jointmaster
ofarchitecture

« Ces films étaient vivants, ils m'ont parlé »
François Truffaut

Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève

JMA / Cours à option / OGE

ARCHITECTURE ET CINÉMA: LA MATIÈRE DES RÊVES

COURS THÉORIQUE

Thème : Fenêtres

Rencontre entre Architecture & Cinéma

François Joss / Architecte / Chargé de cours hepia
Blanca Velles de Uribe / Chargée de cours

Genève / Année académique 2020-2021

v1 / 16.02.2021/fj

CMR
12 Angry Men / S. Lumet > H. Fonda

LA FENETRE AU CINEMA

INTRODUCTION

Le présent cours a pour simple but de montrer des extraits de films, en général connus, dans lesquels figurent l'élément architectural de la **fenêtre**. Cette dernière jouant un rôle, dans la mise en scène, qui peut être plus ou moins important. Ainsi, pour chaque extrait, une sorte de **mini-thématique** a été mise en évidence.

Les scènes sont en général précédées de **dessins** qui cherchent à **contextualiser** ces séquences un minimum. Ces dessins ont été faits de mémoire, avant recherche de l'extrait vidéo. Ainsi, ont-ils une fidélité toute relative par rapport à la scène.

Les **extraits de films** sont de plus ou moins bonne qualité, parfois dans des versions incongrues (« La nuit américaine » de Truffaut doublée en anglais…). On peut le regretter mais le but est plutôt de faire découvrir des films, et de donner envie de les voir, en entier et si possible, sur grand écran ou dans de bonnes conditions.

En préparant ce cours, et donc en visionnant un certain nombre de films, on se rend compte qu'il y a des fenêtres dans quasiment tous les films. Ainsi, nous voyons cet exposé comme une invitation à approcher les films selon des thématiques, quelles qu'elles soient.

Ce cours est avant tout destiné aux étudiants du JMA, inscrits au cours. Ilcherche à faire des ponts entre architecture et cinéma.

Extrait No 1 : « The Set-Up », Robert Wise, 1949

« **De l'extérieur à l'intérieur** »

Cette séquence est le début du film. La **caméra, très souple**, passe de la rue à la chambre d'hôtel où se repose le protagoniste, en compagnie de sa femme. Il s'agit donc d'une progression et exposition classique, dans l'art de la narration, qui consiste à aller du général au particulier.

Chaque phrase du dialogue et chaque cadrage fait du sens. Par exemple, un personnage qui allume une allumette en la frottant sur une affiche, ce qui laisse une trace en forme de biffure sur l'un des noms, en l'occurrence un boxeur qui est au programme des combats prévus ce soir-là. On comprendra assez vite dès les premières minutes du film que le nom tracé est celui du protagoniste et que celui qui a fait ce geste est son Manager, qui ne va pas hésiter à le trahir ou du moins à parier sur sa probable défaite.

Wise fut le monteur, très bon, de Orson Welles pour « **Citizen Kane** ». Il fut donc à bonne école pour apprendre la mise en scène et l'art de réaliser. Welles avait le talent des raccourcis, des fusions, des synthèses. On le verra plus loin dans la scène du « Tuteur » de « Citizen Kane », où Welles a lié 2 scènes du scénario (de J. Mankiewicz), soit la scène où l'on voit le jeune Charles Kane jouer dans la neige et la suivante où sa mère décide de le confier à un tuteur. Welles réalise la fusion avec un **Travelling axial arrière et une grande profondeur de cham**p. Le joint entre les 2 espaces, intérieur et extérieur, se fait par la fenêtre, lieu de transition.

Chez Wise, la question est donc **du passage de la rue à la chambre**. Il le réalise en filmant la chambre, au loin, depuis la rue, puis en s'approchant de la fenêtre (peut-être avec une grue) jusqu'à la **cadrer en plein champ**, avant de franchir la fenêtre pour voir l'intérieur de la chambre où sont les 2 personnages principaux, soit le boxeur et sa femme. Cette mise en scène produit un sentiment de fluidité et de souplesse qui permet au spectateur de très bien rentrer dans le film. [Les « classiques ont toujours accordé une importance aux introductions directes et dynamiques, comme souvent dans les pièces de Racine, ou le début de « **Kiss me Deadly** » de Aldrich, etc.]

Extrait No 2 : « The Rope », Alfred Hitchcock, 1948.

« De l'extérieur à l'intérieur »

On peut comparer cette introduction de film avec la précédente (« **The Set-Up** »). Le film s'ouvre aussi sur une rue, mais cette fois-ci en plongée. On reconnaît un **décor**, qui semble moins bon que celui chez Robert Wise (Prod. RKO, Val Lewton, un producteur avisé, important, et qui a laissé une profonde influence, notamment chez Scorsese). La caméra ensuite **pivote** sur elle-même. On se rend compte qu'on est sur une toiture d'immeuble (New York). Le but de ce mouvement d'appareil est de cadrer une **grande fenêtre**. Cette dernière est obstruée par des rideaux. Ce plan, on l'ignore à ce moment du film, sera le seul (ou quasiment) situé à l'extérieur de l'appartement des 2 protagonistes. Brusquement ensuite, le plan suivant montre un assassinat. On pourra comparer le mouvement de caméra évoqué avec celui de John Ford, dans « **Stagecoach** » (voir plus loin).

Extrait No 3 : « Antoine et Colette », François Truffaut, 1962.

« Fenêtres en vis-à-vis »

Il s'agit du 2ème film de la « série » (pas voulue comme telle mais qui s'est constituée un peu au gré des événements et opportunités) des « **Antoine Doinel** », soit le personnage en partie autobiographique du réalisateur et qui est devenu, au fil des films et des collaborations avec l'acteur Jean-Pierre Léaud, un mélange des 2 hommes, mais qui a aussi son autonomie propre de personnage de fiction.

Ce court métrage (env. 20 minutes) fait partie d'un film à sketchs, assez courant à l'époque (plus peut-être encore, en Italie). Truffaut eut ainsi l'idée de **poursuivre les aventures** de son protagoniste, après son coup d'essai (et de maître) : « **Les 400 coups** ». Cette fois-ci, Antoine Doinel est amoureux d'une jeune fille : Colette (Marie-France Pisier). Il est plutôt insistant dans ses démarches et va jusqu'à déménager pour **habiter en face de chez elle**, en pensant que cette présence produirait une réciprocité de son amour. Malheureusement cela induira plutôt l'effet inverse, comme le dit la voix off. Truffaut met ainsi en scène Doinel qui guette depuis sa fenêtre l'arrivée de sa bien aimée [qui n'a pas fait cela dans la vie], soit des plans en **plongée**, puis ensuite la relation avec Colette et ses parents, **de fenêtre à fenêtre**, qui sont situées à la même hauteur (camera filmant à l'horizontale.

Extrait No 4 : « La Nuit Américaine », François Truffaut, 1973.

« Fenêtre en vis-à-vis »

Environ 10 ans après le précédent film, le cinéaste tourne, peut-être son film le plus connu (notamment aux USA), dont le thème est le **tournage d'un film**. Cette « mise en abîme » est bien connue en art, on la trouve notamment chez Borges, Cassavetes (« **Opening Night** », cf. plus loin), Hitchcock (« Vertigo »), etc.

L'intérêt provient ici de comparer la présente scène, où l'on voit la technique de tournage d'une scène similaire à celle de « **Antoine et Colette** ». Il s'agit quasiment d'une réponse, où d'une possibilité de réponse à la question que l'on pourrait se poser à propos de la scène de « **Antoine et Colette** » : Comment est-ce que cela a été mis en scène ? Certes, on pourrait arguer qu'il s'agit d'une scène pas trop difficile à tourner et que cela semble avoir été filmé dans les lieux réels.

Extrait No 5 : « Citizen Kane », Orson Welles, 1941.

« Action au 1er plan & par la fenêtre (profondeur) »

Voici l'une des scènes célèbres de l'un des jalons de l'histoire du cinéma. Cette scène, comme toutes les autres, doit beaucoup à l'invention conjuguée d'**Orson Welles** et du scénariste **Herman Mankiewicz** (en ce moment, il y a un « Biopic » sur lui sur l'une des plateformes en ligne). Nous relevons juste un point de la scène, qui est la **synthèse** de 2 scènes : soit celle où le protagoniste, enfant, joue dans la neige au même moment où sa mère organise sa mise en tutorat (Mr. Thatcher). Cela aurait pu donner lieu à 2 scènes séparées puis reliées au montage. Dans ce cas, les auteurs ont donc **lié ces 2 séquences**, filmées en continu, le champ visuel passant de l'extérieur (vu par la fenêtre mais sans que l'on voie le cadre, cf. le scénario) à l'intérieur, en un **Travelling arrière** qui permet de passer d'un espace à l'autre, par un **mouvement axial** couplé à une **grande profondeur de champs**, qui est une figure de style fréquente chez Welles.

Extrait No 6 : « The Killers », Robert Siodmac, 1946.

« Vu depuis l'extérieur »

Ce film a un style dérivé de l'**expressionnisme** du cinéma allemand des années 1920. Il est aussi l'un des premiers à réunir les 2 futures vedettes que sont **Burt Lancaster** et **Ava Gardner**. Avant la scène, nous proposons un extrait de la chanson de Souchon : « La beauté d'Ava Gardner ».

La beauté de la scène provient de son « écriture ». En effet, Siodmak choisit de ne représenter le hold-up que **depuis l'extérieur** et **sans dialogues** (c'est quasiment du cinéma muet). Plus tard on a vu des scènes semblables chez Tati, Truffaut, et surtout dans une autre scène de hold-up chez Joseph Lewis, (« Gun Crazy »), filmé depuis l'arrière d'une voiture, ce qui était une nouveauté). Siodmak met en scène cette séquence au moyen d'un **mouvement vertical de la caméra** (probablement, d'une grue). Une fois l'acte commis, la caméra descend par le même moyen qu'elle est montée.

Extrait No 7 : « Opening Night », John Cassavetes, 1977.

« A travers vitre voiture »

Dans la « Nuit Américaine », Truffaut filme le tournage d'un film, de manière didactique. Plus tard, il filmera une représentation théâtrale (« Le dernier métro », tout comme dans le titre le plus connu de l'un de ses Maîtres (**Ernst Lubitsch**) : « **To Be or Not to Be** », film de 1942.

Dans la même scène, l'actrice Myrtle Gordon (jouée par l'extraordinaire **Geena Rowlands**) sort du théâtre, après une représentation, et est acclamée par le public. Elle rentre dans sa voiture et l'une de ses jeunes admiratrices, qui cherche son contact à travers la vitre, la suit, sous la pluie. Puis arrive un **drame**, qui aura des conséquences sur la suite de **l'intrigue**. Le réalisateur exprime bien la fatigue de l'actrice, enfin assise, à l'abri, dans sa voiture et dont les actes de la jeune fille, soit sa recherche de contact, sont perçus de manière fragmentaire, saccadés et quelque peu incohérents.

Extrait No 8 : « Madame De », Max Ophüls, 1953.

« Caméra reste à l'extérieur »

Là aussi, comme dans « **The Killers** », la caméra reste à l'extérieur, comme de manière pudique. La présente scène est ainsi à comparer. On remarque 2 différences majeures : Chez Ophüls, on entend les **dialogues**, soit surtout les paroles du mari, qui va successivement **fermer 3 fenêtres** de leur appartement. Le réalisateur dit que les acteurs sont meilleurs quand ils **font des actions** (par ex. monter des escaliers). L'autre différence est le **mouvement de caméra** ici **horizontal**, en un **Traveling** (ou panoramique) et non **vertical** comme chez Siodmak.

Extrait No 9 : « Ceux qui m'aiment prendront le train », Patrice Chéreau, 1998.

« Mouvements (paysage et Caméra) »

Un tiers du film se passe dans un **train**. C'est quasiment un **genre cinématographique**. Il y eut notamment « **The Narrow Margin** » (de Richard Fleischer), soit un « précis de mise en scène », selon Jacques Lourcelles ; « **Une femme disparait** » (Hitchcock) ; des séquences de « *North by Northwest* » (Hitchcock), etc. L'intérêt est le rapport entre les personnages et **l'espace**, **exigu**. Cela engendre une promiscuité, qui crée du **conflit**.

Patrice Chéreau, qui aime les sentiments exacerbés (au théâtre et au cinéma), filme dans un **vrai train** (contrairement à « **The Narrow Margin** », filmé en studio [à vérifier]. Et il filme en **cinémascope**, soit une technique lourde, surtout pensée pour les grands espaces (américains) et dont le but est plutôt une vue panoramique du paysage. Dans le présent film, la vision est plutôt en profondeur. Il y a aussi les interactions intéressantes entre les passagers du **train** et l'un des personnages, qui roule en **voiture**, et se trouve par hasard à proximité, en parallèle. La caméra passe ainsi du train à la voiture, en cadrant régulièrement en **gros plan** sur les visages.

Extrait No 10 : « Lola Montès », Max Ophüls, 1959.

« Fenêtres extérieure & intérieure »

Lola Montes, femme libre du XIXe siècle, suscite beaucoup d'intérêts chez les hommes. Elle reçoit ainsi de nombreuses visites, dans son appartement du Sud de la France. L'un de ces visiteurs est particulier : C'est un homme de cirque (Peter Ustinov) qui veut l'engager, parce qu'elle « suscite le scandale ». Elle **est a priori** peu intéressée.

Cette scène comprend de **nombreuses fenêtres**. Il y a déjà celle depuis où l'on voit l'écuyer arriver, soit depuis un immeuble d'en face de celui de la protagoniste. Ce qu'il y a d'étonnant est que **c'est filmé depuis derrière une fenêtre** (cela aurait pu être un plan en plongée fait avec une grue), comme si le réalisateur mettait le spectateur **à la place** d'un voisin virtuel.

Puis, l'on se trouve ensuite dans le logement de Lola Montes. Elle **regarde depuis la fenêtre** le personnage qu'annonce sa servante. Puis, on le voit monter l'escalier intérieur à travers des **carreaux vitrés**, sortes de plots de verre, qui sont colorés. Ophüls a dit qu'il avait désiré les couleurs comme pour annoncer au spectateur qu'il s'agit d'un homme de spectacle (Ophüls faisant ainsi, comme **Hitchcock**, de la « Direction de spectateur »). Ce qu'il y a d'étonnant

est l'appartement qui est à la fois **ouvert sur l'extérieur** (ce qui est normal) et aussi **sur l'intérieur** (ce qui est rare). Cet **espace**, **peu plausible** est par contre efficace d'un point de vue cinématographique, car il donne un **sentiment de profondeur**, de transparence, soit de richesse spatiale à l'écran. La suite de la scène est filmée avec une caméra très mobile (ce qui est courant chez Ophüls) et parfois penchée, soit les plans sur Ustinov.

Extrait No 11 : « Lola Montès », Max Ophüls, 1959.

« Ouverture en profondeur de l'écran »

De prime abord, rappelons-nous du **Travelling** (ou panoramique) **horizontal** évoqué dans « **Madame De** », du même Ophüls. Dans le présent plan, la caméra va faire des **mouvements latéraux** gauche-droite, puis l'inverse, qui sont descendants. En effet, après avoir filmé dans la **profondeur axiale** de l'écran le 1er plan (un peu à la manière de la scène, évoquée plus haut, de « **Citizen Kane** »), la caméra suit les protagonistes qui **descendent un escalier** (qui ressemble à un jeu de billes sous forme d'une succession de toboggans), puis font une pause pour discuter. (Signalons que Ophüls a remarqué que les **acteurs sont meilleurs quand ils sont en mouvement**, l'idéal étant de pratiquer un escalier). Puis le plan se termine par la fuite de Lola Montes, qui part dans la **profondeur axiale** (mais dans l'autre sens que le sens du 1er plan), à travers une porte-fenêtre. Elle s'arrête plus loin dans la pièce, attendant que son prétendant ne la rejoigne. Le plan se termine par la **fermeture, par un serviteur, du rideau de la porte-fenêtre**. Donc, en une séquence, la caméra se sera déplacée dans plusieurs espaces du Palais dans lequel est située l'action. (Remarquons que le film s'ouvre et se termine aussi avec des **rideaux**).

Extrait No 12 : « The Apartment », Billy Wilder,1960.

« Transparence entre locaux »

Cette scène représente une fête, dans les Bureaux d'une Société d'assurance dans laquelle travaille le protagoniste. (Jack Lemmon). Il courtise la jeune opératrice de l'ascenseur (Shirley Mac Laine). La scène se passe, dans un 2ème temps, dans le Bureau du personnage principal. Cet espace est séparé du grand Bureau Open Space par une **cloison vitrée**, qui assume, par sa **transparence**, la vision croisée (et le **contrôle** aussi) entre les différents espaces).

Cette séquence vaut surtout par le « **paiement** » qui y résulte. Ce procédé scénaristique consiste à préparer un effet ou plutôt la résolution d'un acte ou geste, apparut plus tôt dans le récit, sans qu'il n'eût semblé très pertinent à ce moment-là de l'histoire (là en l'occurrence une question de miroir de poche brisé). Pour plus de détails, se rapporter au livre « **La Dramaturgie** », de Yves Lavandier.

Extrait No 12 : « GoodFellas », Martin Scorsese, 1990.

« Danger à l'extérieur »

Ce film est pour beaucoup de critiques [que nous rejoignons] le chef d'œuvre de son auteur. Il a une énergie constante, du début à la fin, sans temps morts [même le dernier quart accélère encore].

On va d'abord voir une **scène du début** du film, soit le moment où le protagoniste regarde et observe, par la fenêtre, le manège de ses voisins, de la mafia de la Little Italy, dans les années 1950. Le jeune Henry Hill est filmé en gros plan, voire même en très gros plan (son œil) pendant que la voix off raconte [à peu près] : « As far back as i remember i'm allways wanted to be a gangster. For me, to be a gangster was better that to be president of the USA ». Le spectateur, avec cette scène (et la précédente) est directement plongé dans l'histoire. Son attention ne faiblira pas.

La 2ème scène, qui nous intéresse plus, représente une rencontre entre Henry Hill [Ray Liotta] et son mentor et complice : Jim Conway [Robert De Niro]. C'est le moment du film [environ aux 2/3] où le protagoniste, après une ascension fulgurante, va commencer son inéluctable descente. Le protagoniste commence à se méfier de ses complices, et inversement. Cette méfiance est dite par la voix off [celle du protagoniste qui raconte l'histoire].

Ainsi, pour **représenter cette méfiance**, Scorsese choisit la « Figure de style » inventée par Hitchcock et son chef opérateur, pour « **Vertigo** », film dans lequel il voulait représenter un effet de vertige, soit le « **Vertigo's Effect** ». La résolution sera un **Travelling arrière conjoint avec un zoom avant simultané**. Ainsi, dans la présente scène des « Affranchis », les protagonistes, face-à-face et filmés de profil, ne bougent que peu à l'écran alors que le fond [rue] varie [l'espace semble se rapprocher]. Ainsi, la mise en scène décrit et exprime ce sentiment de probable trahison des personnages les uns envers les autres.

