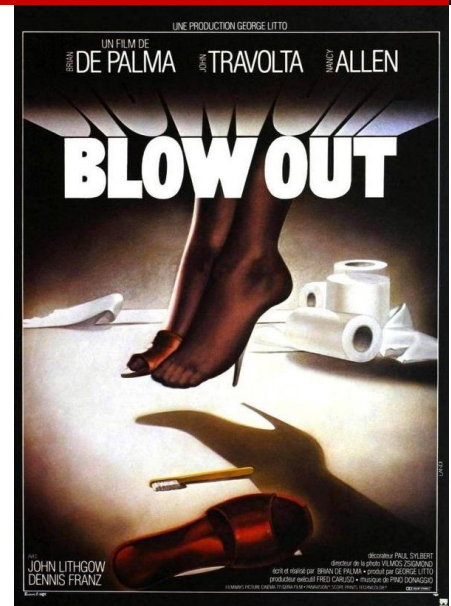


BLOW OUT

de Brian DE PALMA

FICHE TECHNIQUE

Pays : USA
 Durée : 1h47
 Année : 1981
 Genre : Drame, Thriller
 Scénario : Brian DE PALMA, Bill MESCE Jr.
 Directeur de la photographie : Vilmos ZSIGMOND
 Costumes : Vicki SÁNCHEZ
 Montage : Paul HIRSCH
 Musique : Pino DONAGGIO
 Coproduction : Filmways Pictures / Cinema 77 / Geria Film / Viscount Associates
 Distribution : Mission Distribution
 Casting : Lynn STALMASTER
 Interprètes : John TRAVOLTA (Jack Terry), Nancy ALLEN (Sally), John LITHGOW (Burke), Dennis FRANZ (Manny Karp), Peter BOYDEN (Sam), Curt MAY (Donahue), John AQUINO (Detective Mackey)
 Sortie : 17 février 1982
 Reprise : 15 août 2012



SYNOPSIS

Jack est preneur de son dans le cinéma, et cherche un cri effroyable pour le film d'horreur sur lequel il travaille. Une nuit, alors qu'il capte des bruits dans la nature, il assiste à un accident de voiture dont il enregistre chaque détail sonore. Voyant que la voiture passe à travers la balustrade d'un pont et tombe à l'eau, il se jette au secours des passagers. Puis le lendemain, en écoutant l'enregistrement de l'accident de la veille, il se rend compte que le hasard n'y est sûrement pour rien.

AUTOUR DU FILM

Filmographies

Pino Donaggio : *Carrie au bal du diable* (1976), *Pulsions* (1980), *Rendez-vous avec la mort* (1988), *Excès de confiance* (1995), *The Order* (2001)...

John Travolta : *La fièvre du samedi soir* (1977), *Allo maman ici bébé* (1989), *Pulp fiction* (1994), *Volte face* (1997), *La ligne rouge* (1998), *Grease 3* (2003)...

Nancy Allen : *La dernière corvée* (1974), *Robocop 1, 2 et 3*, *Polstergeist III* (1988), *Party boys* (2001)...

John Lithgow : *Obsession* (1976), *La quatrième dimension* (1983), *Cliffhanger* (1993), *L'affaire Pélican* (1993), *Shrek 1 et 2*...

Dennis Franz : *Pulsions* (1980), *58 minutes pour vivre* (1990), *La cité des Anges* (1997)...

PISTES PÉDAGOGIQUES

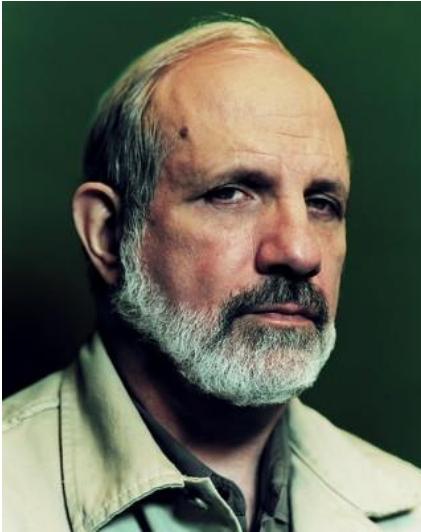
Mots-clés

Thriller, son/bruitage

Ici, la fiction trouve véritablement son origine dans le son, et à la question « qu'y a-t-il à voir ? », De Palma substitue : « qu'y a-t-il à entendre ? » Dans le dispositif du film, le cinéaste laisse une large place à la description du matériel et des techniques de prise de son.

