je veux à la fois explorer les possibilités de ce type de films et rendre un hommage nostalgique à ces univers. Le monde dans lequel les personnages évoluent est très inspiré de la culture américaine des années 80-90. Le fait de placer mon film dans une France contemporaine tout y appliquant les codes du *slasher* ou encore du *teenage movie* (les jeunes filles qui conduisent des voitures, la vie autour de la route...) va pour moi dans le sens de cette

nostalgie. C'est une ambiance que l'on retrouve dans le cinéma de Quentin Tarantino ou de Robert Rodriguez.

Je veux appuyer l'aspect « film de genre » par la mise en scène, les personnages à la limite de la caricature, la violence sous-jacente. J'imagine des ambiances lumineuses travaillées, à la fois modernes et rétro à l'image du récent *Drive* de Nicolas Winding Refn.

À propos de la violence, je préfère largement la suggérer plutôt que la montrer à l'écran. Cela nécessitera un travail sur le hors-champ et la bande son. J'aurai toutefois besoin d'un maquillage soigné pour les blessures et hématomes des personnages.

Les personnages

Zoé, la protagoniste, est une jeune femme un peu perdue et solitaire. Elle a des sentiments ambigus envers son amie Arielle et a du mal à les exprimer. Zed (clin d'œil à *Pulp Fiction*) vient la persécuter, à l'image de Max Cady (Robert DeNiro) dans *Les Nerfs à vif*, c'est un personnage dangereux et imprévisible. Je voudrais jouer sur le côté fantastique du personnage en suggérant par le montage et par le son qu'il est le fruit de l'imagination de Zoé. Cette dernière aura un pouvoir direct sur le montage, et son état d'esprit influera le rythme du film à l'image de ce qui se fait dans *Les Affranchis* et *L'Anglais*.

Enfin ce sera pour moi l'occasion de travailler en profondeur avec les acteurs et d'explorer quelques pistes de réflexion à ce sujet.

L'image

Je compte tourner en format scope, format qui joue pour moi un rôle très important dans l'ambiance du film. Au cadre, il permet des compositions particulièrement intéressantes. Par ailleurs, la qualité d'image apportée par les optiques anamorphiques contribue à une certaine nostalgie du cinéma de genre des années 90 : les flous et la forme des *flares* par exemple, avec lesquels il serait intéressant de jouer dans les scènes de nuit.

Pour renforcer ces effets, j'aimerais beaucoup utiliser des filtres Blue Vision afin d'obtenir ces bandes horizontales bleutées si caractéristiques que l'on trouve chez Spielberg, Carpenter, et bien d'autres.

Projet musical

Pour la musique du film, je souhaite encore une fois me rapprocher de l'ambiance des films américains des années 1990. Pour cela je compte utiliser du rock'n'roll type années 50 comme musique diégétique notamment dans la voiture.

La musique extradiégétique, elle, sera plus dans l'esprit électronique des films d'horreur de Carpenter, ou encore de ce que l'on peut trouver chez David Lynch, avec beaucoup de synthétiseur. J'aime aussi beaucoup l'utilisation de Kavinsky dans *Drive*, aux sonorités très *eighties*. J'ai contacté le français Perturbator, qui s'est fait connaître dans le monde de la musique de jeu vidéo en composant des morceaux « rétro futuristes » et ai obtenu les droits pour utiliser son travail.

Synopsis

Zoé et Arielle, employées d'un restaurant de banlieue, font une pause sur le parking. Zoé aperçoit Zed, un homme qui les observe depuis une Ford Mustang de collection. Une fois seule, Zoé se fait aborder par Zed. Elle raconte sa rencontre à Arielle qui la convainc de subtiliser la Mustang de Zed pour faire une virée. On entrevoit que Zoé est attirée par Arielle.

Alors qu'elles conduisent sur des routes isolées, Zoé aperçoit Zed sur le bord de la chaussée. Arielle la persuade du contraire et elles s'arrêtent pour faire un feu. Arielle raconte à Zoé une histoire qui fait peur à propos d'un autostoppeur. Zoé se projette dans cette histoire et imagine l'autostoppeur sous les traits de Zed. Elle met fin au récit d'Arielle et s'imagine l'embrasser, avant de s'isoler dans la voiture. Zoé découvre un pistolet dans la boîte à gants, tandis qu'Arielle trouve dans le coffre quelque chose qui les fait fuir en abandonnant la voiture sur place.

