***« Un jour, j'ai demandé à Akira Kurosawa pourquoi il avait choisi de cadrer comme il l'avait fait un plan de son film « Ran ». Il m'a répondu que s'il avait déplacé la caméra de deux centimètres vers la gauche, une usine Sony se serait retrouvée dans le champ. Deux centimètres vers la droite, et nous aurions vu l'aéroport — ni l'un ni l'autre n'avaient leur place dans un film d'époque. Seul le réalisateur sait à quoi tiennent les décisions qui vont aboutir au film tel qu'il est. Et cela peut tenir à tout et n'importe quoi, des contraintes budgétaires jusqu'à l'inspiration divine. »***

**Sidney LUMET,**
**« *Making movies* »**
**(Faire un film – 1995).**

*

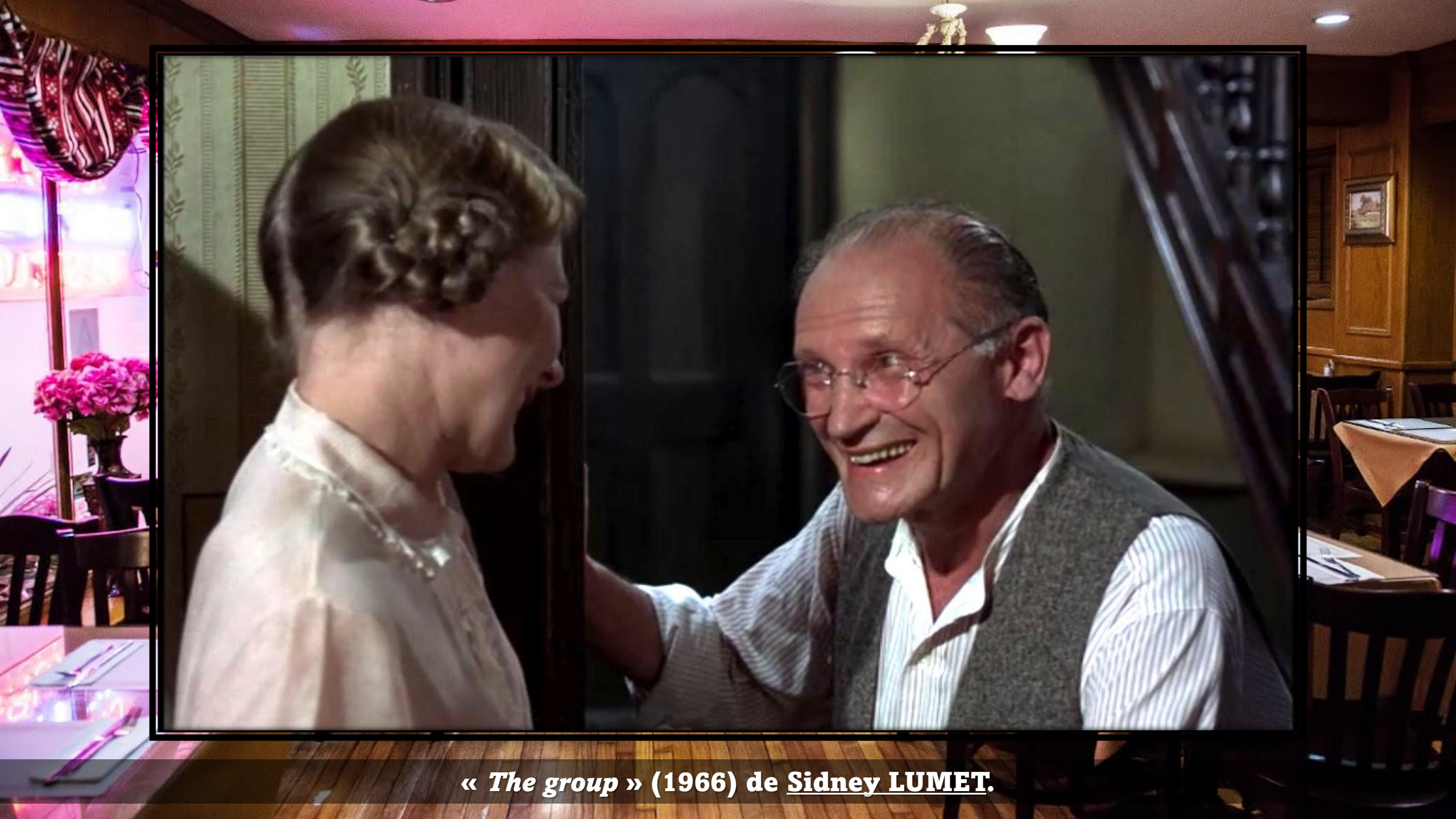
# Sidney LUMET : faire des films.

LAAC AUVERGNE-RHONE-ALPES 2025-2026 - Gilles BERGER.

# INTRODUCTION : 50 ans de plateaux.

Sidney LUMET est né à Philadelphie dans les années 1920. Cinéaste de la Côte Est. Fils d'un comédien juif polonais – Baruch LUMET – émigré dans les années 1910 pour éviter l'enrôlement de force durant la première guerre mondiale. Les juifs servent en effet de chair à canon en première ligne sur le front russe. Baruch LUMET fait venir ensuite sa femme et leur fille. Leur fils Sidney naît en juin 1924 sur le sol américain.

En 1926, la famille déménage à New York, où le père devient comédien de l'important théâtre Yiddish de la ville. C'est à l'époque un théâtre très vivant le long de la 2ème avenue. Huit ou neuf journaux sont rédigés en Yiddish et paraissent chaque jour. Un quart de la population de New-York était juive. Va ici se forger chez le futur cinéaste un important rapport à la loi et à la politique lié à cette culture juive et plutôt porté à gauche au fil des années 30 et 40.



« *The group* » (1966) de Sidney LUMET.

Le Lower East Side en 1942 (ci-dessus), 1938 (ci-contre) et 1924 (ci-dessous).

**La famille pauvre s'installe dans un immeuble locatif du Lower East Side de Manhattan Comme d'autres familles juives sans le sou. En 1924, plus 5000 juifs vivent dans ce quartier, surnommé le ghetto juif tant l'endroit est pauvre. Sidney Lumet grandit dans la rue et le communautarisme.**

***"C'était un endroit moche, sale et dangereux pour les enfants. Si je me retrouvais dans le quartier d'à côté je pouvais me faire tabasser par un italien. Mais dans mon block, il n'y avait que des juifs. Cela a façonné mon comportement. On se devait un respect et un enseignement mutuel. C'était notre façon d'apprendre à ne pas être égoïste. Même si au cours de ma vie je n'ai pas toujours suivi cet exemple, je dois dire que c'est quelque chose qui m'a toujours accompagné. À cette époque, on ne parlait pas d'un quelconque code moral entre nous. C'était juste une manière de vivre. »***

L'enfance de Lumet est pourtant particulière puisqu'il monte sur les planches à 4 ans seulement et qu'à 7 ans sa famille et lui participent chaque jour à un feuilleton radiophonique écrit par son père et intitulé "*The grandfather from Brownsville*".

La famille gagne 35 dollars par semaine. Une somme importante dans leur quartier. Lumet sera témoin dans ce même quartier des conditions de vie très dures d'individus devant s'avillir pour survivre. Il en garde une conscience sociale très marquée. La corruption policière lui apparaît ainsi dès l'enfance.

He Portrays Movie Slum Horrors

et Means
ys When
pithets

ANN
et hurls epi-
tenement in
n," the movie
't acting; he's

He lived on
up to a few
mory of bad

his father
ket and car-
hts when an
vept through
in down in
section. He
attling pneu-
flat. He re-
toughs set-
the jacket-
uit.
asn't a bad
f a nation."
from last
tre Project
ne, had its
he Rivoli.
le lad with
brown hair.
Rogers, kid
ey, star of
nement fire
falling off
and . . .
e kid him-

ole picture
ve have to
g, I really

us from
s two and
years in
ts, on East
ond Street

htub
n't have a
ment thing

Post Photo Today by Calvacca
SIDNEY LUMET

**La famille déménage tous les ans pour économiser un mois de loyer et les vêtements de Sidney ne sont que rarement à sa taille, souvent trop grands pour les faire durer plus longtemps. Ce New-York d'entre-deux guerres est une ville ouvrière, ancrée dans les luttes sociales pour les droits des travailleurs ainsi que la tolérance raciale et religieuse. Les marches du 1er mai auxquelles participe toujours sa famille rassemblent des milliers de personnes. Naît alors un fort sentiment d'appartenance de classes qui se serrent les coudes en toutes circonstances et générant une conscience politique marquée à gauche.**

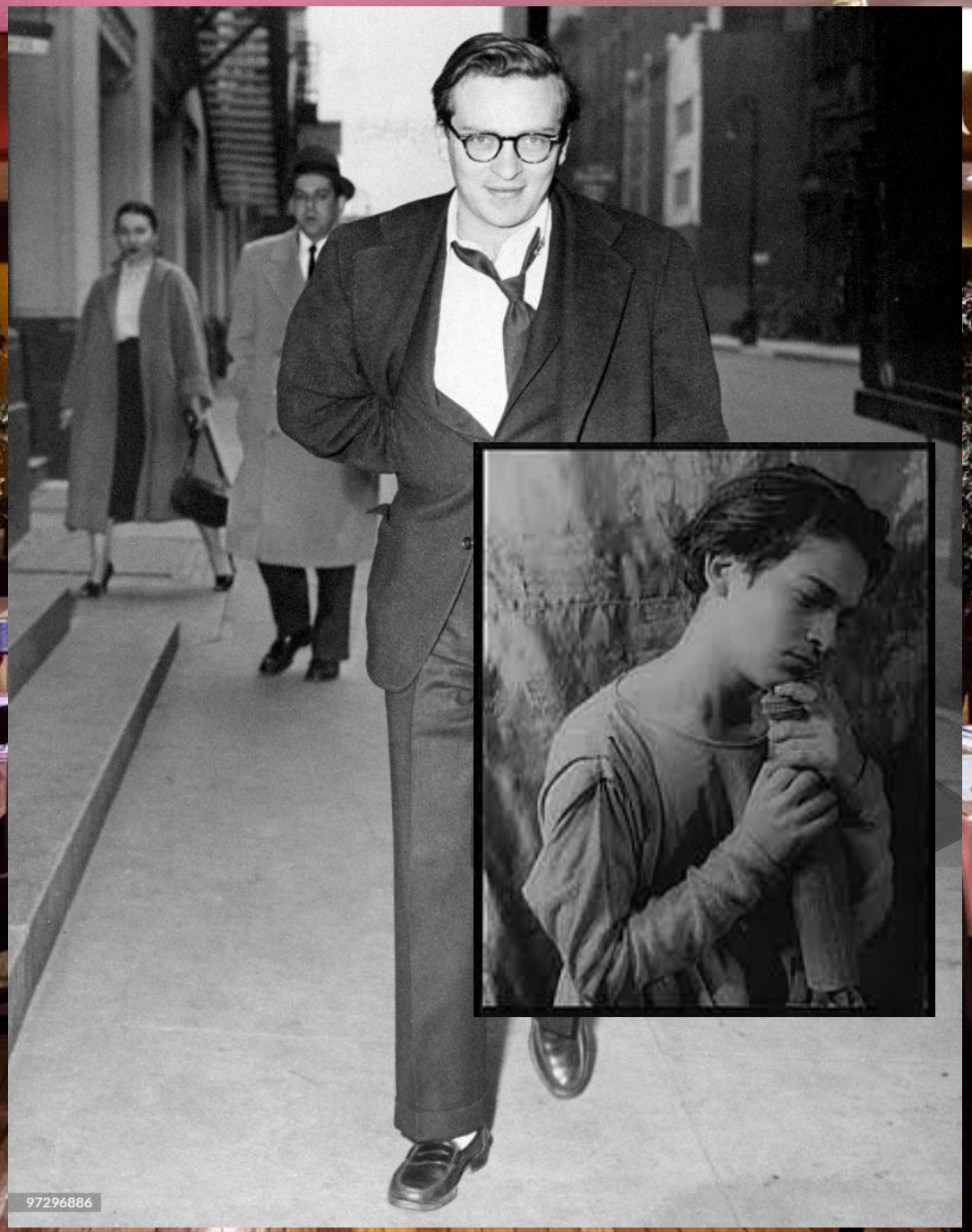
***« C'était un sentiment agréable car on se sentait protégé et l'idée d'une société fondée sur l'entraide était une idée naturelle pour nous les juifs. Cela a vraiment fondé mon rejet fondamental de l'injustice qui fait toujours partie de moi aujourd'hui. »***

***« One third of a Nation »***
**(1939)**
**de <u>Dudley MURPHY</u>.**

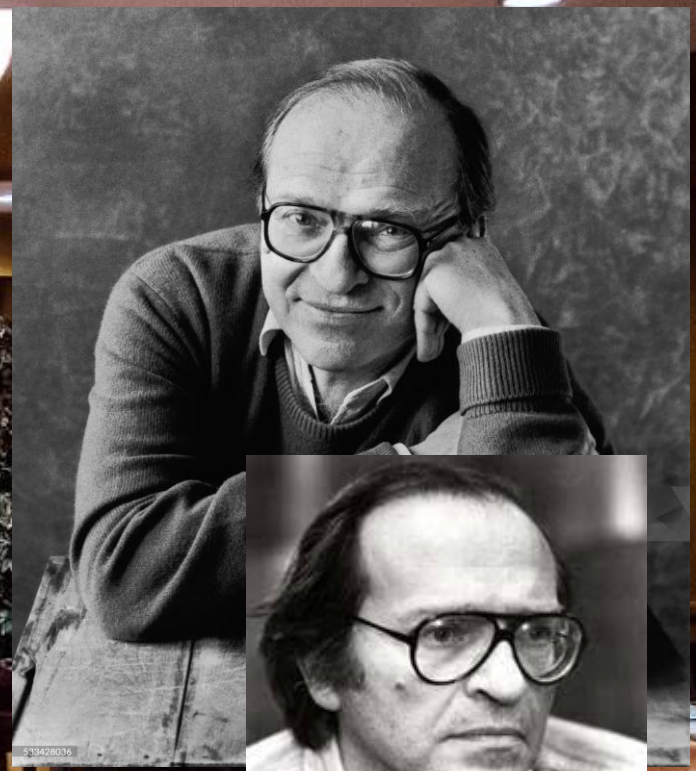
**Difficile de résister à la manière – pourtant totalement anachronique – dont cette ouverture de film « documente » la carrière du futur cinéaste.**

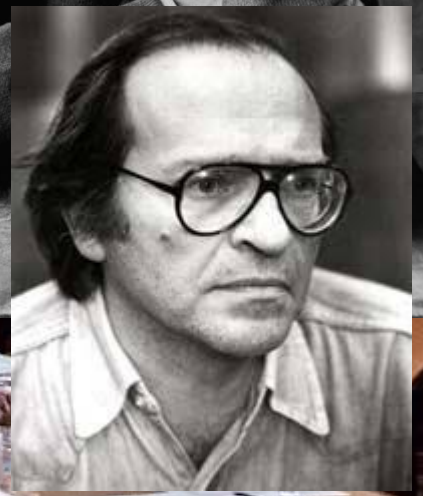
**Ainsi, sont immédiatement présentes à l'écran certaines caractéristiques majeures et récurrentes de son œuvre à venir :**

- **New-York ;**
- **Un certaine esthétique fondée sur le réel ;**
- **Le goût de la « mise-en-scène » et du « jeu » ;**
- **Les questions conjointes du social et de la loi ;**
- **La figure du policier.**


97296886




533428036

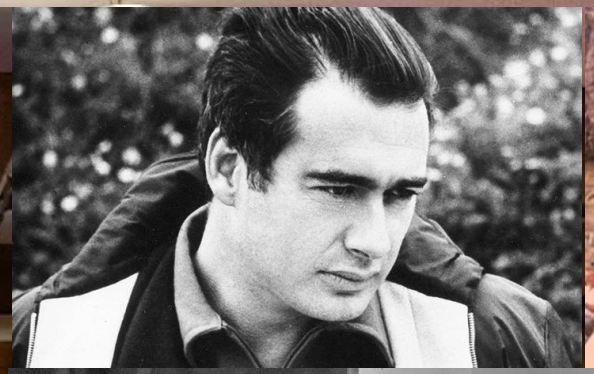


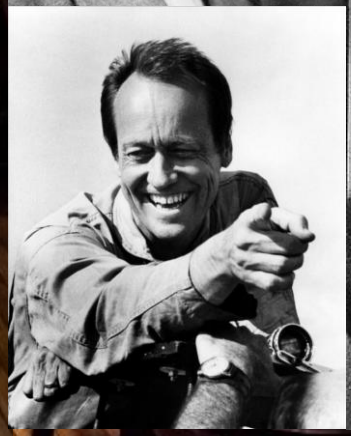
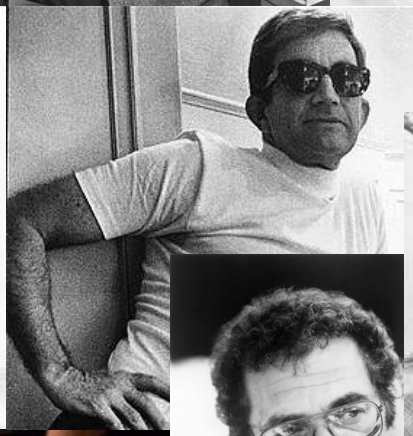
**LUMET appartient à une génération de cinéastes venue de la télévision et intermédiaire entre les grandes figures classiques (FORD, HAWKS, LUBITSCH, WILDER, MANKIEWICZ, MINNELLI, etc.) et les cinéastes de la période moderne du cinéma américain (COPPOLA, SCORSESE, DePALMA, SCHATZBERG, CIMINO, etc.).**

**Ces cinéastes atypiques – ni classiques ni modernes – apparaissent tous entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 avec des films aux styles hybrides. Leurs œuvres sont mal comprises, peu vues, difficiles à appréhender pour qui souhaite rapidement catégoriser les films.**

**Outre LUMET (1957), ces cinéastes se nomment John FRANKENHEIMER(1957), Franklin D. SCHAFFNER (1963), Martin RITT (1957), Arthur PENN (1958), Robert MULLIGAN (1957), George Roy HILL (1962), Blake EDWARDS (1955), Sydney POLLACK (1965) ou encore Sam PECKINPAH (1961)…**

**A cette liste, peuvent s'ajouter les noms de Stanley KUBRICK (1955), John CASSAVETES (1959), Shirley CLARKE (1961), Morris ENGEL (1953), Jonas MEKAS (1961) et même Andy WARHOL (1963).**



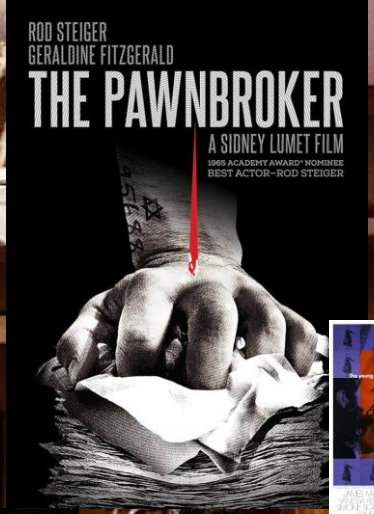



LIFE IS IN THEIR HANDS- DEATH IS ON THEIR MINDS!
IT EXPLODES LIKE 12 STICKS OF DYNAMITE!
HENRY FONDA
12 ANGRY MEN

THE OFFENCE
inédit en France
sean connery
un film de Sidney lumet
Swashbuckler Films

THE WIZ! THE STARS! THE MUSIC! WOW!
THE WIZ

Prepare yourself for a perfectly outrageous motion picture
NETWORK
Television will never be the same
FAYE DUNAWAY WILLIAM HOLDEN PETER FINCH ROBERT DUVALL
NETWORK


ROD STEIGER
GERALDINE FITZGERALD
THE PAWNBROKER
A SIDNEY LUMET FILM
1965 ACADEMY AWARD® NOMINEE
BEST ACTOR–ROD STEIGER

SEAN CONNERY
THE HILL

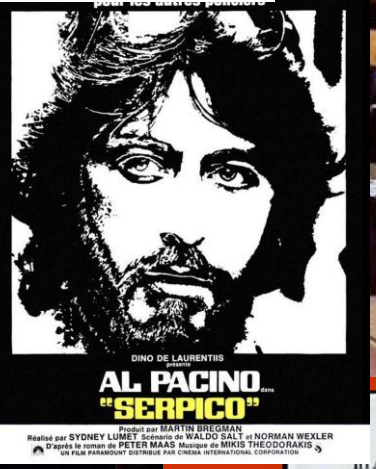
THE VERDICT
PAUL NEWMAN / CHARLOTTE RAMPLING
JAMES MASON / JACK WARDEN
LE VERDICT
SIDNEY LUMET

THE SEA GULL

PRINCE OF THE CITY
"PRINCE OF THE CITY"
Starring TREAT WILLIAMS
AY PRESSON ALLEN Produced by BURTT HARRIS
y JAY PRESSON ALLEN and SIDNEY LUMET
ed on the Book by ROBERT DALEY

Garbo TALKS

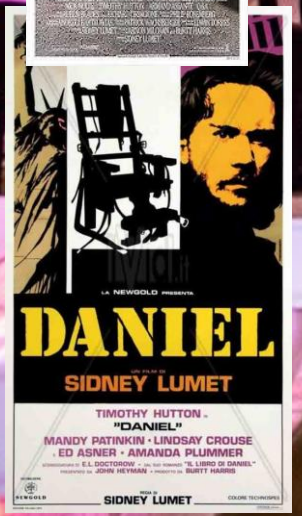
WANTED BY THE FBI
In 1971, Arthur and Annie Pope blew up a napalm lab to protest the war... Ever since then they have been on the run from the F.B.I.
They chose their lives. Now their son must choose his.
running on empty
lorimar film entertainment presents a double play production
christine lahti judd hirsch martha plimpton
and river phoenix
"running on empty" and steven hill edited by andrew mondshein production designer philip rosenberg
director of photography gerry fisher, b.s.c. executive producers naomi foner and burtt harris
written by naomi foner produced by amy robinson and griffin dunne
directed by sidney lumet
13 PARENTS STRONGLY CAUTIONED


DINO DE LAURENTIIS
AL PACINO
"SERPICO"
Produit par MARTIN BREGMAN
Réalisé par SYDNEY LUMET Scénario de WALDO SALT et NORMAN WEXLER
D'après le roman de PETER MAAS Musique de MIKIS THEODORAKIS

LE GROUPE

AGATHA CHRISTIE'S
MURDER ON THE ORIENT EXPRESS

NOLTE · HUTTON · ASSANTE


DANIEL
SIDNEY LUMET
TIMOTHY HUTTON
"DANIEL"
MANDY PATINKIN · LINDSAY CROUSE
ED ASNER · AMANDA PLUMMER
SIDNEY LUMET

With a guitar and a snakeskin jacket he drifted out of the rain... into the lives of these two women...
MARLON BRANDO ANNA MAGNANI JOANNE WOODWARD
The Most Explosive Star Combination Of The Year
In The Full Hot Blast of TENNESSEE WILLIAMS'
"THE FUGITIVE KIND"

PHILIP SEYMOUR HOFFMAN
ETHAN HAWKE
MARISA TOMEI
AND ALBERT FINNEY
BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD

In August, 1972, he robbed a bank in New York.
250 cops, the F.B.I., 8 hostages and 2,000 onlookers will never forget what took place.
AL PACINO
DOG DAY AFTERNOON
JOHN CAZALE · JAMES BRODERICK and CHARLES DURNING as Moretti
RELEASED by COLUMBIA-WARNER DISTRIBUTORS

LONG DAY'S journey INTO NIGHT

Sean Connery
The Anderson Tapes

1949 – 1957: plus de 200 épisodes de séries (« Danger », « Playhouse », « Kraft Television Theatre », « Studio One »… CBS)

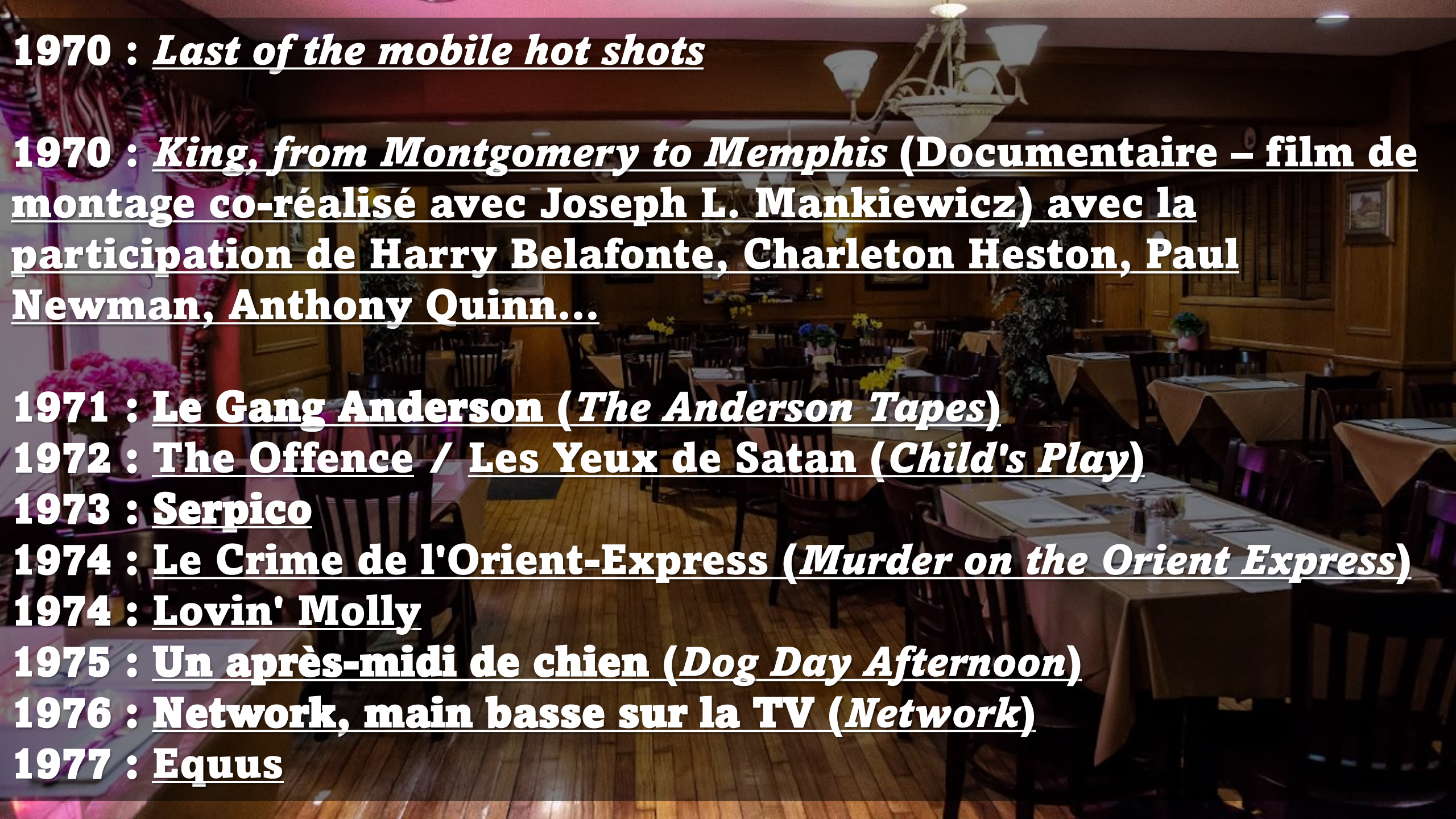
1957 : 12 hommes en colère (*12 Angry Men*)

1958 : All the king's men (téléfilm)

1958 : Les feux du théâtre (*Stagetruck*)
1959 : Une espèce de garce (*His kind of woman*)

1960 : *The iceman cometh* (téléfilm – Play of the week CBS)
1960 : *Rashômon* (téléfilm – Play of the week CBS)
1960 : *The Dibbouk* (téléfilm – Play of the week CBS)
1960 : *The Sacco-Vanzetti Story* (téléfilm – Play of the week CBS)

1960 : L'Homme à la peau de serpent (*The Fugitive Kind*)
1961 : Vu du pont (*A view from the bridge*)
1962 : Long voyage vers la nuit (*Long Day's Journey Into Night*)
1964 : Le Prêteur sur gages (*The Pawnbroker*)
1964 : Point limite (*Fail Safe*)
1965 : La Colline des hommes perdus (*The Hill*)
1966 : M15 demande protection (*The Deadly Affair*) + production.
1967 : Le Groupe (*The Group*)
1968 : Bye Bye Braverman
1968 : La mouette (*The seagull*)
1969 : Le rendez-vousThe (The appointment)



1970 : *Last of the mobile hot shots*

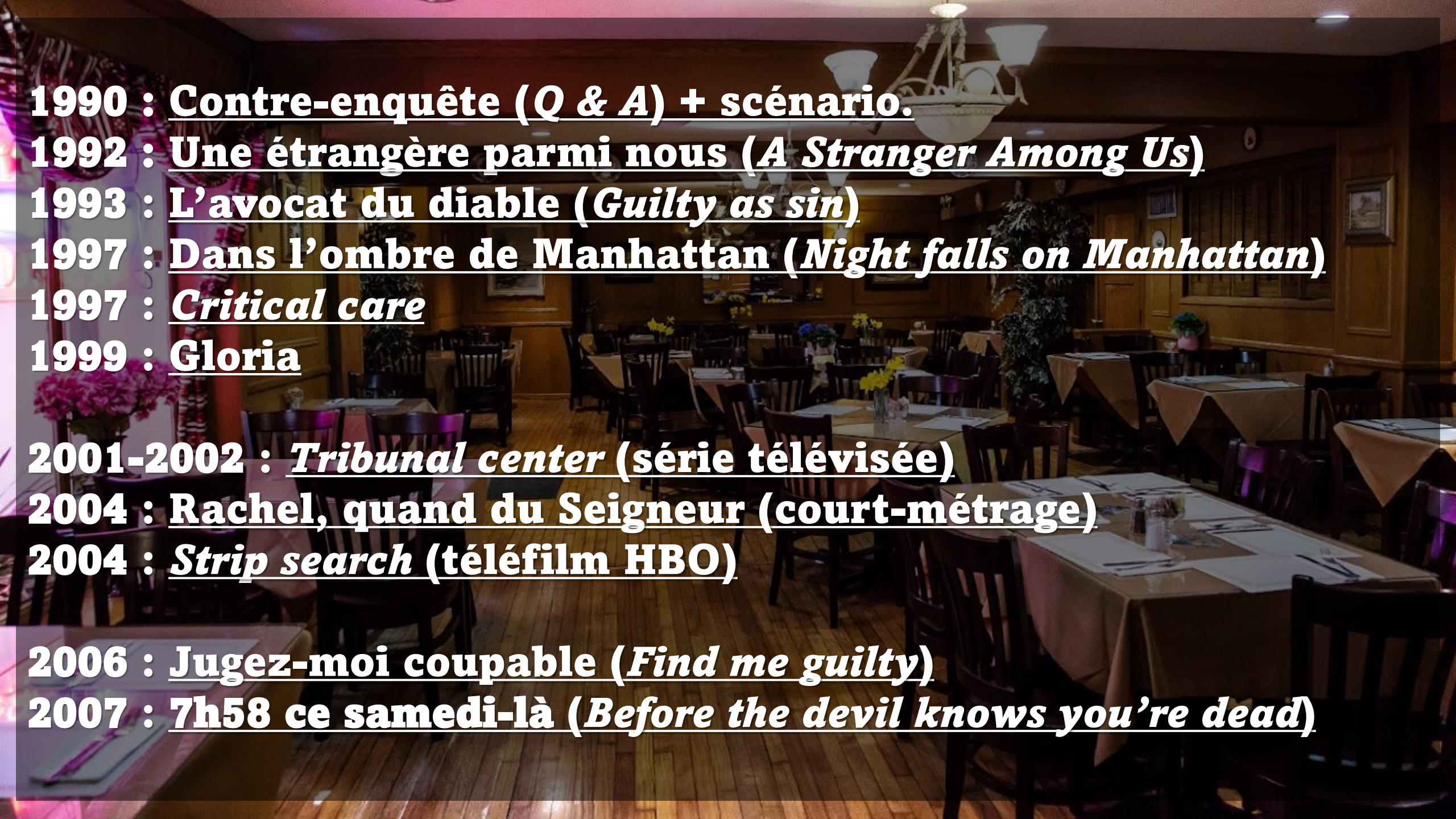
1970 : *King, from Montgomery to Memphis* (Documentaire – film de montage co-réalisé avec Joseph L. Mankiewicz) avec la participation de Harry Belafonte, Charleton Heston, Paul Newman, Anthony Quinn...

1971 : Le Gang Anderson (*The Anderson Tapes*)
1972 : The Offence / Les Yeux de Satan (*Child's Play*)
1973 : Serpico
1974 : Le Crime de l'Orient-Express (*Murder on the Orient Express*)
1974 : Lovin' Molly
1975 : Un après-midi de chien (*Dog Day Afternoon*)
1976 : Network, main basse sur la TV (*Network*)
1977 : Equus

1981 : Le Prince de New York (*Prince of the City*) + scénario.
1982 : Le Verdict (*The Verdict*)
1982 : Piège mortel (*Deathtrap*)
1983 : Daniel
1984 : A la recherche de Garbo (*Garbo Talks*)
1986 : Les Coulisses du pouvoir (*Power*)
1986 : Le Lendemain du crime (*The Morning After*)

1988 : A bout de course (*Running on Empty*)

1989 : Family Business



1990 : Contre-enquête (*Q & A*) + scénario.
1992 : Une étrangère parmi nous (*A Stranger Among Us*)
1993 : L'avocat du diable (*Guilty as sin*)
1997 : Dans l'ombre de Manhattan (*Night falls on Manhattan*)
1997 : *Critical care*
1999 : Gloria

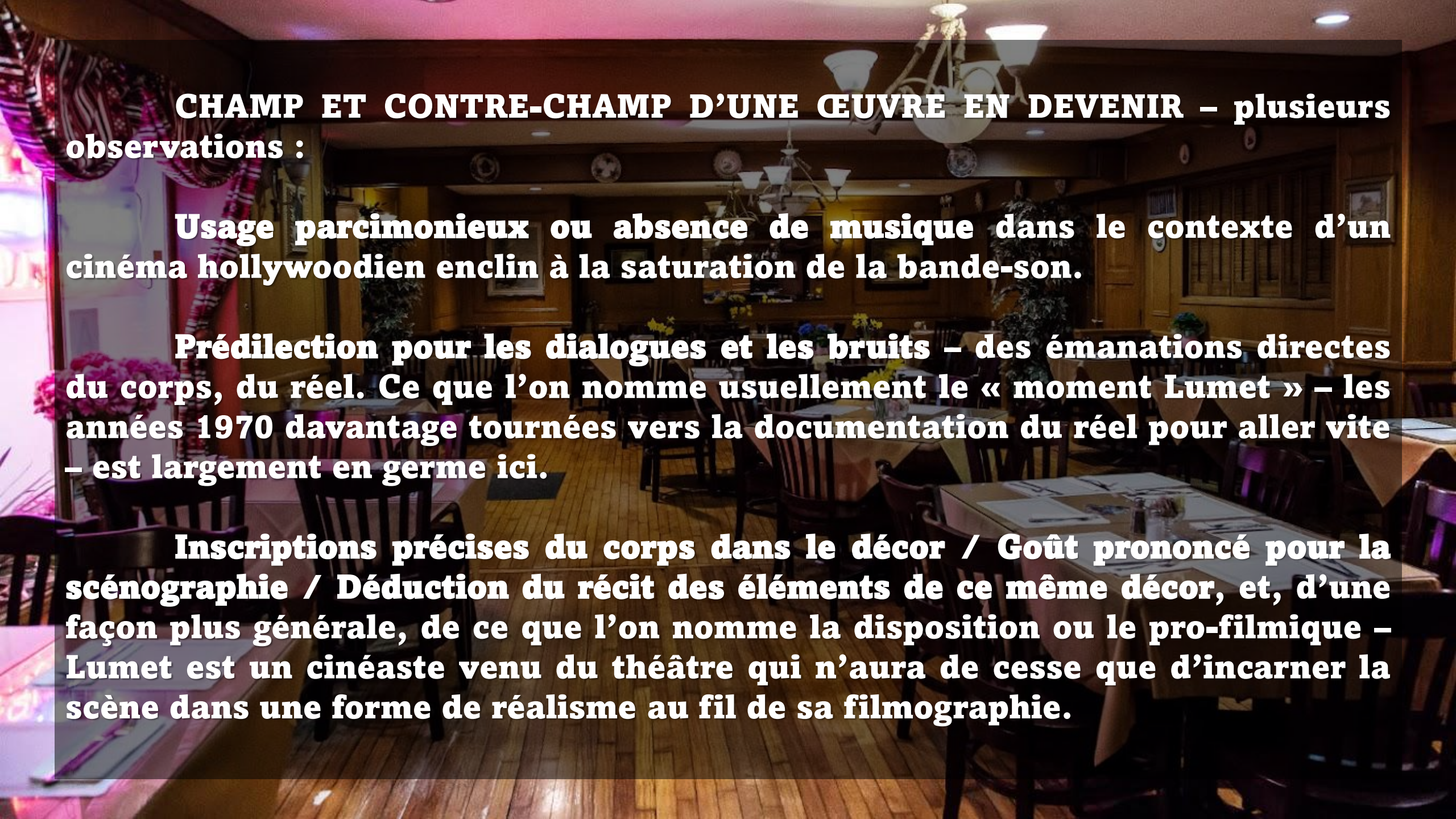
2001-2002 : *Tribunal center* (série télévisée)
2004 : Rachel, quand du Seigneur (court-métrage)
2004 : *Strip search* (téléfilm HBO)

2006 : Jugez-moi coupable (*Find me guilty*)
2007 : 7h58 ce samedi-là (*Before the devil knows you're dead*)

# Préambule en forme de champ/contre-champ.

**« *Twelve angry men* » (1957) de Sidney LUMET.**

« *The fugitive kind* » (L'homme à la peau de serpent – 1960) de Sidney LUMET.



**CHAMP ET CONTRE-CHAMP D'UNE ŒUVRE EN DEVENIR – plusieurs observations :**

**Usage parcimonieux ou absence de musique dans le contexte d'un cinéma hollywoodien enclin à la saturation de la bande-son.**

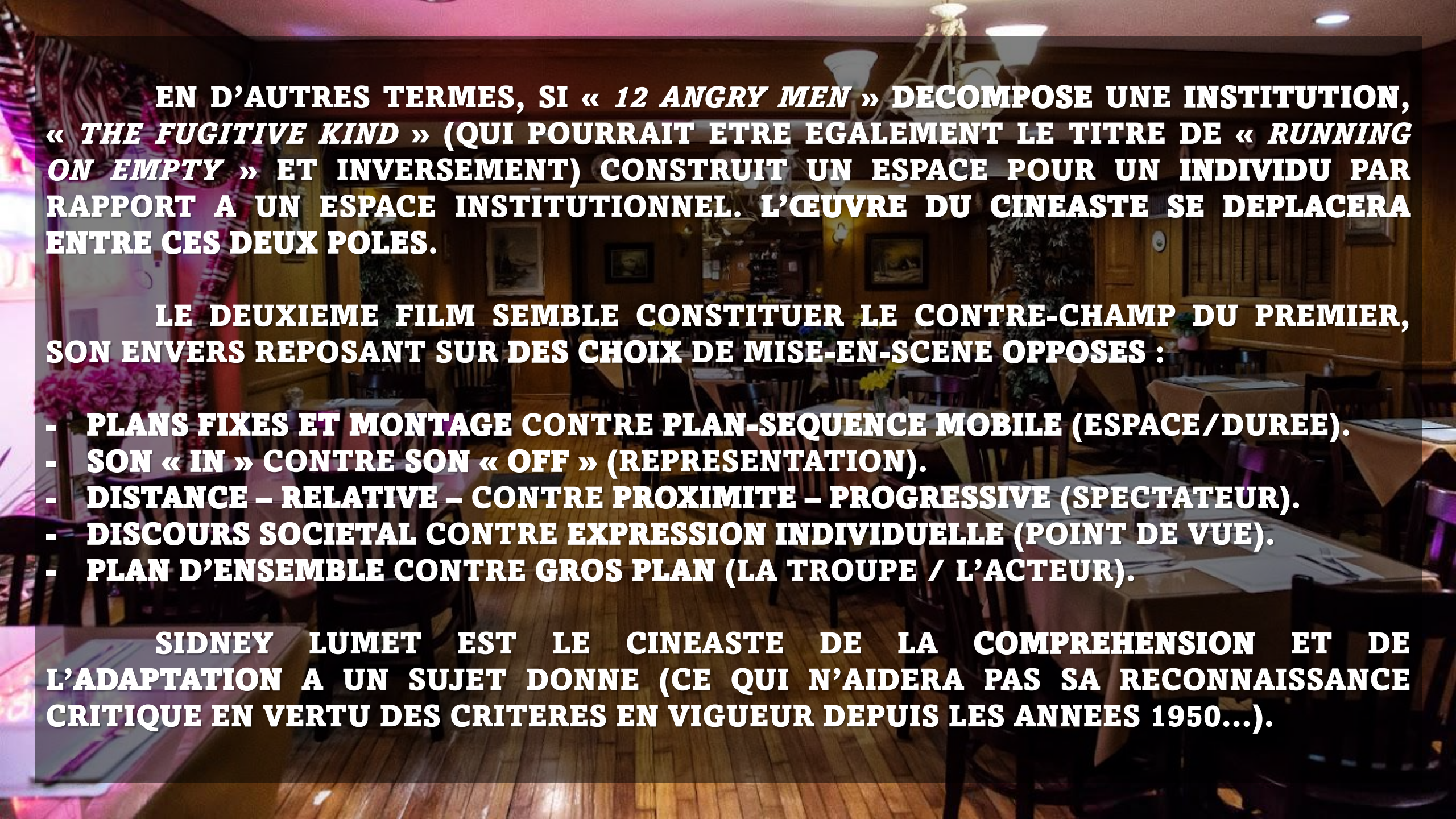
**Prédilection pour les dialogues et les bruits – des émanations directes du corps, du réel. Ce que l'on nomme usuellement le « moment Lumet » – les années 1970 davantage tournées vers la documentation du réel pour aller vite – est largement en germe ici.**

**Inscriptions précises du corps dans le décor / Goût prononcé pour la scénographie / Déduction du récit des éléments de ce même décor, et, d'une façon plus générale, de ce que l'on nomme la disposition ou le pro-filmique – Lumet est un cinéaste venu du théâtre qui n'aura de cesse que d'incarner la scène dans une forme de réalisme au fil de sa filmographie.**

**Recours au plan long pour permettre au texte de se déployer et/ou au décor d'être dévoilé – Lumet est un cinéaste du montage dit « dans le plan » : c'est souvent le déplacement des acteurs à l'intérieur d'un plan fixe ou le mouvement de la caméra modifiant l'échelle des plans qui donne la sensation du montage chez lui, préservant ainsi la durée réelle.**

**Sens aigu du découpage, c'est-à-dire de la manière de segmenter par les cadrages et l'échelle des plans un espace donné afin d'en utiliser tout le potentiel dramatique. Ce découpage est pensé très en amont chez un cinéaste qui ne sépare jamais la mise en scène de la mise en cadre (ce que l'on nomme réalisation). Théâtralité et cinématographie sont ainsi méticuleusement confondues.**

**Capacité à opérer des choix de point de vue en lien avec la signification exacte du plan, de la scène, de la séquence, du film. Evidence : Lumet est avant tout un cinéaste car il connaît et comprend son matériau de départ – pièce et/ou scénario –, et comprend en conséquence ce qu'il filme.**



EN D'AUTRES TERMES, SI « *12 ANGRY MEN* » DECOMPOSE UNE INSTITUTION, « *THE FUGITIVE KIND* » (QUI POURRAIT ETRE EGALEMENT LE TITRE DE « *RUNNING ON EMPTY* » ET INVERSEMENT) CONSTRUIT UN ESPACE POUR UN INDIVIDU PAR RAPPORT A UN ESPACE INSTITUTIONNEL. L'ŒUVRE DU CINEASTE SE DEPLACERA ENTRE CES DEUX POLES.

LE DEUXIEME FILM SEMBLE CONSTITUER LE CONTRE-CHAMP DU PREMIER, SON ENVERS REPOSANT SUR DES CHOIX DE MISE-EN-SCENE OPPOSES :

- PLANS FIXES ET MONTAGE CONTRE PLAN-SEQUENCE MOBILE (ESPACE/DUREE).
- SON « IN » CONTRE SON « OFF » (REPRESENTATION).
- DISTANCE – RELATIVE – CONTRE PROXIMITE – PROGRESSIVE (SPECTATEUR).
- DISCOURS SOCIETAL CONTRE EXPRESSION INDIVIDUELLE (POINT DE VUE).
- PLAN D'ENSEMBLE CONTRE GROS PLAN (LA TROUPE / L'ACTEUR).

SIDNEY LUMET EST LE CINEASTE DE LA COMPREHENSION ET DE L'ADAPTATION A UN SUJET DONNE (CE QUI N'AIDERA PAS SA RECONNAISSANCE CRITIQUE EN VERTU DES CRITERES EN VIGUEUR DEPUIS LES ANNEES 1950…).

**LA SCENE, LA THEATRALITE, LE RESPECT ET LA COMPREHENSION DU TEXTE, LE REEL, LE FONCTIONNEMENT SOCIAL ET LA MANIÈRE DONT S'ARTICULENT LES RAPPORTS DU GROUPE AVEC L'INDIVIDU SONT LES THEMES QUI EMERGENT ICI…**

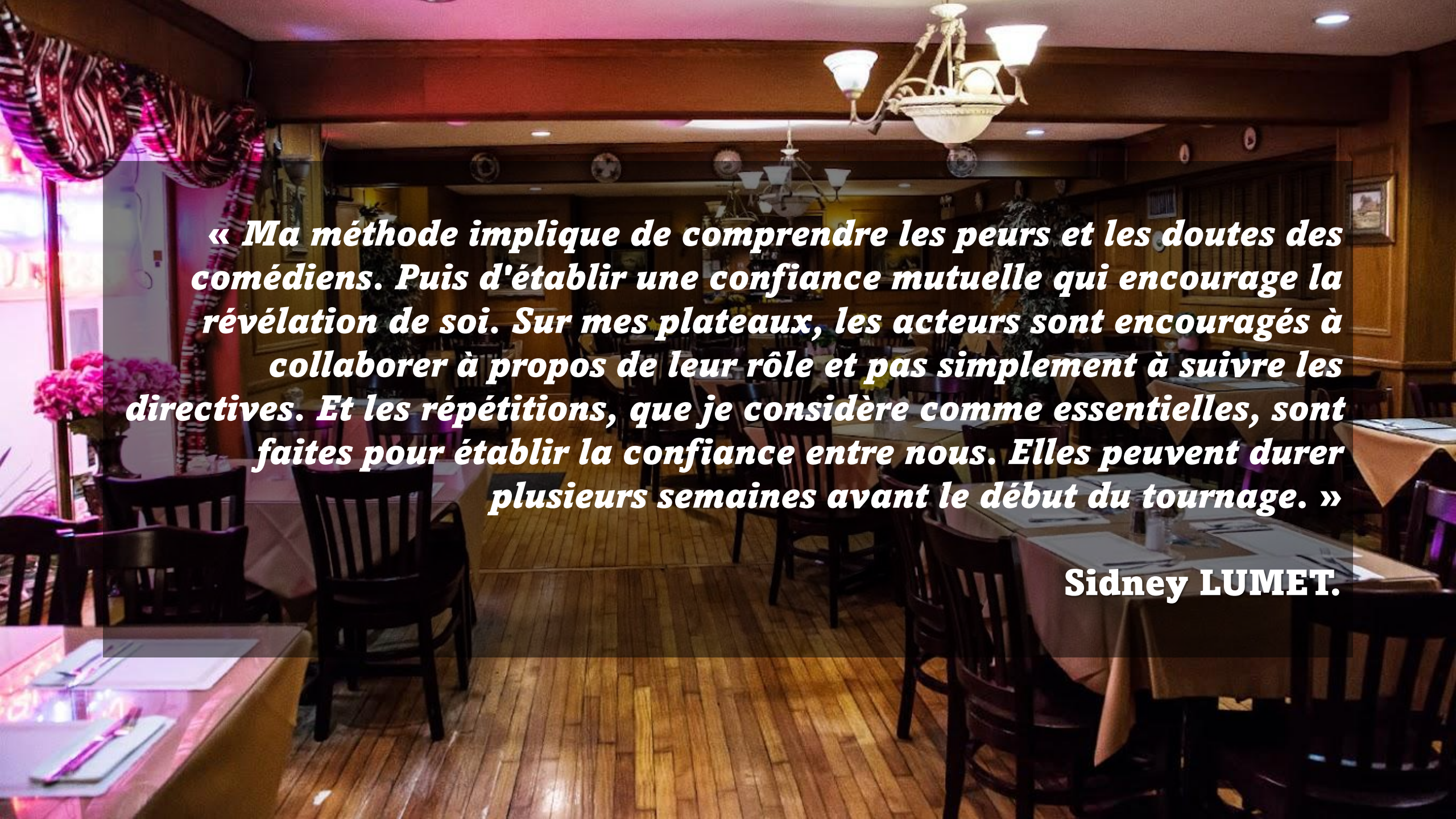
**Voici qui nous amènerait au programme suivant :**

**1ère Partie : LE MOTIF DE LA « SCENE ».**

**2ème Partie : LE THEME RECURRENT DE LA LOI.**

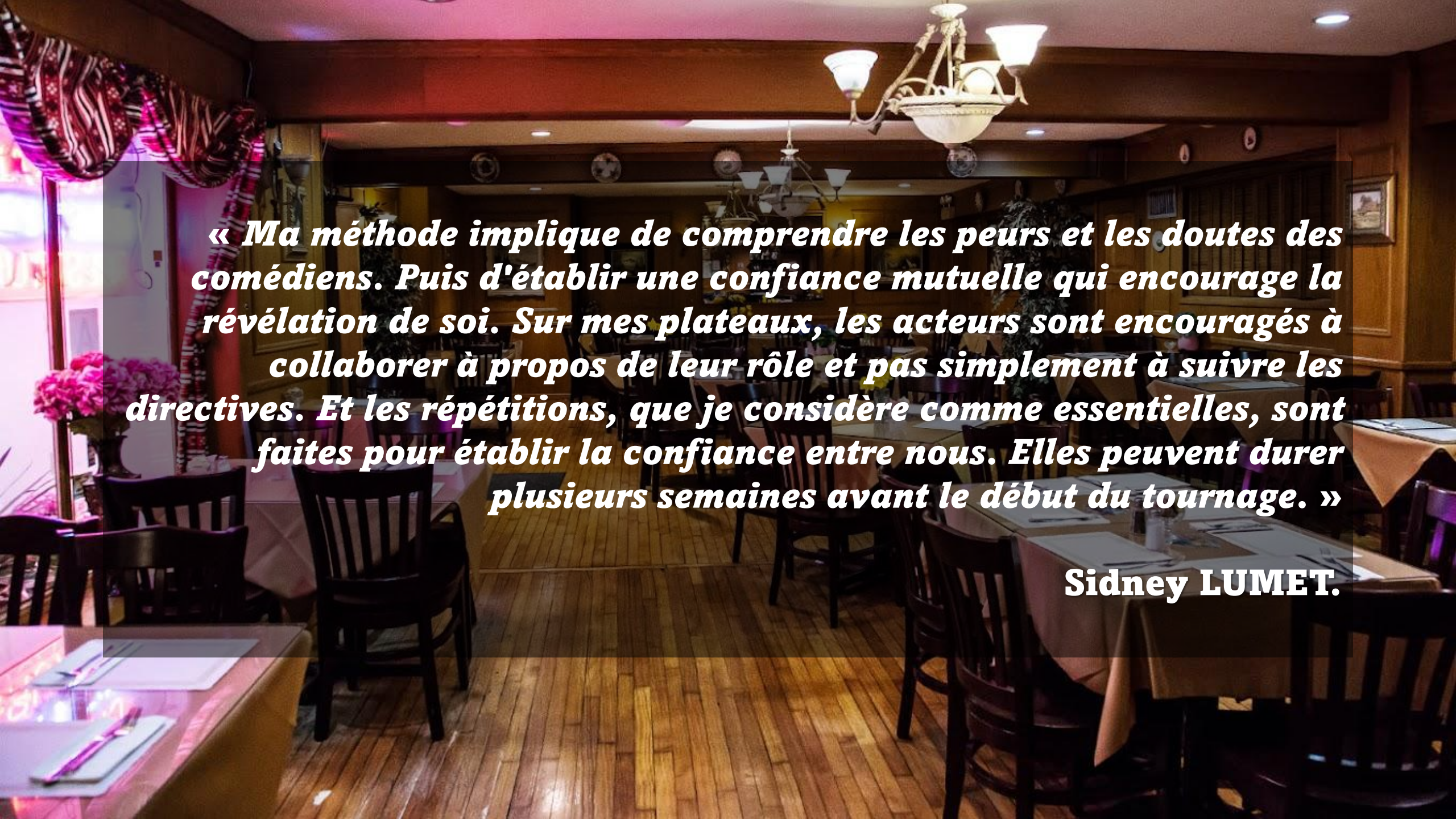
**Conclusion en forme de synthèse : LA REGLE DU JEU…**

A SUIVRE...



*« Ma méthode implique de comprendre les peurs et les doutes des comédiens. Puis d'établir une confiance mutuelle qui encourage la révélation de soi. Sur mes plateaux, les acteurs sont encouragés à collaborer à propos de leur rôle et pas simplement à suivre les directives. Et les répétitions, que je considère comme essentielles, sont faites pour établir la confiance entre nous. Elles peuvent durer plusieurs semaines avant le début du tournage. »*

**Sidney LUMET.**



*« Ma méthode implique de comprendre les peurs et les doutes des comédiens. Puis d'établir une confiance mutuelle qui encourage la révélation de soi. Sur mes plateaux, les acteurs sont encouragés à collaborer à propos de leur rôle et pas simplement à suivre les directives. Et les répétitions, que je considère comme essentielles, sont faites pour établir la confiance entre nous. Elles peuvent durer plusieurs semaines avant le début du tournage. »*

**Sidney LUMET.**

« Nous sommes dans la salle de bal de l'Ukrainian National Home, où se tiennent, le vendredi et le samedi soir, de bruyantes soirées dansantes où l'on tape du pied au son de l'accordéon. Avant la chute de l'Union soviétique, des réunions pour la libération de l'Ukraine y avaient lieu au moins deux fois par semaine. Cette pièce est louée aussi souvent que possible. Et nous l'avons louée deux semaines pour les répétitions de notre prochain film. J'ai fait les répétitions de huit ou neuf films ici. Je ne sais pas pourquoi mais il me semble que les salles de répétition doivent toujours être un peu en foutoir. »

Sidney LUMET, « *Faire un film* », 1995.

« Je consacre en général deux semaines aux répétitions. Selon la complexité des personnages, il arrive qu'elles durent plus longtemps — quatre semaines pour « *Long voyage vers la nuit* », trois pour « *Le Verdict* ».

