

Pierre Sorlin

LA VILLE PEUT-ELLE ÊTRE UNE SCÈNE ?

CINÉMA ET URBANISME

Parlant de mise en scène, on songe d'abord au travail en studio, au décor et aux accessoires, à l'éclairage, aux positions de caméra, au jeu des acteurs. La notion renvoie au théâtre, elle rappelle la parenté qui lie deux types de performances : à la différence du cirque ou du music-hall-théâtre et cinéma séparent nettement le public des comédiens, ils invitent leurs spectateurs à quitter mentalement leurs sièges, ils les aspirent vers le quadrilatère où se fixe la lumière et où se déroule l'action.

Scène et écran

Il ne viendrait pourtant à l'idée de personne de parler de scène cinématographique pour désigner l'écran. Au théâtre, la scène est le lieu où prennent place et évoluent les acteurs. La nature du décor est ici peu importante, une toile de fond peinte, voire une scène nue font aussi bien l'affaire qu'un attirail mobilier sophistiqué car l'auditoire ne perd jamais de vue le caractère factice, non réaliste du lieu théâtral et ne feint pas de croire qu'il existe un au-delà de la scène. Sartre a utilisé cette conscience de l'artifice scénique dans *Huis clos* : quand les damnés, saisis de panique, se mettent à cogner les murs, la porte s'ouvre sur le vide : il n'y a rien à l'envers du décor.

Le cinéma aurait pu miser sur une convention du même ordre. Les saynètes de Méliès ne supposent aucun arrière-plan, il leur faut au contraire déboucher sur le néant pour que les personnages puissent, magiquement, se perdre et se retrouver, s'engloutir nulle part et reparaître dans un lieu indéfini. Dans le même ordre d'idées, les petits films de l'Anglais Georges Albert Smith, centrés sur des visages ou des gros plans d'objets, sont tournés devant un fond neutre et paraissent sortir du vide. Rien n'empêchait de continuer dans cette voie car, pour situer les personnages géographiquement ou socialement, quelques indications élémentaires, un costume, des meubles, une enseigne suffiraient amplement mais, en vertu d'une convention instaurée très tôt, le spectateur est invité à considérer le décor filmique comme l'échantillon d'une totalité non visible et à supposer, en-deçà de l'écran, une continuité des lieux. Un tel effort d'imagination n'est indispensable ni pour comprendre une intrigue, ni pour se laisser prendre à une fiction, il s'agit là d'une règle propre au spectacle cinématographique.

L'une des différences marquantes entre cinéma et théâtre serait alors que le premier exige un décor quand le théâtre peut en faire l'économie. Mais alors, pourquoi parler de scène au cinéma, pourquoi ne pas parler simplement de décor ou de régie filmiques ? Certaines langues, l'allemand, l'espagnol, distinguent le travail théâtral, *Inszenierung*, *escenificación*, du travail cinématographique, régie, *dirección*. L'expression française, qui mêle les deux types de spectacles, prête à confusion. En même temps, à cause même de son ambiguïté, elle oblige à s'interroger sur la signification du mot « scène » dans le syntagme « mise en scène ».

Partons d'une notion simple, celle de décor. Le décor probablement le plus répandu au cinéma, l'espace clos d'une pièce, d'un appartement, d'un magasin, s'apparente à celui du théâtre. Par exemple, dans *Les larmes amères de Petra von Kant*, de Fassbinder. Le récit se déroule entièrement à l'intérieur d'un studio. Il ne s'agit pas de théâtre filmé, cadrage et montage définissent un travail proprement cinématographique. Mais, dans ce cas, décor et scène se confondent et le réalisateur effectue bien une mise en scène, il place ses acteurs et ses caméras à l'intérieur du décor.