Le lendemain, Zoé attend Arielle au restaurant mais elle ne vient pas. Zoé sort pour lui téléphoner. Tandis qu'elle lui laisse un message, Zed décroche le téléphone d'Arielle et répond à Zoé. Elle aperçoit alors sa voiture, puis Zed lui-même. Prise de panique, elle s'enfuit dans la nuit.

Zed se met à sa poursuite et la renverse. Il cherche alors son arme pour achever Zoé, mais la boîte à gants est vide. Il se retourne pour trouver Zoé, le menaçant de son pistolet.

Zoé, le visage couvert de sang, conduit dans le petit matin.

Scénario

Z
de
Clément Clareton

Version du 19 mars 2015

ENS Louis-Lumière, 2015

06 23 67 05 89
clementclareton@gmail.com

1 EXT. ROUTE DE CAMPAGNE - NUIT (FLASH FORWARD) 1

Zed, un homme inquiétant, les cheveux gominés, les yeux cernés, démarre sa Ford Mustang. Il a l'air hors de lui, il conduit à toute vitesse.

Devant la lumière de ses phares, une jeune fille d'une vingtaine d'années, Zoé, en jean déchiré et blouson de cuir, fuit la voiture en courant.

Dans une accélération ultime, Zed renverse Zoé.

Il ouvre sa portière, se penche sur sa boîte à gants, l'ouvre, prend le pistolet qui s'y trouve.

Zed sort de sa voiture, s'approche avec nonchalance de Zoé et sans un mot l'achève.

2 EXT. PARKING RESTAURANT - JOUR 2

Zoé et Arielle, une jeune fille de son âge, toutes deux en uniforme de serveuses. Zoé fume. Arielle porte un short en jean très court, elle a les jambes allongées devant elle.

ARIELLE

J'suis crevée ! Je sais pas si je vais y arriver aujourd'hui...

ZOÉ

T'as fait quoi hier ?

ARIELLE

Je suis sortie avec les filles. On est allé au Sphinx.

ZOÉ

Ah ouais trop cool.

ARIELLE

On a dansé... On a bu... Je suis rentrée avec un mec.

Le visage de Zoé se fige.

ZOÉ

Ah ouais.

ARIELLE

Ouais...

ZOÉ

Et euh... Tu le connaissais ce mec ?

[.../...]

ARIELLE
Bah non. On s'est rencontré là
bas.

ZOÉ
Enfin rencontrés euh... Il a
dormi chez toi.

ARIELLE
Bah ouais.

Un silence.

ZOÉ
Bah c'est cool.

Arielle éclate de rire.

ARIELLE
Ouais c'est cool ! Bon et toi ?
Tu parles jamais de mec...

ZOÉ
Non... Y'a pas grand chose à
dire.

ARIELLE
Quoi y'a pas grand chose à dire ?

ZOÉ
Non ma vie amoureuse c'est pas
euh...

Le téléphone d'Arielle sonne et elle répond aussitôt,
faisant un petit mouvement de côté pour exclure Zoé de la
conversation.

Zoé regarde ses chaussures puis parcourt le parking du
regard.

Il est désert, à l'exception d'une Ford Mustang de
collection, garée à 50m, qui attire le regard de Zoé.

À l'intérieur, un homme, Zed. Il fixe les deux filles,
imperturbable.

Arielle termine sa conversation et raccroche.

ARIELLE
Zoé !

ZOÉ
Quoi ?

ARIELLE
Bah t'en tires une gueule
qu'est-ce qui t'arrive ?

[.../...]

ZOÉ
J'ai l'impression que c'est toi
qu'il mate.

ARIELLE
Qui ?

ZOÉ
Le type là-bas.

ARIELLE
Quel type ?

Zoé montre la Mustang, vide. Elle regarde autour d'elles
mais le parking est désert. Arielle se lève.

ARIELLE [suite]
Bon j'y retourne moi.

Zoé regarde Arielle partir vers le restaurant. Elle sort
une cigarette, cherche son briquet dans sa poche quand une
main ornée d'une bague en forme de crâne tenant un zippo
allumé apparaît devant elle.

