

Le cinéma français classique entre naturalisme et artifice ou la question ouverte du décor à l'écran.

« Il y a dans la matière un scénario ».

Maurice Merleau-Ponty.

Il fut un temps où l'on distinguait les activités de metteur-en-scène et de réalisateur. Le premier venait du théâtre, du spectacle dit vivant. Le second avait été inventé par le cinéma. Le premier avait en charge tous les éléments réels, matériels, utiles au tournage et, en conséquence, présents sur le plateau. Le second avait à l'esprit la mise en cadre, les mouvements d'appareil, le montage. Le cinéma avait fait de ces deux entités une seule et même personne. Nommons-la « cinéaste », c'est-à-dire celui ou celle qui réalise le film en fonction de deux temps que Jean-Luc Godard définit comme la disposition et l'attaque : ce qui est disposé matériellement sur le plateau pour qu'ensuite il soit décidé de comment le montrer.

Car le cinéma est chose avant tout matérielle. Et cette matière première est réelle. Le cinéma l'enregistre en fonction de modalités fixées par l'artiste. Cette matérialité n'est pas à mésestimer. Elle contient en germe et parfois au-delà ce pour quoi le film advient, existe. Ainsi, certains cinéastes ont-ils parfois déduit du décor les lignes de forces du récit car c'est de l'image et de son agencement (le montage d'unités linguistiques appelées « plans ») que naît le sens au cinéma. Art de l'espace, art du regard investissant cet espace, on pourrait dire que le cinéma, en ce qu'il fait langage, se fonde sur la manière dont l'œil envisage la matière, l'apprivoise et l'appréhende.

Comme l'a brillamment démontré André Bazin dans un texte fondateur, publié en 1958, « *Ontologie de l'image photographique* », le rapport du cinéma avec la représentation ne relève pas comme en peinture de la traditionnelle « *mimesis* » (remplacer le monde extérieur par son double) mais d'un rapport de causalité physique (réaction chimique ou conversion en impulsion électrique). La prédominance des images et des sons comme véritables matières d'expression au cinéma est donc fondamentale. Néanmoins, dans le processus de création du film, il est inévitable que le cinéma doive « sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité » (Bazin) : ici interviennent un certain nombre de conventions s'ajoutant au pur

dispositif d'enregistrement. Atteindre le réel, en conserver quelque chose, se positionner par rapport à lui sera le paradigme plus ou moins explicite des différents courants esthétiques au cinéma. La notion littéraire de « *naturalisme* » par exemple, qu'aucun cinéaste n'a semble-t-il revendiquée, aura été utilisée par la critique pour définir un réalisme poussé. Selon Gilles Deleuze, l'idée de naturalisme au cinéma est un réalisme qui « *en accentue les traits en les prolongeant dans un surréalisme particulier* » (in « *Cinéma I, l'image-mouvement* », 1983, Minuit). Le cinéma français des années 1930-1940 pourrait alors être problématisé de la façon suivante : dans quelle mesure la reconstitution artificielle du réel à l'écran permet-elle de faire émerger des forces originaires, élémentaires et souterraines issues de la nature humaine ?



A) Le décor, une notion à définir.

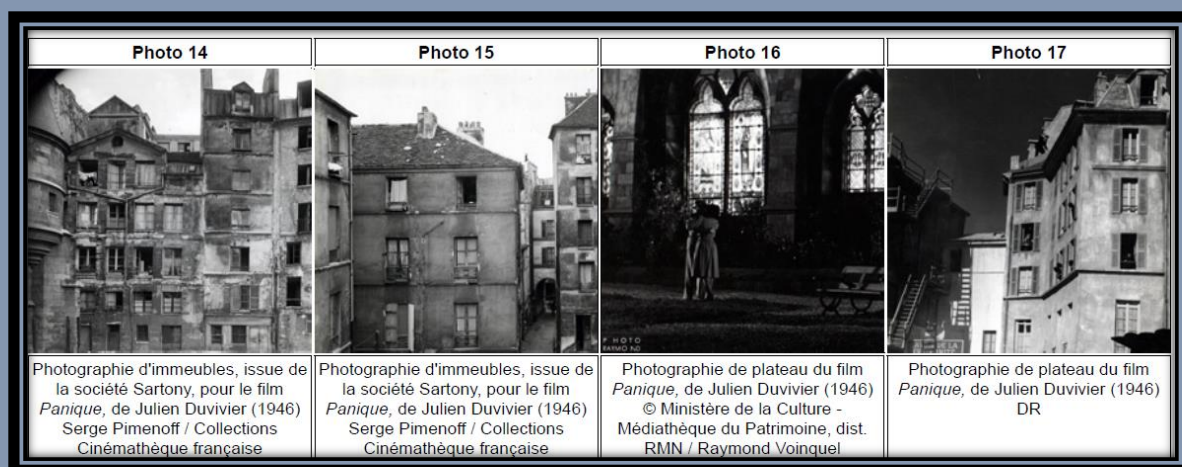
Le décor au cinéma correspond à un progressif affranchissement de la toile peinte du théâtre. Il est le cadre tridimensionnel de l'action. Déjà au théâtre, le décor était la manifestation matérielle de la représentation scénique.

Sa fonction est, à minima, double : il s'agit tout d'abord de situer spatialement et temporellement l'action puis de détailler un ou des lieux spécifiques qui, en retour, permettront la caractérisation des personnages et des événements.

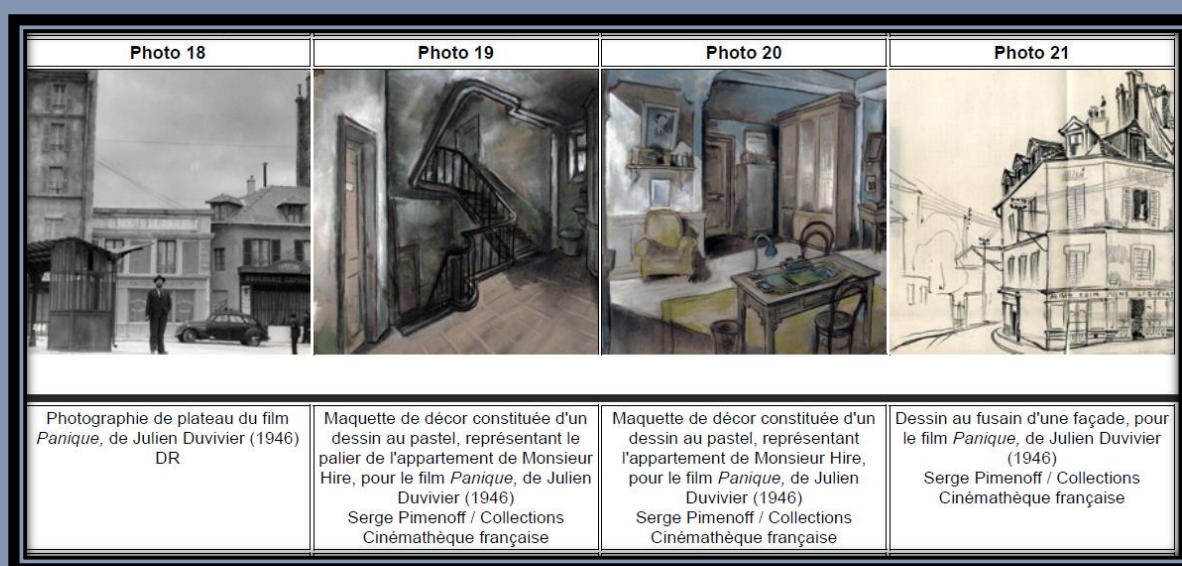
Deux typologies principales de décor peuvent être distinguées : le décor construit, comme c'est le cas dans « *Panique* », et le décor naturel, fruit de repérages lors de la préproduction d'un film. On reconnaît-là les deux tendances historiques qui fondent l'histoire du cinéma : Méliès et Lumière pour aller vite.