L'espace ouvert, celui de la nature, des champs et des bois, des collines et de la mer est moins facile à caractériser. Les montagnes et les déserts du western, la toundra de *Dersu Usala*, film de Kurosawa, sont-ils seulement des décors ? En dehors des documentaires, l'espace naturel est rarement filmé pour lui-même. Parfois, comme dans *Dersu Usala*, il représente une force antérieure à l'homme qui encercle et domine celui-ci ; de longs plans suggèrent l'étendue, un accompagnement sonore bruyant rappelle la violence du climat mais le film mise davantage sur les impressions que sur la figuration pour toucher le spectateur. Plus fréquemment, l'espace ouvert semble indéfini, extensible par simple transposition ; la portion de terre montrée à l'écran est supposée identique à d'autres que le public n'a pas sous les yeux. Les *road movies*, films qui ont pour thème l'errance, en portent témoignage : les itinéraires y sont réduits à quelques vues prises d'une moto ou d'une voiture mais le défilement des bords de route devient vite fastidieux et l'action se déroule pendant les haltes ou pendant quelques moments d'ex-

Les Annales de la Recherche Urbaine n° 85, 0180-930-XII-99/85/p. 71-77 © METL.

trême tension comme les poursuites. L'espace ouvert est évoqué par quelques prises de vue assez brèves, plutôt que véritablement représenté au cinéma.

Décor urbain

Il semblerait que les mêmes remarques s'appliquent à l'espace urbain puisqu'on rencontre, dans un grand nombre de films, un décor stylisé, réutilisable pour une infinité de scénarios. Un dispositif regroupant, sur une petite place, église, palais de justice et *pub* revient dans toute une série de films américains, des années 1930 aux années 1950, et apparaît également, bien que de manière moins systématique, dans divers cinémas européens. Il s'agit bien ici d'un décor, d'un assemblage de plâtre et de carton fabriqué en studio, qui évoque la mythologie de la petite ville, ni campagne ni citadine, simple juxtaposition de voisins dont, suivant les cas, on célébrera le sens de l'entraide ou on critiquera la mesquinerie. Le titre retenu par Ford pour l'un de ses premiers films est typique : *The whole town is talking*, c'est la rumeur et non la forme d'occupation spatiale qui fait la petite ville et la banalité d'un décor volontairement sommaire contribue à renforcer cette impression. Par son climat feutré et son enfermement la petite ville participe du monde clos, tout intérieur.

Mais la petite ville n'est qu'un secteur de l'espace urbain. Un film de Frank Capra, *M. Deeds goes to town* le montre parfaitement. Dans la bourgade où il vit, Longfellow Deeds est connu de chacun et remarque tout ce qui se passe. L'image de l'agglomération se confond avec les relations que les habitants ont établies entre eux. La ville où Deeds se trouve contraint d'aller est, en revanche, un univers multiple que le film ne cherche pas à évoquer et dont il présente seulement quelques aspects. Le traitement du milieu urbain, dans cette réalisation, est intéressant à double titre.

On y voit d'abord de quelle manière une cité se trouve désignée : Capra, comme beaucoup d'autres réalisateurs, se borne à ponctuer son montage avec des vues d'immeubles ou de voitures enfilant une rue, c'est-à-dire qu'il pose une sorte de toile de fond, empruntée peut-être à quelque agence photographique. La ville est traitée à partir de signes élémentaires et, même quand elle est identifiée, les indices fournis au spectateur sont d'une extrême banalité, Big Ben vaut pour Londres, Saint Pierre pour Rome et la Brandenburger Tor pour Berlin. Il y aurait d'ailleurs une recherche à faire sur le choix des symboles : pourquoi Paris se reconnaît-il à un de ses plus récents monuments, la Tour Eiffel, pourquoi évoque-t-on Vienne avec la grande roue du Prater qui est très extérieure au Ring, pourquoi l'indication New York a-t-elle glissé de la statue de la Liberté au World Trade

Centre? Dans un très grand nombre de films, le public ne voit pas la ville mais la postule, à partir d'indications extrêmement vagues. A ce niveau, il n'y a même pas de décor urbain et l'on se heurte à un curieux paradoxe : tandis que les milieux ruraux, les villages, la montagne sont dessinés, au moins sommairement, la ville, où se concentrent en principe la majorité des scénarios, est souvent éludée, elle n'intervient à l'écran que comme trace.

