

« LAURA » (1944) d'Otto Preminger.

Analyses de la séquence d'ouverture et de la séquence finale du film – 5 minutes 23 / 17 plans et 3 minutes 55 / 16 plans.

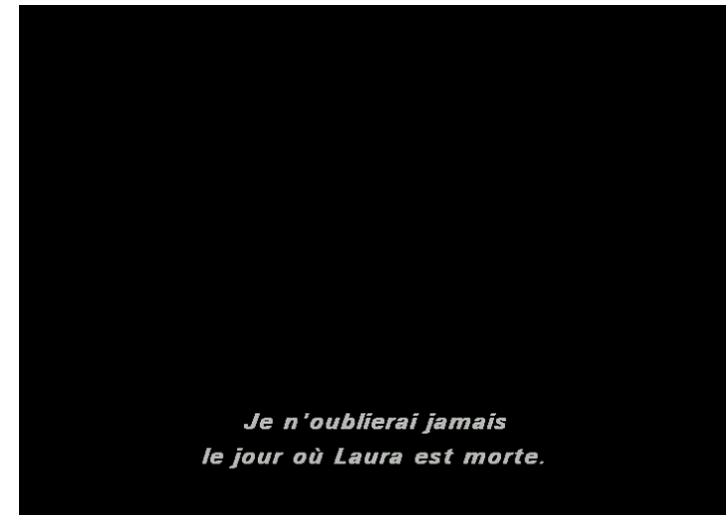
Waldo Lydecker ou le maître des voix – usages de la voix-off.

A) Séquence d'ouverture : Au commencement était Lydecker...



C'est un système de représentation singulier – dit hollywoodien – qui se met en place dès l'apparition du logo animé de la société de production puis du générique du film, isolé par le recours au fondu au noir : musiques orchestrales marquant successivement l'évènementiel, puis le romanesque, le culte d'une certaine beauté féminine, celle de la star, érigée symboliquement au niveau d'œuvre d'art, noir et blanc contrasté et élégant laissant deviner un monde aisé qui donnera à rêver au spectateur.

Laura ne serait donc dès le départ qu'un objet de désir pour les hommes, qu'un modèle possible pour les femmes, et pire sans doute, qu'une toile de fond pour permettre un énième déploiement de l'industrie du cinéma. C'est tout cela qu'Otto Preminger va problématiser, mettre en crise. La familiarité du prénom-titre s'opposant déjà à la distance que nous impose l'image dans l'image.



Waldo Lydecker est une voix avant d'être un corps. Et une voix tout d'abord « off » tant elle semble appartenir à un autre temps, à un autre lieu que ceux qui apparaissent à l'image.

Commentant la mort de la femme au portrait, Waldo, narrateur délégué, ouvre le récit par ce qui pourrait en être la fin. Le film noir est le laboratoire narratif du cinéma classique où la linéarité de ce dernier est souvent malmenée.



Nous avons affaire à une « parole-texte » c'est-à-dire ayant valeur de texte en soi qui confirme l'emploi d'une voix-off de

narration. Cette « voix-je », s'adressant au spectateur depuis un espace indéfinissable, prend une valeur d'« acousmètre » lorsqu'elle désigne soudain Mark McPherson et, de fait, la possibilité d'appartenir au même espace que le policier : la voix de Waldo n'est alors plus extérieure à l'image mais se définit par sa potentielle apparition prochaine.



La voix est ici traitée sur le mode du « vococentrisme » en cela qu'elle attire et concentre notre écoute comme le ferait le visage humain pour notre vue.

La superposition du son et de l'image crée ainsi une « ligne de fuite temporelle », c'est à dire qu'elle laisse supposer une rencontre prochaine. Le spectateur peut ainsi anticiper la confrontation entre Lydecker et McPherson, entre une voix et

un corps, entre une abstraction et une figuration solidement ancrée dans le cadre.





Vient alors le moment clé de la désacousmatisation : l'acousmètre, Waldo, va se matérialiser dans le champ, se faire corps fini, révélé. C'est le coupable que la mise en scène pointe ici par un procédé – le panoramique filé droite-gauche – qui rappelle d'emblée que Waldo perd les privilèges de l'omniscience tout en désignant un être dès le départ divisé – voix et corps, son et image – à jamais incomplet.



