



**HAL**  
open science

## Richard Fleischer et l'art des machines

Vincent Souladié

► **To cite this version:**

| Vincent Souladié. Richard Fleischer et l'art des machines. La Furia Umana, 2018. hal-02152096

**HAL Id: hal-02152096**

**<https://hal.science/hal-02152096>**

Submitted on 11 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



MENU

YOU ARE HERE: / [HOME \(/\)](#) / [LFU/34 \(/INDEX.PHP/67-LFU-34\)](#) / VINCENT SOULADIE / RICHARD FLEISCHER ET L'ART DES MACHINES

## VINCENT SOULADIE / Richard Fleischer et l'art des machines

### Action / transmission (1)

Vincent Price épuise toutes ses réserves d'énergie pour emporter la vedette d'*His Kind of Woman* (Richard Fleischer, 1952). Second couteau de ce film noir de série B, il force le trait de l'autoparodie dans le rôle d'un comédien cabot, Mark Cardigan, star vieillissante de films de cape et d'épée en quête d'un véritable moment héroïque. Le scénario lui réserve *in fine* la responsabilité d'aller secourir le véritable protagoniste de l'histoire, un Robert Mitchum viril et taiseux, détenu sur un yacht par des mafieux. Avec autorité, Cardigan prend la tête de toute une escouade de policiers mexicains incapables qu'il charge sur la coque d'un frêle canot à moteur. Accoutré de sa veste de chasse et de sa cape de fiction, il se dresse sur la proue de cette embarcation dérisoire, bras et regard tendus vers l'avant, et réclame de mettre plein gaz (« full speed ahead ! », s'écrit-il). Mais cette impulsion héroïque est amortie par le raccord sur le lent mouvement du bateau, si bien qu'au plan suivant l'ordre n'est pas suivi d'effet. Démesurément lesté de tous ces hommes, le petit rafiote pététrade mollement puis s'élance avec lenteur avant de couler lamentablement un mètre plus loin devant la caméra, laissant Vincent Price immergé jusqu'aux épaules et dépité. On ne franchit pas si simplement le gué du fantasme vers la réalité. Ce détour burlesque[1] n'est pas complètement anodin pour la courte leçon formelle que Fleischer[2] y expose subsidiairement : l'impuissance motrice de la machine contrarie l'élan physique de l'action, en un raccord qui met en panne le récit.

### Intuitions

« Fleischer gets some points for his strenuous efforts in the physical cinema »[3]. Avec cette

formule lapidaire,

Andrew Sarris s'essayait à caractériser une certaine manière Fleischerienne d'envisager la mise en scène, placée dans le sillage incisif d'un Walsh tendance Warner. Il est vrai que dès les premières armes de Richard Fleischer la chorégraphie des rixes viriles impulse les climaxes de série B, prémices d'une marque de fabrique qui courra finalement tout au long de sa carrière (*Bodyguard, L'Assassin Sans Visage, L'Énigme du Chicago Express, Les Vikings, Duel Dans la boue, Barrabas, Soleil Vert, Conan le Destructeur, Kalidor*). Fleischer capte ainsi la cinégénie de Kirk Douglas, Vittorio Gassman, Raquel Welsh, Arnold Schwarzenegger et d'autres. L'énergie de ces corps athlétiques mesure le rythme de l'action, leur sculpturalité stimule des compositions saillantes. Il n'est pas si satisfaisant de ramener le style de Fleischer aux attendus iconographiques des genres hollywoodiens auquel il contribue. L'aventure physique est son cadre dramatique de prédilection, certes, mais pas systématiquement le modèle dynamique de son expression formelle. Fleischer n'est pas maître dans la déclinaison des régimes de corporéité filmique. Ses figures humaines se voient confier de préférence une fonction présenteielle, c'est-à-dire que le corps n'est pas le véhicule d'une expérience sensible mais un attribut du cadre, il participe de ses tensions plastiques et rythmiques plus souvent qu'il ne les génère. Sans vouloir faire de ce phénomène une règle catégorique de son cinéma, nous tenons ici pour hypothèse que l'inspiration formaliste de Fleischer instrumentalise le corps à la puissance dramatique du récit et charge alors une tout autre instance d'accomplir les opérations formelles qui donnent leur impact et leur synergie aux mouvements de l'action. L'accélération et l'accident du canot, à partir desquels nous avons vu quelques effets d'une transmission contrariée, en nourrissent l'intuition. Littéralement, ce n'est pas le vivant mais le mécanique qui fait événement et relation : l'activité des machines à l'image assume l'activité figurative *des* images.

## Relations

« Jusqu'à quel point soutenir que les moteurs, machines géantes et farfelues apparaissent sur l'écran parce que, par l'intermédiaire de tels moteurs d'actions, le film résoudreait son scénario au fonctionnement de moteurs d'images ? »[4]. Cette question de Jean Louis Schefer accompagnera notre rencontre avec le cinéma de Fleischer. Celui-ci mobilise avec insistance dans ses films deux grandes catégories d'appareils mécaniques, que l'on présentera rapidement en ces termes : les moyens de transport et les moyens de communication. Passons rapidement sur ces derniers, susceptibles d'ouvrir sur bien d'autres hypothèses. Notons seulement la place que le cinéaste accorde partout aux micros, aux émetteurs-radio, à la télétransmission, aux appareils d'enregistrement. Parce qu'ils traitent et font transiter les informations, ces appareils

provoquent des ruptures ou des continuités de montage, ils entraînent l'enchaînement elliptique des plans (*Armored Car Robbery*, 1950) ou la prolifération étouffante des images (*L'Étrangleur de Boston*, 1968). Exempt de tout regard fétichiste ou solennel, c'est en matérialiste que Fleischer exhibe l'iconographie technique des instruments à disposition, fasciné et inspiré par le *sens pratique* de leur usage.