Le décor construit est un prolongement de la tradition théâtrale qui marque le cinéma classique d'avant-guerre. La modernité cinématographique d'après-guerre, soucieuse de respecter davantage le réel (« Les choses sont là, pourquoi les manipuler » disait Roberto Rossellini), va, elle, privilégier le décor naturel ou réel. Si

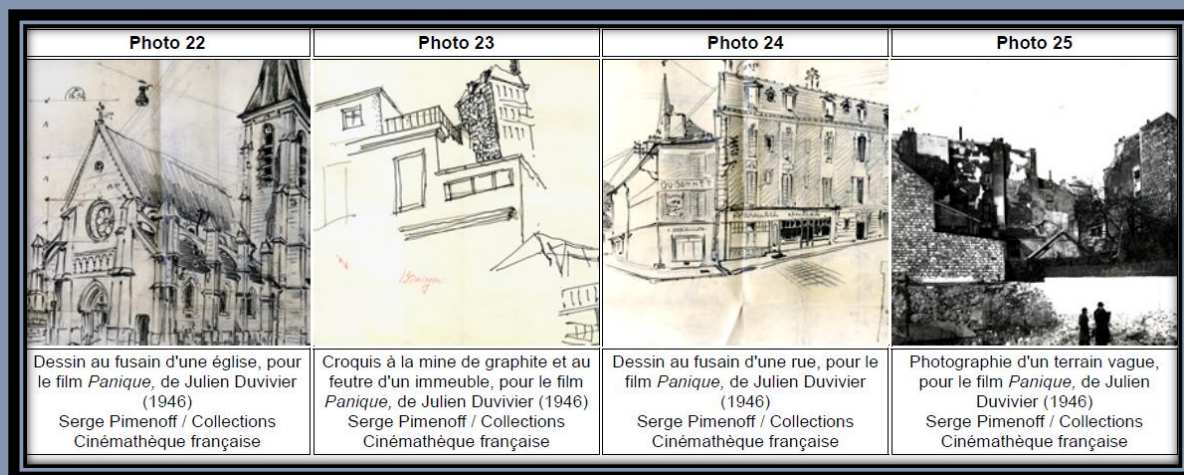
« *Panique* » possède une visée réaliste, cette dernière se déploie dans un décor imaginaire et imaginé par Serge Pimenof (1895-1960)¹.



Issues des carnets (ici le huitième) du chef décorateur de « *Panique* », les photographies ci-dessus témoignent des recherches effectuées pour le film. Ainsi ont-elles sans doute été prises comme modèles par Serge Pimenoff pour le décor du quartier de Villejuif au cœur du film.



¹ Voir à ce sujet le site de la Cinémathèque française : <https://www.cine-matheeque.fr/sites-documentaires/pimenoff/rubrique/impression-au-coeur-des-documents-photographie.php>



Il faut avoir à l'esprit que l'ensemble du quartier où se déroule le drame (intérieurs et extérieurs) a été intégralement (re)construit sur un vaste terrain attenant aux studios de la Victorine à Nice. Cette construction dirigée par Pimenoff a été conçue à partir d'indications très précises exprimées très en amont par le réalisateur : « *En choisissant cette œuvre, nous y avons vu la possibilité - absente du livre - d'élargir convenablement dans ses conséquences le plus banal des faits divers. En le faisant, Charles Spaak et moi n'avons pas voulu ajouter un titre nouveau à la liste des films policiers. Si toute l'action tourne autour d'un crime, l'intérêt du sujet ne réside pas ici dans la découverte de l'assassin, ni dans les péripéties de l'enquête : nous avons voulu faire de "Panique" un film d'atmosphère social* »².

Très attentif à la question du « milieu » d'où proviennent ses personnages, Julien Duvivier impose Serge Pimenoff, spécialiste des décors d'atmosphère et avec lequel le réalisateur a déjà travaillé sur « *Un carnet de bal* », l'un de ses plus gros succès publics d'avant-guerre. Un travail de repérage photographique commence alors. Très détaillé, ce travail sera ensuite utilisé pour réinventer tous les lieux du film à l'aide de croquis, de dessins effectués à main levée au crayon, au fusain, parfois en perspective isométrique afin de rendre compte des volumes des éléments architecturaux. Il est aisé de constater l'inexactitude topographique entre repérages photographiques et réalité du quartier Villejuif. Dans cet écart, se situe précisément la volonté expressive d'un cinéaste à la recherche d'une *atmosphère sociale* invitant parfois à mélanger des lieux (5^{ème} et 9^{ème} arrondissement de Paris notamment).

La conception d'un décor repose sur la visée principale des écoles esthétiques auxquelles appartiennent les films. L'exemple le plus emblématique demeure sans doute l'expressionnisme allemand des années 1920, dont le film-manifeste, « *Le cabinet du Docteur Caligari* », réalisé en 1919 par Robert Wiene, déploie et déploie à l'écran les recherches picturales bi-dimensionnelles du mouvement expressionniste afin de créer non un espace figuratif réaliste mais un espace mental, onirique et

² *L'Avant-scène cinéma*, n° 390-39, mars-avril 1990, p. 5.

cauchemardesque en accord avec la description physique et psychique de personnages troubles et troublés. Les décorateurs en charge de l'aspect plastique du film sont tous deux issus de la peinture : Hermann Warm, Walter Reinmann et Walter Röhrig vont révolutionner le décor au cinéma en distordant le photoréalisme par des effets de trompe-l'œil qui vont traduire les cauchemars vécus par les personnages, leur perception déformée du monde. Disons de manière extrêmement synthétique que, dans la logique expressionniste, la ressemblance (au sens du degré d'iconicité de l'image) est secondarisée au profit de l'expressivité. Il s'agit de créer un paysage psychique visant à être communiqué au spectateur. Autrement dit, la représentation est entièrement subordonnée à l'émotion quitte à ne plus sembler réaliste et à basculer du côté d'une sorte d'extrapolation fantastique, onirique.

Quelque chose de cette affinité profonde, ontologique, entre rêve et cinéma irrigue encore, en 1946, un film comme « *Panique* ».