Zed s'installe en silence à côté d'elle. Il regarde face à
lui.

ZED
J'aime bien les parkings.

ZOÉ
Ok.

Zoé sourit.

ZED
On s'est déjà vus quelque part
non ?

ZOÉ
Non je pense pas.

ZED
Zed. Enchanté.

ZOÉ
Enchantée, Zoé. Bon c'était vous
dans la voiture tout à l'heure ?

ZED
Vous aimez ?

ZOÉ
La voiture ?

Une pause.

[.../...]

ZOÉ
Vous savez moi les voitures...

ZED
Vous avez tort.

Une pause, Zed fixe sa voiture.

ZED
La vitesse, la puissance...

ZOÉ
Ouais. (Rires) non moi ça va ça
me parle pas.

ZED
Ça vous dirait de faire un tour ?

ZOÉ
Non merci...

ZED
Vous êtes sûre ?

ZOÉ
Non mais ça va , vous arrivez
avec votre petit briquet et vos
bagues aux doigts... En plus elle
fait un peu tuning votre
voiture.

Zed se tend, il se tourne vers elle.

ZED
Tu crois quoi ?

ZOÉ
(Rire nerveux) Quoi... ?

ZED
Je suis là parce que t'as envie
que je sois là. Je suis là parce
que tu m'as appelé.

ZOÉ
(Nerveuse.)
Vous dites n'importe quoi.

Zed se lève.

ZED
On va se revoir.

Il s'en va sans un regard.

3 INT. RESTAURANT - JOUR 3

Zoé est assise au comptoir, Arielle est debout derrière et essuie de la vaisselle.

ARIELLE

Il a dit quoi exactement ?

ZOÉ

Je sais pas, il était bizarre, il est devenu agressif, il m'a dit qu'il reviendrait...

Arielle sourit.

ARIELLE

Oh mais c'est rien ça. Les mecs ici ils sont tellement en manque tous, qu'ils se sentent plus si jamais tu leur réponds gentiment.

Elle se penche vers Zoé, en mettant sa poitrine en évidence.

ARIELLE [suite]

Mais si tu sais leur parler comme il faut, c'est toi qui les mènes à la baguette, et tu en fais ce que tu veux, comme ça.

Elle claque des doigts. Zoé se détend.

4 EXT. PARKING RESTAURANT - NUIT 4

Les deux filles sortent du restaurant en tenue de ville. Le parking est vide, à l'exception de la mustang de Zed.

Arielle fait signe à Zoé vers la voiture qui est restée ouverte.

ZOÉ

Non...

ARIELLE

Attends j'ai encore rien dit.

ZOÉ

Allez viens on s'en va...

Arielle regarde à travers la vitre, la clé est sur le contact, un porte clé en forme de Z y est attaché.

Arielle pose sa main sur la poignée, fixe Zoé dans les yeux avec un sourire, se mord les lèvres, tire sur la poignée. Alors que la porte s'ouvre, elle prend un air faussement choqué, toujours en fixant Zoé.

[.../...]

ZOÉ [suite]
(Nerveuse mais visiblement
amusée.)
T'es malade !

Elle essaie d'empêcher Arielle de monter dans la voiture
mais sans succès.

ARIELLE
Allez monte, vite, pour le coup
c'est toi qui vas nous faire
repérer.

Zoé regarde autour d'elle, le parking est toujours désert.
Elle monte côté passager.

Arielle démarre.

5 EXT. ROUTE DE CAMPAGNE - NUIT

5

Arielle et Zoé roulent dans la nuit en écoutant de la
musique. Elles battent le rythme, dansent, se lancent des
regards complices.

Soudain, Zoé aperçoit Zed sur le bord de la route, qui la
fixe du regard.

ZOÉ
T'as vu ça ?

ARIELLE
Vu quoi ?

Zoé se retourne, la route est déserte.

ZOÉ
T'as pas vu un mec sur le bord ?

ARIELLE
(Surexcitée.)
Un mec ? Où ça un mec ?

ZOÉ
Non, rien...

Arielle la regarde.

ARIELLE
Relaxe un peu.

Arielle taquine Zoé qui s'enfonce dans son siège et
s'assombrit.

6 EXT. BORD DE ROUTE - NUIT

6

Les filles sont installées autour d'un feu, à côté de la voiture. Une bière à la main, un pack ouvert à leurs pieds.