[fig. 1]

*His Kind of Woman - Soleil Vert*

*Armored Car Robbery - L'Étrangleur de Boston*

*Armored Car Robbery - Amityville 3-D*

Son horizon esthétique semble atteint lorsque les moyens de transport et les moyens de communication échangent leur énergie et leur fonctionnalité. Ainsi cette petite traction de plans dans *L'Énigme du Chicago Express* (1959) : le mouvement de va-et-vient latéral d'une lime à ongle est repris au plan suivant par le coulissement horizontal de la bielle mécanique d'une locomotive puis se répercute en surimpression sur le glissement de droite à gauche du ruban

d'un télégramme.

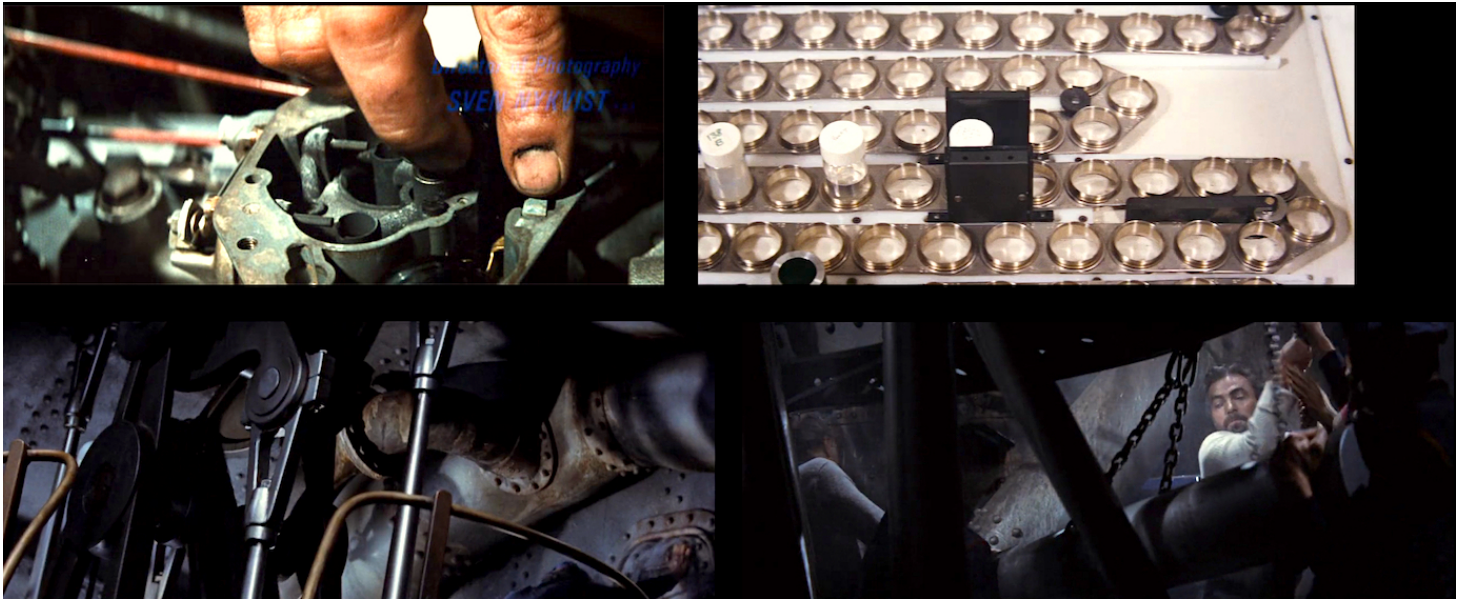


[fig. 2]

*L'Énigme du Chicago Express*

Cette chaîne de transmission figurative expose l'urgence dramatique de l'histoire (le message permettra-t-il à la passagère du train d'arriver à destination saine et sauve ?) et formalise surtout la *réalité relationnelle* inhérente au cinéma. En somme, Fleischer assimile les séries causales propres au cinéma classique, théorisées en « image-action » par Deleuze, à la fréquence des mouvements mécaniques. Nous nous attarderons ici sur l'usage filmique des moyens de transport dans le cinéma de Fleischer, étant donné qu'ils ont pour fonction textuelle d'établir une relation entre l'homme et son environnement. L'intériorité et l'extériorité de la machine telle que la pense Fleischer nous renvoient évidemment aux réflexions de Simondon, dont on connaît l'influence qu'il a eu sur Deleuze : « L'objet technique est d'une part un médiateur entre organisme et milieu, d'autre part une réalité intérieure organisée et cohérente »[5].





[fig. 3]

*Les Complices de la Dernière Chance - Le Voyage Fantastique*

*20000 Lieues Sous les Mers*

## Disproportions

C'est en cinéaste rompu aux conventions classiques que Richard Fleischer ouvre ses films par le surgissement dans le cadre filmique d'un véhicule venu déposer un personnage à l'entrée du récit. En un certain lieu s'installe un certain corps étranger, intrigante opération de clôture spatiale et d'identification énonciative sur laquelle repose l'immédiate concrétude de l'ancrage fictionnel. D'abord contextualisée dans l'économie narrative de la RKO, l'évidence synthétique de cette entrée en matière est continûment déclinée tout au long d'une longue filmographie papillonnant entre série B et productions de prestige. Que les moyens lui soient alloués pour immerger le regard dans le vertige du spectacle, ou qu'il bifurque plutôt vers la modestie du style réaliste[6], Fleischer donne privilège à l'efficacité dramatique de cette rencontre entre le corps et l'espace. Deux exemples parmi bien d'autres : un détective descend le marchepied d'un train (*L'Énigme du Chicago Express*, 1952) ; un scientifique est accueilli à sa descente d'avion (*Le Voyage Fantastique*, 1966). Dans ces deux cas-là, le corps du personnage n'apparaît qu'en second lieu après que le véhicule qui le transporte ait fait de sa propre apparition dans le cadre un long et spectaculaire événement figuratif, nous donnant à mesurer la disproportion de sa vitesse et de son échelle.