Extrait No 13 : « Gentleman Jim », Raoul Walsh, 1942.

« Passage de l'émotion à la comédie »

Le chef d'œuvre de Walsh. Un film qui peut se revoir régulièrement, et qui procurera un plaisir renouvelé. C'est dans un **classique** (selon I. Calvino, « Un classique est une œuvre qui a toujours quelque chose de neuf à dire [cité de mémoire, vérifier]. La scène choisie est à la fin du film. Plus précisément, il s'agit d'une **succession de 3 séquences** : celle de l'homme du vaincu [John L. Sullivan] au vainqueur [Jim Corbett, interprété par Errol Flynn, remarquable de charme et de vivacité]. Cet hommage, jugé important par le réalisateur pour la faire figurer dans son autobiographie (« Esch man in his Time ») précède la scène de réconciliation des amoureux, dans le jardin. En effet, les 2 jeunes gens n'auront eu de cesse de se plaire puis de se disputer tout au long du film. Là encore, après des compliments, une dispute éclate de nouveau avant que Flynn ne lui dise [Alexis Smith] : « Tu feras une excellente Corbett ». Ils s'embrassent alors, et pour nous spectateurs cela semble signifier, de manière habituelle, la fin. Et cela aurait bien fonctionné, mais comme le réalisateur a le talent et l'instinct des **enchaînements** et du **tempo** (cf. Tavernier & Coursodon), il crée une **rupture** surprenante : Une chaise brise alors une porte-fenêtre avec fracas. Puis un personnage en gros-plan dit : « Les Corbett remettent ça », c'est-à-dire que les 2 autres frères du champion recommencent à se battre, comme cela est arrivé plusieurs fois dans le film. Cela provoque le rire, car la famille, d'origine irlandaise (comme Walsh par son père) est très liée mais aussi extravagante et pleine de vie, les bagarres, que l'on ne sent pas très graves et oubliées après, en faisant partie.

Pour terminer, on retient la **succession des émotions** : Hommage émouvant, sentiment amoureux (synthèse d'attirance et d'agacement récurrents) et comédie. Tout l'art de ce grand créateur « Un talent égal à celui des plus grands dramaturges de tous les temps, comme Shakespeare » [citation, de mémoire, de Jacques Loucelles [vérif.]]

Extrait No 14 : « The Big Heat », Fritz Lang, 1953.

« Semble calme mais danger latent »

Selon Jacques Lourcelles, il s'agit de l'un des films les plus violents des années 1950. C'est l'histoire du combat d'un policier intègre qui lutte contre la corruption généralisée d'une ville de province américaine. Puis, après la scène que l'on va voir, le thème de la vengeance viendra s'y ajouter. Lang nous prend par surprise, avec cette scène. Il nous met quasiment au même niveau que le protagoniste (le très convainquant Glenn Ford). La violence surgit là où l'on ne l'attend pas, en ce sens cela rejoint le film mentionné juste avant « Good Fellas », où comme le disent Coursodon & Tavernier : « Les scènes calmes sont trompeuses et annoncent, immanquablement, une explosion de violence » [cité de mémoire, à vérifier]. En ce sens, **la stratégie de mise en scène** est la différence de chez **Welles** (la scène d'introduction de « **Touch of Evil** ») ou de chez **Hitchcock**, où régulièrement il est recherché : un **effet de : suspense**.

Extrait No 15 : « The Night o the Hunter », Charles Laughton, 1995.

« Voir ennemi en ombre chinoise »

Voici l'un des films les plus originaux et plus beaux de l'histoire du cinéma. Aujourd'hui il est unanimement reconnu comme un chef d'œuvre, mais son insuccès public à sa sortie empêcha l'auteur de faire un deuxième film.

La scène que l'on va voir a ceci de similaire avec le film précédent [« The Big Heat »] en ce sens que les protagonistes, ainsi que les spectateurs, pensent avoir un moment de calme, mais cette impression va s'avérer trompeuse.

Deux enfants sont poursuivis, dans le Sud-Américain, par un faux pasteur, qui en veut à leur argent. Ils se sont réfugiés dans une grange, et voient à **contre-jour, en ombre chinoise**, le chasseur (Robert Mitchum, dans un rôle qui a marqué les esprits). Un des intérêts vient de la qualité formelle de l'image, qui résulte d'un grand soin apporté au **décor** et à **l'éclairage**. Pour l'anecdote, comme il n'y avait pas assez de recul dans le studio, Mitchum (qui fut très grand), sur son cheval, a été remplacé par un nain sur une mule, soit l'équivalent de la « perspective accérée » en architecture.

Extrait No 16 : « 12 Angry Men », Sydney-Lumet, 1957.

« Fenêtre & Réflexion (Réfléchir) »

Un des premiers films du réalisateur. Il s'agit d'une adaptation d'une pièce de théâtre. C'est une grande réussite. L'action se déroule en un **lieu unique** (une salle de délibération d'un Tribunal). L'atmosphère y est pesante. Les Jurys ne sont pas d'accord entre eux. Le protagoniste doit convaincre. C'est l'été, il fait chaud. Un orage va éclater prochainement. La fenêtre est un lieu, ou plutôt comme un **sous-espace de la pièce unique**, organisée autour d'une grande table, où le personnage principal (très bien interprété par Henri Fonda) peut

quelque peu s'isoler, c'est-à-dire tourner le dos aux autres et regarder la ville, afin de réfléchir, chercher des arguments, peut-être garder son calme. Passé ce moment, il doit retourner à la confrontation.

Extrait No 17 : « Mr. Arkadin / Dossier secret / O. Welles, 1955.

« Fenêtres et jeu d'ombres (projetés sur mur) »

Un film brillant de Welles, composé principalement de **courts plans**, montés de manière très dynamique. Le spectateur est emporté par l'intrigue et comme propulsé de scènes en scènes. C'est vraiment assez étonnant, cette vitesse. Welles a dit (mais à vérifier) qu'il tourne de courtes scènes quand il a peu d'argent et de longues quand il en a plus (par exemple « La splendeur des Amberson »). Est-ce vrai ? Ce film est une production européenne et donc tourné en Europe (divers pays, dont l'Espagne). A notre avis, l'Amérique et ses grands espaces convient mieux au réalisateur (voire même à tout le cinéma). Il n'empêche, le **goût du baroque** de Welles convient bien à ces scènes tournées dans un Château (ou est-ce un décor ?), avec ces cadrages insolites, la lumière contrastée, le nombre d'objets ou autres filtres qu'il y a entre le sujet et la caméra. Dans la présente scène, on remarquera surtout **l'énorme ombre projetée**, sur le sol et contre le mur, d'une fenêtre à Moucharabieh.

Extrait No 18 : « A Prairie Home Companion », R. Altman, 2006.

« Rapport peinture & cinéma (Influences mutuelles) »

A l'inverse du précédent film cité (« 12 Angry Men »), celui-ci est le dernier du réalisateur Robert Altman, qui laisse une belle œuvre. Citons entre autres : « The Player », « Short Cuts, « Gosford Park », etc. La première scène doit être un **hommage au célèbre tableau** de Edward Hopper : « Nighthawks » (1942) : même décor (ou du moins semblable), même lumière, mêmes couleurs, même ambiance (du moins celle que l'on peut s'imaginer du tableau) et aussi : **même personnage au chapeau**, en l'occurrence un détective dans le film, qui est le protagoniste qui raconte (en voix off) l'histoire, de manière souvent très drôle et imagée, à la manière des films Noirs des années 1940-1950.

Extrait No 19 : » On connaît la chanson », Alain Resnais, 1997.

« Naissance du sentiment amoureux (douce lumière) »

La scène que l'on va voir réunit une des protagonistes, interprétée par Agnès Jaoui, avec un séduisant promoteur immobilier (joué par Lambert Wilson), et qui attendent la sœur qui recherche un appartement. Le comique surgit de la répétition, pour la troisième fois, de l'information qu'elle est en train de finaliser une thèse. Elle l'avait évoquée plus tôt dans le film, avec sa sœur (Sabine Azéma), qui est toujours positive et encourageante, puis avec un ami de sa sœur (Jean-Pierre Bacri), qui est terre à terre et ne comprend pas que l'on puisse faire une telle activité, si inutile, puis, enfin, dans la présente scène où le promoteur semble cacher son étonnement et incompréhension.

Les 2 personnages, dans leur attente, regardent par la fenêtre et évoquent un souvenir très récent. On les voit de profil avec une **douce lumière** du crépuscule qui les éclaire. On ne voit que **l'effet de la lumière**, sans en voir la cause. Puis, brusquement, surgit la sœur qui interrompt ce moment où les sentiments humains trouvent un champ favorable à leur expression.

Extrait No 20 : » Hugo Cabret », Martin Scorsese, 2011.

« Incroyable : Une locomotive passe à travers une fenêtre

Ce film est un **hommage** du réalisateur à l'un des 2 pionniers du cinéma : Georges Méliès qui œuvrait environ un siècle auparavant. L'autre étant les Frères Lumières. Ces derniers filmaient plutôt la réalité alors que Méliès était dans la fiction, l'onirisme. Il est l'un de ceux qui a fait avancer le cinéma, surtout du point de vue des **décors** et **trucages**.

La scène que l'on va voir représente une locomotive qui ne peut s'arrêter en bout de piste (gare en cul de sac [Gare de Lyon ?, vérif.]) et qui va se fracasser et passer à travers le grand vitrage de la gare, pour tomber un niveau plus bas sur la place de la gare. Cet incroyable accident eut bien lieu dans la réalité de l'époque, mais dans une autre gare (Montparnasse ?, vérif), la présente station n'ayant pas les quais situés 1 niveau au-dessus du sol. Une gare où cela eut été possible est celle, très belle, d'Anvers.

La réalisation, à l'instar de la scène du crash de l'avion de Howard Hughes, dans « **Aviator** », a nécessité une grande préparation (décors, maquettes, trucages, fonds verts, post-production, etc.). Le résultat est à la hauteur des attentes : Il y a du suspense et c'est spectaculaire.

Extrait No 21 : « Die Hard », John Mac Tierman, 1988.

« Sauter d'un toit pour entrer (brutalement) par une fenêtre »

Si dans la scène précédente une locomotive passe à travers une fenêtre, dans celle qui nous intéresse maintenant, il s'agit d'un homme. Il le fait aussi de manière spectaculaire et avec du suspense, par le biais d'un film qui est, selon la Revue « Rockymania » : « **Le meilleur film (d'action) de l'histoire du cinéma** ». (On est pour notre part pas loin de rejoindre cette opinion, tant le talent et la maîtrise du cinéaste sont grands). Dans ce cas, la fenêtre (ou peau vitrée) est perçue comme un obstacle qu'il faut casser afin de pouvoir entrer dans l'immeuble, pour échapper aux hélicoptères du F.B.I. (qui le prennent, à tort, pour un des terroristes). Cette scène, comme nombre des scènes d'action du film, semble plausible, quoique à la limite du possible. Aussi, les scènes d'action suivent des séquences plus calmes, Mc Tierman sachant doser et créer le **rythme du film** (ce qui est un **des composants essentiels du cinéma**. Cela explique que nombre de films d'action, puisqu'on est dans ce **genre**, avec cet extrait, et dont « Die Hard » a redéfini les critères et inspiré les films suivants, peuvent être ennuyeux à force de précipitation [qui est négative au contraire de la vitesse]). **Walsh** avait aussi ce talent, probablement inné, du **sens du tempo**. Dans le 4ème volet de la franchise (vérif.), pour aller toujours plus (trop ?) loin dans le spectaculaire, on voit un avion de guerre attaquer le héros qui roule avec un énorme camion sur une « Highway » en plein milieu d'une ville…

Extrait No 22 : « Rear Window », A. Hitchcock, 1954.

« Présentation de la cour avec fenêtre en vis-à-vis »

Ce film est le **parangon du thème**. Hitchcock a créé un énorme décor, en studio, pour représenter le récit. Le réalisateur **cumule les contraires** (lieu quasi unique, protagoniste qui ne peut se déplacer [il est en chaise roulante pour cause de jambe cassée], unité de temps, etc.) et livre l'un de ses chef d'œuvres [lire la notice de Jacques Lourcelles in « Dictionnaire du cinéma »].

Extrait No 23 : « Lola Montès », Max Ophüls, 1959.

« Scène finale, cadrage, Travelling arrière »

On a déjà proposé 2 extraits de ce film. Dans celui-ci, qui est la scène finale, on voit la protagoniste à travers une sorte de cage, qui fait comme un cadrage (en cela on la relie au thème).La scène est très belle à cause du Travelling arrière.

Extrait No 24 : « Itinéraire d'un enfant gâté », Claude Lelouch, 1988.

« Fenêtre banale d'une simple chambre d'hôtel »

Paradoxe : Ce film contient de nombreuses scènes spectaculaires, notamment certaines tournées en Afrique, ou aux îles Marquises, mais la séquence qui a marqué les esprits est très sommaire, cela tant du point de vue de la **mise en scène** (un champ / contre-champ) que du **décor** (on dirait que c'est tourné en décor réel, soit une chambre d'un hôtel de seconde catégorie, situé en banlieue parisienne).La qualité vient donc de la **direction des acteurs** (J.-P. Belmondo et R. Anconina), du **talent** de ces derniers ainsi que, surtout, **des dialogues percutants** (il devait certainement y avoir une base puis un peu d'improvisation, cela sur une certaine durée du filmage, qui fait que le caméra est oubliée. Ainsi, cela donne une **impression de naturel**, qui emporte l'attention et l'adhésion du spectateur. Ces dialogues, instructifs et amusants, son surtout **au service du récit**, et c'est cela qui est important. En effet, en quelques minutes, la scène permet au protagoniste du récit (J.-P. Belmondo), **d'initier** un jeune homme quelque peu sans repères (R. Anconina) au monde des affaires et surtout aux personnages de l'entreprise qu'il a créée, et qui risque d'être dirigée par un administrateur, dont il faut se méfier, et qui aurait l'ascendant sur ses enfants, soit son fils (avec qui il est assez distant) et sa fille (Marie-Sophie L.) avec qui il a des affinités. Cette initiation, sous forme de conseils, est aussi une sorte **d'éducation** en accéléré.

Ce film est une rencontre positive entre le **réalisateur** C. Lelouch et **l'acteur** J.-P. Belmondo. Ils ont tous les deux la particularité d'avoir commencé à peu près au même moment, dans la réalisation pour l'un (« **Un homme et une femme** ») et comme acteur pour l'autre (« **A bout de souffle** », de J.-L. Godard), soit 2 films qui ont eu un succès, ainsi qu'une influence exceptionnels. Ce furent quasiment 2 coups de d'essais qui furent des coups de maîtres.

Extrait No 25 : « The Searchers », John Ford, 1956.

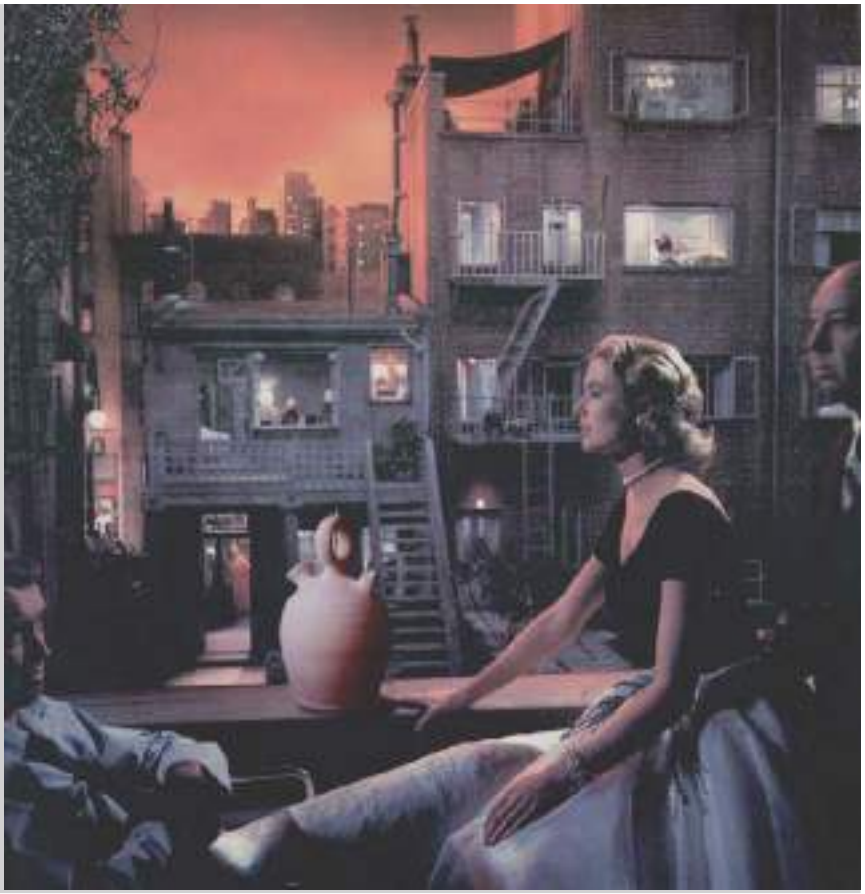
« Grand paysage vu par baie »

Pour terminer, voici l'une des plus belles et célèbres scènes de l'histoire du cinéma. Pour l'apprécier pleinement, il faudrait voir les 2 heures, éprouvantes, du film. Le héros (John Wayne), à la fin, a rempli sa mission. Il pourrait rentrer dans la maison, il hésite, mais il préfère plutôt partir, solitaire, dans les grands espaces de l'Ouest Américain. Il est quasi en contre-jour. Cette scène a inspiré tout un imaginaire : Les films des « Lucky Luke », d'autres westerns, Wim Wenders (?), etc.

jointmaster ofarchitecture

La Fenêtre

Rencontres entre Cinéma & Architecture



467

Rear Window

JMA / Cours à option / OGE
ARCHITECTURE ET CINÉMA:

François Joss / Architecte / Chargé de cours hepia

Création chapitre : déc. 2020 ; màj : 2021

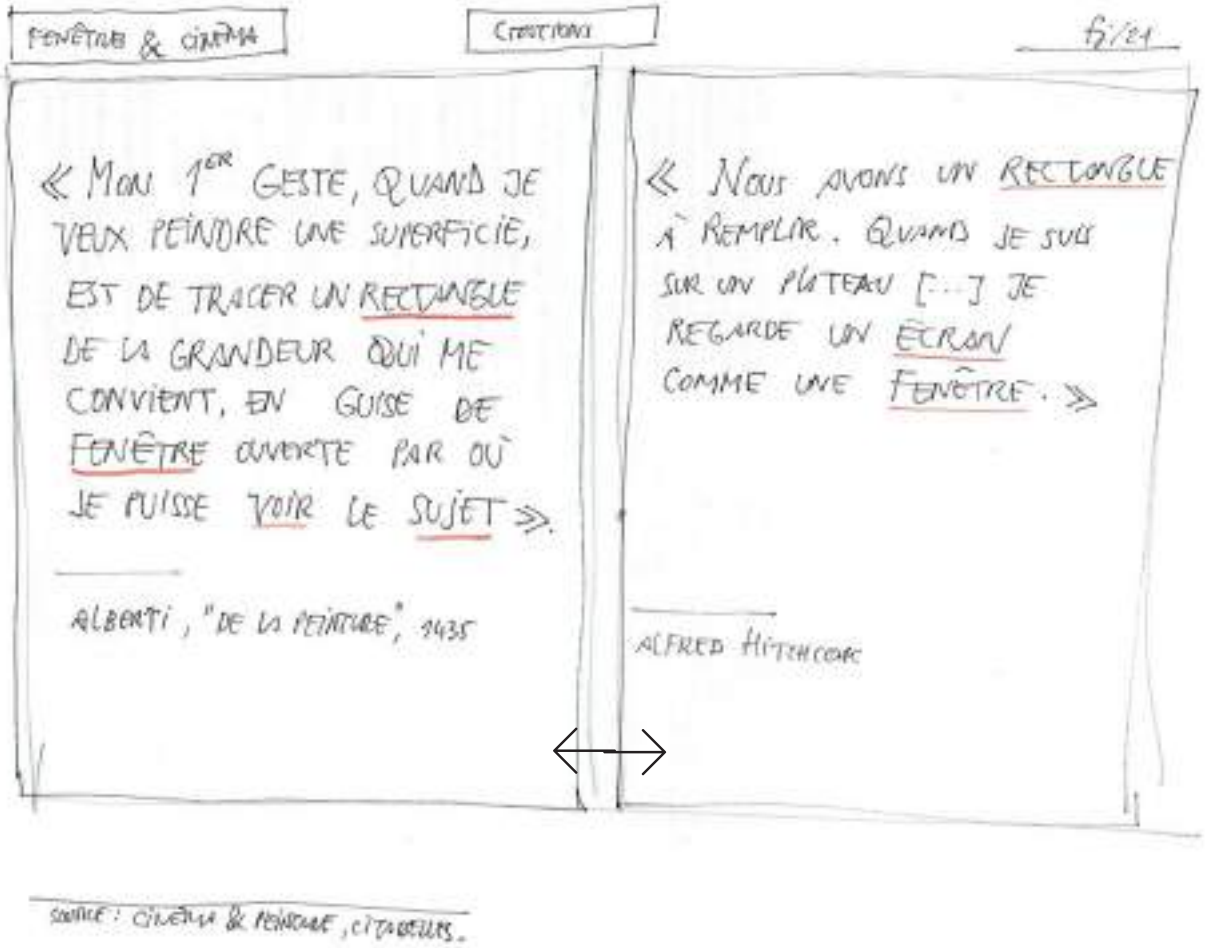
Cours

1	The Set Up	*Robert Wise*	1949	De *l'extérieur* à *l'intérieur*
2	Rope	*A. Hitchcock*	1948	De *l'extérieur* à *l'intérieur*
3	Va Savoir	*Jacques Rivette*	2001	*Fenêtres de toit* > Ouverture vers le ciel (toitures)
4	Antoine & Colette	*F. Truffaut*	1962	Fenêtres en *vis-à-vis*
5	La Nuit Américaine	*F. Truffaut*	1974	Fenêtres en *vis-à-vis* / Tournage
6	Citizen Kane	*Orson Welles*	1941	Action au 1er plan & Par la fenêtre (*Profondeur*)
7	The Killers	*Robert Siodmak*	1946	Hold-Up *vu à travers fenêtre depuis ext.* / Travelling
8	Catch me if you Can	*Steven Spielberg*	2002	Regarder *l'intérieur* d'une maison depuis *l'extérieur*
9	Opening Night	*John Cassavetes*	1977	A travers *vitre voiture*
10	Madame De	*Max Ophüls*	1953	Caméra *reste à l'extérieur*
11	Ceux qui m'aiment prendront le train	*Patrice Chéreau*	1998	*Mouvement* (payasge & Caméra)
12	Lola Montes	*Max Ophüls*	1959	Fenêtres *ext. & Int.*
13	Lola Montes	*Max Ophüls*	1959	Ouverture *profondeur* écran
14	The Apartement	*Billy Wilder*	1960	*Transparences* entre locaux
15	GoodFellas *(Extrait 1)*	*Martin Scorsese*	1990	*Observer* depuis la fenêtre sans être vu
16	GoodFellas *(Extrait 2)*	*Martin Scorsese*	1990	Danger à l'extérieur > *Surveiller* (vertigo'effect)
17	Itinéraire d'un enfant gâté	*Claude Lelouch*	1988	*Fenêtre ordinaire* d'une chambre d'hôtel banale
18	Gentleman Jim	*Raoul Walsh*	1942	Pasage *émotion* à *comédie* (fenêtre = transition)
19	The Big Heat	*Fritz Lang*	1953	Semble calme mais *danger latent*
20	The Night of the Hunter	*Charles Laughton*	1955	Voir ennemi en *ombre chinoise*
21	12 Angry Men	*Sydney Lumet*	1957	Fenêtre & Réflexion (réfléchir)
22	Mr Arkadin / Dossier Secret	*Orson Welles*	1955	Fenêtre & Jeu d'*ombres projetées* sur mur
23	A Prairie Home Companion	*Robert Altman*	2006	Rapp. *Peinture* & Cinéma (Influences mutuelles)
24	On connaît la chanson	*Alain Resnais*	1997	Naissance du sentiment amoureux (douce *lumière*)
25	Fatal-Attraction	*Adrian Lyne*	1987	Restaurant / Fenêtre > Lumière tamisée (Travelling)
26	Hugo Cabret	*Martin Scorsese*	2011	Incroyable > *Locomotive* passe à travers fenêtre
27	Die Hard	*John Mc Tiernan*	1988	Saut toit et *entrer par fenêtre brutalement*
28	Rear Window	*A. Hitchcock*	1954	Ouverture > présentation de la *cour en vis-à-vis*
29	Lola Montes	*Max Ophüls*	1959	Scène finale (*cadrage*) > Travelling arrière
30	The Searchers	*John Ford*	1956	*Grand paysage* vu par baie

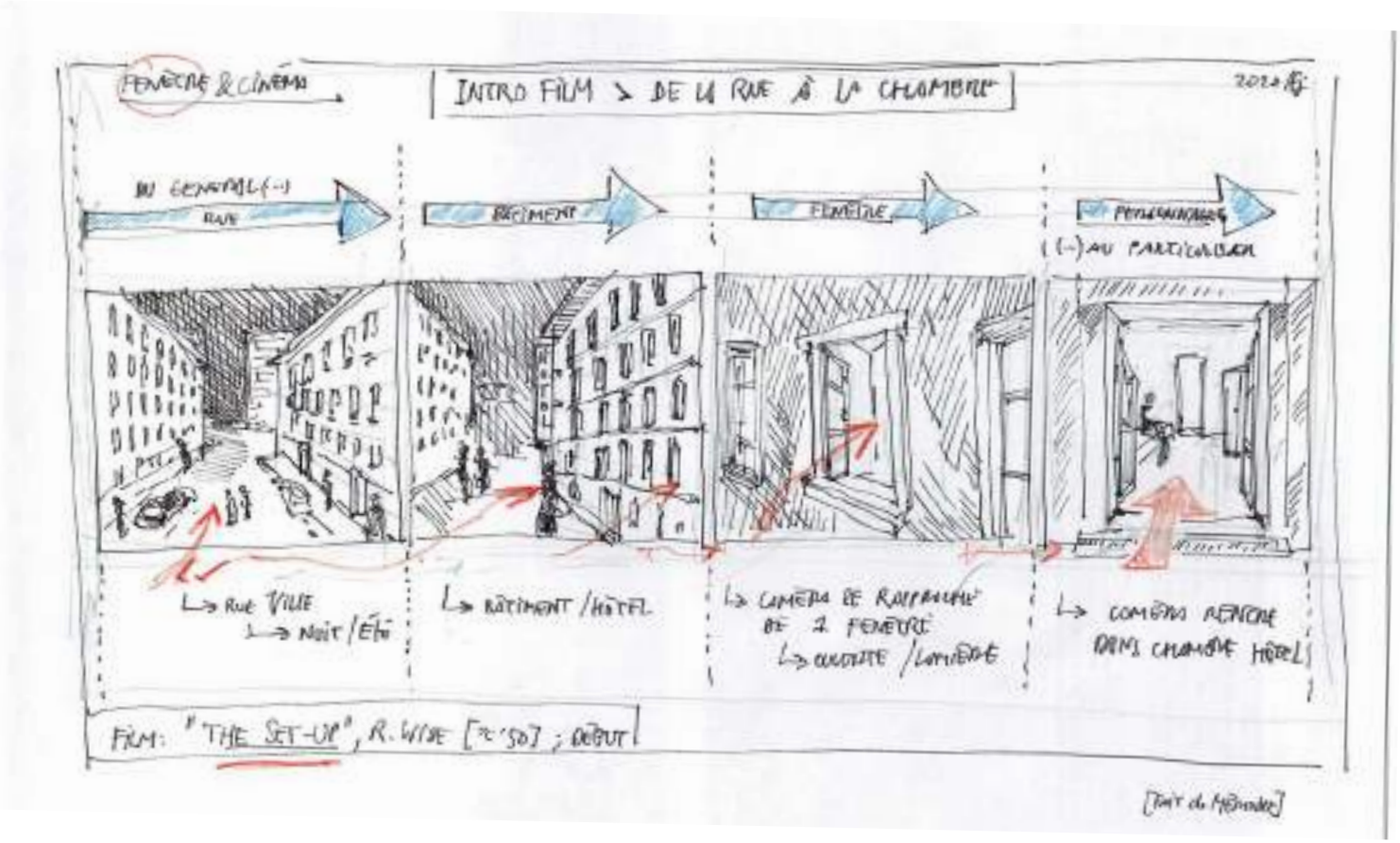
468

TABLE

Etc. Etc. > Finalement, tous les films comportent des fenêtres....



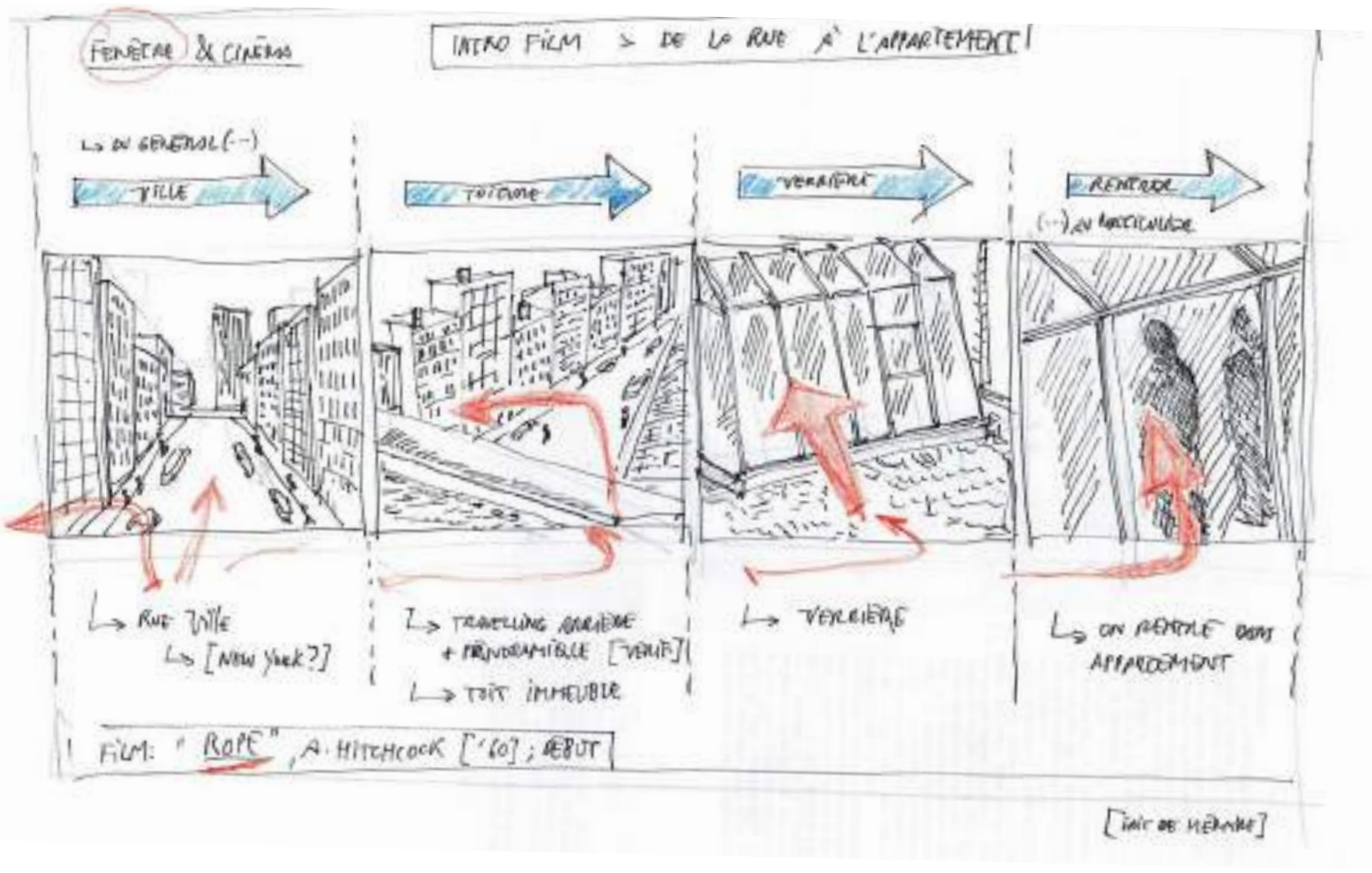
Commençons par 2 citations



Fenêtres > The Set Up / Robert Wise / 1949 >> De l'extérieur à l'intérieur

▷ ***Play***

472


FENÊTRE & CINÉMA
INTRO FILM > DE LA RUE À L'APPARTEMENT
↳ EN GÉNÉRAL (--)
VILLE
TOITURE
VERRIÈRE
RENTRER
(--) EN MICROCOSME
↳ RUE VILLE
↳ [NEW YORK?]
↳ TRAVELLING ARRIÈRE
+ PANORAMIQUE [VERS?]
↳ TOIT IMMEUBLE
↳ VERRIÈRES
↳ ON RENTRE DANS APPARTEMENT
FILM: " ROPE ", A. HITCHCOCK ['60] ; DÉBUT
[FAIT DE MÉMOIRE]

Rope_Hitchcock_Opening_1948 **Extrait** 473

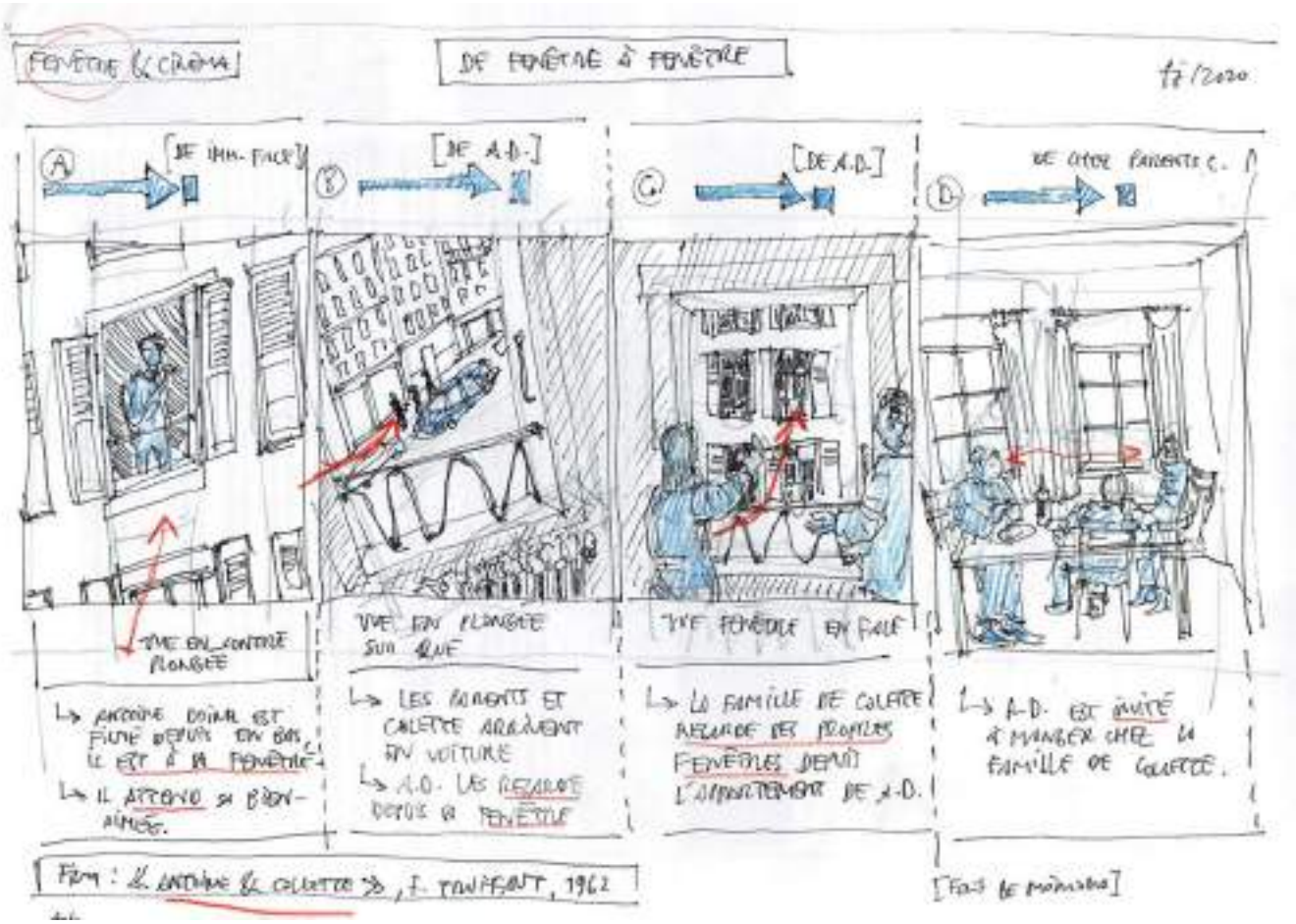
▷ ***Play***

474

Fenêtres > Rope / A. Hitchcock / 1948 >> Plus tard dans film > Scène depuis dedans avec vue sur NY

▷ ***Play***

476



Fenêtres > Antoine & Colette / F. Truffaut / 1962 >> Fenêtres en vis-à-vis

Antoine-Colette_F-Truffaut_Fenetres_1962 **Extrait** 477

▷ ***Play***

478

Fenêtres > Autre film de Truffaut > La Nuit Américaine >> Fenêtres en vis-à-vis (Tournage)

▷ *Play*

480

Citizen Kane (1941)

Scénario : Herman J. Mankiewicz et Orson Welles

INT. SALON PENSION DE MME KANE - JOUR - 1870

La caméra est en train de filmer par la fenêtre, mais le cadre de la fenêtre n'apparaît pas à l'image. Nous voyons seulement le champ de neige, filmé sous le même angle que dans la scène précédente. Charles est en train de faire une autre boule de neige.