ARIELLE

Tu veux une histoire qui fait peur?

ZOÉ

Non, non ça va.

ARIELLE

Allez !

ZOÉ

Non mais tu sais moi les histoires...

ARIELLE

Bon. C'est l'histoire d'une fille qui conduit seule.

ZOÉ

Oui... ?

7 EXT. ROUTE DE CAMPAGNE - NUIT

7

Zoé conduit la mustang, seule.

ARIELLE (OFF)

Il fait nuit, la fille voit absolument rien, juste la lumière de ses phares tu vois le genre.

Zoé regarde dans son rétroviseur, inquiète. La route est déserte.

ARIELLE (OFF) [suite]

Au bout d'un moment elle croise un homme. Genre mystérieux tu vois. Qui fait du stop.

Zoé, off, soupire.

Zoé croise un homme sur le bord de la route et s'arrête un peu plus loin. Il entre, c'est Zed.

ARIELLE (OFF) [suite]

Elle conduit, elle conduit, ils disent rien. Alors elle finit par rompre le silence et lui demande où il va.

[.../...]

ZOÉ (IN)
Vous allez où ?

ARIELLE (OFF)
Et là il lui répond avec une voix
glaciale :
(La voix IN de Zed se
superpose à celle d'Arielle)
"Chez vous."

8

EXT. BORD DE ROUTE - NUIT

8

ZOÉ
Ok, non. Stop.

ARIELLE
Quoi t'aimes pas mon histoire ?

ZOÉ
Non, si. C'est prenant... Mais je
veux pas entendre la fin c'est
tout.

Zoé se redresse légèrement, en se blotissant un peu plus
contre Arielle. Elles se regardent un moment, leurs
visages assez proches.

ARIELLE
(Doucement.)
Quoi ?

ZOÉ
Rien...

Zoé penche un peu la tête vers Arielle.

ARIELLE
Pourquoi tu me regardes comme ça
?

Zoé ferme les yeux, ses lèvres se rapprochent de celles
d'Arielle. Pendant un instant suspendu dans le temps,
elles s'embrassent.

Soudain, Zoé se lève et retourne dans la voiture, côté
passager. Arielle se lève à son tour et la rejoint, debout
à côté de la portière.

ARIELLE [suite]
Qu'est-ce qu'il y a ça va pas?

ZOÉ
Non ça va... J'ai froid.

[.../...]

ARIELLE
Bouge pas je vais voir si y'a pas
une couverture.

Arielle fait le tour de la voiture pour ouvrir le coffre.

Claire en profite pour fouiller la boîte à gants devant
elle : elle y trouve un pistolet.

ARIELLE
Zoé.

Au ton de sa voix, Zoé rejoint Arielle qui se tient debout
devant le coffre ouvert, le regard fixé sur son contenu.
Zoé regarde à son tour.

Zoé reste interdite un moment puis referme le coffre
brusquement.

ZOÉ
Oh merde merde merde, putain !

Zoé tourne en rond très rapidement derrière la voiture.

Arielle piétine le feu, récupère leurs affaires, lance son
blouson à Zoé.

ARIELLE
Moi je me casse, reste ici si tu
veux mais moi je me casse...

Zoé hoche la tête, enfle son blouson et part derrière
Arielle, laissant la voiture sur place.

9 INT. RESTAURANT - JOUR 9

Zoé installe le couvert à une table près d'une fenêtre
donnant sur le parking. Elle regarde nerveusement son
téléphone portable.

10 EXT. PARKING RESTAURANT - SOIR 10

Zoé appelle Arielle depuis son portable. Elle tombe sur un
répondeur. Elle fait les cent pas.

ZOÉ
Arielle c'est moi qu'est-ce que
tu fous je suis au boulot t'es
pas là.

Zoé aperçoit la mustang de Zed sur le parking.

[.../...]

ZOÉ [suite]
Arielle t'es où ?

Quelqu'un décroche le téléphone à l'autre bout de la ligne, coupant l'enregistrement du message.

ZED (OFF)
Elle est occupée.

Zoé est pétrifiée.

ZED (OFF) [suite]
Vous ne devriez pas autant dépendre de vos amies comme ça. Elles ont une vie elles aussi.

ZOÉ
Elle est où ?