M. Deeds nous intéresse encore à un autre point de vue. Si elle n'a aucune forme, la ville n'en est pas moins un élément dramatique fondamental, une sorte de lieu de perdition pour Longfellow Deeds. Ce moralisme est archi-banal, il fait suite à une longue tradition qui, depuis la Bible, condamne Babylone, mère de tous les vices et il refait surface dans les innombrables films qui opposent la métropole, étendue sans âme, à la campagne où la vie demeure saine. Ce qui mérite d'être retenu est la personnification de la ville qui n'a pas de visage mais n'en possède pas moins un caractère et n'en exerce pas moins une action, maléfique ou, plus rarement, bénéfique, sur les personnages qui la traversent. Traitée comme un protagoniste, la cité n'a pas à être représentée en tant que telle, les films se bornent à en montrer, brièvement, quelques quartiers. Une géographie imaginaire semble engendrer ou accompagner une série de comportements fortement typés. Les films de gangsters, que ce soit ceux d'Hollywood au long des années trente et quarante ou ceux qu'on tournait en Europe au milieu du siècle, illustrent cet éclatement de l'espace urbain : dès qu'ils apparaissent à l'écran, les hangars, les décharges, les croisements ferroviaires introduisent le gang, les clubs de jeux annoncent les rois du crime et les bijouteries ou les banques désignent l'argent. Le film noir se singularise par la prépondérance des scènes nocturnes et par l'enfermement des personnages. Il en résulte une étrange contradiction : ces œuvres qui ne se conçoivent pas en dehors de l'univers urbain ne mettent jamais en scène la ville et n'explorent pas ses quartiers.

Ainsi la fiction cinématographique, qui postule souvent un arrière-plan urbain, tend-elle à escamoter la ville qui n'est pas le véritable lieu de l'action et se résume en un simple décor. Pourquoi le cinéma fait-il, de manière aussi fréquente, l'impasse sur l'atmosphère urbaine? Les obstacles pratiques ont été, parfois, déterminants car mettre en place un travelling le long d'une rue n'est pas simple et coûte cher mais l'essentiel a été la fictionnalisation de la ville, sa transformation en acteur, parfois même en moteur de l'action : si Paris veut dire plaisirs faciles, Londres finance internationale et Chicago organisations criminelles, il faut absolument réduire ces villes à quelques images banales et refuser de les explorer car leur diversité, leur caractère inclassable amèneraient le spectateur à oublier l'intrigue.

Symphonies urbaines

Certains cinéastes en ont conclu que le problème trouvait son origine dans la fiction et que seule une approche documentaire permettrait d'évoquer un milieu urbain. Considérons deux œuvres qui constituent des tentatives originales pour filmer une ville. Ce choix est discutable mais il est probable que d'autres exemples ne mèneraient pas à des conclusions très différentes. Dans *Berlin, symphonie d'une grande ville*, Walter Ruttmann a tenté un portrait d'ensemble, une synthèse de tous les visages et de toutes les activités de la capitale allemande, il a parcouru les boulevards, observé le trafic, il est entré dans les magasins, les bureaux, les usines, restituant le parcours d'un Berlinois pressé ou celui d'un visiteur curieux. Avec *Amsterdam, global village*, Johan Van der Keuken a choisi un autre parti ; chaque coin de la ville est, pour lui, un territoire original que ses habitants ont formé et qui, à son tour, leur donne une identité particulière. Échantillon du monde, Amsterdam juxtapose les cultures sans les confondre.

Ces deux films n'évitent pas la fictionnalisation dont ils entendaient se débarrasser. Le Berlin de Ruttmann est un véritable personnage, un être qui s'éveille au matin, court, s'affaire, accepte une brève pause vers midi, va se reposer au terme d'une rude journée. Les quartiers de Van der Keuken sont autant de périmètres dont les caractères laissent prévoir qui sont leurs occupants. Amsterdam, miniature du globe, aligne les symboles distinctifs de plusieurs coins du monde ; les images ne renvoient pas à une ville particulière, elles désignent des lieux qui pourraient se retrouver dans n'importe quelle métropole. Nous avons repéré deux manières de ne pas construire un milieu urbain qui consistent l'une à personnifier la ville, l'autre à définir les personnages par le quartier qu'ils habitent : Ruttmann a repris la première voie et Van der Keuken la seconde.