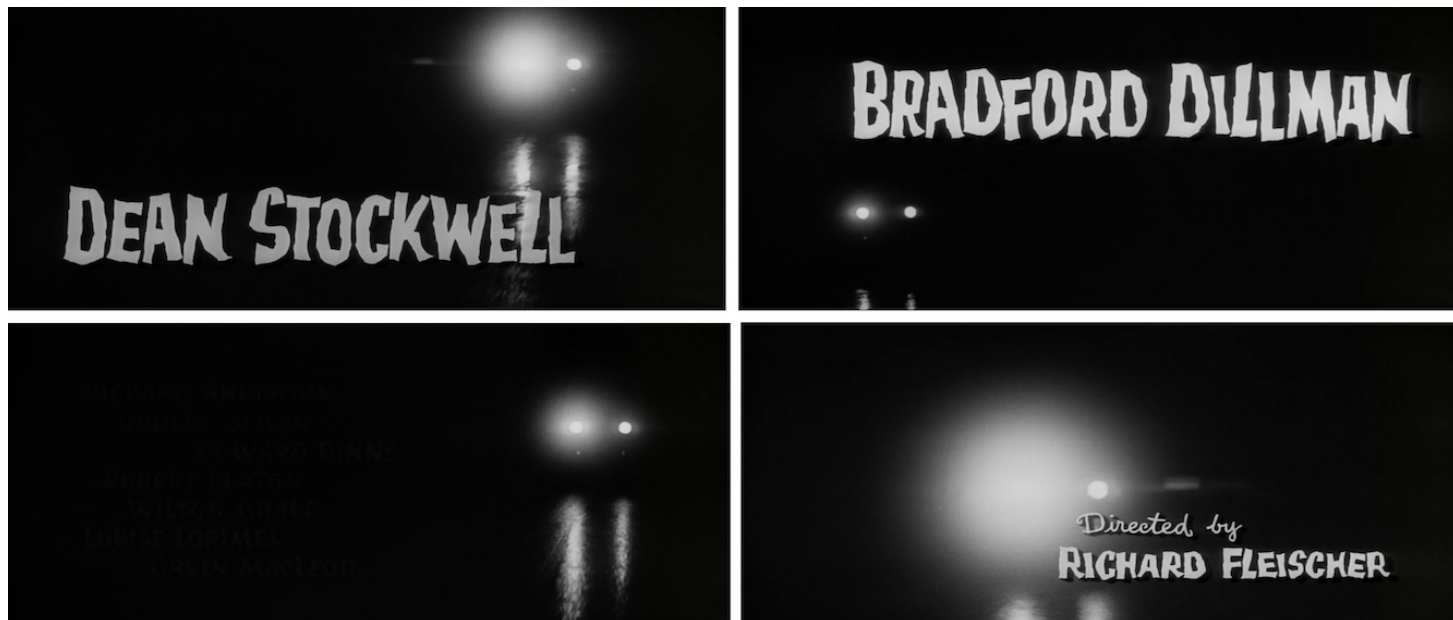


[fig. 4]

*L'Énigme du Chicago Express*

*Le Voyage Fantastique*

En d'autres cas, l'élan moteur donne le ton du récit en identifiant le personnage à l'énergie motrice de l'engin mécanique qu'il conduit (*Les Complices de la Dernière Chance* [1971], *Les Flics ne Dorment Pas la Nuit* [1972]). Dans le générique d'ouverture du *Génie du Mal* (1959), les phares de la voiture avec laquelle les deux étudiants névrosés viennent de renverser un inconnu dans la nuit balayent aléatoirement la surface et la profondeur du cadre noir, rythmés par le crescendo d'excentriques accords de jazz, le dynamisme plastique, cinétique et musical se voulant le symptôme d'une inquiétante et d'une épuisante euphorie. Bien sûr, l'incipit annonce le sujet de ces films, mais la relation esthétique qui s'opère entre le corps et son environnement donne à surtout percevoir une prééminence du mécanique sur l'incarnation physique.



[fig. 5]

*Le Génie du Mal*

## Modulations

« Toute machine, peut être, parce qu'elle est dénuée de tout élément d'échelle, un univers sans échelle, précisément »[7]. C'est en huis-clos que Fleischer cultive avec le plus d'évidence son attrait pour l'imaginaire mécanique, dans la mesure où c'est justement la machine elle-même qui y fait monde. *L'Énigme du Chicago Express* charrie les personnages dans un décor exigu et cahotant. Le défi consiste pour le cinéaste à nous convaincre que toute l'action prend bien place dans un véhicule ferroviaire, effectuant en l'occurrence le trajet de Chicago à Los Angeles. Les modalités de simulations du mouvement de l'habitacle sont pour cela ininterrompues. Fleischer emprunte au vaste catalogue des représentations du train à l'écran pour en épuiser les figures. Ce voyage ferroviaire, l'environnement sonore en restitue tout d'abord l'unité insécable, prolongée et compacte. Le crépitement des roues contre les rugosités du rail, les crachements de vapeur ou le tintement du carillon composent toute une respiration mécanique et fournissent un arrière-plan acoustique permanent. L'effet logique et somme toute prévisible de ces bruitages est d'abord de servir de signe dénotatif à la carcasse englobante et invisible du train. Mais Fleischer en fait de surcroît l'objet d'une recherche esthétique, ne serait-ce qu'en supprimant toute musique extradiégétique au profit de la seule expressivité de la matière sonore. Au fur et à mesure du déplacement des personnages, le rayonnement fluctuant du brouhaha creuse dans l'espace des zones d'intensité donnant lieu de repères relatifs à la topographie du train et à la géographie extérieure dans laquelle il évolue. La variabilité de ce décor acoustique cause ainsi des événements sonores dont la contingence dicte la logique de l'action, ou sa simple tonalité : le bruit plus feutré des cabines isole l'intimité du dialogue, le tintamarre lors du passage sous un tunnel favorise les mauvais coups, etc. Le décor du Chicago Express est ainsi constitué de