Les deux ou trois premiers jours, nous les passons le plus souvent autour d'une table à étudier le scénario. La première chose qui doit être discutée, bien évidemment, c'est le thème du film. Ensuite on s'intéresse à chaque personnage, chaque scène, chaque réplique. C'est le même travail que j'ai fait en amont avec le scénariste. »

« Je fais venir les acteurs principaux aux répétitions. Parfois, un acteur partage une scène cruciale avec un personnage qui n'apparaîtra qu'une fois dans le film. Je ferai alors venir l'acteur qui tient ce petit rôle pour un ou deux jours pendant la deuxième semaine de répétitions. Nous commençons par lire le scénario d'un seul trait, ensuite nous passons deux jours à en décomposer les éléments, et à la fin du troisième jour nous faisons une nouvelle lecture ininterrompue. »

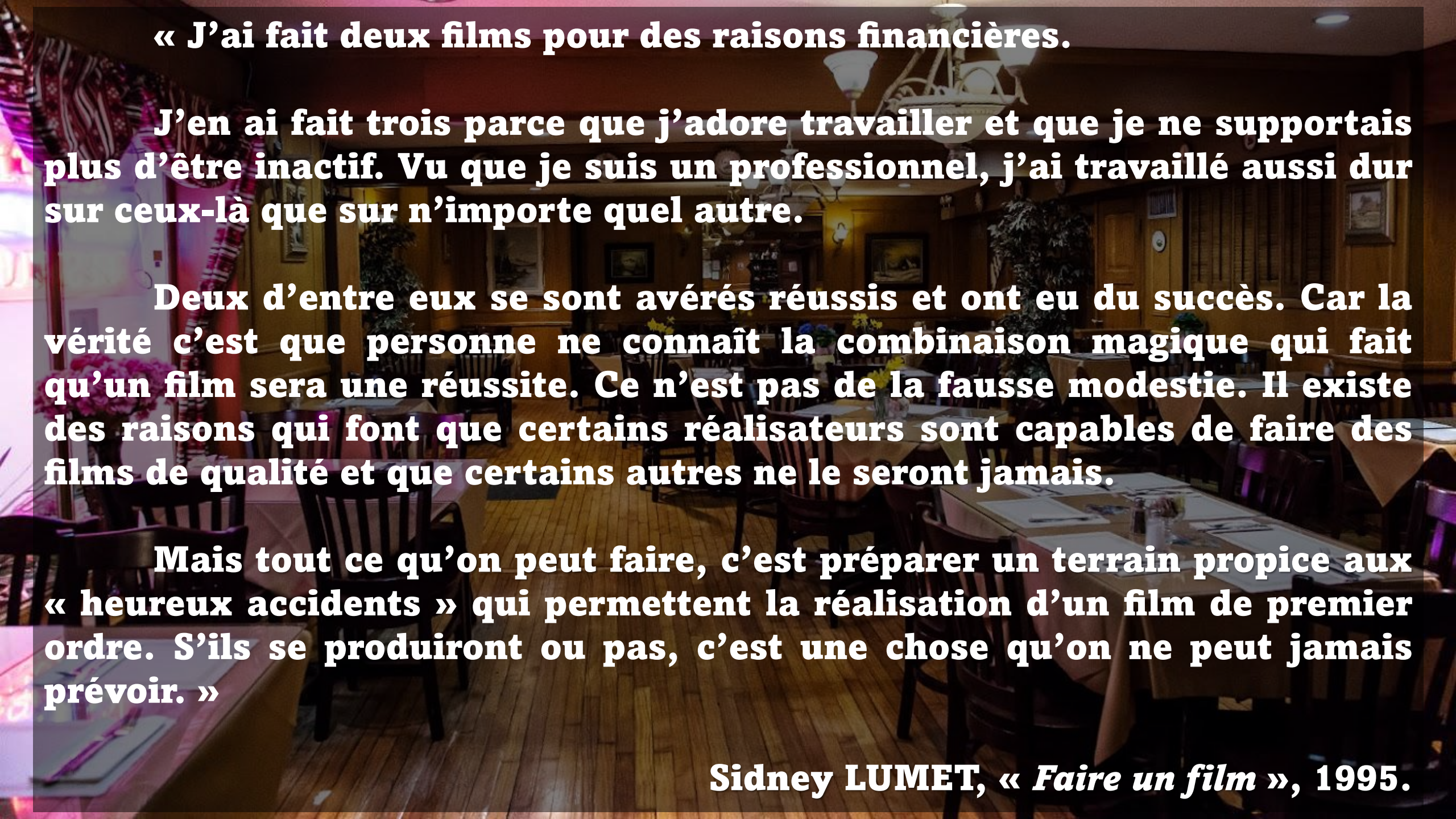
Sidney LUMET, « *Faire un film* », 1995.

*Sidney LUMET : faire des films.*

# 1 – LA SCENE.

# A – LE PROFILMIQUE : LE DECOR, LA LUMIERE, L'ACTEUR.

## 1. Un cinéma où le décor fait loi.



« J’ai fait deux films pour des raisons financières.

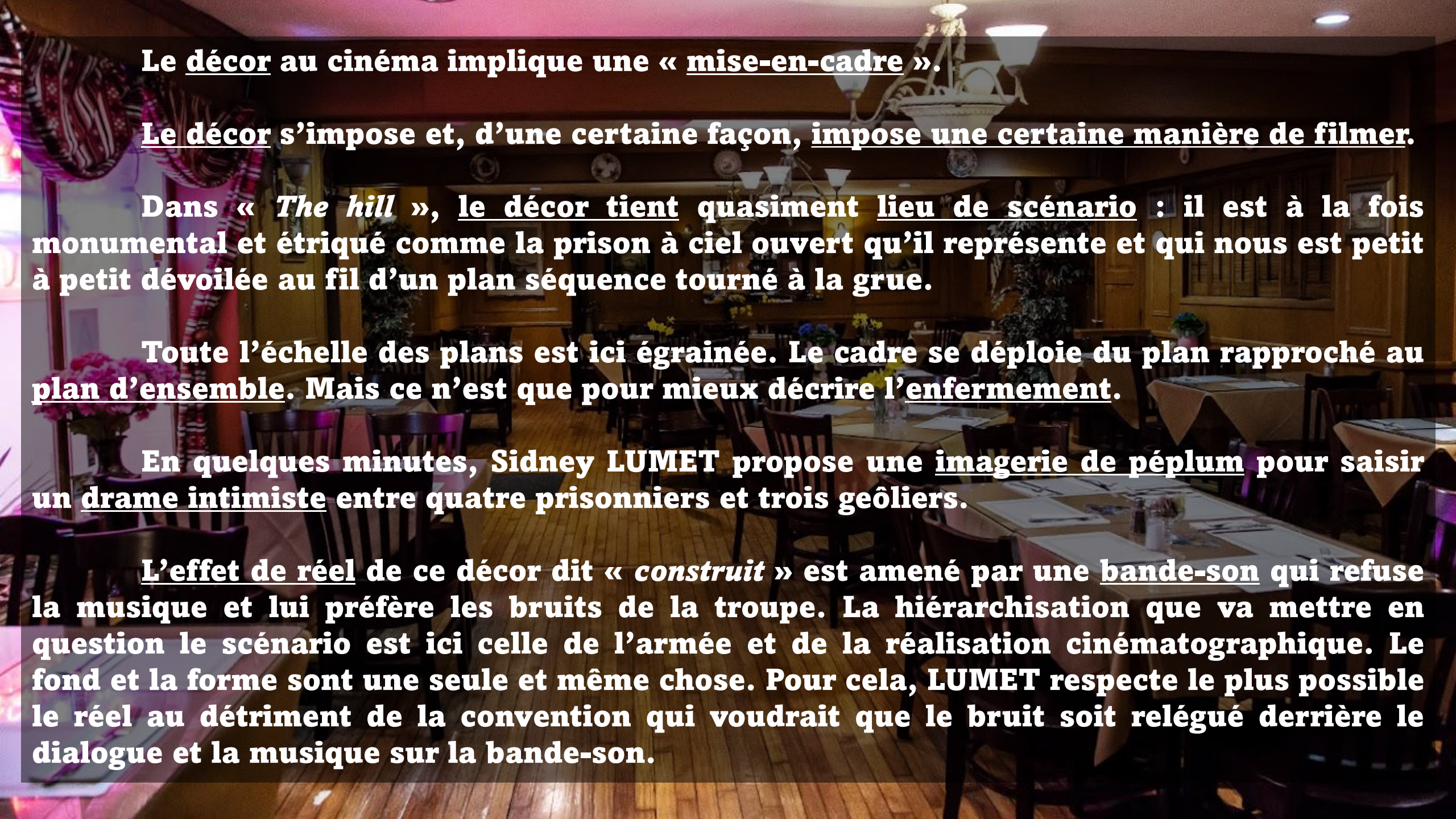
J’en ai fait trois parce que j’adore travailler et que je ne supportais plus d’être inactif. Vu que je suis un professionnel, j’ai travaillé aussi dur sur ceux-là que sur n’importe quel autre.

Deux d’entre eux se sont avérés réussis et ont eu du succès. Car la vérité c’est que personne ne connaît la combinaison magique qui fait qu’un film sera une réussite. Ce n’est pas de la fausse modestie. Il existe des raisons qui font que certains réalisateurs sont capables de faire des films de qualité et que certains autres ne le seront jamais.

Mais tout ce qu’on peut faire, c’est préparer un terrain propice aux « heureux accidents » qui permettent la réalisation d’un film de premier ordre. S’ils se produiront ou pas, c’est une chose qu’on ne peut jamais prévoir. »

Sidney LUMET, « *Faire un film* », 1995.

« *The hill* » (La colline des hommes perdus – 1964) de Sidney LUMET.



**Le décor au cinéma implique une « mise-en-cadre ».**

**Le décor s'impose et, d'une certaine façon, impose une certaine manière de filmer.**

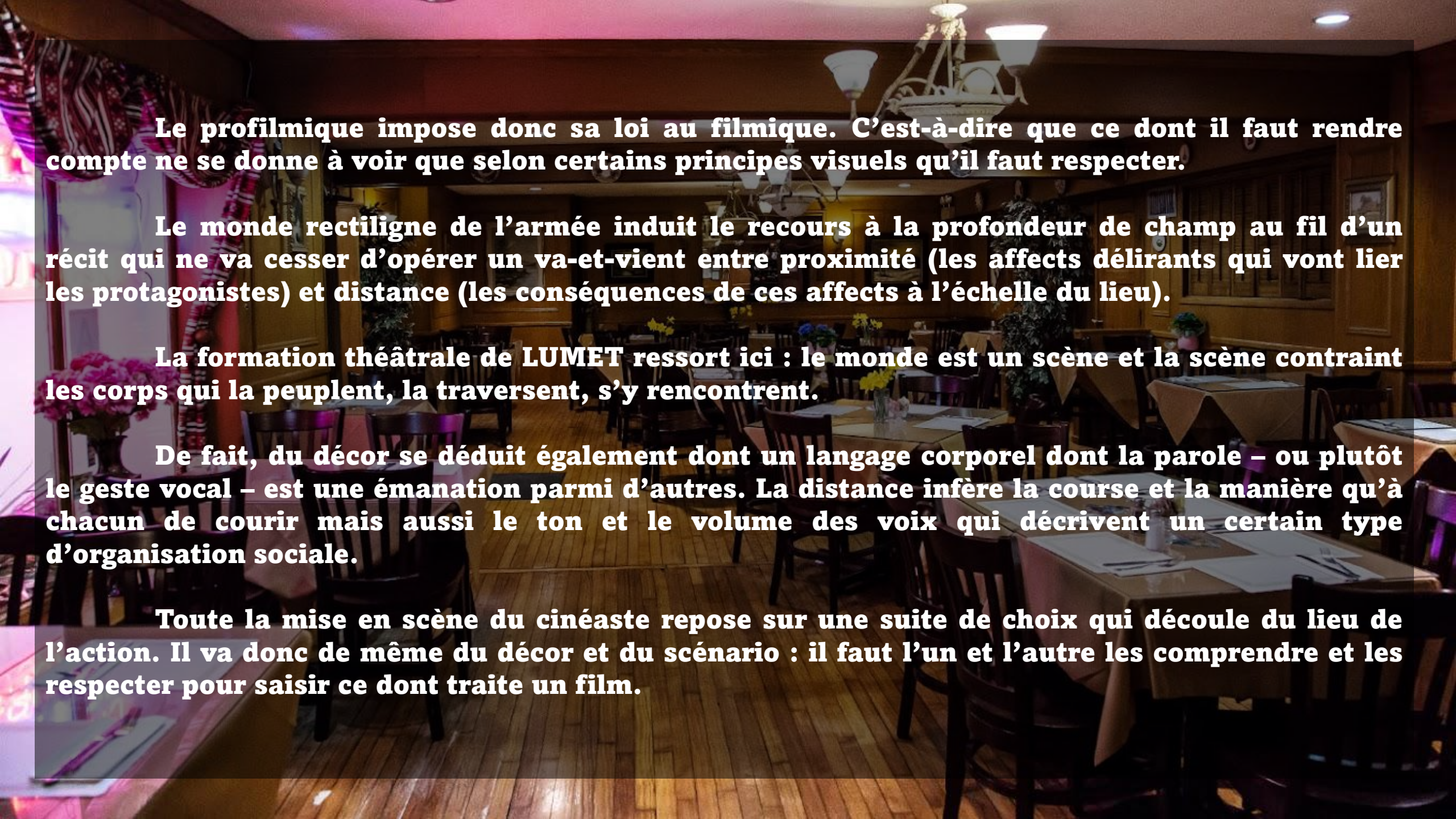
**Dans « *The hill* », le décor tient quasiment lieu de scénario : il est à la fois monumental et étriqué comme la prison à ciel ouvert qu'il représente et qui nous est petit à petit dévoilée au fil d'un plan séquence tourné à la grue.**

**Toute l'échelle des plans est ici égrainée. Le cadre se déploie du plan rapproché au plan d'ensemble. Mais ce n'est que pour mieux décrire l'enfermement.**

**En quelques minutes, Sidney LUMET propose une imagerie de péplum pour saisir un drame intimiste entre quatre prisonniers et trois geôliers.**

**L'effet de réel de ce décor dit « *construit* » est amené par une bande-son qui refuse la musique et lui préfère les bruits de la troupe. La hiérarchisation que va mettre en question le scénario est ici celle de l'armée et de la réalisation cinématographique. Le fond et la forme sont une seule et même chose. Pour cela, LUMET respecte le plus possible le réel au détriment de la convention qui voudrait que le bruit soit relégué derrière le dialogue et la musique sur la bande-son.**

« *The hill* » (La colline des hommes perdus – 1964) de Sidney LUMET.



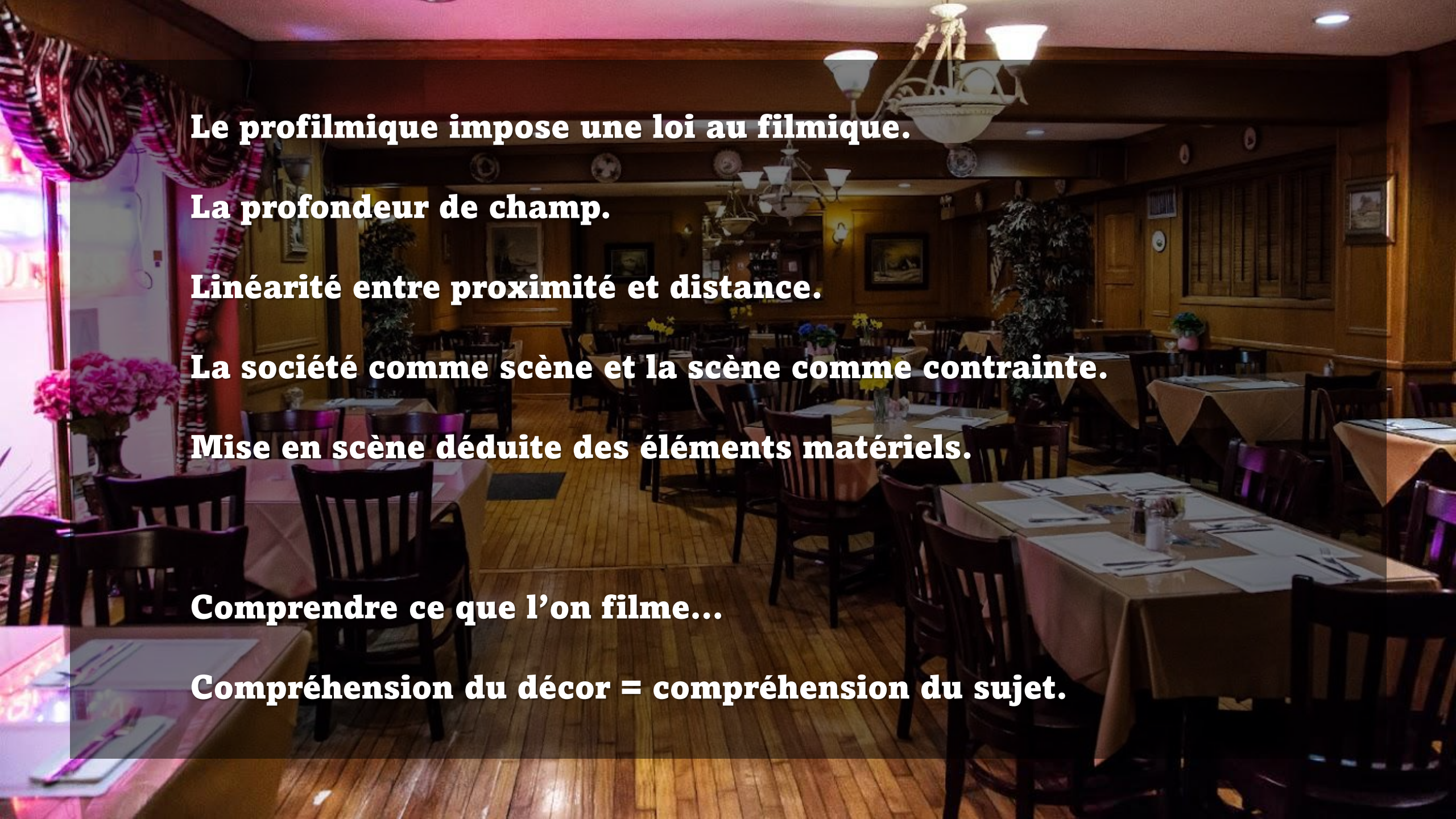
**Le profilmique impose donc sa loi au filmique. C'est-à-dire que ce dont il faut rendre compte ne se donne à voir que selon certains principes visuels qu'il faut respecter.**

**Le monde rectiligne de l'armée induit le recours à la profondeur de champ au fil d'un récit qui ne va cesser d'opérer un va-et-vient entre proximité (les affects délirants qui vont lier les protagonistes) et distance (les conséquences de ces affects à l'échelle du lieu).**

**La formation théâtrale de LUMET ressort ici : le monde est un scène et la scène contraint les corps qui la peuplent, la traversent, s'y rencontrent.**

**De fait, du décor se déduit également dont un langage corporel dont la parole – ou plutôt le geste vocal – est une émanation parmi d'autres. La distance infère la course et la manière qu'à chacun de courir mais aussi le ton et le volume des voix qui décrivent un certain type d'organisation sociale.**

**Toute la mise en scène du cinéaste repose sur une suite de choix qui découle du lieu de l'action. Il va donc de même du décor et du scénario : il faut l'un et l'autre les comprendre et les respecter pour saisir ce dont traite un film.**



**Le profilmique impose une loi au filmique.**

**La profondeur de champ.**

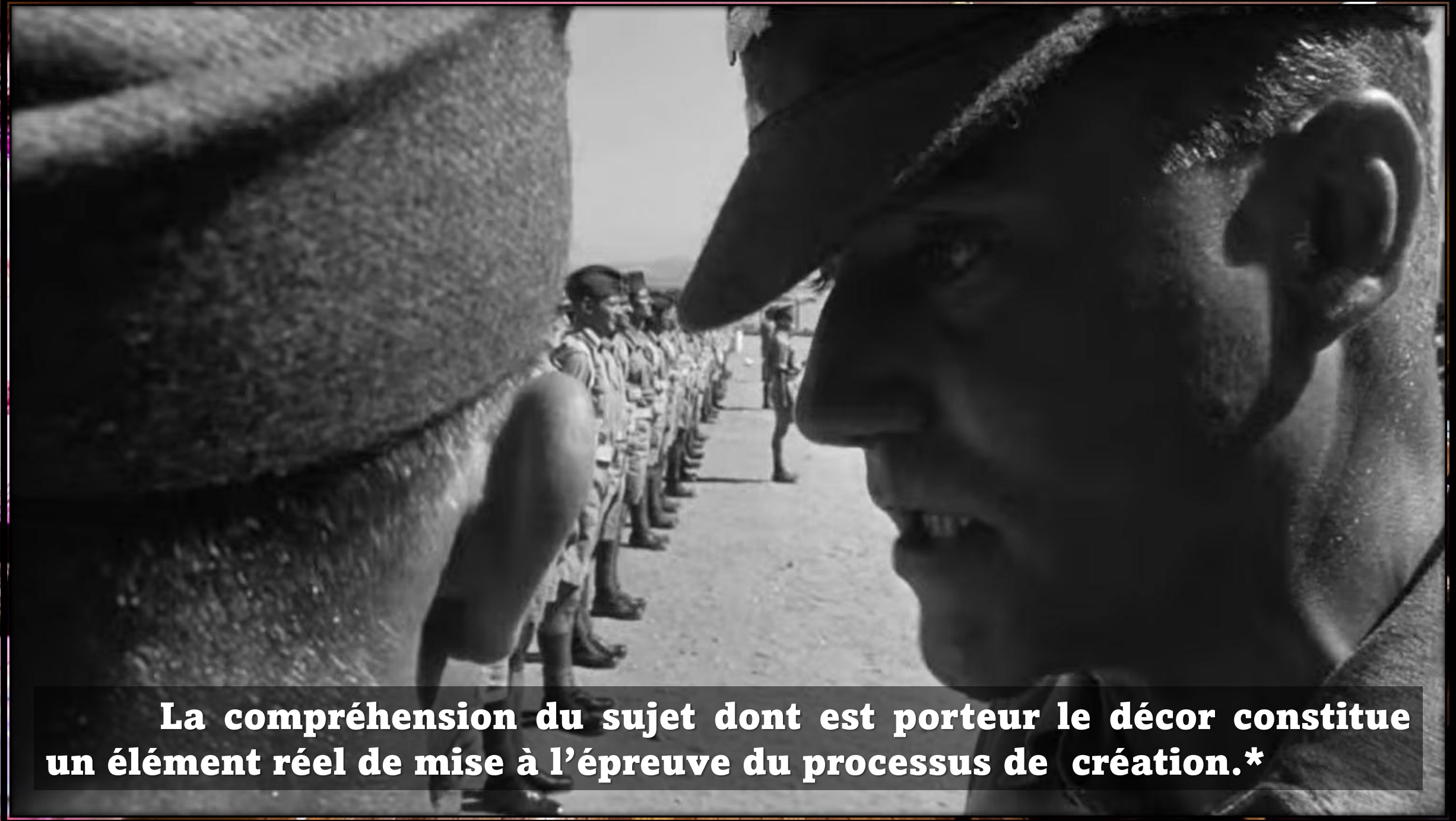
**Linéarité entre proximité et distance.**

**La société comme scène et la scène comme contrainte.**

**Mise en scène déduite des éléments matériels.**

**Comprendre ce que l'on filme…**

**Compréhension du décor = compréhension du sujet.**



**La compréhension du sujet dont est porteur le décor constitue un élément réel de mise à l'épreuve du processus de création.***

**Le décor constitue également un élément réel de mise à l'épreuve du processus de création :**

***« C'est l'histoire d'une prison militaire britannique pendant la seconde guerre mondiale dont les détenus sont des soldats britanniques qui ont déserté, qui se sont enrichis au marché noir ou qui se sont rendus coupables de quelque autre crime alors qu'ils portaient l'uniforme. Le film se passe dans la prison, qui est située au nord du Sahara. C'est un film dur, difficile, où l'on ne quitte jamais l'enceinte du camp, [...]. Physiquement, ce fut le tournage le plus éreintant de ma carrière. À la fin, j'étais épuisé.***

**[...]** ***Bien après que l'épreuve du tournage fut passée, je me suis rendu dans les bureaux du distributeur pour voir les affiches promotionnelles. On y voyait Sean Connery dessiné sur toute la surface de l'affiche, la bouche ouverte comme s'il hurlait de rage. Au-dessus de sa tête, dans une sorte de « phylactère » tout droit sorti d'une bande-dessinée, était dessinée une danseuse du ventre.***

***Ce soir-là au dîner, j'ai littéralement éclaté en sanglots. Ma femme m'a demandé ce qui n'allait pas. Je lui ai répondu que j'étais simplement fatigué de me battre. Je m'étais battu pour le scénario, pour la distribution, je m'étais ensuite débattu dans la fournaise du désert, je m'étais battu contre la fatigue, contre les lois britanniques concernant les figurants [...]. Et maintenant je devais me battre contre une publicité débile. Et c'est plus ou moins à ça que se résume le métier de réalisateur : se battre. »***

**Sidney LUMET, « *Faire un film* », 1996.**

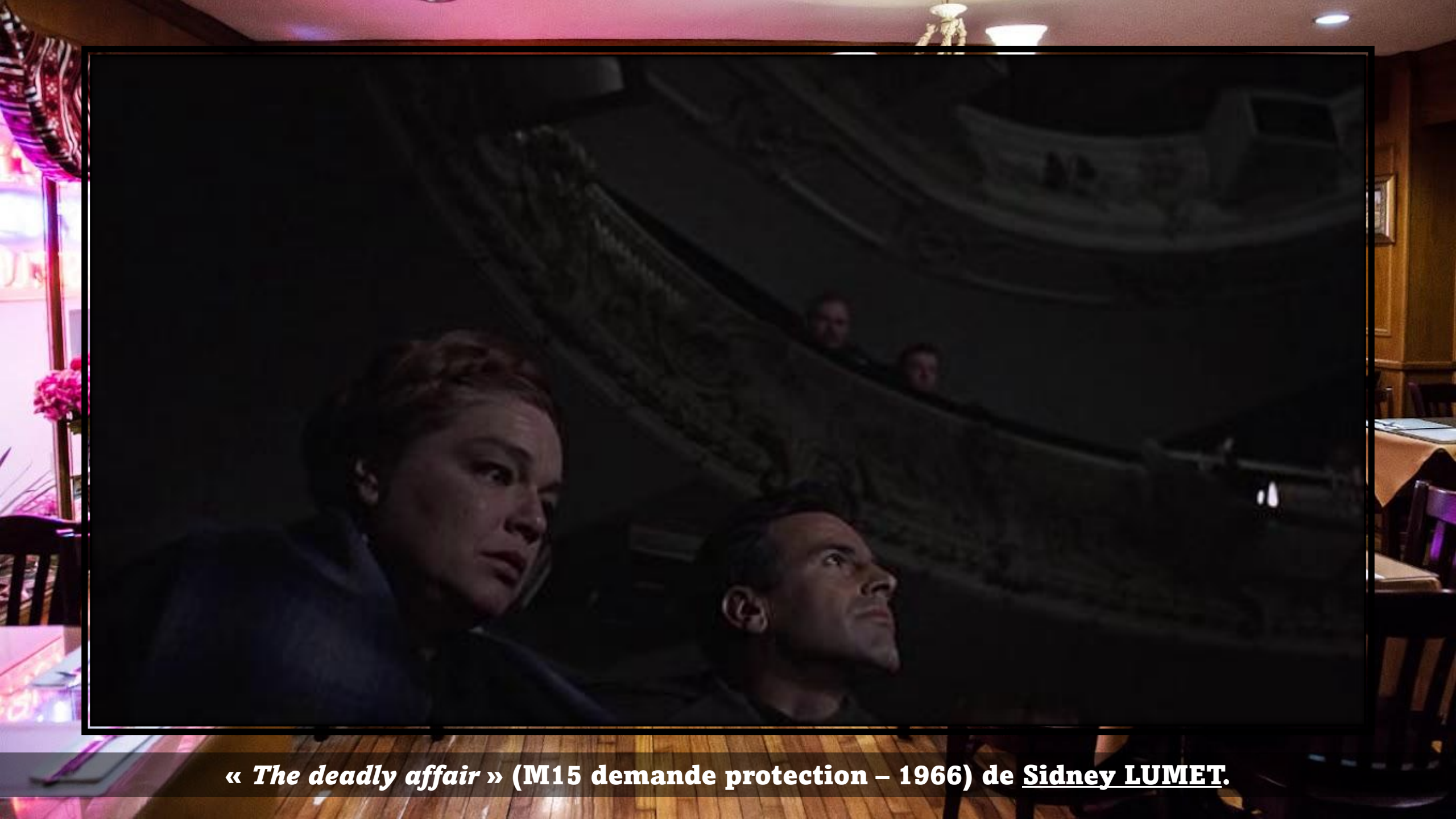
« *The seagull* »
(La mouette – 1968) de
Sidney LUMET.

**La « période anglaise » de Sidney LUMET (1965-1972 environ) rend le rapport du cinéaste au décor très explicite. Sans doute parce qu'il se trouve en dehors de son univers familier (New-York, pour aller vite).**

**Dans l'adaptation de la pièce d'Anton TCHEKHOV (créée en 1896) que LUMET réalise en 1964, le cinéaste construit sa mise en scène à partir de la notion de « théâtre filmé » :**

**- La scène est dressée en extérieur ;**
**- Le rideau – qui se baisse et ne se lève pas – évoque les écrans de fortune des premières projections de cinématographe ou des projections amateures ;**
**- La profondeur de champlaisse dans le flou la représentation, pourtant au premier plan, pour faire le point, la netteté sur la nature environnante…**

**LUMET s'attaque de nouveau aux hiérarchies et aux conventions. Dès lors, l'important n'est sur scène mais dans la capacité d'enregistrement du réel du cinéma…**



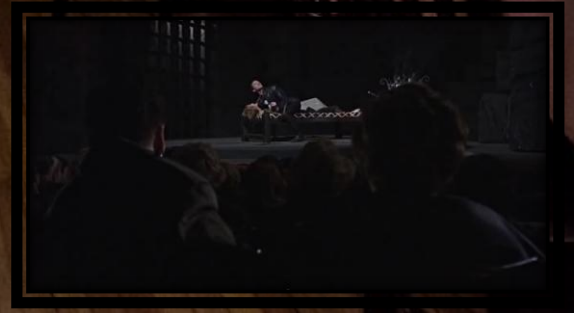
« *The deadly affair* » (M15 demande protection – 1966) de Sidney LUMET.

**Une « période anglaise » (1965-1972 environ) démonstrative.**

**La notion de « théâtre filmé ».**

**Imbrication cinéma / théâtre.**

**Questionnement des hiérarchies implicites…**



« ***The pawnbroker*** » (Le prêteur-sur-gages – 1964) de Sidney LUMET.

**Le cinéma de Sidney LUMET est en fait alternance de théâtre et de cinéma, c'est-à-dire de huis-clos et de scènes de rues documpentaires…**

**Mais, d'une certaine manière, le réel prime toujours chez LUMET.**

**Le plateau est la réalité du tournage. Et le décor rend compte de cette réalité qui est également celle des personnages.**

**Ainsi, le cinéma – cadre, durée des plan, montage – est-il toujours au service du plateau au point d'être avant tout moyen de « circulation » physique d'un « décor » à un autre.**

**Ici, LUMET invente ce que l'on pourrait qualifier de « montage somatique » qui traduit, par flashs, la mémoire du protagoniste qui fait retour. Ce montage visuel est indissociable d'un savant montage de la bande-son qui transforme le bruit du métro en un flux sonore saturé propice à exprimer l'anxiété et les hurlements d'une conscience retrouvée. Le son du présent est comme corrodé par celui du passé. Ici encore, le cinéma est utilisé pour déduire le récit du décor.**

**LUMET :**

***« Moins d'un an après la sortie du film, toutes les publicités à la télévision semblaient utiliser cette technique. Ils appelaient ça le montage « subliminal ». Mes plus plates excuses à tous. »***

**Alternance de théâtralité et de cinématographie – huis-clos et scènes de rues « documentaires »…**

**La primauté du « réel ».**

**Recherche de proximité entre réalité du tournage et des personnages.**

**Cinéma au service du plateau.**

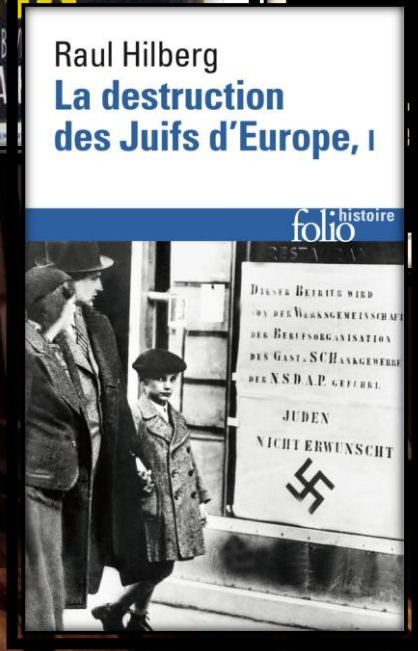
**Flux sonore saturé : corrosion sonore du présent / palimpseste du passé.**

**Montage somatique. ***

1946

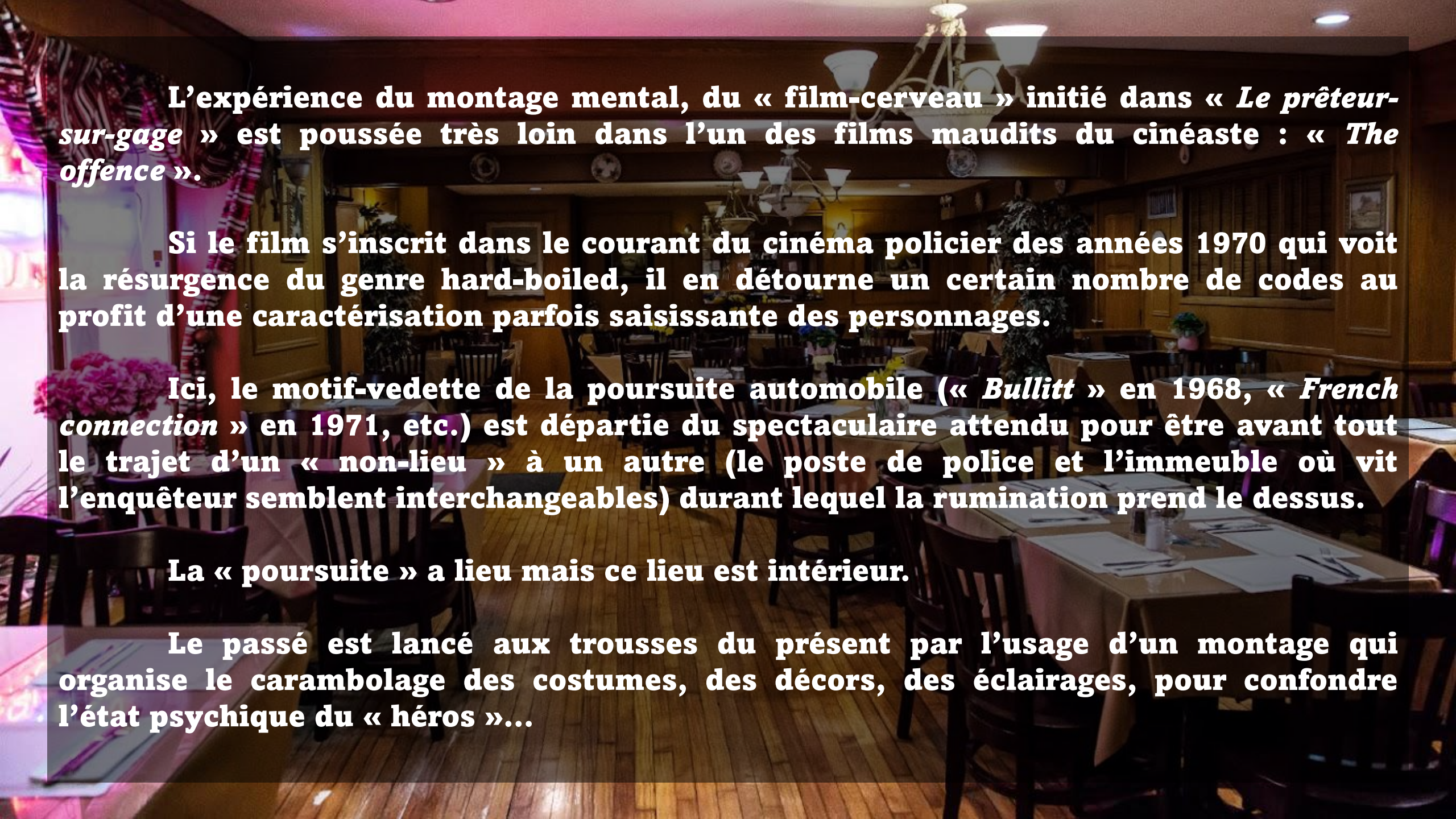
1959

1961



## 2. Du décor au paysage mental.

« *The offence* » (1973) de Sidney LUMET.



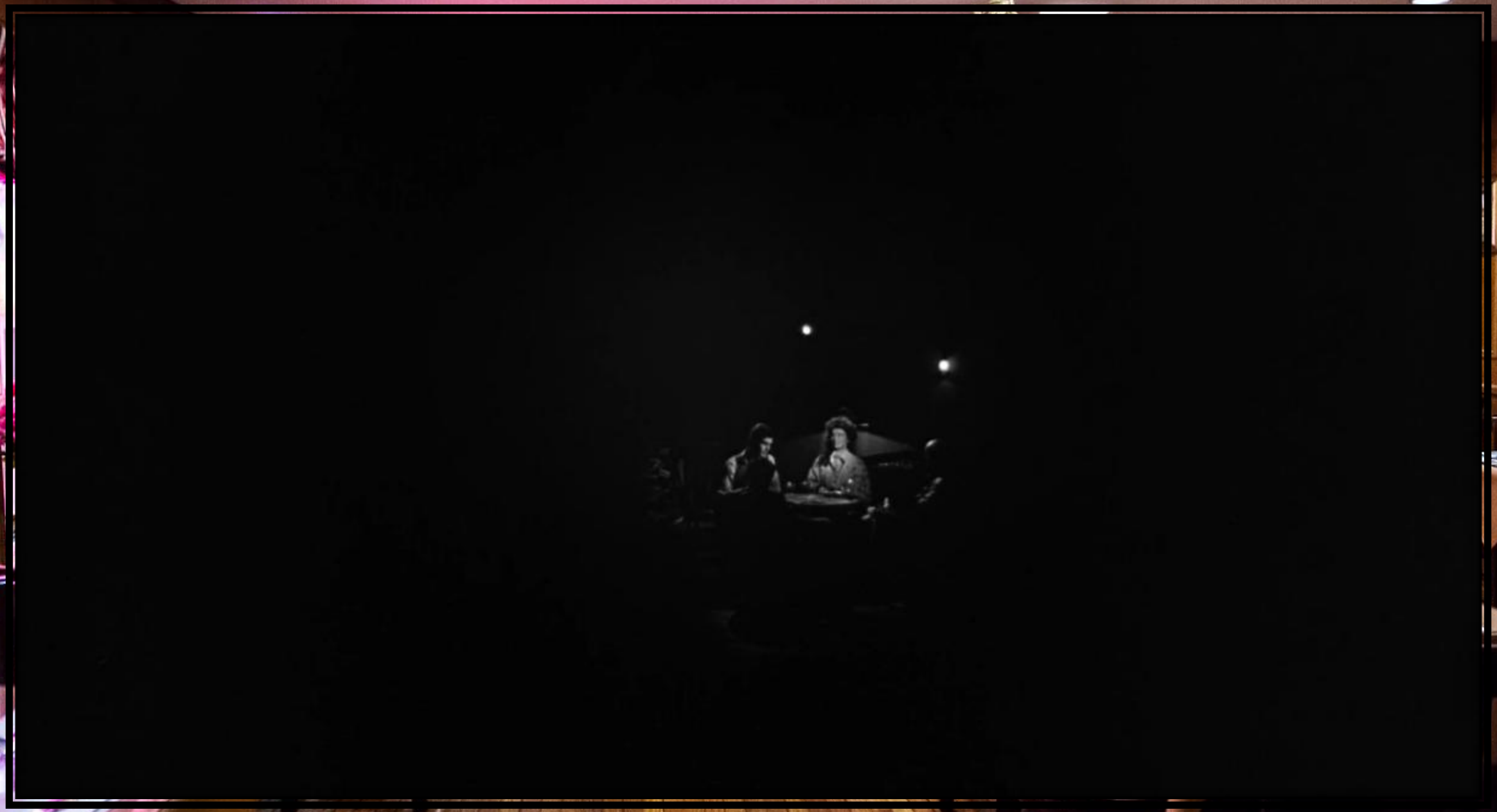
**L'expérience du montage mental, du « film-cerveau » initié dans « *Le prêteur-sur-gage* » est poussée très loin dans l'un des films maudits du cinéaste : « *The offence* ».**

**Si le film s'inscrit dans le courant du cinéma policier des années 1970 qui voit la résurgence du genre hard-boiled, il en détourne un certain nombre de codes au profit d'une caractérisation parfois saisissante des personnages.**

**Ici, le motif-vedette de la poursuite automobile (« *Bullitt* » en 1968, « *French connection* » en 1971, etc.) est départie du spectaculaire attendu pour être avant tout le trajet d'un « non-lieu » à un autre (le poste de police et l'immeuble où vit l'enquêteur semblent interchangeables) durant lequel la rumination prend le dessus.**

**La « poursuite » a lieu mais ce lieu est intérieur.**

**Le passé est lancé aux trousses du présent par l'usage d'un montage qui organise le carambolage des costumes, des décors, des éclairages, pour confondre l'état psychique du « héros »…**



« Long days journey into night » (Long voyage vers la nuit -1962) de Sidney LUMET.

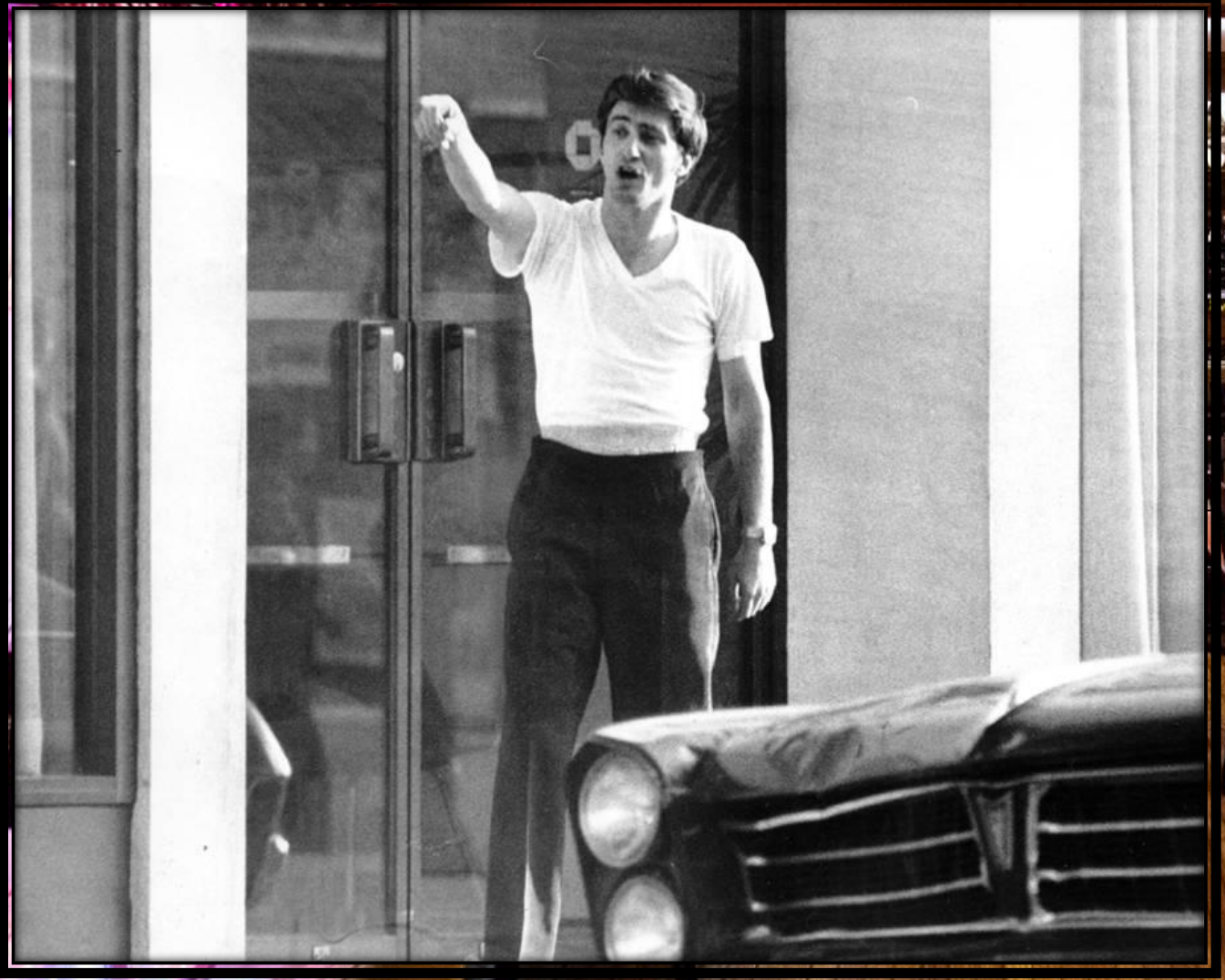
**L'expérience théâtrale du cinéaste lui aura permis bien souvent de comprendre le film qu'il était en train de tourner et, en retour, de déployer le théâtre par l'usage du cinéma. L'expression péjorative de « théâtre filmé » n'a aucun sens dans le cas de LUMET.**

**« Pour moi, « *Long voyage vers la nuit* » échappe à toute définition. Une des plus belles choses qui me soient jamais arrivées, c'est à ce film que je la dois : cela concerne le dernier plan. Il montre Katharine HEPBURN, Ralph RICHARDSON, Jason ROBARDS et Dean STOCKWELL assis autour d'une table. Chacun y est perdu dans sa propre addiction, les hommes dans l'alcool, Mary Tyrone dans la morphine. Un phare au loin balaye la pièce de son faisceau lumineux toutes les quarante-cinq secondes. La caméra recule doucement et les murs de la pièce disparaissent progressivement. Les personnages apparaissent alors assis dans des limbes obscurs, rétrécissant toujours plus tandis que la lumière du phare semble les traverser. Fondu au noir.**

**Après avoir vu le film, Jason ROBARDS m'a dit qu'il avait lu une lettre d'Eugene O'NEILL dans laquelle il décrivait cette famille telle qu'il la voyait, « *assise dans le noir, attablée au monde* ». Je n'avais pas lu cette lettre. Mon cœur se souleva de joie. Voilà ce qui arrive quand vous laissez le script vous dire lui-même de quoi il retourne. Mais pour cela, mieux vaut qu'il soit sacrément bon. »**

**Sidney LUMET, « *Making movies* », 1996.**

« *A dog day afternoon* » (Un après-midi de chien – 1975) de Sidney LUMET.



**John WOJTOWICZ, 2 août 1972, jour de son arrestation.**

A fouled-up holdup moves step by step from threats to farce to violence

# The Boys in the Bank

by P. F. KLUGE and THOMAS MOORE

It is closing time Tuesday, August 22, at a Chase Manhattan Bank branch in Brooklyn, a modest, modern structure sitting on a quiet corner at Avenue P and East Third Street. Calvin Jones, a uniformed (and unarmed) bank guard, begins locking the doors behind departing customers. Shirley Ball, a teller, starts her final tally of the day's receipts. And bank manager Robert Barrett looks up from a couple of loan applications to see a sandy-haired, baby-faced young man nervously approaching his desk.

"Are you Mr. Barrett?"

"Yes."

"I'm Mr. . . ."

Barrett doesn't quite catch the name. The young man sits down at his desk, however, and manages to pronounce his next couple sentences a little more clearly.

"Freeze," says the visitor, whose name is Sal Naturile. "This is a holdup. I'm not alone."

Behind the tellers' counter, Shirley Ball taps away at her adding machine, engrossed in the figures on the tape. It takes a commotion from across the room, the clear shout of an obscenity, to snap her attention. Who would use language like that in a bank? Shirley Ball looks up and sees her boss at his desk, a gun at his head, his hands in the air and a what-can-I-do? expression on his face. Now she spots the second robber, John Wojtowicz, a dark, thin fellow with the broken-faced good looks of an Al Pacino or a Dustin Hoffman, heading into the tellers' area with an attaché case.

Wojtowicz begins filling the case with $37,951 in cash, $175,150 in traveler's checks—not as much as he and his partner hoped for but enough of a modest winning to reverse two lifetimes of steady losing.

Already halfway through the robbery, they can afford to be decent. They promise to lock the seven lady tellers, the guard and the bank manager in a vault and to call the cops after their getaway. Nobody is getting hurt.

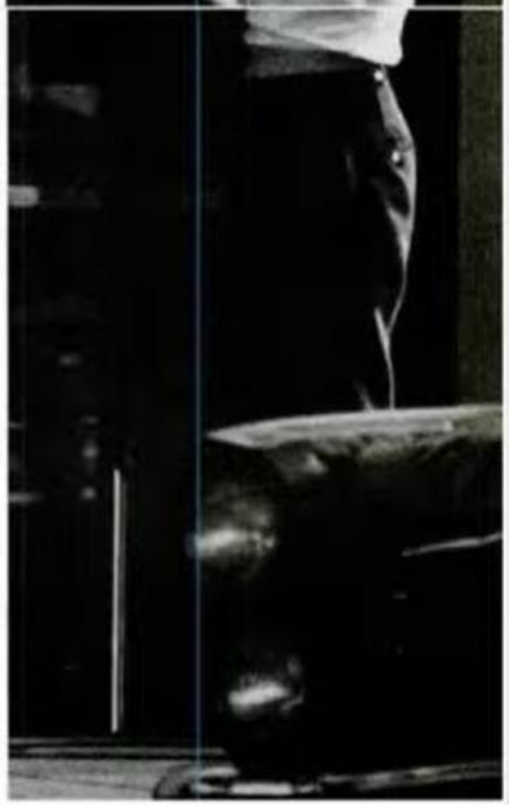
The phone rings on Barrett's desk and the bank manager—still under the gun—takes the call. Joe Asterio, a personnel officer in Chase Manhattan's downtown headquarters, is requesting the transfer of a teller to another branch. Barrett surprises Asterio by opposing the transfer. Instead, he suggests the name of a teller who'd been fired four months earlier on suspicion of theft.

"You're talking funny, Bob," Asterio says. "Is something wrong down there?"

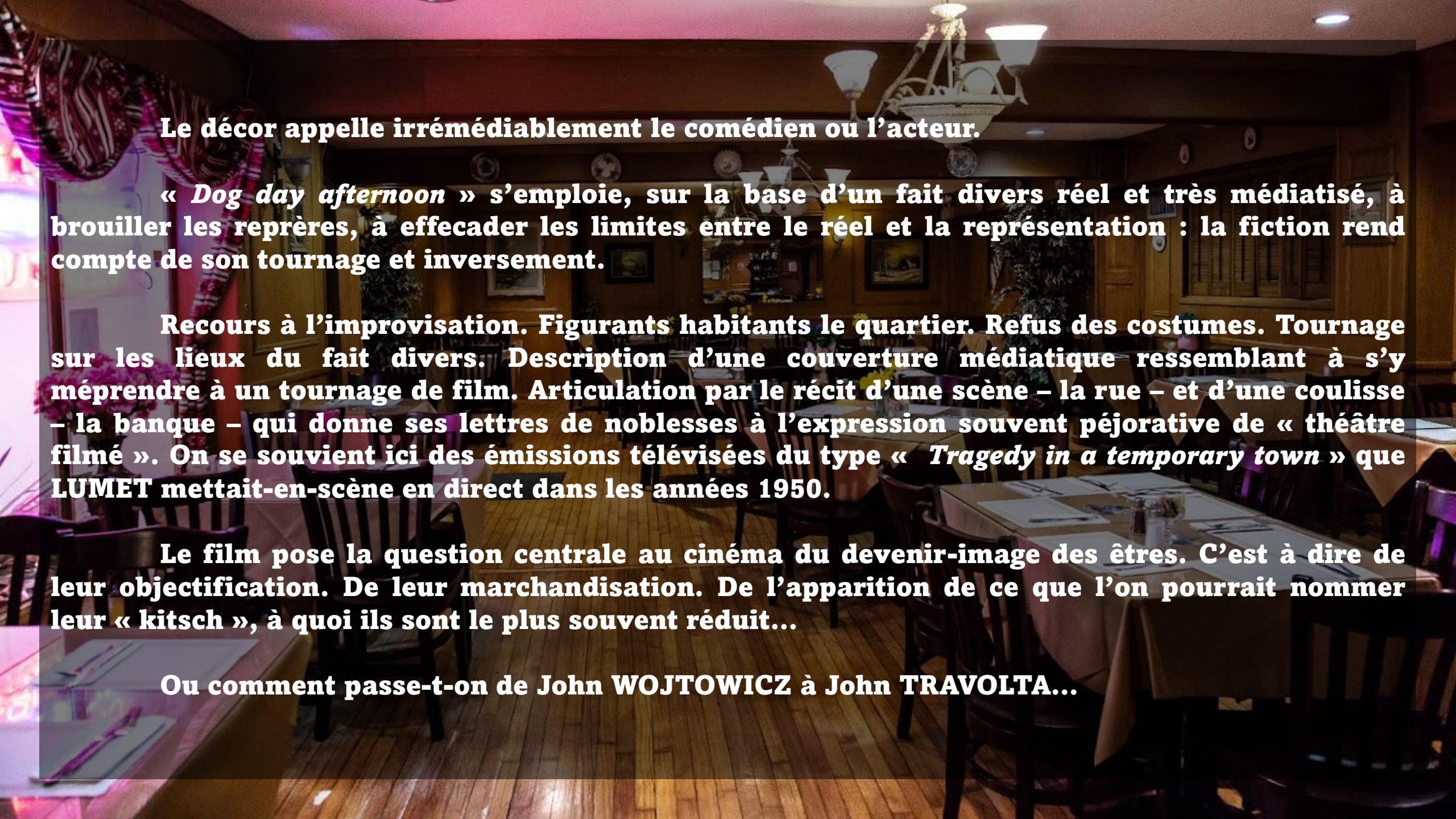
"Yep!" says Barrett, slamming down the phone. Unaware of the message hidden in Barrett's seemingly routine phone conversation, the robbers go about their business. Meanwhile, in downtown Man-

CONTINUED

While partner Sal Naturile holds a gun on hostages inside the Brooklyn bank, John Wojtowicz comes outside to argue with police (left). Negotiations continued off and on for 12 hours.



While police and plainclothesmen look on helplessly (above), John Wojtowicz darts out of the bank to warn off some cops he thinks are moving in too close to the building (right).



