



HAL
open science

Géopoétique de Los Angeles : "Heat" de Michael Mann

Antoine Gaudin

► **To cite this version:**

Antoine Gaudin. Géopoétique de Los Angeles : "Heat" de Michael Mann. Théorème : travaux de l'IRCAV, Université de Paris, 2016, Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains, 26. hal-01386305

HAL Id: hal-01386305

<https://hal.science/hal-01386305>

Submitted on 28 Oct 2016

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.

Géopoétique de Los Angeles

Heat de Michael Mann

Antoine Gaudin

« Les peintres voient la ville...

Mais seule la succession des images lui donne vie. »

Alberto Cavalcanti, *Rien que les heures*, 1926 (intertitre)

Cette réflexion sur les enjeux esthétiques des représentations cinématographiques de la ville s'articule autour de deux domaines théoriques distincts, que l'on s'efforcera cependant de traiter de manière interdépendante.

- Il s'agit en premier lieu de considérer la ville moderne comme *une proposition formelle en soi*, c'est-à-dire comme un environnement sensoriel singulier, producteur de formes originales. C'est parce qu'elle constitue déjà elle-même *un principe esthétique* que la ville est susceptible de se fondre dans la matière expressive du cinéma – et non dans la mesure où elle serait seulement envisagée comme un motif, un sujet de représentation, par le cinéma. À cet égard, la notion de géopoétique¹ se veut une façon de poser la question de la spécificité du médium dans son rapport avec la ville : la spécificité de la métropole moderne, comme environnement sensoriel, rejoindrait ou appellerait donc la spécificité du cinéma – en tant que moyen d'*expression*, et non plus seulement en tant que moyen de *reproduction* ; il importe moins de *montrer* l'espace urbain que d'en traduire certaines essences, dans le langage propre du cinéma.

- Il s'agit dans le même temps de s'interroger sur le lien que la théorie esthétique du cinéma peut nouer avec d'autres formes d'approches de la ville, et notamment avec les disciplines du savoir pour lesquelles la ville constitue un terrain privilégié. Nous nous intéresserons ici essentiellement aux travaux de géo-sociologie urbaine sur la ville de Los Angeles – celle-là même que filme Michael Mann dans *Heat*. C'est ainsi que pourra

¹ Le néologisme « géopoétique » a été proposé et développé par Kenneth White au début des années 1990, afin de circonscrire une voie esthétique et philosophique dont l'ambition serait de revenir au rapport fondamental et concret entre l'être humain et son environnement. Ce qui est visé, c'est une *géographicité* de l'homme, c'est-à-dire l'incorporation de l'élément géophysique comme dimension fondamentale de l'existence humaine. Dans le domaine artistique, la géopoétique se veut avant tout un champ de recherche ouvert, à rebours des solutions traditionnelles de représentation (paysagisme, romantisme, symbolisme, etc.), un questionnement sur le monde porté par les moyens expressifs spécifiques à chaque art. Cf. Kenneth White, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

se poser la question, non pas d'une *illustration* des études urbaines par le cinéma, mais bien d'une utilisation des concepts et des conclusions de cette discipline afin d'enrichir l'analyse du film.

À l'intérieur du cinéma narratif et représentatif classique, Michael Mann semble être aujourd'hui l'un des cinéastes qui se prêtent le mieux à cette double approche de la ville à l'écran. Afin de mettre en perspective son travail formel sur la ville de Los Angeles, il semble pertinent de commencer par revenir – même à grands traits – sur deux étapes importantes de l'histoire des représentations urbaines au cinéma.

On le sait, depuis l'invention des frères Lumière, le cinéma et la ville ont étroitement partie liée. Contemporain des mutations profondes des grandes villes de 1900 (en particulier de l'essor industriel et des moyens de transport qui la recomposent), témoin des modifications de l'environnement sensoriel qu'elles entraînent chez les hommes², le cinématographe Lumière en restitue immédiatement l'image « sur le vif », en des compositions déjà très élaborées en termes de cadre et d'utilisation de la profondeur. Mais surtout – et c'est bien là ce qui distingue les « vues » Lumière des autres types de représentation urbaine – *le mouvement est partout*. Plus ou moins consciemment, les Lumière (et leurs opérateurs) composent leurs « vues » de manière à exploiter au mieux cette « donnée » du cinématographe. En cinquante secondes (le temps moyen d'une vue), l'image de la ville s'anime d'une infinité de déplacements, mouvements humains, mouvements de machines et d'animaux, plus ou moins associés ou opposés dans leurs vitesses et leurs trajectoires respectives. Tel qu'on peut l'observer dans la plupart des vues urbaines tournées entre 1895 et 1897, le travail sur le cadre et la profondeur vise avant tout à faire apparaître à l'écran la plus grande concentration de mouvements de ce type, et à dégager de l'entrecroisement de ces mouvements des valeurs de formes, de vitesses, d'intensités, voire une première ébauche de récit.