Cette opposition marquée entre des usages quasiment opposés du décor – construit, semi-construit ou trouvé – est encore à l'œuvre dans le cinéma contemporain. La plupart des films actuels répondent en effet à des normes issues ou du cinéma classique (appelé également cinéma de studios au sens économique mais aussi en termes de type de tournage : le studio c'est la maximisation du contrôle et en premier lieu du contrôle des coûts de production) ou du cinéma moderne (refus du décor construit dans un souci de respect du réel et de la fonction première du cinéma : l'enregistrement de ce réel).

B) La question du « réalisme poétique ».

Bien que « *Panique* » n'appartienne pas à proprement parler à ce courant esthétique d'avant-guerre dominant en France, l'influence du réalisme poétique sur le film de Julien Duvivier demeure forte. L'historien du cinéma Georges Sadoul situe entre 1930 et 1945 la prédominance de ce courant dont les cinéastes emblématiques furent René Clair, Jacques Feyder, Jean Grémillon, dans une moindre mesure Jean Renoir, et, surtout, Marcel Carné.

Des œuvres isolées ont préfiguré ce style très singulier : « *La chienne* » et « *La nuit du carrefour* » de Jean Renoir, respectivement réalisées en 1931 et 1932, adaptent De la Fouchardière et Simenon et créent loin de la sphère purement littéraire, à l'aide du cinéma sonore naissant et d'une attention toute particulière et originale au décor, une atmosphère tout à la fois réaliste et onirique. Le second film notamment, librement inspiré de l'auteur des « *Fiançailles de Monsieur Hire* », créera une envoûtante atmosphère nocturne et pluvieuse qui deviendra la marque du cinéma français des années 1930. Si le succès commercial ne sera pas au rendez-vous, l'impact esthétique sur de nombreux cinéastes est, avec le recul, indéniable. Julien Duvivier fera sans conteste partie de ceux-ci.



« *La chienne* » (1931) de Jean Renoir – « *La nuit du carrefour* » (1932) de Jean Renoir.

Le chef décorateur de « *La chienne* », Gabriel Scognamillo, alors au seuil de sa carrière, travaillera par la suite avec Ernst Lubitsch, James Whale, Tod Browning, Busby Berkeley et Vincente Minnelli pour ne citer qu'eux. Quant à William Aguet, qui travaillera sur « *La nuit du carrefour* », il était avant tout peintre et acteur et collaborera pour le film avec Jean Castanier, qui concevra les décors de quatre films de Renoir dans les années 1930 (cinéaste avec lequel il co-écrivra « *Le crime de Monsieur Lange* » en 1936).



William Aguet, « Sans titre », 1917, huile sur toile.

Entre volonté naturaliste et stylisation visuelle extrême tendant vers l'abstraction, ce qui va devenir « réalisme poétique » va peu à peu innover un nombre croissant de films jusqu'à devenir un courant esthétique à part entière dont le film le plus célèbre reste peut-être « *Quai des brumes* » de Marcel Carné, réalisé en 1938.



Onze ans avant « *Panique* », on va trouver dans le film de Marcel Carné, des motifs et une esthétique qui feront retour le cinéma de Julien Duvivier. Le réel, au sens de l'enregistrement d'un paysage préexistant au film, est, dans les premiers plans de « *Quai de brumes* », nimbé d'obscurité et de brumes. Il n'est là que pour être évacué au terme d'un bref trajet en camion qui va introduire le protagoniste interprété par Jean Gabin dans les décors demeurés célèbres d'Alexandre Trauner. Le décor est ainsi rapidement pointé comme un espace mental, le lieu propice d'une perte, d'une errance qui traduit bien davantage l'intériorité du personnage qu'il ne vise à reproduire plus ou moins fidèlement la ville du Havre où est censée se dérouler l'action. De la même manière, nous entrons dans le décor de « *Panique* » par le gros plan et le mouvement de caméra, un travelling latéral, nous décrivant le corps allongé d'un clochard qu'un policier déloge de son banc. C'est le déplacement de ce premier paria du film qui, à la faveur d'un raccord dans l'axe permettant l'élargissement de la valeur de plan, va nous permettre d'embrasser un décor dont Julien Duvivier semble nous dire dès l'ouverture qu'il est le produit des comportements des individus qui l'habitent. Nous pourrions parler de décor-

émanation, en tous cas indissociablement liés aux corps parlant et agissant qui s'y meuvent.

Entre « *Quai des brumes* » avant-guerre et « *Panique* » après-guerre, des motifs, des tropes se font écho. Et si le film de Julien Duvivier n'appartient pas, à proprement parler, au réalisme poétique, il témoigne indiscutablement de l'influence durable qu'aura eu ce moment esthétique phare du cinéma français.

8

Quelques exemples :



Le trio amoureux à l'intérieur duquel règne une duplicité qui favorise l'intérêt personnel et l'emprise de l'un sur les autres, qui génère des relations totalement asymétriques, toxiques dirait-on aujourd'hui. Il est notable que, dans « *Panique* », Duvivier se refuse à situer dans le même cadre les trois protagonistes, toujours saisis en duo jamais en trio. La mélancolie liée au déterminisme chez Carné, cinéaste quasi-allégorique du destin, devient chez Duvivier description attentive, méticuleuse de bassesses – lâcheté et hypocrisie mêlées – qui confinent moins à l'atavisme qu'à la cruauté. A cet égard, l'usage d'un cadre fermé, d'un « cadre prison », est organiquement lié à l'artifice d'un décor étouffant, clausturant des personnages en marche vers l'inéluctable. Ainsi en va-t-il de la fuite finale de Hire, aussi spectaculaire qu'inutile tant il n'existe pas d'ailleurs, d'extérieur, dans ce cinéma où le décor de studio exprime physiquement et symboliquement la part tragique des scénarii. On pourrait dire, d'une certaine façon, que les protagonistes sont tout autant traversés par le décor qu'ils ne le traversent eux-mêmes. Ici, l'impossibilité d'habiter le même cadre s'est accrue entre 1938 et 1946. Une guerre plus tard, le cadre vient accentuer cette impuissance à faire société que le décor d'avant-guerre contenait en germe. Le filmique amplifie alors le profilmique.



Le décor surdéterminé de la fête foraine se retrouve également d'un film à l'autre. Elle est le contrepoint des décors cafardeux de la période. Elle est aussi le lieu de naissance populaire, publique d'un cinématographe puis d'un cinéma qui ne s'est jamais départi de sa dimension d'attraction. Elle est, chez Carné comme chez Duvivier, une sorte de ville dans la ville, d'artifice avoué logé au cœur de l'artifice de convention qu'est le décor de cinéma. Elle est l'espace de cette vérité qui ne s'atteint jamais mieux que par le mensonge. La fête foraine est l'endroit des sensations fortes et des joies simples et sincères qui permettent aux masques de tomber et à la nature humaine de se révéler sans fard.