1 – Avant la projection

• Biographie



Cinéaste américain né en 1940, d'origine italienne comme beaucoup d'autres grands réalisateurs de cette époque (Scorsese, Coppola...), même si ses origines n'auront pas autant d'importance dans son œuvre que pour ses contemporains.

C'est un adolescent plutôt doué, même plus, qui témoigne de vraies aptitudes pour les sciences et se lance dans l'invention de petites machines, encouragé en cela par des parents assez exigeants du point de vue de l'éducation.

A noter, trois chocs vécus dans sa jeunesse, tous essentiels dans la construction de sa personnalité :

- choc intime, personnel. Un épisode de sa jeunesse, moins anecdotique qu'il n'y paraît et dont on trouve des traces dans sa filmographie lorsque le jeune Brian découvre sa mère inanimée, après qu'elle eut tenté de mettre fin à ses jours, du fait des infidélités à répétition du père. Le jeune garçon qu'il était décida de pister son père avec un appareil photo afin de le prendre sur le fait, travail de détective qui conduira au divorce de ses parents. Il s'agit d'un épisode qui hantera Brian de Palma car il se rendra compte plus tard que sa mère l'avait peut-être manipulé ; et là se trouve en partie l'origine d'une des thématiques centrales de son œuvre, celle du doute, voire de la paranoïa,
- choc esthétique, artistique qui le fera dévier de son orientation scientifique : la découverte du cinéma d'Alfred Hitchcock et notamment de *Vertigo* (*Sueurs froides*) en 1958, film essentiel dont Brian de Palma proposera des interprétations diverses, des relectures dans plusieurs de ses propres créations. Hitchcock devient donc pour lui une sorte de père spirituel à qui il rend hommage sous des formes très différentes, dans une perspective postmoderne de recyclage de l'image et des histoires, de réinterprétation,
- choc historique, celui de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, filmé, contrairement à d'autres faits historiques, mais dont la preuve visuelle n'a pas assuré pour autant une certitude quant au déroulement des faits. Avec cynisme mais sérieux, De Palma déclarera : « L'assassinat de Kennedy est la chose la plus amusante que j'ai vue à la télévision. »

• Filmographie

- *Greetings* (1968)
- *Phantom of the paradise* (1974)
- *Carrie au bal du diable* (1976)
- *Pulsions* (1980)
- *Blow Out* (1981)
- *Scarface* (1983)
- *Outrages* (1989)
- *Mission impossible* (1996)
- *Mission to mars* (2000)
- *Le Dahlia noir* (2006)



Un cinéaste qui s'illustre donc dans plusieurs genres : films de guerre (*Outrages*), de science-fiction (*Mission to Mars*), d'horreur ou fantastiques (*Carrie*), opéra musical (*Phantom of the Paradise*), même si son domaine de prédilection demeure le thriller, le film à suspense.

- Retour sur quelques films

- *Carrie au bal du diable*, 1976 :

Résumé : le quotidien d'une jeune fille, souffre-douleur de sa mère folle dévote et de ses « camarades » de classe ; adaptation d'un roman célèbre de Stephen King.

Extrait : http://www.youtube.com/watch?v=5nV_0oQDiRA

Remarques sur la scène du bal : utilisation du split-screen, écran coupé auquel le réalisateur aura souvent recours dans d'autres films ; à noter aussi le flou artistique et onirique dans lequel baigne la scène, assez typique d'une esthétique héritée d'Hitchcock ; l'expressionnisme à travers les expressions quasi-grimaçantes des personnages et figurants (les acteurs sont souvent poussés chez De Palma à livrer des prestations assez intenses, à la limite du grotesque) ; la violence dont l'être humain peut faire preuve avec le sang de porc répandu sur le visage de la virgine héroïne ; une esthétique très travaillée, très graphique, proche de celle du giallo italien.