Doit-on conclure que la ville ne peut pas être mise en scène au cinéma ? Si l'on entend par représentation une mise en figure conforme à son modèle, la chose est évidente : le film découpe en plans séparés l'espace à la fois continu et non homogène de la ville. Une prise de vue en continuité, faite de l'avant d'une voiture qui suit les rues les unes après les autres, comme on en trouve, entre autres, dans *Alice dans les villes* de Wim Wenders n'a rien à voir avec un parcours effectué en automobile ; il y manque à la fois l'impression d'ensemble, la continuité de la progression et le sentiment d'être pris entre deux rangées d'immeubles qui caractérisent une promenade en ville.

La course à travers Amsterdam constitue, dans le film de Wenders, l'un des moments, le plus long peut-être, d'une œuvre qui retrace la longue quête menée par Alice et son chaperon Félix Winter à travers la Hol-

lande puis la Ruhr. Filmée par Wenders, cette ville n'offre aucun point commun avec les images qu'en propose van der Keuken, elle n'est ni une personne ni le symbole d'une manière de vivre, elle ne constitue rien d'autre qu'une scène. Cette notion de scène est essentielle dans le film de Wenders. Alice et Félix suivent interminablement des rues ; qu'ils marchent ou



Berlin, symphonie d'une grande ville, Walter Ruttmann.

roulent en voiture, leur mouvement se déroule sur un arrière plan changeant et monotone de constructions. Au niveau fictionnel, il n'existe aucune relation entre eux et les immeubles qui les encerclent, ils regardent à peine les endroits par lesquels ils passent et, avec eux, le spectateur se laisse saisir par une sorte d'indifférence. Il y a pourtant un enjeu : la mère d'Alice, à laquelle il faut conduire la petite fille, est peut-être ici, quelque part, ou bien ailleurs, dans une des cités de la Ruhr où le couple va encore la chercher. Les édifices urbains sont partout de mornes bâtisses, ils se ressemblent et sont différents, on ne les confond pas mais on ne parvient pas à les distinguer et aucun d'eux ne désigne une ville particulière ; on pourrait les inverser au montage tout en conservant l'itinéraire qui va de la Hollande à l'Allemagne.

On saisira mieux encore ce qui est impliqué dans l'usage de la scène urbaine si l'on rapproche d'Alice la première partie de *Caro diario*, film de Nani Moretti. Un dimanche d'août, Moretti lui-même erre dans Rome, non pas la Rome des touristes, celle de Saint Pierre et du Forum mais la périphérie de la plus grande commune d'Europe. Ses quarante minutes de vagabondage seraient mortellement ennuyeuses s'il ne traitait la ville en vaste scène. Autour de lui c'est le vide, les immeubles sont autant de façades muettes et la monotonie, l'absence de caractéristiques particulières encou-

ragent la fantaisie du promeneur : mille histoires pourraient animer ces fenêtres mortes et ces portes closes, et aucune de ces histoires n'aurait besoin d'être menée à son terme, il suffirait de les commencer en passant devant une porte puis de les oublier en face d'un balcon ou d'une terrasse.

La ville en scène

La notion de scène n'est peut-être pas encore claire, une comparaison aidera à mieux la saisir. Hitchcock laisse entrevoir, dans *La corde*, une vue de New York tellement schématique qu'elle ressemble à une toile peinte empruntée à un théâtre. L'artifice, inutile et bien évidemment voulu, rappelle que souvent, au cinéma, une image emblématique est tout ce que l'on concède au spectateur pour désigner un lieu dont l'identité est au fond parfaitement indifférente. L'anecdote criminelle qui sert de prétexte à *La corde* ne changerait pas si elle se déroulait à Los Angeles ou à Madrid, New York y représente une spécification facultative que le spectateur interprète à sa guise. En revanche, les rues que parcourent Alice et Félix d'un côté, Moretti de l'autre, ne nous disent pas que ces personnes se trouvent à Amsterdam ou Rome, elles ne sont pas des signes mais des prétextes. Ces avenues ne suggèrent aucun mystère, elles ne sont ni menaçantes ni même intéressantes, seul le comportement des protagonistes les rend énigmatiques. Contrastant avec le décor qu'on est en droit de dire monosémique puisqu'il n'y a aucune hésitation à avoir quant à sa signification (ainsi le gratte-ciel pour New York), la scène est à la fois multiple et indéterminée, elle est perçue à travers l'interprétation qu'en proposent les personnages.