La caméra se retire en travelling, faisant apparaître le cadre de la fenêtre et le salon de la pension où nous nous trouvons. Mme Kane, âgée de 28 ans environ, regarde son fils. Nous la voyons juste au moment où elle parle :

MME KANE (s'adressant à l'extérieur)
Fais attention, Charles !

VOIX DE THATCHER
Mme Kane…

MME KANE (appelant par la fenêtre)
Charles ! Mets-toi ton écharpe autour du cou !

Mais Charles, débordant de joie dans la neige, n'écoute pas ses conseils et s'enfuit en courant. Mme Kane se tourne vers la caméra et nous voyons son visage – un visage à la fois ouvert, las et aimable.

VOIX DE THATCHER
Je pense qu'il faut le lui dire, maintenant…

La caméra se retire plus loin en travelling, découvrant Thatcher qui se tient devant une table sur laquelle se trouvent son chapeau haut de forme et un grand nombre de papiers officiels. Il a 26 ans et, comme on pouvait s'y attendre, est un peu collet monté, avec des vêtements un peu trop coûteux et vieux jeu, même pour le Colorado.

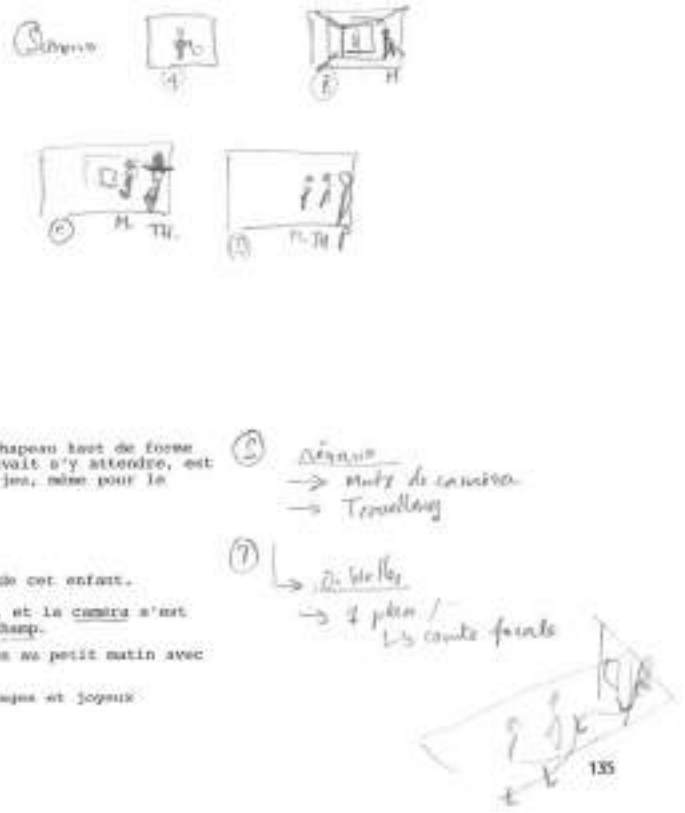
MME KANE
Je vais signer ces papiers.

M. KANE
Vous semblez oublier tous les deux que je suis le père de cet enfant.

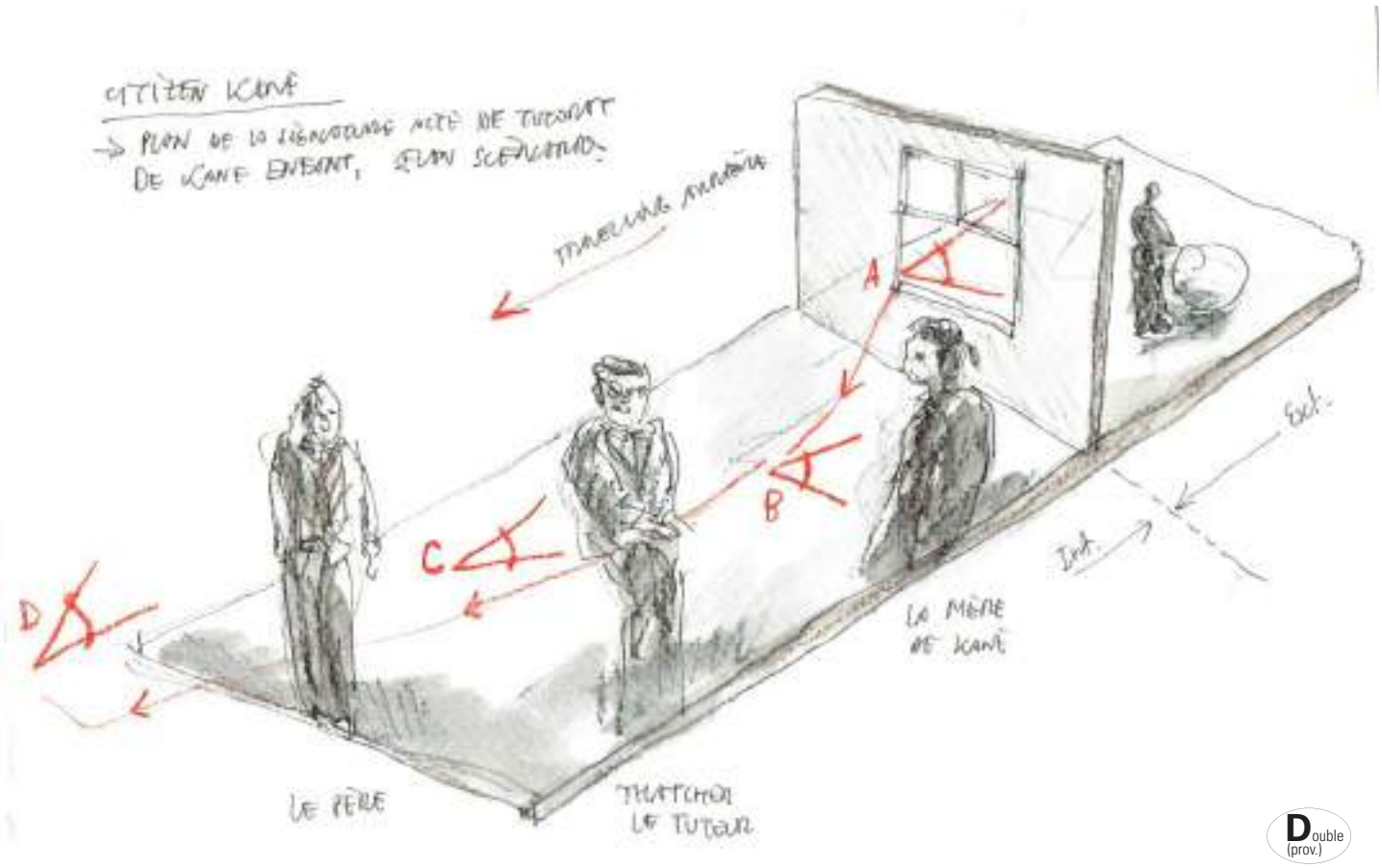
Au son de la voix du père, tous les deux ont tourné la tête vers lui, et la caméra s'est retirée encore plus loin en travelling pour le faire entrer dans le champ.

Le père, qui est co-gérant d'une écurie, a été averti de cet entretien au petit matin avec toute l'élégance que l'on peut supposer.

A l'extérieur, derrière la fenêtre, on entend vaguement les cris sauvages et joyeux de l'enfant, qui cabriole dans la neige.



Plan > Profondeur de champ > Ex. : Citizen Kane Question de : Focale (Source : «Techniques narratives cinéma»)



Plan > Profondeur de champ > Ex. : Citizen Kane Représentation de la mise en scène du scénario

Plan > Profondeur de champ > Ex. : Citizen Kane Choix de Welles > Il choisit le Grand Angulaire

Citizen-Kane_Welles_41_Tuteur **Extrait** 483

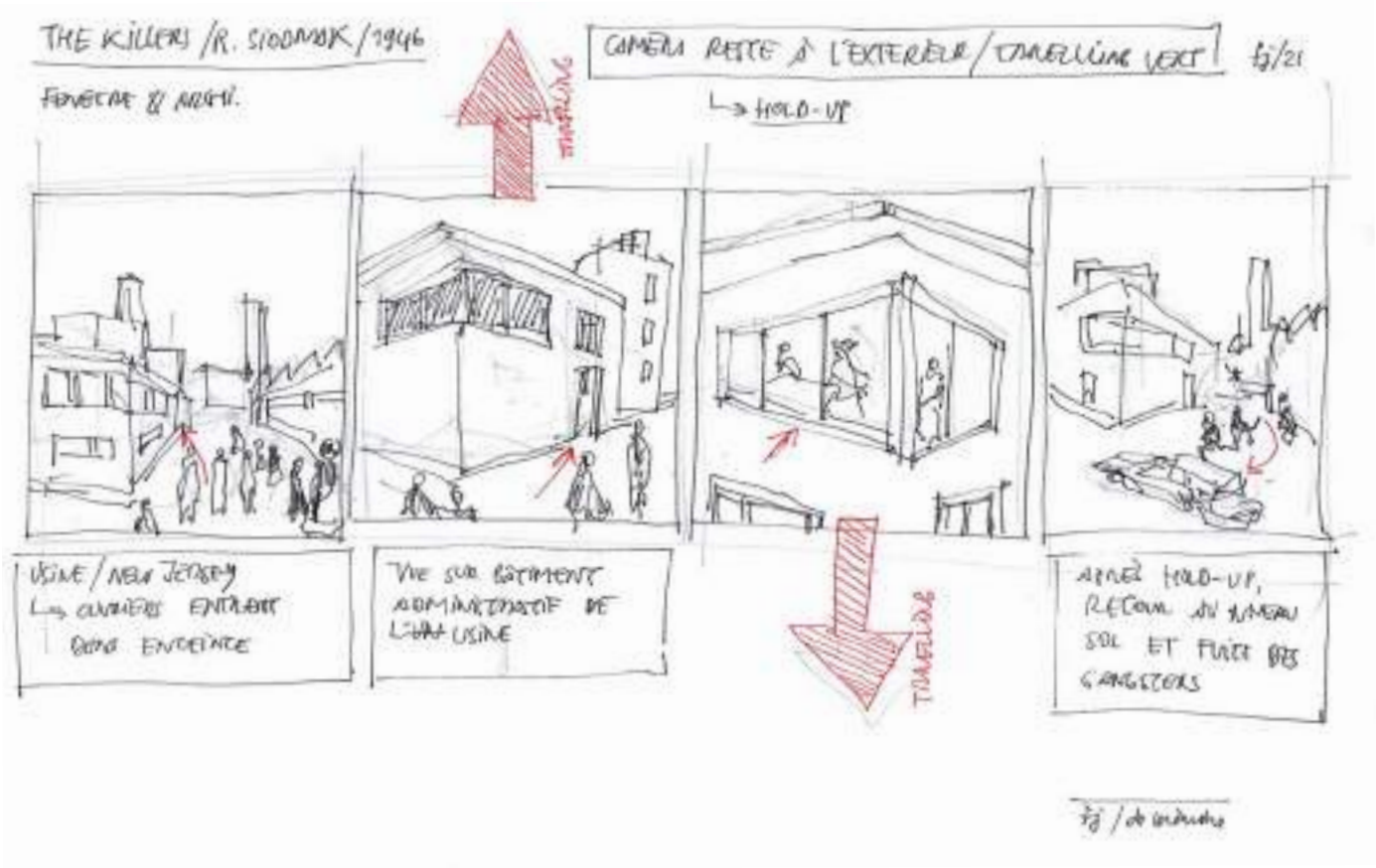
Double (prov.)

▷ ***Play***

The Killers > Film avec Burt Lancaster et : *Ava Gardner* >> Commençons par une chanson

Souchon_Ava-Gardner **Extrait** 484

▷ ***Play***



Fenêtres > The Killers / Robert Siodmak / 1946 >> Vue depuis l'ext. / Travelling vertical

The Killers > Rencontre entre Burt Lancaster et : Ava Gardner
> *Digression* au thème

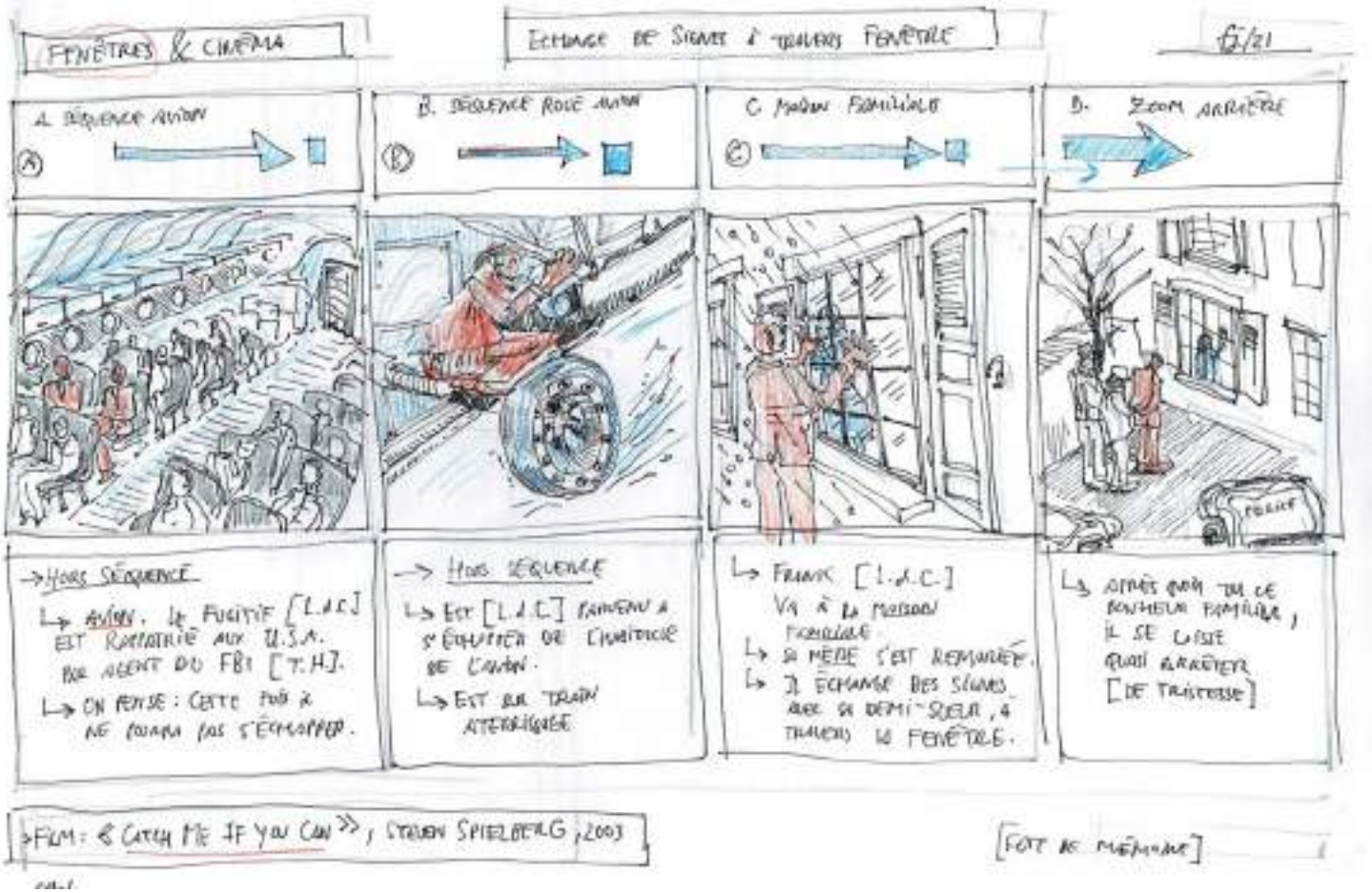
Killers_Siodmak_1946_Ava-Gardner **Extrait** 486

▷ *Play*

▷ ***Play***

488

Fenêtres > The Killers / Robert Siodmak >> Comparer avec «Night Windows» de H. Hopper, 1928

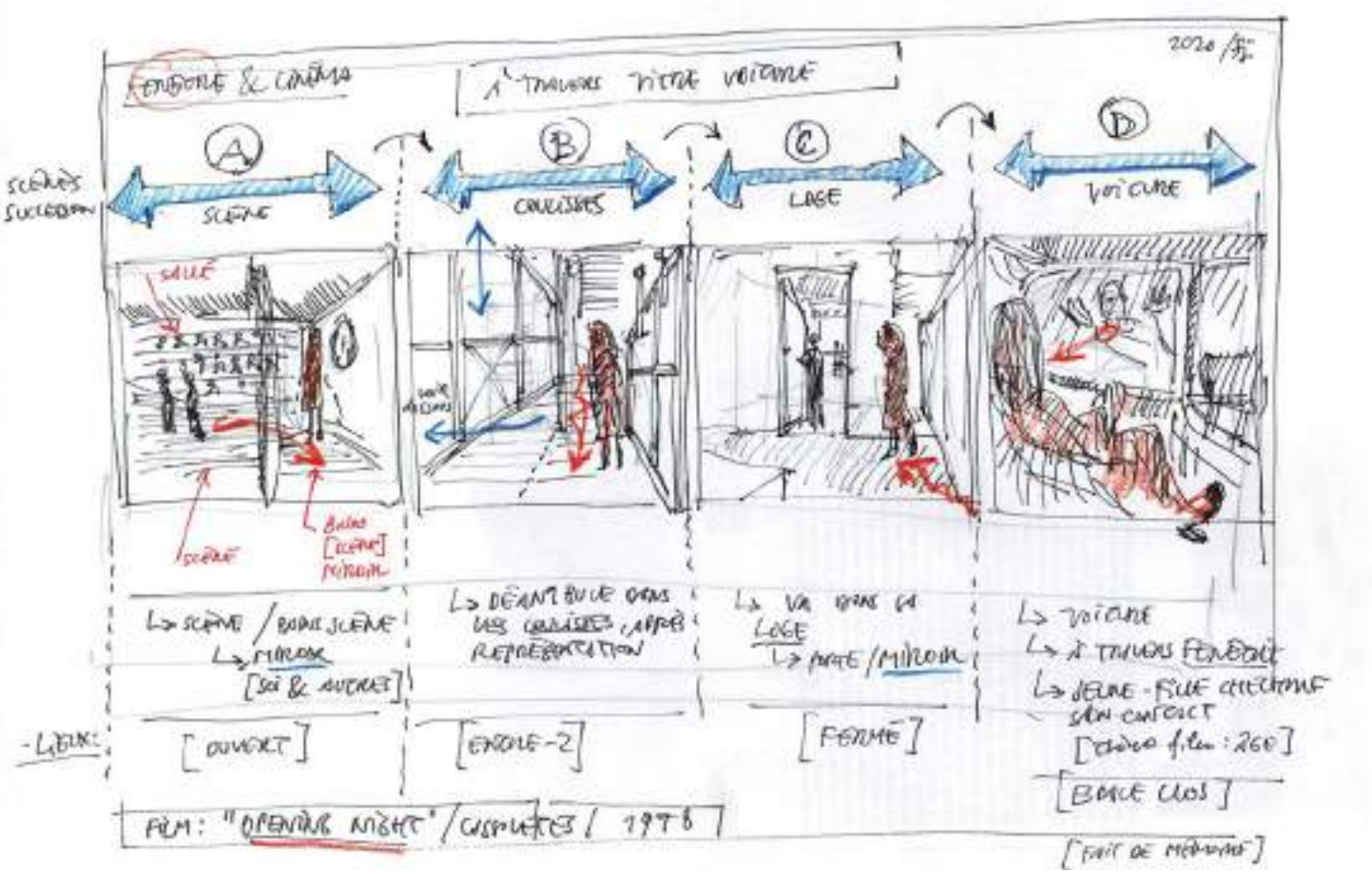


Fenêtres > Catch me if you Can / S. Spielberg / 2003 > Voir derrière fenêtre scène familiale dont on est exclu