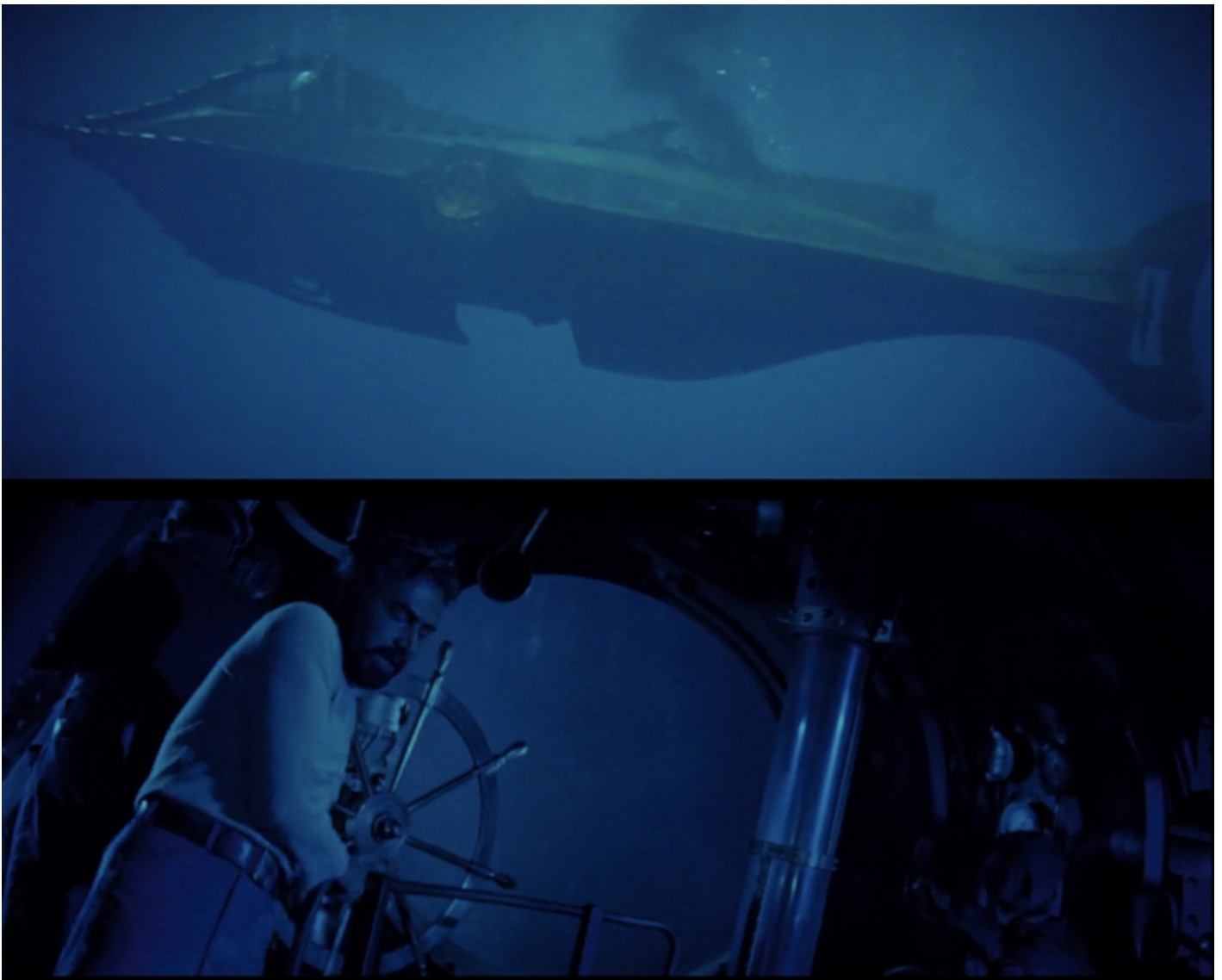
chambres d'écoutes enchâssées induisant sa dimension et son incessante *motilité en creux*.

## Gravitation

Le deuxième indice de motricité vient de l'effet produit sur l'attitude physique des passagers. Assujettis aux à-coups d'un voyage d'inconfort, les corps déséquilibrés se heurtent, se bousculent, et se jaugent au passage. À bord du train se jouent des numéros de dissimulation et de faux-semblants. Le détective Walter Brown (Charles McGraw) doit protéger une témoin clé de la présence, parmi les passagers, d'une poignée d'assassins qui ne connaissent pas le visage de leur cible. Du compartiment-couche au wagon-restaurant, les sections de ce décor limité sont reliées entre elles par d'étroits couloirs que ne cessent d'arpenter dans un sens ou dans l'autre le protagoniste, ses alliés et ses poursuivants. Le récit connaît des épisodes d'excitation ou de pause en fonction des déplacements des personnages dans l'espace (attablés, ils s'épient ; dans le couloir, ils se croisent ou se chassent ; reclus dans la même cabine, ils s'affrontent). La mise en scène répète alors des formules en fonction de ces situations (les directions de regards en champ-contrechamp circonscrivent les lieux et dénotent les rapports de force ; les travellings avant-arrière en contre-plongée ou caméra portée communiquent l'exiguïté et l'urgence des allées et venues ; les raccords sur les coups donnés en face caméra<sup>[8]</sup> transmettent la violence des empoignades entre quatre murs). L'énergie insufflée à l'action n'est pourtant pas seulement tributaire des trajets ou des gestes accomplis, mais plutôt de la tension établie entre l'intention physique et la motricité incessante du véhicule qui contient et transporte cette action. Les rencontres obligées se font ainsi par contact inopiné, comme lorsqu'un soubresaut du train fait renverser à Miss Sinclair son verre sur les genoux du policier. Gus Forbes (Don Beddoe), l'inspecteur obèse, est le premier incommodé par ces désagréments. Lui qui est toujours forcé de se mettre en retrait pour laisser la voie libre à un passager arrivant en sens inverse dans le couloir, est filmé dans ses dodelinements par une caméra balançant légèrement de droite à gauche, comme affectée par le bercement irrégulier du trajet. Contraint par l'étroitesse du lieu, le corps massif et malhabile de Forbes se débat en permanence avec son propre centre de gravité. Plus tard, au moment du face à face final, la témoin-cible, démasquée, est séparée d'un tueur armé par la porte fermée de son compartiment. Dans un wagon plus éloigné, un complice du criminel freine le train en tirant sur le signal d'alarme. Le montage alterné instaure un rapport immédiat de cause à effet : le gros-plan sur le fil tiré entraîne immédiatement au plan suivant la chute de la jeune femme, chassée hors du champ vers la gauche, jetée à terre par la secousse, à la merci de son assaillant qui s'est engouffré par la porte. Trébuchement, vacillement, projection, dans un même cadre ou d'un plan à l'autre, les dynamiques relationnelles entre les différents personnages sont en quelque sorte renouvelées en *dynamiques gravitationnelles*. Schefer