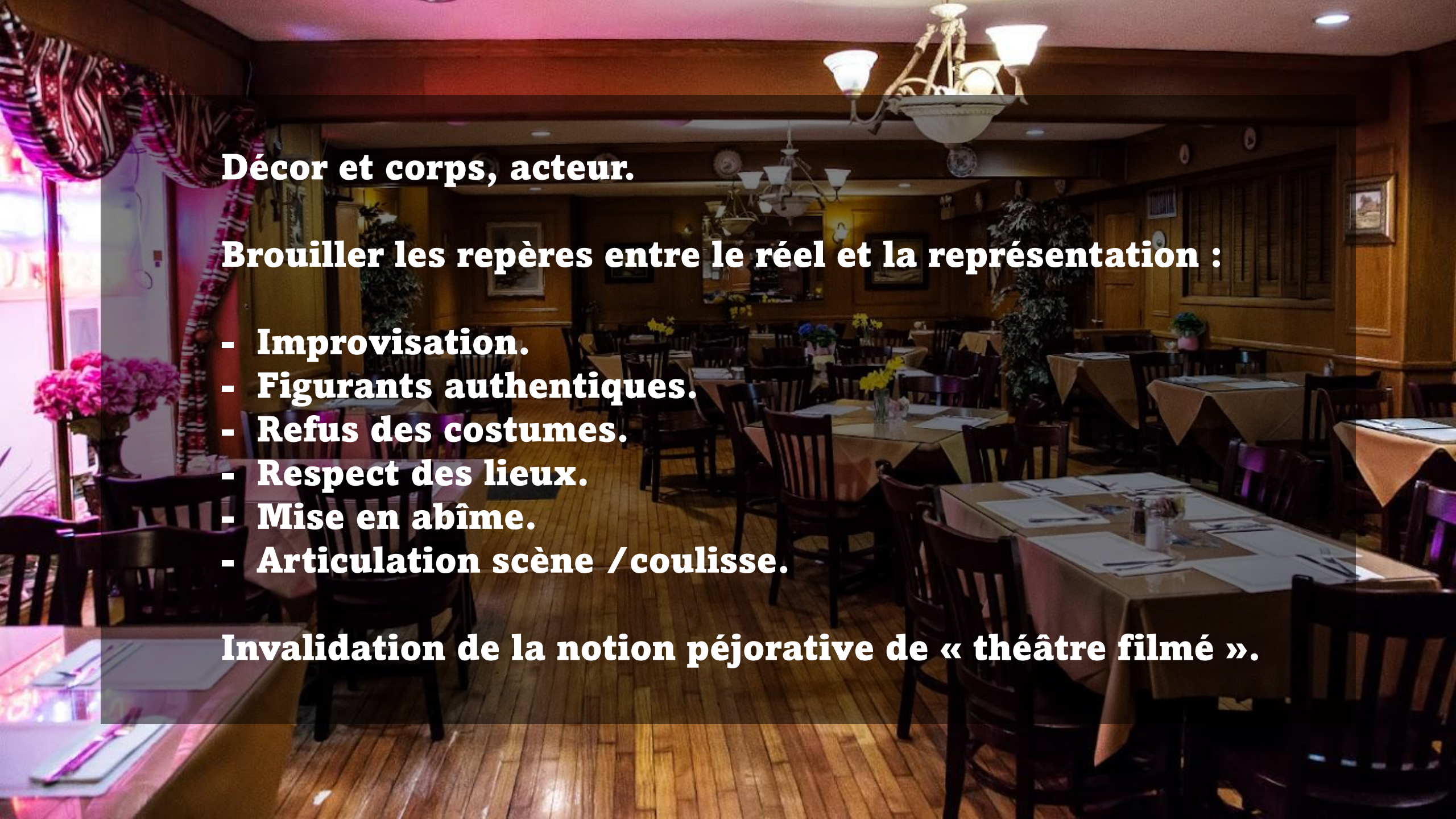
**Le décor appelle irrémédiablement le comédien ou l'acteur.**

**« *Dog day afternoon* » s'emploie, sur la base d'un fait divers réel et très médiatisé, à brouiller les reprères, à effecader les limites entre le réel et la représentation : la fiction rend compte de son tournage et inversement.**

**Recours à l'improvisation. Figurants habitants le quartier. Refus des costumes. Tournage sur les lieux du fait divers. Description d'une couverture médiatique ressemblant à s'y méprendre à un tournage de film. Articulation par le récit d'une scène – la rue – et d'une coulisse – la banque – qui donne ses lettres de noblesses à l'expression souvent péjorative de « théâtre filmé ». On se souvient ici des émissions télévisées du type « *Tragedy in a temporary town* » que LUMET mettait-en-scène en direct dans les années 1950.**

**Le film pose la question centrale au cinéma du devenir-image des êtres. C'est à dire de leur objectification. De leur marchandisation. De l'apparition de ce que l'on pourrait nommer leur « kitsch », à quoi ils sont le plus souvent réduit…**

**Ou comment passe-t-on de John WOJTOWICZ à John TRAVOLTA…**

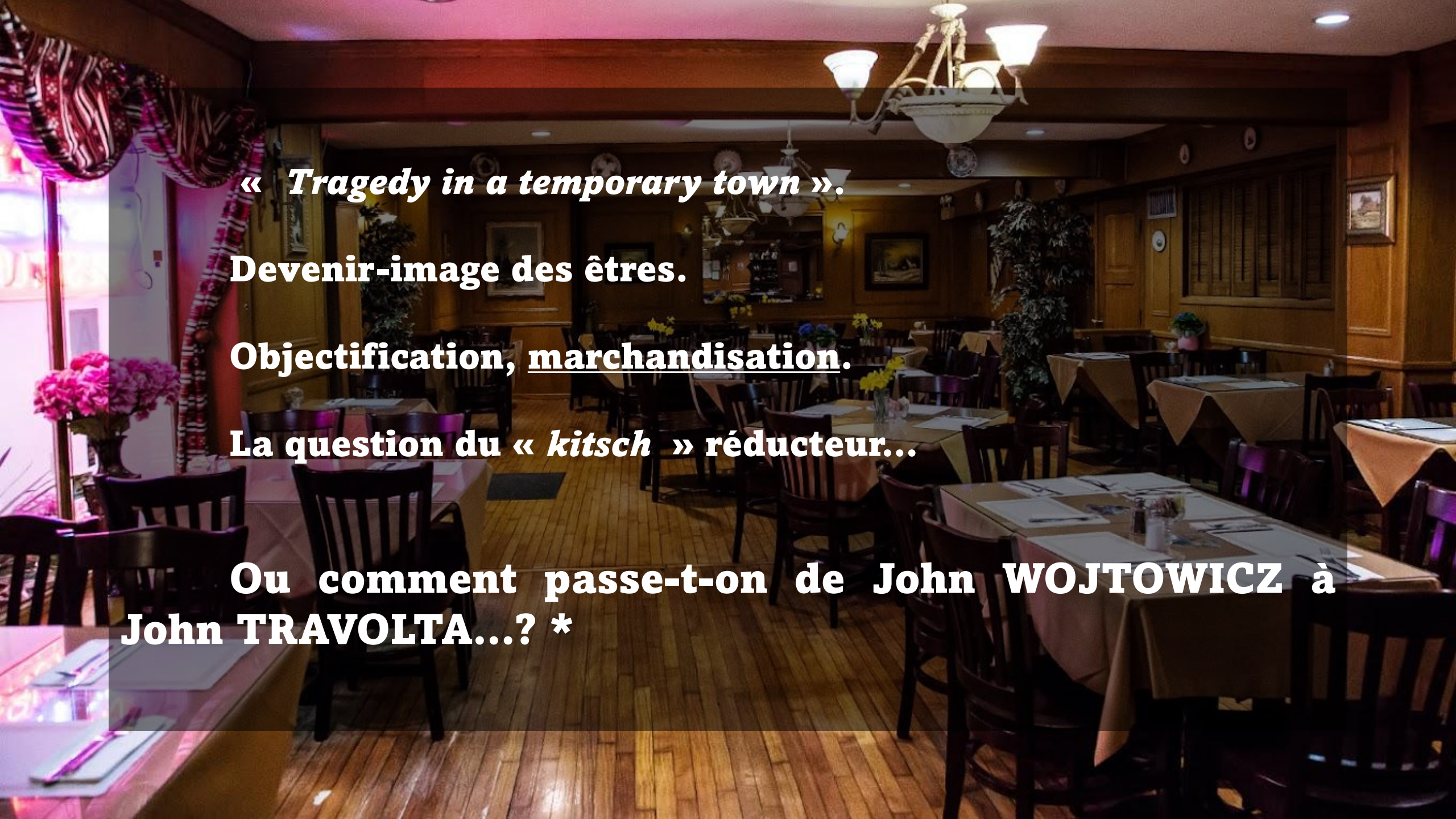


**Décor et corps, acteur.**

**Brouiller les repères entre le réel et la représentation :**

- **Improvisation.**
- **Figurants authentiques.**
- **Refus des costumes.**
- **Respect des lieux.**
- **Mise en abîme.**
- **Articulation scène /coulisse.**

**Invalidation de la notion péjorative de « théâtre filmé ».**



« *Tragedy in a temporary town* ».

**Devenir-image des êtres.**

**Objectification, marchandisation.**

**La question du « *kitsch* » réducteur…**

**Ou comment passe-t-on de John WOJTOWICZ à John TRAVOLTA…? ***

« *Saturday night fever* » (1978) de John BADHAM.

***« C'est comme cela que l'on […] dévalise une banque – […] « Un après-midi de chien » (Dog day afternoon) de Sidney Lumet. Dans ce film, Sonny et sal (Al Pacino et John Cazale), deux malfrats incompétents en quête de rêve américain, s'attaquent à une banque de Brooklyn en plein jour. Mais devant leur maladresse, les otages les prennent en sympathie et finissent même par les aider, tandis qu'à l'extérieur une foule de badauds se presse et soutient leur action. Au milieu du film, celle-ci reprend en cœur le cri lancé par Al Pacino, « Attica ! Attica ! », en référence aux insurgés de la prison du même nom et la prise d'assaut sanglante de l'enceinte par les forces de police le 13 septembre 1971, qui s'acheva par des dizaines de morts et l'assassinat de George Jackson, l'un des leaders des Black Panthers auquel Bob Dylan dédiera d'ailleurs une chanson (éponyme). Pour Pacino, c'est bien sûr une manière de rappeler ce massacre d'Etat, et de dire combien la transgression active de la Loi s'apparente parfois à une forme de contestation politique de l'ordre établi. Mais elle traduit aussi le besoin de rattacher son action à des évènements antérieurs, à des modèles (ici, la révolte) voire des stéréotypes – sans lesquels ils n'auraient sans doute jamais attaqué cette banque – afin qu'ils prennent en charge une réalité qu'ils ne maîtrisent plus. »***

**« Dictionnaire de la pensée du cinéma », sous la direction d'Antoine de BAECQUE et Philippe CHEVALIER, in « *Faux raccords aux images (les clichés)* », éd. PUF, Paris, 2012, p.243.**

**La thématique est récurrente chez le cinéaste : dans « *Running on empty* » se pose la question de l'idéal politique devenant stéréotype.**

**Révolte d’Attica, du 9 au 13 septembre 1971, contre les conditions de détention.**
**Bilan : 29 prisonniers et 10 gardiens tués par l’armée.**

**On songe à la manière dont Milan KUNDERA a défini le kitsch dans « *L'insoutenable légèreté de l'être* » publié en 1984 :**

**« *Le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable*. »**

**Le réalisme selon LUMET c'est le refus de tout ce qu'est le kitsch :**

- **Une vision du monde qui élimine tout ce qui, dans l'existence humaine, pourrait être jugé inacceptable, embarrassant, ambigu ou contradictoire.**
- **Une esthétique de l'accord parfait, de l'émotion préfabriquée, où l'on ne tolère que les images rassurantes, consensuelles et édifiantes.**
- **La fabrique d'une réalité simplifiée, harmonieuse, morale, où tout le monde devrait ressentir la même chose.**

**KUNDERA ajoute que le kitsch repose sur ce qu'il nomme *la deuxième larme* :**

1. **La première larme exprime une émotion sincère devant une image édifiante (un enfant qui court sur la pelouse, une petite vieille qui prie…).**
2. **La deuxième larme — celle du kitsch — vient du fait que l'on s'émeut de s'émouvoir : on se réjouit de partager une émotion perçue comme universelle et moralement indiscutable.**

***Parce qu'il travaille avec des images reproductibles, donc, littéralement, avec des stéréotypes, un.e cinéaste se doit sans doute de veiller à produire la première larme tout en évitant la deuxième…***

# 3. Du comédien à l’acteur, la question du devenir-image de l’humain.

« *Third memory* » (1999) de Pierre HUYGUE.

**Une installation.**

**Deux parties, dans deux salles différentes :**

**- Quinze articles de presse et un documentaire télévisé ;**

**- Une mise en regard : John WOJTOWITZ / Al PACINO.**

**- « Rôles ».**

.

**Rejouer, réinvestir.**

**Trois récits : l'événement, les médias et le film. L'ensemble circonscrit un rapport aux monde, celui d'un devenir-image…**

**Echapper au devenir-image.**

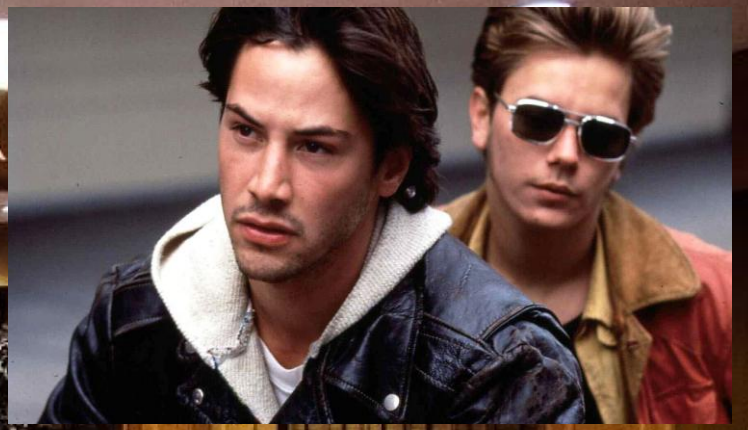
**La marchandisation désirable par l'image.**

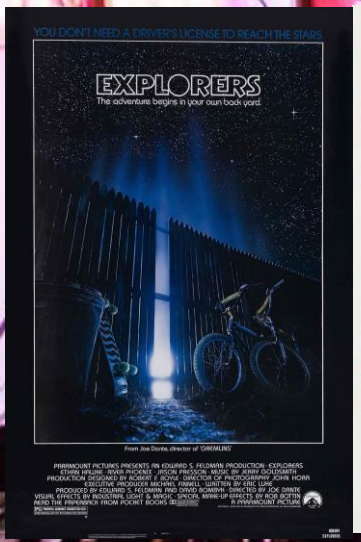
**L'image de la famille.**

**Le « kitsch » télévisuel.**

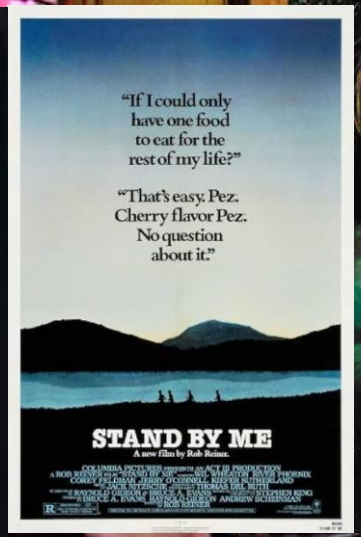
**Le stéréotype.**

# L’acteur en devenir…

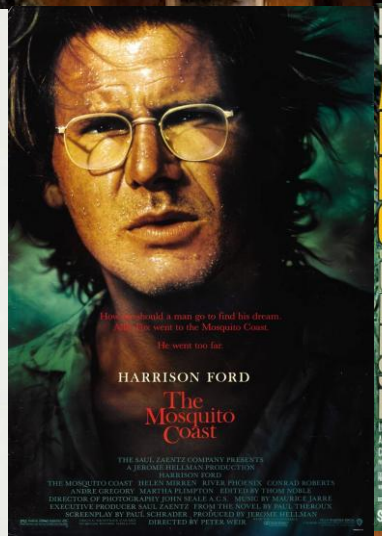




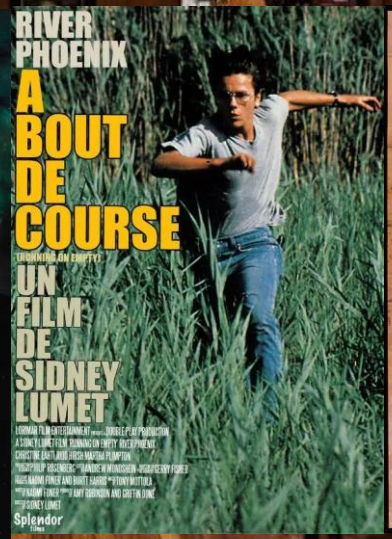

1985



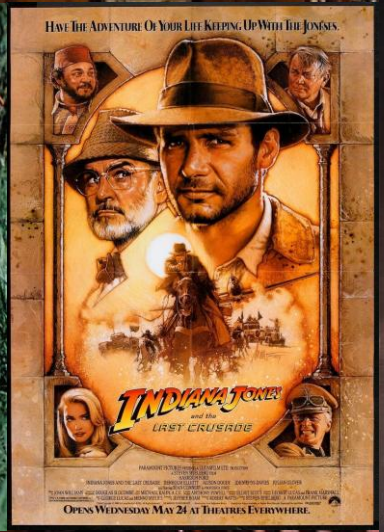

1986




1986

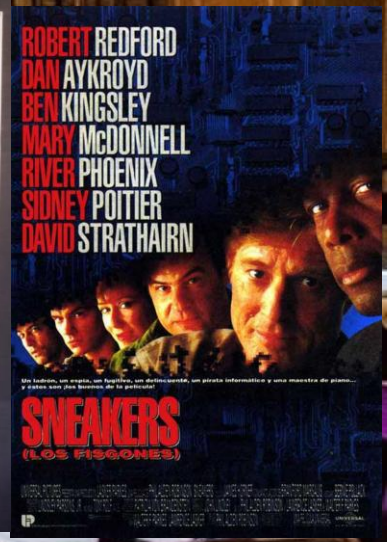



1988




1989

1991




1992

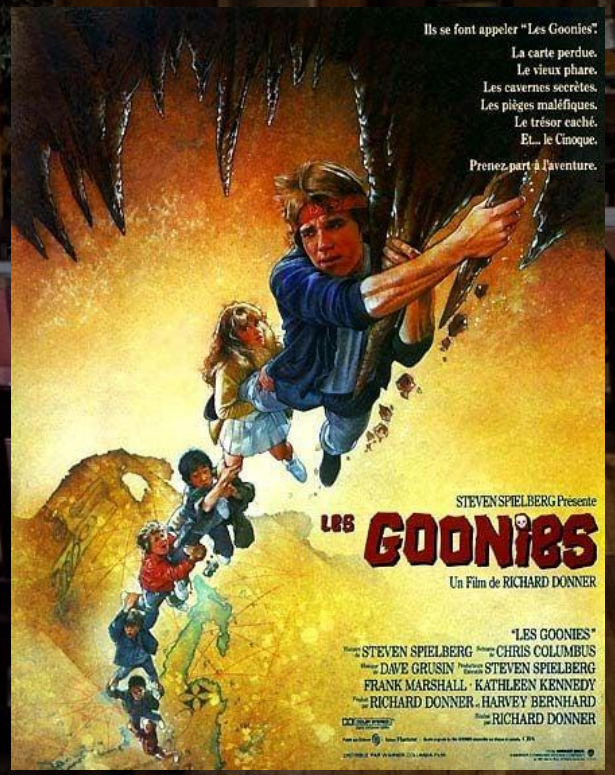
**Joe DANTE  Rob REINER  Peter WEIR  Sidney LUMET  Steven SPIELBERG  Gus VAN SANT…**

**Variations autour Shirley TEMPLE, de James DEAN, d’Harrison FORD ou Robert REDFORD…**

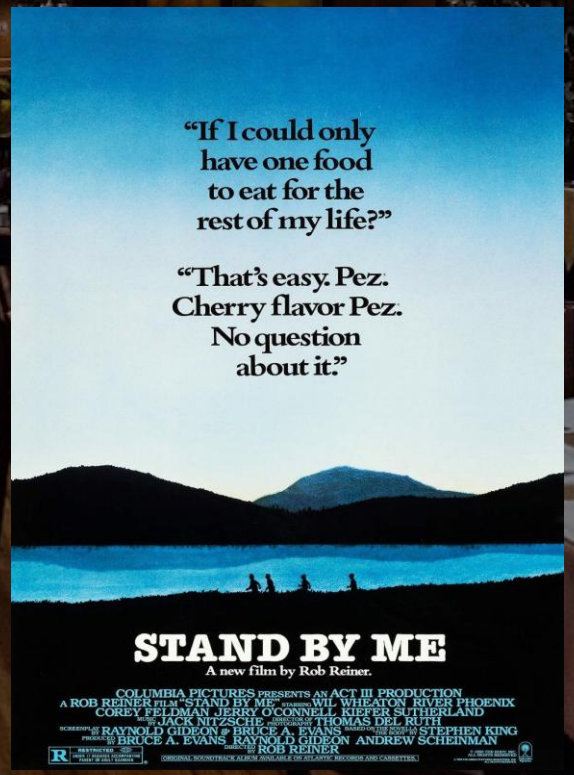
« *Running on empty* » (A bout de course - 1988) de Sidney LUMET :
une esthétique de « première larme » ?

**En 1988, les noms qui s'affichent à l'écran (Judd HIRSCH, Christine LAHTY, Martha PLIMPTON, River PHOENIX) sont tout à fait signifiants – et déjà stéréotypés – pour le public américain.**

La sitcom « *Taxi* » (1978-1983).




« *The Goonies* » (1985) de Richard DONNER.



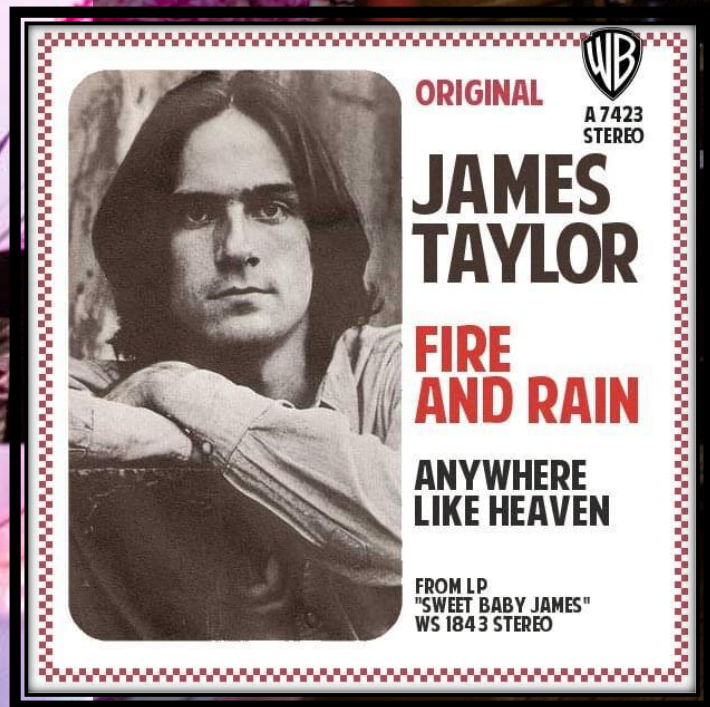
« *Stand by me* » (1986) de Rob REINER & « *Explorers* » (1985) de Joe DANTE.

« Stranger things » (2016-2025 – Saison 4 – Episode 8) de Matt & Ross DUFFER

« *Nous sommes dans un tube digestif.* » Francis PICABIA.

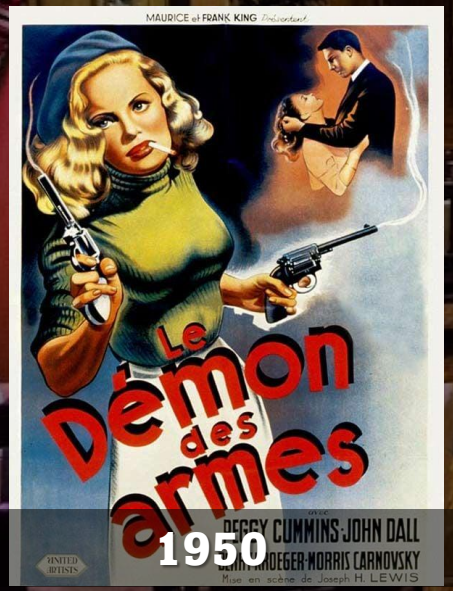
« *Fire and rain* » (1969) de James TAYLOR.

Acteur principal d'un des road-movie les plus emblématiques des années 1970 par un cinéaste marginal, Monte HELLMAN.



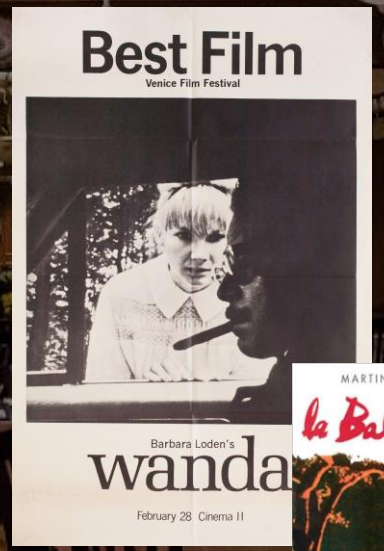
**Sur un plan esthétique, le film de Lumet n'en est pas original dans la mesure où son récit s'inscrit dans la longue tradition hollywoodienne des films de couples criminels.**

1939

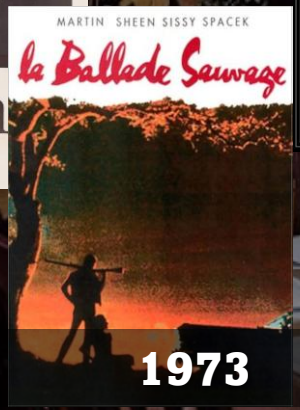



1950

1967



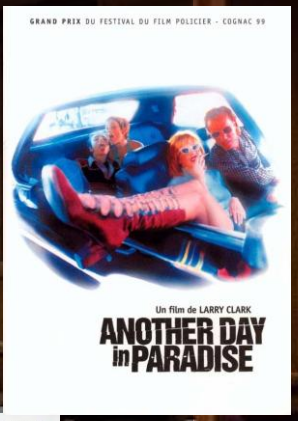

1969




1973

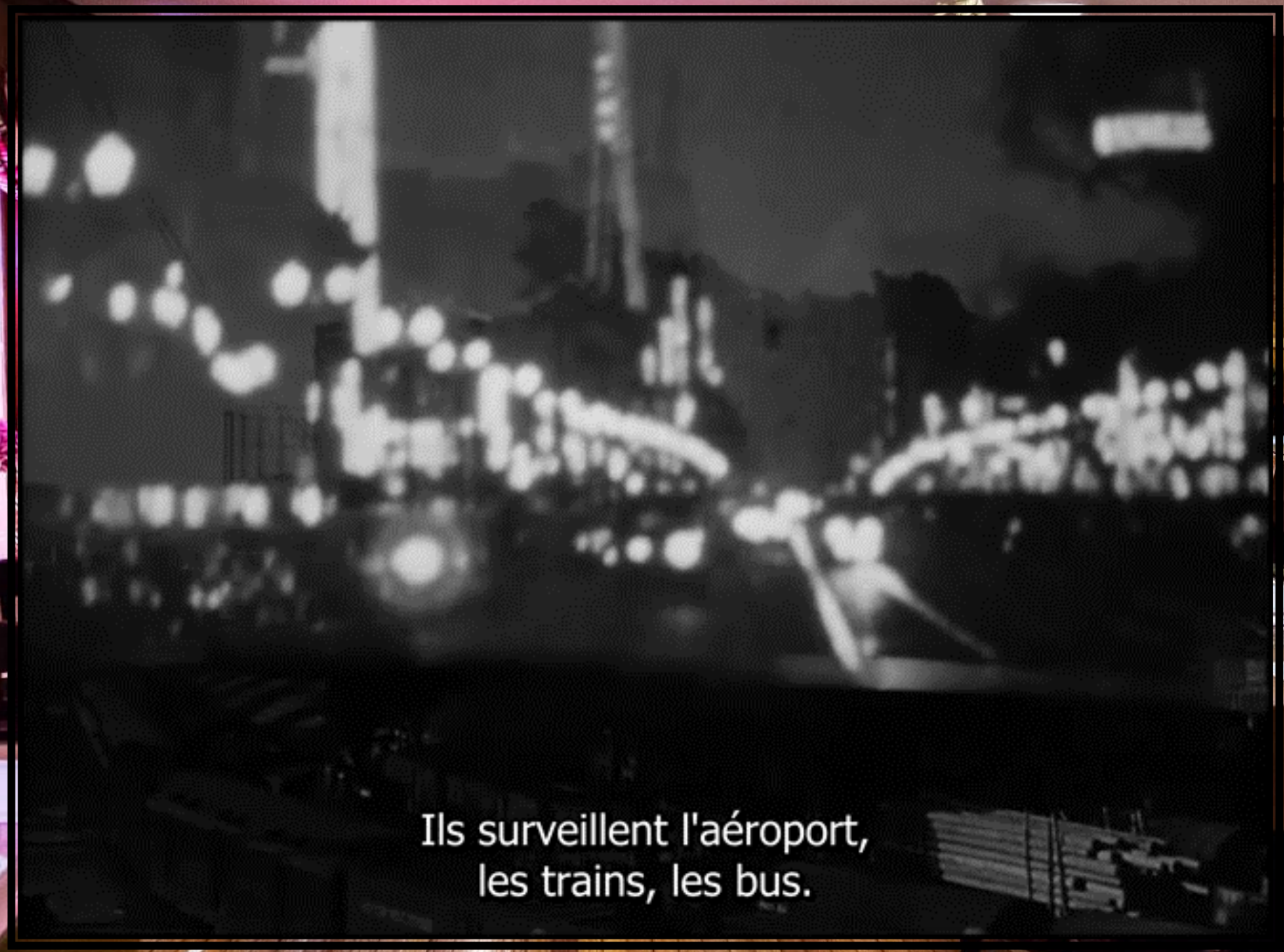
1990

1993




1998

**L'originalité d'« *A bout de course* » réside bien entendu dans le choix d'une situation nouvelle – le passage du couple à la famille – et d'un point de vue précis portée sur cette situation – celui du fils ainé, désireux de ne pas subir la vie choisie par ses parents…**




« ***Gun crazy*** »
**(1950)**
**de Joseph H. LEWIS.**

« *Running on empty* » résume ainsi le projet de cinéma de Sidney LUMET qui repose sur la volonté de se glisser dans un moule, une forme industrielle de récit, une forme télévisuelle (la série, le feuilleton familiale) travaillée par la mise en scène afin de la questionner, de la problématiser.

« *À bout de course* », film discret, tant à garder vivant un récit du stéréotype qu'il n'utilise que pour mieux le dépasser en se glissant dans les interstices du spectacle de grande consommation des années 1980.

« *Running on empty* » (1988) /

« *E.T., the extra-terrestrial* » (1982) /

« *Stranger things* » – saison 1 – épisode 1 (2016).

# 4. La disparition du réel…

« ***Network*** » (Network, main basse sur la télévision – 1976) de Sidney LUMET.

# Le corolaire du devenir-image : la disparition du réel.

« ***Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.*** »

**L'expérience vécue est remplacée par sa représentation.**

**Guy Ernest DEBORD, *« La Société du spectacle »*, thèse 1, 1967.**

« ***Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.*** »

**Les relations humaines passent par des images et des médiations.**

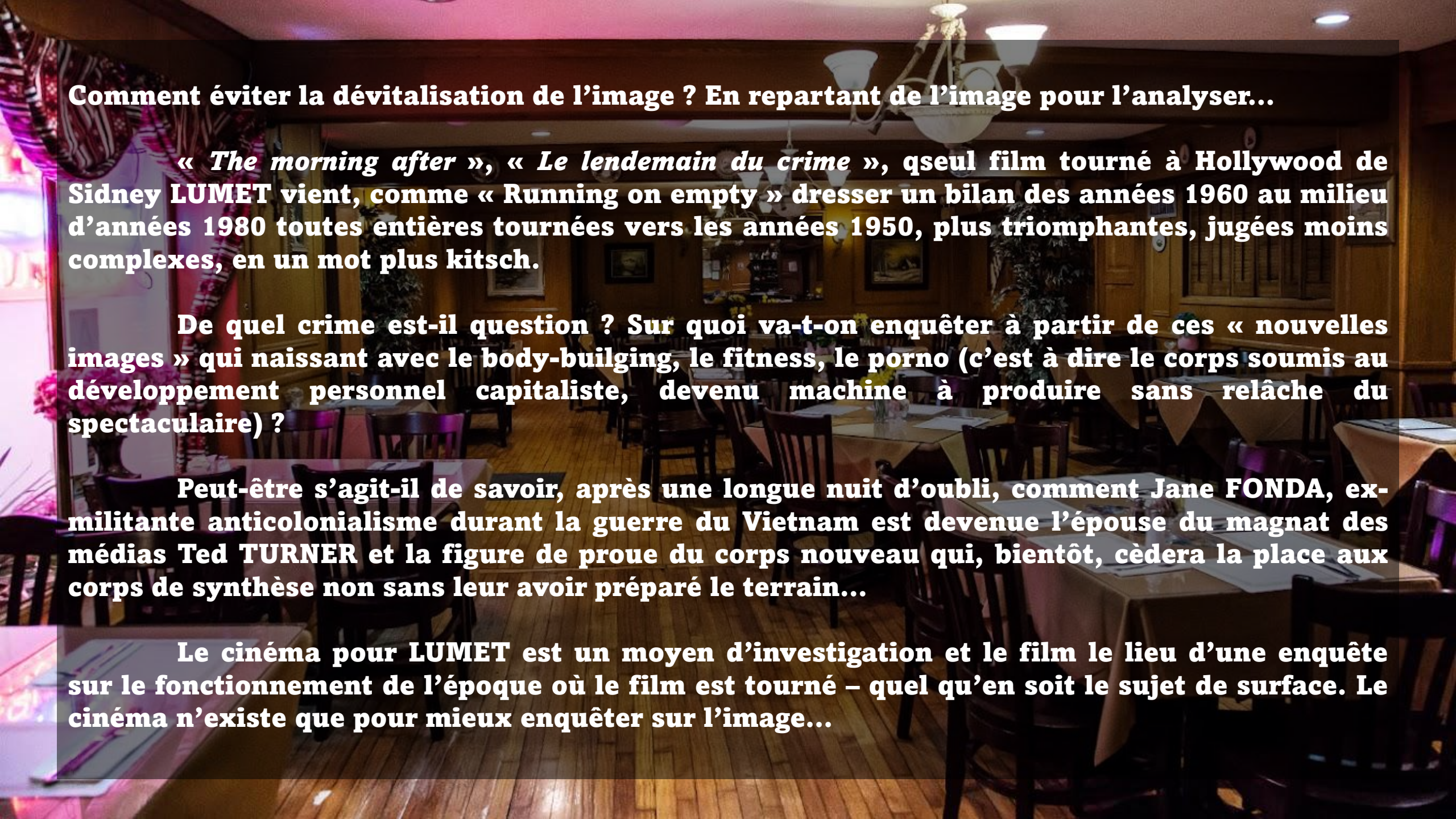
**« *La Société du spectacle* », thèse 4.**

« ***Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale.*** »

**La logique marchande organise l'ensemble de la vie sociale.**

**« *La Société du spectacle* », thèse 6.**

« ***The morning after*** » (Le lendemain du crime – 1986) de Sidney LUMET.



**Comment éviter la dévitalisation de l'image ? En repartant de l'image pour l'analyser…**

**« *The morning after* », « *Le lendemain du crime* », qseul film tourné à Hollywood de Sidney LUMET vient, comme « Running on empty » dresser un bilan des années 1960 au milieu d'années 1980 toutes entières tournées vers les années 1950, plus triomphantes, jugées moins complexes, en un mot plus kitsch.**

**De quel crime est-il question ? Sur quoi va-t-on enquêter à partir de ces « nouvelles images » qui naissant avec le body-builging, le fitness, le porno (c'est à dire le corps soumis au développement personnel capitaliste, devenu machine à produire sans relâche du spectaculaire) ?**

**Peut-être s'agit-il de savoir, après une longue nuit d'oubli, comment Jane FONDA, ex-militante anticolonialisme durant la guerre du Vietnam est devenue l'épouse du magnat des médias Ted TURNER et la figure de proue du corps nouveau qui, bientôt, cèdera la place aux corps de synthèse non sans leur avoir préparé le terrain…**

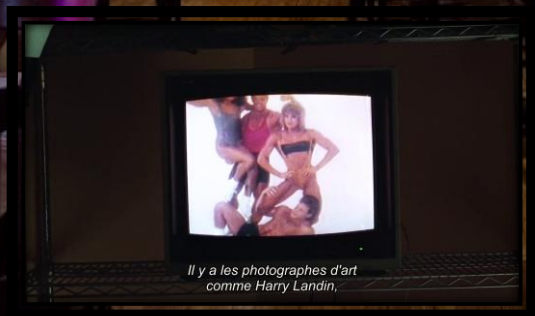
**Le cinéma pour LUMET est un moyen d'investigation et le film le lieu d'une enquête sur le fonctionnement de l'époque où le film est tourné – quel qu'en soit le sujet de surface. Le cinéma n'existe que pour mieux enquêter sur l'image…**

**Film(s)-bilan des années 1960-1970 vu depuis les années 1980.**

**Body-builging, le fitness, le porno et bientôt « nouvelles images ».**

**De quel crime est-il question ?**

**La disparition du corps réel (développement personnel capitaliste, devenu machine à produire intensivement du spectaculaire, de la marchandisation, à terme du « *post-humain* ») ?**



**Comment éviter la dévitalisation de l'image ? En enquêtant sur l'image pour l'analyser…**

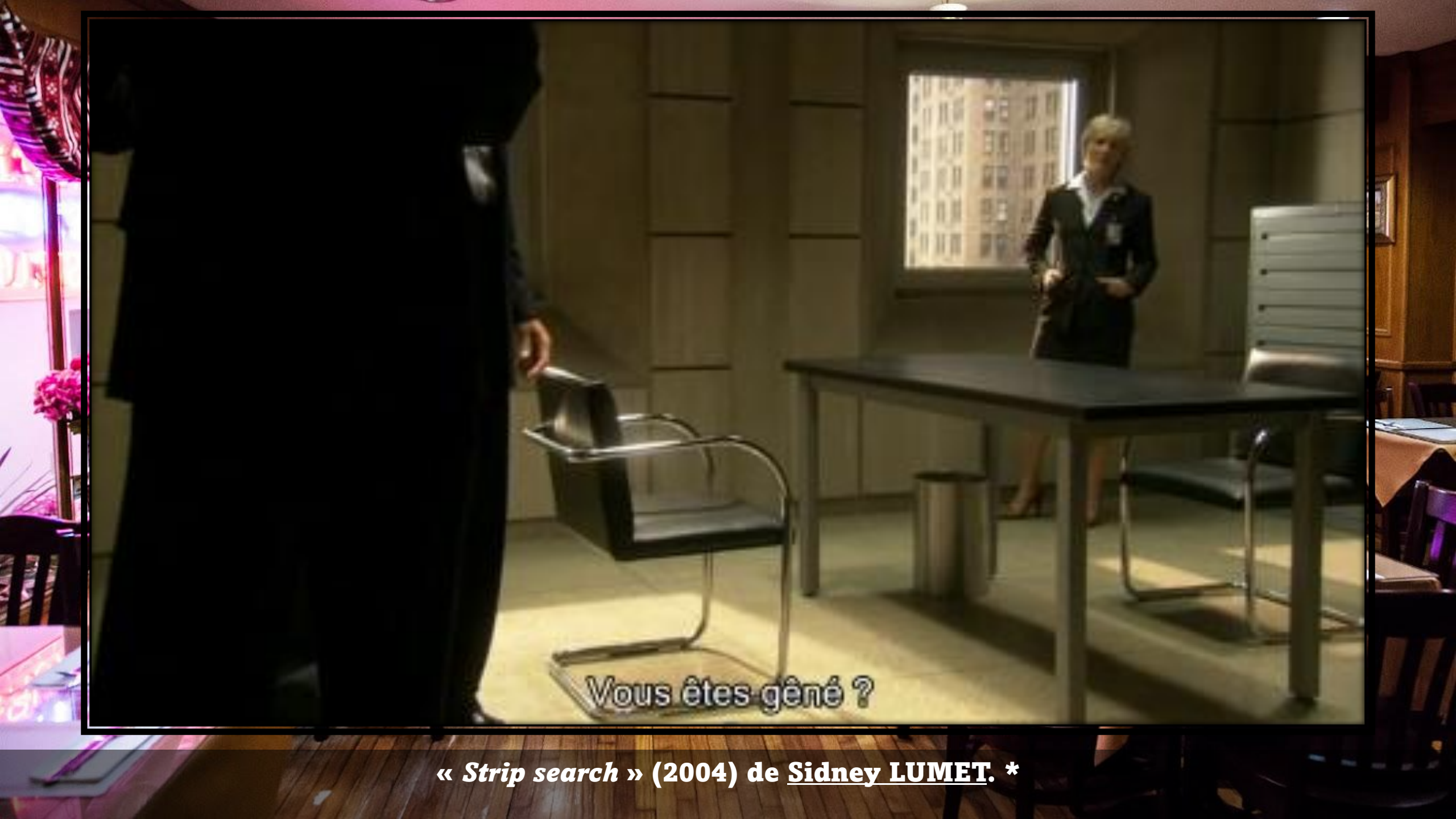
**C'est une définition possible du rôle du cinéma.**

« *Barbarella* » (1968) / Vietnam 1972 / « *Sois belle et tais-toi* » (1977) / « *Jane Fonda workout* » (1982) / 89 ans 2025…

**« *Find me guilty* » (Jugez-moi coupable – 2006) de Sidney LUMET.**

# 5. Révéler la théâtralité par le cinéma.

« ***Strip search*** » (2004) de **Sidney LUMET**.




« *Strip search* » (2004) de Sidney LUMET. *

**Le cinéma de Sidney LUMET s'efforce d'enregistrer le spectacle de la vie dans la société dont le film est contemporain. Le monde y est une scène sans cesse renouvelée…**

**Texte 30 - Le garçon de café.**

***« Considérons ce garçon de café. Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main.***

***Toute sa conduite nous semble un jeu. Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme s'ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix même semblent des mécanismes ; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être garçon de café. Il n'y a rien-là qui puisse nous surprendre : le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire ; le garçon de café joue avec sa condition pour la réaliser.***

*Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçants : leur condition est toute de cérémonie, le public réclame d'eux qu'ils la réalisent comme une cérémonie, il y a la danse de l'épicier du tailleur, du commissaire-priseur, par quoi ils s'efforcent de persuader à leur clientèle qu'ils ne sont rien d'autre qu'un épicier, qu'un commissaire-priseur, qu'un tailleur. Un épicier qui rêve est offensant pour l'acheteur, parce qu'il n'est plus tout à fait un épicier. La politesse exige qu'il se contienne dans sa fonction d'épicier, comme le soldat au garde-à-vous se fait chose-soldat avec un regard direct mais qui ne voit point, qui n'est plus fait pour voir, puisque c'est le règlement et non l'intérêt du moment qui détermine le point qu'il doit fixer (le regard « fixé à dix pas »).*

*Voilà bien des précautions pour emprisonner l'homme dans ce qu'il est. Comme si nous vivions dans la crainte perpétuelle qu'il n'y échappe, qu'il ne déborde et n'élude tout à coup sa condition ».*

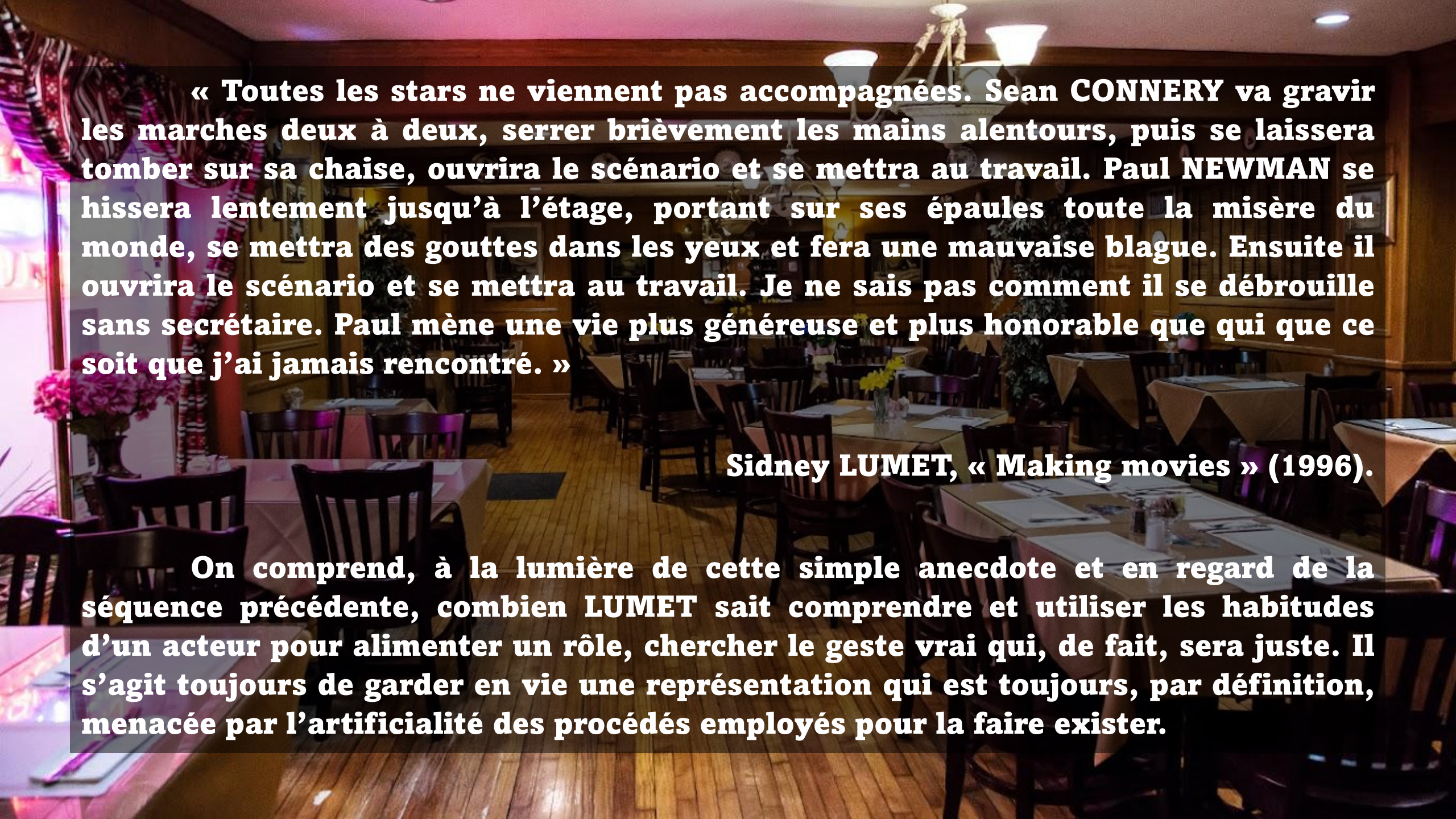
**Jean-Paul SARTRE, « *L'Etre et le Néant* », Paris, Gallimard, 1976, coll. Tel, pp. 95-96.**

**Le spectacle.**

**La codification rigoureuse des comportements.**

**Le détournement du précepte *lumetien* de « respect du texte »**

« *The verdict* » (Le verdict – 1982) de Sidney LUMET.



« Toutes les stars ne viennent pas accompagnées. Sean CONNERY va gravir les marches deux à deux, serrer brièvement les mains alentours, puis se laissera tomber sur sa chaise, ouvrira le scénario et se mettra au travail. Paul NEWMAN se hissera lentement jusqu'à l'étage, portant sur ses épaules toute la misère du monde, se mettra des gouttes dans les yeux et fera une mauvaise blague. Ensuite il ouvrira le scénario et se mettra au travail. Je ne sais pas comment il se débrouille sans secrétaire. Paul mène une vie plus généreuse et plus honorable que qui que ce soit que j'ai jamais rencontré. »

Sidney LUMET, « Making movies » (1996).

On comprend, à la lumière de cette simple anecdote et en regard de la séquence précédente, combien LUMET sait comprendre et utiliser les habitudes d'un acteur pour alimenter un rôle, chercher le geste vrai qui, de fait, sera juste. Il s'agit toujours de garder en vie une représentation qui est toujours, par définition, menacée par l'artificialité des procédés employés pour la faire exister.

**Travailler sur « *l'existant* » : observer, comprendre et utiliser les habitudes.**

**Chercher le geste vrai, juste.**

**Car tout enregistrement constitue une perte.**

**Comment faire pour celle-ci ne soit pas définitive ?**

**LE REEL COMMENCE PAR SA PRESERVATION.**

**Or la caméra est un instrument ambivalent, entre le vif et le mort…**

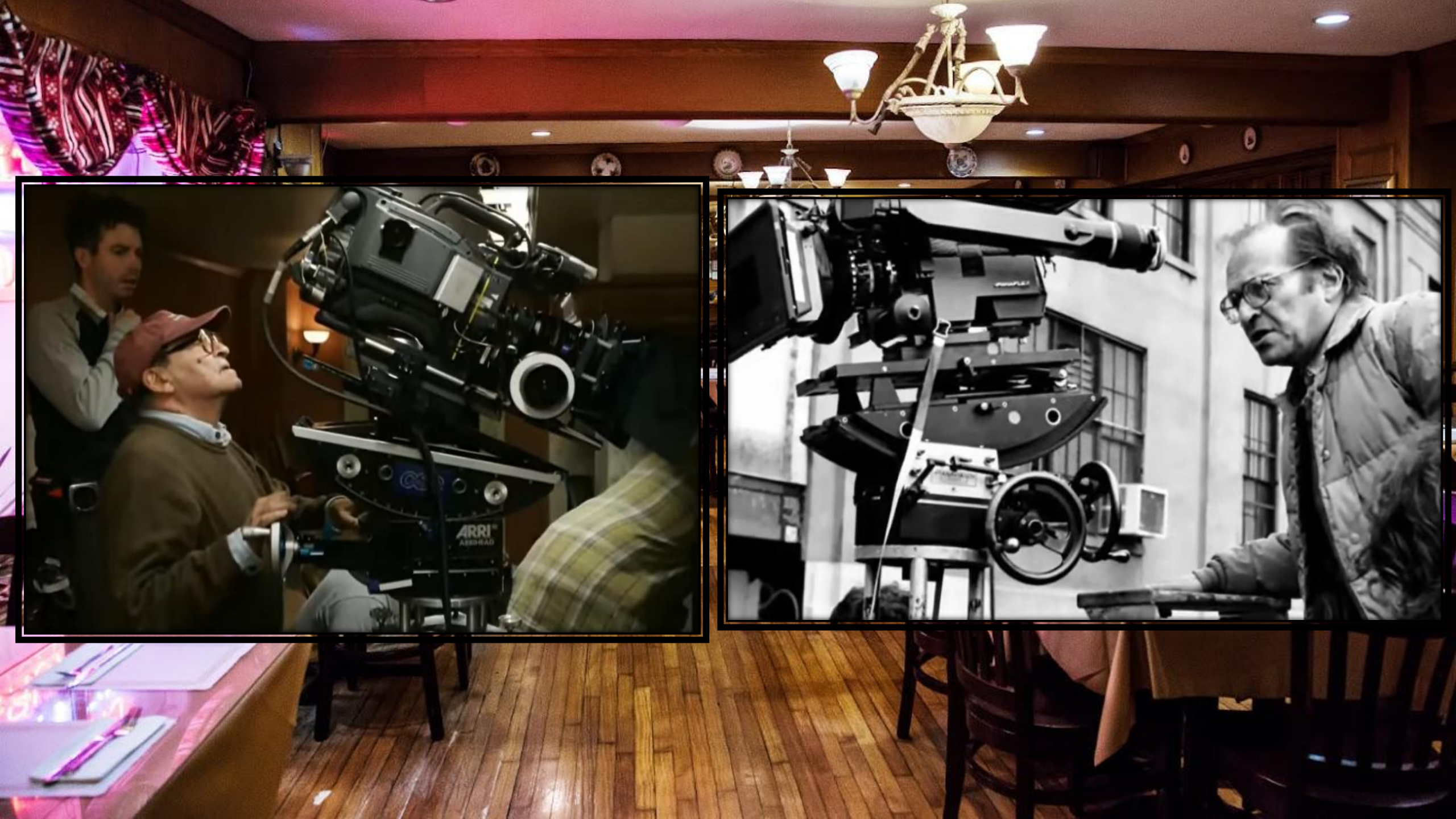
A SUIVRE...