Fenêtre > Voir depuis l'extérieur

Catch-me_Spielberg_Fenetre **Extrait** 490

▷ ***Play***

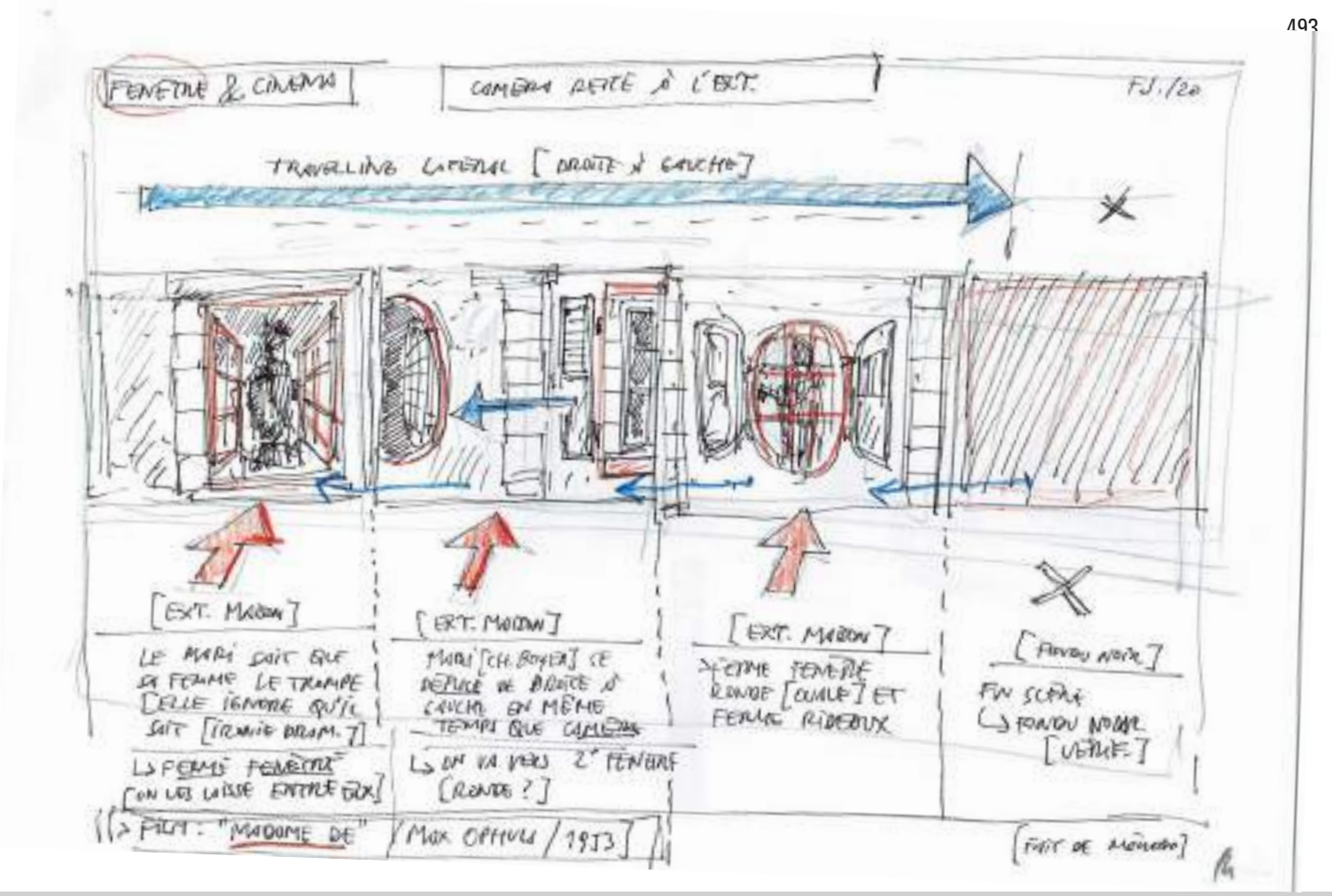


Fenêtres > Opening Night / John Cassavetes / 1977 >> A travers vitre voiture

Fenêtre > Voir à travers vitre voiture

Opening-Night_Cassavetes_Fille-Vitre_1977 **Extrait** 492

▷ ***Play***



Fenêtres > Madame De / Max Ophüls / 1953 >> Caméra reste à l'extérieur

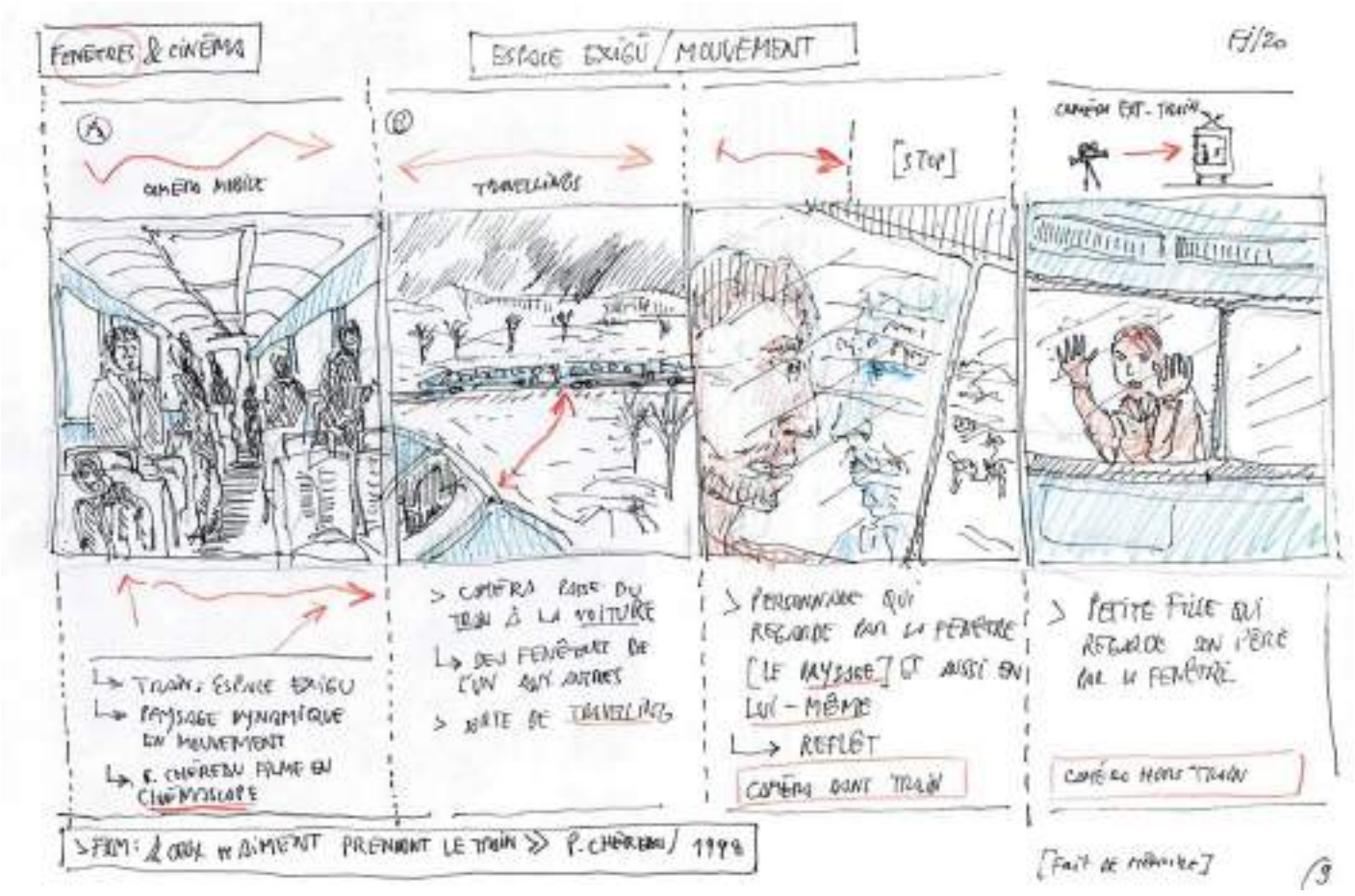
Fenêtre > Voir depuis l'ext.

Madame-De_Ophuls_1953_Fenetre **Extrait** 494

▷ ***Play***

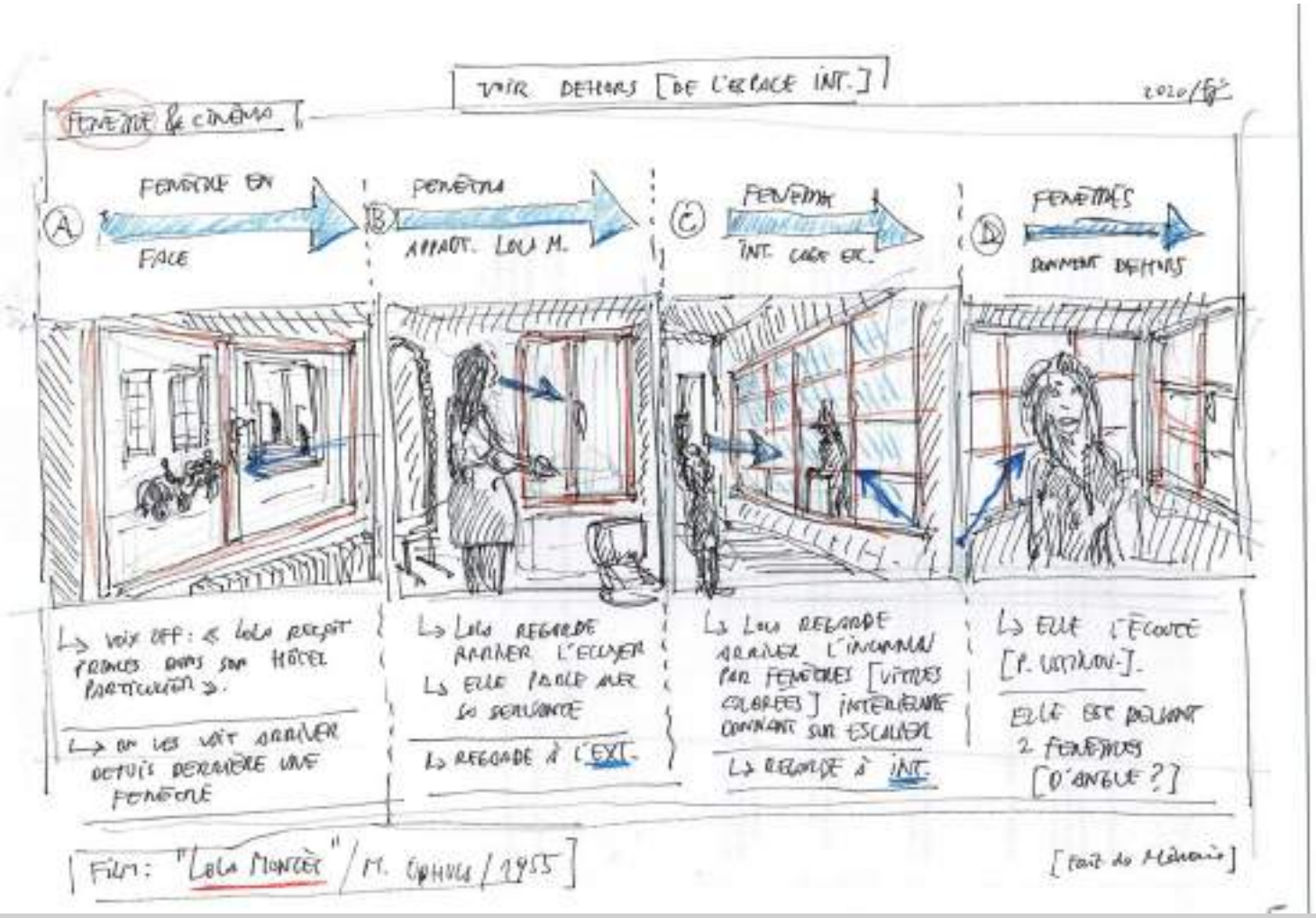
▷ ***Play***

496



Fenêtres > Ceux qui m'aiment prendront le train / Patrice Chéreau / 1998 >> Mouvement (payasge & Caméra)

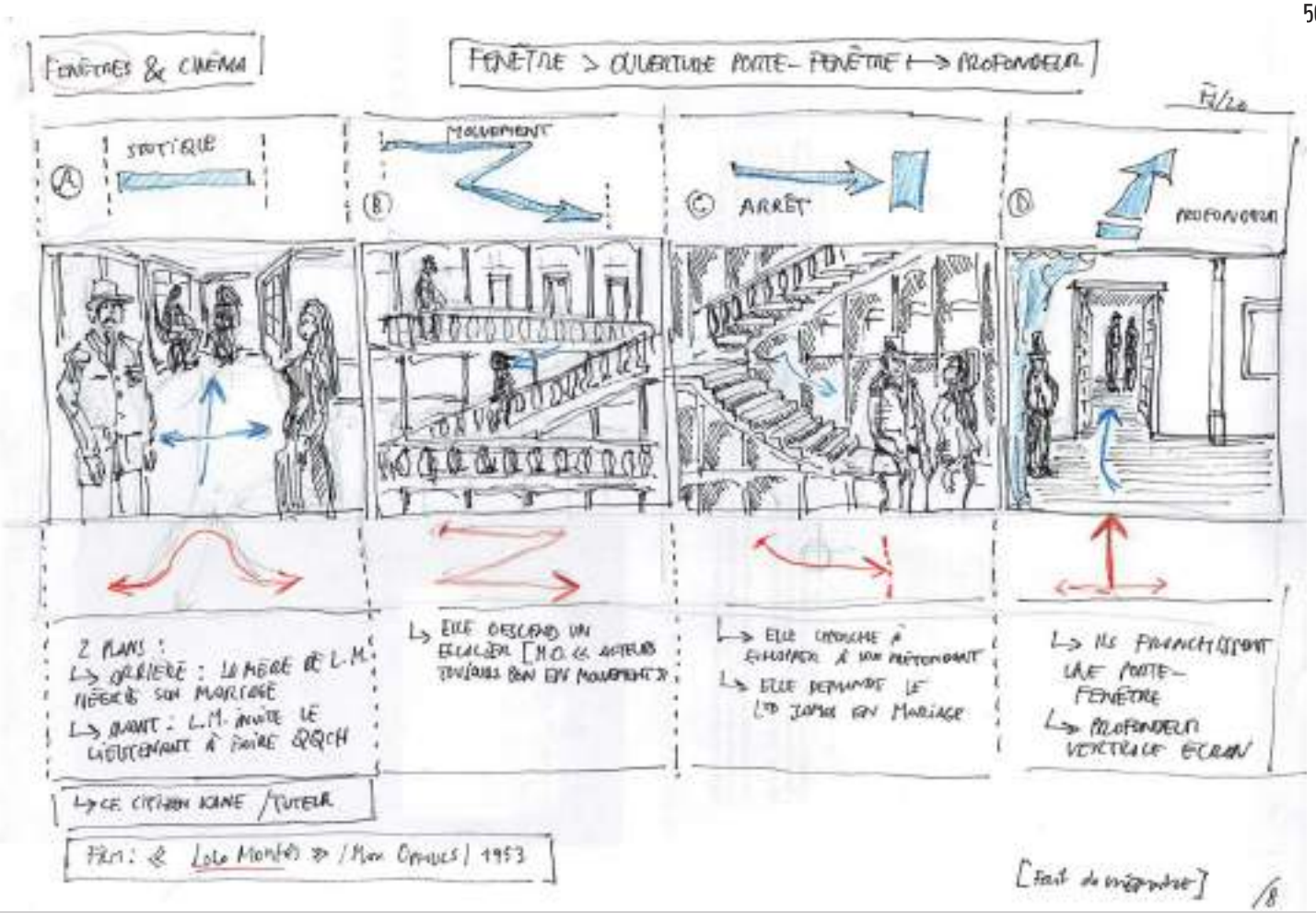
▷ ***Play***



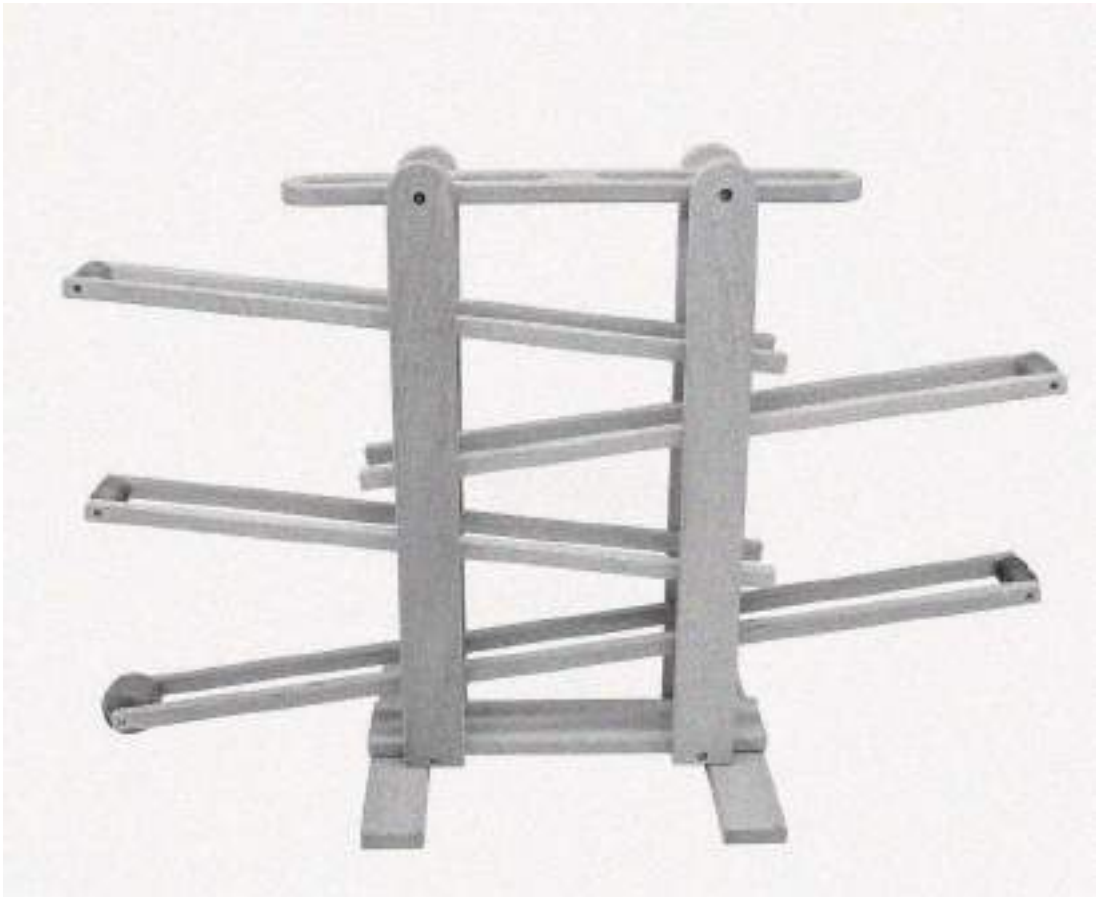
Fenêtres > Lola Montes / Max Ophüls / 1959 >> Fenêtres ext. & Int.