- *Pulsions*, 1980 :

Résumé : les déambulations d'une quinquana frustrée, qui s'éprend d'un homme qui lui est pourtant inconnu et qu'elle a rencontré dans un musée ; cette liaison unique lui sera fatale car elle perdra la vie tuée par une mystérieuse blonde, dans un ascenseur, en voulant récupérer son alliance oubliée dans l'appartement de son amant.

Extrait : <http://www.youtube.com/watch?v=GvP7jQK02W8>

Remarques sur la scène de l'ascenseur : le lieu unique qui crée un sentiment de claustrophobie et d'angoisse (l'ascenseur est un lieu assez récurrent dans l'œuvre du cinéaste et souvent associé à la mort, comme on le voit par exemple dans *Les Incorruptibles* ou *L'Impasse*) ; les blondes, prototypes hitchcockiens par excellence, ici au nombre de deux ; la tension du suspense ; la violence se rapprochant de celle de *Psychose* ou *Les Oiseaux* (même logique que chez Hitchcock : associer le rythme des coups donnés à celui du montage, lui aussi cut) ; le recours au ralenti qui crée un moment de suspension.

- *Scarface* et *L'Impasse* peuvent être considérés comme les deux volets à distance d'un diptyque mettant en scène un héros/antihéros confronté au monde de la mafia, à chaque fois joué par Al Pacino. Les deux films proposent une interrogation sur le monde de la mafia, mais aussi et surtout sur le sort tragique de deux héros qui réagissent à l'inverse face aux situations (jouissance et folie destructrice dans le premier, sagesse, intériorité et distance dans le second, et d'un point de vue stylistique, passage d'une esthétique baroque à une forme de classicisme).

- *Les Incorruptibles*, 1987 :

Résumé : adaptation de la série télévisée (comme plus tard *Mission impossible*) ; la traque d'Al Capone par Eliot Ness.

Vidéo : http://www.wat.tv/video/incorruptibles-scene-gare-38729_384kt_.html

Remarques sur la scène de la gare : la reprise hommage d'une scène culte, celle du *Cuirassé Potemkine* (de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein & Grigori Aleksandrov) ; l'aspect chorégraphique des déplacements ; virer vers une forme d'abstraction à force de recours aux ralentis.

- *Snake eyes*, 1998 :

Résumé : un meurtre est commis lors d'un match au sommet entre deux champions de boxe ; le film montre la diversité des points de vue sur l'événement qui est survenu.

Vidéo : <http://vimeo.com/3235512>

Remarques sur l'exposition du film : la maestria de l'emploi du plan-séquence au début du film, à la manière de l'entrée en matière de *La Soif du mal* d'Orson Welles ; un procédé qui permet d'inscrire le film dans un lieu balayé sous plusieurs angles et de présenter les personnages en temps réel.

- *Redacted*, 2007 :

Résumé : le film confronte à nouveau plusieurs points de vue, mais cette fois-ci, sur des événements empruntés au réel (la guerre en Irak, les exactions commises de chaque côté).

Remarques générales sur la technique, l'esthétique du film : l'emploi de la vidéo numérique pour proposer une réflexion sur le rapport au réel ; diverses sources d'images sont utilisées et collées, créant un sentiment de vertige et poussant le spectateur à douter de plus en plus du « réel » et donc à exercer son jugement critique.

• Synthèse sur les éléments récurrents dans son œuvre

- La violence, le sang qui coule

De nombreuses scènes violentes qui le rapprochent du giallo italien et de la veine sadique d'Hitchcock quand il tourne *Les Oiseaux* ou *Psychose* ; le sang doit couler, surtout celui des femmes, la plupart du temps blondes ; une complaisance dans l'horreur à relier à une dimension aussi psychanalytique (appréhender le désir féminin, l'entrée dans l'adolescence dans *Carrie...*), méthode analytique à laquelle Brian de Palma est assez sensible ; outrance qui n'a rien de réaliste comme on peut le voir dans *Les Incorruptibles* avec le personnage de Sean Connery capable de ramper sur une longue distance, le corps criblé de balles, ou celui d'Al Pacino dans *Scarface* avec son corps réduit à une passoire mais qui reste capable de tenir encore sur ses jambes.

