

« You can see me now ? »

Montage transversal (I)

A propos des « Lumières de la ville » et de « La Femme au portrait ».

par HUBERT DAMISCH

S

itôt campé à gros traits, dans *La Femme au portrait*, le personnage du professeur entre deux âges qu'incarne Edward G. Robinson, il aura suffi à Fritz Lang de deux brèves séquences pour introduire le partenaire féminin doublement imaginaire qu'annonce le titre du film. Dans un premier temps, un plan d'ensemble montre l'homme esseulé s'arrêtant, par une chaude journée d'été, devant une vitrine contiguë au club où il a ses habitudes, à l'angle de la 42^e rue et de la 5^e avenue, pour y contempler, à travers les reflets de façades ensoleillées, un portrait de femme exposé sur un chevalet. A ce plan succède un retour en champ-contrechamp et en plan rapproché sur le tableau et sur le visage, comme hébété, du chaland, avant que ne le rejoignent ses amis, lesquels se moquent de le voir séduit à son tour par cette « fille de rêve » (*dream girl*). La nuit venue, poussé par on ne sait quel désir, l'homme revient sur les lieux : nouvel échange en champ-contrechamp entre l'espace de la rue et celui de la vitrine, dont la discontinuité est soulignée par un plan dans lequel, la caméra étant placée à l'intérieur, le reflet du tableau se projette sur la vitre derrière laquelle se tient Robinson. Celui-ci voit alors s'imprimer aux côtés du portrait un autre reflet, plus fascinant encore : celui de son modèle ou de son double supposé réel, sous les traits de Joan Bennett dont un court panoramique révèle qu'elle se tient debout près de lui sur le trottoir. En prélude à une aventure sordide qui revêtira jusqu'à la scène finale du réveil, imposée à Fritz Lang par ses producteurs, les allures d'un cauchemar, le portrait fait ici office d'embrasseur : comme dans la *Laura* de Preminger, mais à beaucoup plus court terme, l'histoire implique l'entrée en scène du modèle et sa substitution, au titre d'objet charnel de désir, à la visée imaginaire d'une image de peinture. – Mais qu'est-ce, j'en pose une fois encore la question, que désirer un être en image ? Et qu'a-t-on à retenir, sur ce point, de l'expérience de la peinture et de celle du cinéma ? En quoi différent-elles ?

Si risquée que puisse sembler la comparaison, j'évoquerai, en écho à ces deux séquences qui n'en font qu'une, celle, à tous égards admirable, sur laquelle s'achève *Les Lumières de la ville*, et qui témoigne de la part de Charlie Chaplin d'une ambition pour le moins singulière sur le plan formel. A peine sorti

de prison, Charlot vient d'être rossé par une bande de voyous. Brisé, épuisé, en loques, mais aussitôt ravi et comme médusé par ce spectacle, il s'arrête devant la vitrine où il vient de reconnaître la jeune marchande de fleurs aveugle à laquelle, ignorant sa propre misère, il avait réussi à fournir les moyens de recouvrer la vue, moyennant une opération apparemment réussie. Mais comment celle qui lui fait face, de l'autre côté de la vitre, pourrait-elle le payer de retour ? En fait de portrait (et d'objet de désir), la jeune femme en a quant à elle un tout autre en tête, infiniment plus séduisant, associé au bruit feutré de la porte d'une automobile de luxe : celle par laquelle Charlot sera passé, au départ de l'histoire, pour débouler sur le trottoir, aux abords de la grille devant laquelle elle était assise, son panier de fleurs à ses côtés. Rien de plus éloigné du prince charmant qu'elle imagine, et qu'elle a cru, un instant auparavant, voir entrer dans sa boutique, que le pauvre hère qui la fixe sans bouger, lui-même comme hébété, les yeux écarquillés, et dont elle s'amuse d'avoir fait la conquête. Emue par son regard, elle va jusqu'à lui tendre une fleur bientôt assortie d'une pièce de monnaie, pour finalement l'inviter à la suivre vers l'entrée de la serre, où, à seulement toucher sa main, elle le reconnaîtra pour celui qu'il est, en étouffant un cri : « Vous ? » Et Charlot de s'enquérir, douloureusement, victime de sa propre générosité : « Vous pouvez voir à présent ? », pour l'entendre répondre par l'affirmative : « Oui, je peux voir. »

You can see now ? Sous-entendu : « Vous pouvez voir, et me voir tel que je suis ? » A quoi la jeune fille n'aura réussi, je le répète, qu'à le toucher, l'opération réitérant comme on va le dire celle du montage. A le toucher, sinon à sentir son odeur, sans que Charlot ait encore émis le moindre son. Par-delà la beauté de cette séquence sur laquelle se conclut le film, on n'aura pas manqué de noter la succession des étapes à travers lesquelles la méconnaissance fait place chez la jeune femme à la reconnaissance : une vision d'abord muette, et qui excluait de sa part toute interrogation sur l'identité de son pitoyable admirateur, suivie d'une épreuve tactile, voire olfactive, pour en venir enfin au stade déclaratif de la parole. L'analogie s'impose avec l'évolution que connaissait alors le cinéma. Une évolution au regard de laquelle *Les Lumières de la ville*, avant-dernier grand film muet de Chaplin (*Les Temps modernes* date de 1936), réalisé au plus fort de l'explosion du parlant, faisait d'ores et déjà figure d'archaïsme délibéré. Un film muet, mais néanmoins sonore : si le spectateur



Charlot et la fleuriste des *Lumières de la ville*.

en est réduit à lire les intertitres, il ne perd pas tout des bruits de la ville, à commencer par celui de la portière de la voiture de maître qui avait suffi à nourrir le rêve de la petite mendicante.