*« En premier lieu, une caméra ne répond pas. Elle ne pose pas de questions stupides. Elle ne pose pas non plus de questions pénétrantes qui vous font réaliser que vous vous trompiez depuis le début. Eh oui, c'est une caméra !*

*En revanche,*

- *Elle peut pallier à une performance qui laisse à désirer.*
- *Elle peut améliorer une bonne performance.*
- *Elle peut créer une ambiance.*
- *Elle peut créer de la laideur.*
- *Elle peut créer de la beauté.*
- *Elle peut susciter l'excitation.*
- *Elle peut capturer l'essence du moment.*
- *Elle peut arrêter le temps.*
- *Elle peut modifier l'espace.*
- *Elle peut définir un personnage.*
- *Elle peut exposer une situation.*
- *Elle peut faire une blague.*
- *Elle peut faire des miracles.*
- *Elle peut raconter une histoire !*

*Si mon film présente deux stars à l'affiche, je sais bien qu'en fait une troisième participe. La troisième star, c'est la caméra. »*


ARRI
ARRIHEAD

# B – LE FILMIQUE : CADRAGE ET MONTAGE.

# 1 – Filmer pour voir.

« *The verdict* » (Le verdict – 1982) de Sidney LUMET. *

**Qu’ajoute essentiellement le cinéma au théâtre ?**

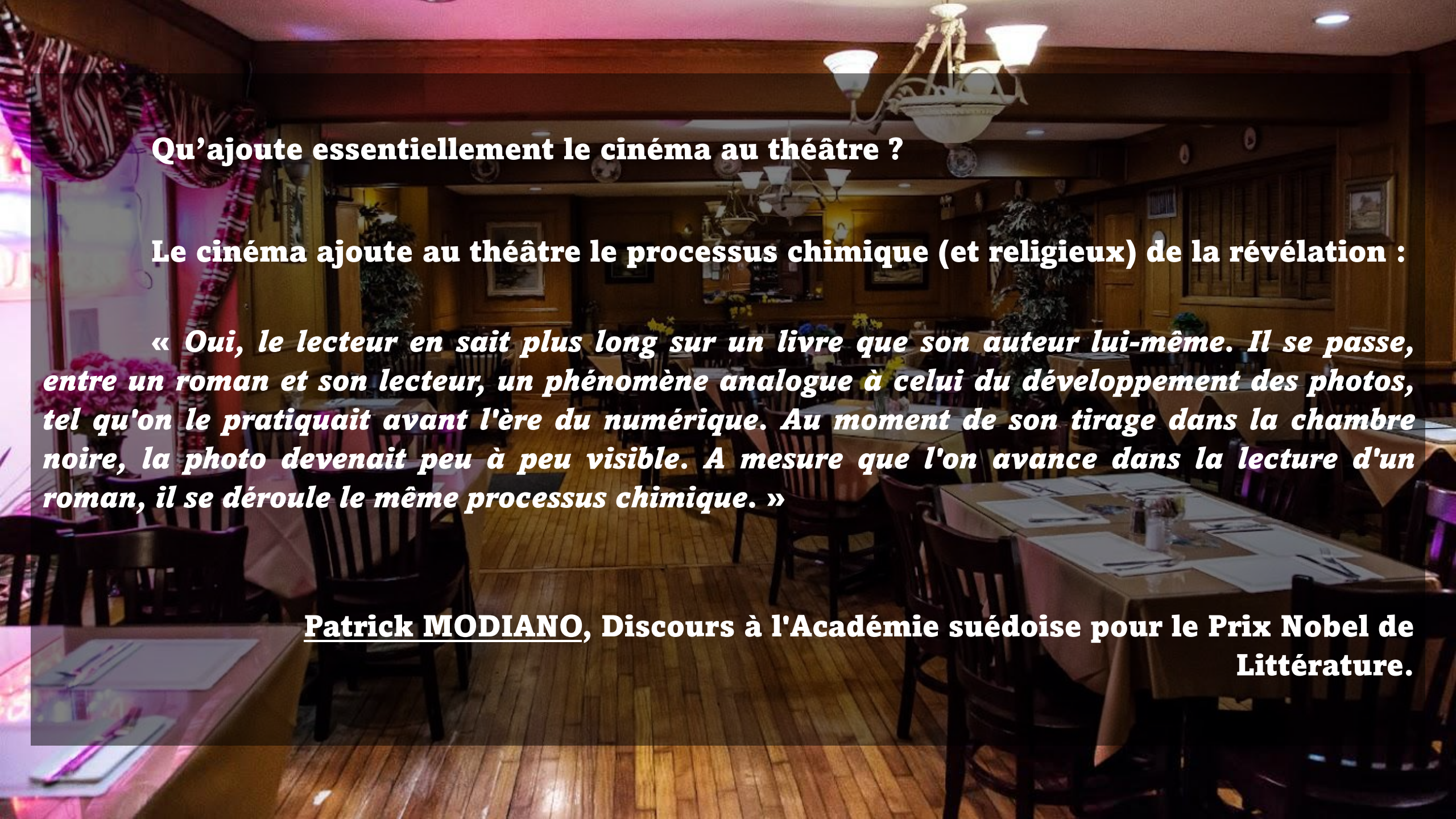
**Le cinéma ajoute au théâtre le processus chimique (et dans une certaine mesure religieux) de la révélation. ***

**Révéler : v. tr. Est emprunté au latin impérial *revelare* « dévoiler, découvrir », spécialement [...] chez les auteurs chériens « manifester à l'homme (la connaissance divine) ». Le verbe est formé de *re* marquant un mouvement en arrière, et de *velare* « couvrir » (voiler, voile).**

**[...]**

**Révélation : action de laisser voir, de laisser apparaître, spécialement « acte par lequel Dieu fait connaître aux hommes sa volonté, son enseignement ».**

**Le Robert, dictionnaire historique de la langue française.**

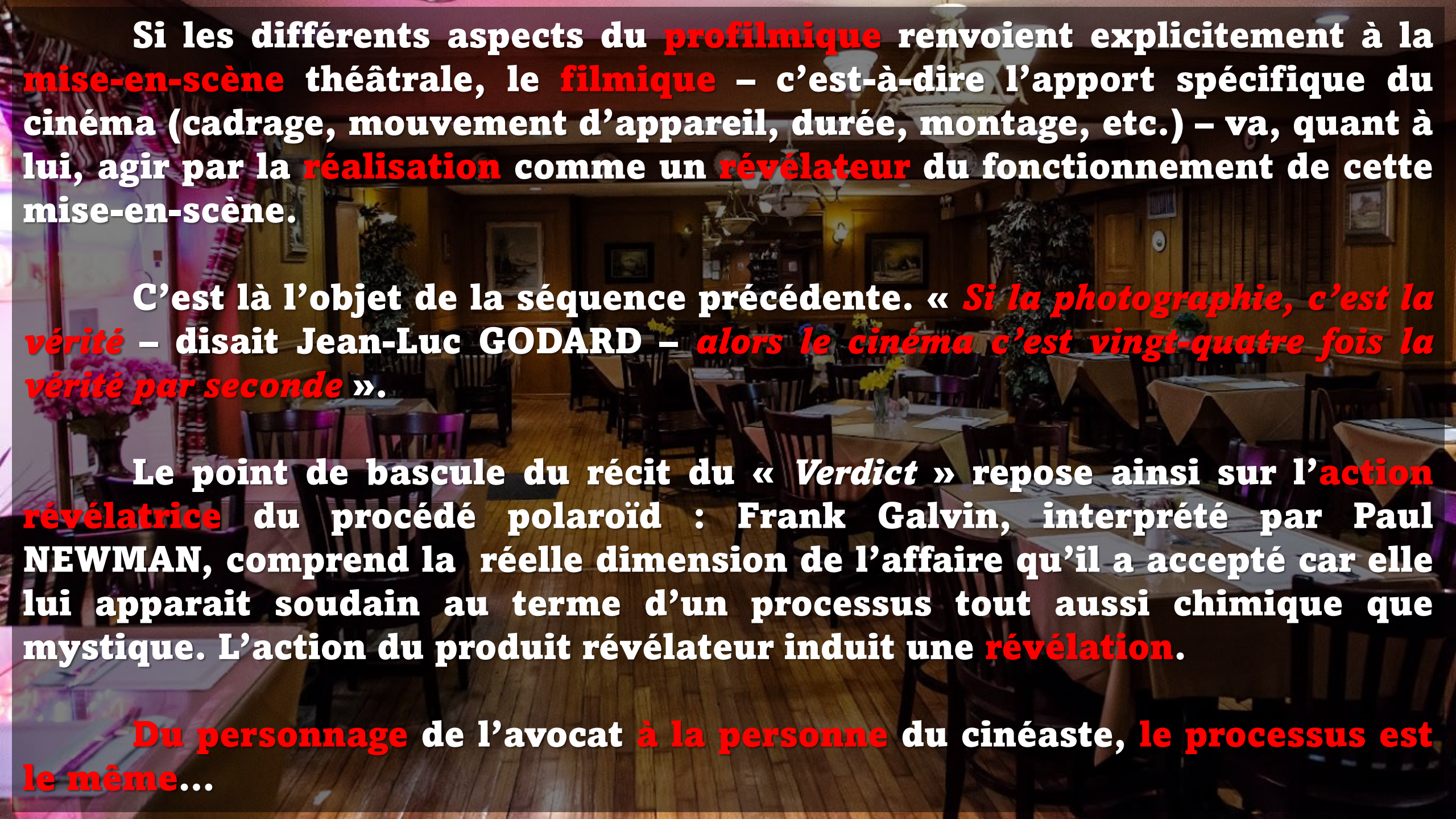


**Qu’ajoute essentiellement le cinéma au théâtre ?**

**Le cinéma ajoute au théâtre le processus chimique (et religieux) de la révélation :**

***« Oui, le lecteur en sait plus long sur un livre que son auteur lui-même. Il se passe, entre un roman et son lecteur, un phénomène analogue à celui du développement des photos, tel qu'on le pratiquait avant l'ère du numérique. Au moment de son tirage dans la chambre noire, la photo devenait peu à peu visible. A mesure que l'on avance dans la lecture d'un roman, il se déroule le même processus chimique. »***

**Patrick MODIANO, Discours à l'Académie suédoise pour le Prix Nobel de Littérature.**



Si les différents aspects du profilmique renvoient explicitement à la mise-en-scène théâtrale, le filmique – c'est-à-dire l'apport spécifique du cinéma (cadrage, mouvement d'appareil, durée, montage, etc.) – va, quant à lui, agir par la réalisation comme un révélateur du fonctionnement de cette mise-en-scène.

C'est là l'objet de la séquence précédente. « *Si la photographie, c'est la vérité* – disait Jean-Luc GODARD – *alors le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde* ».

Le point de bascule du récit du « *Verdict* » repose ainsi sur l'action révélatrice du procédé polaroïd : Frank Galvin, interprété par Paul NEWMAN, comprend la réelle dimension de l'affaire qu'il a accepté car elle lui apparait soudain au terme d'un processus tout aussi chimique que mystique. L'action du produit révélateur induit une révélation.

Du personnage de l'avocat à la personne du cinéaste, le processus est le même…

« Dans « *Le Prince de New-York* », je ne savais pas quoi penser du personnage principal, Danny Ciello, avant de voir le film terminé.

Je changeais constamment d'avis à propos du personnage de « *Serpico* » également. Il est parfois tellement emmerdant. Toujours en train de se plaindre. J'aime le personnage qu'interprète Al Pacino, pas forcément celui décrit dans le script. »

Sidney LUMET, « *Faire un film* », 1995.

Al PACINO / Frank SERPICO.

Le cinéma comme esthétique de la **trace**.

Le filmique **ontologiquement** révélateur.

*

Du personnage de l'avocat à la personne du cinéaste, le **processus** est le même…

« *Twelve angry men* » (Douze hommes en colère – 1959) de Sidney LUMET.

« ***Fail safe*** » (Point limite – 1964) de Sidney LUMET.

**Le travail du cadre et de la lumière sera parfois l'occasion pour LUMET d'explorer différentes facettes d'un acteur au sens le plus littéral du terme.**

**La frontalité lumineuse avec laquelle il filme le Henry FONDA sans tâche de « *12 hommes en colère* », se teinte d'ambivalence avec le clair-obscur et les gros plans latéraux de « *Point limite* ».**

**C'est l'image de l'acteur – peut-être même son « kitsch » – qui est ici modulée, modifiée, détournée…**

Il est d'usage de commencer par un vote.

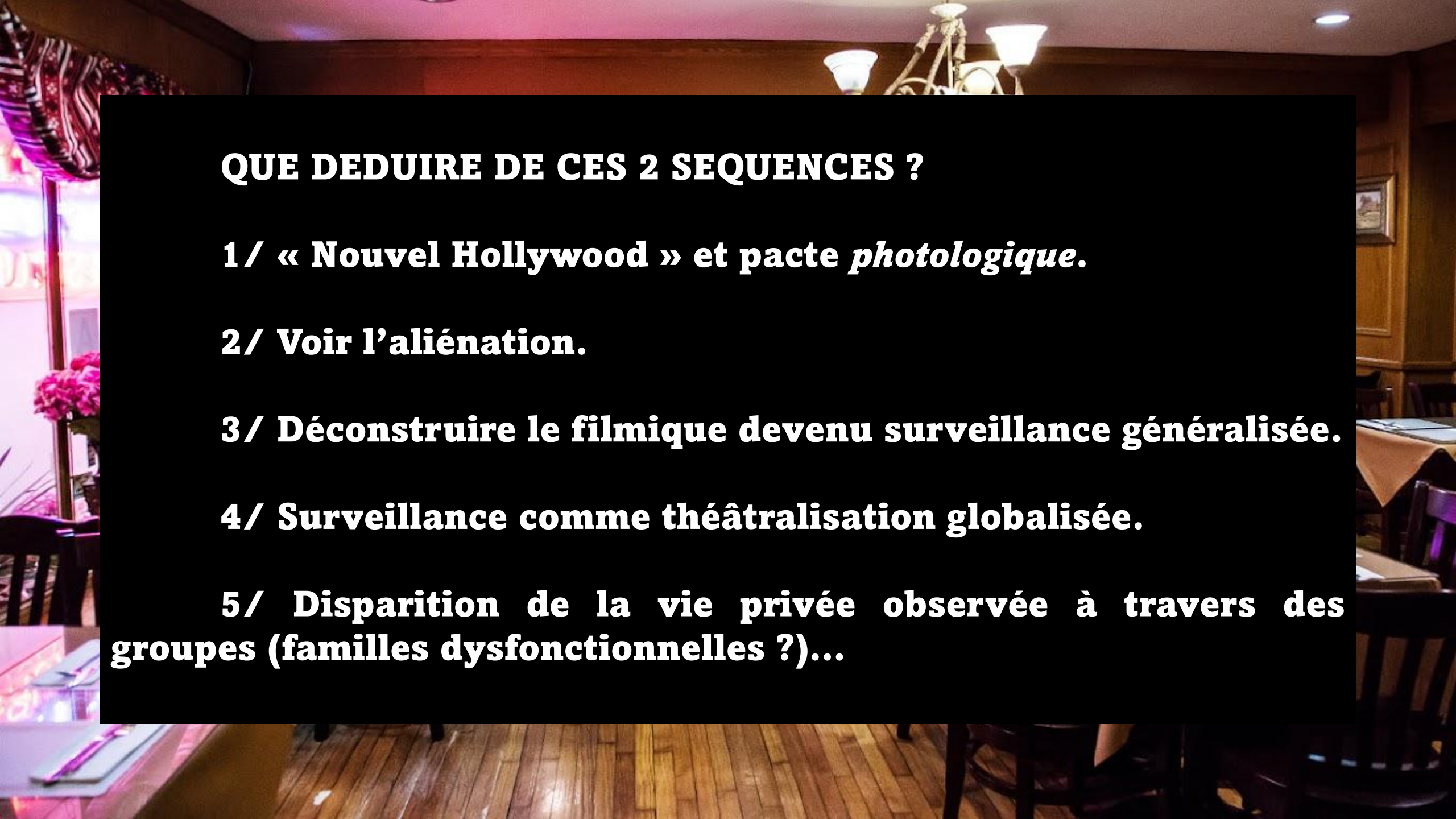
huit, neuf, dix, onze.

Un. D'accord.

- Je suppose qu'on en parle.
- C'est pas vrai!

« *The Anderson tapes* » (La gang Anderson - 1974) de Sidney LUMET.

« ***Network*** » (Network, main basse sur la télévision – 1976) de Sidney LUMET.



**QUE DEDUIRE DE CES 2 SEQUENCES ?**

**1/ « Nouvel Hollywood » et pacte *photologique*.**

**2/ Voir l'aliénation.**

**3/ Déconstruire le filmique devenu surveillance généralisée.**

**4/ Surveillance comme théâtralisation globalisée.**

**5/ Disparition de la vie privée observée à travers des groupes (familles dysfonctionnelles ?)…**

**Le moment de *libération* du cinéma américain – nommé « Nouvel Hollywood » (1967-1980 environ) – sera pour LUMET l'occasion de voir, de montrer et de déconstruire – dans une cinéma « pré- » et « post-Watergate » – une aliénation aux images qui va être décuplée au fil de la décennie par une technologie toujours plus massive et oppressante.**

**Ou quand et comment le filmique devient surveillance généralisée induisant en retour une théâtralisation elle-même globalisée des comportements. LUMET prend acte de la disparition de la vie privée en observant son effet sur les groupes, des « familles » dysfonctionnelles la plupart du temps…**

**De l'exploration attentive des facettes de la psyché par la mise-en-scène, LUMET se fait le témoin de l'explosion d'une « *société du spectacle* » fondée sur l'omniprésence des caméras dans le quotidien. C'est en quelques sortes, le dispositif télévisuel de ses débuts que le cinéaste met en question au moment où ce dispositif passe dans le réel, le quotidien.**

**Hollywood aura été la grande religion opérante du 20ème siècle. Cette religion aura abolit la frontière fragile entre le réel et sa représentation. LUMET rendra régulièrement compte de cet état de fait en observant les rapports contrariés entre personnages et environnements, des « décors » sous surveillance constante…**

# 2 – Voir pour comprendre.

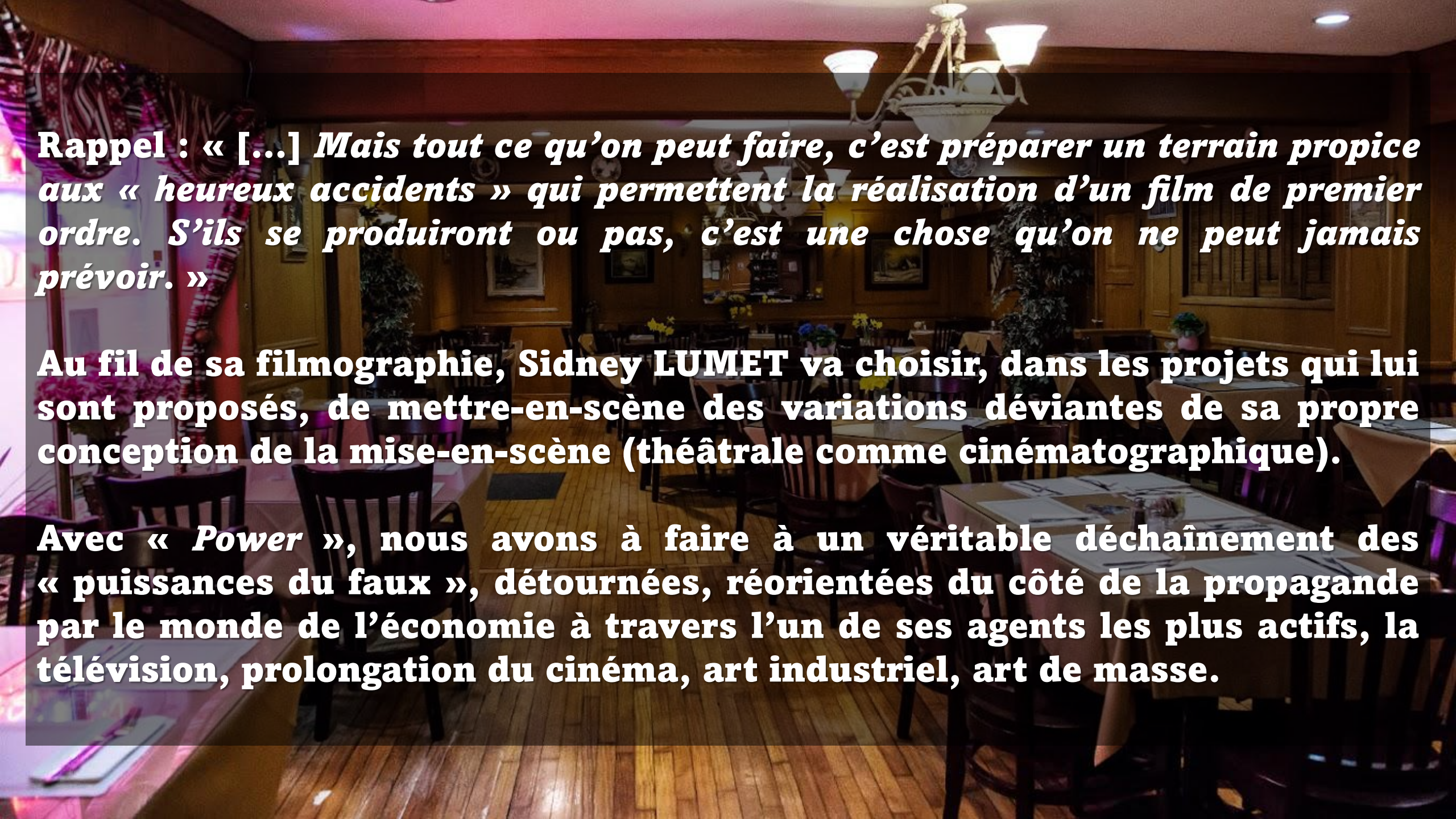
1971 1974 1975-1976 1997-2001

« *Power* » (Les coulisses du pouvoir – 1986) de Sidney LUMET. *

**METTRE-EN-SCENE**

**=**

**METTRE EN CRISE.**



**Rappel : « […] *Mais tout ce qu'on peut faire, c'est préparer un terrain propice aux « heureux accidents » qui permettent la réalisation d'un film de premier ordre. S'ils se produiront ou pas, c'est une chose qu'on ne peut jamais prévoir.* »**

**Au fil de sa filmographie, Sidney LUMET va choisir, dans les projets qui lui sont proposés, de mettre-en-scène des variations déviantes de sa propre conception de la mise-en-scène (théâtrale comme cinématographique).**

**Avec « *Power* », nous avons à faire à un véritable déchaînement des « puissances du faux », détournées, réorientées du côté de la propagande par le monde de l'économie à travers l'un de ses agents les plus actifs, la télévision, prolongation du cinéma, art industriel, art de masse.**

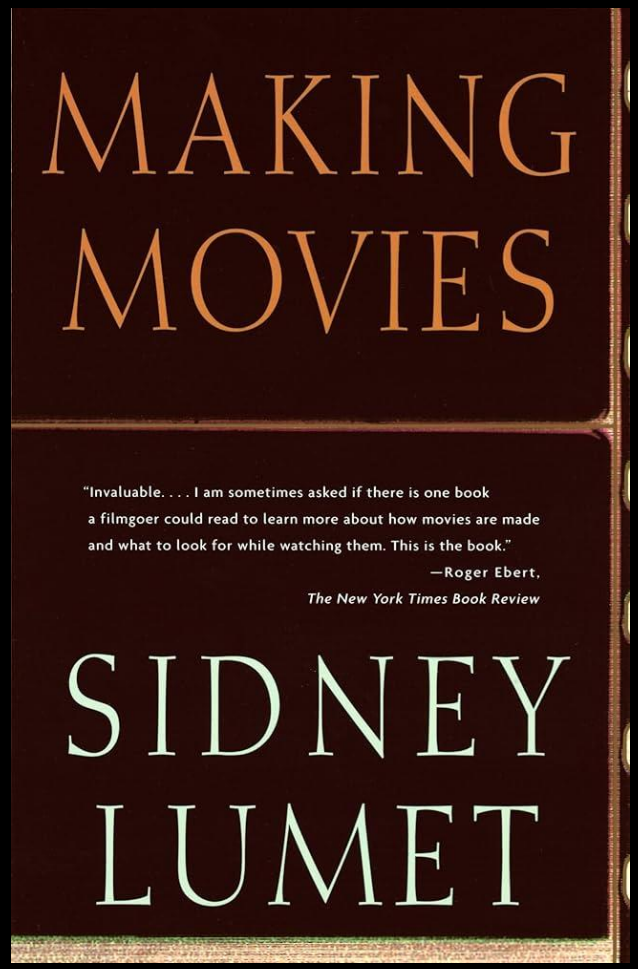
« ***Equus*** » (1977) de Sidney LUMET.

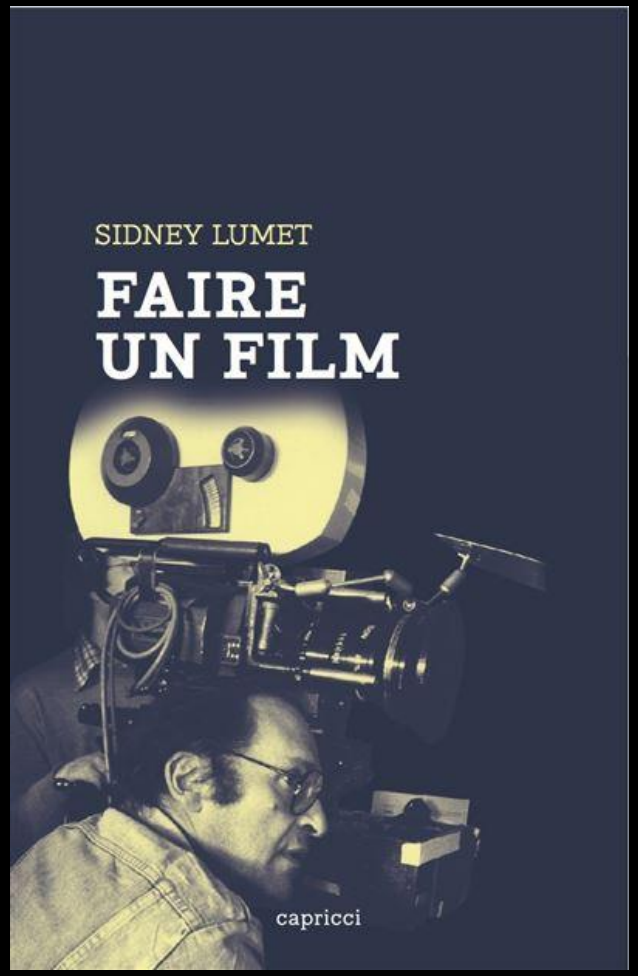
**S’appliquer à soi-même la déconstruction.**

**Mettre en abime les « puissances du faux ».**

**« *Equus* », autoportrait dans la filmographie du cinéaste, ne parle que de cela : d’un professionnel déconstruisant farouchement et inlassablement sa propre conception de son travail et, à travers elle, du monde…**

**Au cœur de « *Faire en film* » (Sidney LUMET, « *Making movies* », Vintage , 1996 puis Capricci, 2012) une question revient comme un leitmotiv : « *de quoi parle le film ?* » ***



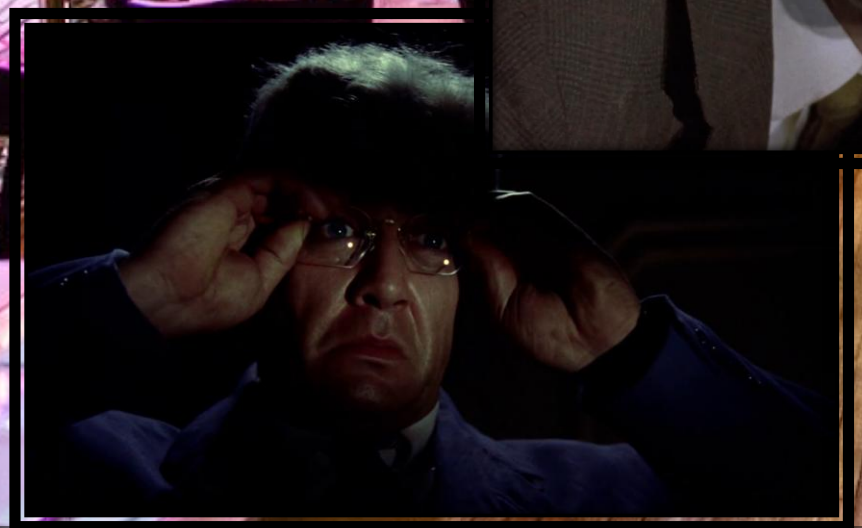
« J'ai parlé de la façon dont je décidais de faire ou non un film. C'est alors que se pose la plus importante de toutes les questions : de quoi parle le film ? Je ne parle pas de l'intrigue, quoique dans certains très bons mélodrames, l'intrigue soit le sujet. Et ce n'est pas mal ainsi. Une bonne histoire, excitante, effrayante, peut susciter un très grand plaisir. Mais de quoi traite le film, émotionnellement parlant ? Quel est son sujet, le nœud de l'intrigue, sa colonne vertébrale ? En quoi fait-il sens selon moi ?

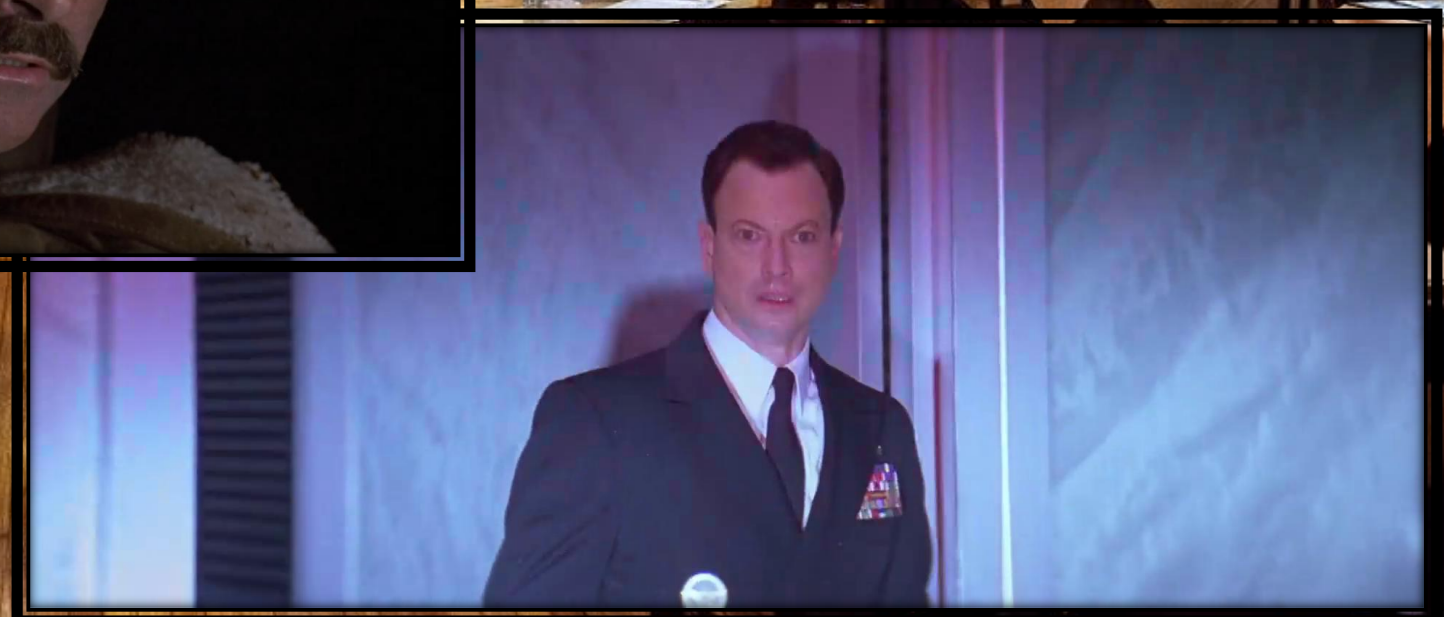
S'approprier le film, voilà qui est par-dessus tout nécessaire. Je vais travailler dessus jusqu'à l'épuisement pendant six, neuf, douze mois. Il vaudrait mieux qu'il ait un sens à mes yeux. Sinon, l'implication physique (qui est de fait très intense) que demande la réalisation me causera deux fois plus de fatigue.

[...] « *À bout de course* » : Qui paie le prix des passions et des engagements des parents ? »

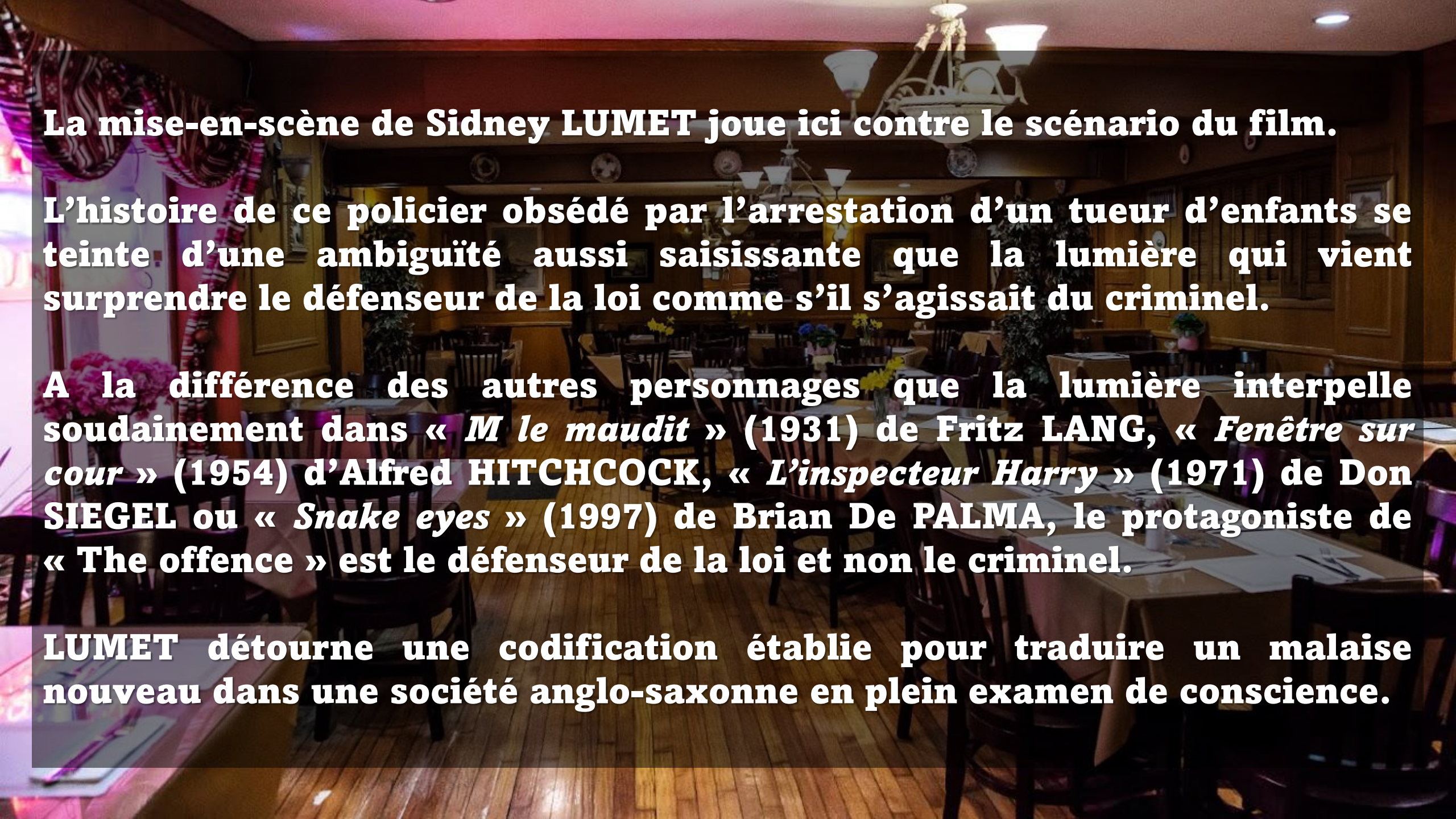
Sidney LUMET, « *Faire un film* », 1995.

« *The offence* » (1973) de Sidney LUMET.





« *M* » 1931 LANG / « *Rear window* » 1954 HITCHCOCK / « *Dirty Harry* » 1971 SIEGEL / « *Snake eyes* » 1998 DePALMA.

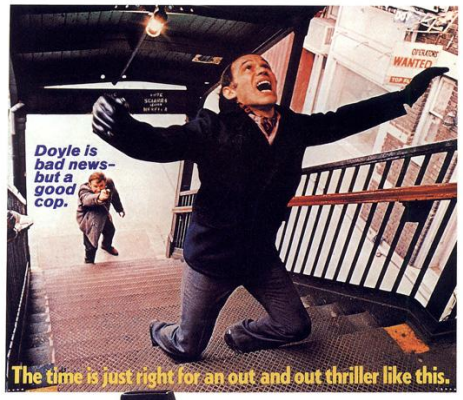


**La mise-en-scène de Sidney LUMET joue ici contre le scénario du film.**

**L'histoire de ce policier obsédé par l'arrestation d'un tueur d'enfants se teinte d'une ambiguïté aussi saisissante que la lumière qui vient surprendre le défenseur de la loi comme s'il s'agissait du criminel.**

**A la différence des autres personnages que la lumière interpelle soudainement dans « *M le maudit* » (1931) de Fritz LANG, « *Fenêtre sur cour* » (1954) d'Alfred HITCHCOCK, « *L'inspecteur Harry* » (1971) de Don SIEGEL ou « *Snake eyes* » (1997) de Brian De PALMA, le protagoniste de « The offence » est le défenseur de la loi et non le criminel.**

**LUMET détourne une codification établie pour traduire un malaise nouveau dans une société anglo-saxonne en plein examen de conscience.**

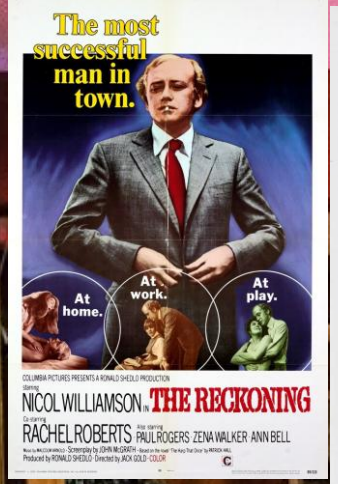


THE FRENCH CONNECTION

20th CENTURY-FOX PRESENTS "THE FRENCH CONNECTION" A PHILIP D'ANTONI PRODUCTION
STARRING GENE HACKMAN FERNANDO REY ROY SCHEIDER TONY LO BIANCO MARCEL BOZZUFFI
DIRECTED BY WILLIAM FRIEDKIN PRODUCED BY PHILIP D'ANTONI ASSOCIATE PRODUCER KENNETH UTT
EXECUTIVE PRODUCER G.DAVID SCHINE SCREENPLAY BY ERNEST TIDYMAN MUSIC COMPOSED AND CONDUCTED BY DON ELLIS
COLOR BY DE LUXE®

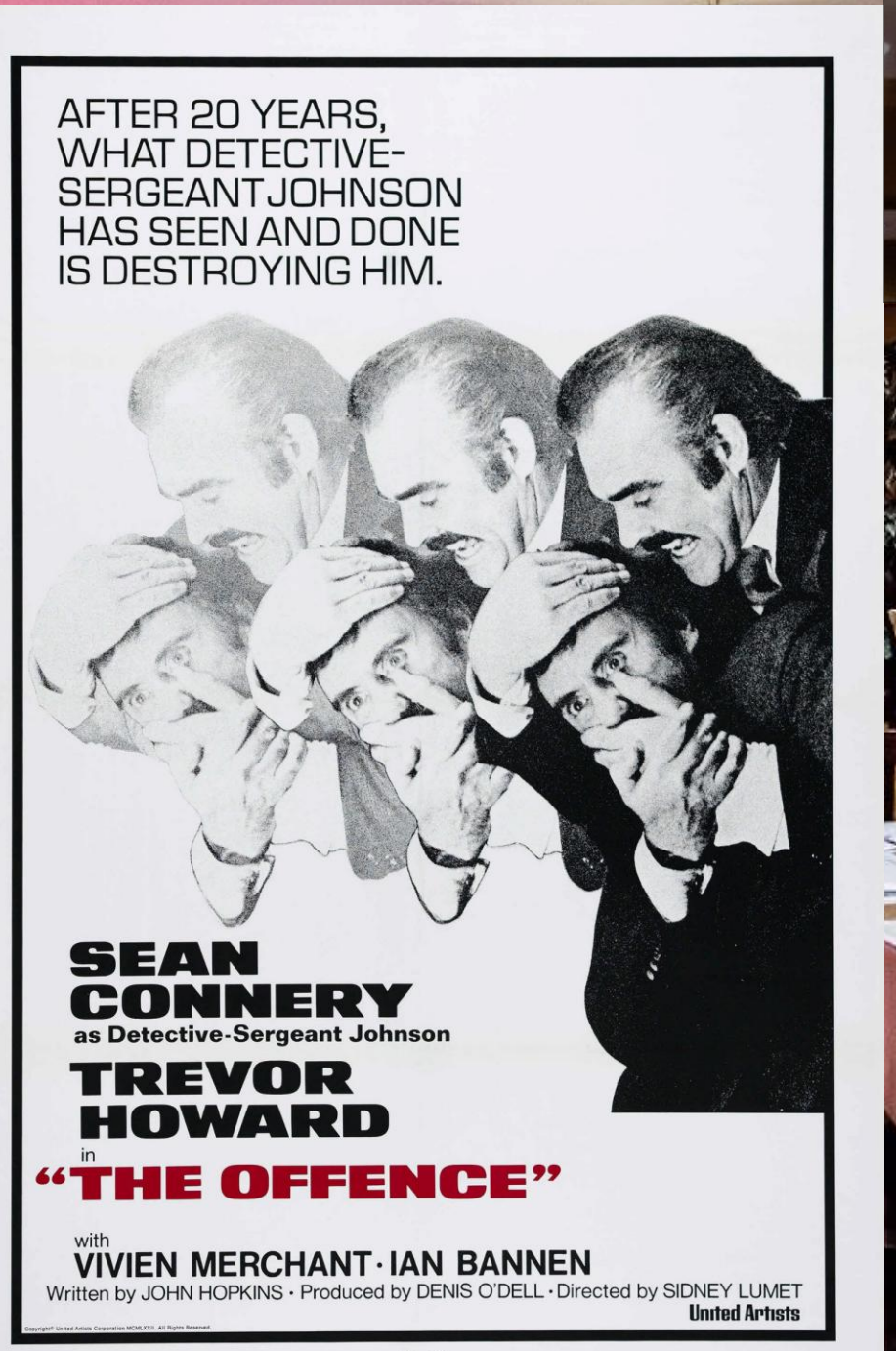
Clint Eastwood
Dirty Harry

CLINT EASTWOOD in "DIRTY HARRY" A Malpaso Company Production Co-Starring HARRY GUARDINO · RENI SANTONI · ANDY ROBINSON · JOHN LARCH and JOHN VERNON as "The Mayor" · Executive Producer Robert Daley · Screenplay by Harry Julian Fink & R. M. Fink and Dean Reisner
Story by Harry Julian Fink & R. M. Fink · Produced and Directed by Don Siegel · PANAVISION® · TECHNICOLOR® · Warner Bros., A Kinney Company

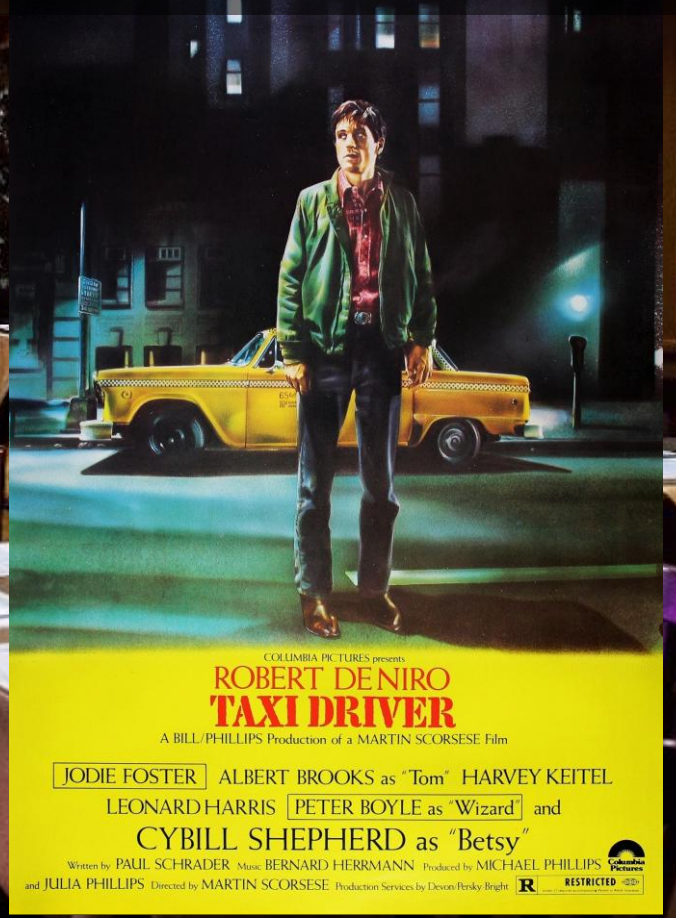



COLUMBIA PICTURES PRESENTS A RONALD SHEDLO PRODUCTION
NICOL WILLIAMSON in THE RECKONING
Co-starring RACHEL ROBERTS PAUL ROGERS ZENA WALKER ANN BELL
Produced by RONALD SHEDLO · Directed by JACK GOLD · COLOR

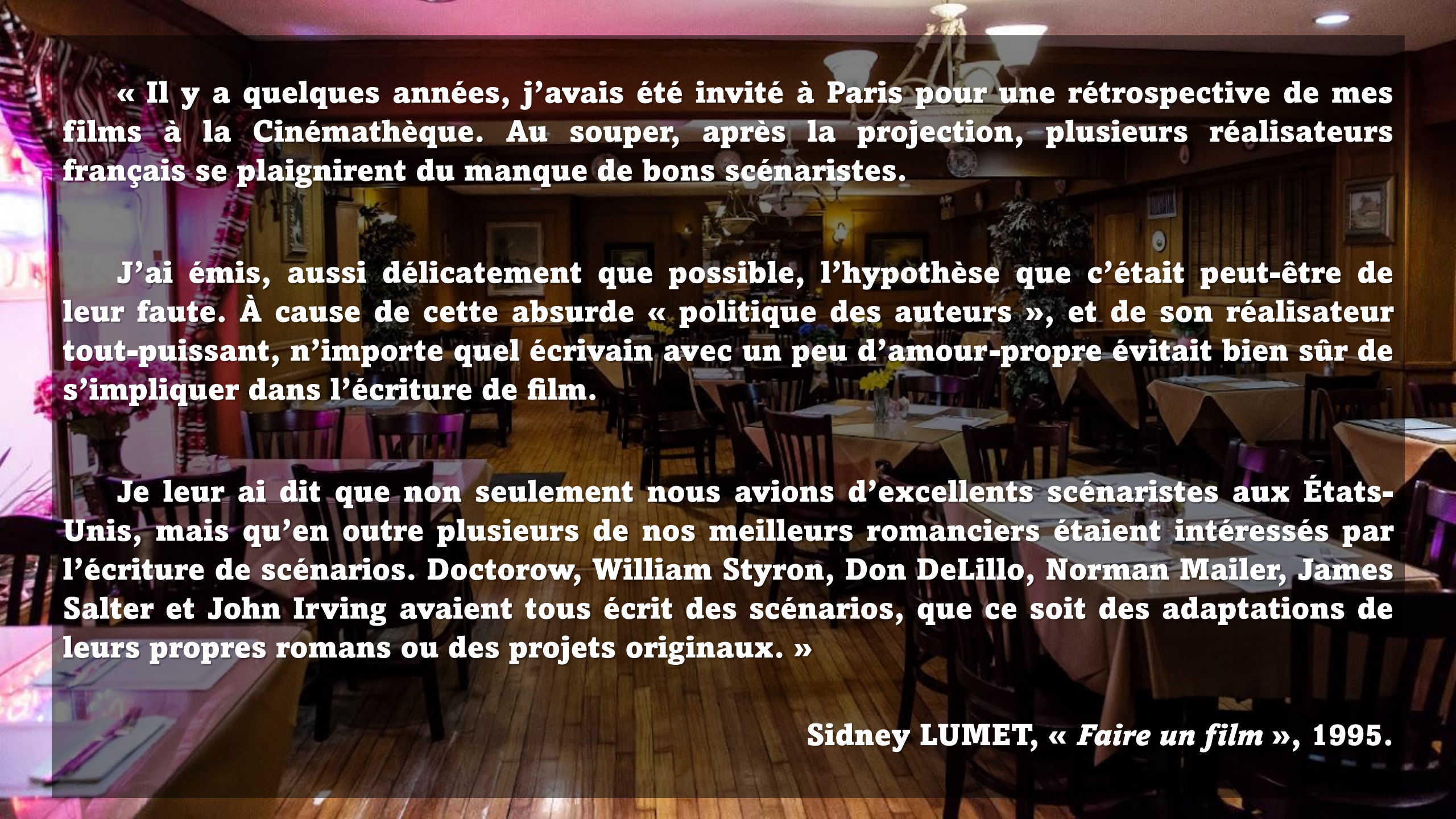
Richard Burton "Villain"
By the time he's ready to kill you, it's an act of mercy.




On considère « *The offence* », comme faisant partie d'une trilogie anglaise du polar avec « *Get Carter* » et « *Villain* ».




Ce cinéma anglais mal aimé à l'époque dialogue en outre avec le cinéma américain des années 1970…



« Il y a quelques années, j'avais été invité à Paris pour une rétrospective de mes films à la Cinémathèque. Au souper, après la projection, plusieurs réalisateurs français se plaignirent du manque de bons scénaristes.

J'ai émis, aussi délicatement que possible, l'hypothèse que c'était peut-être de leur faute. À cause de cette absurde « politique des auteurs », et de son réalisateur tout-puissant, n'importe quel écrivain avec un peu d'amour-propre évitait bien sûr de s'impliquer dans l'écriture de film.

Je leur ai dit que non seulement nous avions d'excellents scénaristes aux États-Unis, mais qu'en outre plusieurs de nos meilleurs romanciers étaient intéressés par l'écriture de scénarios. Doctorow, William Styron, Don DeLillo, Norman Mailer, James Salter et John Irving avaient tous écrit des scénarios, que ce soit des adaptations de leurs propres romans ou des projets originaux. »

Sidney LUMET, « *Faire un film* », 1995.

# C – LA SCENE CINEMATOGRAPHIQUE « LUMETIENNE » : NEW-YORK.

« ***Night falls on Manhattan*** » (1996) de **Sidney LUMET**.

*« New-York est apparu dans plus de films que Michael CAINE… »*

RICHARD A. BLAKE

# STREET SMART

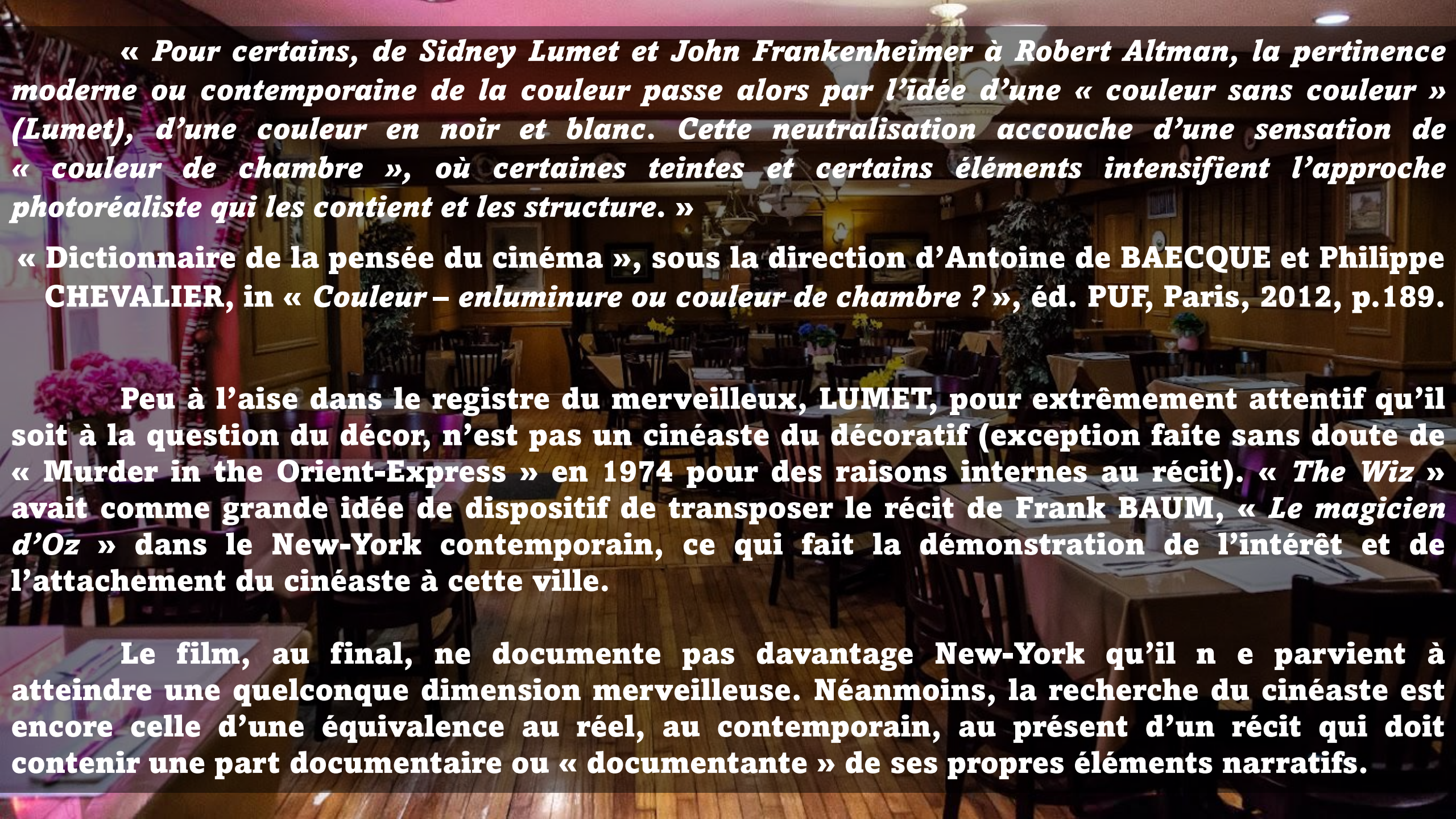
THE NEW YORK OF LUMET, ALLEN, SCORSESE, AND LEE

**Presses Universitaires du Kentucky, 2021.**

**Sidney LUMET fait partie du cercle très fermé des grands portraitistes de la ville de New-York…**

**…avec Woody ALLEN, Martin SCORSESE et Spike LEE. Tous résident de la ville.**

C'est divin et succulent !