- Le suspense, la concentration et la tension sur un instant

Plusieurs de ses films proposent une concentration sur un événement se déroulant dans un lieu confiné, des gares souvent, ou des couloirs, et même avant tout des ascenseurs ; une concentration qui motive l'emploi de ralentis ; de vrais morceaux de bravoure avec des scènes de poursuite ; une logique de la suspension qui peut se rapprocher d'une logique propre au nouveau roman avec une forme de déconstruction assez abstraite, et qui donne tout son sens au mot souvent utilisé à tort à et travers, « suspense ».

- Un cinéma référentiel et esthète

Dans sa filmographie, de nombreuses adaptations de romans ou de séries télévisées ; mais une dimension référentielle aussi dans le fait que plusieurs de ses films font des clins d'œil plus ou moins discrets à d'autres cinéastes ; une logique poussée tellement loin que De Palma a parfois fait des remakes de scènes de ses propres films ou de films entiers (comme on le voit dans la paire *Outrage/Redacted* avec le contexte militaire et l'épisode traumatique et central du viol).

- Le portrait d'une société corrompue

Pessimisme des histoires racontées et de leur dénouement ; fragilité, faiblesse des héros ; la figure peu glorieuse de l'homme et notamment de l'Américain ; des scènes de procès assez récurrentes mais toujours traitées sur le mode du Grand-Guignol (cf. *Le Bûcher des vanités*).

- Le lyrisme bizarre, une forme de romantisme un peu fétichiste

Certes, la femme est souvent réduite à l'état d'objet (notamment sexuel) mais en même temps elle est sacralisée, mise sur un piédestal, et l'homme paraît finalement plus faible qu'elle ; la femme peut mener l'homme à sa perte (femme fatale, qui est d'ailleurs le titre de l'un de ses films) ; le romantisme aussi au sens premier de solitude des personnages.

- Le pouvoir des images

Des films qui se proposent souvent de relever des défis techniques, comme une volonté de prouver quelque chose, de défier les anciens et modèles ; mais aussi dans le sens où l'image devient très fréquemment chez De Palma un élément narratif essentiel quand elle pose problème (dans *Redacted*, multiplication des supports visuels qui brouille l'appréhension d'un fait sans doute très grave ; dans *Snake*

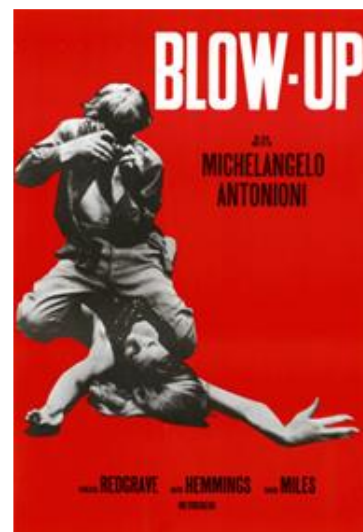


eyes, se servir de la vidéo pour piéger les héros ; dans *Blow Out*, élément d'une photo qui sert de point de départ à la quête obsessionnelle du personnage).

- A propos de *Blow Out*, contextualisation du film

Le film est réalisé en 1981, entre *Pulsions* et *Scarface*.

Dans cette œuvre, Brian de Palma renoue avec une veine politique qui marquait ses toutes premières œuvres (*Greetings* et *Hi, mom!*). Ce projet est très cher au réalisateur : il en écrit lui-même le scénario, ce qui est plutôt rare dans le cinéma américain. Il se nourrit de plusieurs affaires politiques qui ont marqué l'inconscient collectif : l'assassinat de JFK déjà évoqué plus haut et dont la captation n'a pas réussi à dissiper les doutes, notamment car la version filmée par Zapruder ne propose qu'un seul point de vue et a, de plus, été amputée de quelques secondes par la commission Warren avant d'être transmise aux chaînes de télévision ; autre événement, dont on trouve une trace directe dans *Blow Out*, l'affaire Chappaquiddik, qui vit l'un des frères de JFK, Ted, prendre la fuite après un accident de voiture qui coûta la vie à sa maîtresse ; dernier événement, le scandale du Watergate qui infuse tout le cinéma de la deuxième moitié des années 1970.