Mais un autre aspect de la scène retiendra notre attention, qui tient du procédé au sens formaliste du terme (ce qui n'étonnera que ceux qui ne voient en Chaplin qu'un clown de génie). Ici encore une femme est donnée à voir en vitrine, mais sous de tout autres dehors que picturaux et séparée de celui qui la contemple par une paroi matériellement neutralisée, de façon de toute évidence délibérée, par sa transparence même. A telle enseigne que dans la succession des plans en champ et contrechamp qui correspond à l'échange des regards qui s'instaure entre la fleuriste et celui qu'elle prend pour un pitoyable admirateur, nulle trace ni indice ne demeure de la vitre qui les maintient à distance, sinon la conscience que peut en avoir le spectateur. Avec pour effet paradoxal que cette suite de plans paraisse n'en faire qu'un. La suture entre ce qui se présente comme les deux faces d'une même et unique image est assurée par cette interface invisible, et dont l'activité procède, en l'absence de tout reflet comme de toute résistance, de toute jointure repérable comme telle, de son manque à sa place: soit une manière de montage transversal, par simple contact, avers contre avers, plan contre plan (comme on le dirait d'un contreplaqué ou de deux plaques de verre contrecollées), et qui correspond, dans le déroulement du film et le développement du récit, à une stase, brève mais conclusive, où l'on reconnaîtra, en termes de peinture, l'équivalent d'un diptyque.

The Woman in the Window, la femme dans la vitrine : dans la vitrine, mais non dans la fenêtre. La nuance qu'ignore la langue anglaise serait d'importance si l'on devait s'en tenir à la lettre de la métaphore classique qui assimilait un tableau à une fenêtre ouverte sur l'histoire ou les objets qui s'y trouvent dépeints. Et comment ne pas penser, toujours en écho au thriller de Fritz Lang (et qu'il en ait eu ou non connaissance), aux images de rues commerçantes et de vitrines colorées peintes par Franz Marc à l'époque de la Brücke, en contrepoint des innombrables « fenêtres » qui firent, sous l'étiquette du fauvisme, de l'expressionnisme, du futurisme, voire du cubisme,

YOU CAN SEE NOW ?
SOUS-ENTENDU : « VOUS
POUVEZ VOIR, ET ME
VOIR TEL QUE JE SUIS ? »

et sans plus de métaphore, partie de l'ordinaire de la peinture européenne à la veille de ce qu'on tient pour le virage à l'abstraction ? L'apparition simultanée, dans le même plan de *La Femme au portrait*, du portrait dans la vitrine et du reflet de son modèle dans un espace pour le moins indécis, correspond elle-même à un raccord spéculaire entre le champ et le hors-champ, sans doute subtil mais qui ne doit rien au montage, à tout le moins

dans l'acception classique, prégordardienne, du terme : la femme est à la fois doublement en vitrine (sous l'espèce redoublée du portrait et de son reflet sur la vitre) et dans la rue. Si Lang a cédé avec quelque complaisance à l'imaginaire de la prostitution, qu'elle en passe par l'exposition en vitrine ou le racolage sur le trottoir (quand l'une ne conduit pas à l'autre, ainsi qu'il adviendra, par les voies qui sont celles du rêve, de la rencontre entre le professeur et la fille entretenue), on ne saurait en dire autant du traitement réservé à la jeune héroïne des *Lumières de la ville*. Là où l'opération à laquelle se résume en règle générale le cadrage peut paraître étayer la rhétorique de la « fenêtre », ainsi qu'il en va chez Lang, Chaplin en aura usé, à l'inverse, comme d'un artifice visant à éliminer toute référence explicite au cadre dans lequel la représentation est censée s'inscrire ; si elle n'en procède : si « diptyque » il y a, au sens que j'ai dit, c'est dans la proportion où tout indice de la structure de bois ou de métal de la vitrine s'efface pour laisser place à la seule donnée, elle-même imaginaire, d'une vitre d'une si parfaite transparence que, dans l'élimination de toute délimitation, elle fait office de joint ou de charnière entre ses deux pans.

Cadrage/décadrage, plan/contre-plan : la chasse est ouverte à d'autres exemples de « montage transversal » dont la finalité s'égalerait à une modalité parmi d'autres, inédite autant qu'incongrue, de l'appel au tableau, sinon du « faire tableau », tel qu'on peut en jouer au cinéma. Ce qui ne saurait aller sans vérifier si le procédé va ou non nécessairement de pair avec une relation de désir, fût-elle muette et de nature essentiellement scopique, qui en ferait en définitive le ressort. ■

Fritz Lang, *The Woman in the Window*, USA, 1944.
Charlie Chaplin, *City Lights*, USA, 1931.