ZED (OFF)
À votre place je me demanderais plutôt où je suis moi.

ZOÉ
(À peine audible.)
Quoi ?

ZED (OFF)
Si vous tourniez juste un peu la tête...

Zoé tourne la tête. Zed la fixe depuis l'intérieur du restaurant, installé à une table, derrière une vitre.

Zoé s'enfuit en courant.

11 EXT. ROUTE DE CAMPAGNE - NUIT

11

Zoé marche sur le bord de la route. Soudain, des phares s'allument derrière elle.

Zed, hors de lui, conduit à toute vitesse.

Devant la lumière de ses phares, Zoé fuit la voiture en courant.

Dans une accélération ultime, Zed renverse Zoé, qui git dans son sang devant les phares de la voiture.

Zed, secoué, se recoiffe, ouvre sa portière, se penche sur sa boîte à gants, l'ouvre, et découvre avec surprise qu'elle est vide.

Zed se retourne, au sol, devant sa portière ouverte, Zoé tient Zed en joue avec son propre pistolet. Elle tire puis s'acharne sur Zed avec la crosse.

Liste de matériel

Caméra

- 1 corps Arri Alexa studio
- 1 viseur numérique
- 1 semelle de décentrement
- 1 rehausse arrière
- 1 support loupe longue
- 2 tiges 19 mm longueur 400 mm
- 1 plaque fixation V-lock
- 1 câble alim XLR 3 broches
- 1 câble court alim viseur KC 150
- 1 câble moyen alim viseur KC 151
- 1 câble accessoire 12V
- 1 tournevis 6 pans
- 1 clé 6 pans
- 4 batteries Bebob
- 1 chargeur 2 voies
- 1 câble alimentation
- 1 batterie plomb avec 2 câbles XL
- 3 cartes SxS 64Go
- 1 objectif 35 mm Hawk V-Plus
- 1 objectif 135 mm Hawk V-Plus
- 1 objectif 45-90 mm Hawk V-Plus
- 1 follow-focus avec 3 disques
- 1 matte-box avec matte-box porte filtre 6x6
- 2 tiroir adaptateurs 4x5,6
- 3 caches
- 3 volets
- 1 chaussette
- 1 LMB4A Clip On 6x6
- 1 ND9IR 4x5,6
- 1 polarisant
- 1 ND dégradé soft ND3, ND 6 ND9
- 1 Transvideo HD
- 1 mini bras magique
- 1 spigot doré
- 1 support pas congrès
- 1 câble vidéo court
- 1 alimentation secteur 12V
- 1 sangle
- 1 pare-soleil
- 2 câbles vidéo longs
- 2 câbles vidéo moyens
- 2 câbles vidéo courts
- 1 valise op
- 1 verre de contraste
- 1 thermo colorimètre
- 1 chercheur de champ
- 1 mire 18% + macbeth
- 1 bouteille dust-off
- 1 pistolet dust off
- 1 sachet papier bleu
- 1 lens cleaner
- 1 gaffer blanc, jaune 25mm
- 1 rapport image
- 1 ordinateur Macbook avec alim
- 1 lecteur de carte SxS avec alim et câble USB
- 1 disque dur navette 1To et câble USB 3
- 1 tour Raid avec alim et câble Firewire 800

Machinerie

- 1 housse pluie camera
- 1 voile camera
- 1 tête Sachtler 90
- 1 grandes branches
- 1 petites branches
- 1 speed grip II
- 1 valise travelling
- 8 cubes 15x20x30
- 1 jeu de cubes de base
- 1 praticable 1m
- 1 jeu de cales
- 2 barres alu 3m
- 2 barres alu 2m
- 2 bornioles 4x4m
- 4 taps 2x6m
- 3 presses menuisiers
- 3 coulisseaux
- 2 mains de singes
- 3 fixations faux plafonds
- 2 presses pélican
- 5 cyclones GM
- 3 cyclones PM
- 8 clamps
- 4 bras magiques
- 3 colliers 28
- 3 colliers 16
- 2 ventouses
- 3 spigots dorés
- 10 élingues
- 6 bouts
- 20 pinces Stanley
- 5 sangles
- 10 gueuses
- 2 rouleaux moquette
- 1 caisse machino
- 1 grand clap Velléda
- 1 petit clap Velléda
- 1 gaffer noir 50mm
- 3 marques T
- 3 boudins
- 1 extincteur d'incendie