Le film est important aussi car il met en quelque sorte un terme à une série de films qui rendaient directement hommage au maître à filmer, Alfred Hitchcock, même si l'on trouve dans *Blow Out* quelques traces de *Psychose* (les femmes tuées au couteau sous la douche), de *Vertigo* (l'isolement progressif d'un héros traînant avec lui un vieux traumatisme et qui essaie de reconstruire une réalité, d'en devenir le metteur en scène, au point de frôler la folie ; la mort à la fin de la femme aimée, qui a comme par hasard lieu près d'une cloche...). Le film se place en revanche plutôt dans le sillage de *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966), lui-même adapté d'une nouvelle de Julio Cortázar (*Las Babas del diablo*, traduit *Les Fils de la Vierge* en Français, et extrait du recueil *Les Armes secrètes*, 1959) et qui repose sur le même argument : la présence d'un élément pas détecté par le héros au départ et qui modifie la perception du réel, en plongeant le personnage principal dans un état de doute qui l'isole. Le titre choisi par De Palma fait directement écho à celui de Antonioni, avec un jeu de mots puisque « blow out » renvoie au

fait qu'un pneu éclate.

On retrouve ici le goût postmoderne du réalisateur pour la reprise d'œuvres déjà racontées mais qu'il va retravailler à sa manière (le photographe d'Antonioni devient un ingénieur du son). Autre film crucial dans la genèse du projet : *Conversation secrète* de Francis Ford Coppola, palme d'or en 1974, film vénéré par Brian de Palma, racontant l'histoire d'un spécialiste de la filature qui découvre que le couple qu'il espionne est menacé de mort, ce qui le plonge dans un terrible dilemme. Contrairement au film d'Antonioni qui faisait la part belle à l'image (photographique), cette œuvre repose sur le son. D'une certaine manière, à travers *Blow Out*, Brian de Palma parvient à faire fusionner ces deux sources pour proposer une réflexion sur le cinéma, art total associant l'image et le son. A noter pour finir que *Blow Out* est l'un des films de chevet de Quentin Tarantino.

- Quelques pistes d'approche du film : confrontation de trois affiches

La première semble faire le lien avec celle de *Pulsions*, film réalisé juste avant, et oriente le spectateur vers une lecture érotique de l'œuvre ; un procédé racoleur qui peut faire écho au fait que le film s'ouvre sur une scène cherchant volontairement à satisfaire un public masculin ; le personnage masculin du film est absent, stratégie intéressante et risquée car John Travolta est l'un des acteurs les plus populaires de l'époque, suite aux succès de *La Fièvre du samedi soir* et de *Grease* ; à noter la présence assez énigmatique de rouleaux blancs en arrière-plan ; après avoir vu le film, on se rend compte que cette scène renvoie au meurtre d'une

femme dans les toilettes de la gare, scène plutôt anecdotique dans le film ; l’affiche laisse donc de côté la dimension politique, critique du film, ainsi que sa réflexion sur le cinéma.

La deuxième affiche est peut-être plus fidèle à l’atmosphère du film en isolant le visage du personnage masculin sur un fond noir, ce qui renvoie à la situation d’enfermement dans laquelle il se trouve peu à peu pris ; il semblerait cette fois-ci que l’accent soit mis sur l’effroi que pourrait susciter le film (sorti à quelques mois de *Shining* de Kubrick), ce qui est là encore une fausse piste.

La troisième affiche, plus récente que les deux autres, propose un collage d’éléments importants du film : la voiture du gouverneur, prise dans la cible d’un viseur ; à noter que le visage du héros se trouve en partie pris dans cette cible ; l’œil renvoie à la fois au statut de témoin oculaire du héros et au thème du voyeurisme.