Il est donc « naturel » de retrouver dans le monde forain l'attraction des auto-tamponneuses. Synthèse des ondes de l'enfance (le jeu) et de l'apanage des adultes (la conduite), les autos électriques sont porteuses de thématiques fondatrices du drame réaliste poétique : conduite morale, circulation entre les personnages de films volontiers choraux, accident en lien avec la libération des pulsions qui peuvent s'épanouir dans l'univers du faux. Ainsi, dans « *Quai des brumes* », le stand sera le lieu d'une rixe qui scellera, à terme, le destin du personnage principal et, dans « *Panique* », monsieur Hire subira une première fois la vindicte du groupe en une sorte d'accident collectif symbolique où, à l'initiative du couple criminel, les automobilistes amateurs feront haro sur le bouc-émissaire. Dans le monde de l'artifice, rien de plus sérieux que le jeu.



Michel Simon interprète dans les deux films un personnage central de l'intrigue. Protagoniste de « *Panique* », il est l'antagoniste de « *Quai des brumes* ». Ancien

boxeur et professeur du noble art, l'acteur imposant se risque à l'affrontement physique avec son rival chez Carné comme chez Duvivier. Personnage veule et humilié chez le premier, digne et humiliant chez le second, il se bat dans les deux cas pour une femme absente de la séquence. Il est intéressant de noter que cette logique viriliste en diable mènera à leur perte des protagonistes épuisés par le monde des hommes. Jean Gabin interprète un déserteur dans « *Quai des brumes* » et Michel Simon un misanthrope notoire dans « *Panique* ». Un nihilisme frappant se dégage de ces films tournés en studios, ayant pour sujet précisément l'enfermement et ne proposant en guise d'ailleurs qu'une image inaccessible.



Et cette image se dévoile lors d'un final tragique commun au cinéma de Carné comme à celui de Duvivier. Il s'agit du paquebot que n'atteindra aucun des deux Jean Gabin hantant le port du Havre ou la casbah d'Alger dans « *Quai des Brumes* » ou « *Pépé le Moko* ». Au romantisme tragique de Carné qui offre un dernier baiser au mourant, Duvivier ajoute des grilles scellant le cadre et supprime le baiser final car chez lui l'être aimé et le bateau sont une seule et même entité.

C) Le cinéma, moyen d'expression paradoxal.

On le constate, le cinéma du décor fabriqué, du tournage en studio, est par définition un cinéma coupé du monde, coupé du réel, où meurent des personnages prisonniers d'un décor qui ne figure rien d'autre que des intériorités tronquées, malades, incapables de (s'en) sortir. Il y a donc une forte adéquation entre moyens et partis-pris esthétique, entre fond et forme. Loin d'être ce supplétif malhabile au tournage en décor naturel, le recours du décor à l'artifice revendiqué fait sens dans un cinéma dont le but ultime n'est pas forcément de produire à tout prix un effet de réel sans défaut mais bien plutôt de traduire des intériorités riches et complexes.

Le paradoxe des années 1930 est que le cinéma français y traverse une crise économique profonde, les studios font faillite, sont rachetés, et que, dans le même temps, il s'agit de l'âge d'or des décorateurs³. « *A la fin des années 30 – écrit-il –, s'impose une nouvelle génération de couples de*

³ François Puaux, « *Le décor de cinéma* », éditions Cahiers du Cinéma/Scéren-CNDP, Paris, 2008.

cinéma [...]. Mais c'est surtout le hongrois Alexandre Trauner qui devient, en s'associant avec Marcel Carné, le chef de file de sa génération. Auteur des décors les plus célèbres du « réalisme poétique », il est selon Prévert « un architecte de rêves de plâtre, de lumière et de vent. »⁴

Au cœur d'un cinéma français situant très souvent ses récits entre la terre et l'eau, il faudrait citer le film de Jean Vigo, « *L'Atalante* », désormais aussi mythique que ce titre qui sera changé en « *Le chaland qui passe* » devant l'insuccès public.

Outre que Michel Simon occupe de nouveau un rôle central aux côtés d'un couple à l'histoire chaotique, rarement le lien entre corps et décors aura été aussi ténu et, pour tout dire, explicite. Et ce, au point que le corps de l'acteur semble organiquement lié au décor de la péniche où se déroule une grande part du récit. La séquence célèbre où Juliette, incarnée par Dita Parlo, se rend dans la cabine du père Jules se présente comme une visite de l'acteur Michel Simon lui-même dont le corps et le jeu – indissociables – seraient le décor même de l'histoire d'amour contrariée entre le couple de marinières.



⁴ Op. Cit., p.42-43.



Il y a là, dès 1934, le réalisme du corps prolongé par et dans la poésie du décor, l'un et l'autre formant un tout indissociable transcendant l'anecdote du scénario, l'ordre sempiternel du récit. La quintessence d'un cinéma d'évasion au sens d'un flot d'images ne se trouvant plus subordonnées uniquement à une narration mais communiquant au spectateur en-deçà ou à côté de l'histoire racontée une foule de choses à la recherche d'une dénomination et n'appartenant qu'au seul art cinématographique.



Henri-Georges Clouzot, cinéaste qui émergera au début des années 1940, déclarait à propos de *l'Atalante* : « *Le réalisme poétique, dans « L'atalante » il y a sans doute des deux. C'est-à-dire que, dans la prose, l'esprit passe à travers le concept pour aller chercher ce qu'il y a derrière. Dans la poésie, l'esprit bute contre le mot et s'y arrête. Et de la même façon, je crois qu'on peut dire que chez Vigo l'œil du spectateur s'arrête à l'image.* »⁵

Voici peut-être, grâce aux mots du maître français du suspense, la meilleure définition possible de ce courant esthétique diffus qui se cristallisera, à la toute fin des années 1930 et jusqu'à la Libération, dans le cinéma écrit par Jacques Prévert et

⁵ Extrait de l'émission télévisée « *Histoire du cinéma français par ceux qui l'ont fait* », épisode 7, « Vers le réalisme poétique » – 1936-1938, diffusée le 14 février 1975 sur la troisième chaîne couleur de l'ORTF.

mis en scène par Marcel Carné. « *Panique* » hérite d'une certaine manière de ce désir contradictoire de témoigner du réel tout en en proposant une représentation symbolique, quasi-mythique, extrêmement forte. Le goût de l'image marquante, sidérante, s'ancre alors dans un univers entièrement reconstitué, rêvé dans les studios de Billancourt à Paris ou de la Victorine à Nice. L'esprit buttant sur l'image revient à offrir une vaste place à un spectateur auquel il ne s'agit pas de dire ce que le film a à dire mais au contraire lui permettre de construire lui-même du sens par le vecteur de l'émotion esthétique, cinétique, ciné-génique.

Il est intéressant de noter qu'à quelques années de distance, Julien Duvivier tournera deux films à caractère fortement exotiques – une fantaisie feuilletonesque, « *Les cinq gentlemen maudits* » en 1931 et une accommodation du film de gangsters américain, « *Pépé le Moko* » en 1937 – selon des principes esthétiques, quant au décor, tout à fait opposés. Le scénario fantasque du premier film se voit crédibilisé par un tournage en décor naturel nourri d'une forte part documentaire. Le récit rigoureux du second fondé sur l'intériorité d'un personnage torturé prend au contraire toute son ampleur dans les décors labyrinthiques de Jacques Krauss.