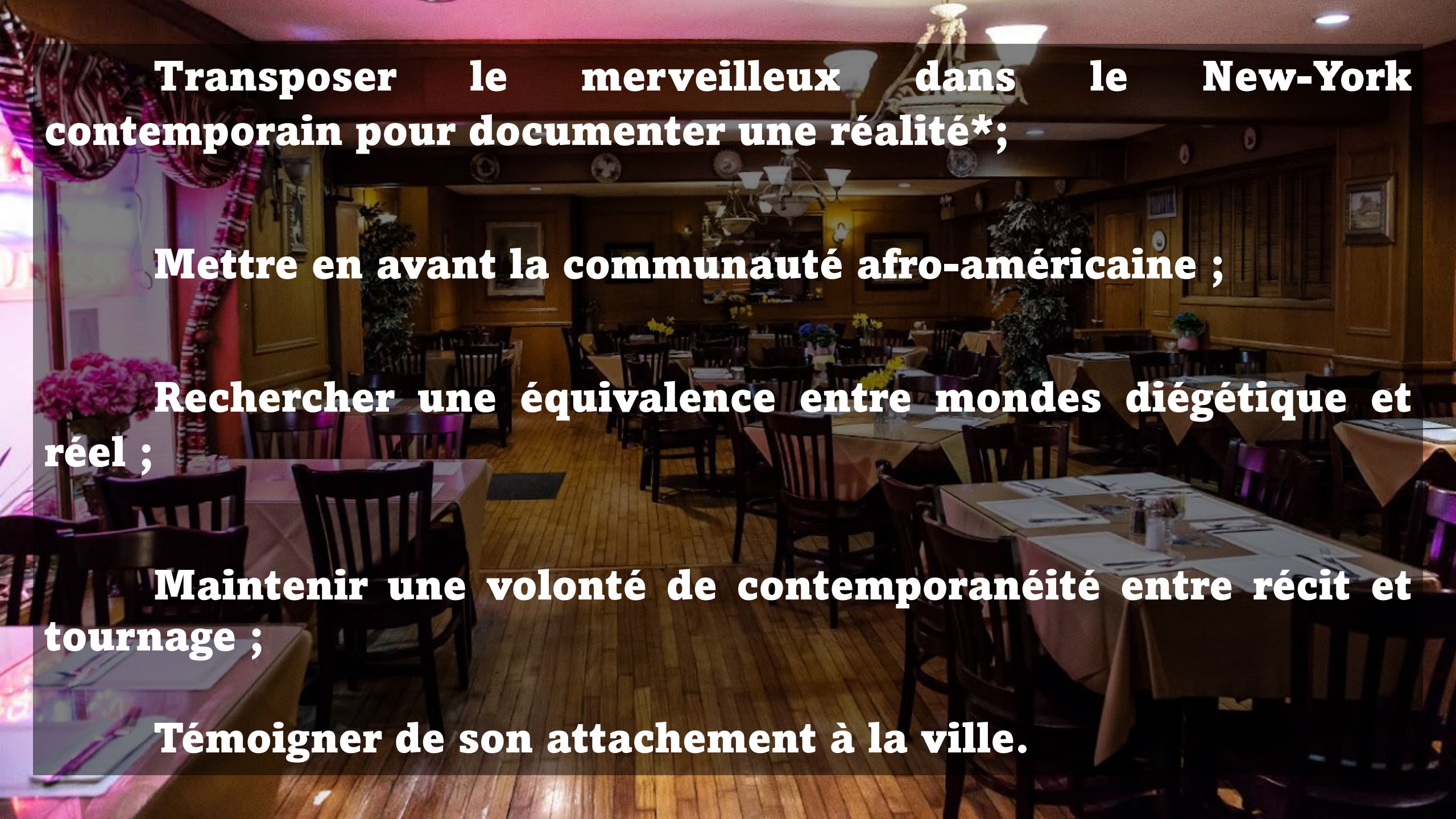


***« Pour certains, de Sidney Lumet et John Frankenheimer à Robert Altman, la pertinence moderne ou contemporaine de la couleur passe alors par l'idée d'une « couleur sans couleur » (Lumet), d'une couleur en noir et blanc. Cette neutralisation accouche d'une sensation de « couleur de chambre », où certaines teintes et certains éléments intensifient l'approche photoréaliste qui les contient et les structure. »***

**« Dictionnaire de la pensée du cinéma », sous la direction d'Antoine de BAECQUE et Philippe CHEVALIER, in « *Couleur – enluminure ou couleur de chambre ?* », éd. PUF, Paris, 2012, p.189.**

**Peu à l'aise dans le registre du merveilleux, LUMET, pour extrêmement attentif qu'il soit à la question du décor, n'est pas un cinéaste du décoratif (exception faite sans doute de « Murder in the Orient-Express » en 1974 pour des raisons internes au récit). « *The Wiz* » avait comme grande idée de dispositif de transposer le récit de Frank BAUM, « *Le magicien d'Oz* » dans le New-York contemporain, ce qui fait la démonstration de l'intérêt et de l'attachement du cinéaste à cette ville.**

**Le film, au final, ne documente pas davantage New-York qu'il n e parvient à atteindre une quelconque dimension merveilleuse. Néanmoins, la recherche du cinéaste est encore celle d'une équivalence au réel, au contemporain, au présent d'un récit qui doit contenir une part documentaire ou « documentante » de ses propres éléments narratifs.**



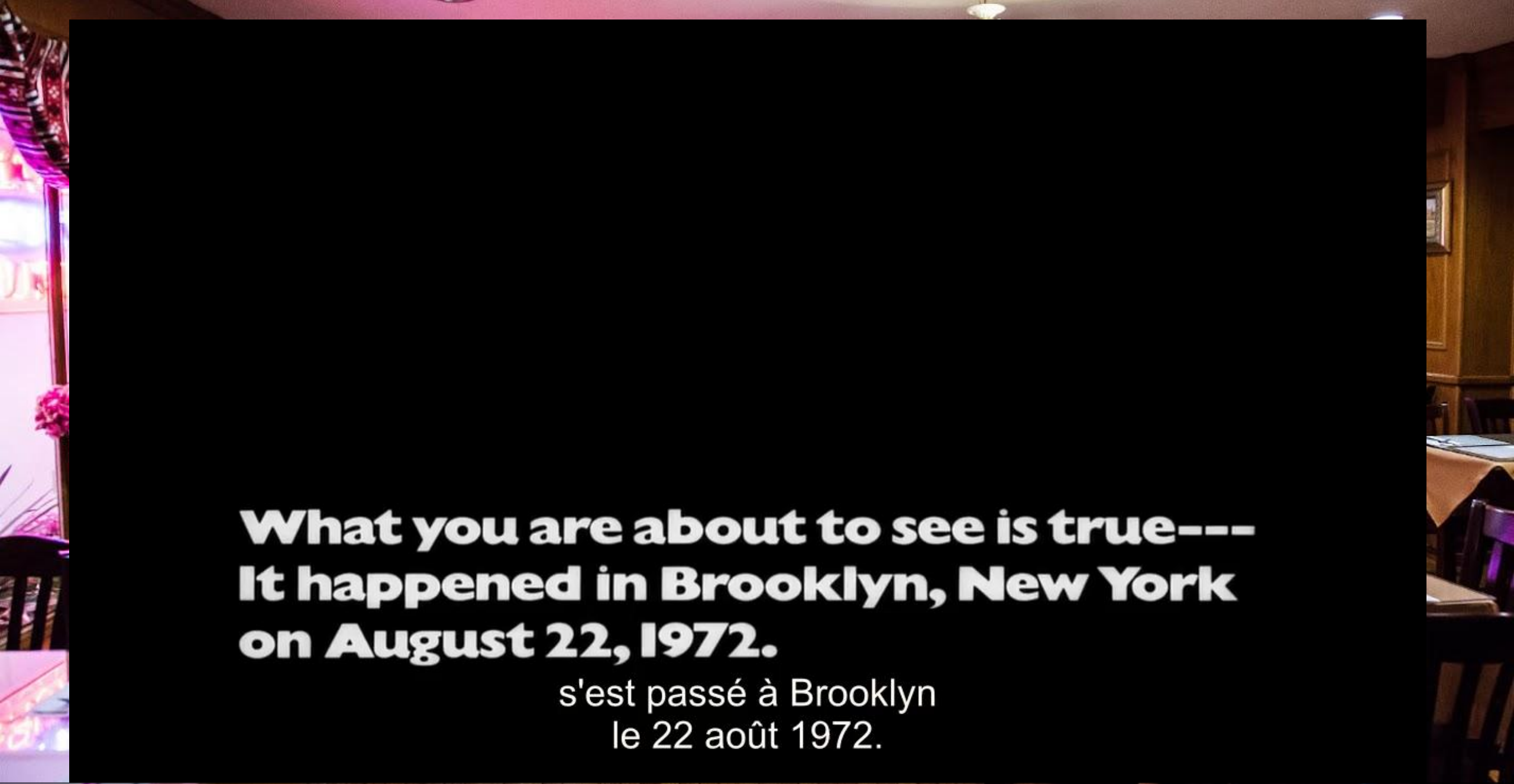
Transposer le merveilleux dans le New-York contemporain pour documenter une réalité*;

Mettre en avant la communauté afro-américaine ;

Rechercher une équivalence entre mondes diégétique et réel ;

Maintenir une volonté de contemporanéité entre récit et tournage ;

Témoigner de son attachement à la ville.




**« *A dog day afternoon* » (Un après-midi de chien – 1975) de Sidney LUMET.**

**Raconter au cinéma n’est pas « dire » mais « montrer ». ***

**Privilégier le décor et les personnages à l’intrigue.**

**Mettre en scène les liens les êtres et leur milieu.**

**Travailler contre l’image et proposer une des premières grandes tragédies télévisuelles…**

*« La structure du film a beau se relâcher dans les trois derniers quarts d'heure, c'est la partie qui m'a le plus plu. De tous les films qui mettent en scène New-York, c'est l'un des plus gratifiants, parce qu'après avoir montré que l'éloquence de Sonny rallie la foule et même les caissiers de la banque contre les flics le réalisateur Sidney LUMET et le scénariste Frank PIERSON nous laissent mariner dans les eaux troubles des frustrations de Sonny, sans tout nous expliquer. Ils nous demandent de ressentir des émotions, sans jamais nous en donner la clé. [...] cette nouvelle forme de masculinité est de plus en plus souvent illustrée au cinéma. Autrefois, la perversion de la célébrité faisait souvent naître chez l'acteur la crainte d'aller jusqu'au bout de son rôle, et d'exposer les entrailles d'un personnage ; les stars ont commencé à sentir sur elles le poids de leur propre image et à appréhender la réaction du public au moment de révéler la vérité d'un personnage. Mais la nouvelle génération de stars (...) explore aussi loin que possible la psyché de ses personnages. »*

**Pauline KAEL**, « *Chroniques américaines* », in « *Notes sur l'évolution des héros, de la morale et du public* » (publié le 8 novembre 1976 dans le « New-Yorker »), éd. Sonatine, Paris, 2010, p.331-347.

**LUMET, réalisateur narratif avant tout, pratique pourtant un cinéma qui privilégie le décor et les personnages qui en émanent à l'intrigue, qui assujetti la seconde aux premiers. Raconter au cinéma n'est pas « dire » mais « montrer ».**

« *The pawnbroker* » (Le prêteur-sur-gage – 1964) de Sidney LUMET.

**Le cinéma, art de l'extériorité, enregistre comme nulle autre l'apparence du monde. Raconter «  en cinéma » c'est partir de ce constat. De fait, LUMET crée un lien profond, sans cesse renouvelé par les infinies variations topographiques de la ville, entre décor et personnage.**

**Dans « *Le prêteur-sur-gage* », l'alternance de séquences en intérieur, explicitement psychologiques, et de séquences qui documentent admirablement (ghrâce à la photographie exceptionnelle de Boris KAUFMANN) la ville, compose le portrait d'un homme et d'un lieu inextricablement liés. La remarquable partition de Quincy JONES – compositeur qui travaillera de nombreuses fois avec le cinéaste – transforme en outre New-York en un vaste lieu d'introspection, une monumentale chambre d'écho au tourment du personnage. Ce tourment – la Shoah, et la survie à la Shoah – est rendu, tacitement, par la manière dont LUMET filme les gigantesques architectures d'un New-York en mutation où le verre et le béton installent une dimension quasi-science-fictionnelle, apocalyptique.**

**On songe au concept de « psycho-géographie » tel que définit par Guy DEBORD : « *L'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus.* »**

**« *Introduction à une critique de la géographie urbaine* », Les lèvres nues n°6, 1955, p.57.**

**Francis BACON,**
**« *L'Orestie d'Eschyle* »,**
**Triptyque, 1981,**
**huile sur toile, 52**
**x 100,6 cm.**

**LUMET EST EMBLEMATIQUE DE CE QUE LE CRITIQUE & CINEASTE NICOLAS SAADA NOMME LE « HOLLYWOOD BREAKDOWN », LA DEPRESSION HOLLYWOODIENNE…**

**Le concept de « *figural* », forgé par Gilles DELEUZE dans son ouvrage « *La logique de la sensation* » (Minuit, 1981) :**

**- Une figure isolée dans un parallélépipède qui n'entre pas en contact avec les autres figures afin de « casser » la narration ;**

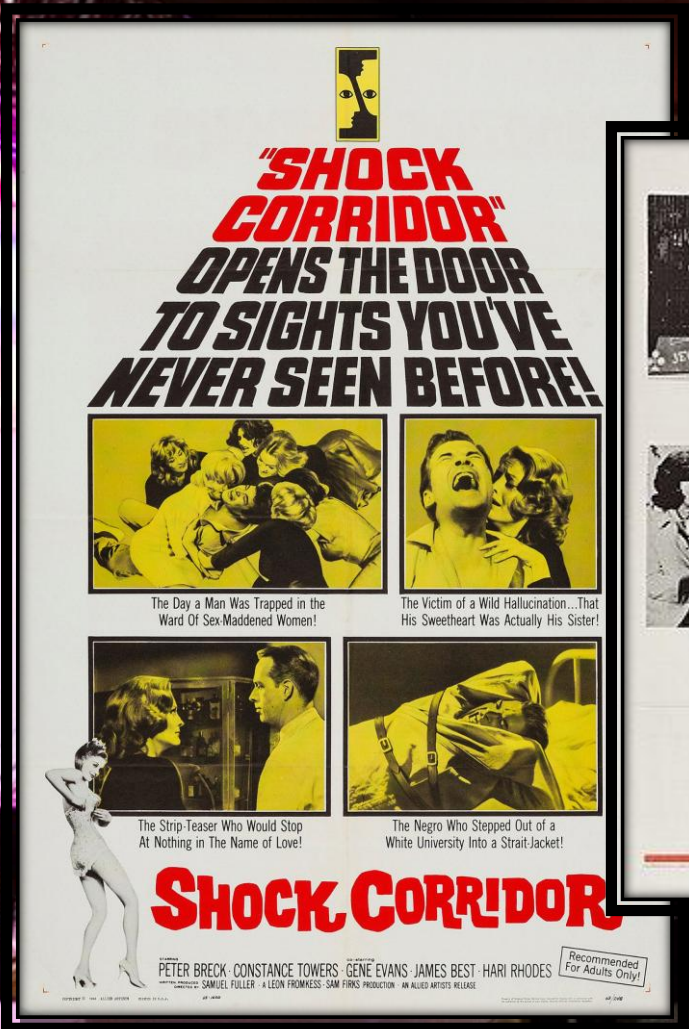
**- Une représentation de la sensation, c'est-à-dire des forces à l'œuvre sur la figure : le figural c'est la forme rapportée à la sensation.**

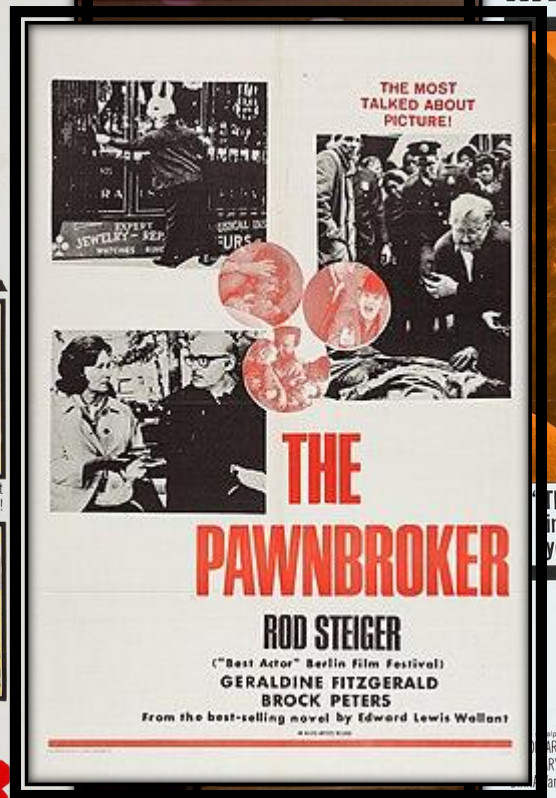
**Comme le peintre, le cinéaste capte ici davantage des forces que des formes à proprement parlé. Car il ne s'agit pas de représenter ce qui n'est, en fait, pas représentable…**

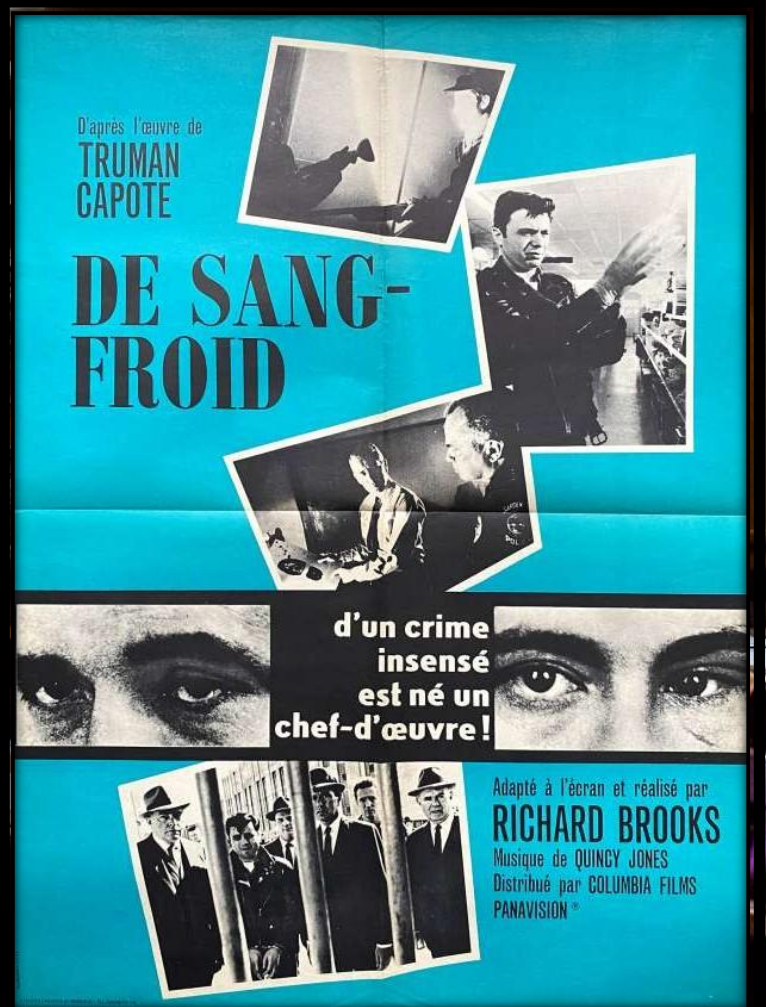
**On songe au concept de « psycho-géographie » tel que définit par Guy DEBORD :**

***« L'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus. »***

**« *Introduction à une critique de la géographie urbaine* », Les lèvres nues n°6, 1955, p.57.**






« L'expressionnisme réaliste »…

1963 1964 1967

« *Daniel* » (1983) de Sidney LUMET. *

*« Comme tout le reste dans Daniel, la musique a été facile à concevoir mais difficile à exécuter. Pour la première et dernière fois de ma carrière, j'ai choisi une musique déjà existante. Je savais depuis le début que je voulais utiliser des enregistrements de Paul Robeson. Ce choix convenait parfaitement à l'époque à laquelle le film se déroulait. Politiquement aussi c'était approprié, puisque c'est à un concert de Robeson à Peekskill, dans l'état de New York, que l'un des personnages principaux avait vécu une expérience fondatrice. Mais quelles chansons utiliser, et où les placer ? À force d'essais et d'erreurs, la bande originale s'est façonnée d'elle-même. La première chanson, This Little Light of Mine, n'intervient qu'à la moitié du film. Elle était reprise à la fin, quand Daniel, revenu à la vie, assiste à un gigantesque rassemblement pacifique dans Central Park. Seulement cette fois, elle était jouée et chantée de façon plus moderne, avec des arrangements à la Joan Baez. Pour l'enterrement de la sœur, « There's a Man Going Round, Taking Names » fonctionnait à merveille. Il a fallu modifier le montage de la scène pour l'ajuster à la chanson qui était déjà enregistrée, car nous n'avions pas l'autorisation d'apporter beaucoup de modifications à l'enregistrement. Nous avons pu couper un refrain, mais c'était à peu près tout. Nous avons utilisé deux autres chansons de Robeson, dont sa magnifique « Jacob's Ladder ». »*

**Sidney LUMET**, « *Making movies* », éd. Vintage, 1996.

***Trois*** **chansons sont utilisées dans le film :**

**« *This Little Light of Mine* »,**

**« *There's a Man Going Round taking Names* »,**

**« *Jacob's Ladder* ».**

**Ces choix renvoient tout autant à l'enfance (berceuse) qu'au récit mythique (l'ancien testament et la culture juive).**

Civil rights icon Paul Robeson being received in the Soviet Union in 1934. Of his visit he said:

"Here, I am not a Negro but a human being for the first time in my life ... I walk in full human dignity."

« *The reckoning* » (1969) de Jack GOLD.

***« Il s'inquiétait pour toi, ton père. A propos de ton obsession de réussir dans les affaires. Tu manquais d'idéaux, tu étais devenu un opportuniste. Il a remarqué que tu n'avais plus aucune chanson en toi. »***

**« *The reckoning* » (1969) de Jack GOLD.**

« *Twelve angry men* » (Douze hommes en colère – 1957) de Sidney LUMET.

« ***Prince of the city*** » (Le prince de New-York – 1981) de Sidney LUMET.

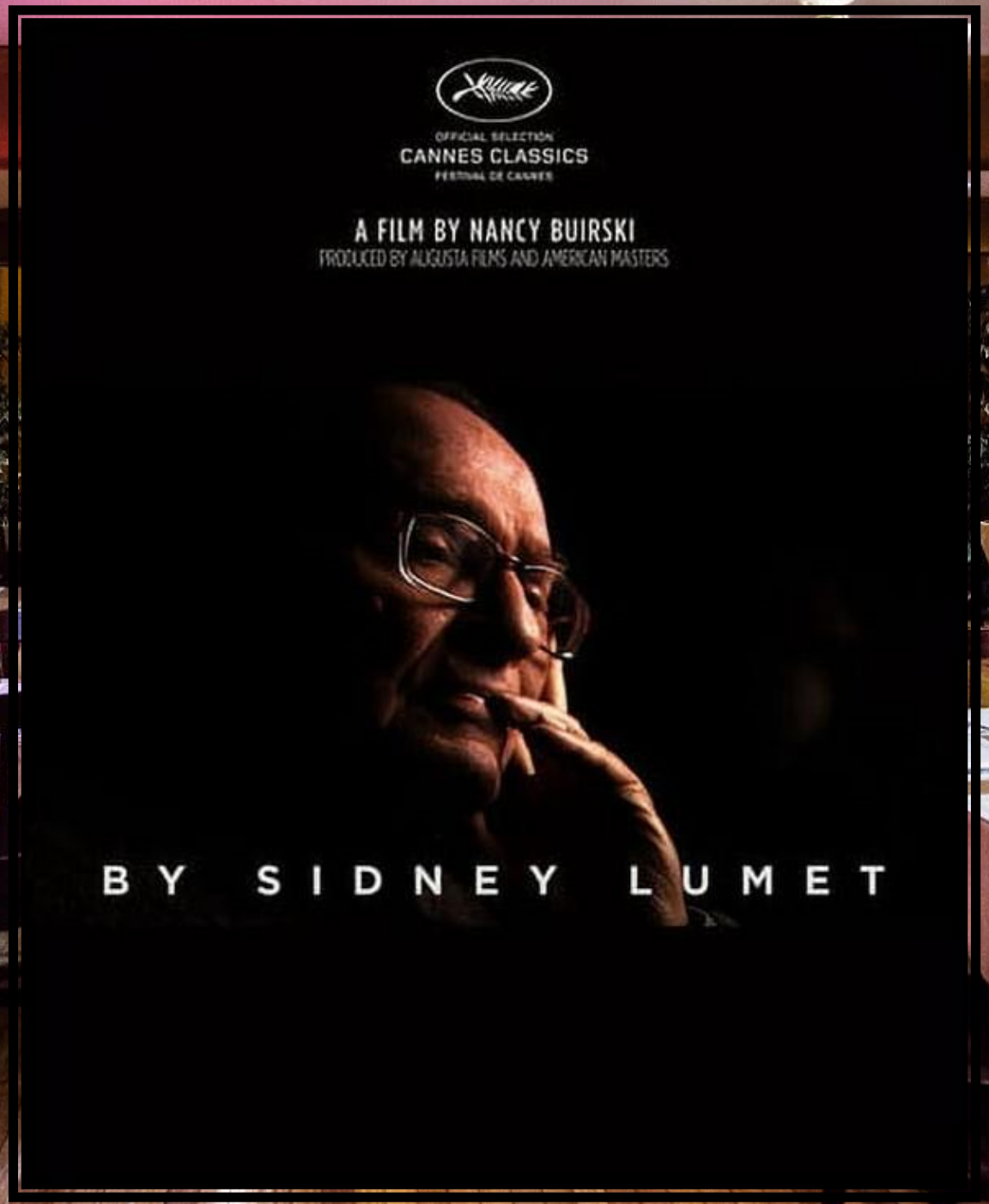
« *Night falls on Manhattan* » (Dans l'ombre de Manhattan – 1996) de Sidney LUMET.

**New-York sera revisité par LUMET à travers des lieux-repères dont la mise-en-scène évoluera au fil de l'œuvre. L'exemple le plus fameux est sans doute celui du palais de Justice de la ville tant il est symbolique du champ thématique qu'explorera régulièrement le cinéaste : la loi, l'ordre, la justice, l'institution…**

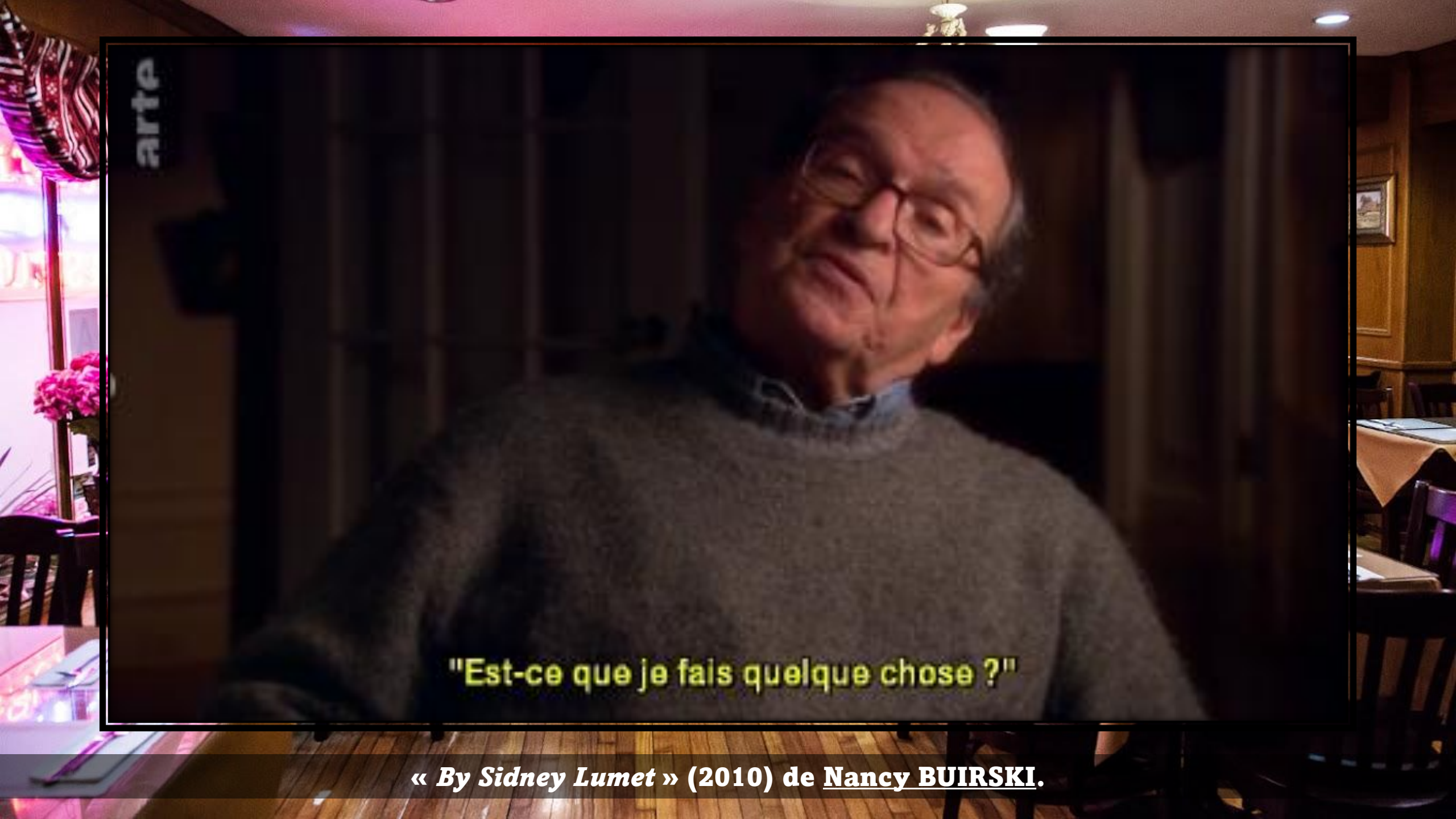
**Le monumental dialogue avec l'individualité dans les trois séquences précédentes. Le lieu impressionne la rétine et suscite de la claustrophobie, de la solitude, la déformation des perspectives (l'usage des focales courtes est un trait stylistique marquant de LUMET qui fait souvent évoluer l'optique au fil du film pour traduire la perception des protagonistes).**

**New-York, à travers ce lieu, pèse de tout son poids sur des personnages qui, au fill des films, semblent avoir de moins en moins de « chansons dans le cœur ». Encore porteur d'espoir dans « *Twelve angry men* » en 1957, le gigantesque bâtiment écrase les protagonistes de « *Prince of the city* » en 1981, pour devenir le lieu symbolique où l'on vient se donner la mort dans « *Night falls on Manhattan* » en 1996.**

**Il y a quelque chose de l'anthropologie d'une société dans l'œuvre de LUMET qui convoque tout autant l'imagerie du Péplum que celle des sacrifices rituels. Foncièrement, il s'agit d'un cinéma où l'individu est le produit d'un environnement dont la description tient souvent lieu de propos au film.**




« ***By Sidney Lumet*** »
**(2010)**
**de Nancy BUIRSKI.**




« ***By Sidney Lumet*** » (2010) de **Nancy BUIRSKI**.

*Sidney LUMET : faire des films.*

# 2 – LA LOI.

# A – LA LOI, LE GROUPE ET LA PAROLE.

« *Child's play* » (Les yeux de Satan – 1972) de Sidney LUMET.

**Le souvenir terrible avec lequel s'ouvre le film « *By Lumet* » consacré à l'œuvre du cinéaste, trois ans avant son décès, pose la thématique la plus forte de cette vaste filmographie : la relation problématique du groupe et de l'individu.**

**Qu'un des films du cinéaste puisse s'intituler « *The group* » tombe alors sous le sens. Bien des films de LUMET pourrait s'intiytulé ainsi. Réalisé en 1966, un an avant l'avènement du Nouvel Hollywood (« *Bonnie & Clyde* », « *The graduate* »), le film hésite entre deux époques – si visuellement il se rattache encore par bien des points à l'époque classique, il aborde des thèmes, tous liés à la condition féminine d'avant et d'après-guerre, qui anticipent sur une certaine modernité.**

**La mise en scène est exemplaire du projet de LUMET : distinguer les individus au sein du groupe pour mieux en analyser la dynamique interne.**

**Toujours soucieux de convertir une question politique en question cinématographique, le cinéaste propose ici une succession de portraits visant à caractériser très classiquement les protagonistes, pour ensuite questionner la manière dont il sera possible de les réunir ensemble dans le cadre. Du travelling circulaire autour de la table nous passons à une mise en abime des jeunes femmes représentées par une peinture, dans le cadre d'un tableau. La question des rapports entre le réel et l'image est posée…**

« *The group* » (1966) de Sidney LUMET.

**« Depuis son premier film, Douze hommes en colère, adaptation de la célèbre dramatique de télévision de Reginald Rose sur le fonctionnement d'un jury d'assises, Lumet a consacré une grande partie de son œuvre à étudier la cohérence et la cohésion de certains groupes éphémères ou durables, dynamiques ou immobiles (mais l'immobilisme dans un groupe n'est qu'apparent et représente une forme paradoxale de dynamisme). [...] La grande originalité du film, qui éclaire la rigueur du travail de Lumet, consiste à présenter ce groupe dans son unité interne sans qu'aucun élément (ou personnage) extérieur vienne en souligner artificiellement les caractéristiques. [...] Evitant la facilité du dramatisme spectaculaire, Lumet donne libre cours à ses talents de directeurs d'acteurs [...]. Direction basée sur la subtilité, la nuance, le détail, le travail en profondeur, le faible contraste, le refus du vedettariat et des grandes orgues. Lumet repousse ainsi – et c'est l'une des audaces du film – le processus d'identification du spectateur à tel ou tel protagoniste, d'autant que le destin des héroïnes n'échappe pas à une certaine grisaille, à une sorte d'usure lente, un peu triste et monotone, de ses ambitions et de ses rêves. »**

**Jacques LOURCELLES, « *Dictionnaire du cinéma – les films* », coll. Bouquins, éd. Laffont, Paris 1992, p. 666-667 .**

« *The group* » (1966) de Sidney LUMET.

**La question du théâtre relève à la fois ici du profilmique (la parfaite soirée bourgeoise comme lieu de représentation), du filmique (le travail de la caméra dont le mouvement accompagne le dialogue et retranscris la sensation de la durée réelle) et du scénario puisque l'un des protagonistes est auteur dramatique en devenir.**

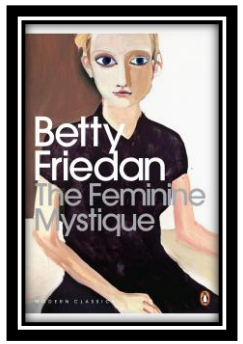
**La mise-en-scène de LUMET hérite du théâtre puis de la mise en scène de pièces en direct à la télévision le goût du plan-séquence, du plan long. Il va s'agir pour le cinéaste de mettre l'image à l'épreuve de la durée.**

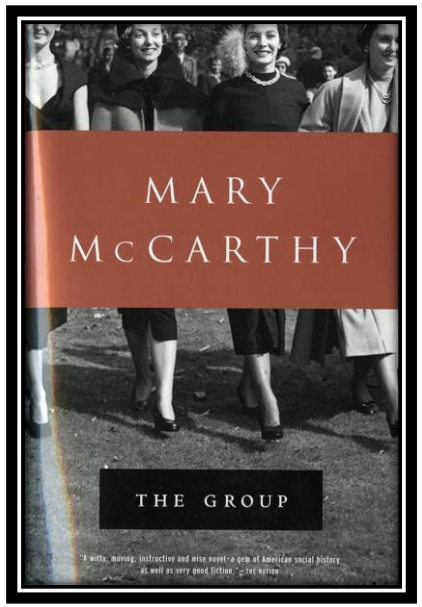
**On le voit ici, l'image (celle que voudrait donner le couple à leurs hôtes) s'effrite inexorablement face à la durée. Si le cinéma ajoute cette durée à l'image fixe, alors il ne peut que travailler finalement contre l'image et sa loi, c'est-à-dire les conventions qui la régissent.**

**A cet égard, la représentation de l'homme « idéalisé » par l'une des protagoniste qui figure sur le mur de l'appartement offre, par le jeu du raccord de regard, une comparaison avec le réel que nous ne pouvons que ressentir comme défavorable.**

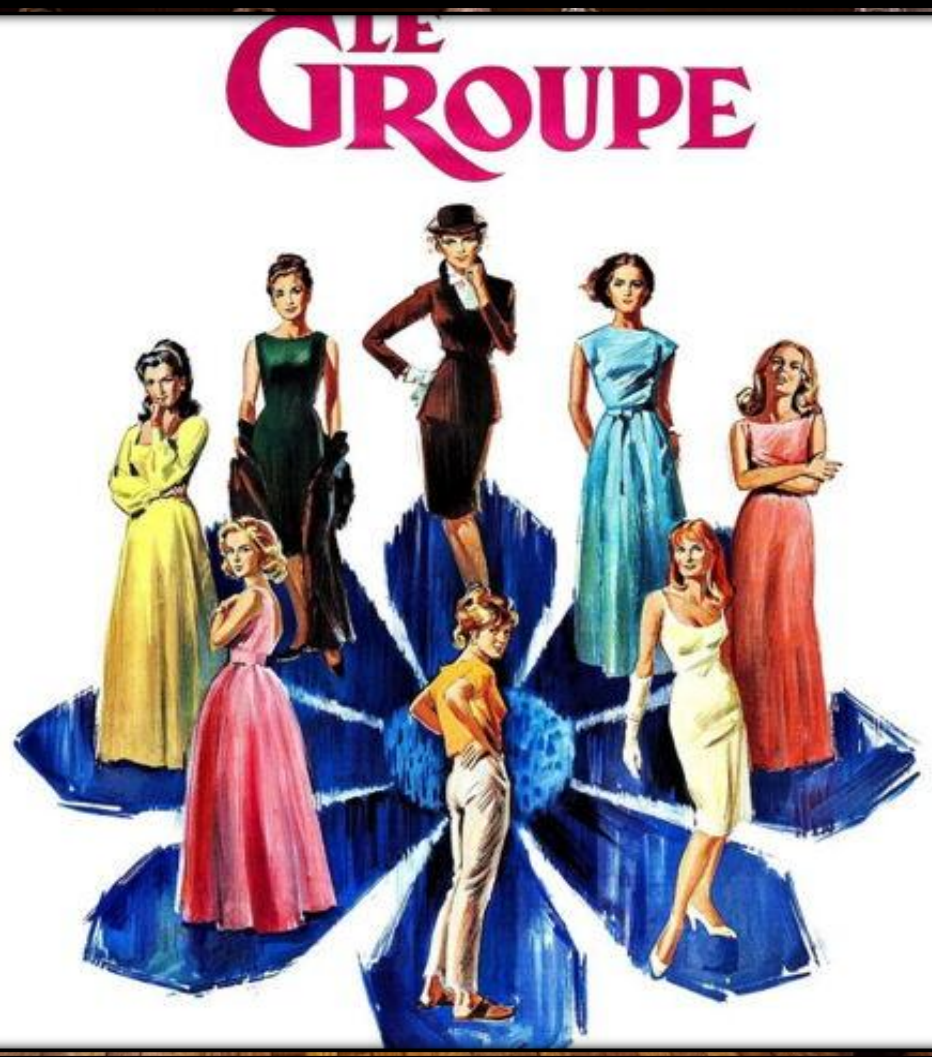
**LUMET n'use pas du cinéma comme d'un moyen d'illusion. L'acran est le lieu du retour du réel, y compris dans les conditions de production un peu factice comme le sont celles de « *The group* ».**

# 1966 : fin du code d'auto-censure en application à Hollywood depuis 1934…




1962- 63



**La relation problématique du groupe et de l'individu que la loi est censée réguler est une thématique fondamentale en lien avec le théâtre comme avec la politique. ***

**LUMET met en scène ici le rapport des femmes aux institutions : psychanalyse, psychiatrie, capitalisme, communisme, contraception, maternité, famille et, surtout, patriarcat.**

« *The group* » (1966) de Sidney LUMET.

« *Twelve angry men* » (Douze hommes en colère – 1959) de Sidney LUMET.

« *Serpico* » (1974) de Sidney LUMET.

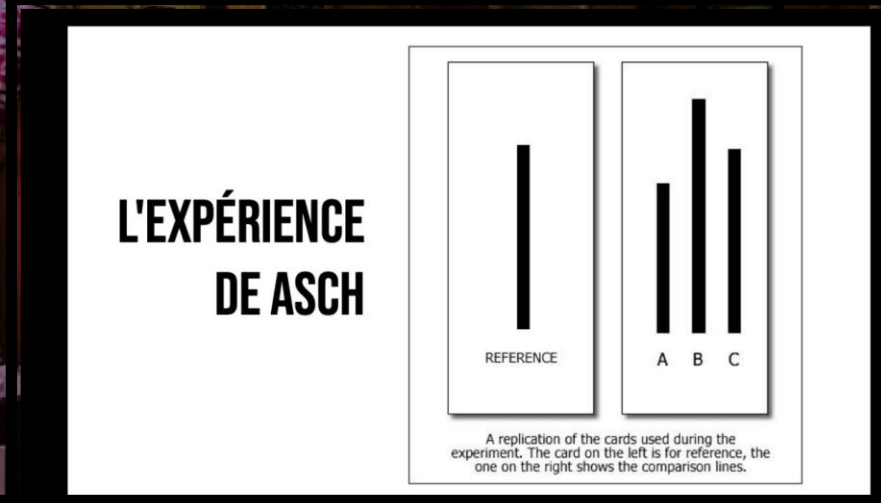
**Fréquenter l'œuvre de LUMET c'est renoncer séquençage de l'histoire du cinéma tant le cinéaste aura témoigné d'un flux constant…**

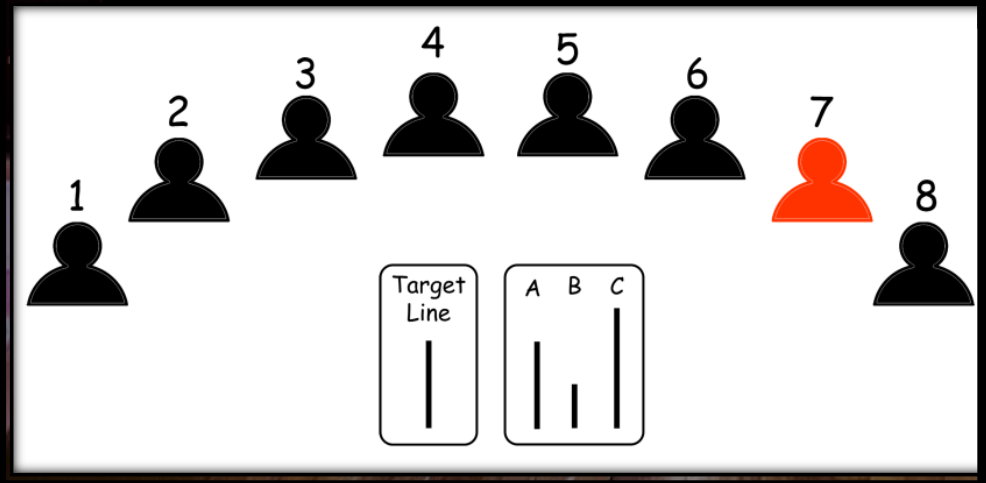
**Style : Hybridation - mélange.**
**Echapper aux théories esthétiques ou historiques.**
**S'adapter aux sujets.**
**Artisan travaillant avec des « techniciens-artistes »…**

**La parole filmée comme un acte et observée comme un fait social.**

**Elle est le lieu d'un « choix » face au conformisme.**

**On songe à l'expérience de Solomon ASCH établie en 1951 et publiée en 1956, un an avant la réalisation du premier long-métrage de LUMET, « *Twelve angry men* ».**





**Le protocole de l'expérience de ASCH est le suivant :**

**Un groupe d'étudiants est invité à participer à un prétendu test de vision. L'examinateur demande aux sujets de juger la longueur de plusieurs lignes tracées sur une série d'affiches. L'exercice, évident, consiste à identifier laquelle des 3 lignes de droite possède la même longueur que la ligne de gauche.**

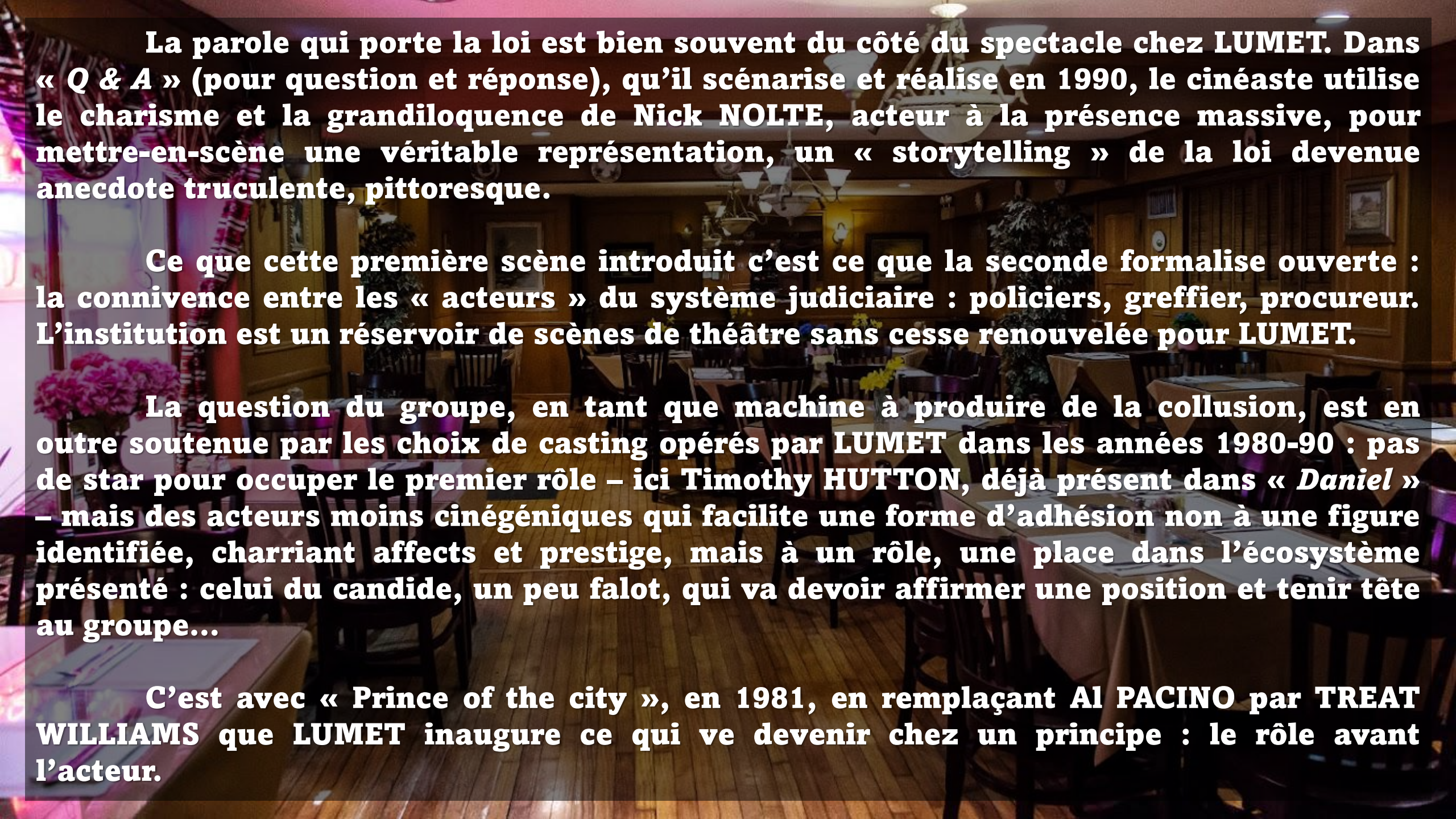
**Les participants donne leur réponse à tour de rôle.**

**Seul l'avant dernier participant du groupe est le sujet de l'étude. Les autres sont des complices de l'expérimentateur. Leur rôle est de donner une mauvaise réponse à chaque fois.**

**L'objectif est d'analyser comment le sujet va réagir en constatant que le groupe n'est pas du même avis que lui.**

**L'expérience a montré que 37 % des sujets finissaient par se conformer aux mauvaises réponses lorsqu'elles étaient soutenues à l'unanimité par le groupe. Réitérée de nombreuses fois avec des variations protocolaires, l'expérience a montré que dans la plupart des situations les sujets répondaient correctement, excepté lorsqu'ils devaient soutenir des réponses qui allaient à l'encontre de l'avis unanime d'un groupe…**

« *Q & A* » (Contre-enquête – 1990) de Sidney LUMET. *



**La parole qui porte la loi est bien souvent du côté du spectacle chez LUMET. Dans « *Q & A* » (pour question et réponse), qu'il scénarise et réalise en 1990, le cinéaste utilise le charisme et la grandiloquence de Nick NOLTE, acteur à la présence massive, pour mettre-en-scène une véritable représentation, un « storytelling » de la loi devenue anecdote truculente, pittoresque.**

**Ce que cette première scène introduit c'est ce que la seconde formalise ouverte : la connivence entre les « acteurs » du système judiciaire : policiers, greffier, procureur. L'institution est un réservoir de scènes de théâtre sans cesse renouvelée pour LUMET.**

**La question du groupe, en tant que machine à produire de la collusion, est en outre soutenue par les choix de casting opérés par LUMET dans les années 1980-90 : pas de star pour occuper le premier rôle – ici Timothy HUTTON, déjà présent dans « *Daniel* » – mais des acteurs moins cinégéniques qui facilite une forme d'adhésion non à une figure identifiée, charriant affects et prestige, mais à un rôle, une place dans l'écosystème présenté : celui du candide, un peu falot, qui va devoir affirmer une position et tenir tête au groupe…**

**C'est avec « Prince of the city », en 1981, en remplaçant Al PACINO par TREAT WILLIAMS que LUMET inaugure ce qui ve devenir chez un principe : le rôle avant l'acteur.**

PAROLE & INCARNATION ;

LOI ;

SPECTACLE ;

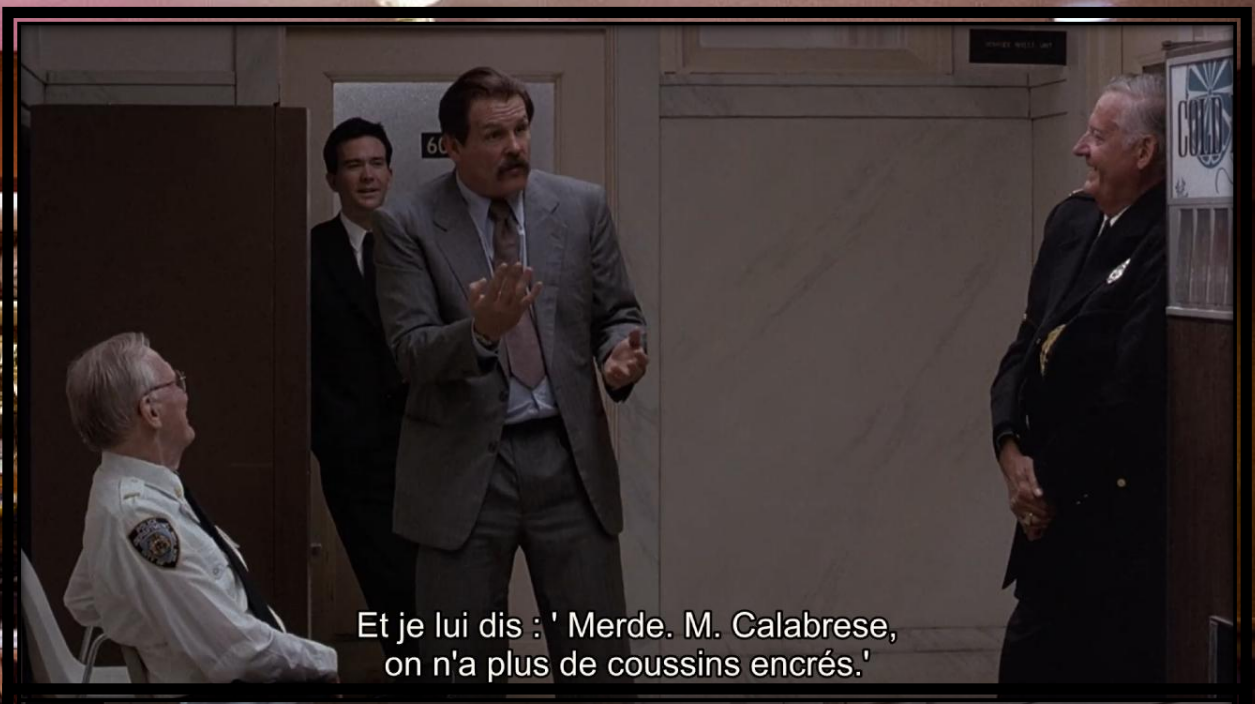
« INTERPRETATION » ;

PITTORESQUE ;

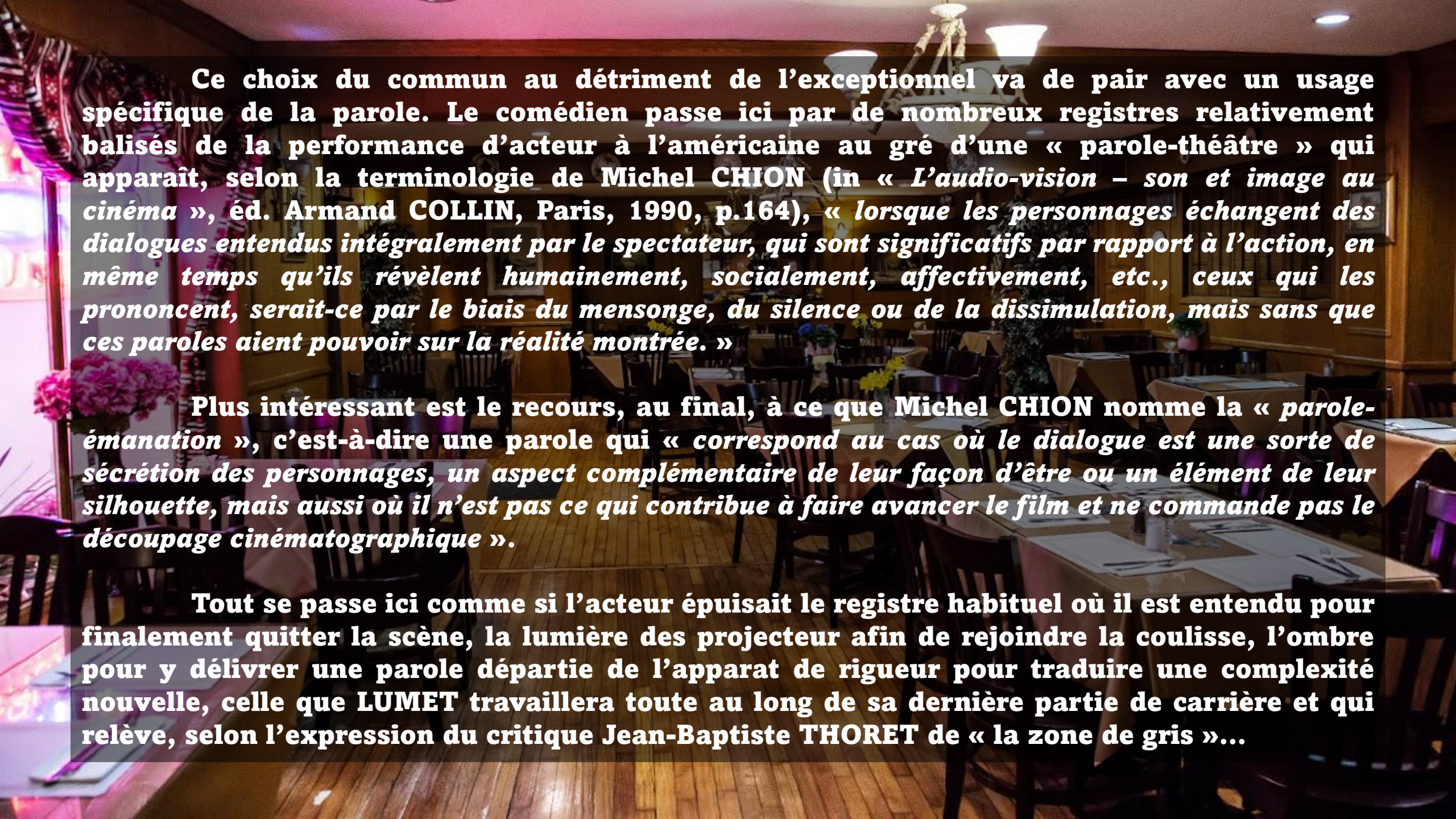
SUSPENSION D’INCREDULITE ;

SCENE & COULISSE.