Wenders ou Moretti jouent avec la scène pour poser des questions : dans quelle maison se trouve la mère d'Alice ? Qu'y a-t-il derrière les façades d'une Rome désertée ? Dans les deux cas la narration se soutient de ces interrogations qui ne trouvent d'ailleurs pas de réponse. On met donc en regard, ici, le décor, dont la fonction est emblématique, et la scène, propice à une recherche dont elle est davantage l'occasion, le prétexte, que le lieu. Les deux formes de représentation, décor et scène, ne sont pas antagonistes ; il leur arrive même de se combiner pour fournir son ossature au récit. Ainsi n'a-t-on aucun mal à lire *Le troisième homme* comme le passage d'un décor à une scène. Un Américain, Holly Martins, débarque à Vienne. Il ne parle pas l'Allemand, ne sait rien de l'Autriche et se trouve là simplement parce qu'on l'a invité. Derrière lui, le film dispose quelques vues de cartes postales, le Nouveau château et son parc, la statue de François Joseph, l'hôtel Sacher, qui désignent un tout petit secteur de la Vienne touristique. Martins n'y prête aucune attention. Il repartirait d'ailleurs s'il n'était intrigué par la mort brutale d'Harry, l'ami qui lui a offert son billet.

Un vague mystère, entretenu par les réticences des témoins, fait avancer une énigme policière qui, sur la première moitié du film, n'a besoin d'aucun cadre géographique. Cela jusqu'au moment où la curiosité vague de Martins irrite des inconnus et où il se voit pris en chasse. Le film prépare habilement cette course. Embarqué dans un taxi, Martins qui ne comprend pas l'allemand, croit d'abord qu'on l'a enlevé ; arraché au cercle rassurant des monuments touristiques il tente, par la fenêtre de la voiture, d'interroger une succession d'immeubles qui forment une gigantesque façade anonyme. Un bref répit, une rencontre sans intérêt s'achève sur l'irruption des poursuivants. Martins fuit au travers d'un espace pour lui opaque dont chaque tournant assurera sa perte ou son salut. Ironiquement, le film place, à l'arrière-plan d'une de ses images, la silhouette obscure de la cathédrale Saint Étienne : elle n'est plus une icône de Vienne, elle s'intègre à une scène où tout, même une église, constitue une menace. Martins explore, en aveugle, un labyrinthe où chaque angle, chaque porte n'est qu'une réplique des angles et



Le troisième homme, Carol Reed.

des portes antérieures. L'Américain sème ses poursuivants et il aperçoit, dans la nuit, sortant du mur, jailli de nulle part, la silhouette d'Harry : l'ami n'est donc pas mort, il se trouve quelque part et Vienne devient alors l'immense scène derrière laquelle il se cache. De gibier, Martins se transforme en chasseur et le film modifie son rapport à la ville ; Vienne n'est plus un théâtre inconnu, mortel peut-être pour le fuyard, elle devient une énigme, la série des façades muettes qui abritent Harry. Profitant de la nuit qui rend la ville plus impénétrable, le film fait alors jaillir de l'ombre des formes fantastiques comme celle, fameuse, du marchand de ballons, il redouble volontairement l'artifice et se transforme, dans son avant-dernière séquence, en une quête essoufflée où Martins scrute les recoins de Vienne et descend même dans cette contre-scène, dans cet envers que sont les égouts. Le cliché du Burggarten avec en son centre la statue de François-Joseph clame



Le troisième homme, Carol Reed.

qu'il s'agit de Vienne, le spectateur identifie le lieu sans peine et il y fait entrer ses propres souvenirs, Sissi, le drame de Mayerling, Johann Strauss. La scène instaure en revanche une relation beaucoup moins directe entre l'écran et le spectateur, elle n'intègre pas les connaissances antérieures et elle oppose son mutisme, son opacité au personnage fictionnel qui s'acharne à la faire parler. Le destinataire, là encore, est bien le public, mais ce qu'on lui offre n'est pas une assurance simple telle que : « Voici Londres, ou Paris » ; comme le montre l'exemple du *Troisième homme*, la position du protagoniste par rapport à l'ambiance est instable, elle peut à chaque instant s'inverser, le décor devenant tour à tour ce qui fait obstacle à la fuite et ce qu'il faut ouvrir pour arriver à ce que l'on cherche.