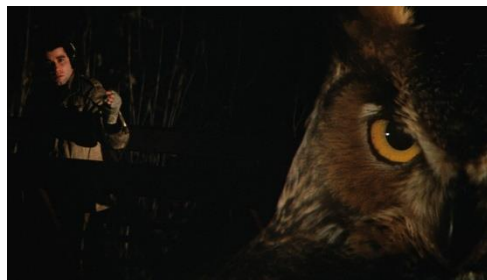
2 – Après la projection

- Identification des procédés techniques typiques de Brian de Palma

Le flou artistique dès le départ, avec la caméra subjective pour se mettre dans la peau du tueur du film de série Z ; à noter le recours au plan subjectif, assez fréquent chez De Palma (image 1 : 3min03).



Le split-screen, présent dès le générique du début (vision simultanée du travail du héros et des images d’actualité) ; le split-screen est réutilisé à d’autres reprises dans le film, sans que la frontière visuelle entre les deux images soit visible, notamment pour rendre nets deux plans d’un même cadre (image 2 : 7min50 ; image 3 : 18min30 ; image 4 : 1h19min33).



La plongée totale ou plan-douche, la caméra placée à la verticale pour donner l’impression d’un regard surplombant, omniscient et ironique qui écrase les personnages dans un espace intérieur (procédé déjà utilisé dans *Taxi driver* de Martin Scorsese en 1976) et utilisé à deux reprises dans *Blow Out* (image 5 : 1h03min51 ; image 6 : 1h16min24).



Le panoramique circulaire ininterrompu qui donne l'impression que Jack se démultiplie, est partout et nous donne à ressentir l'euphorie du personnage qui peaufine sa reconstitution de la scène de l'assassinat.

Les jeux d'incrustation qui donnent un effet artificiel, faux, comme dans l'un des derniers plans qui montre Jack enlacer sa bien-aimée désormais morte, sur fond assez kitsch de feux d'artifice (image 7 : 1h42min24).



- Quelques approches thématiques

Demander aux élèves de repérer tout ce qui peut concerner la représentation des Etats-Unis. De nombreux drapeaux apparaissent tout au long du film, le bleu et le rouge ne cessent d'éclairer les scènes ou de se retrouver dans les décors (celui de la chambre du motel dans lequel s'abritent les deux « amoureux », image 8 : 28min) ; le film fait une place de choix aux cloches de la liberté (le tueur en grave même une sur sa première victime féminine) ; le film s'achève avec la célébration de la liberté des Etats-Unis ; bien noter avec les élèves que cette représentation des Etats-Unis est très ironique et amère, le film donnant l'impression que tout est corrompu, depuis la base jusqu'au sommet et que la violence semble prévaloir depuis la création de ce pays (voir la vitrine que Jack défonce à la fin et qui laisse voir divers mannequins pendus et ridicules, image 9 : 1h36min56) ; et c'est sans doute la raison qui pousse à justifier le fait que Sally meurt sur fond de drapeau étoilé géant (image 10 : 1h40min05).



La question de l'argent peut aussi avoir son importance : beaucoup de personnages évoquent ce qu'ils feraient avec telle somme d'argent ; la cupidité règne, plusieurs personnages féminins sont d'ailleurs des prostituées (image 11 : 1h24min05) ; Brian de Palma se pose ici en discret moraliste.



Le thème de l'échec, du ratage : Jack est d'une certaine manière un raté, il travaille pour des films de piètre qualité et ne sera jamais écouté par personne, finissant seul sur son banc enneigé (image 12 : 1h42min55) ; le réalisateur est lui aussi un raté, lui qui réalise des films oscillant entre horreur et érotisme, remplis de clichés ; Sally a aussi vu ses rêves de travailler comme maquilleuse de cinéma tomber à l'eau ; le tueur échoue lui aussi en se trompant de cible avec la femme sosie de Sally ; enfin, le film s'achève sur un constat amer, Jack a tout perdu, il n'est plus que l'ombre de lui-même mais, ironie du sort, il a trouvé le cri parfait.