l'affirme encore, « le mouvement, propre à l'homme mécanique, est une pure extériorité, non une expression »[9]. C'est ici cette relation fictive entre l'énergie cinétique du train et la force d'inertie des corps qui génère l'intensité rythmique. Il est évident, ainsi que l'affirme Deleuze, que « le mouvement, quel que soit l'ensemble dans lequel on le considère, renvoie à un tout changeant qu'il exprime »[10]. Autrement dit, l'activité interne de l'image est métonymique du mouvement virtuel auquel son contenu est directement subordonné.

Sur un plan plus directement figuratif encore, cela se traduit aussi par le tremblement du cadre, censément sujet aux vibrations de l'habitacle. Pour Fleischer, cette *identification sensorielle* au milieu mécanique englobant est un gain de nervosité qu'il exploite avec économie lorsque la tension dramatique le réclame. À ce rapport de causalité et d'homogénéité entre le décor et la caméra s'oppose dans *20000 Lieues Sous les Mers* le procédé formel employé à figurer le naufrage du Nautilus. Il suffit à Fleischer de cadrer l'intérieur du sous-marin à l'oblique pour restituer l'idée de son déséquilibre. Comme dans *L'Énigme du Chicago Express*, les corps courbés des occupants subissent, ou plutôt ils miment, les effets de cette inclinaison. Mais le rapport de la caméra à ce qu'elle filme est cette fois-ci hétérogène : le regard est fixe, c'est l'image devant lui qui ne tient plus droit. L'animation de la partie par le tout est encore recherchée par Fleischer via la tension entre la pesanteur instable du submersible orgueilleux et l'espace plan, irréductible et omnipotent de l'ordre océanique. L'horizontalité et la stabilité rigoureuses du scope conditionnent l'effet de flottaison du regard, identifié au milieu marin englobant pour lui donner forme et force.



[fig. 6]

*20000 Lieues sous les Mers*

## Réfractions

Le déplacement des véhicules dans l'espace est par ailleurs rendu par les informations lumineuses réfractés depuis le hors-champ sur les parois de la machine ou sur le visage de ses occupants, induisant ce que Deleuze nomme un « mouvement intensif »<sup>[11]</sup>. Dans *L'Énigme du Chicago Express*, l'esthétique du film noir profite de tels influx de lumière qui prennent logiquement leur source dans l'espace diégétique. Fleischer ne s'est jamais montré sensible aux compositions graphiques abstraites que l'expressionnisme a inspiré au genre mais n'ignore pas pour autant les propositions plastiques de George E. Diskant, son chef opérateur (plus ouvertement expressif encore lorsqu'il tourne avec Nicholas Ray<sup>[12]</sup>). Dans l'étouffant huis-clos du *Chicago Express*, l'ombre et la lumière extérieure du jour battent sur les visages à intervalles réguliers, traces fugitives du mouvement mais aussi de la violence sous-jacente qui menace à

tout moment d'éclater. Ainsi le détective Forbes, victime potentielle acculée au fond d'un couloir, est-il soudain comme « mitraillé » au passage du train sous un tunnel par le martèlement stroboscopique des éclairages filtrés par la fenêtre, assorti du fracas cadencé des pistons mécaniques



[fig. 7]

*L'Énigme du Chicago Express*

À cet instant de l'histoire pourtant, la dimension métaphorique de ce commentaire visuel paraît gratuite et avortée. *L'Énigme du Chicago Express* est en effet économe en coups de feu, et Forbes ne subira pas d'autre violence qu'un coup sur le crâne plus tard dans le film. L'excédent figuratif et sonore de ce plan n'est donc ni un marquage ni une annonce, à la limite une scansion. Il n'a pas vocation à perpétuer la tradition des signaux graphiques de la mort, instigué par le fameux modèle hawksien de *Scarface* (1932). L'effet doit alors plutôt être entendu comme la concentration et la décompensation d'une *virtualité de violence*, en réserve dans l'espace figuratif et sonore du film. Or, ce sont les mouvements de la machine ferroviaire, en creux de l'image nous l'avons dit, qui animent celui-ci. En certaines autres occasions d'ailleurs, on ne

voit du visage que l'opération du mouvement accompli dans l'espace par l'engin mécanique dans lequel l'individu prend place. À l'intérieur des wagons du Chicago Express, du poste de pilotage du Nautilus ou du Proteus, et jusque dans la cabine du semi-remorque du *Grand Risque* (1961), les voiture de patrouille de *Les Flics ne Dorment Pas la Nuit* ou le bolide des *Complices de la Dernière Chance*, ombre, lumière et couleur miroitent sur les visages et s'invitent comme agent de modulation du visible pour exprimer l'idée de cinéma suivante : il n'y a pas de suprématie du visage sur son environnement mais dépendance figurative.