Éclairage

- 2 projecteurs 2KW Fresnel
- 2 projecteurs 500W Fresnel
- 2 mandarines
- 1 valise 35W + câble allume cigare
- 1 projecteur 2,5KW Fresnel
- 1 projecteur 1200W Cinépar
- 1 joker 800W
- 2 projecteurs 575W Cinépar
- 1 joker 400W
- 1 joker 200W
- 1 Kino 4T 120 D&T
- 1 Kino 4T 60 D&T
- 1 Kino 2T 60 D&T
- 1 lite panel 30x30 avec allume cigare
- 1 valise mini-LED
- 1 Groupe 2Kw + jerrican
- 2 batteries ceintures 12V et câble XLR
- 1 ligne 32 mono épanoui
- 1 boîte M6
- 4 multiprises
- 3 triplettes
- 1 dimer 2Kw
- 2 lignes 32A mono 20m
- 20 lignes 16A
- 2 enrouleurs 16A
- 1 Chimera XS
- 1 poly GM
- 1 poly MM
- Chutes de dépron
- 1 Lastolite
- 2 cadres 1x1
- 2 cadres 0,60x0,60
- 1 cadre alu 4x4
- 1 toile de spi 4x4
- 1 écran réflecteur
- 1 cutter GM
- 2 drapeaux GM
- 2 drapeaux MM
- 2 drapeaux PM
- 1 kit mamas GM
- 2 bras de déport rotules 1m
- 1 bras de déport rotule 0,5m
- 9 rotules
- 2 rotules jumbo
- 2 portes poly
- 4 spigots 16-28
- 3 winds up
- 4 pieds U126
- 7 pieds 1000
- 1 pied tortue
- 1 chutier gélatine coloré, gamme CTO, gamme CTB, gamme Diffusion, gamme ND, gamme +green et -green
- 1 Cinéfoil
- 1 gaffer noir 50mm
- 1 permacel 50mm

Plan de travail de post-production

Montage image :

- Du lundi 20 au samedi 25 avril.

Montage son et mixage :

- Entre le 26 avril et le 20 mai, en fonction des disponibilités de l'ingénieur du son.

Étalonnage :

- Du 11 au 20 mai.

Exports :

- À définir entre le 21 mai et le 9 juin.

Étude technique et économique

Objet	Dépenses personnelles	ENSLL
Optiques anamorphiques Vantage		Assurance
Speed Grip + travelling Camagrip		210 €
Camion	395 €	
Location Ford Mustang	750 €	
Régie	600 €	
Transports + essence	250 €	
Costumes	50 €	
Costumes + accessoires	200 €	
Maquillage et coiffure	75 €	
Total :	2 320 €	210 € + assurances

Synthèse des résultats

Tout d'abord, le tournage de cette partie pratique de mémoire a été pour moi une expérience formidable. J'avais très envie d'explorer l'univers du film de genre « rétro » et j'ai pris beaucoup de plaisir à faire ce court-métrage.

Malgré les délais très courts qu'il a fallu tenir, j'ai pris le temps de soigner mon travail avec les acteurs, un des plus gros points positifs de cette expérience à mon sens. J'ai organisé plusieurs sessions de castings et ai vu une dizaine d'acteurs pour chaque rôle. En vue du travail que je voulais tenter sur le plateau, je les ai fait improviser sur des scènes tirées du scénario, une expérience que j'ai trouvée particulièrement concluante. Une fois mes acteurs choisis, nous avons répété quelques scènes clés en amont, et beaucoup discuté sur les personnages, leur passé, leur caractère, ce qui leur a permis durant le tournage de rester dans le rôle et de pouvoir improviser quand je leur demandais. C'est à mon avis un travail indispensable que l'on néglige beaucoup trop souvent sur les court-métrages.

Mon but était de me donner de la matière afin d'expérimenter en salle de montage pour créer une ambiance oppressante autour du personnage de Zoé, à la manière de *L'Anglais*, en plus angoissant. Je pense n'avoir que partiellement réussi ce pari. Le principal problème du tournage a été l'absence de régisseur et d'assistant de production durant la préparation. J'ai été beaucoup trop pris par des problèmes de logistique – sans doute dus en partie à une ambition trop grande pour un film tourné dans une fenêtre de temps si courte – ce qui m'a fait perdre du temps de préparation. Je regrette notamment ne pas avoir eu plus de recul sur l'écriture du scénario, qui je pense termine de façon un peu trop faible.