La question du groupe, en tant que machine à produire de la collusion, est en outre soutenue par les choix de casting opérés par LUMET dans les années 1980-90…



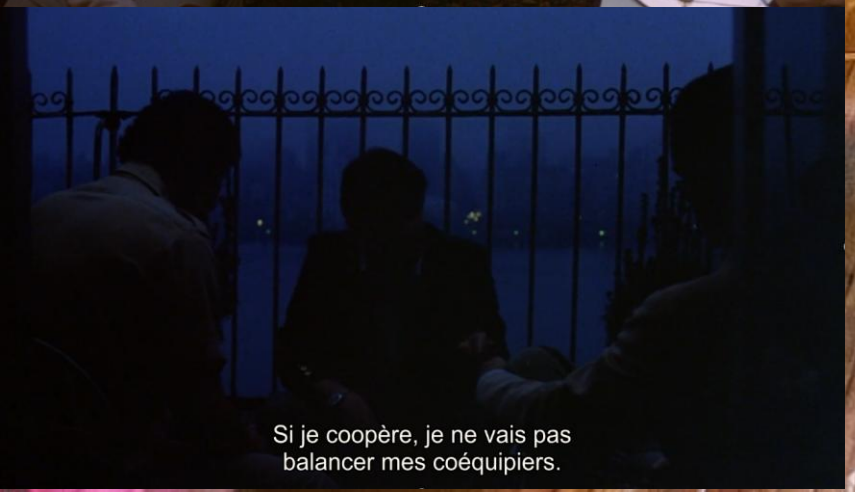
« ***Prince of the city*** » **(Le prince de New-York – 1980) de Sidney LUMET. ***



**Ce choix du commun au détriment de l'exceptionnel va de pair avec un usage spécifique de la parole. Le comédien passe ici par de nombreux registres relativement balisés de la performance d'acteur à l'américaine au gré d'une « parole-théâtre » qui apparaît, selon la terminologie de Michel CHION (in « *L'audio-vision – son et image au cinéma* », éd. Armand COLLIN, Paris, 1990, p.164), « *lorsque les personnages échangent des dialogues entendus intégralement par le spectateur, qui sont significatifs par rapport à l'action, en même temps qu'ils révèlent humainement, socialement, affectivement, etc., ceux qui les prononcent, serait-ce par le biais du mensonge, du silence ou de la dissimulation, mais sans que ces paroles aient pouvoir sur la réalité montrée.* »**

**Plus intéressant est le recours, au final, à ce que Michel CHION nomme la « *parole-émanation* », c'est-à-dire une parole qui « *correspond au cas où le dialogue est une sorte de sécrétion des personnages, un aspect complémentaire de leur façon d'être ou un élément de leur silhouette, mais aussi où il n'est pas ce qui contribue à faire avancer le film et ne commande pas le découpage cinématographique* ».**

**Tout se passe ici comme si l'acteur épuisait le registre habituel où il est entendu pour finalement quitter la scène, la lumière des projecteur afin de rejoindre la coulisse, l'ombre pour y délivrer une parole départie de l'apparat de rigueur pour traduire une complexité nouvelle, celle que LUMET travaillera toute au long de sa dernière partie de carrière et qui relève, selon l'expression du critique Jean-Baptiste THORET de « la zone de gris »…**




**COMMUN / EXCEPTIONNEL ;**

**EPUISEMENT DU REGISTRE ATTENDU DE L'ACTEUR US ;**

**DE LA SCENE A LA COULISSE ;**

**DE LA PAROLE-THEATRE A LA PAROLE-EMANATION ;**

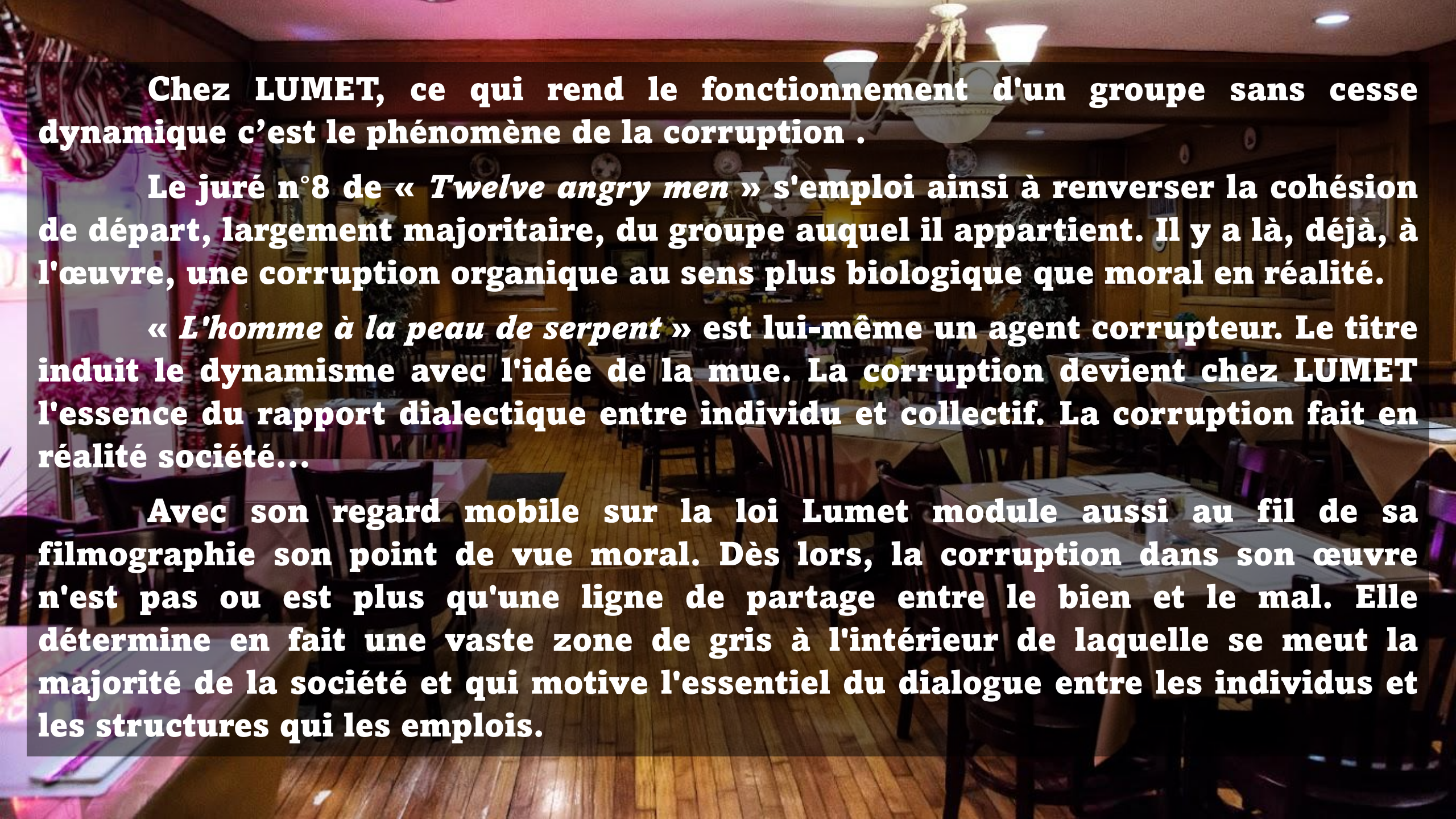
**LA « ZONE DE GRIS » LUMETIENNE.**

« *Serpico* » (1974) de Sidney LUMET.

**Le plus petit dénominateur commun des personnages de Sidney LUMET est la rébellion. Des films aussi différents que « *A la recherche de Garbo* », « *A bout de course* » ou « *Serpico* » sont avant toute autre chose des portraits de vrais rebelles voué à une cause.**

**Cette cause prend peu ou prou la forme d'une lutte contre une corruption plus ou moins généralisée que masque mal l'hypocrisie sociale. Convertie en question de mise en scène, il s'agit d'établir la possibilité – ou non – de partager le même cadre…**

**On le voit, la figure basique du champ contre-champ prend ici tout son sens.**

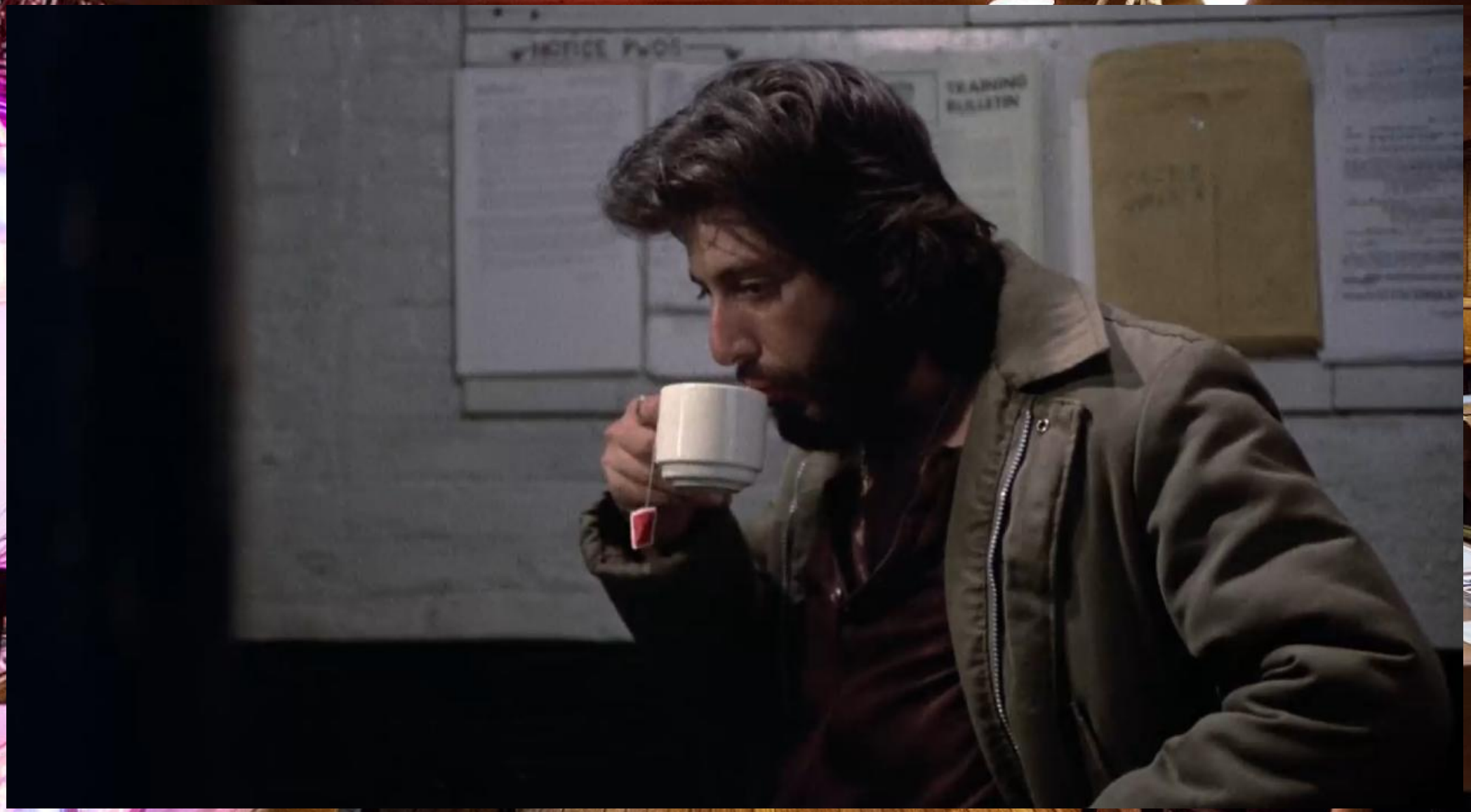


**Chez LUMET, ce qui rend le fonctionnement d'un groupe sans cesse dynamique c'est le phénomène de la corruption .**

**Le juré n°8 de « *Twelve angry men* » s'emploi ainsi à renverser la cohésion de départ, largement majoritaire, du groupe auquel il appartient. Il y a là, déjà, à l'œuvre, une corruption organique au sens plus biologique que moral en réalité.**

**« *L'homme à la peau de serpent* » est lui-même un agent corrupteur. Le titre induit le dynamisme avec l'idée de la mue. La corruption devient chez LUMET l'essence du rapport dialectique entre individu et collectif. La corruption fait en réalité société…**

**Avec son regard mobile sur la loi Lumet module aussi au fil de sa filmographie son point de vue moral. Dès lors, la corruption dans son œuvre n'est pas ou est plus qu'une ligne de partage entre le bien et le mal. Elle détermine en fait une vaste zone de gris à l'intérieur de laquelle se meut la majorité de la société et qui motive l'essentiel du dialogue entre les individus et les structures qui les emplois.**



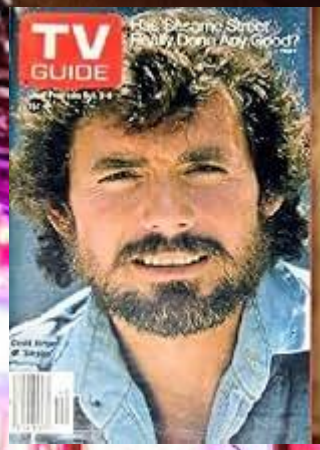

***A SUIVRE...***

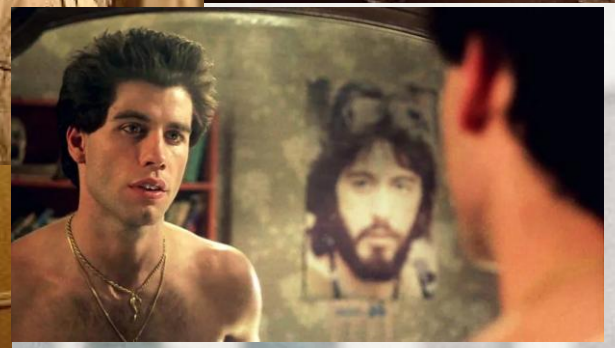
# B – LA LOI, L'INSTITUTION ET LA CORRUPTION.

# 1 – LA « ZONE DE GRIS ».

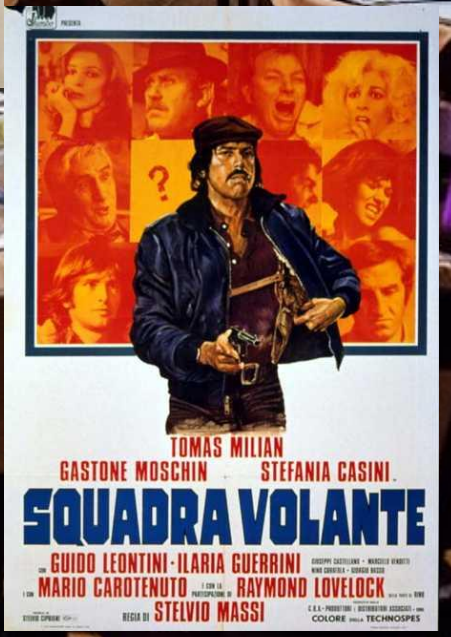
« *Serpico* » (1974) de Sidney LUMET.

# « *Serpico* » et la culture populaire des années 1970…





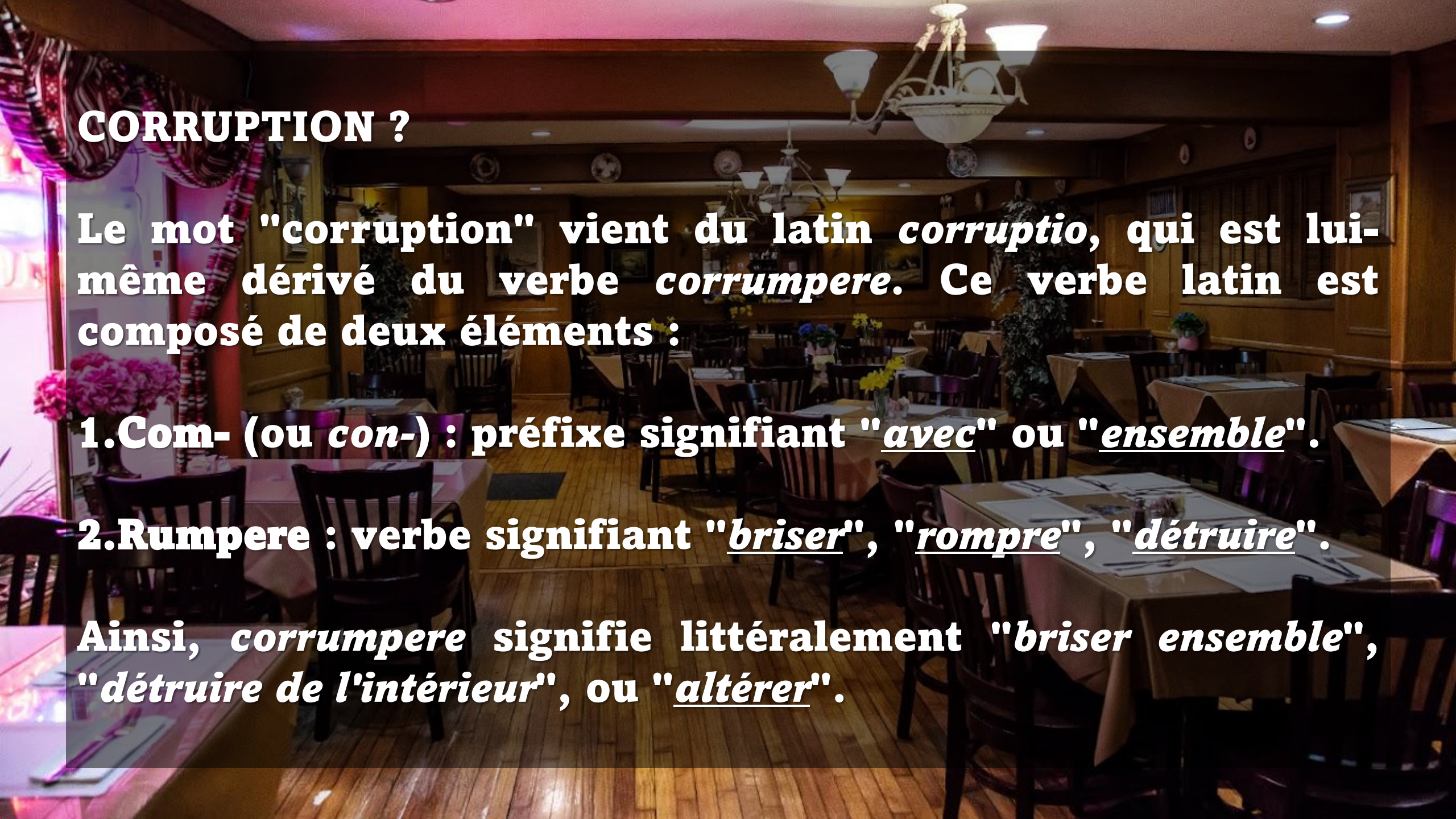
Des références et des citations dans des films populaires de l'époque : ici « *Saturday night fever* » (La fièvre du samedi soir – 1977) de John BADHAM.



Une série TV, produite par Dino De LAURENTIS pour NBC en 1976, avec David BIRNEY.

L'origine d'un « filon » pour le cinéma italien d'exploitation avec l'apparition du « *poliziottesco* » dont l'acteur Tomas MILIAN sera l'une des figures de proue. Le genre va commenter en direct les années de plomb…

« *Serpico* » (1974) de Sidney LUMET.



## CORRUPTION ?

**Le mot "corruption" vient du latin *corruptio*, qui est lui-même dérivé du verbe *corrumpere*. Ce verbe latin est composé de deux éléments :**

**1.Com- (ou *con-*) : préfixe signifiant "*avec*" ou "*ensemble*".**

**2.Rumpere : verbe signifiant "*briser*", "*rompre*", "*détruire*".**

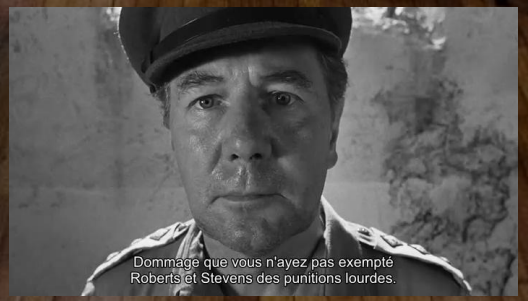
**Ainsi, *corrumpere* signifie littéralement "*briser ensemble*", "*détruire de l'intérieur*", ou "*altérer*".**

« *Serpico* » (1974) de Sidney LUMET.

« ***The hill*** » (La colline des hommes perdus - 1964) de Sidney LUMET.

**La théâtralité intrinsèquement liée au cinéma de LUMET lui permet de travailler l'unité : de lieu, d'action, de temps parfois. C'est-à-dire d'exercer sur et par le cinéma, à l'aide du théâtre, une certaine pression – souvent synonyme, thématiquement, de corruption chez lui.**

**Le thème est ainsi figuré, transposé à l'écran, par un jeu entre la surface de ce dernier et la profondeur illusionniste que le cinéma a emprunté à la peinture, entre espace littéral et espace suggérer. En d'autres termes, le cinéaste travaille une intense proximité avec des visages inscrits dans un décor dont ils semblent prolonger le caractère claustrophobique. Huis-clos où le champ contre-champ, l'échelle des plans définissent l'incessant mouvement des alliances que mobilisent le débat de la validité de la loi… LUMET installe par le cinéma l'un des pré-requis à al corruption, l'intimidation…**



« *Child's play* » (Les yeux de Satan – 1972) de Sidney LUMET.

« *Child's play* » (Les yeux de Satan) est typique du goût du réalisme du cinéaste.

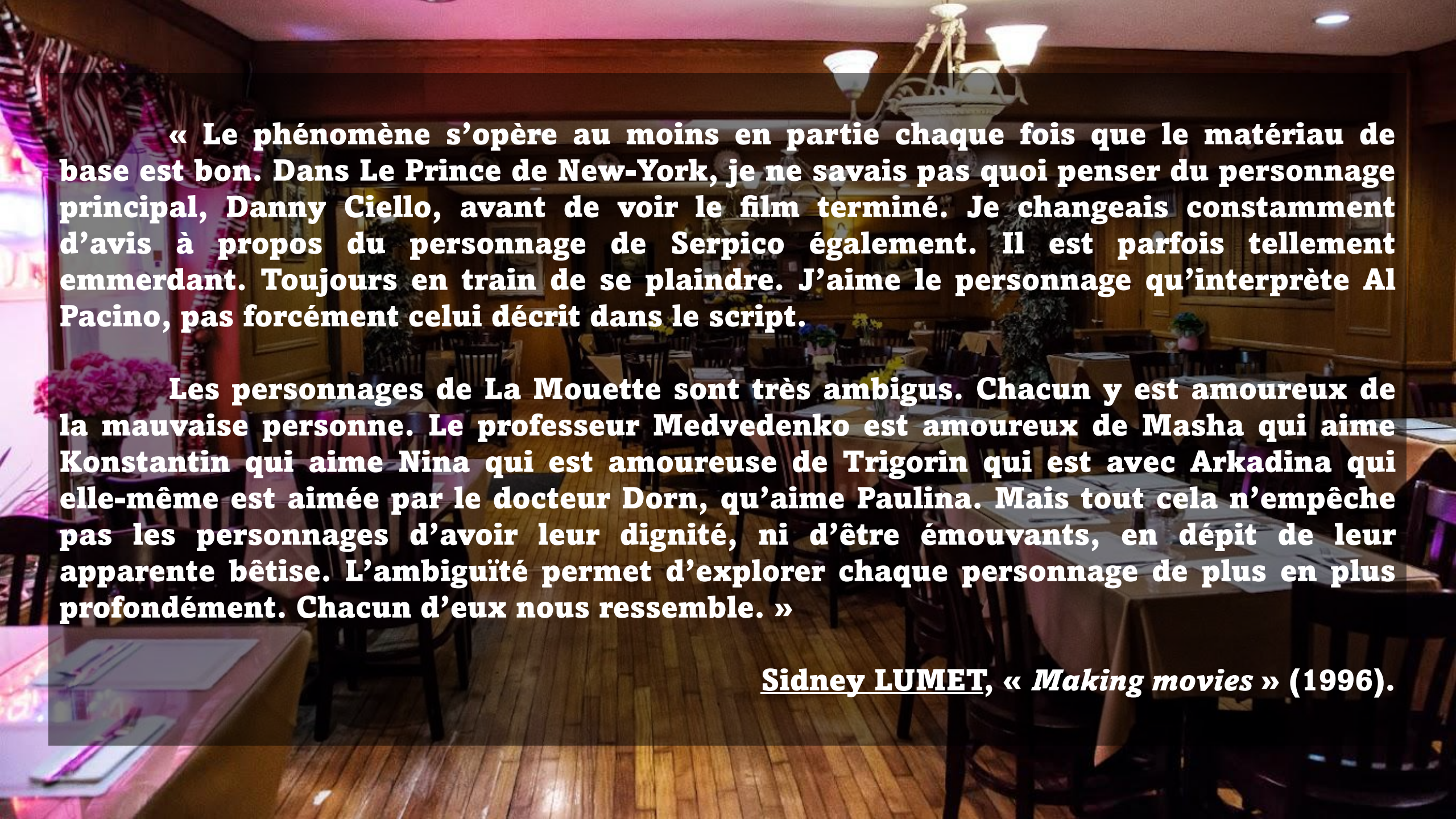
Produit dans le sillage du succès de « *Rosemary's baby* » (1968 – Roman POLANSKI) et préfigurant « *The exorcist* » (1973 – William FRIEDKIN) ou « *The omen* » (La malédiction – 1976 – Richard DONNER), le film ne joue l'imagerie du cinéma horrifique ancré dans la catholicisme que pour mieux refuser le fantastique et analyser un phénomène d'emprise.

En cela, la démarche de LUMET consiste à utiliser des codes de représentation pour observer un groupe devenant meute. Le spectateur lui-même sera victime de ses à priori dans la mesure où le cinéaste l'incitera à s'identifier à certains personnages, à prendre parti pour un enseignant, peu sympathique, au détriment d'un autre, pourtant vecteur de la corruption du groupe.

Le film va donc travailler les motifs du sacrifice rituel et de la possession dans le seul but de travailler contre la codification du genre à l'écran au profit d'une analyse psychologique perverse questionnant la place du spectateur et sa capacité d'adhésion au récit cinématographique et à l'idéologie qu'il est susceptible de véhiculer.

Le cinéma travaille donc chez LUMET contre l'image et l'apparente banalité de la mise en scène ne doit jamais être sous-estimée ou jugée depuis une position de surplomb : le refus d'être ostensible de la part du cinéaste est corollaire à l'attention demandée implicitement par le spectateur.

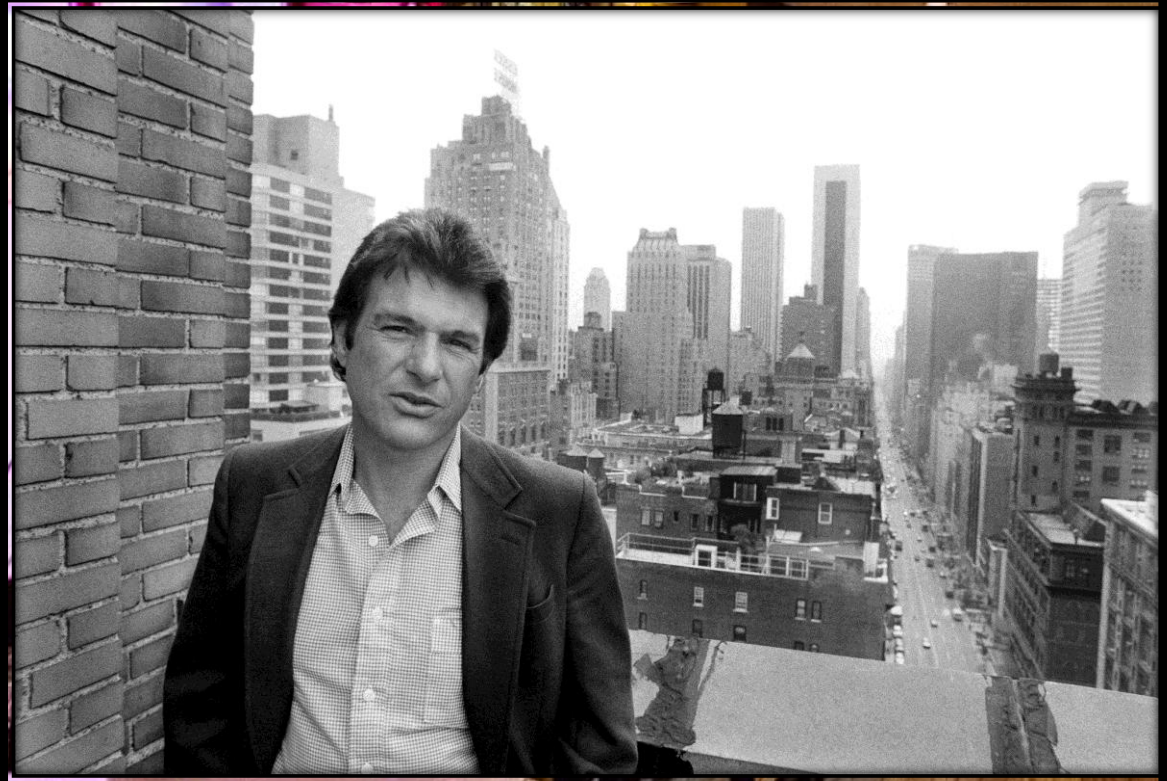
« *Prince of the city* » (Le prince de new-York – 1981) de Sidney LUMET.



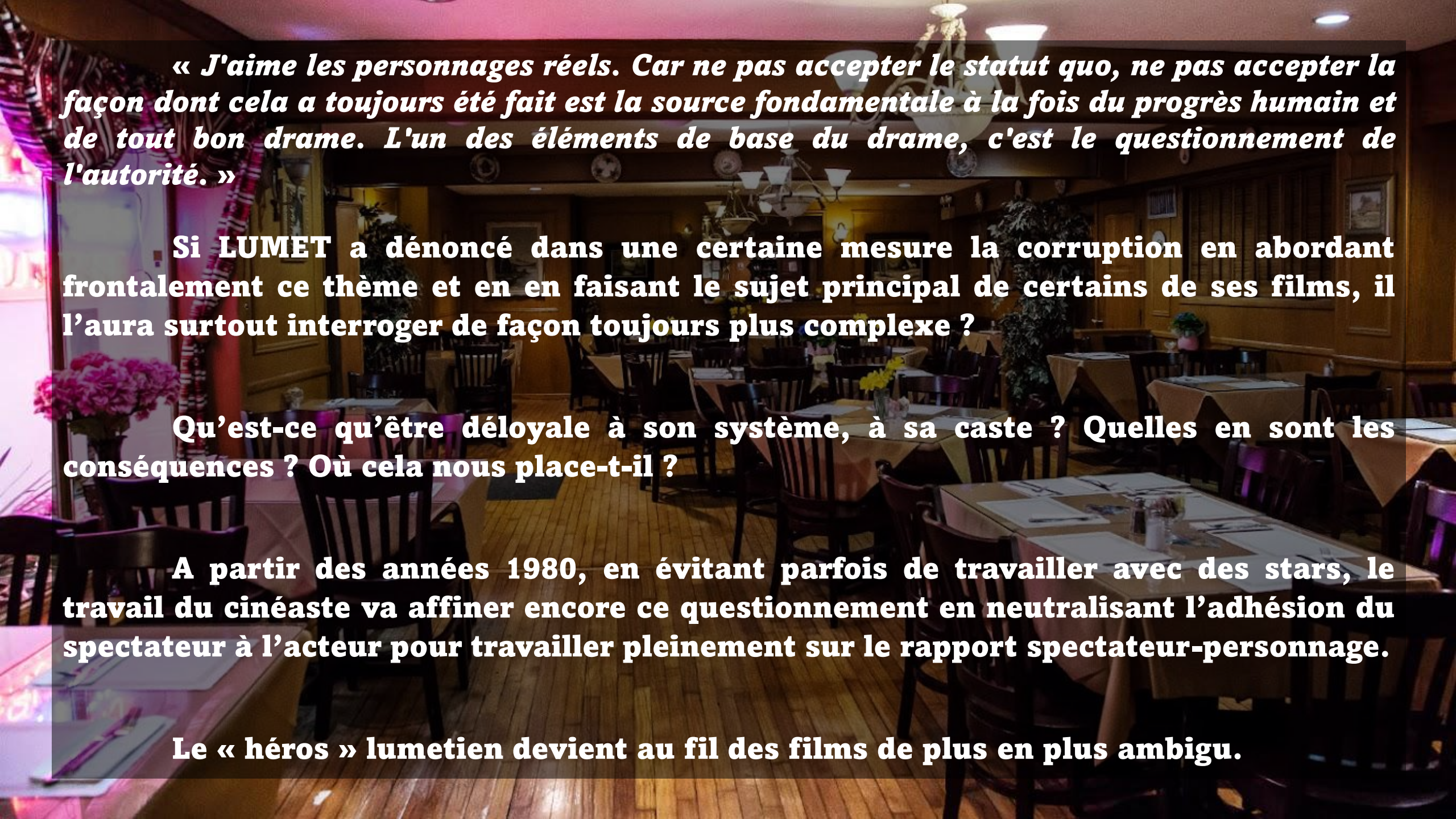
**« Le phénomène s'opère au moins en partie chaque fois que le matériau de base est bon. Dans Le Prince de New-York, je ne savais pas quoi penser du personnage principal, Danny Ciello, avant de voir le film terminé. Je changeais constamment d'avis à propos du personnage de Serpico également. Il est parfois tellement emmerdant. Toujours en train de se plaindre. J'aime le personnage qu'interprète Al Pacino, pas forcément celui décrit dans le script.**

**Les personnages de La Mouette sont très ambigus. Chacun y est amoureux de la mauvaise personne. Le professeur Medvedenko est amoureux de Masha qui aime Konstantin qui aime Nina qui est amoureuse de Trigorin qui est avec Arkadina qui elle-même est aimée par le docteur Dorn, qu'aime Paulina. Mais tout cela n'empêche pas les personnages d'avoir leur dignité, ni d'être émouvants, en dépit de leur apparente bêtise. L'ambiguïté permet d'explorer chaque personnage de plus en plus profondément. Chacun d'eux nous ressemble. »**

**Sidney LUMET, « *Making movies* » (1996).**



**Robert LEUCI / Treat WILLIAMS – Danny CIELLO. ***



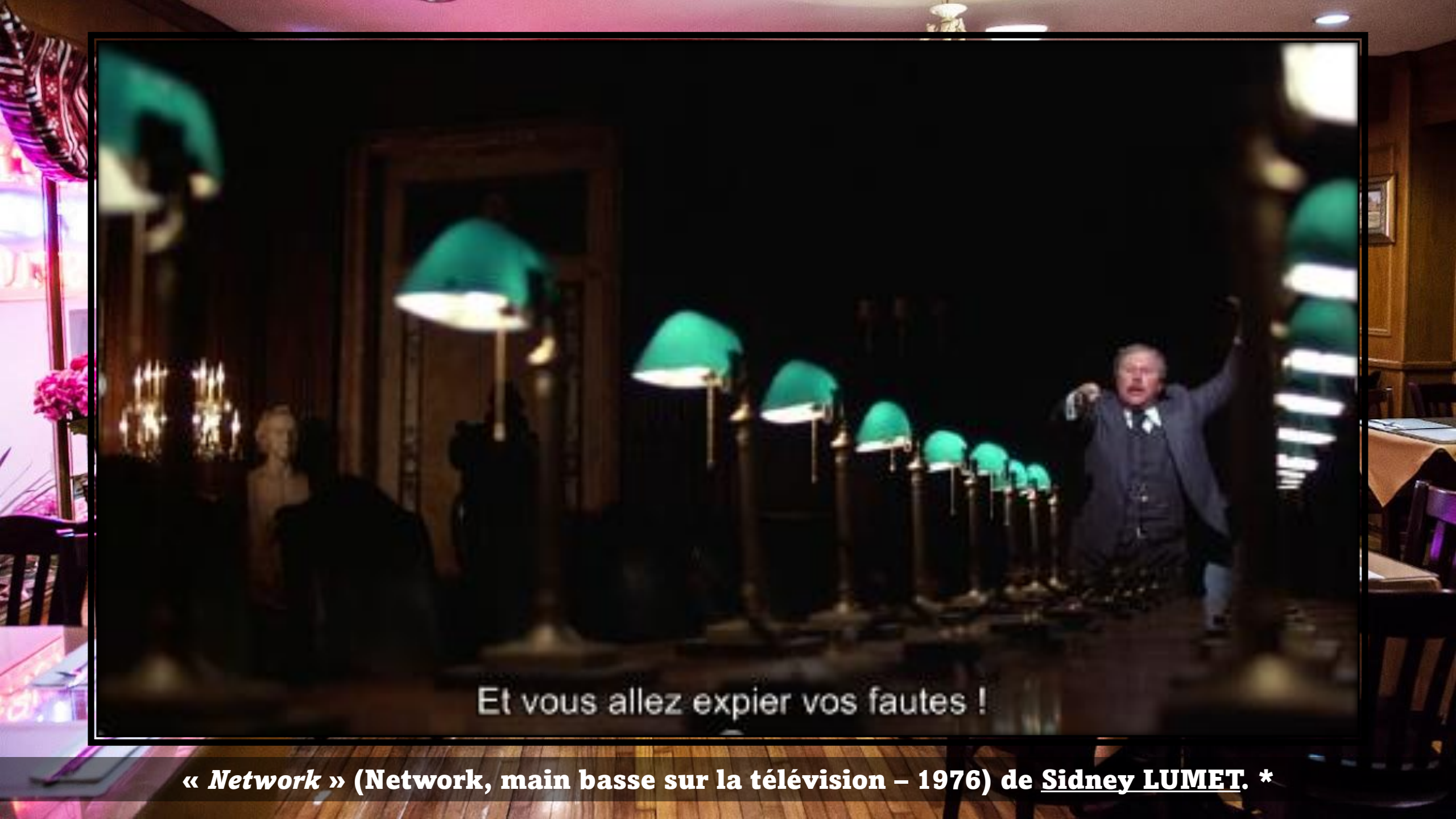
***« J'aime les personnages réels. Car ne pas accepter le statut quo, ne pas accepter la façon dont cela a toujours été fait est la source fondamentale à la fois du progrès humain et de tout bon drame. L'un des éléments de base du drame, c'est le questionnement de l'autorité. »***

**Si LUMET a dénoncé dans une certaine mesure la corruption en abordant frontalement ce thème et en en faisant le sujet principal de certains de ses films, il l'aura surtout interroger de façon toujours plus complexe ?**

**Qu'est-ce qu'être déloyale à son système, à sa caste ? Quelles en sont les conséquences ? Où cela nous place-t-il ?**

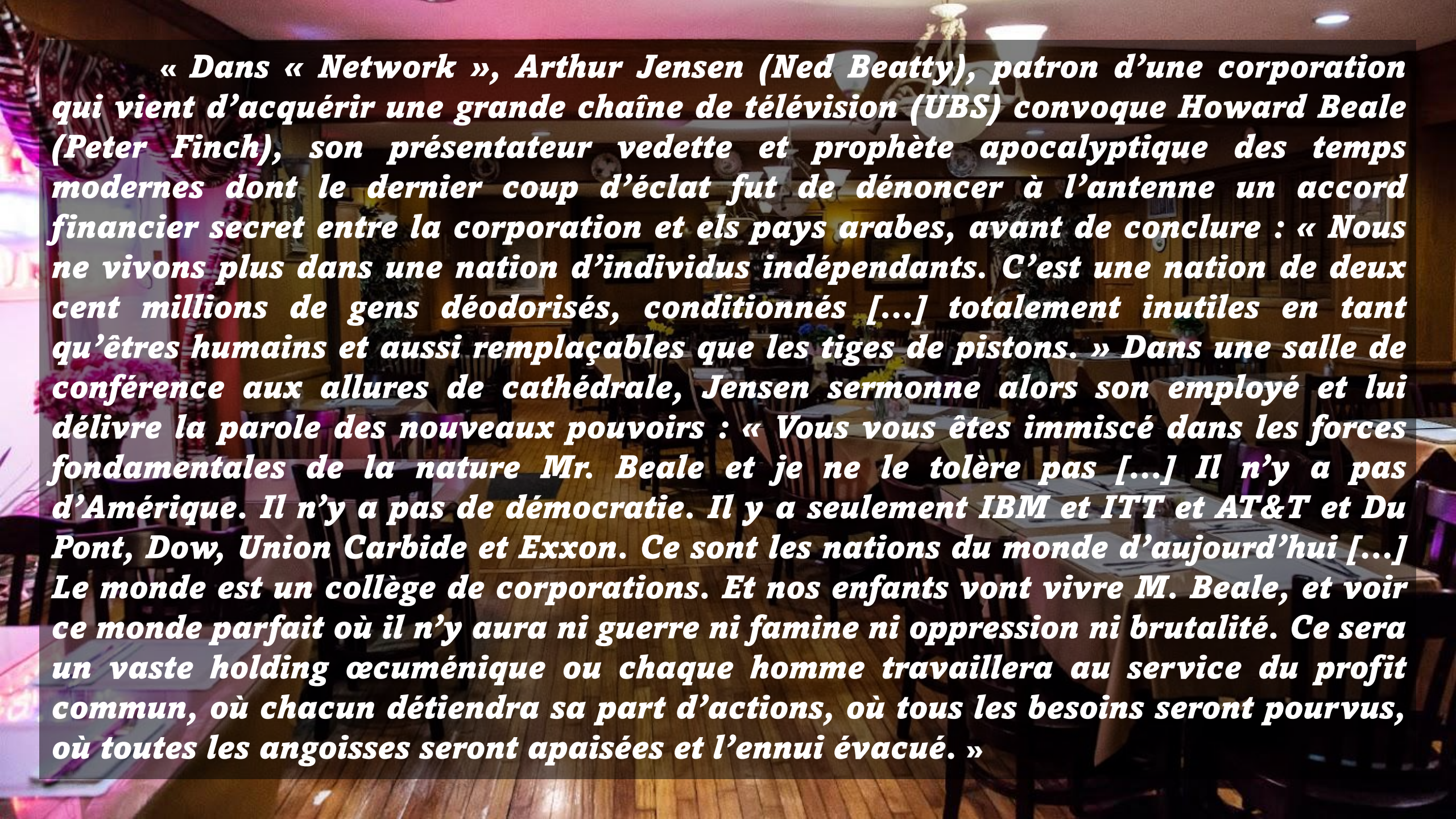
**A partir des années 1980, en évitant parfois de travailler avec des stars, le travail du cinéaste va affiner encore ce questionnement en neutralisant l'adhésion du spectateur à l'acteur pour travailler pleinement sur le rapport spectateur-personnage.**

**Le « héros » lumetien devient au fil des films de plus en plus ambigu.**



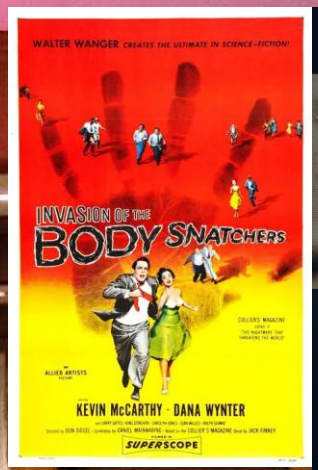

« ***Network*** » (Network, main basse sur la télévision – 1976) de Sidney LUMET. *

**Mise en scène centripète**
**Composition des cadres**
**Espace illusionniste**
**Accessoires : phase ultime de la marchandisation de tout, tout le temps, partout.**
**Du point de vue de l'homme debout, à celui de l'homme assis.**



*« Dans « Network », Arthur Jensen (Ned Beatty), patron d'une corporation qui vient d'acquérir une grande chaîne de télévision (UBS) convoque Howard Beale (Peter Finch), son présentateur vedette et prophète apocalyptique des temps modernes dont le dernier coup d'éclat fut de dénoncer à l'antenne un accord financier secret entre la corporation et els pays arabes, avant de conclure : « Nous ne vivons plus dans une nation d'individus indépendants. C'est une nation de deux cent millions de gens déodorisés, conditionnés [...] totalement inutiles en tant qu'êtres humains et aussi remplaçables que les tiges de pistons. » Dans une salle de conférence aux allures de cathédrale, Jensen sermonne alors son employé et lui délivre la parole des nouveaux pouvoirs : « Vous vous êtes immiscé dans les forces fondamentales de la nature Mr. Beale et je ne le tolère pas [...] Il n'y a pas d'Amérique. Il n'y a pas de démocratie. Il y a seulement IBM et ITT et AT&T et Du Pont, Dow, Union Carbide et Exxon. Ce sont les nations du monde d'aujourd'hui [...] Le monde est un collège de corporations. Et nos enfants vont vivre M. Beale, et voir ce monde parfait où il n'y aura ni guerre ni famine ni oppression ni brutalité. Ce sera un vaste holding œcuménique ou chaque homme travaillera au service du profit commun, où chacun détiendra sa part d'actions, où tous les besoins seront pourvus, où toutes les angoisses seront apaisées et l'ennui évacué. »*

« *Network* » (et le cinéma de Sidney LUMET) constitue le « chainon manquant » entre deux époques de cinéma…



« *Invasion of the body snatchers* » (1956) de Don SIEGEL - « *Social Network* » (2010) de David FINCHER.

*« Network » […] actualise ainsi le processus de substitution fantastique imaginé par les body-snatchers de Don Siegel, et « Network » s'achève par el discours d'un homme enfin converti à la cause des cosses : « C'est le moment de nous poser la question suivante : la déshumanisation est-elle une notion si négative ? Qu'elle soit positive ou négative, il faut s'y résoudre. Le monde entier est en train d'enfanter des créatures humanoïdes qui ont l'air humain mais qui en vérité ne le sont pas. […] Les gens du monde entier sont produits en masse, programmés, numérotés. » […] « Network » produit une critique violente de l'évolution des médias et de la société américaine des années soixante-dix, mais constitue surtout un terrible pamphlet contre l'évolution de la contre-culture, devenue alors une image de marque, un label commercial (cf. l'armée œcuménique de libération et l'émission « The Mao-Tse-Tung hour ») vidé de tout contenu politique. Dès lors, les corporations n'ont même plus à neutraliser les énergies révolutionnaires – qui n'ont de révolutionnaire que les costumes, les accessoires et les slogans – mais détourner ceux qui s'en réclament définitivement au service du système. »*
*»*

**Jean-Baptiste THORET, « *Le cinéma américain des années 70* », in « *Le syndrome Watergate* », éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2006, p.31.**

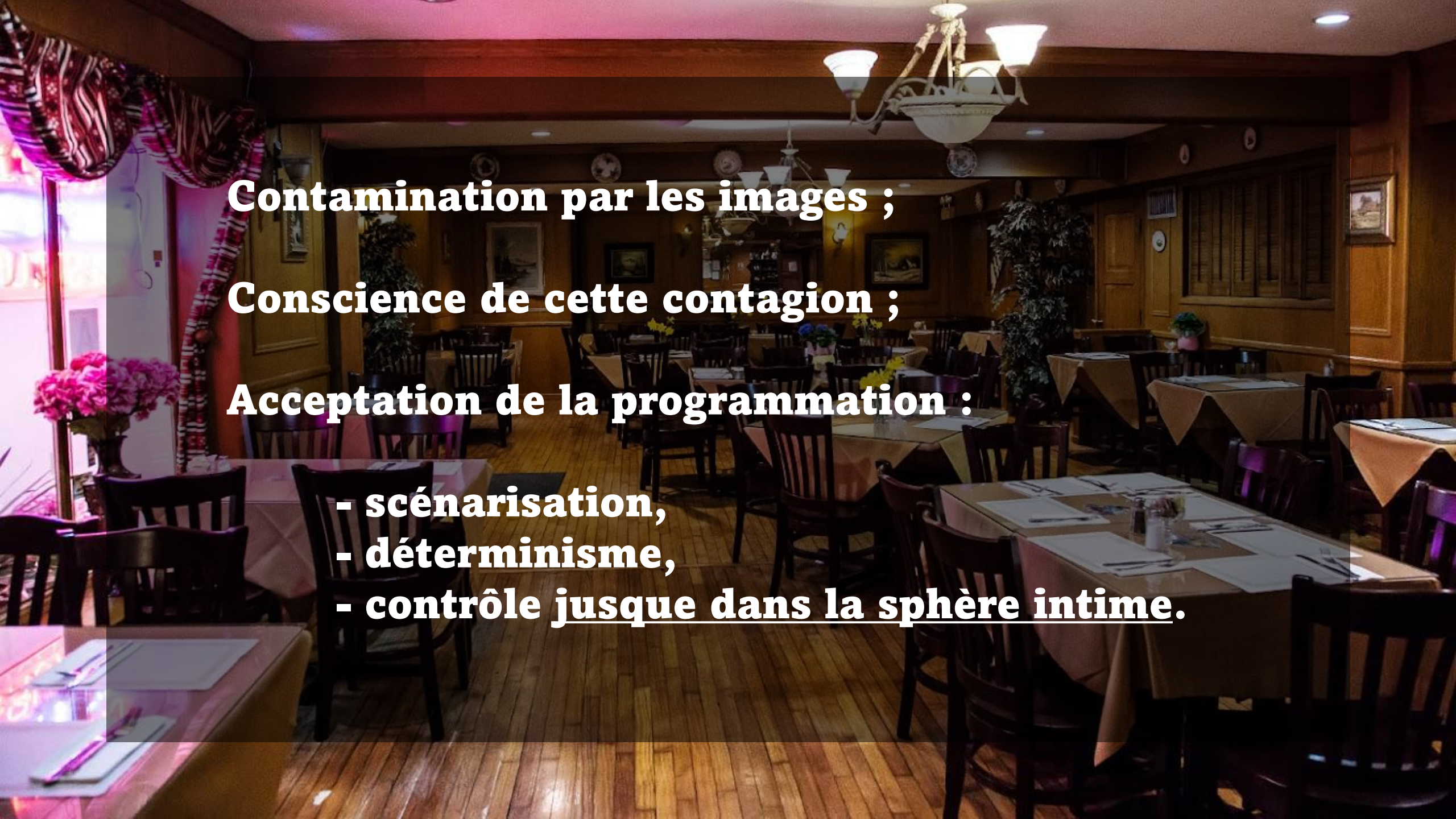
**Le constat sidérant de « Network » est cette forme de contamination de tout un chacun par un monde des images qui est accompagné de sa conscience et de l'acceptation de la programmation (la scénarisation, le déterminisme, le contrôle) que cela implique jusque dans la sphère intime.**

« ***Network*** » (Network, main basse sur la télévision – 1976) de Sidney LUMET.

***« Dans « Network » (Sidney Lumet, 1976), Faye Dunaway incarne une jeune directrice des programmes de télévision, prête à toutes les compromissions pour gagner des points d'audience et de l'audimat. « Le peuple américain devient morose, dit-elle au début du film. Il a été bousculé de tous côté, par le Vietnam, le Watergate, l'inflation, la dépression. Il a fermé sa gueule, s'est fait bousiller, et rien n'y a fait. » Par conséquent, conclue-t-elle, « le peuple américain a besoin de quelqu'un pour exprimer sa rage ». […] Ecrit par Paddy Chayefsky, « Network » décrit magistralement le climat de l'Amérique du milieu des années soixante-dix, lorsque s'effectue le passage de relais entre une génération déclinante, celle des sixties, des idéaux et des combats engagés, et une nouvelle génération dénuée de scrupules, obsédée par la célébrité et l'argent, toutes ces valeurs frelatées qui seront celles des années Reagan. Le film de Lumet […] traduit ainsi une perte de confiance et de croyance (politique, amoureuse), un sentiment de désillusion (plus personne ne croit en rien) prédominant dans l'essentiel du cinéma post-Watergate. Après l'ouverture au monde et la dépense vers l'extérieur, les films de la seconde moitié des années soixante-dix décrivent un mouvement de fermeture et de rétractation. Chacun se remet à l'abri d'un monde devenu invivable et incompréhensible, et on assiste à l'éclosion de films paranoïaques où chacun se replie au sein de bulles privées qui ne communiquent plus entre elles. »***

**Jean-Baptiste THORET, « *Le cinéma américain des années 70* », in « *Le syndrome Watergate* », éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2006, p.31.**

**Le constat sidérant de « Network » est cette forme de contamination de tout un chacun par un monde des images qui est accompagné de sa conscience et de l'acceptation de la programmation (la scénarisation, le déterminisme, le contrôle) que cela implique jusque dans la sphère intime.**



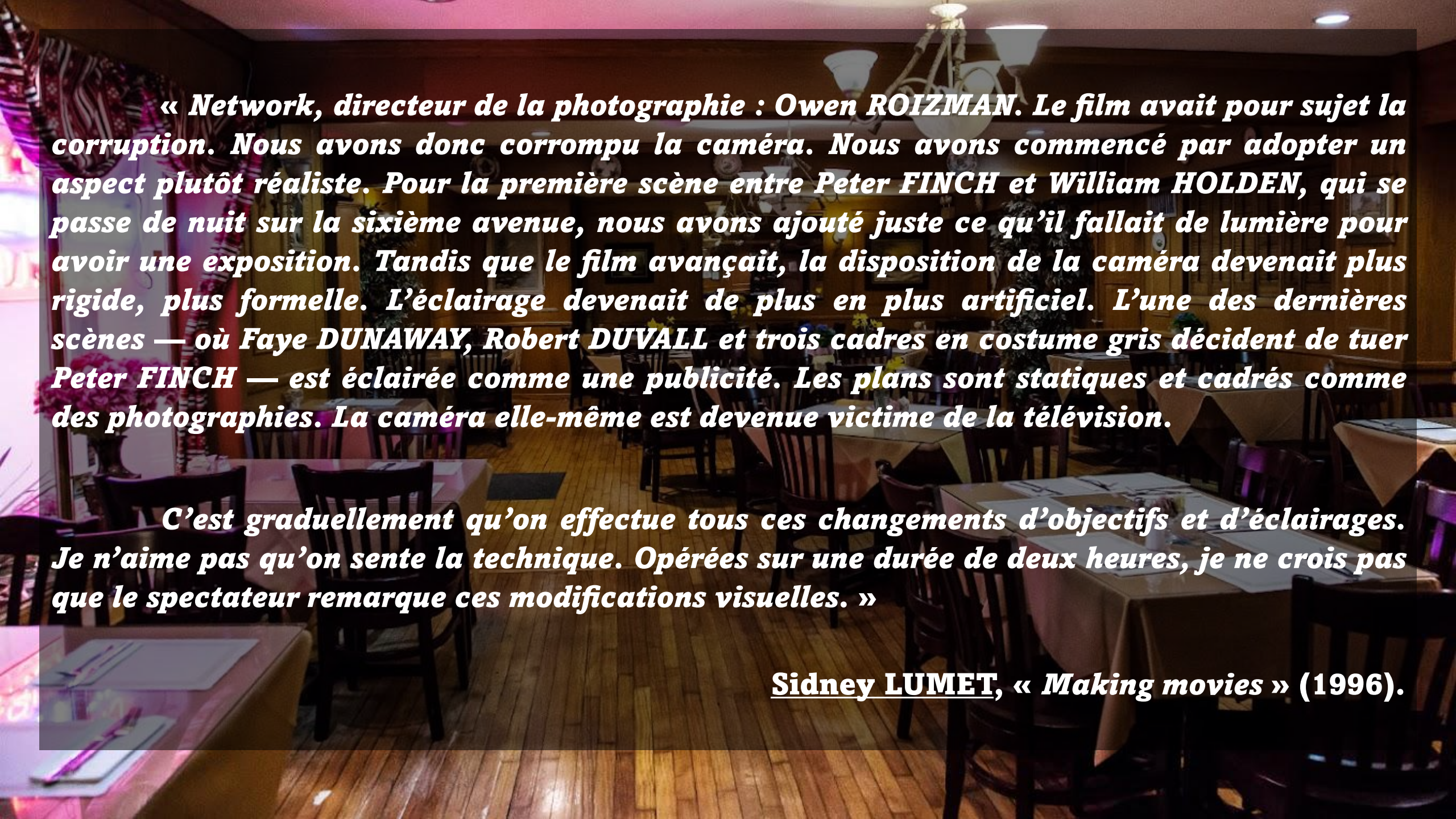
**Contamination par les images ;**

**Conscience de cette contagion ;**

**Acceptation de la programmation :**

- **scénarisation,**
- **déterminisme,**
- **contrôle jusque dans la sphère intime.**

« *Network* » (Network, main basse sur la télévision – 1976) de Sidney LUMET.