Il faudrait ici convoquer la peinture. Parmi mille, l'exemple du « *Paiement du tribut* » de Masaccio, œuvre censée illustrer les trois piliers de la rhétorique de la renaissance italienne c'est-à-dire : instruire, émouvoir et convaincre. La question du décor est centrale dans cette entreprise : le récit biblique au premier plan ne pourra émouvoir et donc plus aisément instruire que si l'ensemble de l'œuvre parvient à convaincre son spectateur. Or c'est là le rôle d'un décor dont les principes perspectifs permettent de produire un effet de réel qui en retour crédibilise la scène qui nous est donnée à voir.



Masaccio, « Le paiement du tribut » (1425-1427), fresque, 247 x 597 cm, Florence.

On le comprend alors, le décor est un outil, un moyen dont les usages sont variés et ne peuvent être appréciés en fonction de l'unique paradigme de l'idée contemporaine que l'on se fait du réalisme.

Toujours est-il que le courant réaliste poétique assume fortement un désir d'iconicité, qui tend à créer des images que l'on qualifierait volontiers aujourd'hui d'iconiques. Ce cinéma de l'image, et même de l'imagerie, apparaît à une époque où, au cinéma, la conception d'un metteur-en-scène, en France comme aux États-Unis, repose sur une pure et simple capacité à traduire en images une histoire sur laquelle un certain nombre de gens s'étaient accordés en amont (acteurs, producteurs, scénaristes). Le réalisateur n'était donc qu'un élément parmi une multitude d'autres concourant à la réussite commerciale, et si possible artistique, du film. Julien Duvivier entrera dans la catégorie de ses artisans ayant un métier, celui de traduire en images et en sons un texte préexistant. De préexistant ce texte deviendra prétexte avec la modernité.

Il y a là un point de tension entre deux pôles que la critique des années 1950 opposera violemment : les films de scénaristes et les films de réalisateurs. La question est complexe car si, d'un côté, les films de Jean Vigo (tournés sans scénario) préfigureront ceux que Jean-Luc Godard tournera vingt-cinq plus tard en toute illégalité dans les rues de Paris (« *A bout de souffle* » en 1959 par exemple, leur imagerie poétique marquera tout un cinéma narratif dont le réalisme poétique sera la première étape...

D) Le décor comme point de tension entre réalisme et poésie.



Cinéaste du choc visuel, des paroxysmes dramatiques successifs, du coup de théâtre amplifié par la mise en scène, Julien Duvivier aura souvent conçu ses films autour de morceaux de bravoure demeurés célèbres. C'est essentiellement dans les rapports entre corps et décor que la recherche du réalisateur sera la plus féconde. Duvivier assume ainsi totalement l'artifice pour figurer l'état psychique de personnages en proie à des sentiments forts qui bien souvent les déborde. Dans la « *La tête d'un homme* » en 1932, le procédé de la rétroprojection utilisé pour créer des plans composites mêlant extérieurs et studio lui permet de figurer la ténacité

policière en faisant défiler lieux et témoins en arrière-plan et en transparence. Efficacité narrative et expression d'un état d'esprit sont, de la sorte organiquement, liées.



A l'inverse, dans « *Les cinq gentlemen maudits* » l'année précédente, Duvivier tourne en Algérie en décors naturels afin de crédibiliser le plus possible une intrigue feuilletonesque en diable et particulièrement riche en rebondissements. En définitive, l'effet de réel n'est une fin chez un cinéaste que les recherches néo-réalistes auront intéressé mais qui vise avant tout à mettre sa mise en scène au service de descriptions psychologiques excessives, radicales, en produisant des illusions d'optique ou des images mentales contrariant volontiers la réalité des choses. Avec Duvivier, en définitive, il est davantage question de transcrire des perceptions du monde que de rendre compte objectivement de ce dernier. Le décor est alors un milieu ambiant qui s'accorde aux états d'âme comme aux pulsions des personnages. C'est un sentiment de continuité entre l'intériorité et l'extériorité que manifeste sa mise en scène. Si, théâtralement parlant, c'est-à-dire du côté de la disposition, du pro-filmique, le cinéaste met en place une forme de naturalisme, le travail de réalisation, d'attaque du décor par la caméra et ensuite par le montage, va consister à mettre en doute ce naturalisme en travaillant la subjectivité.

Avec l'avènement du parlant, le cinéma va quelque peu s'engoncer dans le théâtre filmé. C'est là que Duvivier donne sa pleine mesure en cultivant un exceptionnel dynamisme de mise en scène : travelling d'accompagnement, autonomisation de la caméra, complexité du découpage, sophistication des rapports du son et de l'image. Si c'est avec le cinéma sonore que la tendance au réalisme du cinéma français va naturellement s'affirmer, c'est également avec cette nouvelle contrainte que les cinéastes les plus originaux vont confirmer leur talent : Duvivier, Renoir, Grémillon, Feyder et quelques autres vont ainsi élaborer avec le son – et non seulement sous son diktat – un cinéma qui va conserver une part réelle de liberté. L'usage du décor va, dès lors, cristalliser la tension entre l'effet de réel attendu d'un art de l'enregistrement comme le cinéma et sa capacité à s'exprimer dans l'écart avec son référent. Le peintre Jacques Krauss va ainsi devenir chez Pathé-Nathan le décorateur attitré d'un Julien Duvivier soucieux de tenir dans la même main le réalisme le plus cru et la poésie la plus échevelée parfois. Des situations réalistes (descriptions de la légion étrangère espagnole, du collectivisme du Front Populaire ou de la casbah d'Alger) donnent lieu à l'expression de perceptions subjectives

figurées par de véritables échappées hors du réalisme (ressenti des personnages, représentations de mondes mentaux, rêves et hallucinations, délires, tristesse, etc.).

Ains dans « *La Bandera* » en 1935, « *La belle équipe* » en 1936 et « *Pépé le Moko* » en 1937, le cinéaste affirme un style réaliste brutal auquel le décor, comme dans « *Panique* » dix ans plus tard, offre un contrepoint onirique du fait du pouvoir évocateur de la reconstitution en studio. Crudité et onirisme mêlés font alors de Julien Duvivier le cinéaste du cauchemar, œuvrant dans une zone d'indiscernabilité entre rêve et réel. On songe à André Breton s'élevant contre les « veilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme » et assurant qu'il « existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. »⁶ La chute finale de « *Panique* » est à cet égard exemplaire tant cette vertigineuse situation condense les questions connexes du point de vue et de son ressenti qui sont très littéralement figurées par l'épure que constitue un décor précisément conçu pour allier réalisme et expressionnisme. Le décor contribue fortement à cette manière non littéraire qu'à le cinéma de communiquer des émotions et donc du sens à son spectateur.

Ici, l'impression d'un monde clos, sans échappatoire n'aurait pu être mieux transcrite que par l'usage du décor de studio. Léon Barsacq, lui-même décorateur de cinéma, souligne combien Duvivier (avec qui il travaillera notamment sur « *Pot-Bouille* » en 1957) opte pour des « décors abruptes aux murs presque aveugles, où tout détails inutiles est banni »⁷, ce qui permet au cinéaste de concentrer l'intérêt du spectateur en éliminant notamment tout pittoresque involontaire.