[fig. 8]

*L'Énigme du Chicago Express - Les Flics ne Dorment pas la Nuit -  
Le Voyage Fantastique*

Tout au long de sa filmographie, Fleischer réalise en fait ce qui a été repéré dans le film noir en son entier comme « un travail critique sur ce qui fonde la relation entre un individu et l'espace qu'il doit pénétrer »[13]. Les véhicules de locomotion ne sont donc pas le simple décor d'accueil et de transport de la fiction mais une *catalyse formelle*, pourvoyeuse d'événements plastiques moyennant lesquels les corps mesurent leur consistance de sujets.

**Action / transmission (2)**



Ces interactions produisent des événements d'image auxquels est riviée la marche du récit. Le dénouement de *L'Énigme du Chicago Express* y participe en déclinant une idée de mise en scène élaborée quelques années plus tôt par Jacques Tourneur, à la fin de son film *Berlin Express* (1948), également produit par la RKO. Le protagoniste (Robert Ryan) se trouve dans le compartiment d'un train en marche quand un meurtre se déroule dans le compartiment d'à-côté. La tension se cristallise dès lors qu'un autre train arrivant en sens inverse sur les rails adjacents dévoile par intermittence dans le reflet de ses vitres la scène en cours dans la pièce voisine. Cette séquence de *Berlin Express* fait durer pendant plusieurs secondes l'ironie dramatique, les deux actions coïncident dans le même cadre avant que le héros ne se rende compte à son tour de la réalisation du crime et ne parte spontanément l'interrompre. Raymond Bellour analyse cet exemple précis comme une mise en abyme de la projection cinématographique, toute l'action étant assujettie au regard du personnage-spectateur « la vision, produite par réflexion et miroitement, est frappée d'une valeur trouble d'hallucination »[14]. C'est effectivement en se penchant vers la fenêtre pour mieux revoir l'image fugace et confuse que Robert Ryan, dos à la caméra, peut déchiffrer la situation et décider d'agir. À la manière d'un dispositif hitchcockien, « le train devient l'espace qui ceint l'action comme vision »[15]. Pour Tourneur, l'image suscite chez celui qui la regarde un réflexe d'interprétation nécessaire à l'impulsion héroïque et le mouvement du train est le nécessaire dispositif de dévoilement et de déchiffrement qui lui vient en appui. À la fin de *L'Énigme du Chicago Express*, pour résoudre une tension dramatique similaire, Fleischer propose une autre solution esthétique. La témoin que protège le détective Brown est menacée d'une arme dans le compartiment mitoyen alors que le héros fait mine de parlementer à voix haute avec le tueur par-delà la paroi de séparation. L'irruption d'un second train, en contrechamp cette fois, permet opportunément à Brown de surveiller dans le reflet de la vitre la position de son adversaire à son insu, et de guetter le meilleur moment pour tirer à travers la porte. Ce train en marche occasionne le même défilement d'images intermittentes que dans le film de Tourneur, mais en plus lent et plus net. Le policier n'est d'abord présent dans le champ qu'à la faveur du reflet de sa propre main armée dans le reflet intérieur de la vitre de son compartiment. Après que la lumière ait été éteinte, nous voyons le reflet *flou* de son visage en gros-plan à gauche du reflet surcadre en plan américain, et parfaitement dessiné et éclairé, du bandit de sa proie. Pour Tourneur, c'est une pulsion de regard qui projette le corps à l'avant-plan vers l'intrigue implacable du meurtre commis à l'arrière-plan. Pour Fleischer, c'est le visage du héros qui est simple apparence mais l'action est déjà là *en puissance*, il a seulement fallu que le mouvement mécanique du train libère à l'intérieur même du plan la bonne image pour que puisse parfaitement s'y engrainer le corps héroïque. L'action physique pour Fleischer doit attendre le moment opportun, c'est-à-dire attendre les conditions du meilleur enchaînement de plan possible.



[fig. 9]

*Berlin Express - L'Énigme du Chicago Express*

## Interprétations

La représentation ne tend donc pas vers l'abstraction, il n'est pas tellement question de repérer dans le cinéma de Fleischer « des indices de l'indiscipline des images »[16], mais tout au contraire d'y reconnaître le renfort pragmatique ajouté par l'inférence dans la figuration d'une impulsion automatique. Lorsqu'il embarque ses récits dans des véhicules exploratoires directement ou indirectement inspirés de la technologie de Jules Verne, dans *20000 Lieues Sous les Mers* (1954) et *Le Voyage Fantastique* (1966), Fleischer exploite l'imaginaire science-fictionnel de l'odyssée dans les mondes invus[17]. Alors que Jules Verne remplissait les dialogues de *20000 Lieues Sous les Mers* de notifications maritimes précises, dans l'adaptation de Fleischer les cartes de navigation dessinées par le Capitaine Nemo (James Mason) sont dénuées de tout repère de latitude et de longitude mais inventent leur propre logique d'orientation dans l'espace. À l'intérieur des vaisseaux exploratoires, les pistons, les turbines, les

boutons, les manettes, les valves, les diodes et les curseurs sont des outils concrets qui occupent une place éminente à l'écran. Le jargon d'initié utilisé par les occupants pour décrire les opérations qu'ils effectuent grâce à cet appareillage est signe d'une complexité qui rassure ou impressionne. Son fonctionnalisme vaut pour repère et modèle interprétatif de la réalité fictionnelle et pour matrice du récit. En effet, dans ces situations narratives fondées sur le mystère d'une rencontre avec l'inconnu, Fleischer emploie le véhicule scientifique comme un *ancrage rationnel* agissant sur la labilité plastique et sémantique des univers traversés. Cette logique de science-fiction, Fleischer l'approprie en fait à une pensée formelle, qui dépasse pour lui les cadres génériques, consistant à déterminer des relations concrètes et figuratives entre l'homme et sa réalité.