***« Network, directeur de la photographie : Owen ROIZMAN. Le film avait pour sujet la corruption. Nous avons donc corrompu la caméra. Nous avons commencé par adopter un aspect plutôt réaliste. Pour la première scène entre Peter FINCH et William HOLDEN, qui se passe de nuit sur la sixième avenue, nous avons ajouté juste ce qu'il fallait de lumière pour avoir une exposition. Tandis que le film avançait, la disposition de la caméra devenait plus rigide, plus formelle. L'éclairage devenait de plus en plus artificiel. L'une des dernières scènes — où Faye DUNAWAY, Robert DUVALL et trois cadres en costume gris décident de tuer Peter FINCH — est éclairée comme une publicité. Les plans sont statiques et cadrés comme des photographies. La caméra elle-même est devenue victime de la télévision.***

***C'est graduellement qu'on effectue tous ces changements d'objectifs et d'éclairages. Je n'aime pas qu'on sente la technique. Opérées sur une durée de deux heures, je ne crois pas que le spectateur remarque ces modifications visuelles. »***

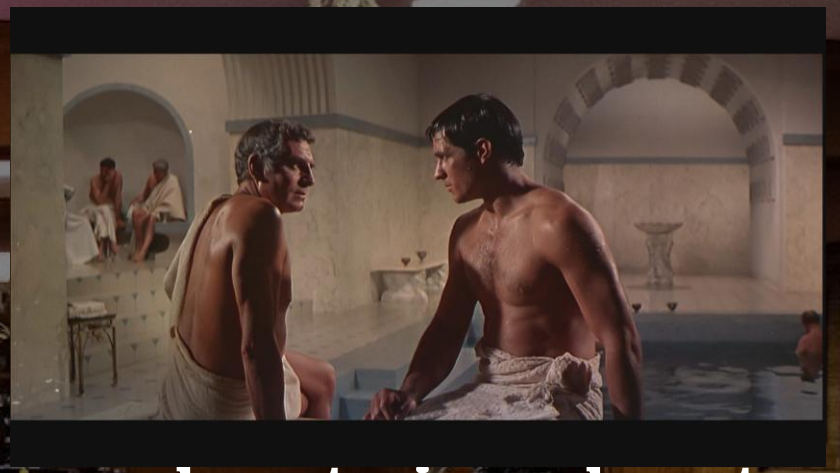
**Sidney LUMET, « *Making movies* » (1996).**

**Le constat sidérant de « Network » est cette forme de contamination de tout un chacun par un monde des images qui est accompagné de sa conscience et de l'acceptation de la programmation (la scénarisation, le déterminisme, le contrôle) que cela implique jusque dans la sphère intime.**

**La mise en scène de LUMET refuse la plupart du temps le spectaculaire car elle n'opère jamais brutalement, procède graduellement à des légères modifications tout au long du film pour servir la montée dramatique. Il y a là une forme de corruption lente de la matière filmique qui agit davantage sur le subconscient du spectateur qu'il ne rend le travail du cinéaste ostensible.**

# 2 – LA « ZONE DE GRIS ».

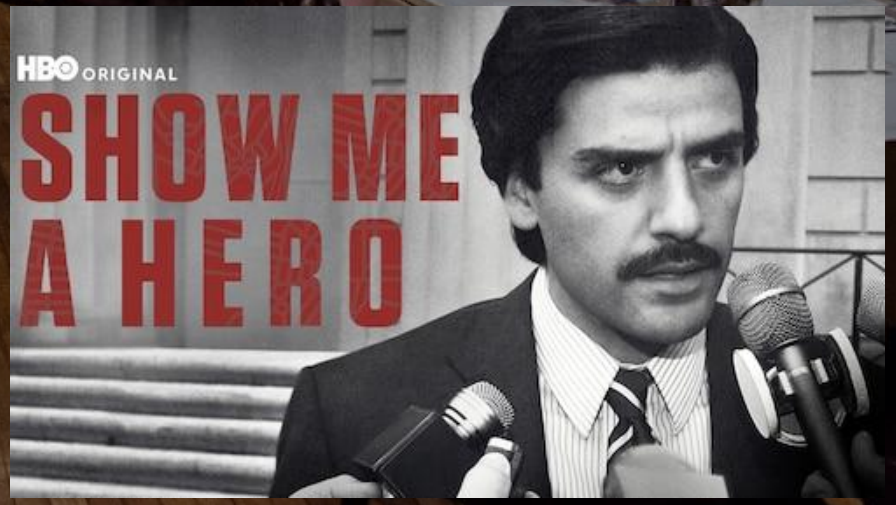
« *The night falls on Manhattan* » (Dans l'ombre de Manhattan – 1996) de Sidney LUMET.



« *Spartacus* » (1965) de Stanley KUBRICK.

**Au fil de l'œuvre, le cinéma de LUMET va explorer toujours davantage l'ambiguïté, se révéler – au sens le plus fort – « problématique. Le méconnu « *Night falls on Manhattan* » va user de toutes sortes d'imagerie – ici celle du Péplum, par exemple – afin de renvoyer l'idéalisme à la dimension politique réelle, concrète, qui préside à la recherche continuelle d'équilibre d'une société démocratique. En cela, l'œuvre de LUMET préfigure certaines des meilleures séries télévisées contemporaines (on songe au travail de David SIMON).**

« *The wire* » (Sur écoute – 2002-2008)




« *Show me a hero* » (2025)

« *Fail safe* » (Point limite – 1964) de Sidney LUMET.

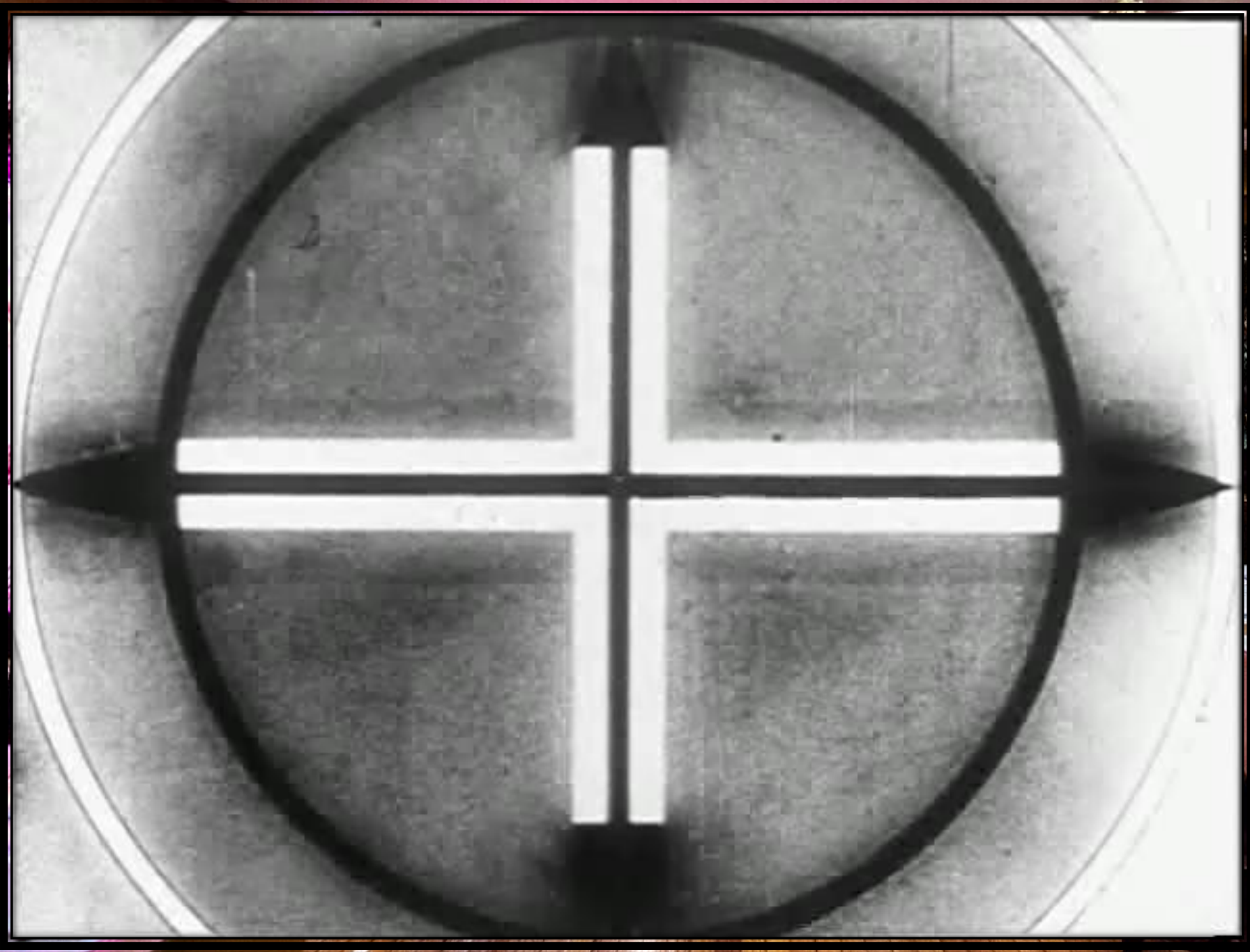
**De la loi, de la règle, vient la question de la corruption. En terme de langage cinématographique, la corruption c'est aussi le plan modifié par le montage. Grand thème de LUMET, la corruption est également un principe formel pour un cinéaste dont la mise-en-scène s'emploie – discrètement, c'est un travail de sape – à corroder l'image.**

**Ainsi, la fidélité à des idéaux est synonyme de corruption profondes de certaines autres idées : « *Fail safe* » étudie par exemple l'injonction paradoxale incitant au sacrifice de la famille au nom de ce dont elle est portant l'unité indispensable, la patrie.**

**Pour figurer le malaise psychologique, affectif, éprouvé par le protagoniste de ce film-chorale, LUMET n'hésite pas à faire une embardée du côté du cinéma expérimental tout en explorant les principes basiques du montage : deux images successives peuvent en créer une troisième qui n'existe que dans l'esprit du spectateur (c'est le montage productif soviétique mis au point par EISENSTEIN, KOULECHOV, VERTOV dans les années 1920).**

**Ce montage à priori délesté des enjeux narratifs du cinéma conventionnel, est introduit dans une logique tout à fait classique ici de ce que Gilles DELEUZE (in « *Cinéma I – L'image-mouvement* », éditions de Minuit, Paris, 1983) nomme le grand circuit : ce sont des images oniriques enchâssées dans un récit traditionnel.**

**Pourtant, il est intéressant de constater que l'un des films américains expérimentaux les plus importants des années 1960, réalisé trois ans après « *Fail safe* » s'avère très proche formellement du film du générique du film de Sidney LUMET…**



« ***Report*** »
**(1967)**
**de Bruce CONNER.**

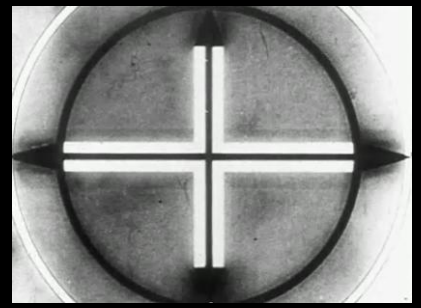
**On songe de nouveau ici au cinéma soviétique, à la notion d'intervalle chez Dziga VERTOV (Denis Arkadievitch KAUFMAN, frère de Boris KAUFMAN qui a été directeur de la photographie sur cinq longs-métrages entre 1957 et 1968) est essentielle dans sa théorie. Cette théorie repose sur le principe de corrélation d'éléments différents permettant au film progresser par associations et de constituer avant tout en réseaux. L'œuvre est rythmique, c'est une « symphonie visuelle ». L'intervalle est une nappe, un flux de signifiants mobiles et glissants…**

**Actualisées, détournées, poussées dans d'intenses retranchements par la technologie, de telles théories sont encore constitutive de notre environnement immédiat : « Les choses visibles ne prennent pas fin dans l'obscurité et le silence – elles s'évanouissent dans le plus visible que le visible : l'obscénité » (Jean Baudrillard, « *Les stratégies fatales* » 1983 pp. 10-11).**

**Bruce CONNER reprend à son compte ce type de montage pour commenter l'assassinat filmé du président KENNEDY le 22 novembre 1963 à Dallas. Pour cela, il mêle différents régimes d'images (documentaire, publicitaire, fictionnelle, etc.) qui organise de larges cercles spatiaux et temporels au cœur desquels les images de la tragédie sont absentées, point aveugle d'un évènement qui rompt pour le peuple américain le pacte photo-logique… Corrélées par le montage, des images à priori disparates se corrodent les unes les autres pour produire du sens.**

**Chez LUMET, cinéaste à l'heure de son temps, la corruption c'est le langage du cinéma qui s'attaque au corps humaine et au corps social. Le montage, une des rares inventions du cinéma, comme corruption amènerait à considérer la corruption comme une définition possible du cinéma…**

VERTOV.
INTERVALLES.
CORREALATION.
ASSOCIATIONS.
RESEAUX DE SIGNIFICATIONS.
RYTHMES.
SYMPHONIE VISUELLE.
NAPPE.
FLUX DE SIGNIFIANTS MOBILES.



LE MONTAGE COMME CORRUPTION DU SENS...

**On songe de nouveau ici au cinéma soviétique, à la notion d'intervalle chez Dziga VERTOV (Denis Arkadievitch KAUFMAN, frère de Boris KAUFMAN qui a été directeur de la photographie sur cinq longs-métrages entre 1957 et 1968) est essentielle dans sa théorie. Cette théorie repose sur le principe de corrélation d'éléments différents permettant au film progresser par associations et de constituer avant tout en réseaux. L'œuvre est rythmique, c'est une « symphonie visuelle ». L'intervalle est une nappe, un flux de signifiants mobiles et glissants…**

**Actualisées, détournées, poussées dans d'intenses retranchements par la technologie, de telles théories sont encore constitutive de notre environnement immédiat : « Les choses visibles ne prennent pas fin dans l'obscurité et le silence – elles s'évanouissent dans le plus visible que le visible : l'obscénité » (Jean Baudrillard, « *Les stratégies fatales* » 1983 pp. 10-11).**

**Bruce CONNER reprend à son compte ce type de montage pour commenter l'assassinat filmé du président KENNEDY le 22 novembre 1963 à Dallas. Pour cela, il mêle différents régimes d'images (documentaire, publicitaire, fictionnelle, etc.) qui organise de larges cercles spatiaux et temporels au cœur desquels les images de la tragédie sont absentées, point aveugle d'un évènement qui rompt pour le peuple américain le pacte photo-logique… Corrélées par le montage, des images à priori disparates se corrodent les unes les autres pour produire du sens.**

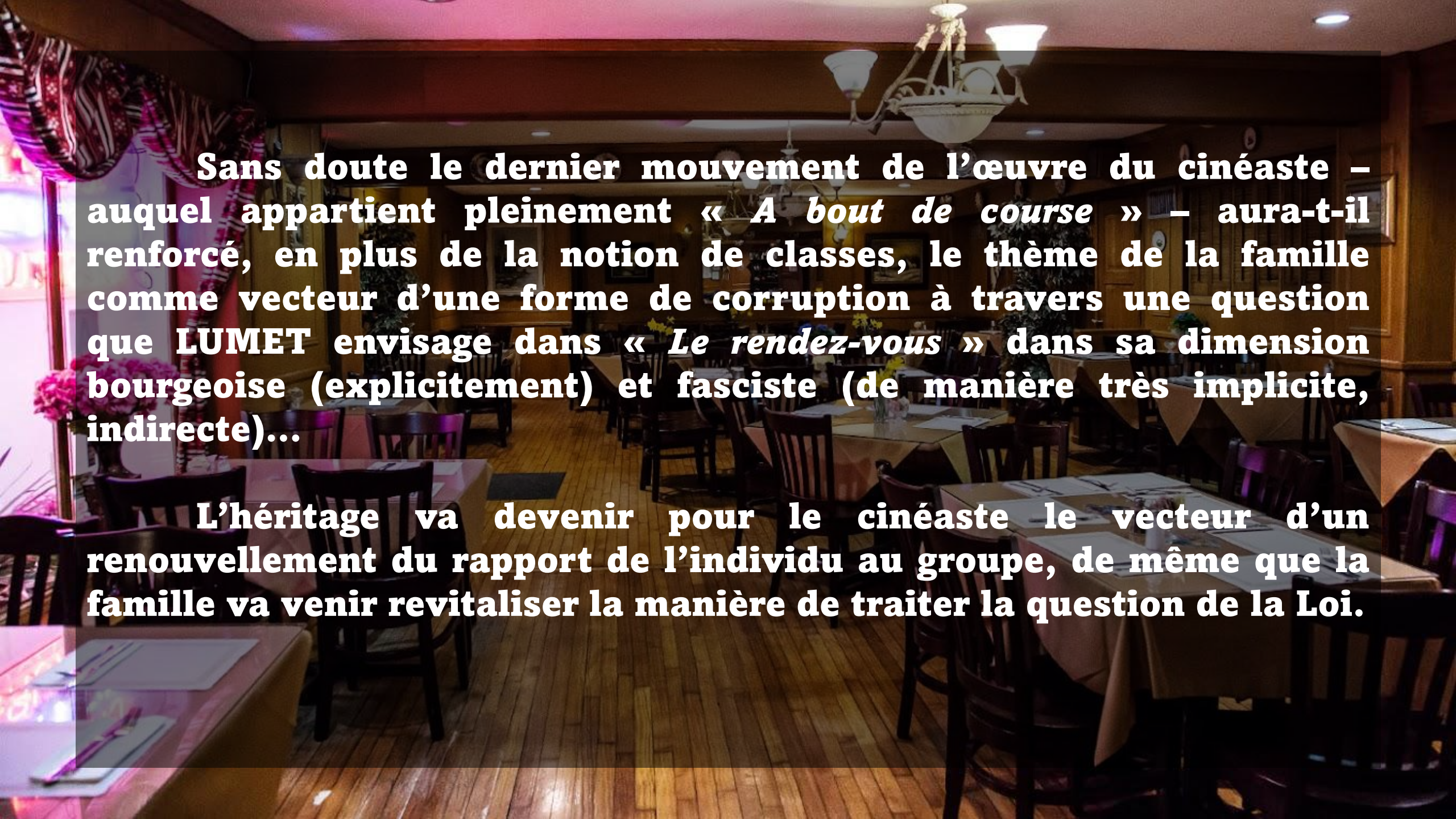
**Chez LUMET, cinéaste à l'heure de son temps, la corruption c'est le langage du cinéma qui s'attaque au corps humaine et au corps social. Le montage, une des rares inventions du cinéma, comme corruption amènerait à considérer la corruption comme une définition possible du cinéma…**

« *The Molly McGuires* » (Traître sur commande – 1969) de Martin RITT.

**Le thème de la corruption n'est tant traité sous l'angle de l'idéalisme par Sidney LUMET qu'il n'est problématisé. La rencontre prolifique avec l'acteur indépendantiste écossais Sean CONNERY permettra au cinéaste de traiter la question sous des angles bien différents – social, politique, intime. Outre la nécessité d'une certaine corruption (« Night fall on Manhattan », exemplairement), la question du désir de corruption est notamment importante.**

**Plusieurs cinéastes souvent jugés proche de LUMET – de part leur engagement et la volonté de produire un cinéma ancré socialement dans une forme de réalisme – vont traiter le thème di désir – connexe à celui de classe sociale et de trahison de cette classe. Ainsi, Martin RITT avec « *The Molly McGuires* » prolonge-t-il le travail de LUMET sur le figure de Sean CONNERY (lui-même très impliqué – politique d'acteur – dans des projets hélas souvent restés méconnus).**

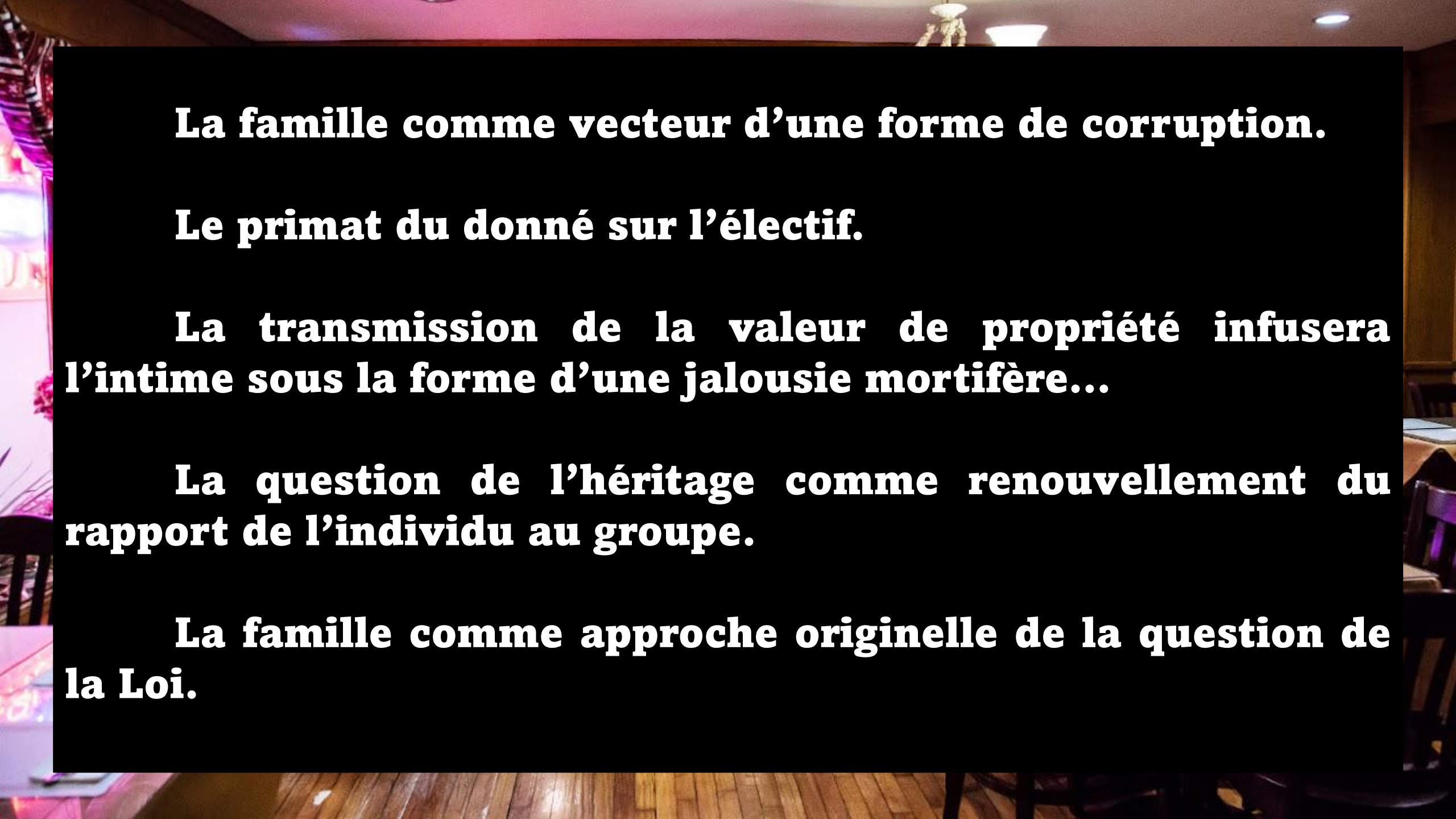
« ***The appointment*** » (Le rendez-vous – 1969) de Sidney LUMET.



**Sans doute le dernier mouvement de l'œuvre du cinéaste – auquel appartient pleinement « *A bout de course* » – aura-t-il renforcé, en plus de la notion de classes, le thème de la famille comme vecteur d'une forme de corruption à travers une question que LUMET envisage dans « *Le rendez-vous* » dans sa dimension bourgeoise (explicitement) et fasciste (de manière très implicite, indirecte)…**

**L'héritage va devenir pour le cinéaste le vecteur d'un renouvellement du rapport de l'individu au groupe, de même que la famille va venir revitaliser la manière de traiter la question de la Loi.**

« ***The appointment*** » (Le rendez-vous – 1969) de Sidney LUMET.



**La famille comme vecteur d'une forme de corruption.**

**Le primat du donné sur l'électif.**

**La transmission de la valeur de propriété infusera l'intime sous la forme d'une jalousie mortifère…**

**La question de l'héritage comme renouvellement du rapport de l'individu au groupe.**

**La famille comme approche originelle de la question de la Loi.**

A SUIVRE...

*“I've seen fire and I've seen rain*
*I've seen sunny days that I thought would never end*
*I've seen lonely times when I could not find a friend*
*But I always thought that I'd see you again.”*

**James TAYLOR, « *Fire and rain* » (1970).**

# C – LA LOI ORIGINELLE.

« *The night falls on Manhattan* » (Dans l'ombre de Manhattan – 1996) de Sidney LUMET.

**La filmographie de Sidney LUMET évolue sur le mode d'une relecture tragique des thème de la loi et de la corruption. Pour cela, la famille va occuper une place de plus en plus centrale dans les films du cinéaste vieillissant.**

**Exemplairement, deux scènes se jouent en parallèle au début de la longue séquence précédente : l'histoire familiale « interprétée » par le père dans la cuisine en profondeur de champ et le rapport muet, tacite, fondé sur le regard du fils et de l'ami corrompu du père à table et au premier plan. Une deuxième scène réunis les trois hommes tout en procédant à un découpage de l'espace qui vient appuyer les tensions pour, finalement, évacuer l'ami et laisser, dans une troisième scène, le champ libre à la seule confrontation familiale en une scénographie domestique ET tragique.**

« *Garbo talks* » (A la recherche de Garbo – 1984) de Sidney LUMET. *

**Les parents portent la parole d'une loi aux allures d'injonctions paradoxales, d'idéaux inatteignables…**

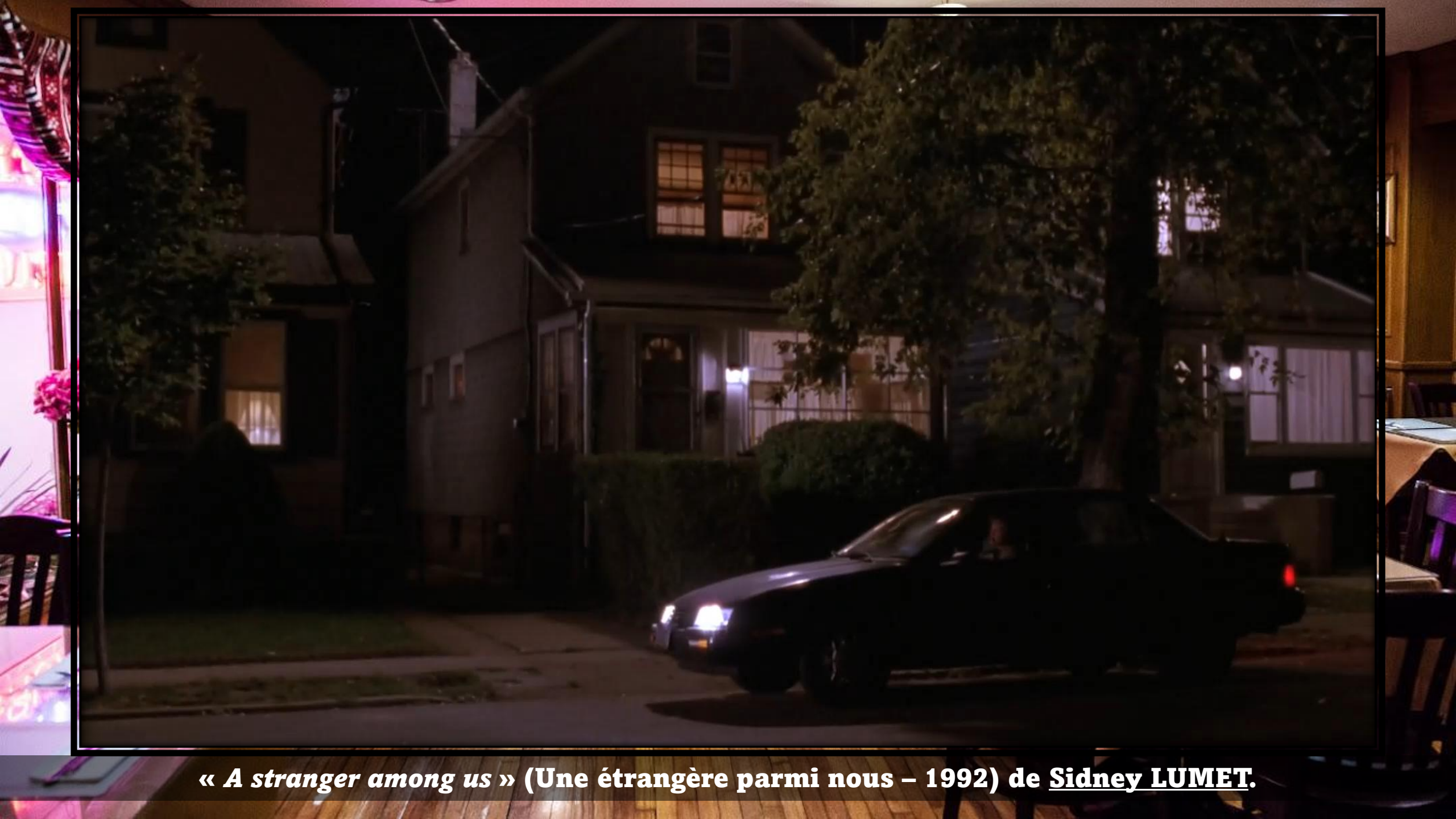
**A un point tel, qu'avec « *Garbo talks* », LUMET prend la décision de faire de ce questionnement une comédie sur fond d'idéal hollywoodien…**

« *Running on empty* » (A bout de course – 1988) de Sidney LUMET.

« *Twelve angry men* » (1é hommes en colère – 1957) de Sidney LUMET.

« ***Before the devil knows you're dead*** » **(7h58 ce samdei-là – 2007) de Sidney LUMET.**

« *Daniel* » (1983) de Sidney LUMET.



« ***A stranger among us*** » (Une étrangère parmi nous – 1992) de Sidney LUMET.

**Sous différentes formes, le lien familial aura irrigué toute l'œuvre.**

**Parricide et matricide ;**

**Patrie et famille d'adoption ;**

**Famille mafieuse ;**

**Le diptyque formé par « *Daniel* » en 1983 et « *Running on empty* » en 1988 impose la question de la famille comme indissociable de la <u>question tragique</u> : pas de bon choix, pas d'issue qui ne déboucherait sur un drame émotionnel.**

« *Running on empty* » s'ouvre donc sur une ligne, cette fameuse ligne blanche dont on dit qu'il ne faut pas la franchir et qui, du fait du contexte familial et des affects profonds qu'il mobilise, devient une ligne aussi intermittente que les élans contradictoires du cœur.

Si « *Twelve angry men* » en 1957 mettait en scène le doute du juré numéro huit, le fait que ce doute devait triompher ne faisait pas question ; si « *Serpico* » en 1973 menait une croisade dont l'objet était une ligne blanche et continue que le policier se refusait invariablement à transgresser, les affects avaient peu de place au sein de l'affrontement entre l'individu et l'institution ; « *Prince of the city* » en 1981 intégrait davantage les rapports d'amitié dans le récit pour articuler les notions d'affects et de principes ; le diptyque formé par « *Daniel* » en 1983 et « *Running on empty* » en 1988 impose la question de la famille comme indissociable de la question tragique : pas de bon choix, pas d'issue qui ne déboucherait sur un drame émotionnel.

Fait notable venait encore renforcer ce sentiment tragique : Sidney LUMET, qui avait commencé sa carrière du point de vue des pères (les douze hommes devant statuer sur le cas d'un très jeune homme accusé de parricide dans « *12 angry men* ») filmera avec l'âge de plus en plus du point de vue des fils ou des filles, des enfants d'une famille, d'une nation, de l'Histoire.

« ***Last of the Mobile Hot Shots*** » (1970) de **Sidney LUMET**.

« *Last of the Mobile Hot Shots* » (1970) de Sidney LUMET.

« ***Last of the Mobile Hot Shots*** » (1970) de **Sidney LUMET**.

**Avec « *Last of the Mobile Hot Shots* », LUMET adapte pour la seconde fois – après « *The fugitive kind* » en 1961 – l'auteur Tennessee WILLIAMS.**

**TRANSMISSION.**

**PATRIMOINE. FAMILIAL. INTIME.**

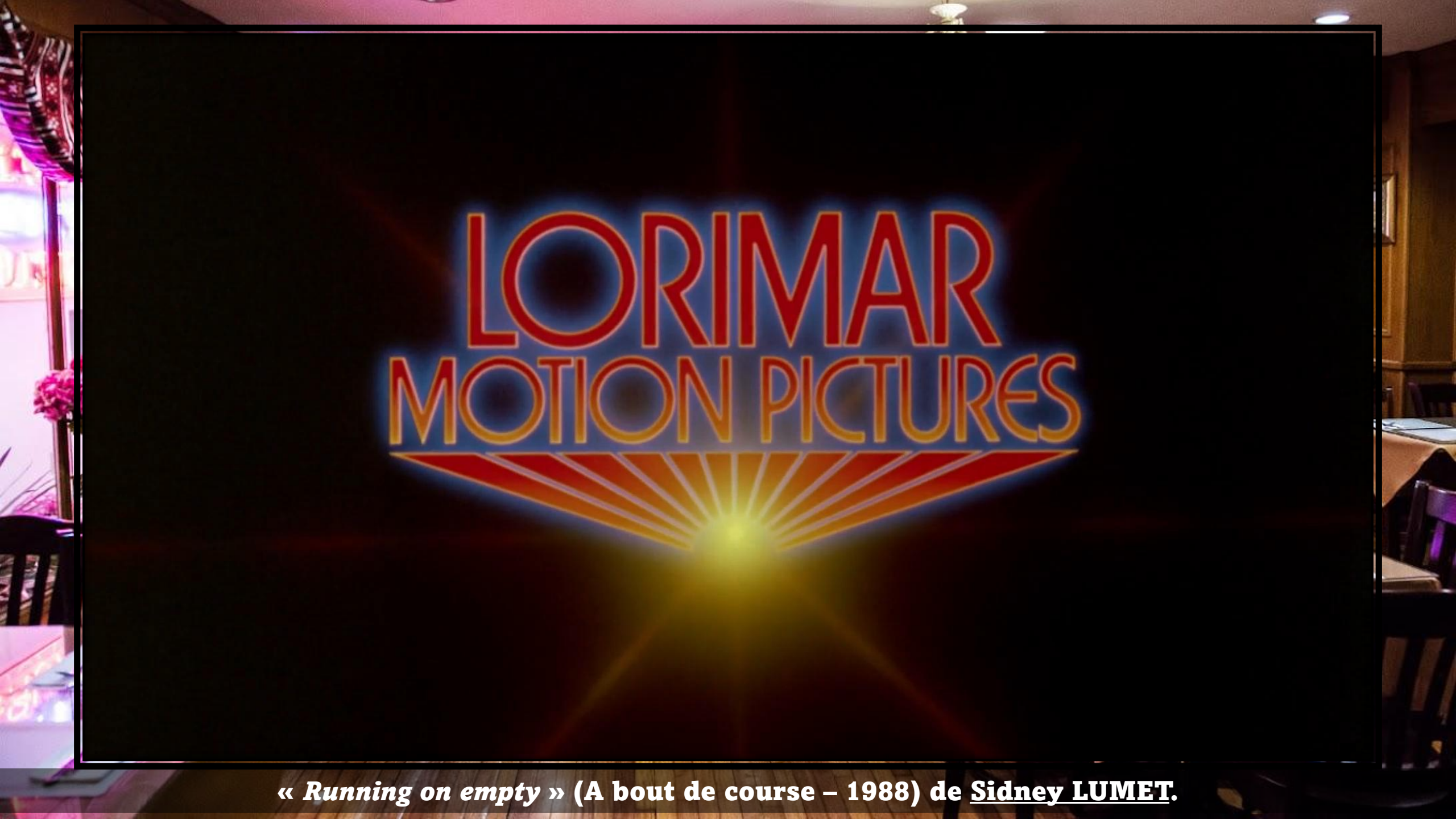
**HERITAGE ACTIF.**

**DES VALEURS, DES TRADITIONS…**

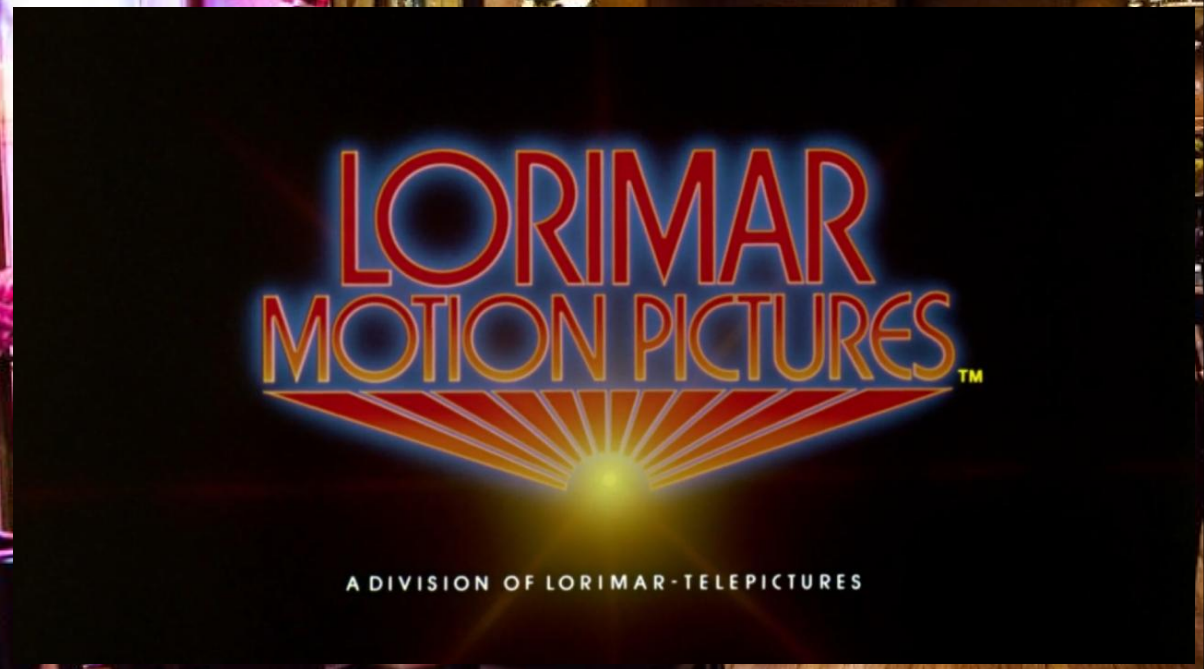
**HERITAGE PASSIF.**

**UNE HISTOIRE, DES HISTOIRES, ICI CELLE(S) D’UN RACISME ENDEMIQUE…**

**UN HERITAGE, DONC, QUI, POUR DEMEURER VIVANT, DOIT ETRE REMIS EN QUESTION, CONDITION SINE QUA NON POUR SE L’APPROPRIER ET NON UNIQUEMENT LE SUBIR.**




« ***Running on empty*** » (A bout de course – 1988) de Sidney LUMET.




La société de production Lorimar se fait connaître dès les années 60 pour ses feuilletons télévisés. Les années 80 vont constituer pour Lorimar l'accès à une immense notoriété grâce à la production de la série « Dallas », puis de son spin-off la série « Côte Ouest ».

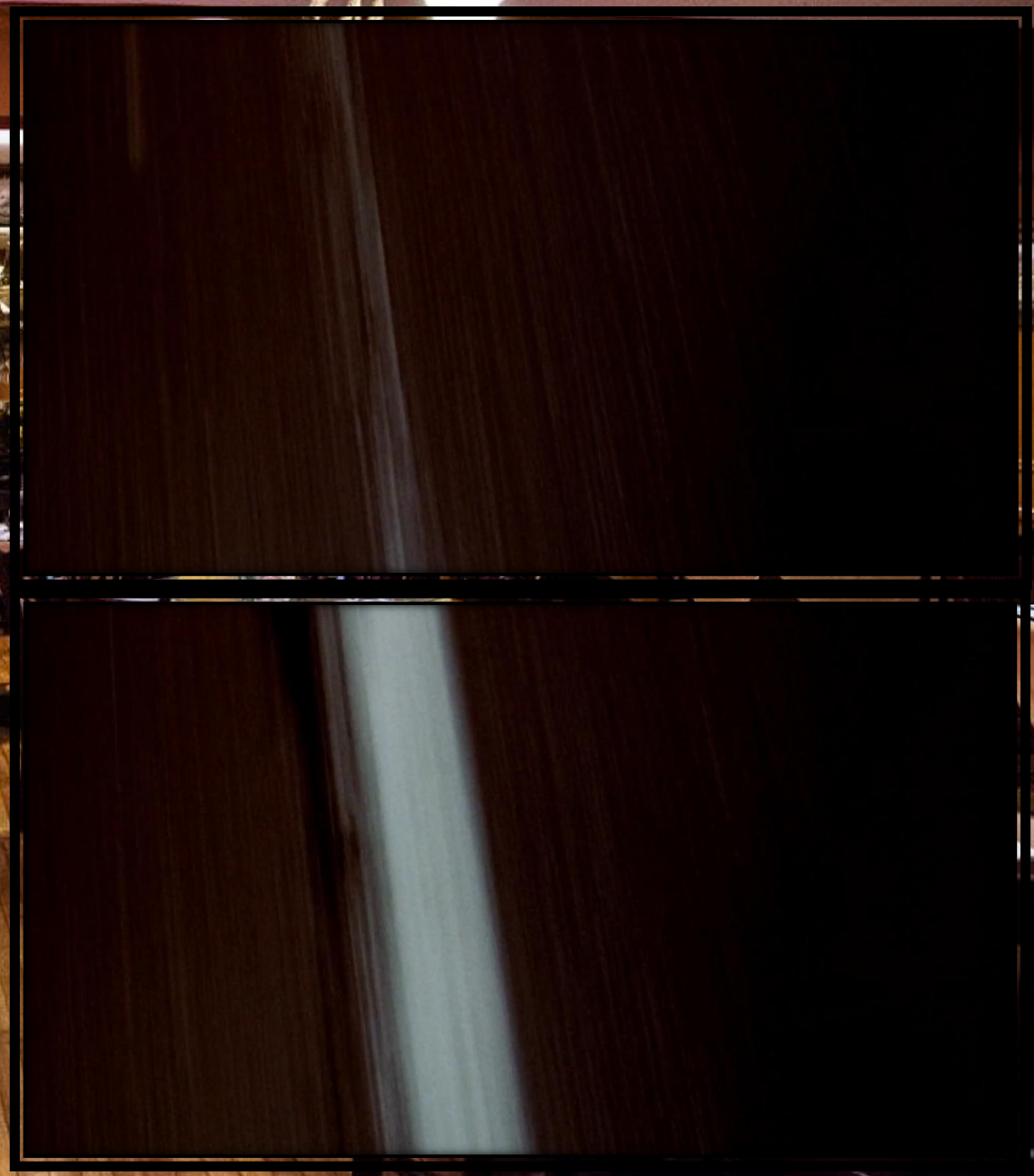
Lorimar produit à peu de films pour le cinéma. Il est intéressant de noter que le thème de la famille et de son fonctionnement au quotidien, centrale dans les soap-operas et des sitcoms (« La fête à la maison »), est également au cœur du film de Sidney Lumet.

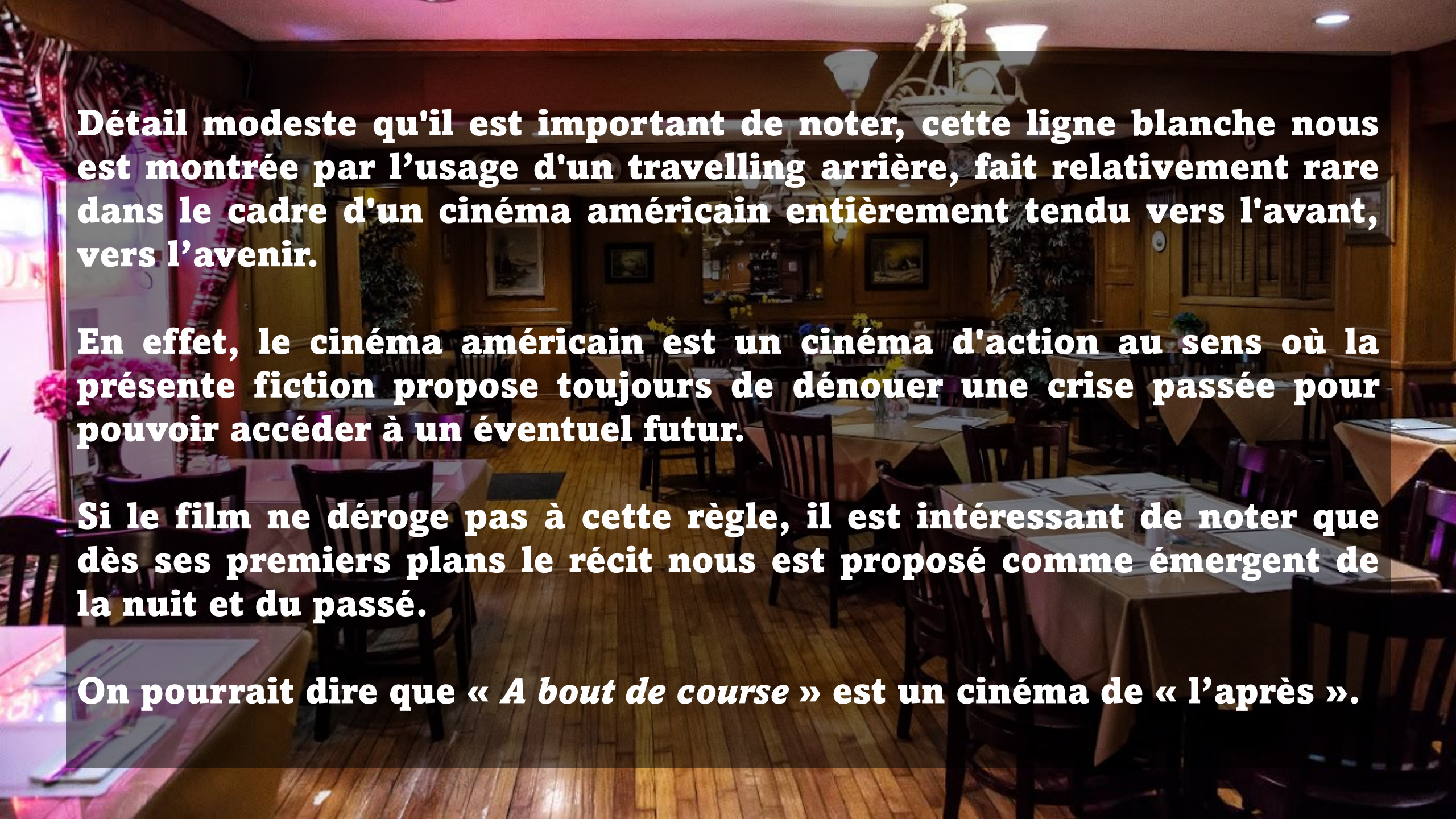
**Notons que la société que crée le cinéaste pour la production de ce film se nomme *Double-play production*, « deux pièces », au sens théâtral du terme. L'une (le drame subtil et puissant) du film se substituant à l'autre (la vision stéréotypée de la famille véhiculée par la télévision).**

**Le drame *lumetien*, en sourdine, va venir proposer une autre lecture, c'est-à-dire une autre mise en scène, du motif de la famille et des relations complexes qui animent ses différents membres.**

Discret, sans effet outrancier, le générique de A bout de course, pose déjà, d'emblée, un certain nombre des enjeux du film.

La musique de Tony Mottola, compositeur que Sidney Lumet rencontre à la télévision dans les années 50, opère comme un contrepoint avec le défilement d'une ligne blanche intermittente séparant une route nocturne par le milieu...





**Détail modeste qu'il est important de noter, cette ligne blanche nous est montrée par l'usage d'un travelling arrière, fait relativement rare dans le cadre d'un cinéma américain entièrement tendu vers l'avant, vers l'avenir.**

**En effet, le cinéma américain est un cinéma d'action au sens où la présente fiction propose toujours de dénouer une crise passée pour pouvoir accéder à un éventuel futur.**

**Si le film ne déroge pas à cette règle, il est intéressant de noter que dès ses premiers plans le récit nous est proposé comme émergent de la nuit et du passé.**

**On pourrait dire que « *A bout de course* » est un cinéma de « l'après ».**

**De nouveau, la musique mélancolique de Mottola confère à cette image simple son poids de mélancolie.**

**Elle introduit également le motif sonore du piano qui sera central dans le développement ultérieur de l'intrigue.**

Sur un plan symbolique, la ligne intermittente annonce déjà les intermittences du cœur, les sentiments ambivalents qui vont motiver les personnages, séparant les patronymes des acteurs principaux comme il en ira des membres de la famille Pope.

« *A bout de course* » sera le récit de cette ligne, de ce qu'elle partage, de ce qu'elle a et va séparer.

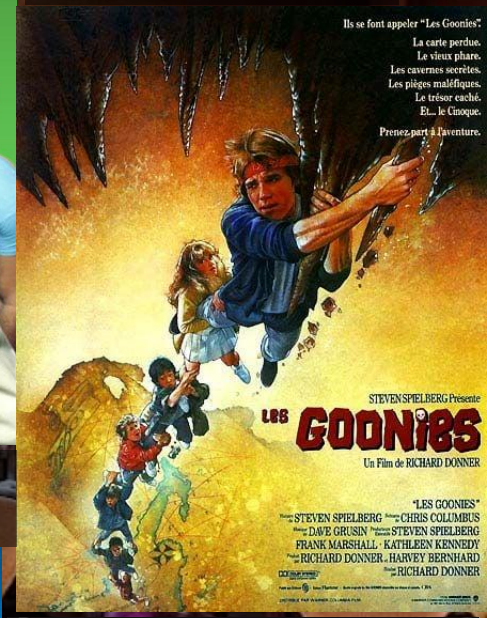
En 1988, les noms qui s'affichent à l'écran sont tout à fait signifiants pour le public américain.

Judd Hirsch et Christine Lahty son visage très connu de la télévision de l'époque, un peu plus rarement du cinéma.

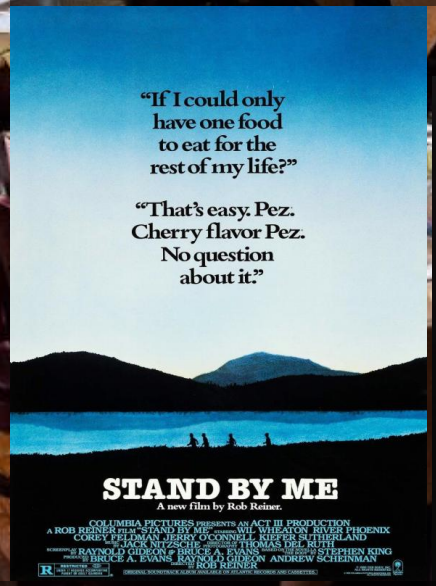
River Phœnix est l'acteur en vogue des années 1980. Il incarne avec une certaine latitude une figure directement venue les années 50, celle de James Dean, du « *rebel without a cause* ».

Martha Plimpton est à l'époque une actrice très identifiée des teenagers et s'apprête à devenir une figure récurrente du cinéma indépendant américain.

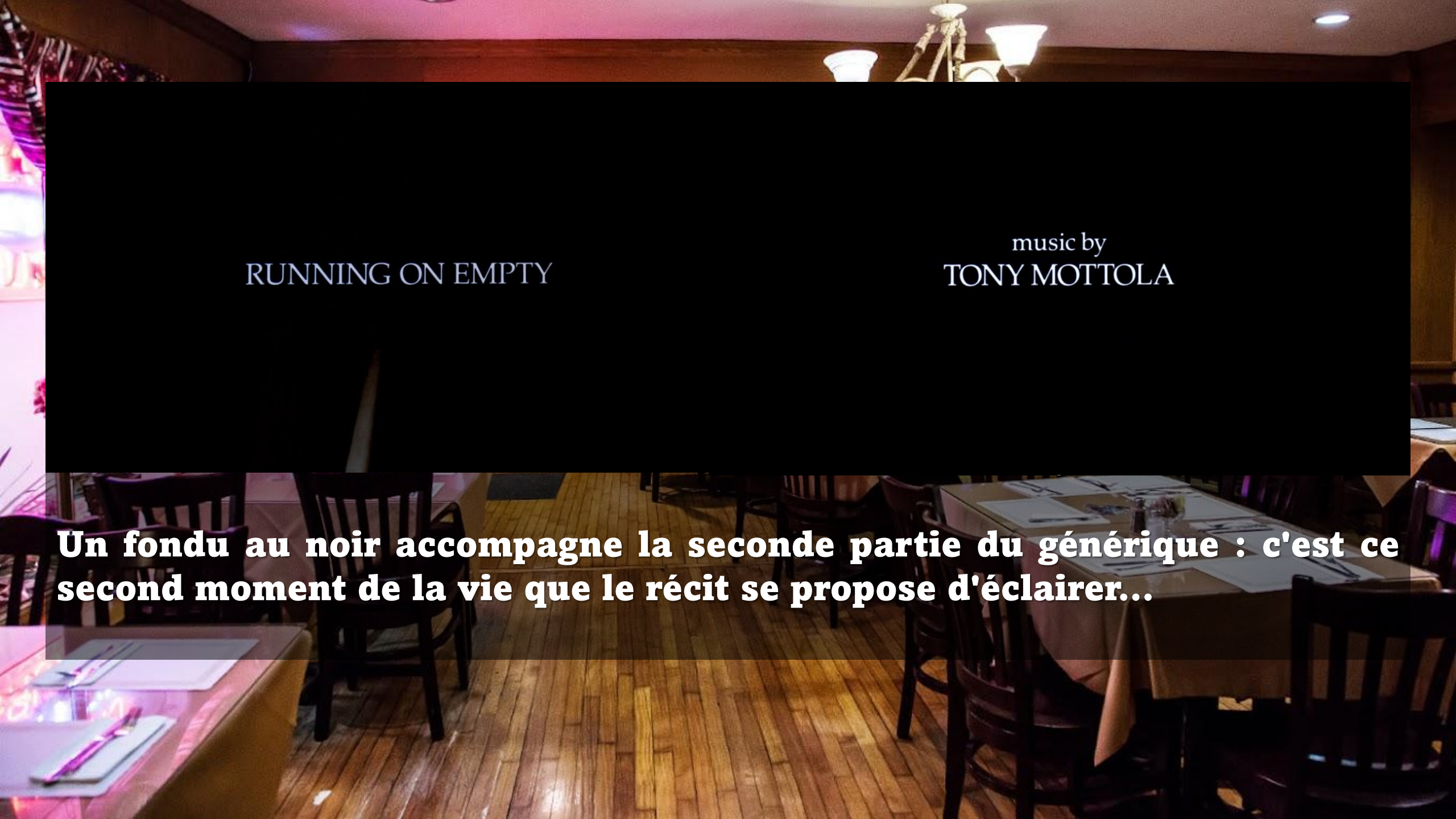
La sitcom « *Taxi* » (1978-1983).




« *The Goonies* » (1985) de Richard DONNER.



« *Stand by me* » (1986) de Rob REINER & « *Explorers* » (1985) de Joe DANTE.



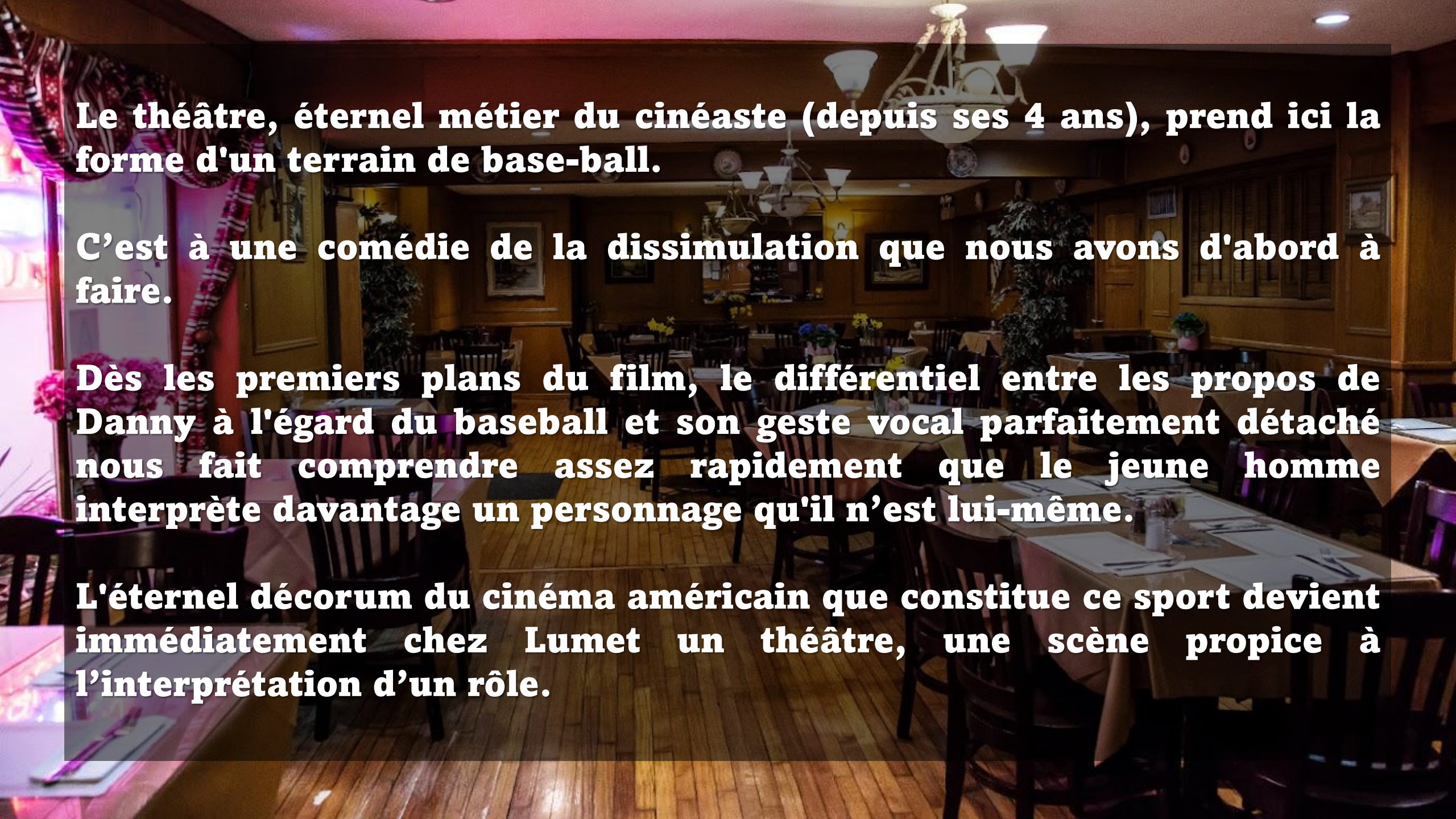

**Un fondu au noir accompagne la seconde partie du générique : c'est ce second moment de la vie que le récit se propose d'éclairer...**

« ***Running on empty*** » (A bout de course – 1988) de Sidney LUMET.