Avec la figure emblématique d'Alexandre Trauner, décorateur d'origine hongroise indissociable du réalisme poétique, la question du décor de studio va devenir sujet de bien des débats. Pourquoi donc construire en studio l'« *Hôtel du Nord* » alors qu'il existait déjà sur le quai de Jemmapes ? Pour faciliter le tournage car il aurait été impossible d'obtenir l'autorisation d'arrêter la circulation pendant toutes les semaines du tournage. Le producteur du film de Marcel Carné mise même

⁶ André Breton, « *Seconde manifeste du surréalisme* », 1946, in « *Manifestes du surréalisme* », Paris, éditions Pauvert, Gallimard, nrf, collection « Idées », 1972, p.76-77.

⁷ Léon Barsacq, « *Le décor de film – 1895-1969* », éditions Henri Veyrier, Paris, 1985, p.67-68.

à fond sur le décor de Alexandre Trauner puisqu'un soir il invite le Tout-Paris à une grande réception dans les décors extérieurs créés au bord du canal Saint-Martin entièrement illuminé. Pablo Picasso lui-même vient le visiter car il veut comprendre comment des maquettes se transforment en décor de taille réelle.



Décors de Serge Pimenoff pour « *Panique* » de Julien Duvivier en 1946 et d'Alexandre Trauner pour « *Le jour se lève* » de Marcel Carné en 1939.

Avec Trauner, le décor extérieur ne signifie pas décor naturel : il n'y a rien de mieux que ce canal, ce pont, cette écluse de toile peinte (matte painting) pour parler d'« atmosphère ». Si « *Le jour se lève* » de Marcel Carné est aujourd'hui encore considéré comme un film d'exception, matrice du film noir américain comme de la modernité narrative (le film commence par la fin et se déroule dans sa presque intégralité en flash-back, analepse externe très audacieuse à l'époque), le décor n'y pas étranger. L'immeuble dans lequel François, l'ouvrier meurtrier interprété par Jean Gabin, est retranché en attendant les gendarmes est l'un des projets les plus significatifs d'Alexandre Trauner qui convaincra lui-même le producteur inquiet pour son budget de construire, en plein faubourg ouvrier, ce décor de cinq étages avec la chambre du drame tout en haut. Trauner comprend finement la situation dramatique et tient à placer la chambre sous les toits et non pas au premier étage comme Jacques Viot l'avait prévu dans le scénario. Chaque étage gagné est ainsi âprement discuté, fermement négocié avec la production inquiète devant les coûts supplémentaires. Trauner sait que l'intimisme du drame trouvera dans le décor une résonance singulière, François se sera hissé au-dessus de ses semblables, à jamais séparé de la foule par un geste irrémédiable et le nombre d'étages visualisera le vertige qui se saisit de cet homme du commun face à la tragédie qu'est devenue son existence. On le comprend, « *Panique* » hérite totalement de cette réflexion sur l'intime et le spectaculaire. Marcel Carné, de son côté, exigea que la chambre possède réellement quatre murs et non trois comme il est d'usage par commodité sur les tournages : il veut accentuer la claustrophobie même si cela force les

techniciens à toutes les contorsions. Il est évident que l'immeuble est un des éléments essentiels de la dramaturgie du film. Il va en quelque sorte dicter cette dramaturgie à la mise en scène. S'il est une commodité du point de vue de la production, le décor est conçu comme un moyen de contraintes fertiles par les créateurs.



L'influence de tels partis-pris est alors mondiale. Nous l'évoquons plus haut, le film noir s'invente en partie en France. Ainsi « *Le dernier tournant* », que réalise Pierre Chenal en 1934, est la première adaptation du roman noir américain de James Cain, « *Le facteur sonne toujours deux fois* », publié la même année. Les points communs avec « *Panique* » sont nombreux : un goût prononcé chez le réalisateur pour le décadre soulignant le dérèglement des rapports humains à l'instar de Duvivier, Charles Spaak en est le scénariste, Michel Simon l'un des trois interprètes principaux, le scénario le place face à un couple criminel, la photographie de Christian Matras (qui travaillera pour Duvivier ensuite) met en valeur une ambiance nocturne et foraine.



Futur décorateur de Marcel Carné et de Julien Duvivier, Georges Wakhevitch propose pour le film un travail novateur mettant en valeur les décors naturels. Néanmoins, l'unité thématique et visuelle avec certains films à venir du réalisme poétique est tout à fait tangible.



Il est intéressant de noter que ce même roman fera l'objet d'une adaptation italienne en 1943 par Luchino Visconti. « *Ossessione* », outrageusement titré les « *Amants diaboliques* » en France, est considéré comme l'une des œuvres séminales du Néo-Réalisme Italien, mouvement esthétique déterminant au lendemain de la seconde guerre mondiale qui marquera le refus radical du tournage en studio au profit du décor naturel. En 1948, une première adaptation hollywoodienne par Tay Garnett verra le jour. Un remake sera enfin réalisé en 1981 par Bob Rafelson. Ces deux derniers films reprennent le titre du roman original. Il y a là un corpus passionnant à étudier tant il témoigne des liens étroits entre cinéma social, drame psychologique et populaire et histoires criminelles. De Zola à Cain il n'y que quelques pas dont chacun de ses films rend compte. Georges Simenon, écrivain adapté dans « *Panique* » peut, d'une certaine manière, opérer une sorte de synthèse entre toutes ces tendances.

Le corpus traverse en outre toute l'histoire du cinéma : classicisme du réalisme poétique et du cinéma hollywoodien, modernité néo-réaliste, post-modernité du courant néo-noir auquel appartient le remake de Rafelson. C'est sans doute de ce côté qu'il faudra chercher la postérité majeure du cinéma français des années 1930 et 1940.

Revenons brièvement au tandem Carné-Trauner. En 1946, l'année où Duvivier tourne « *Panique* », le décorateur reconstitue les rues du 18^e arrondissement, le bistrot de la gare de triage et surtout la station de métro Barbès-Rochechouart pour le film « *Les portes de la nuit* », dernière collaboration du duo Carné- Prévert, généralement considéré comme le point final du réalisme poétique. Après-guerre, la question du décor, c'est-à-dire de l'artifice outré va se poser différemment. Au moment où Roberto Rossellini tourne sa trilogie de la guerre dans les ruines de Rome et de Berlin, la reconstitution en studio n'est plus de mise. Le cinéma aspire à faire entrer toujours davantage de réel dans des mises-en-scène toujours plus respectueuses de la notion d'enregistrement. Reconstruire un métro en studio est alors perçu comme un acte de pure mégalomanie dénué de tout esprit d'économie pourtant de rigueur à l'époque. Alexandre Trauner au micro de France Culture : « *Je travaille avec des gens, ce qu'on appelle les gens qui sont avares. Il fallait les convaincre. C'étaient les gens qui comptaient, qui comptaient l'argent des producteurs. Il fallait les convaincre vous savez. On ne nous donne rien pour rien, on n'a jamais rien fait qu'on aurait pu faire moins cher autrement. Le moins cher était ailleurs. Le moins cher était que nous avions besoin d'une chose concentrée, avec des*