² Sur ce point, on pourrait remonter à l'œuvre de Baudelaire. À la suite du poète français, les réflexions sur la ville s'intensifient au tournant du XX^e siècle. En 1903 notamment, Georg Simmel, dans son enquête sur les aspects spécifiquement modernes de la ville contemporaine, voyait la grande ville comme créatrice des assises sensorielles de la vie mentale. Cf. Georg Simmel, *Philosophie de la modernité 1 : la femme, la ville, l'individualisme*, Paris, Payot, 1988.

Il faut noter que le cinéma, pris en lui-même (un spectacle nouveau fondé sur le mouvement) et indépendamment de ce qu'il représente, participe également à cette modification de l'environnement sensoriel.



C'est dans cette concentration de mouvements que réside l'enjeu premier d'une représentation spécifiquement cinématographique de la ville, inaccessible sous cette forme aux autres moyens d'expression. Cet enjeu est éventuellement accentué par les directives transmises aux personnes filmées, voire par la mise en mouvement de l'appareil de prise de vues lui-même, posé pour l'occasion sur les machines (tramway, train, bus) qui, justement, sillonnent le décor urbain et recomposent la perception oculaire de la ville par ses habitants. C'est alors un rapport, très organique, de co-énergie qui s'instaure entre les deux machines (une machine en mouvement qui porte une machine qui tourne des images). Et c'est de leur travail conjoint que naît le film.

Ces qualités cinétiques de la ville que les opérateurs Lumière ont intuitivement captées, sont approfondies à la fin de la période muette par les recherches visuelles des « symphonies urbaines », dans des films comme *Rien que les heures* (Cavalcanti, 1926), *Berlin, symphonie d'une grande ville* (Ruttman, 1927), *L'Homme à la caméra* (Vertov, 1929) et *À propos de Nice* (Vigo, 1930).

Constamment parcourue de signaux et de stimuli sensoriels, la ville est traitée, dans ces films, comme un *environnement composite en mouvement permanent*, chargé de valeurs poétiques, avec lequel la caméra fait corps, dont elle épouse les dynamiques. L'appareil de prises de vues lui-même est donc mis à contribution, devenant partie prenante de cette vie citadine qu'il enregistre, de ce corps urbain qu'il parcourt ; comme le montre – de façon didactique – l'exemple de *L'Homme à la caméra*, l'opérateur doit entrer dans une relation d'imprégnation avec la ville qu'il filme. La liberté des mouvements d'appareil, les angles inattendus de prise de vue, la vitesse du montage, le souci d'une *écriture rythmique du visible* qui animaient les auteurs de ces « symphonies » (terme emprunté de manière significative au vocabulaire musical), expliquent que l'impact « documentaire » du référent urbain – encore très présent dans les vues Lumière – cède par moments le pas à une recherche plus abstraite, composée de motifs (le montage analogique des fumées dans *Rien que les heures*), de qualités de

lumière, d'images composites (les surimpressions de *L'Homme à la caméra*) ou encore de structures géométriques comme la ligne, la courbe ou la spirale (particulièrement déterminante dans une séquence fameuse de *Berlin, symphonie d'une grande ville*, où la spirale informe tous les plans – soit en tant que motif de la prise de vues, soit en tant que trajectoire de la caméra elle-même)...



S'opèrent ainsi des allers et retours permanents entre, d'une part, les vertus poétiques de l'enregistrement « objectif » des choses du monde, la matérialité des éléments concrets et reconnaissables de la vie urbaine (par moments soumis à des types de montage discursif ou métaphorique : ainsi dans *Berlin...*, cet ensemble d'images associées autour du thème de l'argent). Et d'autre part, les recherches de montage plus abstraites, plus « musicales », où la représentation s'autonomise par rapport au monde référent, où la profondeur a tendance à s'estomper au profit d'une plastique plane (la ville est alors moins envisagée comme un « décor », ou un environnement en trois dimensions, que comme une « peau », une surface animée de mouvements), où les motifs urbains sont réemployés au sein d'un travail sur le rythme pur, la vitesse, les enchaînements de formes. Il s'agit de considérer l'œuvre elle-même comme un vaste mouvement sensible, avant qu'elle puisse être envisagée comme « image de » quelque chose. Ce qu'affirment ces films, et notamment la fin de *Berlin...*, c'est que le cinéma – un peu comme la ville nocturne – c'est d'abord cela : de la lumière et du mouvement.

Ainsi, les auteurs de ces « symphonies » voulaient moins « reproduire » la ville de façon réaliste qu'en traduire certaines essences, certaines intensités, certaines vérités sensibles au moyen des formes cinématographiques. On peut donc dire que, à maints égards, la ville constituait pour eux – comme pour d'autres créateurs de l'avant-garde artistique à la même période – une configuration sensorielle, une proposition formelle *en soi* ; le travail du cinéaste consistait alors à éprouver cette proposition, puis à la dégager de ses éléments purement « documentaires » (au sens fonctionnel du terme),

afin de transposer dans le corps de son film, dans le système expressif du cinéma, une problématique sensible née de la ville elle-même.