L'image toute faite, le décor est une illusion. On croit qu'un récit a pour cadre Paris quand il s'ouvre sur une vue de la Tour Eiffel mais Paris, en réalité, n'y intervient pas. La scène, au contraire, a sa place dans le déroulement narratif, le film l'utilise pour progresser ou marquer le pas. Les combinaisons que le recours à une scène autorise sont innombrables, j'aimerais en évoquer quelques unes simplement pour en faire ressortir la variété. Dans les trois cas dont je vais parler, le film construit le décor urbain, pour le seul plaisir de la faire exister, ou bien le dresse contre les protagonistes qu'il s'est lui-même donnés, ou encore l'utilise pour se débarrasser de ces accessoires encombrants, éventuellement inutiles, que sont les personnages.

L'illustration choisie pour évoquer la mise en place d'une scène surprendra sans doute ; il s'agit d'un film tourné par un réalisateur, Charles Crichton, dont le nom est passé aux oubliettes bien qu'il ait dirigé une vingtaine de comédies fameuses, dont *A Fish called Wanda*. Le film qui nous intéresse ici, *Hue and Cry*, fut la première œuvre dont il eut l'entière responsabilité. L'anecdote, très mince, reprend un thème éculé, celui d'une bande d'adolescents qui traquent des gangsters. Ce qui sauve le film est le travail sur la ville. Londres,

1947 : la capitale est anéantie, du moins à l'écran, il n'en reste que des champs de ruines, des formes étranges, vestiges de ce qui furent des escaliers, des porches, des caves. Laissés à eux-mêmes les adolescents réorganisent le chaos au gré de leur fantaisie, ils font revivre, pour des usages qui leur sont propres, les immeubles écornés et abandonnés, leur solidarité couvre Londres d'une chaîne d'amitiés. Sur un signal, tous les *teen-agers* de la ville confluent vers un même point et, au fur et à mesure qu'ils avancent, la ville renaît. A son époque l'œuvre portait sans doute un message politique, elle annonçait qu'une nouvelle génération incarnait les espoirs de l'Angleterre. Ces banalités nous frappent moins, aujourd'hui, que la reconstruction, dans un élan collectif, d'un paysage urbain. Londres n'est plus une banale icône synonyme de richesse ou de commerce international, elle est la scène indispensable au rassemblement des jeunes et elle n'existe que dans le mouvement de ceux qui la traversent.

Les prisonniers de la ville

La seconde stratégie à évoquer, celle qui consiste à dresser la ville contre le protagoniste, est assez courante et se prête à un nombre considérable de variantes. On s'appuiera sur deux films qui ont en commun le désir de fuir la ville. Ayant tué un homme au cours d'un hold-up, Johnny, protagoniste de *Odd*



Odd Man out, Carol Reed.

Man out, tente de quitter Belfast où la police le traque. Poussé à bout par les Islamistes qui lui mènent la vie dure, Boualem, héros de *Bab-el-Oued City* décide de quitter Alger. Ces films font de la ville à la fois une prison et une menace. En dehors du titre, rien ne désigne particulièrement Bab-el-Oued dans le film de Merzack



Odd Man out,
Carol Reed.