« Cet univers partiel, discontinu ou intégralement occupé de machines jouant des mouvements et des fonctions [...] ces mondes de roues, de bielles, ne sont pas des compositions ni des additions de moteurs : *ce sont des sujets*. Les qualifier d'étranges, d'hyperréels, de fantastiques ou d'inquiétants n'implique d'ailleurs que ceci : ce sont des sujets et s'ils appartiennent au mouvement moteur de l'image c'est parce qu'ils participent d'un univers temporel dans lequel le temps-mouvement est une production et une image (l'énergie d'une image) et non une sensation (ce qui est tout notre savoir intime sur lequel nous réglons notre idée du temps) »[18]. Dans *20000 Lieues Sous les Mers* toujours, les premiers témoins qui aperçoivent le Nautilus le confondent avec un monstre marin avant qu'il n'apparaisse comme ce à quoi son créateur le destine : un « monstre technologique »[19], que le scénario du film assimile par ailleurs à la technophobie de son époque, nourrie par la terreur nucléaire[20]. « L'objet technique devient monstrueux lorsqu'il se constitue, au-delà de toute idée d'une maîtrise positive – pour ne pas dire positiviste – du monde comme défi aux éléments. [...] Il existe une différence fondamentale entre une technique qui s'inscrit à la fois dans l'ordre des choses et celui des hommes et celle qui tente d'aller au-delà de ces ordres naturels. C'est alors que l'artefact devient monstrueux »[21]. Sauf que Fleischer fait toujours passer la trivialité de la technique et de ses défaillances au premier plan de la représentation, choisissant d'instruire un rationalisme qui met en échec à l'image toute démesure, toute velléité de dépassement de l'ordre naturel par la machine, nous l'avons évoqué plus haut. Lorsque le Nautilus est attaqué par la pieuvre géante, soit en quelque sorte l'autre de la machine, le monstre naturel qui défie l'ordre du sens, la mise en scène assimile picturalement la créature à la mer grise d'où elle émerge mais aussi aux parois d'acier du sous-marin, dont les arceaux, les ampoules et les rangées de rivets riment avec ses tentacules et ses ventouses. Inutile de vouloir trancher sur l'éventuel effet de sens de cette analogie, organicité de la machine, mécanisation du monstre, voire neutralisation des opposés. Il en résulte seulement que l'image filmique se voit donner pour projet d'investir le regard dans l'expérience d'une *interaction protéiforme mais concrète* des éléments. Au fond, la même question se joue dans *Les Flics ne Dorment Pas la Nuit* : les véhicules de police circulent dans un monde opaque dont il s'agit d'interpréter les signes et de réguler un désordre sans cesse réitéré. De même, il importe

peu, dans *Le Voyage Fantastique*, que la représentation de la vie organique à l'intérieur des membranes visitées par le Proteus ne soit pas du tout analogues à la réalité biologique, il ne compte pour Fleischer que de proposer de nouvelles orientations du regard en employant la matière imageante de l'animation à déterminer un paysage anatomique tangible. La propulsion linéaire des engins mécaniques canalise à travers le cadre de leurs fenêtres ou hublots toutes les ondulations de couleurs, flottements de motifs, radiances lumineuses, en vertu d'un ordre figuratif promoteur de *lisibilité* et de *corrélation*.



[fig. 10]

*Le Voyage Fantastique – Les Flics ne Dorment pas la Nuit*

### **Action / transmission (3)**

Evidemment, dans une filmographie aussi longue et hétérogène, toutes les œuvres n'accordent pas la même présence à la machine, et certaines l'ignorent tout à fait. Les fictions historiques en costumes (*Les Vikings, Barrabas*), les westerns (*Arena, Duel dans la Boue*) ou l'heroic fantasy (*Conan le Destructeur, Kalidor*) sont manifestement exonérés de toute technologie, à l'exception notable des poulies de bois et de chaînes qu'actionne Einar (Kirk Douglas) pour ouvrir le pont-levis du château britannique assiégé par ses comparses vikings. La prouesse est exemplaire pour ce qu'elle nous raconte de la bravoure du chef de clan et surtout pour la trivialité avec laquelle son impulsion musculaire y est corrélé à la pesanteur du mécanisme d'ouverture. Avant d'en arriver là, Einar doit d'abord grimper au-dessus du vide et s'engouffrer par une embrasure au-dessus de la lourde porte close. La paroi est raide mais pas très haute, et d'aucun s'attendrait à une ascension svelte sera surpris par une progression plutôt laborieuse. Ce ne sont pourtant pas les pierres sournoisement jetées sur lui par les adversaires anglais depuis les mâchicoulis qui ralentissent son escalade, d'ailleurs pas une ne l'atteint. En revanche, le conflit géométrique entre l'ascension verticale de la tour et le gigantisme horizontal du cinémascope produit une écrasante tension visuelle à laquelle le corps se soumet. Les gestes de Kirk Douglas et du cascadeur qui le double en plan large affectent la lenteur de l'effort puisque le cadre, un peu trop large pour eux, ne pourrait pas embrasser une performance qui serait trop pleine de vitalité. La

plongée vertigineuse affichant en son centre le minuscule visage contracté de la star compense ce défaut d'énergie physique par un plan monumental. Cette signature spectaculaire est encore substituée au dynamisme du découpage, qu'aurait mieux permis un format d'image plus serré.