acteurs très chers. Une chose contrôlée au point de vue temps du temps de tournage. Par exemple, on aurait pu tourner au métro Barbès mais on aurait mis un mois pour tourner les scènes que nous avons tournées en quatre-cinq jours sur le décor. La différence de temps c'est ça qui est l'économie en réalité. Moi qui étais accusé de dépenser de l'argent, je n'ai jamais dépensé l'argent d'un producteur sans qu'il sache pourquoi je le faisais. »⁸ A l'époque, le film a été très critiqué. Il est surnommé « Les portes de l'ennui ». On ne lui voit aucun autre intérêt que décoratif, l'écueil, semble-t-il, du cinéma de studio. En vertu de pareil cliché, le décor faramineux génère une polémique qui n'aura d'équivalent qu'en 1991 avec le film de Léos Carax, « Les amants du pont-neuf ». Trauner encore : « On a regardé longuement le métro et on a commencé à compter combien de temps ça prendrait, qu'est-ce que ça coûterait et finalement on est arrivé à la solution que c'était moins cher de faire un décor parce que pour tourner un travail qui aurait duré six semaines, on l'a fait en une semaine nette. [...] Mais il y avait une fixation sur le métro, il y avait que ça correspondait à un état d'esprit. C'était facile de dire pourquoi on n'avait pas tourné dans le vrai métro, c'est très facile de faire une sorte de polémique là-dessus. Qu'est-ce que vous voulez, j'ai porté le poids de ça parce que, en réalité, j'étais responsable, que je l'ai fait ce que j'ai fait. Mais personne n'a dit à cette époque comment est-ce qu'on peut faire autrement ! C'est une atmosphère qu'il fallait écrire. C'est très difficile. C'était plus facile dans un décor parce qu'on pouvait amener la figuration, on pouvait amener les voitures correspondant à l'époque, on pouvait amener tout ce qui marquait l'époque : les petits marchands ambulants, etc. »



« Comme le technicien Carné a dû s'amuser dans ce décor royal ! – écrit Paul Vecchiali – C'était bien qu'il maîtrise à ce point l'univers, c'était bien qu'il fasse construire ce mécano géant pour, tout à loisir, manœuvrer sans influence extérieure le splendide testament de son ami Jacques Prévert. Un autre Jacques adorait le film : il s'appelait Demy. »⁹

E) Postérité de l'artifice au cinéma : l'exemple du « cinéma du look ».

⁸ « Les mardis du cinéma » du 1^{er} octobre 1985 – réalisation Christine Berlamont – production Pierre Coural – invité : Alexandre Trauner.

⁹ Paul Vecchiali, « L'encyclopédie – cinéastes « français » des années 1930 et leur œuvre », tome I, éditions de l'œil, Paris, 2010, p.200.



Ouvrant cette période dite de postmodernité cinématographique, au début des années 1980, un courant esthétique, comme toujours rétrospectivement nommé, en l'occurrence « cinéma du look », va venir ressusciter après vingt ans de « Nouvelle vague », un peu de l'artifice magique du réalisme poétique. Les trois principaux artisans de ce cinéma sous influence publicitaire, venu du vidéo-clip et friand de références, de citations et d'hommages, se nomment Luc Besson, Jean-Jacques Beineix et Léos Carax. Le terme « cinéma du look » est utilisé dans le texte « *Trois néobaroques français : Beineix, Besson, Carax, de Diva au Grand Bleu* », écrit par Raphaël Bassan, et publié dans *La Revue du cinéma* n° 449 (mai 1989, pp. 44-50). « *Subway* », « *La lune dans le caniveau* » ou encore, tardivement, « *Les amants du Pont-Neuf* » font revivre un goût pour les personnages marginaux, les décors grandioses et insolites, les histoires d'amour passionnées et tragiques.



Dessins préparatoires d'Alexandre Trauner pour « *Les portes de la nuit* » de Marcel Carné en 1946 et pour « *Subway* » de Luc Besson en 1985.

Du métro des « *Portes de la nuit* » à celui de « *Subway* », un nom aux génériques assure une troublante continuité, celui d'Alexandre Trauner. Les décors de la « *Lune* » de Beineix ou des « *Amants* » de Carax – conçus par Hilton McConnico, Michel Vandestien et Thomas Peckre – portent indiscutablement sa marque – hommages sensibles et conscients à un pan parfois oublié du cinéma français.



Ce goût du décor-monde est identique au projet de « *Panique* » dans la mesure où le décor manifeste avant tout une volonté de contrôle total du film. Il y a là une démarche qui s'oppose à l'élan naturaliste qui sous-tend la part la plus légitimée par le discours critique du cinéma français. Un film comme « *Le dernier métro* » toutefois, tourné en 1980 par l'un des chantres de la Nouvelle Vague, François Truffaut, annonce et amorce ce virage vers le studio, ce retour vers le décor d'avant-guerre.

Le décor du métro cristallise d'ailleurs un désir conjoint pour ces cinéastes du look de témoigner de l'enfermement de leurs personnages qui connaissent généralement des fins tragiques et de leur propre enfermement dans des imaginaires avant tout formés par les images.



« *Diva* » (1981) de Jean-Jacques Beineix / « *Subway* » (1985) de Luc Besson / « *Les amants du Pont-Neuf* » (1991) de Léos Carax.

On retrouve également, dans certaines intrigues, l'ombre du cinéma criminel qui irriguait pour partie le cinéma du réalisme poétique (« *La lune dans le caniveau* » est une adaptation d'un roman noir américain de David Goodis, « *Mauvais sang* » est une variation lointaine sur un film noir de Raoul Walsh, « *Salty O'Rourke* », réalisé en 1945). Il y a là une tradition tragique qui traverse tous les cinémas, y compris celui de la Nouvelle Vague elle-même déjà énormément référencée aux figures de style d'un cinéma américain que le réalisme poétique avait, nous l'avons dit, contribué à construire – avec l'école expressionniste allemande (Lang, Siodmak, Maté, Freund, etc.) –, si l'on songe au fait que Feyder, Renoir, Clair, Duvivier et bien d'autres, avaient émigrés à Hollywood durant la seconde guerre mondiale, moment privilégié de l'avènement du « film noir ».



Le thème du couple qui ne se rencontre que pour mieux se perdre est également commun à la presque totalité des films du cinéma du look. « Boy meets girl » pourrait, en retour, être le titre de tous les films issus du réalisme poétique, y compris, dans une certaine mesure, de « *Panique* ».



Au-delà de thématiques qui, par-delà les courants esthétiques, irriguent peu ou prou toutes les cinématographies, c'est le recours et le retour aux décors revendiqués comme tels qui tisse le lien le plus étroit entre le cinéma des années 1930-1940 et celui des années 1980-1990. Il conviendrait alors de se demander ce qu'on, historiquement, sociologiquement, en commun ces deux périodes ? Sans doute, une certaine forme de nihilisme. Il faut se souvenir qu'en 1988, un film comme « *Le grand bleu* » est le seul à romancer le suicide, parlant ainsi à toute une génération de jeunes gens que le cinéma américain abreuve, lui, au même moment, de triomphalisme patriotique. Sous ses dehors de cinéma superficiel – ce qu'il demeure à bien des égards – le cinéma du look aura joué un rôle fondamental en prolongeant, en gardant vivants, des enjeux romantiques et morbides propres à la tragédie et singulièrement attractifs pour les jeunes générations. Refus du compromis, romantisme échevelé, fins tragiques et goût immodéré pour l'imagerie, le plan iconique dirait-on aujourd'hui.