Allouache. Les personnages sont comme enclos par les murs de leur maison ou de leur atelier ; quand ils suivent une rue, la caméra les serre de près, en légère contre-plongée, on ne perçoit guère, autour d'eux, qu'une chaussée et des trottoirs anonymes. Alger apparaît assez souvent à l'écran, onze fois pour être précis, mais il s'agit de brefs inserts qui n'ont aucun lien manifeste avec l'existence des gens ni avec leurs déplacements. Le film s'ouvre sur un fait minuscule qui va servir de fil directeur au récit : exaspéré par les haut-parleurs de la mosquée qui, dès l'aube, moulinent des consignes, Boualem, rentrant de la boulangerie où il a travaillé toute la nuit, fait disparaître l'appareil le plus proche de sa fenêtre. Au milieu de cette expédition, trois longs panoramiques sur une masse compacte de toits et de terrasses évoquent une cité que seule la logique du montage relie à l'action. Boualem ne regarde pas le paysage, pas davantage que ne le feront, un peu plus tard, deux de ses camarades qui ont rendez-vous sur une colline. La ville est une enfilade de murs, un bloc de béton ; la manière dont elle est photographiée la sépare radicalement de ceux qui y vivent, elle figure comme un contrepoint muet, immobile, contrastant avec l'activité fiévreuse mais sans horizon des habitants. La plupart des vues d'Alger semblent boucher l'écran. La ville est davantage un obstacle qu'un lieu de vie et tous la ressentent comme hostile, tous rêvent de la quitter sans savoir de quelle manière.

Belfast est au contraire, dans *Odd man out*, un espace ouvert, les immeubles ne barrent pas la vue, les rues sont faciles à parcourir. Chacun connaît tout le monde, est familier des moindres recoins, sait où il trouvera ceux qu'il a besoin de rencontrer et cette espèce de transparence rend la ville dangereuse : il n'y a aucun moyen de s'y perdre. Lorsqu'elle apprend que la police est sur les traces de Johnny, sa fiancée part le rejoindre ; elle est à peine dans la rue que les policiers la repèrent ; ils la font suivre par un détective qui ne prend pas même la peine de se dissimuler : elle sait qu'elle est suivie et il sait d'avance où elle va se rendre. Le spectateur a du mal à se repérer à travers un enchevêtrement de ruelles, de couloirs, de placettes et de hangars mais les habitants, eux, maîtrisent les itinéraires, les cachettes, les issues. Johnny parvient à tourner en rond durant une nuit mais il ne s'évade pas : Belfast ne lâche pas les fugitifs.

Stylistiquement, les deux films dont il est ici question sont bien différents. *Bab-el-Oued City*, scandé par des apparitions de façades rigides, oppose frontalement Alger aux Algérois. *Odd man out* insère parfaitement les habitants dans le cadre urbain. L'issue est cependant identique : qu'elle soit close ou largement ouverte, la scène emprisonne les personnages et risque de les détruire. Il faut souligner le fait que les conditions de la vie urbaine ne sont pas en cause. D'autres films, comme *Le monde d'Apu* de Satyajit Ray, décrivent des

métropoles impitoyables où seule compte la lutte pour l'existence. La misère, la faim n'ont pas de place dans *Odd man out* ni dans *Bab-el-Oued City*. Les deux réalisations partent d'un fait précis, un meurtre pour le premier, la destruction d'un haut-parleur pour le second, mais ils débordent vite l'anecdote pour affronter leurs protagonistes à une ville qui les étouffe.

Si cette forme de conflit entre la scène filmique et ses occupants n'est pas rare, l'élimination radicale des personnages par la représentation urbaine est peu fréquente. On ne voit guère comme exemple parfaitement clair que *L'éclipse* d'Antonioni. Derrière une intrigue sentimentale légère, le film est tout entier consacré à Rome. Opposant le cœur historique de la cité aux zones périphériques, l'agitation et le bruit du monde des affaires au calme et à la nonchalance des quartiers résidentiels *L'éclipse* opère une sorte de glissement progressif de la Rome historique à la Rome de demain. Au terme d'une journée agitée, l'héroïne prend l'autobus pour rentrer chez elle, dans une banlieue riche. On s'attendrait à la retrouver au cours de la dernière séquence qui, loin de conclure, s'amuse à leurrer le spectateur. Des gens apparaissent de dos, ils ressemblent aux personnages principaux mais, quand ils se retournent, on constate que ce sont des inconnus. Des silhouettes, des véhicules qu'on avait vus plusieurs fois, mais qui n'avaient pas d'importance pour le récit traversent l'écran. En sept minutes, le final construit une séquence urbaine, qui n'est pas un documentaire puisque aucun fil directeur, aucun motif explicatif ne la soutient, et qui n'est pas non plus une histoire, qu'on ne peut définir autrement que comme scène. Le film s'est solidement installé dans les quartiers nouveaux et, ce faisant, il a éliminé les personnages qui lui avaient servi pour progresser d'une Rome à l'autre.