Einar arrivé à son but, une autre grimace est nécessaire à Kirk Douglas pour mimer la force de son personnage lorsqu'il se hisse au-dessus du parapet et empoigne le levier qui libère le pont-levis de la citadelle. En revanche, l'affolement soudain que l'on devine sur ses traits est peut-être moins feint lorsque le dispositif se relâche, dévide d'un coup sec la chaîne dans les rouages et entraîne précipitamment son corps vers le bas. La gratification d'image en vaudra bien la chandelle. Le raccord dans le mouvement sauve en effet les apparences en récupérant l'acteur dans une contre-plongée glorifiée. Se rêvant sans doute en Douglas Fairbanks contemporain, Kirk Douglas réalise-t-il que l'action de cette scène n'est pas indexée à son agilité lorsqu'il prend sur lui d'accomplir seul la cascade<sup>[22]</sup> ? L'enchaînement entre le plan où il tire sur le levier et celui où il apparaît accroché aux maillons tendus de la passerelle coulissante qu'il vient de faire descendre n'exacerbe pas exactement son dynamisme corporel. Au contraire, la porte massive se rabat lentement sur le sol assortie d'un puissant roulis métallique. Le panoramique qui suit l'abaissement de la porte depuis l'intérieur du château permet de lever l'obscurité initiale au profit d'un pan de ciel lumineux et de suivre en diagonale le trajet du comédien jusqu'à le replacer soigneusement au centre du cadre. Une fois pieds à terre et face caméra, Kirk Douglas peut enfin s'élancer vers la bataille en hurlant.





[fig. 11]

*Les Vikings*

À supposer pragmatiquement que Fleischer et ses conseillers techniques aient privilégié un certain réalisme en laissant la porte tomber à la seule vitesse permise par son mécanisme d'origine, ou à supposer que des clauses contractuelles de prudence aient dicté une minimisation du danger pour la star, il ressort en tout cas que l'audace de l'implication physique est contrariée par la lenteur du pont-levis sur lequel se tient Kirk Douglas, loin du fringant Fairbanks dégringolant du mat d'un galion en fendant de son sabre la toile tendue. C'est alors cette charge matérielle retenue par un engrenage grippé qui prend le contrôle de la représentation : le mécanisme du pont-levis devient un *opérateur de temporisation* ; son mouvement descendant ouvrant le champ sur la lumière et la profondeur en fait un *opérateur de composition*. Fleischer confie la puissance esthétique du plan à ces contingences technologiques mais en instrumentalise par ailleurs les effets. Ainsi, la pesanteur matérielle et temporelle canalise la rage qui anime intérieurement Einar jusqu'à ce que l'ouverture de la perspective en arrière-plan libère son impulsion. Mais retenons cette dernière affirmation de Jean Louis Schefer, « la machine, entière ou détaillée, n'est pas un adjuvant, un complément, une espèce d'aide narratif, c'est un sujet

auquel rien n'arrive, son âme est l'ensemble coordonné de ses actes »[23]. L'intuition motrice empêchée de Kirk Douglas en atteste peut-être autant que celle de Vincent Price, évoquée en ouverture de ce texte : les mécanismes chers à Richard Fleischer ont pour fonction première de travailler le contact entre l'homme et le monde en générant *ou en retenant* les images grâce auxquelles ses actions peuvent prendre effet.

Vincent Souladié

---

[1]. De l'aveu même de Fleischer, cette scène, dont l'idée fut amenée par le producteur Howard Hugues, est emprunté à un moyen métrage de Buster Keaton, *The Navigator* (1924). Richard Fleischer, *Just Tel Me When to Cry*, New York, Carroll & Graf Publishers, 1993, p. 62-68.

[2]. *His Kind of Woman* est signé par John Farrow mais Howard Hugues, insatisfait par la première version, commanda à Fleischer de reprendre le tournage et de filmer des scènes additionnelles, dont celle décrite ci-dessus. *Ibid.*

[3]. Andrew Sarris, *The American Cinema. Directors and Directions, 1928-1968*, Boston, Da Capo Press, 1996, p. 92.

[4]. Jean Louis Schefer, « La machine du cinéma », *Cinergon*, n°4/5, 1997-1998, p. 7.

[5]. Gilbert Simondon, *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*, Paris, Seuil, 2005, p. 101.

[6]. Les films produits à la RKO (1946-1952) sont caractérisés par l'unité d'un style concis qui mutera ensuite vers une forme plus spectaculaire dans une courte intervalle, jusqu'à *20000 Lieues Sous les Mers* (1954). Dès les débuts de sa longue période Fox (1955-1970), son œuvre présente des variables stylistiques entre flamboyance et réalisme, parfois convergentes au sein d'un même film.

[7]. Jean Louis Schefer, *op. cit.*, p. 11.

[8]. Ce type de raccord choc, sur lequel s'appuiera plus ostensiblement le style de Samuel Fuller, était déjà travaillé par Fleischer dans la scène de bagarre d'*His Kind of Woman*.

[9]. Jean Louis Schefer, *op. cit.*, p. 8.

[10]. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 309.

[11]. *Ibid.*

[12]. *Les Amants de la Nuit* (*They Live By Night*, 1948), *La Maison Dans l'Ombre* (*On Dangerous Ground*, 1952).

[13]. Anne-Françoise Lesuisse, *Du film noir au noir : Traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, 2001, p. 70.

[14]. Raymond Bellour, *Le corps du cinéma. Hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009, p. 236.

[15]. *Ibid.*, p. 237.

[16]. Anne-Françoise Lesuisse, *op. cit.* p. 22.

[17]. Rejoignant à la même époque *Le Choc des Mondes* (Rudolph Maté, 1951), *La Machine à Explorer le Temps* (George Pal, 1960), *Le Sous-marin de l'apocalypse* (Irwin Allen, 1961).

[18]. Jean-Louis Schefer, *op. cit.*, p. 11.

[19]. Gérard Chazal, « De l'usage des monstres dans l'œuvre romanesque de Jules Verne », in Jean-Claude Beaune (dir.), *La vie et la mort des monstres*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2004, p. 51.

[20]. J.P. Telote, *The Mouse Machine. Disney and Technology*, Chicago, University of Illinois Press, 2008, p. 91.

[21]. Gérard Chazal, *op. cit.*, p. 52.

[22]. Fleischer révéla en tout cas que sa star masculine dicta l'orientation artistique du film pour lui donner une dimension *comic-book*, là où le cinéaste ambitionnait une œuvre semiclassique. Richard Fleischer, *Just Tell Me When to Cry*, p. 143.

[23]. Jean Louis Schefer, *op. cit.*, p. 11-12.