Toute la finesse de la mise en scène va alors consister à laisser perdurer l'illusion – pour le spectateur et pour le personnage – que Waldo Lydecker conserve, après son « surgissement acousmatique », la maîtrise du récit et des événements. La caméra se place donc de son côté. Mais cette domination est minée de l'intérieur par une composition qui placent les personnages de manière perpendiculaire l'un par rapport à l'autre : nous ne voyons qu'une moitié du visage de Waldo alors que McPherson nous fait face. Il y a une duplicité du critique et une absence de communication réelle entre les deux hommes tant ils occupent un même espace de manières opposées.



Cette scénographie vient soutenir une différence majeure dans la conversation : McPherson s'intéresse aux faits alors que Lydecker affirme le seul désir que ses propos ne soient pas déformés. La question centrale de la vérité, dans le cinéma

policier, ne se pose donc pas dans les mêmes termes pour les deux personnages. Et de fait, le montage sépare rapidement les deux hommes.



La nudité de Lydecker, hors-champ, est alors commentée par le sourire moqueur de l'athlétique McPherson à l'écran. Le second rejoignant le premier par un panoramique droite-gauche en deux temps qui évite tout contre-champ et souligne combien Waldo n'hésite pas à s'exhiber devant le policier, bravant ainsi les soupçons par une nudité, une transparence, outrageusement affichées.



Le plan rapproché sur McPherson module la « parole-théâtre » entendu jusqu'ici, c'est-à-dire cette parole usuellement significative au cinéma par rapport à l'action sans pour autant étayer une vérité quelconque. Elle devient « parole-écran », adressée depuis la hors-champ, et commentant ironiquement les propos du policier : Lydecker s'impose ainsi par sa seule voix, sa seule parole, caractérisation première du personnage.



Un nouveau panoramique droite-gauche permet de réunir les deux protagonistes dans un cadre qui aura été au passage resserré en plan de demi-ensemble. Le face à face se poursuit alors sans être littéral puisque Lydecker tourne le dos à son interlocuteur, lui préférant sa propre image.



Et lorsqu'enfin les deux hommes se font face, au terme d'un travelling avant qui vient dramatiser leur entrevue, ils sont

ouvertement séparés par le montant de la fenêtre au deuxième plan et au niveau du cadre en une ligne verticale qui vient contredire visuellement l'association proposée par le dialogue.



Place enfin au vrai sujet du film : la vision que les hommes ont d'eux-mêmes. Il s'agit d'un regard porté sur soi qui ne laisse aux plus beaux portraits de femmes que des rôles de miroirs, reflets narcissiques où les terrains de sport miniatures comme les élégantes cravates tiennent lieux de visages. « *L'image-affection* » c'est le gros plan, et le gros plan c'est le visage » écrit Gilles Deleuze¹. On songe alors à la manière dont Preminger utilise ici le gros plan pour montrer des objets anodins, en réalité vecteur de l'intériorité des personnages. Soit, par

¹ Gilles Deleuze, « *L'image-mouvement – Cinéma 1* », Collection Critique, Editions de Minuit, 1983, p.125.

exemple, un jeu de patience pour traduire la nervosité du policier.

B) Séquence final : Waldo ou la voix mise à nu...



D'un miroir l'autre : la pendule jumelle de celle de Waldo se reflète dans l'appartement que Laura plonge petit à petit dans l'obscurité. Reflet, ombre portée puis objet réel, ce temps commun n'aura été qu'une illusion que Lydecker ne peut supporter. Du miroir au portrait, c'est tout un décor qui accompagne la musique autant que l'inverse. Et c'est tout un parcours mental qui se joue sous nos yeux : l'apparente banalité de l'action commente en fait le cheminement de Waldo, dissimulé tout près, vers les ténèbres.



La figure du panoramique filé est récurrente dans le film, associée à Waldo elle montre la force de ses pulsions mal dissimulées sous le vernis civilisé du critique d'art et renforce l'idée de la difficulté du personnage à occuper le même espace et le même temps que ses semblables.





Waldo et l'horloge ne font qu'un. Le balancement de l'une évoquant le battement du cœur brisé de l'autre. L'objet, dédié à la féminité, est également le lieu où l'arme du crime est dissimulée, quelque part dans un temps que Lydecker ne peut supporter de partager avec celle qui échappe à son emprise. Images à l'épreuve du temps, « *Laura* » est une histoire de visages. La figuration d'un criminel égaré dans un labyrinthe de reflets et défigurant tout ce qu'il n'y reconnaît plus.



Miroir, gros plan : nous savons comment est morte la première victime, ce qui fait du visage de Laura Hunt l'enjeu de la séquence. Le son clair de l'horloge trahit l'heure du crime. Waldo est ainsi caractérisé par la bande-son tout au long du film. Ironiquement, c'est d'ailleurs sa propre voix, enregistrée pour la radio, qui va masquer sa progression jusqu'à sa victime.