S'intéresser au motif du double. La scène de l'assassinat qui ne cesse d'être réinterprétée, déconstruite, reconstruite ; les diverses femmes blondes qui sont autant de déclinaisons de la femme aimée (à noter que Nancy Allen fut un temps la compagne du réalisateur lui-même) ; le tueur en charge de l'assassinat du gouverneur peut, quant à lui, faire écho au meurtrier du film de série Z sur lequel s'ouvre le film.

La présence de l'image dans le film. Le film propose divers plans sur des photographies (de Sally au lit avec des hommes, image 13 : 58min44), de coupures de presse, notamment les clichés sur la voiture qui chute ; des images en mouvement apparaissent également, comme celles qui passent au journal télévisé (qui inclut lui-même des images fixes, d'ailleurs, image 14 : 32min06) ou les scènes extraites du film doublé qui ouvrent et ferment le film et qu'on retrouve à plusieurs étapes souvent comiques ; mais le plus intéressant dans le film, c'est comment l'on passe de l'image fixe à l'image en mouvement, de la photographie au cinéma et comment un simple ingénieur du son peut devenir metteur en scène, démiurge ; on assiste à cette naissance du cinéma dans une scène où le héros forme une sorte de flip-book à partir des photographies de l'accident (image 15 : 33min56) ; à noter avec les élèves que l'image une fois reconstituée n'apporte pas forcément la vérité, ou en tout cas pas de satisfaction particulière, pas de reconnaissance (le héros finit seul avec la voix de sa bien-aimée défunte, tel un nouvel Orphée).

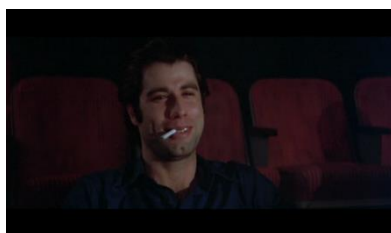




Le secret, bien évidemment, du fait de la thématique de l'édition 2015 du Festival Premiers Plans d'Angers : le héros porte en lui un secret qui lui fait nourrir un sentiment de culpabilité, à savoir sa responsabilité dans l'élimination de son collègue par la mafia qu'il devait infiltrer ; Sally cache aussi au départ sa responsabilité dans l'assassinat du gouverneur et ses activités de prostituée ; l'intrigue, quant à elle, tourne entièrement autour d'un secret, d'un complot politique que beaucoup de personnes cherchent à étouffer. Le secret, qu'on cherche à le cacher ou à le révéler, rend fous les hommes, les pousse dans tout ce que la loi interdit (voler, tuer, mentir, marchander les corps...). Le secret ne sera au fond jamais complètement résolu, ce qui n'a pas d'importance, le film opérant sur la fin un virage romantique et sentimental étonnant. Le héros garde d'ailleurs secrètes les circonstances dans lesquelles s'est faite la captation du cri atroce de sa bien-aimée : il conserve l'enregistrement de sa voix comme une relique précieuse.

- Analyse de séquence : la scène originale de l'assassinat (9min20 à 13min57)

Remarque liminaire : il serait intéressant de revenir avec les élèves sur les diverses scènes où l'on voit le héros dans des situations de travail pour constater son évolution physique et morale, entre le jeune homme moqueur, décontracté et sûr de lui du début, et l'homme abîmé, prostré, rongé par le doute et la douleur du dernier plan (1^{er} visage du héros dans image 16 : 3min24 et dernier visage dans image 17 : 1h44min40).



La scène étudiée se décompose en trois étapes, trois mouvements :

- Tout d'abord, la mise en place d'un décor : Brian de Palma semble construire au fur et à mesure l'espace, en partant d'une vision assez nue, dépouillée (quelques arbres près de l'eau) pour ensuite le remplir (en y mettant des figurants – le couple d'amoureux, le crapaud et la chouette) ; c'est donc la rigueur qui prévaut dans cette première phase où les mouvements de caméra sont pratiquement absents (les plans sont fixes et c'est le montage et le choix de différents axes qui créent le mouvement), où le son est épuré, réduit au minimum, au point de frôler une forme d'abstraction ; on peut aussi s'intéresser à la représentation du héros, qui semble ici dans son élément, l'allure décontractée, le geste ample et aisé, il a tout du chef d'orchestre avec son micro-perche légèrement mais sûrement manipulé, l'espace lui appartient, il le saisit en tournant avec grâce sur lui-même ; s'il fait penser à un chef d'orchestre, c'est bien évidemment parce qu'il choisit les sons qui entreront dans sa « symphonie » (image 18 : 9min51) ; mais tout le monde ne le perçoit pas ainsi, on peut, nous, penser à un homme pointant son arme à l'horizontale vers la cible tel un sniper (image 19 : 9min58).