**La séquence d'ouverture du film est révélatrice des thématiques du récit à venir. Ces thèmes sont chers au réalisateur, Sidney LUMET.**

**On pourrait les résumer ainsi : le théâtre et les rôles sociaux, la loi étatique et familiale, le dilemme moral entre deux choix radicalement opposés et la tragédie qui en découle.**

**D'une certaine manière trois scènes vont ainsi se succéder pour former la séquence introductive.**



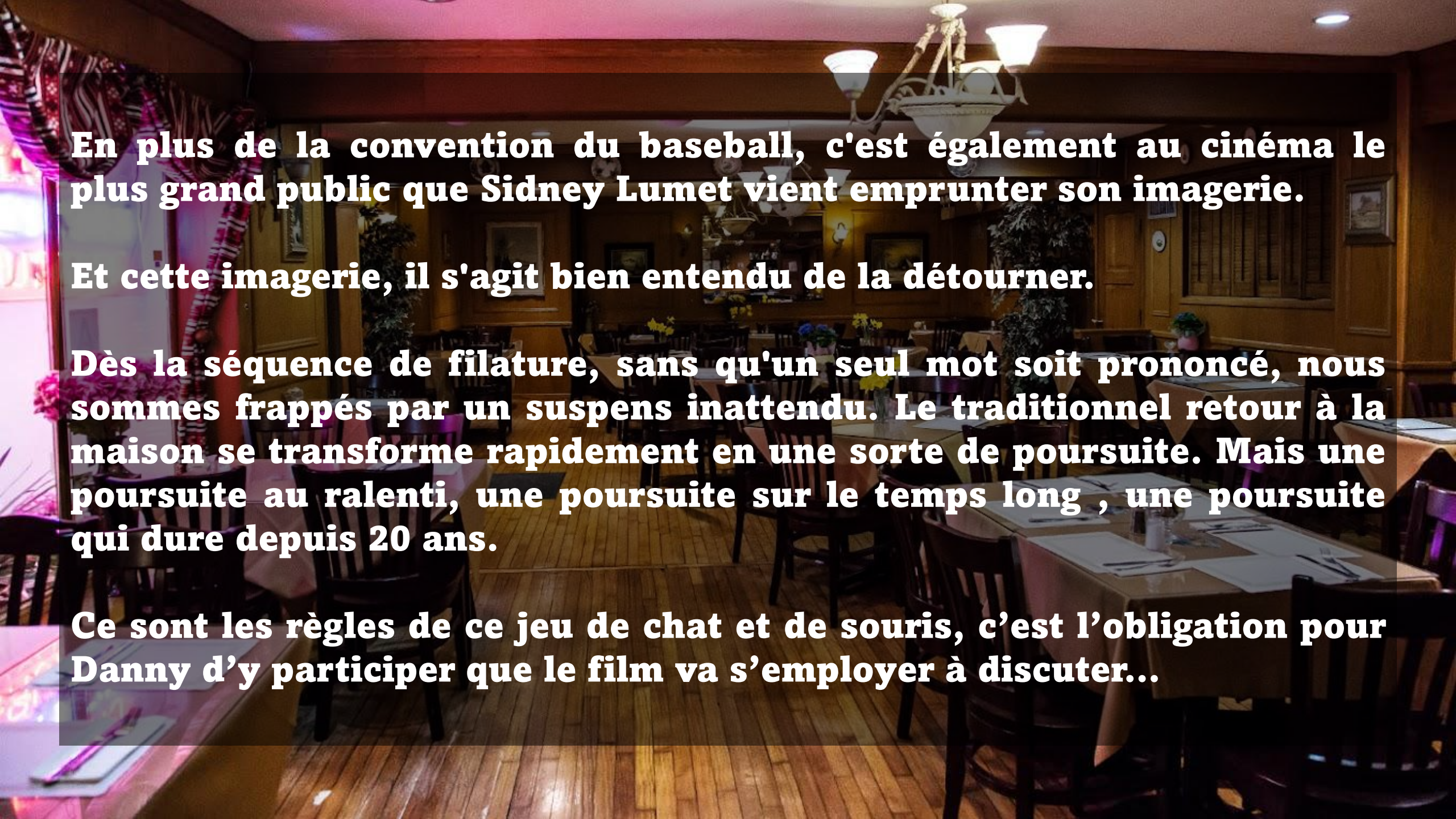
Le théâtre, éternel métier du cinéaste (depuis ses 4 ans), prend ici la forme d'un terrain de base-ball.

C’est à une comédie de la dissimulation que nous avons d'abord à faire.

Dès les premiers plans du film, le différentiel entre les propos de Danny à l'égard du baseball et son geste vocal parfaitement détaché nous fait comprendre assez rapidement que le jeune homme interprète davantage un personnage qu'il n’est lui-même.

L'éternel décorum du cinéma américain que constitue ce sport devient immédiatement chez Lumet un théâtre, une scène propice à l’interprétation d’un rôle.

**Tout spectateur du cinéma hollywoodien des années 80 est familier de l'image du garçon à vélo. Si on ajoute le motif de la filature par une voiture plus ou moins mystérieuse, on trouve là l'un des motifs récurrents du « teenmovie » à l'américaine tel que le « *E.T.* » de Steven Spielberg en 1982 – ou plus près de nous la série « *Stranger things* » – l'aura imposé dans l'inconscient collectif.**



**En plus de la convention du baseball, c'est également au cinéma le plus grand public que Sidney Lumet vient emprunter son imagerie.**

**Et cette imagerie, il s'agit bien entendu de la détourner.**

**Dès la séquence de filature, sans qu'un seul mot soit prononcé, nous sommes frappés par un suspens inattendu. Le traditionnel retour à la maison se transforme rapidement en une sorte de poursuite. Mais une poursuite au ralenti, une poursuite sur le temps long , une poursuite qui dure depuis 20 ans.**

**Ce sont les règles de ce jeu de chat et de souris, c'est l'obligation pour Danny d'y participer que le film va s'employer à discuter...**

« *A bout de course* » hérite du cinéma moderne, du cinéma qui s'invente au lendemain de la seconde guerre mondiale, l'idée qu'un récit ne commence jamais avec le début du film.

Nous sommes donc projetés dans une histoire qui a commencé depuis longtemps et dont on va seulement nous livrer un épisode emblématique, celui de l'émancipation de Danny.

Pour l'heure c'est la trajectoire à bicyclette je suis la caméra qui nous dévoile le fait qu'une deuxième voiture suis le jeune homme. Si nous ne saisissons pas les raisons d'une telle situation nous en percevons la gravité.

Habitué par la fiction au scénario de la faute des enfants, nous sommes loin d'imaginer que la raison qui génère la présente situation est liée à la faute des parents.

Le jeune homme quitte la route principale (et la vie qui va avec), pour échapper à la surveillance des deux véhicules, il coupe à travers champ, se livre à un protocole dont nous devinons qu'il n'est pas exécuté ici et maintenant pour la première fois tant il semble programmé et précis.

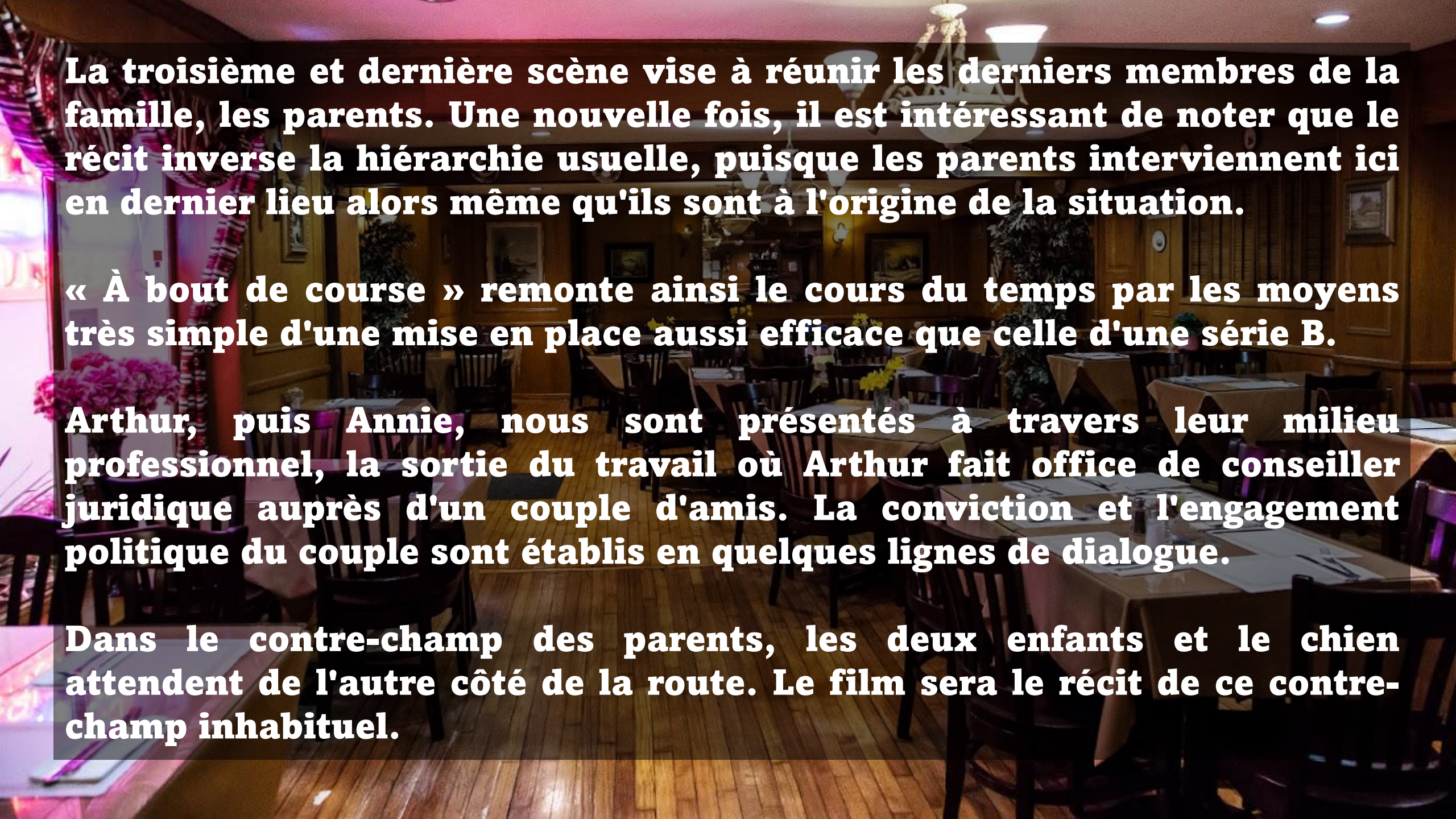
**Ici encore, les motifs du cinéma familial sont déclinés et détournés : c'est par exemple le chien fidèle qui va servir d'entremetteur entre Danny et son jeune frère. C'est aussi le moment où nous sommes plus proches de Danny que jamais. Le personnage est saisi en plan rapproché alors que jusqu'ici il n'était qu'un élément au cœur du plan d'ensemble. C’est sur ce jeu de proximité et d'éloignement que se jouera la mise en scène du dilemme moral à venir.**

Il faut également noter que le cinéaste rend son spectateur solidaire du point de vue du personnage de Danny. Exemplairement, nous attendons avec lui à l'extérieur de la maison lorsque le chien s'y engouffre une chaussure dans la gueule. Lumet joue ici la suspense très classique, celui du secret derrière la porte, celui qui, depuis le début du cinéma classique, nous épargner les discours pour nous donner à voir afin de comprendre.

Avec l'arrivée du personnage de Harry c'est le retour au plan d'ensemble qui s'opère.

Le jeune garçon est porteur d'une mystérieuse mallette qui, dans le contexte criminel qui nous est proposé, peut évidemment enflammer les imaginaires.

Mais là encore le film va jouer la carte du mode mineur : pas d'armes mais bel et bien un piano, qui, on le comprendra rapidement, sera l'un des enjeux majeurs du récit à venir. Il incarne déjà l'objet qu'il faut sauver, qu'il faut emporter au cœur du naufrage, lorsque la maison brûle, lorsque la fin du monde est là.



La troisième et dernière scène vise à réunir les derniers membres de la famille, les parents. Une nouvelle fois, il est intéressant de noter que le récit inverse la hiérarchie usuelle, puisque les parents interviennent ici en dernier lieu alors même qu'ils sont à l'origine de la situation.

« À bout de course » remonte ainsi le cours du temps par les moyens très simple d'une mise en place aussi efficace que celle d'une série B.

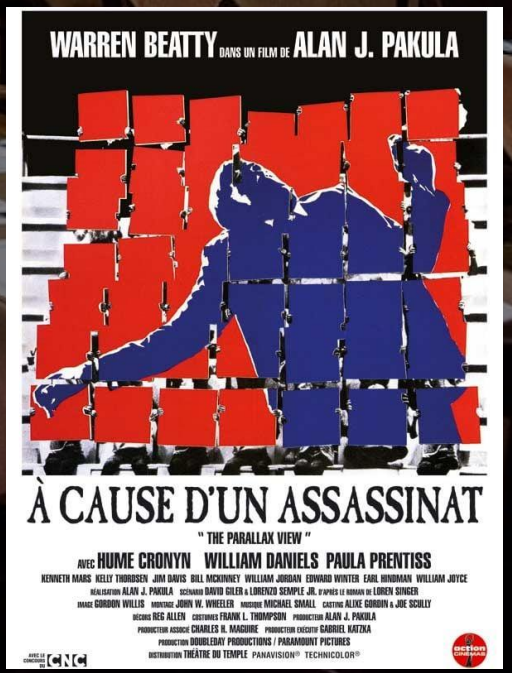
Arthur, puis Annie, nous sont présentés à travers leur milieu professionnel, la sortie du travail où Arthur fait office de conseiller juridique auprès d'un couple d'amis. La conviction et l'engagement politique du couple sont établis en quelques lignes de dialogue.

Dans le contre-champ des parents, les deux enfants et le chien attendent de l'autre côté de la route. Le film sera le récit de ce contre-champ inhabituel.

**Dans le contre-champ des parents, les deux enfants et le chien attendent de l'autre côté de la route. Le film sera le récit de ce contre-champ inhabituel.**

**Dans l'univers d'« A bout de course » tout est signe. Le quotidien est une succession de signes qu'il faut savoir déchiffrer, le fruit d'une codification patiemment mise en place.**

**Héritage des années 60, le pacte photologique entre l'image et le spectateur est ici brisé : c'est-à-dire que voir et comprendre ne vont pas de pair. Voir ne signifie pas comprendre ce que l'on voit. Il y là une histoire de l'activisme et de sa surveillance par les forces de l'ordre qui se rejoue.**



**Après le demi-tour à vélo de Dany nous assistons en demi-tour de la camionnette parentale.**

**« *À bout de course* » est un film de la volte-face. Les personnages mis en scène ne sont jamais certains de ce qu'ils vont où doivent accomplir, la mise en scène du cinéaste vise alors à l'accompagnement de personnages tout aussi déterminés dans leur idéologie qu'imprévisibles dans leurs faits et gestes.**

Dans cet ordre d'idée, la séquence d'ouverture se clôt sur un geste inattendu : l'abandon du chien sur un parking.

Peut-être que la marque de ce que l'on nomme un « bon film » réside dans la possibilité de le revoir avec profit. Nous comprendrons à la toute fin du film, que l'abandon du chien résonne visuellement avec le départ de Danny au terme du récit.

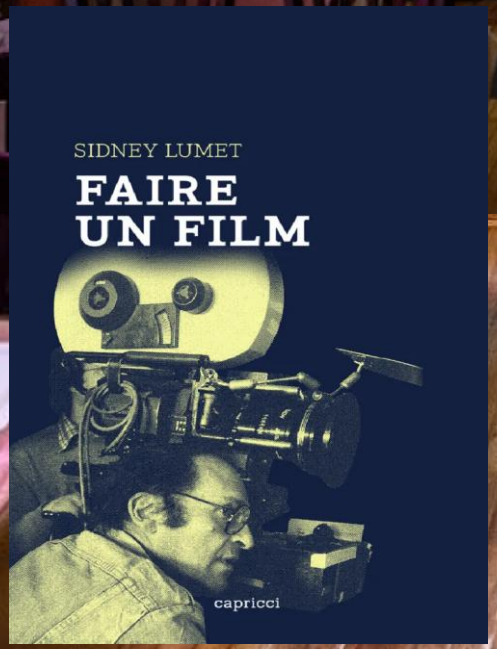
C'est ainsi à une nouvelle transgression des codes établis du film familial que se livre le cinéaste à travers des plans, des cadres, des compositions qui disent l'abandon, la séparation, l'adieu…

« *Daniel* » (1983) de Sidney LUMET.

« *Daniel* » (1983) de Sidney LUMET.

***« J'en reviens à cette question cruciale qui résumé toutes les autres : de quoi le film parle-t-il ? On ne peut commencer le travail tant qu'on a pas défini les limites du sjet. C'est la première étape. La réponse à cette question est le lit de la rivière : elle déterminera le cours du film, orientera tputes les décisions.***

**[…]** ***Quel est le sujet d'*« A bout de course » *? QUI PAIE LE PRIX DES PASSIONS ET DES ENGAGEMENTS DES PARENTS ? Réponse : eux-mêmes mais leurs enfants aussi, bien qu'ils n'ont pas choisi ni ces passions ni ces engagements. »***

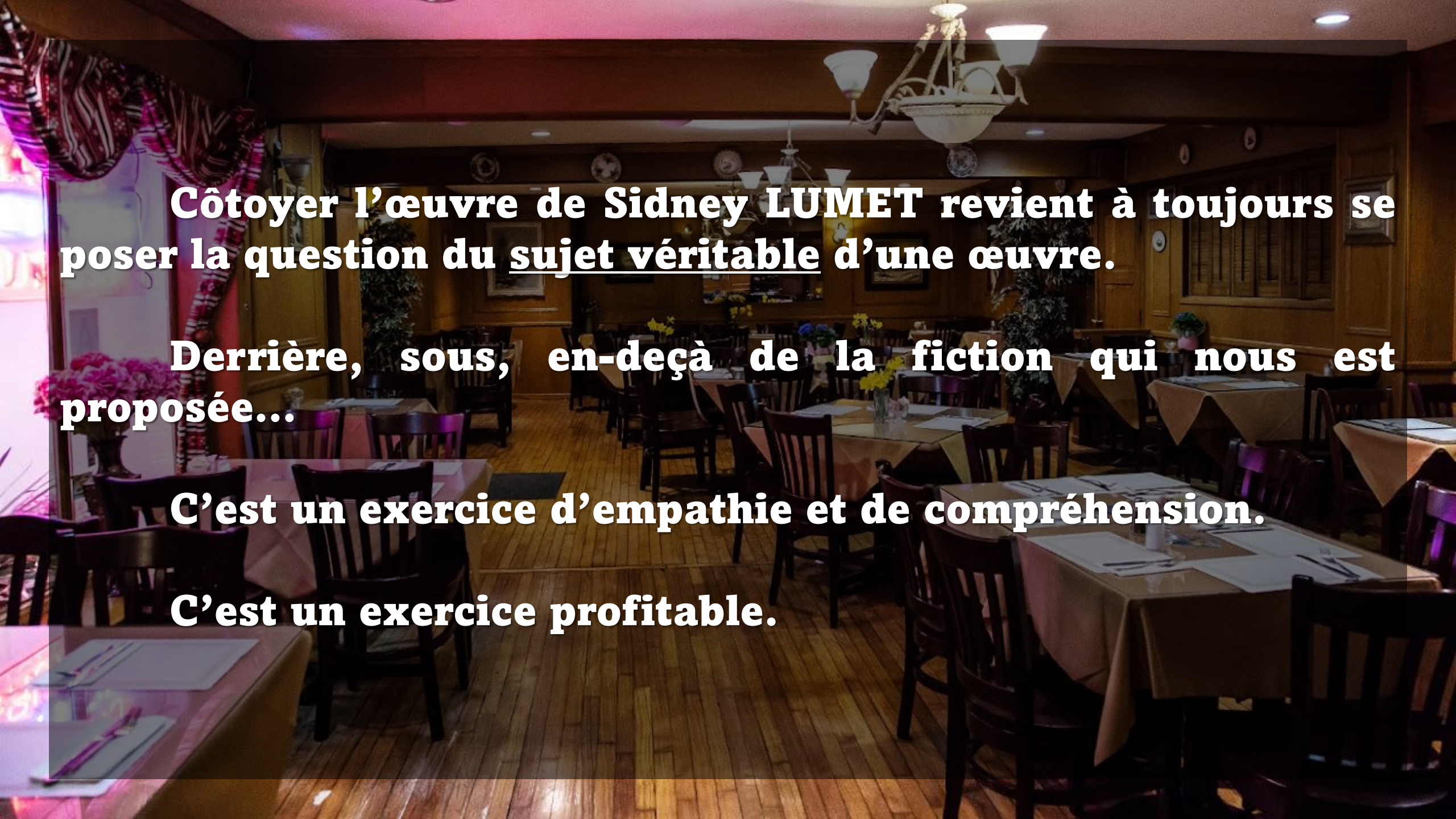



**Sidney LUMET**, ***« Faire un film » (Making movies)***,
**Capricci, Paris, 2016.**

« *By Lumet* » (2010) de Nancy BUIRSKI.

Sidney LUMET : faire des films.

# UNE CONCLUSION.



**Côtoyer l'œuvre de Sidney LUMET revient à toujours se poser la question du sujet véritable d'une œuvre.**

**Derrière, sous, en-deçà de la fiction qui nous est proposée…**

**C'est un exercice d'empathie et de compréhension.**

**C'est un exercice profitable.**

« ***A stranger among us*** » (Une étrangère parmi nous – 1992) de Sidney LUMET.

A SUIVRE...

# UNE CONCLUSION.

# 1) LA REGLE DU JEU :

**Le théâtre comme paradigme, le monde comme scène.**

« ***The verdict*** » **(Le verdict – 1982) de Sidney LUMET.**

## DES TROPES ET MOTIFS RECURRENTS :

- La scène, la mise en scène,

- Le profilmique, matière première du cinéma,

- Le rapport du comédien avec la troupe,

- La question du compromis comme base à la problématisation du rapport entre individu et société,

- La question du « jeu »…

Une thématique d'« auteur » apparaît ainsi naturellement à travers des films souvent très différents les uns des autres…

L’individu et la société.

La mise en scène et en cadre.

Le point de vue.

La scène.

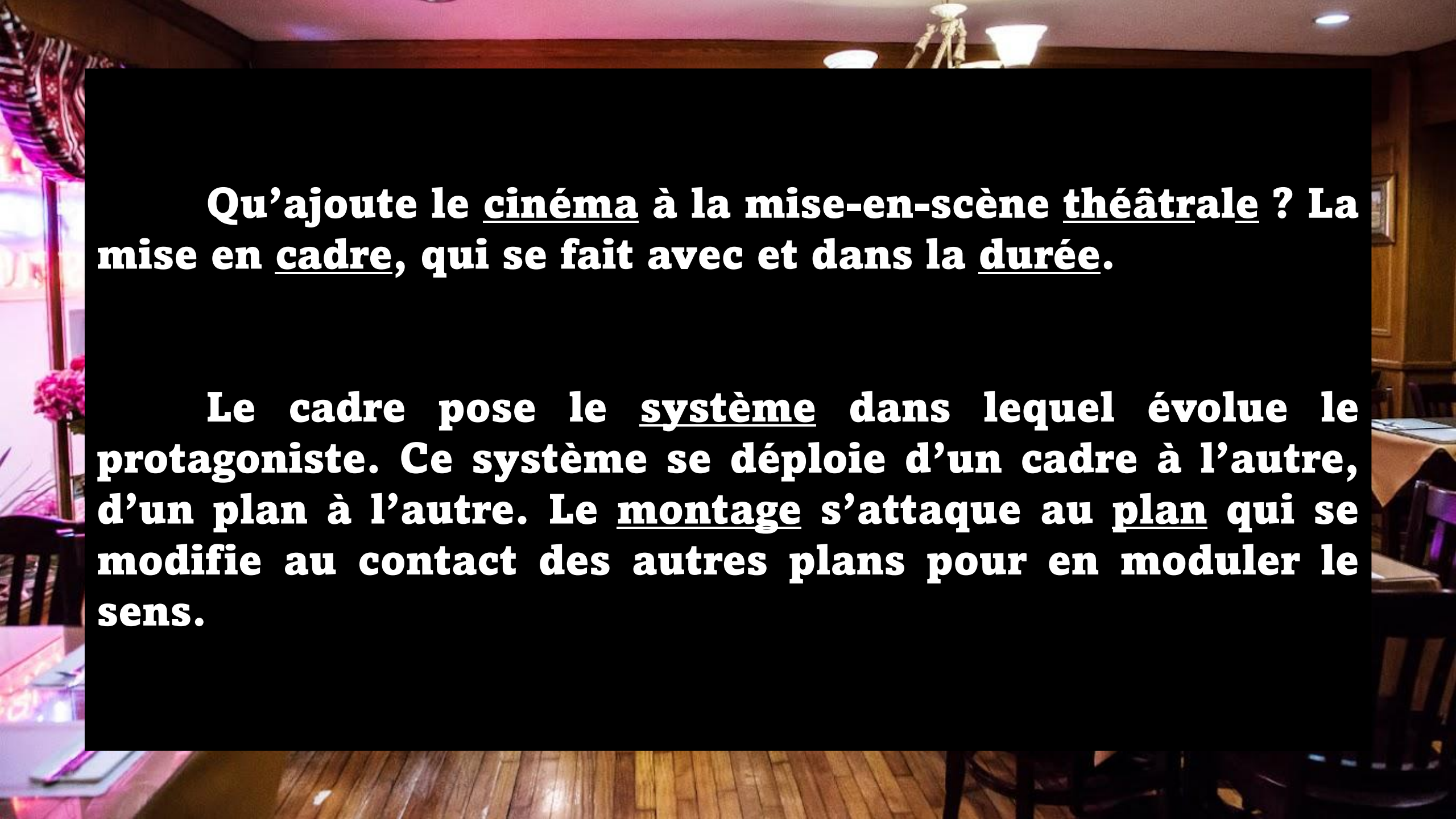
La proximité et la distance.

Le théâtre et la vie…

Le rapport à l’image.

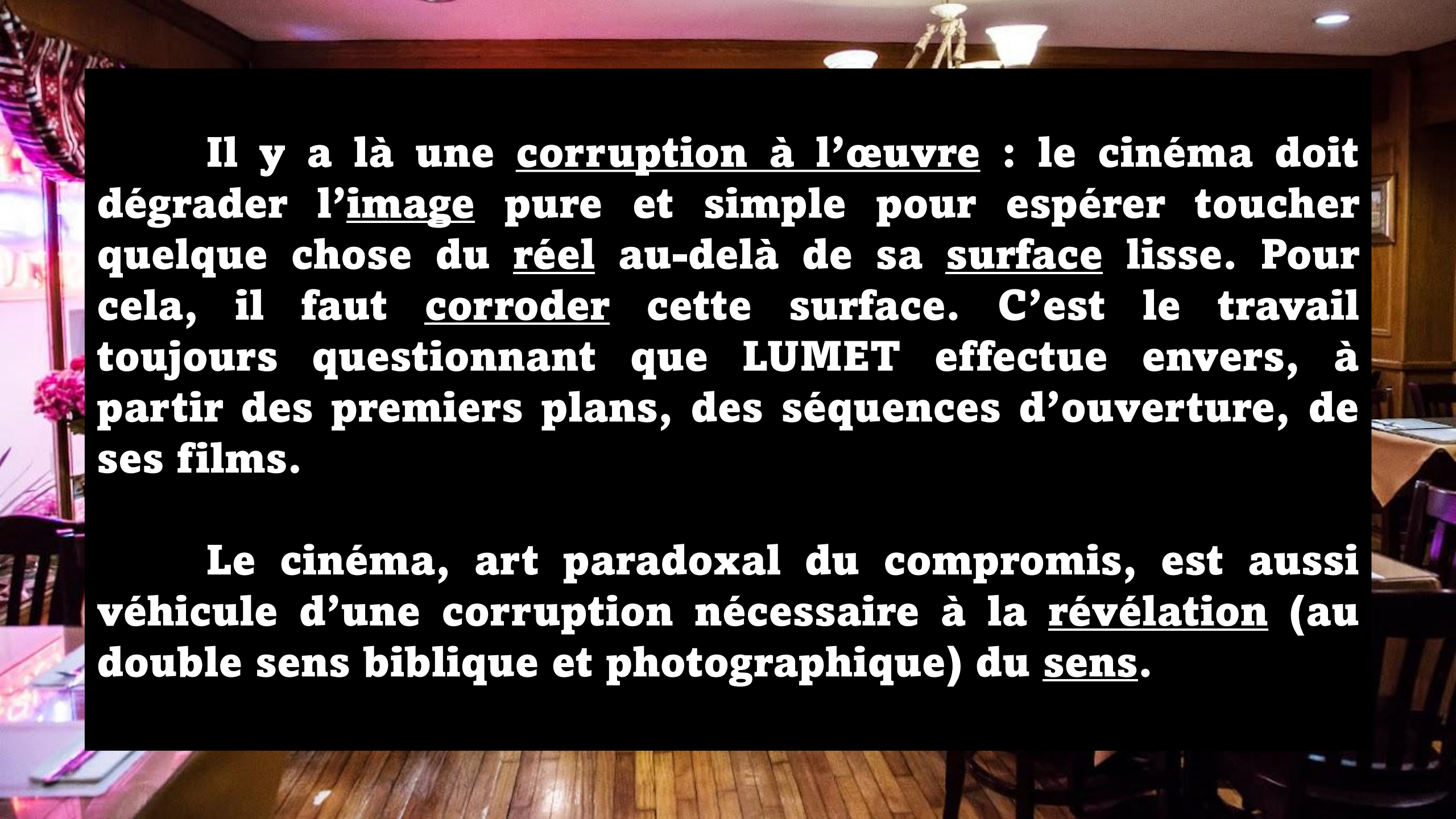
Le décor.

New-York.



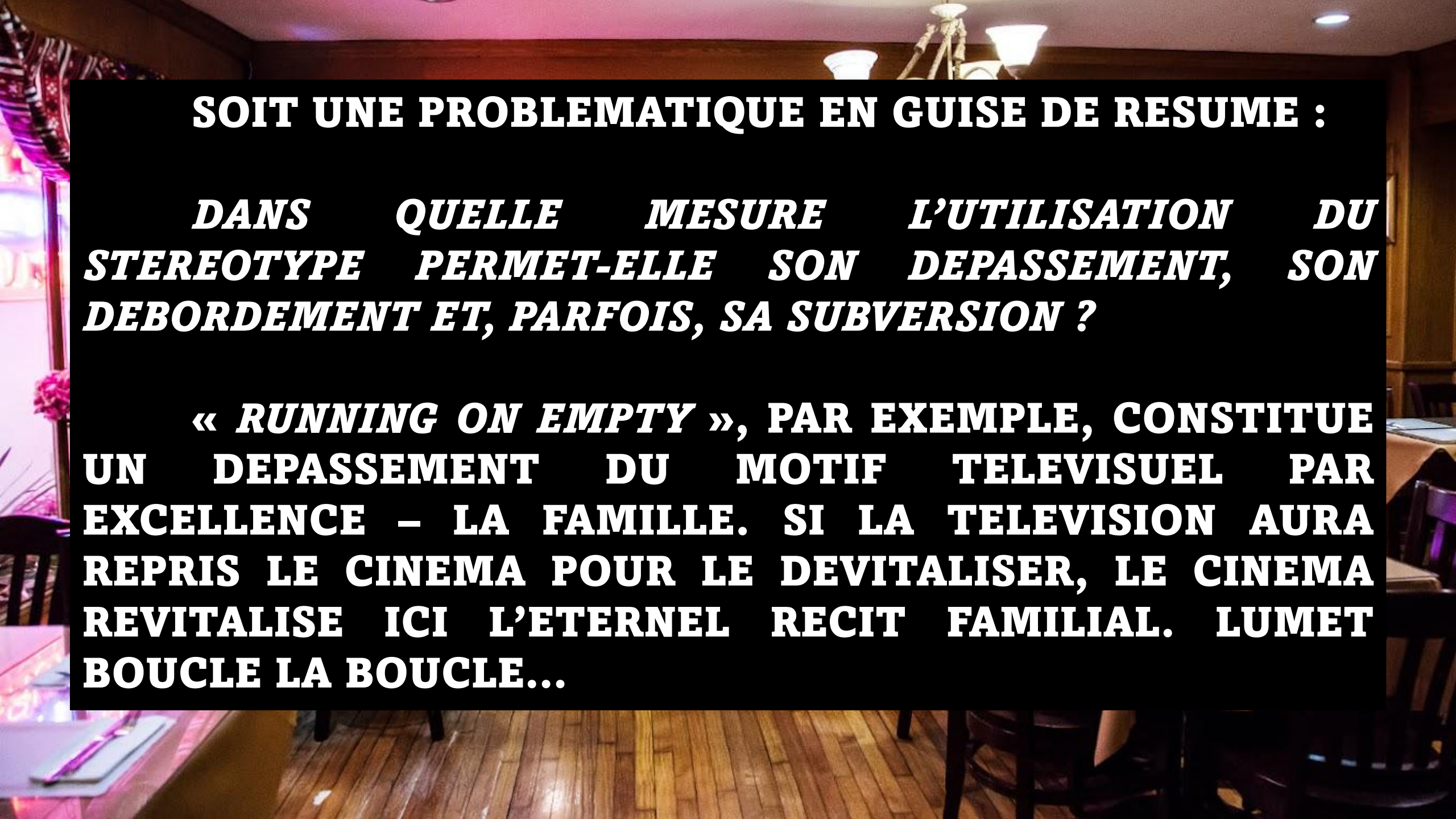
**Qu'ajoute le cinéma à la mise-en-scène théâtrale ? La mise en cadre, qui se fait avec et dans la durée.**

**Le cadre pose le système dans lequel évolue le protagoniste. Ce système se déploie d'un cadre à l'autre, d'un plan à l'autre. Le montage s'attaque au plan qui se modifie au contact des autres plans pour en moduler le sens.**



**Il y a là une corruption à l'œuvre : le cinéma doit dégrader l'image pure et simple pour espérer toucher quelque chose du réel au-delà de sa surface lisse. Pour cela, il faut corroder cette surface. C'est le travail toujours questionnant que LUMET effectue envers, à partir des premiers plans, des séquences d'ouverture, de ses films.**

**Le cinéma, art paradoxal du compromis, est aussi véhicule d'une corruption nécessaire à la révélation (au double sens biblique et photographique) du sens.**



**SOIT UNE PROBLEMATIQUE EN GUISE DE RESUME :**

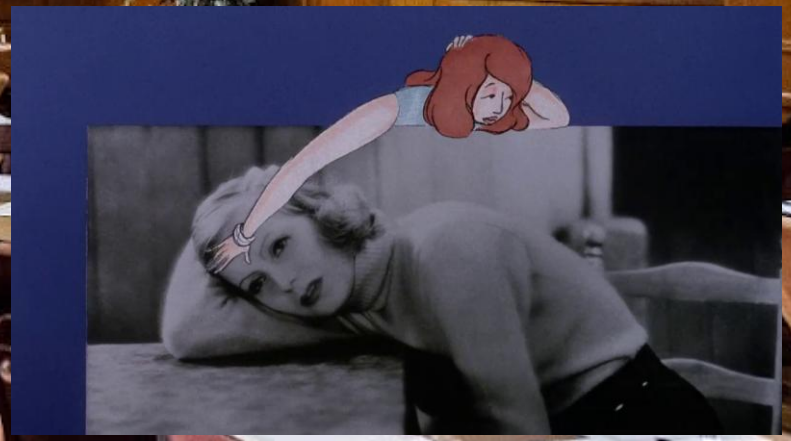
***DANS QUELLE MESURE L'UTILISATION DU STEREOTYPE PERMET-ELLE SON DEPASSEMENT, SON DEBORDEMENT ET, PARFOIS, SA SUBVERSION ?***

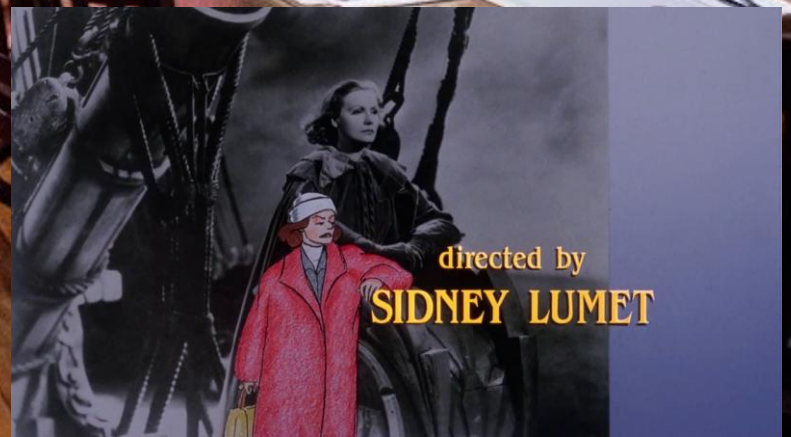
**« *RUNNING ON EMPTY* », PAR EXEMPLE, CONSTITUE UN DEPASSEMENT DU MOTIF TELEVISUEL PAR EXCELLENCE – LA FAMILLE. SI LA TELEVISION AURA REPRIS LE CINEMA POUR LE DEVITALISER, LE CINEMA REVITALISE ICI L'ETERNEL RECIT FAMILIAL. LUMET BOUCLE LA BOUCLE…**

# B) LA MISE-EN-SCENE CONTRE L'IMAGE

**ou la nécessité de la corruption.**

# « *Garbo talks* » (A la recherche de Garbo – 1984) de Sidney LUMET.



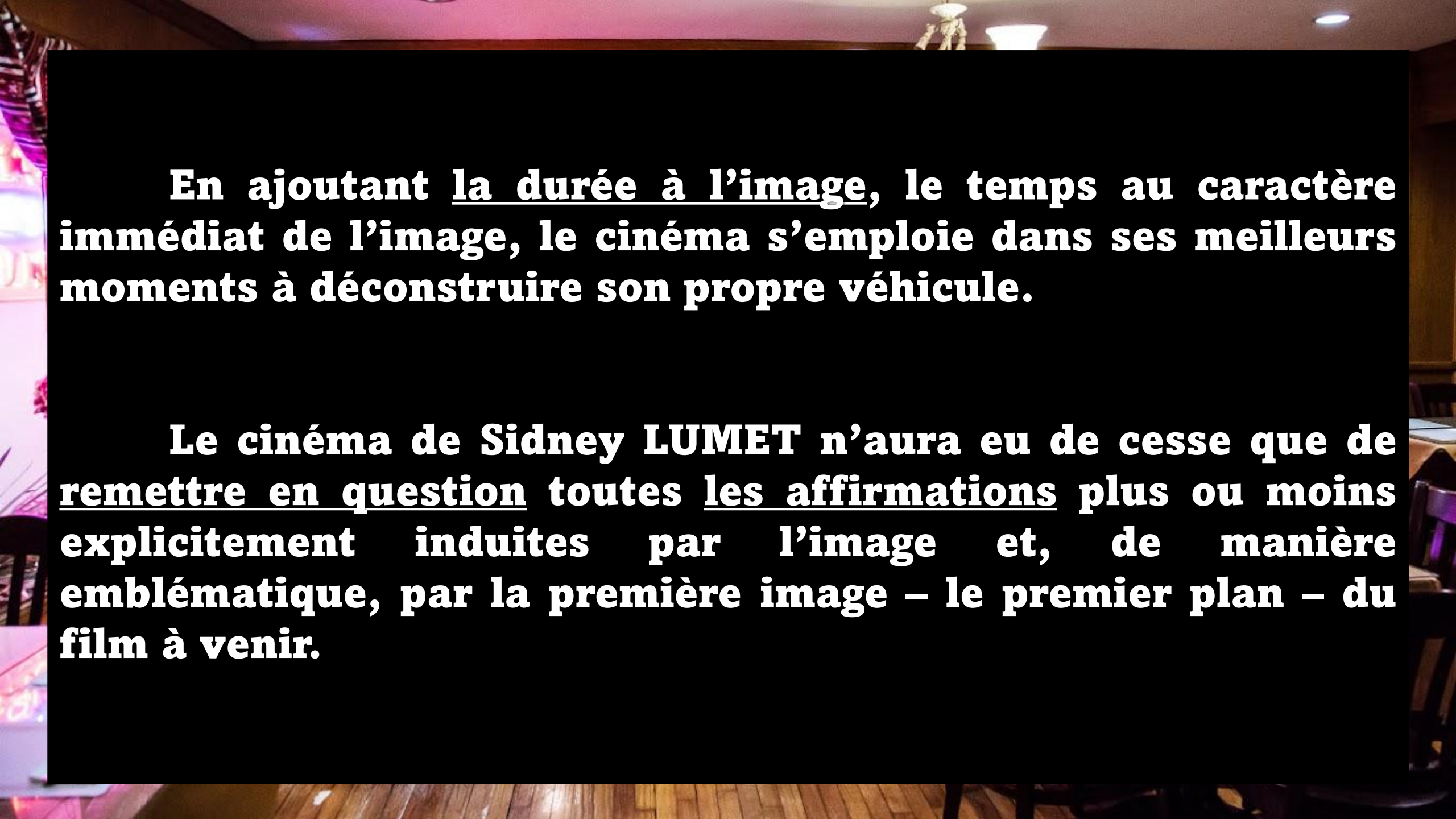


**Le cinéma ne peut pas être réduit à l'image.**

**En tant que langage, que moyen d'expression à visée artistique, il se doit même de lutter contre l'image.**

**L'art commence sans doute lorsque l'œuvre témoigne d'une volonté effective de s'en prendre au médium qui la constitue.**

**Sidney LUMET EST MOINS ISSU D'UNE GENERATION INTERMEDIAIRE QUE D'UNE PERIODE DE DECONSTRUCTION DES FORMES HOLLYWOODIENNNES CLASSIQUES.**



**En ajoutant la durée à l'image, le temps au caractère immédiat de l'image, le cinéma s'emploie dans ses meilleurs moments à déconstruire son propre véhicule.**

**Le cinéma de Sidney LUMET n'aura eu de cesse que de remettre en question toutes les affirmations plus ou moins explicitement induites par l'image et, de manière emblématique, par la première image – le premier plan – du film à venir.**

**TOUJOURS IL S'AGIT D'ETABLIR**
**UN RAPPORT DIALECTIQUE**
**POUR REDEFINIR...***

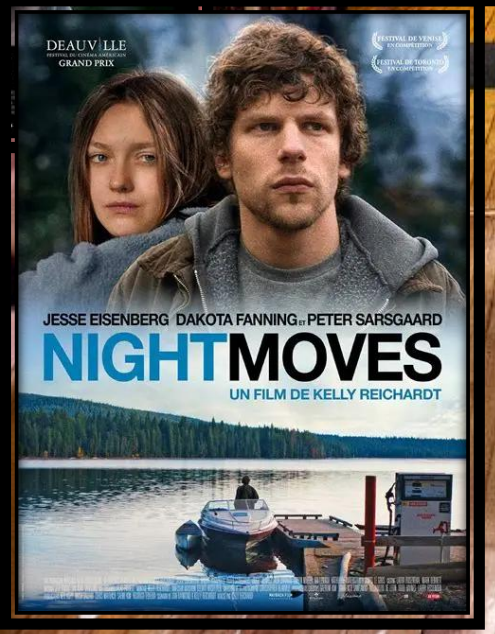
**UN LIEU,**
**UN SYMBOLE,**
**UNE METAPHORE,**
**UN GESTE,**
**UN MOT,**
**UN ETAT,**
**DES IMAGES...**

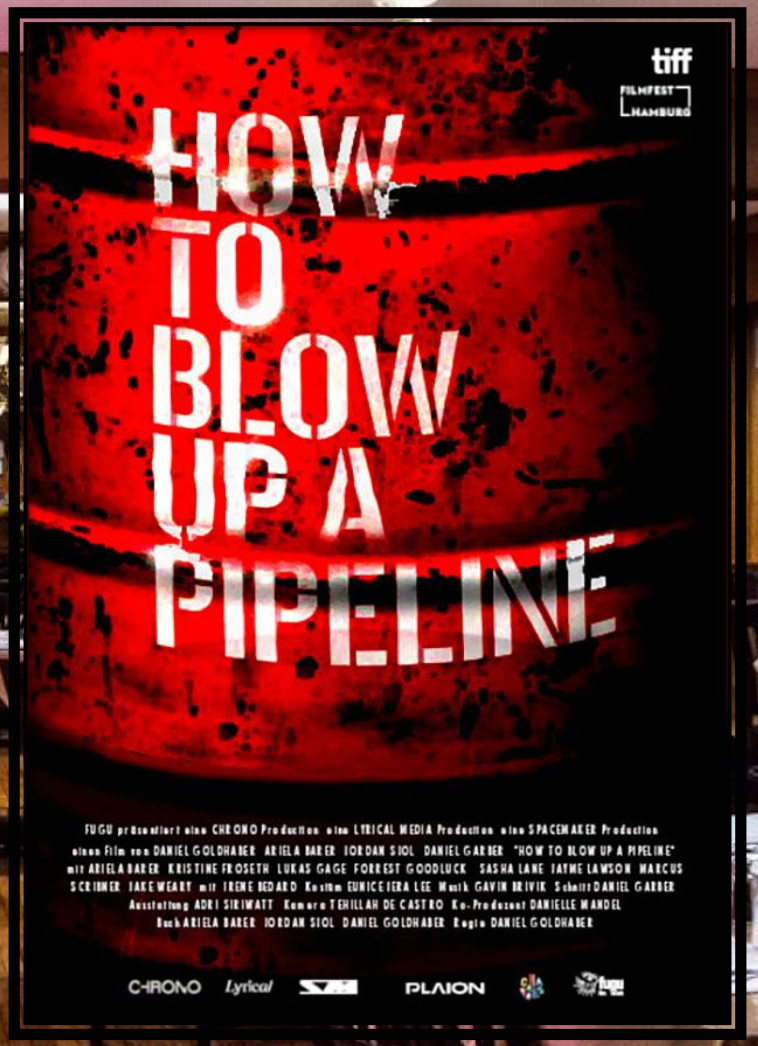
# C) HERITAGE(S).

L’œuvre de Sidney Lumet est conséquente, profuse et protéiforme.

Elle aura offert au cinéma hollywoodien quelques moments très fort de complexité…

Où trouver les traces de l’œuvre du cinéaste new-yorkais aujourd’hui ?




« ***Running on empty*** »
**aujourd'hui ?**

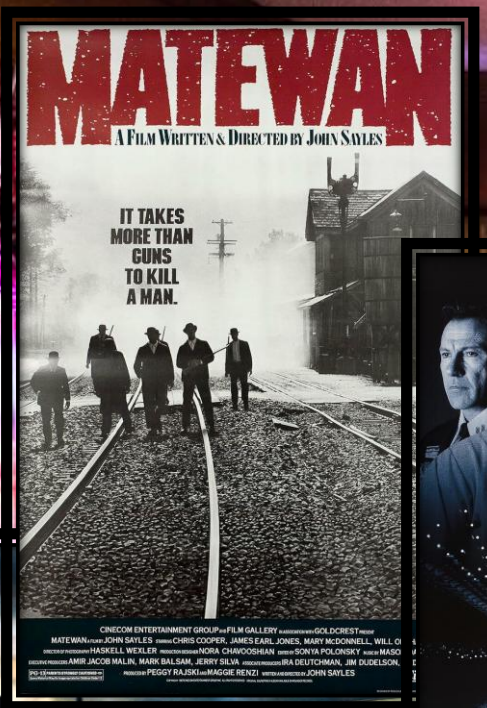
« ***The company you keep*** »
**(2012) de Robert REDFORD.**

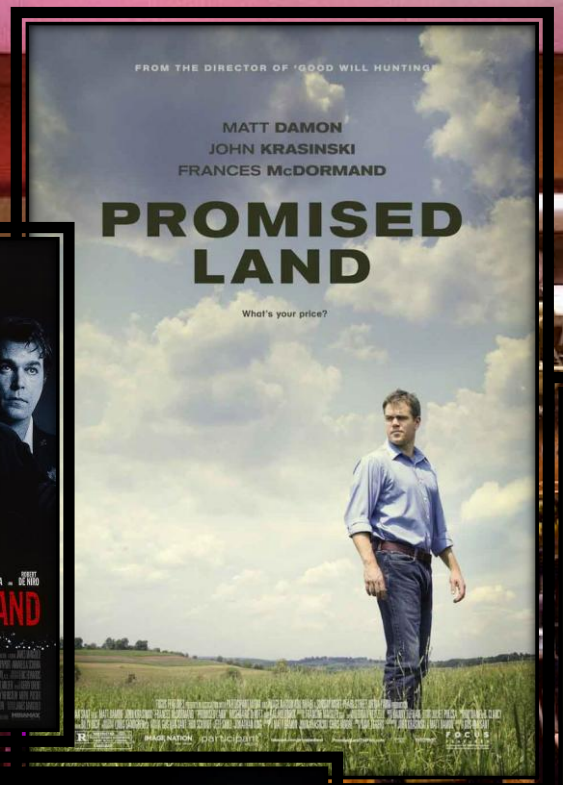
« ***Night moves*** »
**(2013) de Kelly REICHARDT.**

« ***Captain Fantastic*** »
**(2016) de Matt ROSS.**

« ***How to blow up a pipeline*** »
**(2022) de Daniel GOLDHABER.**

# Héritage et dialogues.





« *Matewan* » (1987) de John SAYLES.

« *Copland* » (1997) de James MANGOLD.

« *The wire* » (2002-2008) de David SIMON.

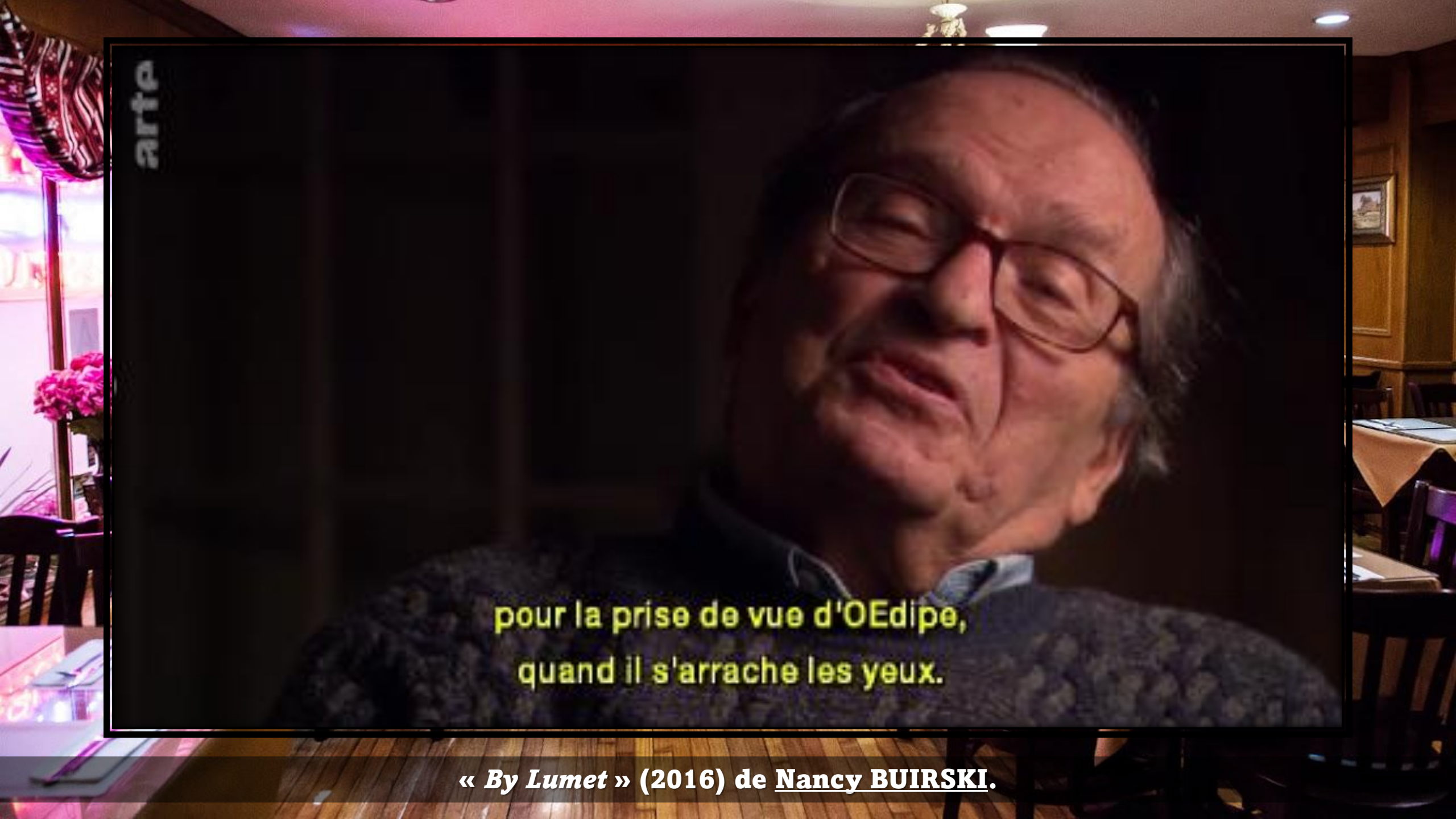
« *Promised Land* » (2012) de Gus VAN SANT.

« *Dark waters* » (2019) de Todd HAYNES.

« *Juror # 2* » (2024) de Clint EASTWOOD.

# D) DERNIERE SEQUENCE...

« ***Before the devil knows you're dead*** » (7h58 ce samedi-là – 2007) de Sidney LUMET.




« *By Lumet* » (2016) de Nancy BUIRSKI.

***Merci beaucoup de votre attention…***