Des icônes vont d'ailleurs émerger du cinéma du look, de la Betty Blue de Beineix à la Nikita de Besson. Des actrices, Béatrice Dalle, Juliette Binoche ou Anne Parillaud vont évoquer des figures directement issues du cinéma d'avant-guerre. On songe à l'être érotique exacerbé d'une Ginette Leclerc, à l'ingénuité d'une Annabella ou au caractère retors d'une Vivienne Romance en regardant aujourd'hui « 37, 2 le matin », « Mauvais sang » ou « Nikita », des corps évoluant dans des décors avec lesquels les liens sont organiques c'est-à-dire signifiants.



L'aspect volontiers forain du décor construit est enfin à prendre en compte. Présent dans « Quai des brumes », on le retrouve dans « Panique » et, plus tard dans « Diva » ou « Les amants du Pont-Neuf ». Il y a dans ce décor un désir de mise en scène ostentatoire, une volonté généreuse de communiquer à l'œil le plaisir de la réalisation et de la célébrer comme une véritable fête populaire. La fête foraine contient la promesse implicite d'un plus de voir, d'une simultanéité d'événements dont le spectateur est en droit d'espérer qu'elle contente son regard mu par la pulsion scopique. Elle est de la sorte la garante d'un défi ostentatoire pour le réalisateur. On pressent déjà de complexes mouvements d'appareil pour saisir le bruissement intense de la vie circulant dans le dédale de musiques mécaniques et de lumières clignotantes.



C'est cette dimension festive du cinéma que célèbre à sa manière Carax en convoquant un Paris issu du réalisme poétique et des trucages fondés sur la rupture d'échelle entre des éléments du décor, ruptures qui proviennent en droite ligne de la série B américain du type « *The incredible shrinking man* » (« *L'homme qui rétrécit* ») que réalise Jack Arnold en 1954.

A l'intérieur de ce cinéma célébrant ses propres origines foraines, la singularité de Duvivier dans « *Panique* » est de mettre en scène la foule comme relevant à la fois de corps singuliers – la galerie des personnages secondaires – et d'un corps social – la foule comme décor en quelques sortes. Peut-on rêver lien plus organique entre les comédiens et leur environnement que de confondre les uns avec l'autre ? En cela, « *Panique* » est, avec « *Le jour se lève* », un sommet de mise en scène dans l'histoire du cinéma français. Duvivier organise ainsi tout au long du film des passages de la singularité pittoresque à l'anonymat menaçant de la masse. C'est dans cet usage de l'acteur comme corps et comme décor que réside le secret des ruptures de ton du film. A l'écran, le résultat de ces allers et venues tient du cinéma fantastique, du cinéma de monstres issues de transformations gigantesques, de ruptures d'échelle aberrantes. Il n'est guère surprenant que certains décorateurs prestigieux est également été les réalisateurs de films fantastiques spectaculaires (Eugène Lourié, chef-décorateur de Gance, Renoir, Ophuls, Chaplin, Fuller, Siodmal, Eastwood et... Duvivier, ne réalisera-t-il pas le techniquement brillant « *Behemoth, the sea monster* » en 1959).

On l'aura compris, la question du décor contient à elle-seule tout le paradoxe du cinéma observateur du monde ou créateur de mondes. La part documentaire affrontant toujours plus ou moins explicitement la part fictionnelle. En partant de « *Panique* », qui cherche à articuler ces deux pôles à priori opposés, c'est également la question de l'horizon d'attente et de la suspension d'incrédulité du spectateur qui est en jeu. Toutes et tous attendons du cinéma cette ressemblance avec le réel tout en espérant également du septième art l'imagination et la fantaisie. Cette ligne de crête est sans cesse redéfinie et se fonde bien souvent sur de pures habitudes de perception. Nombre de décors numériques sont à présent démodés en cela qu'ils ne produisent plus l'émerveillement de l'effet de réel pour lequel ils avaient été conçus et pourtant certains des films auxquels ils sont attachés demeurent. Sans doute faudrait-il ici convoquer la figure de Robert Mallet-Stevens, architecte de la Villa Noailles possédés par le couple mécène de Buñuel ou de Cocteau. Préfigurant les recherches du réalisme poétique, dès 1926, avec le film de Marcel L'Herbier « *L'inhumaine* », Mallet-Stevens, aidé du peintre Fernand Léger et du jeune décorateur Claude Autant-Lara, affichera une volonté de fonctionnalité et d'épure qui présidait déjà à son travail architectural. Il se sera ainsi démarqué des décorateurs de théâtre en refusant papier, toile et carton et privilégiera le décor construit réellement. Pour moi, déclare-t-il, le décor de cinéma « *est plus une composition de murs, de plans, qu'un arrangement ingénieux de coussins et de tissus à fleurs. Le côté*

décoratif du décor disparaît de plus en plus pour laisser place à la construction sobre et unie ; l'ornement, l'arabesque, c'est le personnage mobile qui les crée »¹⁰.



On saisit dans ces propos le désir de réalité du décor qui est également un désir de cinéma. La question du vrai et du faux, pour paradigmatique qu'elle puisse effectivement être, demeure une question qu'il faut sans cesse nuancer lorsque l'on aborde la question de la représentation et plus encore de la représentation cinématographique. La réalité du décor le plus artificiel peut, par exemple, crédibiliser pour le spectateur, la subjectivité problématique d'un personnage. A partir du moment où le cinéma est question de point de vue, il est question de perception : le décor est alors non un simple fond mais l'un des vecteurs principaux du langage visuel du cinéma.

¹⁰ Entretien avec Emile-Paul Frères, Cahiers du mois n°16/17, 1925, p.95-98, cité par François Puaux dans son ouvrage « *Le décor au cinéma* », op.cit., p.25.



« *Panique* » appartient ainsi à cette veine volontiers expressionniste de l'histoire du cinéma. Non pas expressionniste au strict sens du courant allemand des années 1920 mais dans une volonté de se dégager de l'obligation de réalisme parfois systématisée, pour privilégier l'expression des intériorités de personnages complexes aux élans émotionnelles en perpétuels mouvements. Rappelons-nous pour conclure des propos d'Alexandre Trauner lorsqu'il déclare : « *Le joli ne m'intéresse pas. C'est la justesse qui m'intéresse.* »

Justesse dans la description des sentiments, de la psychologie, de la cohérence de corps pris dans une époque et des situations – traversées mutuelles – qui sont l'objet même du cinéma, la raison d'être du film, sa manière singulière d'exprimer les êtres, le monde et la place qu'ils y occupent. C'est-à-dire de faire sens.