Ces exemples éclairent quelques unes des stratégies par lesquelles des films utilisent la scène pour construire ou faire évoluer leurs personnages. Il faut maintenant préciser ce qu'on entend par « scène ». Il ne

s'agit ni d'un simple décor, ni d'une indication géographique destinés à donner au spectateur une impression de déjà connu. Il ne s'agit pas non plus d'un lieu personnalisé, d'une place qui incarnerait le vice ou le bien. On peut définir la scène comme un horizon mouvant qui constitue un défi pour les protagonistes, comme un arrière-plan que le film utilise non pour lui-même, pour ce qu'il est censé représenter, mais dont il se sert pour problématiser ses personnages, pour les amener à construire le cadre de l'action, ou au contraire pour le faire buter sur un obstacle qui, parfois, les détruira ou les fera disparaître.

Ni la scène ni le décor ne sont les seules formes d'intervention du milieu urbain au cinéma. Il arrive que la ville, telle le Mexico de *Los olvidados*, ne parvienne pas à se constituer en ensemble urbain et se fragmente en une collection de cas particuliers. Il arrive également que la cité devienne un acteur social : Rome, dans les trois films romains de De Sica, règle la vie de ses habitants, ils sont ce qu'elle les fait devenir. D'autre part, la scène n'est pas exclusivement urbaine ; On s'est arrêté à ce cas où l'opposition décor/scène est particulièrement manifeste mais on rencontrerait également des scènes dans ce qu'on a désigné, sommairement, comme espace clos et espace ouvert.

Dans l'expression « mise en scène », décors, costumes, jeu des acteurs, entrées et sorties ne sont pas des éléments négligeables mais ils ne distinguent pas le cinéma du théâtre. Y a-t-il, en dehors du travail de la caméra et du montage, une donnée qui soit particulière à l'écran ? Au cinéma la scène, distincte du décor, serait un arrière-plan auquel les personnages se trouveraient confrontés. La mise en scène ne serait pas, alors, une technique au service de la représentation ; elle aurait cet objectif essentiel, et proprement cinématographique, de mettre les acteurs face à la scène, en un mot d'organiser le récit à partir de la scène.

Pierre Sorlin

BIBLIOGRAPHIE

Brunetta G. P. et Costa A. (dir.), *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano*, Calliano, 1990.

Cités-Ciné, Exposition de La Villette, Paris, 1987.

Klotz V., *Der erzählte Stadt*, Munich, 1969.

Mallet-Stevens R., *Le décor moderne au cinéma*, Paris, 1928.

Möbius, Hanno & Vogt, *Guntram, Drehort Stadt. Das Thema « Großstadt » im Deutschen Film*, Marburg, 1990.

Neumann D., *Filmarchitektur. Von « Metropolis » bis « Blade Runner »*, Munich, 1996.

Penz F. & Thomas M. (dir.), *Cinema and Architecture*, Londres, 1999.

Ryans T., « Das Himmel über Berlin », *Monthly Film Bulletin*, vol. 55, n° 654, juillet 1988.

Schenk I. (dir.), *Dschungel Großstadt*, Marburg, 1999.

Schulte-Sasse L., « Retrieving the City : Berlin in Nazi Cinema », in *Berlin. Culture and Metropolis*, sous la direction de Charles W. Haxthausen, Minneapolis, 1990.

Urry J., *The Tourist Gaze*, Londres, 1990.

Pierre Sorlin est professeur de sociologie des médias audiovisuels à l'Université Paris III. Il a notamment publié : *Esthétiques de l'audiovisuel* (Paris, Nathan, 1992), *Mass Media* (Londres, Routledge, 1994), *L'art sans règles* (Saint Denis, PUV, 1995), *Les fils de Nadar* (Paris, Nathan, 1997), *L'immagine e l'evento* (Turin, Paravia, 1999)