Preminger utilise l'« écoute emboîtée » : Waldo parle d'amour et s'apprête en même temps à en tuer l'objet. Sa voix est le lien et ses paroles le mobile qui l'unissent à Laura. Cette écoute étrange de sa propre voix par un personnage semble réactualiser un autre temps et un autre lieu. Ce sentiment d'étrangeté est renforcé par le « contraste dit-montré » qui veut que ce qui est dit contraste fortement avec ce qui va être fait.



Emprisonné entre son ombre – sa part obscure, jalousie et pulsion mêlées – l'horloge – le temps qui lui échappe, une temporalité qui n'est plus celle de Laura Hunt – et sa propre voix – son érudition, qui, loin de lui permettre de comprendre le monde l'en sépare – et alors qu'il s'entend évoquer l'amour, la haine et la mort, Lydecke apparaît comme un personnage prisonnier de lui-même, ne parvenant plus à concilier les différents aspects de sa personnalité. Il y a là un effet de « synchrèse » : nous percevons Lydecke au présent et sa voix différée comme un seul phénomène actualisé par la seule force de la simultanéité.



Dès lors, la question prosaïque de McPherson – où est Lydecker ? – résonne de manière presque métaphysique. Waldo se situe en effet en un lieu qu'il a lui-même bâti et qu'il va tenter de défendre en tuant Laura, cette « meilleure part de lui-même » qu'il se refuse à céder à McPherson.



D'un rêve, l'amour naît, s'envole



Tragédie de Waldo : il est une voix avant d'être un corps et si Laura l'écoute à la radio elle ne remarque pas immédiatement sa présence dans sa chambre. Dès lors si Lydecker doit reprendre le contrôle de sa voix c'est pour mieux perdre celui de la situation.





Croyez-vous que je vais vous laisser
à un détective de bas étage



Le timbre, le phrasé, tout dans la voix présente du personnage vient démentir le sentiment de calme et de sagesse qu'évoquait un instant plus tôt l'enregistrement.



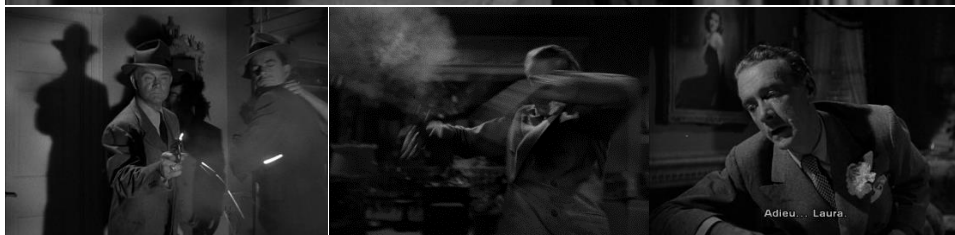
Laura, c'est Mark.
Ouvrez !



Il nous trouvera ensemble,
comme nous l'avons été.



L'arme pointé sur le visage correspond au point de montage qui crée une ellipse spatiale et renforce le suspens en se focalisant brièvement sur le point de vue de la police. La contre-plongée magnifie perversement la folie de Waldo.



Preminger ne s'offre alors un plan iconique – la victime dans les bras du policier en contre-plongée – que pour mieux clore son film sur la tragédie de Lydecker : agonisant au pied de l'image sublimée de l'objet de désir auquel il tourne enfin le dos, Waldo dit adieu à la femme réelle que semble aller chercher un ultime mouvement d'appareil filé.



Mais le visage de Laura masquait en fait l'horloge, métaphore du temps arrêté et des traits de Lydecker défaits par la mort, dont la « voix-je », cette voix intérieure qui résonne en nous comme la nôtre, se fait entendre tragiquement, une ultime fois, dernier et pur geste vocal totalement dénué d'apparat, d'artifice, voix mise à nu d'un narrateur enfin sans corps auquel le film semble dédié jusque dans son refus de se conclure sur l'éternel baiser final.



Tous les termes et néologismes décrivant l'usage de la voix dans cette analyse sont empruntés à Michel CHION et issus de son ouvrage de référence en la matière : « **Un art sonore, le cinéma – histoire, esthétique, poétique** », Collection Essais, Editions Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p.p. 411-448.

Gilles Berger.

Lycéens et Apprentis au Cinéma – Région Auvergne-Rhône-Alpes 2018-2019.