La femme en rouge voit quant à elle en lui un potentiel voyeur ; et c'est d'ailleurs sur la notion de point de vue que l'on peut aussi s'interroger en voyant cette scène qui multiplie les manières de voir et de cadrer le héros (dans un rythme ternaire surplombant, par exemple, qui donne l'impression qu'un anonyme est en train d'observer la scène, procédé qui revient à diverses reprises, image 20 : 9min41, image 21 : 9min42, image 22 : 9min44), ou qui adopte aussi des points de vue aussi divers et incongrus que ceux d'un couple d'amants ou d'animaux nocturnes (le recours au split-screen avec la mise sur le même plan du premier plan et de l'arrière-plan va dans ce sens).



- Ensuite, une phase un peu plus courte, celle de l'entrée dans le champ sonore et visuel de la voiture du gouverneur : on note à partir de ce moment que c'est la première fois que l'on entend dans cette scène un son autre que naturel (le bruit des roues de la voiture) ; la mise en scène joue davantage sur les mouvements de caméra, ou en tout cas sur les zooms (avant), pour cadrer de plus près les bobines d'enregistrement et les oreilles recouvertes d'écouteurs du héros ainsi que ses yeux filmés frontalement ; le moment de l'accident en lui-même, crucial dans le récit général du film, est volontairement filmé avec simplicité et économie de moyen, sans recours dramatique aux ralentis, sans surenchère dans les cascades, comme c'est souvent le cas dans le cinéma d'action de l'époque.



- Enfin, le moment du sauvetage. La logique retenue n'est plus du tout celle du début du film ; la musique devient en effet extra-diégétique, un thème associant percussions et violons, assez classique dans ce genre de scène, vient prendre le relais de l'austérité sonore du début (on constate d'ailleurs que cette musique fait son apparition au moment où le héros pose son micro) ; le héros revient ici dans le réel, il est dans l'action et peut donc moins maîtriser la situation dans laquelle il se retrouve. C'est sans doute pour cela qu'il ne peut pas se rendre compte qu'un personnage se trouvait sous lui pendant qu'il captait les sons (le spectateur a donc, contrairement à précédemment, une longueur d'avance sur le personnage, et le metteur en scène filme à deux reprises la silhouette de celui qui était là, caché dans la végétation automnale, image 23 : 12min10) ; la scène du sauvetage en elle-même est traitée de manière plutôt graphique voire irréaliste avec une luminosité assez forte compte-tenu qu'il s'agit d'une scène nocturne, qui plus est se déroulant sous

l'eau (on voit se rejouer ici le code couleur déjà cité plus haut au sujet de la présence parfois subliminale des Etats-Unis dans le film, le rouge – du sang de la victime – et le bleu – de l'eau, image 24 : 13min21) ; ce qui peut paraître assez ironique et grinçant ici, c'est l'apparition du cadavre du gouverneur qui surgit tel un vulgaire pantin désarticulé dans le champ de la vitre de la voiture (la musique fait une courte pause pour mettre en avant ce spectacle désolant) ; enfin, l'image du héros tâchant d'éclater une vitre pour faire sortir celle qui est encore en vie peut être interprétée de manière plus symbolique comme ce qu'il fera durant le reste du film, à savoir vouloir faire éclater, contre vents et marées, la vérité, même si elle est peu reluisante et saignante.



La scène peut donc être lue de manière assez symétrique avec deux parties aux extrémités d'une longueur assez analogue mais opposées en tous points (sur le son, les procédés de filmage, la représentation du héros, le traitement du décor...), et en leur milieu une phase de transition très sèchement traitée et que le reste du film ne cessera de retravailler afin de l'étoffer.