▷ *Play*

500



Fenêtres > Lola Montes / Max Ophüls / 1959 >> Ouverture profondeur écran

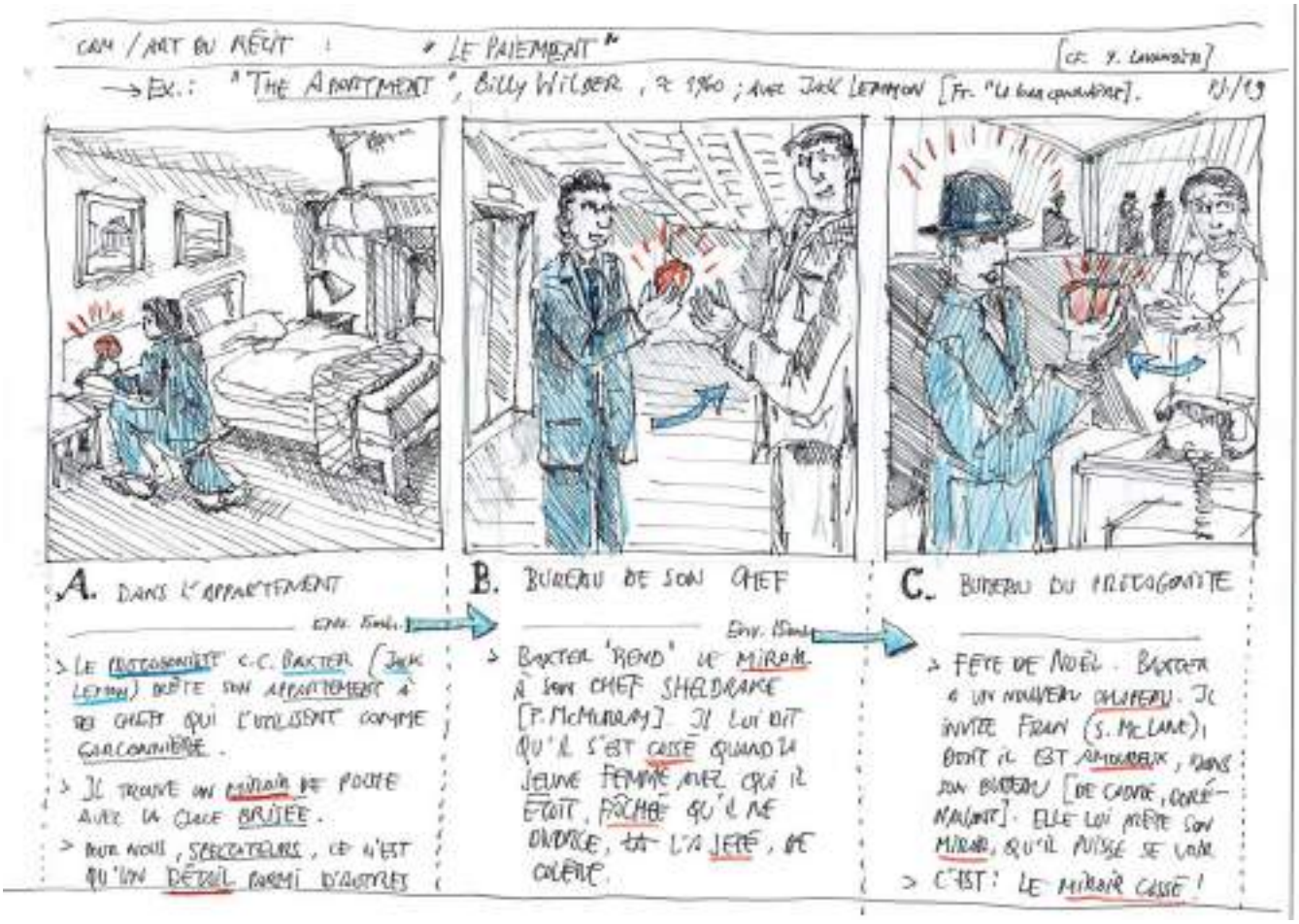


Fenêtres > Lola Montes / Max Ophüls / 1959 >> Mouvement de caméra rappelle ce jeu de billes

Fenêtre > Fenêtre int. > Ouverture espace

Lola-Montes_Ophuls_2_James_1955 **Extrait** 502

▷ ***Play***

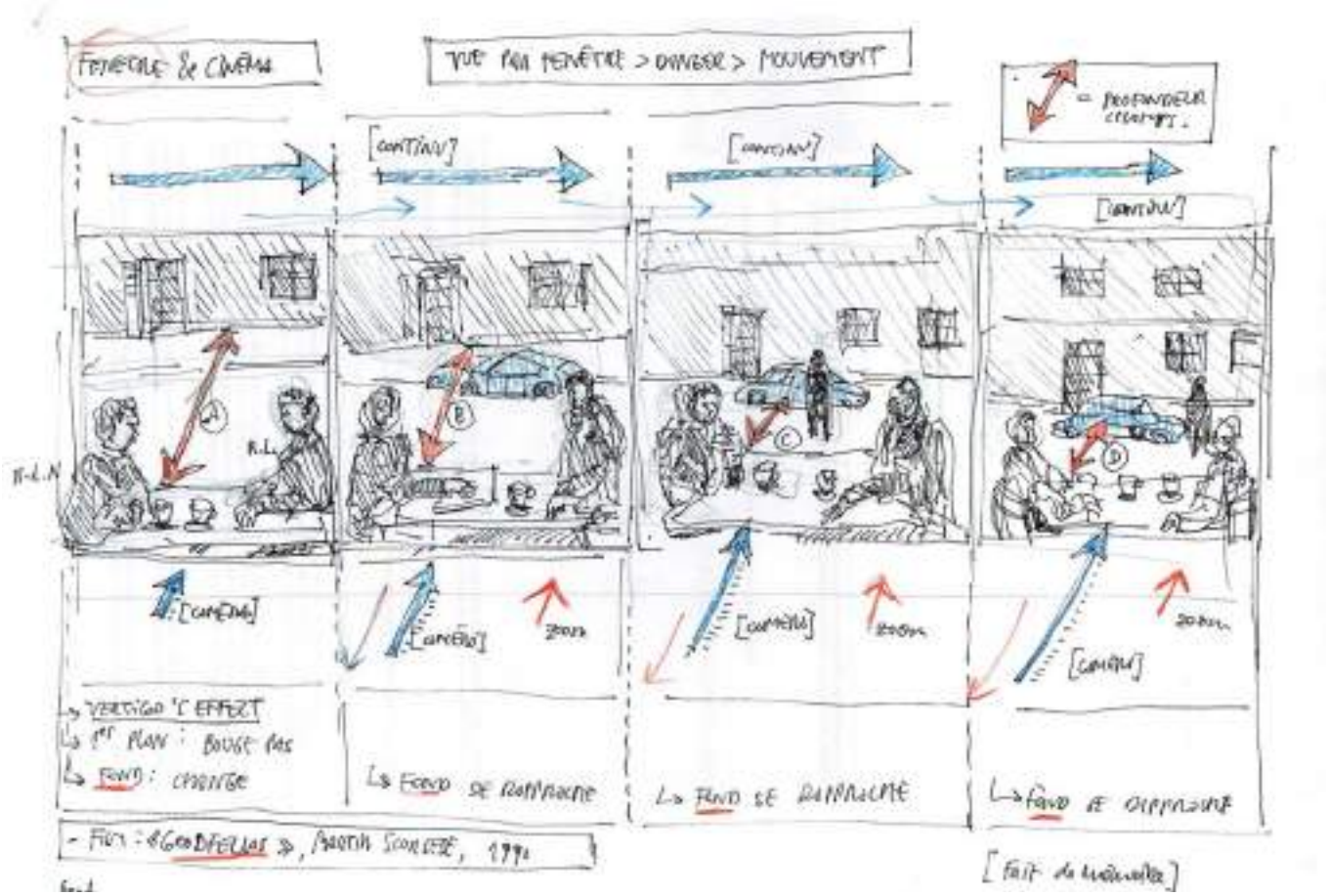


Locuax (bureaux > Transparence entre eux (surveillance) / (Aussi : Le : «*Paiement*») Cf. Y. Lavandier

3e fois que le miroir va apparaître > «Paiement»

Apartment_Wilder_1960_Party **Extrait** 504

▷ ***Play***

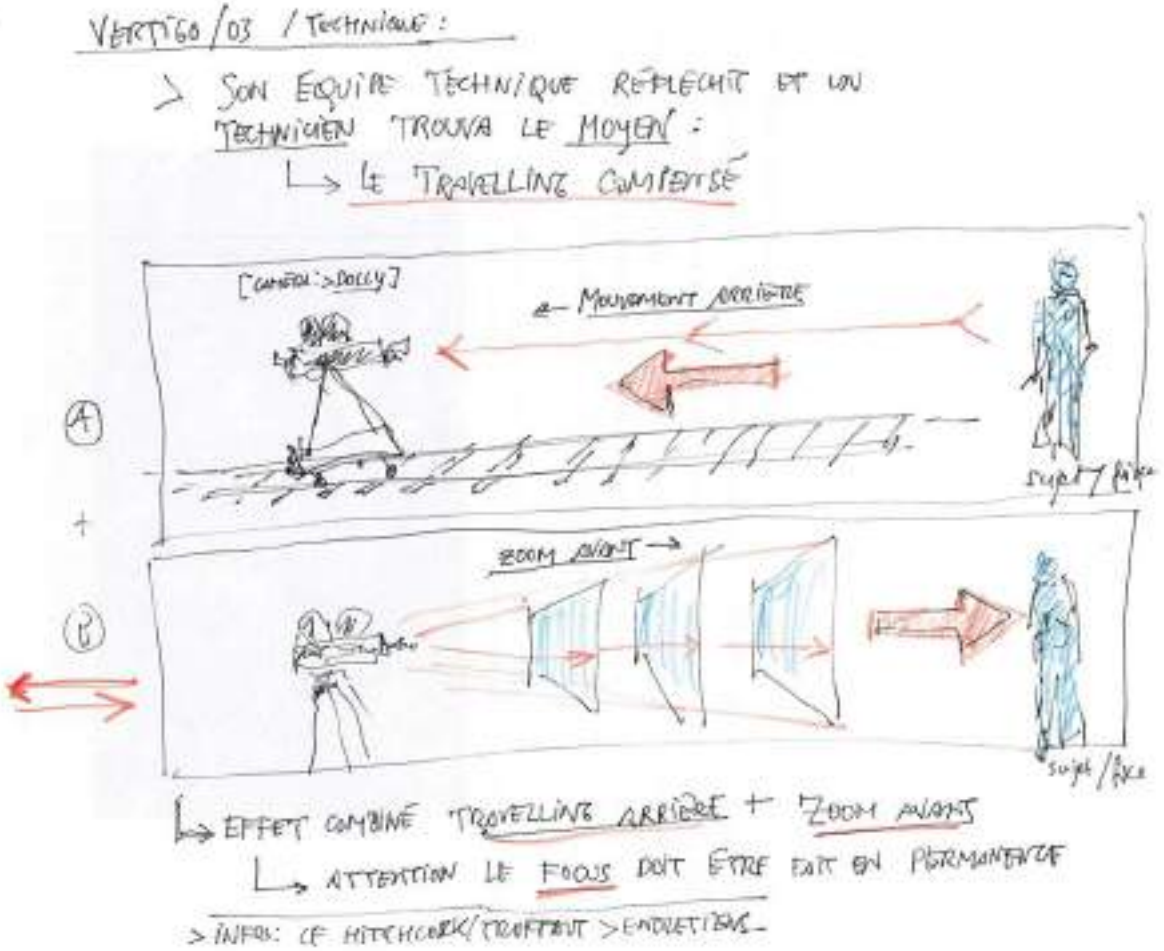


Fenêtres > GoodFellas / Martin Scorsese / 1990 >> Danger à l'extérieur > Surveiller

Fenêtre > Observer sans être vu

GoodFellas_Scorsese_Fenetre_1990 **Extrait** 506

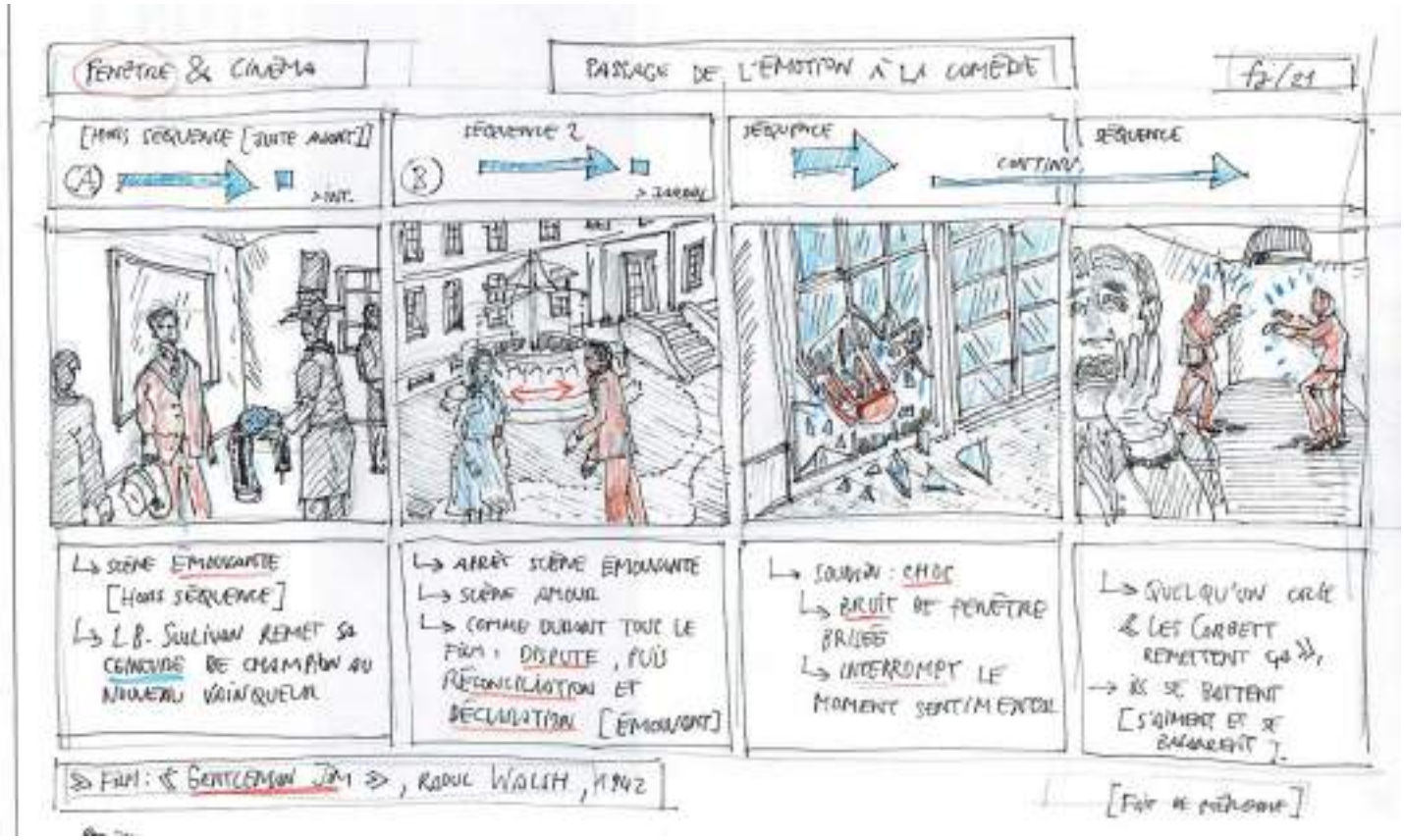
▷ ***Play***



Scène tour / Vertige > Résolution technique Vertigo / Hitchcock / 1958

Vertigo Effect > Scène café, Ville *GoodFellas_Scorsese_Dolly-Zoom_1990* **Extrait** 508

▷ *Play*



Fenêtres > Gentleman Jim / Raoul Walsh / 1942 > Pasage émotion à comédie

Fenêtre > Banale (chambre d'hôtel)