Par ailleurs, le film nécessitait de mettre l'emphase sur la découverte de Zed. Pour cela je m'étais beaucoup inspiré de Scorsese dans le découpage, et notamment des *Nerfs à vif*. Cependant, là où Scorsese utilise de nombreux travellings avant, je n'ai tourné presque que des plans fixes, principalement pour des raisons logistiques sur le plateau. Le montage s'en retrouve un peu moins dynamique. Le manque de mouvements d'appareil un des principaux regrets que j'aurai à évoquer. Tout cela est dû au manque de temps dont nous avons souffert sur le tournage, à cause d'une part des temps de transports dus à l'éloignement du lieu de décor, et d'autre part de la difficulté supplémentaire de tourner avec et dans une voiture, un exercice auquel peu d'entre nous étaient rompus.

Pour autant je pense avoir atteint certains de mes objectifs. L'ambiance pour commencer, correspond parfaitement à ce que j'imaginai dès l'écriture. Si nous n'avons pas pu avoir les filtres Blue Vision, les optiques anamorphiques apportent une qualité d'image remarquable. Je suis assez satisfait également de la musique du film, toujours en adéquation avec l'état d'esprit du personnage de Zoé.

J'estime avoir réussi deux séquences en particulier, par rapport aux objectifs que je m'étais fixé. Tout d'abord la séquence 3, où Zoé fait part de son inquiétude à Arielle vis à vis de Zed. Deux enjeux se mêlent dans cette scène, on doit ressentir la peur et la fragilité de la part de Zoé, mais également l'attraction qu'elle a pour Arielle. Il m'a paru judicieux de désynchroniser l'image et le son sur certains plans afin de se concentrer sur le visage de Zoé, comme pour capter sa pensée. Les conditions de tournages en intérieur étant plus confortables, j'ai pu pour cette scène demander aux actrices des intensions légèrement différentes au fil des prises, ce qui a même impliqué des changements de position. Cela créé des « mauvais raccords » au montage que je trouve intéressants.

J'ai pu également tourner tous les plans prévus pour les séquences 9 et 10, l'attente de Zoé et son coup de téléphone à Arielle. En multipliant les lieux dans lesquels se trouve Zoé et en jouant sur la voix *off*, j'ai pu simuler le passage du temps et donner l'impression que ces appels se sont multipliés. Plus que des ellipses, j'ai voulu par le montage cristalliser l'état émotionnel confus dans lequel se trouve Zoé.

Cela reste au final une expérience très positive et formatrice. De manière très concrète, ce que j'en retiens en matière de mise en scène et de montage se résume en trois points :

- La préparation. Le metteur en scène doit avoir une idée précise du résultat qu'il veut obtenir. Je ne pense pas qu'il s'agisse d'avoir à tout prix un découpage plan par plan exact avec des valeurs de cadre immuables, mais plutôt d'avoir une vision suffisamment claire du film dans son ensemble pour ne jamais perdre de vue les enjeux de chaque scène, ce qui donne une marge d'adaptation plus importante. Cela nécessite par ailleurs de ne pas se laisser envahir par les autres problèmes, tout le reste est secondaire.
- La dynamique du découpage. Tout dépend bien sûr du résultat que l'on veut obtenir, mais si comme moi, on part d'une volonté d'avoir un montage très dynamique, à l'image des films de mon corpus, il faut garder cette idée en tête à chaque instant. L'idée de mouvement doit être contenue au sein de chaque plan, elle ne peut pas venir du montage seul. Il suffit de revoir la séquence de l'hélicoptère et de la sauce tomate dans *Les Affranchis* pour s'en rendre compte.
- Le dialogue avec les acteurs. En discutant en amont et en créant une relation de confiance avec mon casting, j'ai pu travailler avec eux de manière infiniment plus confortable sur le plateau que ce que j'ai pu vivre sur des tournages précédents. Ce travail leur apporte une connaissance des personnages indispensable si l'on veut garder une impression de spontanéité dans les dialogues.