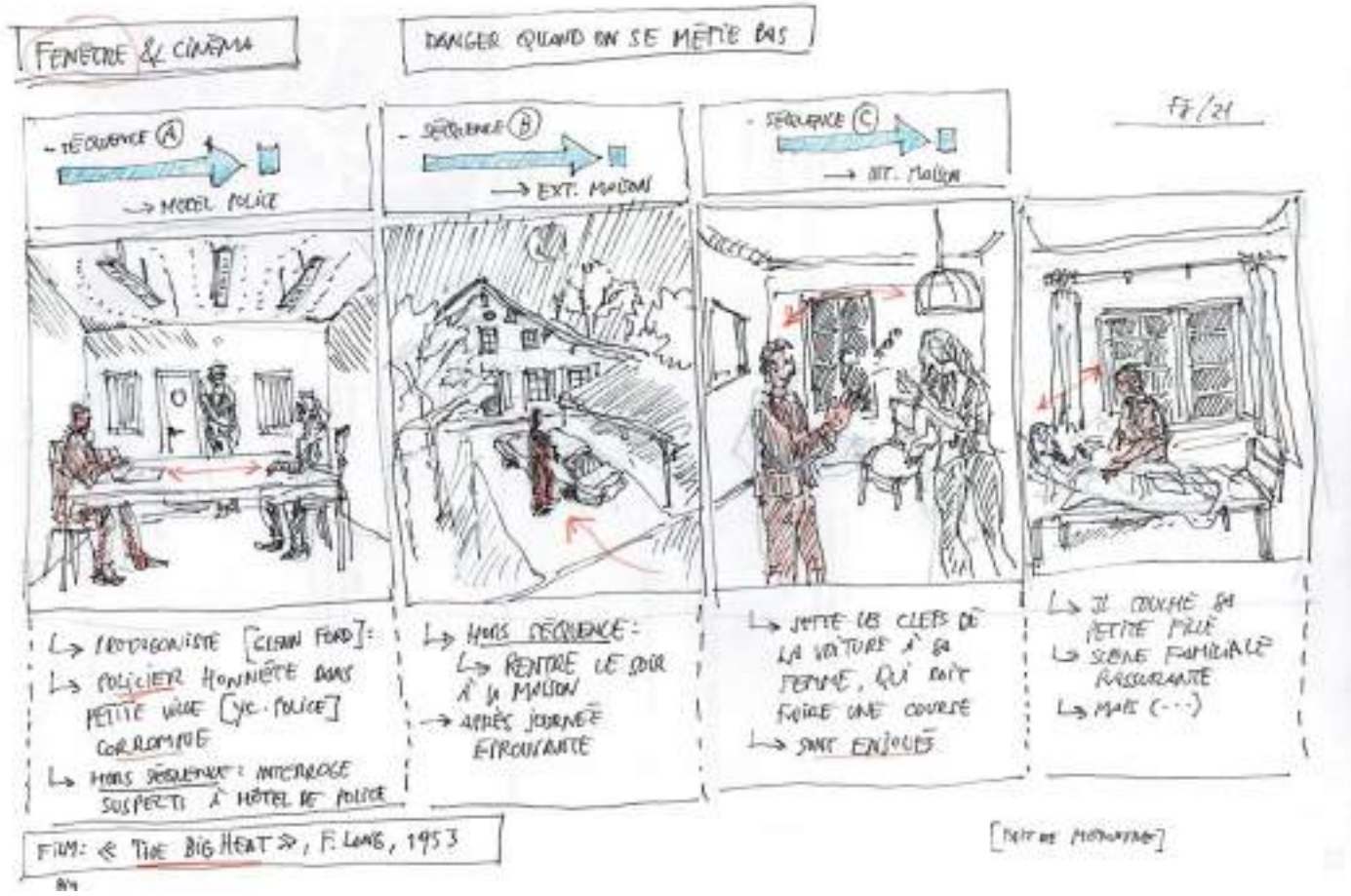
Itineraire-Enfant_Lelouch_Etonnant **Extrait** 510

Double (prov.)

▷ *Play*

▷ ***Play***

512



Fenêtres > The Big Heat / Fritz Lang / 1953 >> Semble calme mais danger latent

▷ ***Play***

514

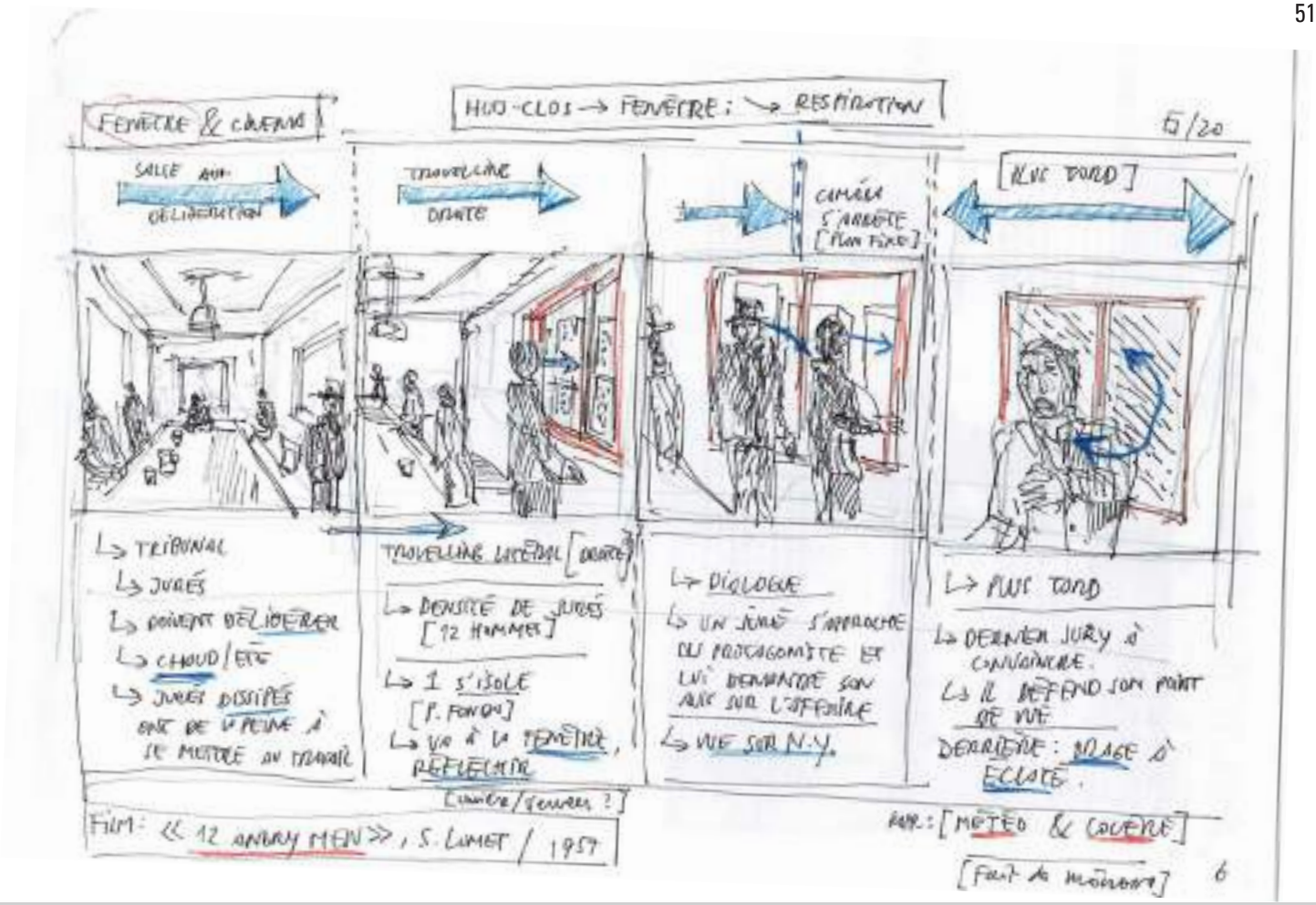
Pour ce plan en studio
> Pas assez de prof. décor > Nain sur poney pour Mitchum sur cheval

Double (prov.)

Double (prov.)

▷ *Play*

516



Fenêtres > 12 Angry Men / Sydney Lumet / 1957 >> Fenêtre & Réflexion

12-Angry-Men_Lumet_Fenetre_1957 **Extrait** 517

▷ ***Play***

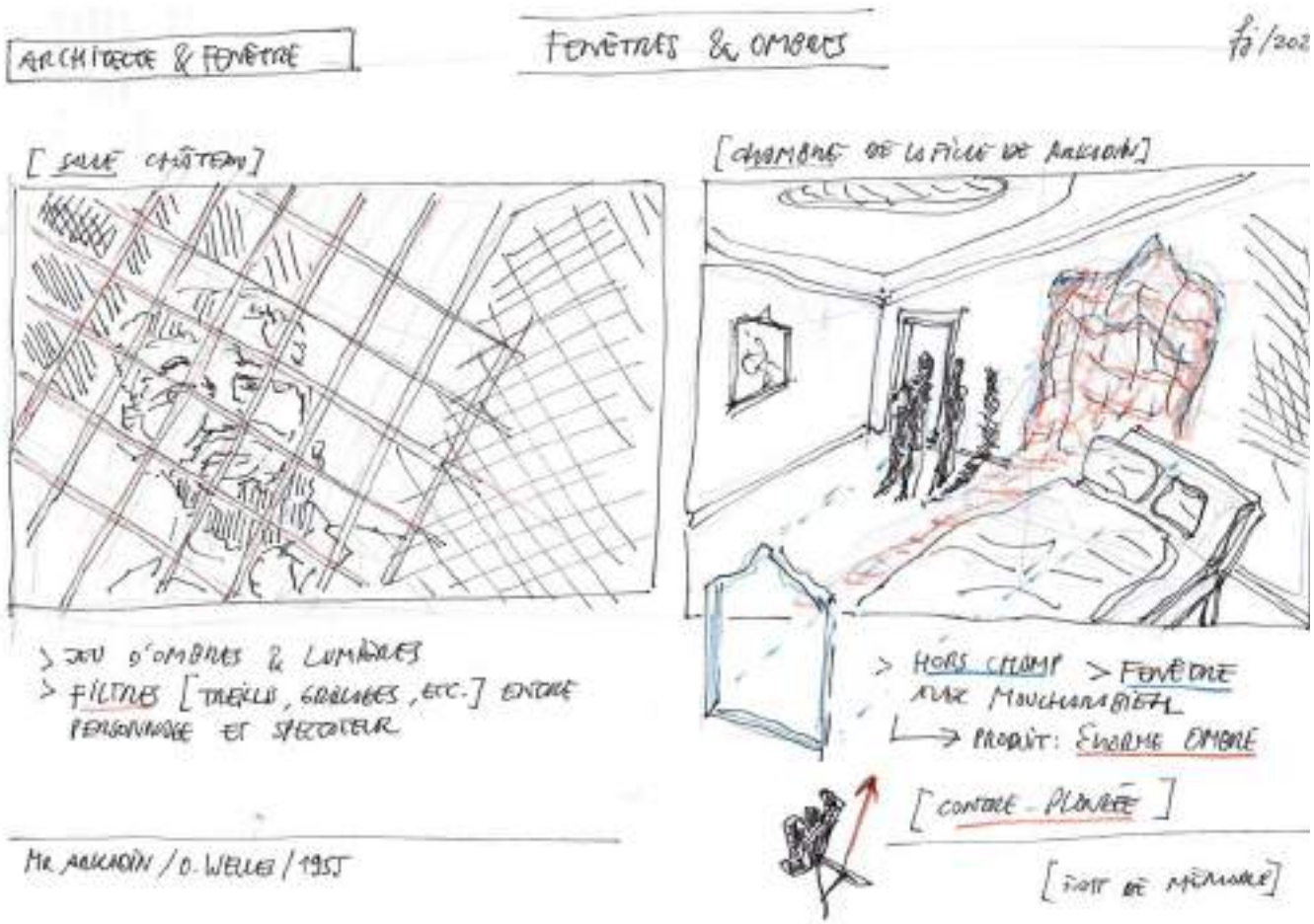
12-Angry-Men_Lumet_Fenetre_Pluie_1957 **Extrait** 518

▷ ***Play***

519

Fenêtres > Motherless Brooklyn / Edward Norton / 2019 >> Vue sur le pnt de Brooklyn

520



Fenêtres > Mr Arkadin / O. Welles / 1955 > Jeu d'ombres > Château en Espagne

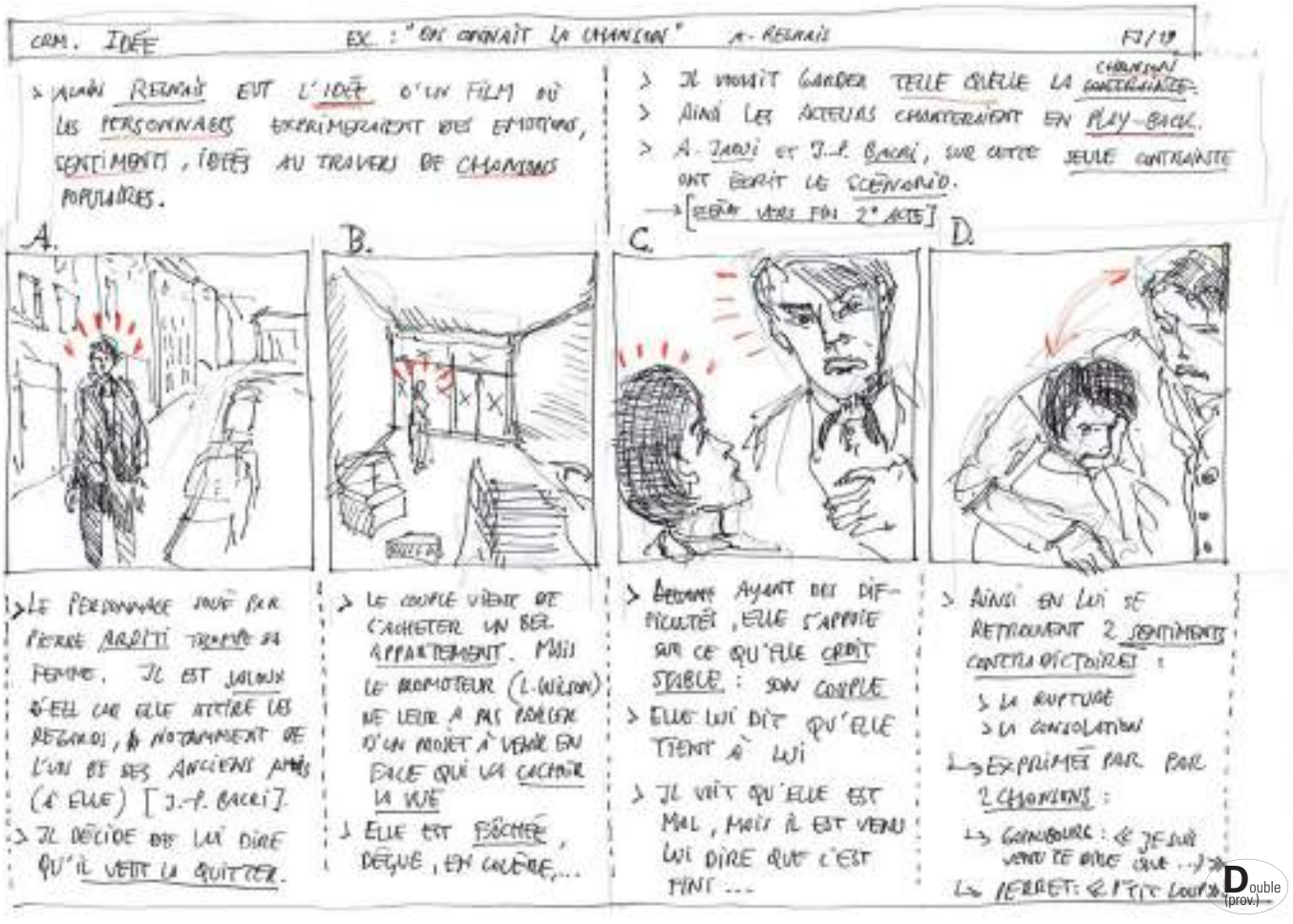
▷ ***Play***

522

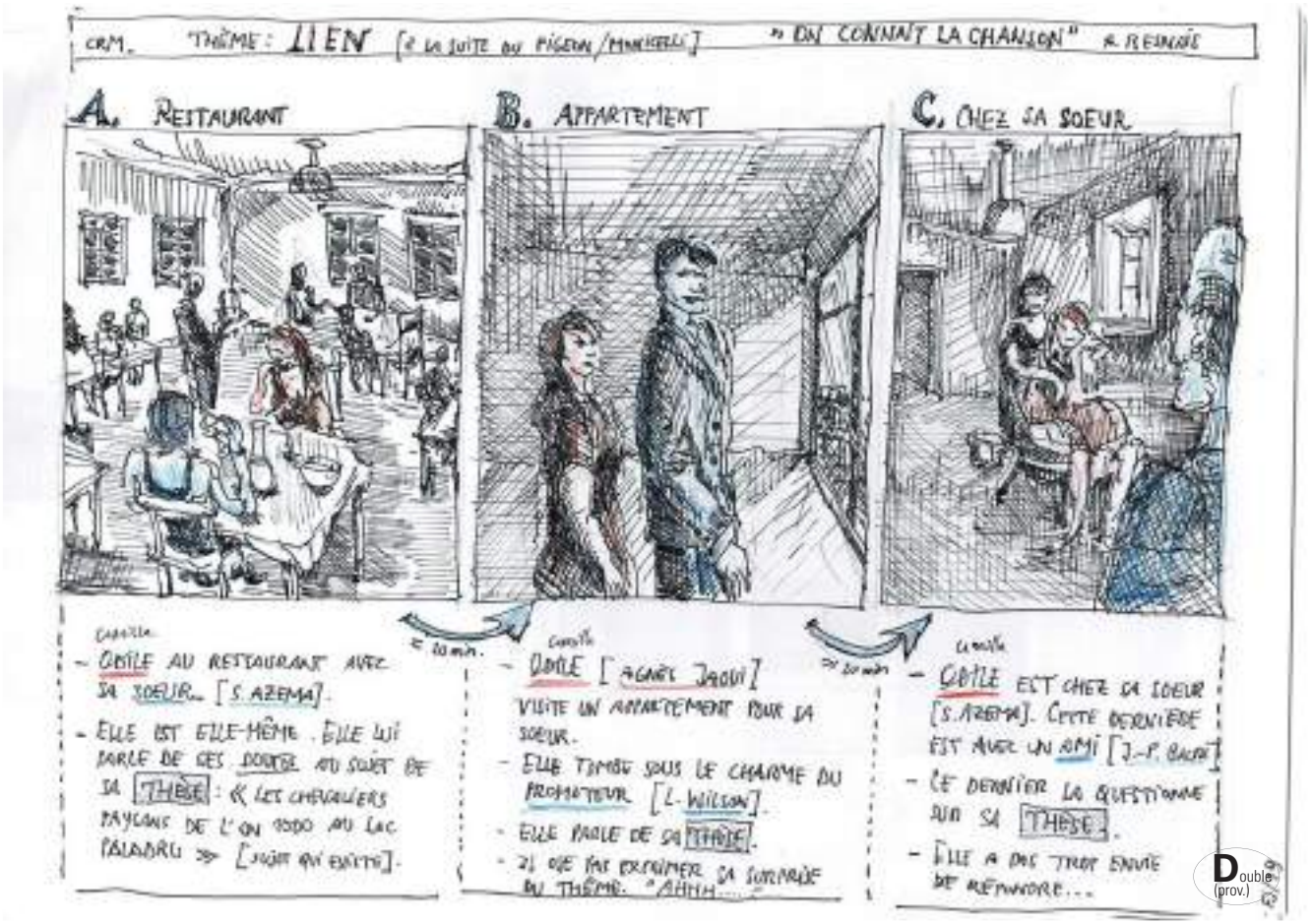
Rapport entre Peinture & Cinéma (Influences mutuelles) Edward Hopper & Robert Altman

▷ *Play*

524



Fenêtres > On connaît la chanson / Alains Resnais / 1997 A. Resnais



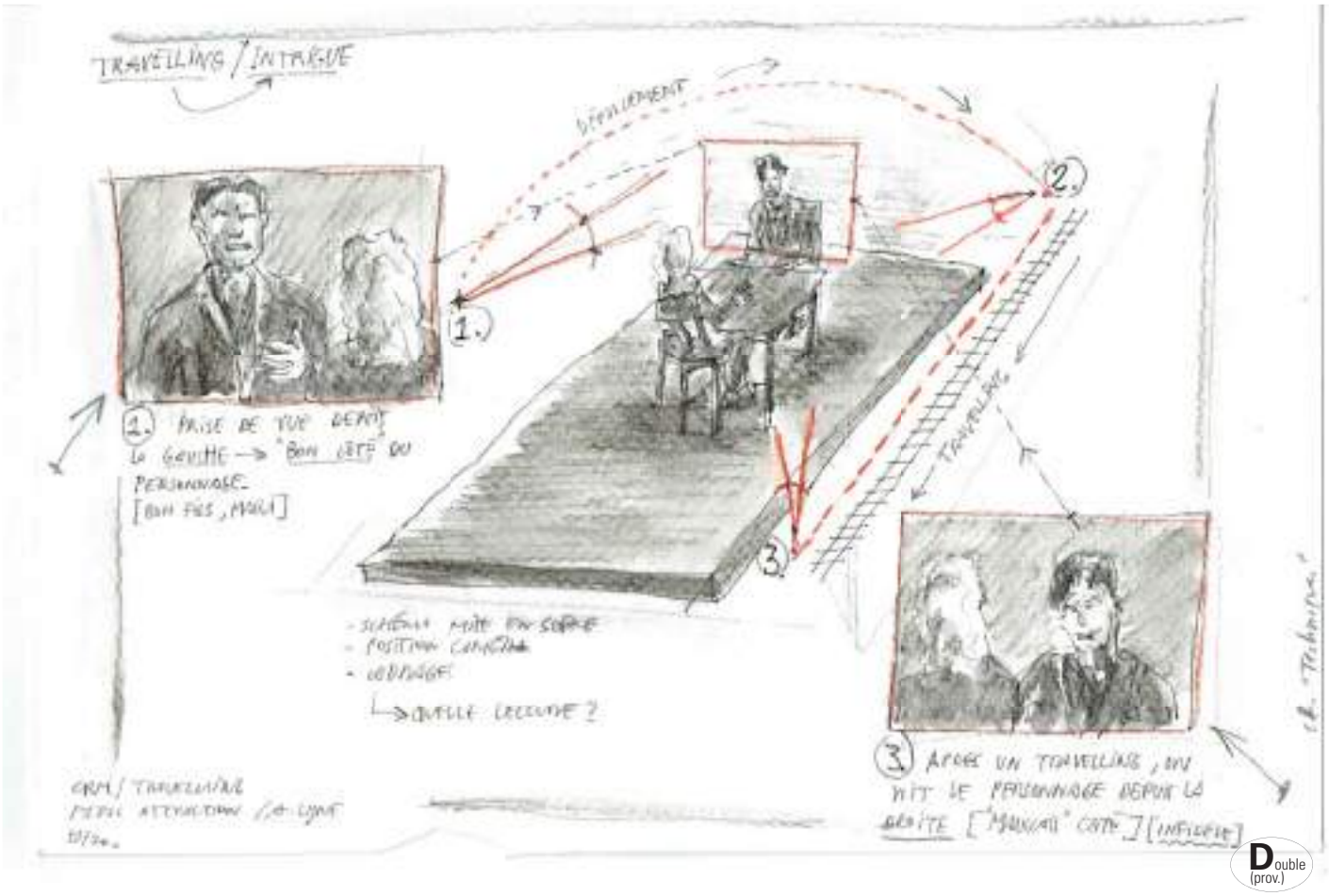
Fenêtres > On connaît la chanson / Alains Resnais / 1997

Lien > 3 scènes à env. 20 min. interv. entre chacune

On-Connait-Chanson_Resnais_These **Extrait** 526

Double (prov.)

▷ *Play*



Double (prov.)

Plan > Cadrage > Rapport : Travelling / Intrigue Ex. : « Fatal Attraction» / A. Lyne

Déplacement > Travelling > Exercice >> Faire lecture de cette scène : *Fatal-Attraction_A-Lyne_1987_Resto_Travelling* **Extrait** 528

Double (prov.)

▷ *Play*

529

Double (prov.)

Hugo Cabret / Scorsese / 2011 > Scène Locomotive Accident / 1895 / Gare Montparnasse

530

Double (prov.)

Hugo Cabret / Scorsese / 2011 > Scène Locomotive Quai / Fond vert

Hugo Cabret / Scorsese / 2011 > Scène Locomotive Après chute

Locomotive / Accident *Hugo-Cabret_Scorsese_Loco_2011* ***Extrait*** 532

▷ ***Play***

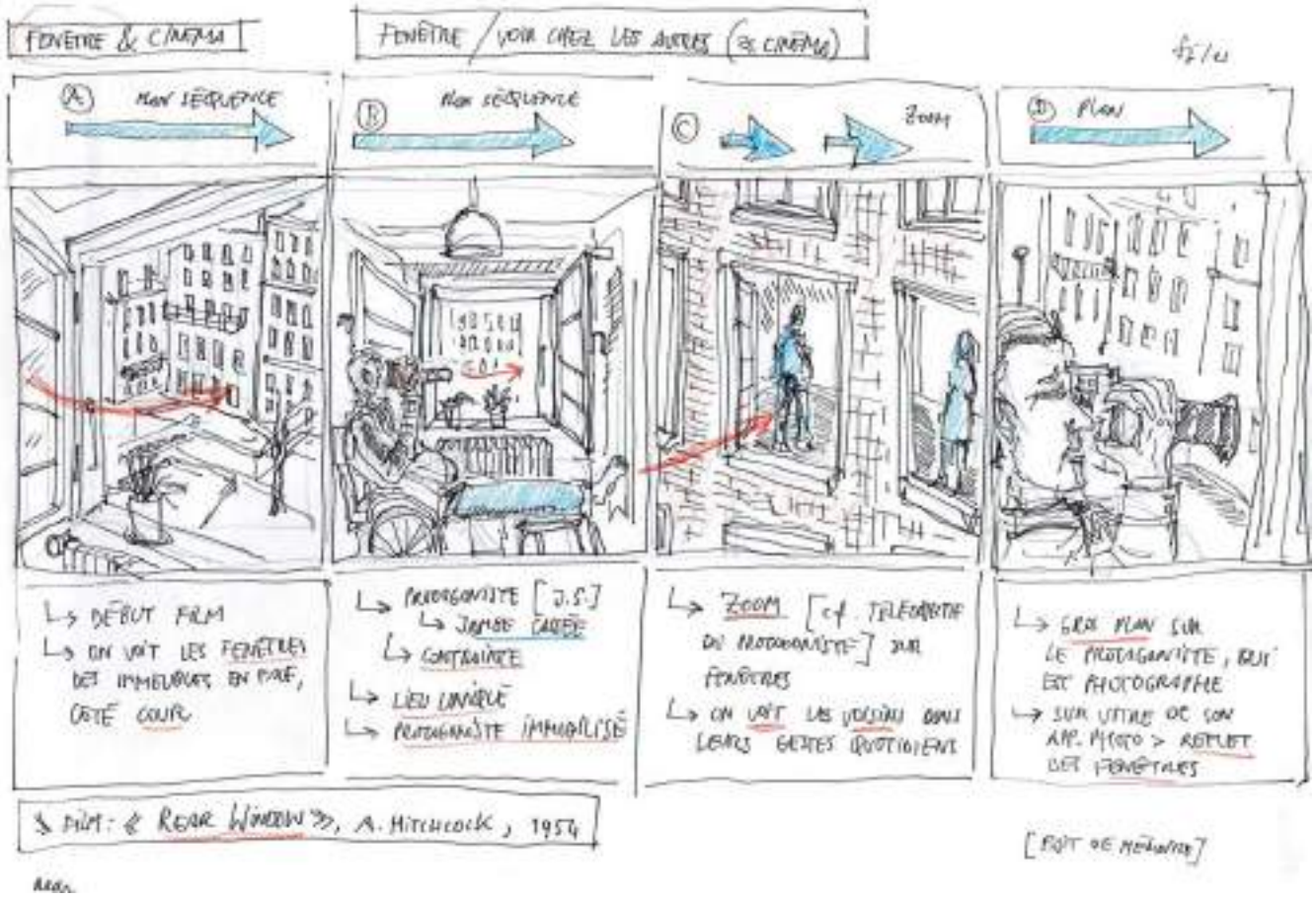
Double (prov.)

Tour > Maquette et vraie tour Die Hard / Mc Tiernan

Toit > Reconstitution studio éch. 1/1 & Maquette *Die-Hard_McTiernan_1988_Saut-Toit* ***Extrait*** 534

Double (prov.)

▷ ***Play***



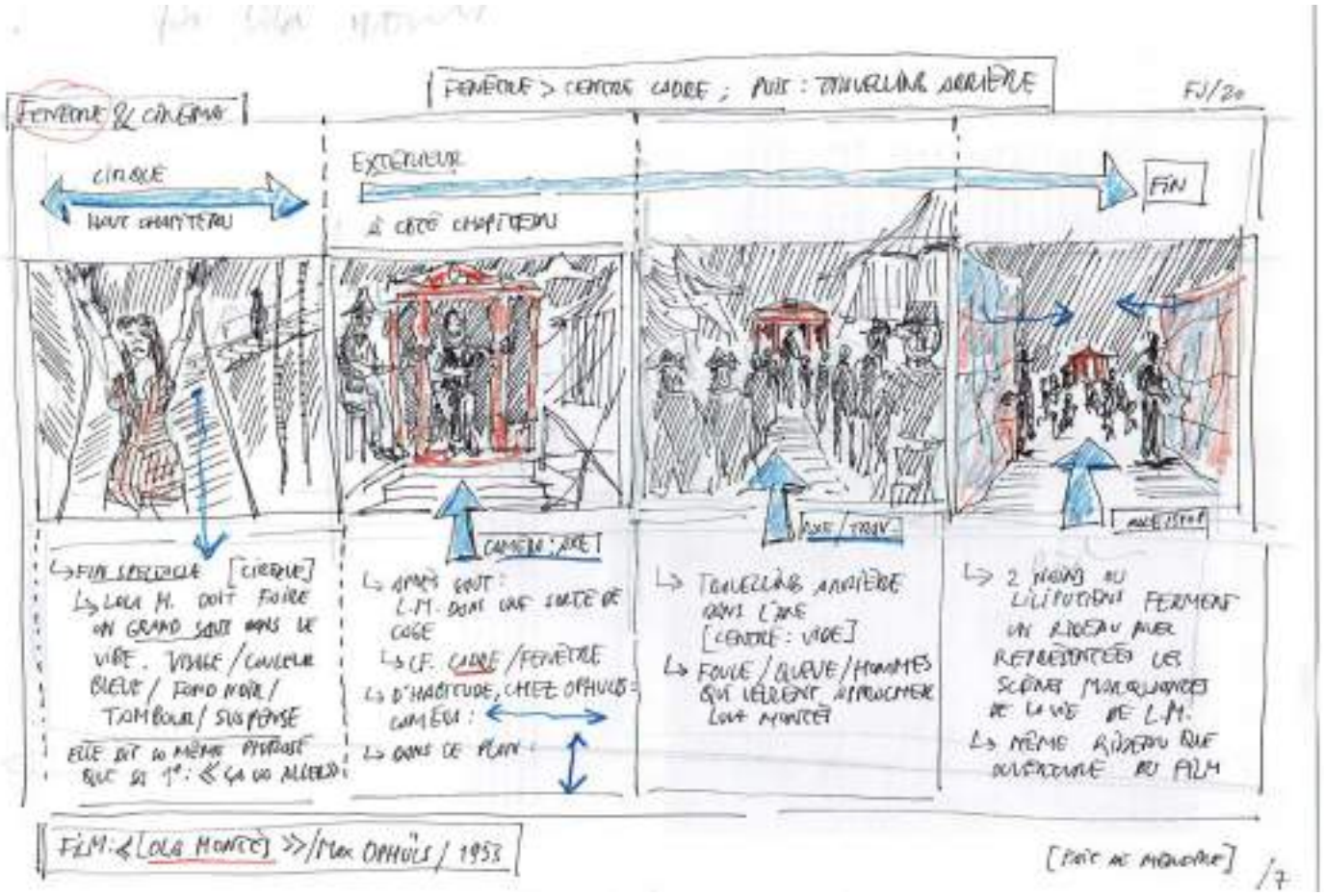
Fenêtres > Rear Window / A. Hitchcock / 1954 >> Ouverture

Fenêtres > Rear Window / A. Hitchcock / 1954 >> Décor

Rear-Window_Hitchcock_Opening_1954 **Extrait** 537

▷ ***Play***

538



Fenêtres > Lola Montes / Max Ophüls / 1959 >> Scène finale

Lola-Montes_Ophuls_4_Saut_1955 **Extrait** 539

▷ *Play*

540

Juste avant de voir la scène (*caméra fixe*) >> Voir ce mouvement de caméra (*panoramique*) (> Ironie dramatique) (Comparer)
>> Tellement rare chez Ford (qui n'aime pas les effets gratuits) que cela a marqué les esprits
>> NB : Paysage devenu mondialement connu par film : *Monument Valley* (Arizona & Utah)

StageCoach_J-Ford_1939_Pano **Extrait** 541

▷ ***Play***

Final / Suggestif

Searchers_Ford_56_Fin **Extrait** 542

▷ ***Play***

EPILOGUE

Après avoir vu ces extraits de films, on remarque des similitudes, des différences, des points de vue (de la part des créateurs). Nous allons juste en relever quelques-uns, sans prétentions aucunes.

Le franchissement de fenêtre de Robert Wise, dans « **The Set-Up** », exprime une sorte de rêve de cinéma dans lequel la caméra semble **s'affranchir de la pesanteur**. En effet, elle s'élève du niveau du sol, pour voler et entrer dans un bâtiment, sans que cela ne semble naturel. De nos jours, avec des dromes, l'opération serait bien plus aisée qu'elle ne l'était à l'époque, où il fallait installer des grues. Wise a ce **style très souple** de caméra, allié à une **science du montage**. Cette souplesse rejoint une certaine conception, prônée par Otto **Preminger**, dans laquelle l'idée serait d'avoir un film quasiment composé que d'un **unique plan séquence**.

Orson Welles aussi, a cherché une manière similaire, notamment dans « **La Splendeur des Amberson** ». Du même Welles, Wise a gardé la leçon de **bien commencer** les films, notamment sur « **Citizen Kane** », mais encore plus, plus tard, dans la séquence d'ouverture sublime de « **Touch of Evil** ». Naturellement, bien commencer ne fait pas le film, mais cela le lance et lui donne une impulsion pour la suite du récit. Véritablement, ainsi, ce passage tout en douceur par la fenêtre **symbolise et annonce le style**, le tempo que va insuffler le réalisateur à son film. On se rend compte aussi qu'un tel franchissement (de fenêtre) est rare et qu'on a de la peine à en trouver de semblables.

En effet, dans « **Citizen Kane** », la caméra, bien que filmant d'abord l'extérieur (Kane qui joue dans la neige) puis l'intérieur, ne franchit pas physiquement le cadre : C'est plutôt par un zoom que le passage s'effectue (un **zoom** n'est pas un **Travelling** : pour preuve, le protagoniste de « **Sunset Boulevard** », lorsqu'il s'approche des studios de cinémas (Paramount), l'avancée n'est pas filmée par un Travelling, qui symboliserait (et montrerait) un vrai trajet mais au moyen d'un zoom, par lequel la caméra ne bouge pas : symboliquement, ainsi, le réalisateur donne l'information, certes de manière subtile (ce ne sera pas perçu par bon nombre de spectateurs), que le personnage ne pourra, tel le héros du « **Château** » de F. Kafka, jamais atteindre (et réussir) dans le cinéma (il est scénariste).

Wise représente ainsi le franchissement d'une fenêtre, après son approche, ce que ne fera pas Hitchcock, dans sa scène d'introduction, aussi, de « **The Rope** ». Après avoir filmé la rue, puis fait un Travelling latéral, il s'approche d'une fenêtre. Mais le plan suivant sera à l'intérieur, réalisé au moyen d'une coupe. C'est donc le **montage** qui va unifier les 2 scènes, d'extérieur puis d'intérieur. En effet, l'action ne se situant qu'à l'intérieur, il eût semblé inapproprié de relier les 2 espaces alors que le récit prône une séparation nette. C'est même la cause qui permet un acte répréhensible et à l'abri des regards extérieurs. Ainsi, vers la fin du film, c'est en tirant des coups de feu par la fenêtre que le personnage interprété par James Stewart va alerter la police, ce qui montre bien qu'il faut certains moyens pour attirer l'attention sur ce logement. Dans ce film, le danger est donc dedans, soit normalement dans un espace dans lequel on devrait être en sécurité.

Dans « **Rear Window** », de même, le danger est aussi dans un logement, mais à la différence qu'il s'agit d'un appartement voisin, visible depuis la fenêtre d'en face, depuis laquelle on regarde, complice que l'on est du protagoniste (James Stewart, encore, qui est l'un des acteurs préférés de Hitchcock). Le **danger au dehors**, visible depuis une fenêtre, se retrouve dans « **Night of the Hunter** », il est bien visible, et même d'autant plus inquiétant qu'il apparaît à contre-jour et qu'il chante des cantiques (ce qui inquiète encore plus, car un homme d'Eglise semble plutôt protecteur). A **ce danger visible** répond celui de latent, possible, plausible, à venir, dans « **Good Fellas** », de Scorsese. Cela est l'inverse de la scène de « **The Big Heat** », où cette fois-ci, la situation semble calme, soit comme un répit, ce qui en l'occurrence fut trompeur, le danger survenant ainsi avec d'autant plus de surprise et de violence.

L'un des buts de la fenêtre est de faire entrer la lumière. Parmi les exemples qui traitent ce thème, nous relevons « **On connaît la chanson** », où l'on ne voit que l'effet (sans la source), selon la « leçon » de Louis I. Kahn (« La lumière ne sait pas ce qu'elle est avant de frapper un mur »). La lumière éclaire dans ce cas les visages, alors qu'elle projette des ombres, immenses, sur le sol et les murs, dans « **Mr. Arkadin** », de O. Welles.

jointmaster
ofarchitecture