L'héritage formel des symphonies urbaines de la fin du muet ne semble pas avoir été souvent exploité dans le cinéma narratif/représentatif ultérieur – et ce, y compris dans les films au sein desquels la ville constitue une entité importante et fait l'objet d'un traitement esthétique particulier. Si les solutions « picturales » de l'expressionnisme ou du symbolisme ont, quant à elles, été fréquemment employées, plus rares sont les films ou les auteurs qui ont privilégié, dans leur approche de la ville, la dimension plus « musicale » de l'abstraction plastique et du phénomène rythmique. S'il continue aujourd'hui à irriguer en profondeur toutes sortes de productions audiovisuelles (séquences de films, travaux vidéo, documentaires, essais poétiques, vidéoclips, émissions de télévision, etc.), l'héritage des symphonies urbaines semble n'avoir joué qu'en sourdine dans l'histoire du cinéma institutionnel, ne s'exprimant le plus souvent qu'au sein de quelques séquences explicitement dévolues à la suspension de la narration (« balades », interludes, scènes descriptives).

Mais dans la très grande majorité des films, la ville est reléguée au *statut de fond*, de décor pour l'action, dans un régime de représentation devenu dominant, celui de la transparence et du récit causal, qui privilégie le déroulement d'une histoire et ses figures prédominantes constituées par les personnages. Et dans les cas plus rares où elle surpasse son statut d'arrière-plan pour accéder à celui de *figure* (dans le Film noir américain ou les anticipations urbaines de la science-fiction, par exemple), la ville demeure l'objet de traitements qui insistent davantage sur les significations directement associées à la composition du plan, que sur une dynamique de mouvements reconstituée par le montage. Hormis certaines occurrences notables dans la modernité du cinéma européen (Antonioni, Godard, Varda) et hongkongais (Wong Kar-Wai, Tsui Hark), rares furent les cinéastes qui ont envisagé la ville avant tout sous l'angle de l'abstraction plastique et du phénomène rythmique – tout en continuant pourtant à « raconter des histoires ».

Michael Mann fait partie de ces quelques cinéastes chez lesquels on observe une recherche esthétique nettement inspirée par les symphonies urbaines. Depuis une trentaine d'années environ, il tente de marier cette recherche avec l'économie narrative et représentative du film criminel hollywoodien. Parmi les villes américaines, son œuvre témoigne d'un rapport tout particulier avec Los Angeles : de *Thief* (1981) à *Collateral*

(2004) en passant par *Heat* (1995), la plastique urbaine de Mann, sa façon de filmer l'espace angeleinois, n'a cessé de se préciser³.

Le style de Mann ne saurait cependant être décrit comme une « réactualisation » *directe* des symphonies urbaines. Les différences sont manifestes sur plusieurs points :

- bénéficiant du son et de la couleur, le cinéaste américain travaille une dimension plus « phénoménologique » (moins abstraite) de la grande ville ;
- son système figuratif respecte une certaine exigence « réaliste » de fidélité au référent, dont les symphonies urbaines s'étaient en partie libérées ;
- Mann ne se sert quasiment jamais des variations de vitesse de l'image ;
- il ne pratique pas le montage dans un sens explicitement métaphorique ;
- les préoccupations sociales sont beaucoup moins présentes chez lui ;
- Mann, enfin, s'inscrit dans le cinéma de fiction classique, tandis que les symphonies urbaines avaient pris leurs distances avec le « fardeau » du récit à mener.

Mais le cinéma de Michael Mann partage avec les symphonies urbaines un point crucial : c'est ce souci constant de « problématiser » la ville, de la considérer comme une proposition esthétique *en soi*, d'en restituer le mouvement et le rythme dans le corps même du film, enfin d'organiser *par le montage* essentiellement (et non par la seule composition des plans) ses qualités de formes et de lumières.

Le corps en mouvement de la ville se greffe alors sur celui des protagonistes du récit, constamment placés en relation avec un cadre urbain qui les englobe et contribue à les définir. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le développer dans des travaux antérieurs⁴, nous pensons que la principale question formelle qui préoccupe ce cinéaste est celle du *rapport entre un univers psycho-sensoriel particulier (celui du personnage) et un environnement*. Comment l'être-au-monde se structure-t-il par rapport à la ville ? Comment évolue-t-il au fur et à mesure du parcours dans l'espace urbain ? Dans les films de Michael Mann, la mobilisation des moyens spécifiques du cinéma vise avant tout à faire émerger, non le contenu, mais *la structure de ce rapport*.

Afin de bien comprendre ce point, rappelons que nous sommes dans un cinéma de genre – le film criminel – assumé, épuré, resserré autour de ses figures (le Flic, le

³ Notons que *Thief*, à la différence des deux autres films, ne se déroule qu'en partie à Los Angeles.

⁴ Cf. Antoine Gaudin, *Fragments d'un état amoureux en milieu hostile : formes pathétiques de la romance et de l'affect amoureux masculin dans le film criminel américain des années 1990*, mémoire de Master 2, sous la direction de Philippe Dubois, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 2006.

Truand, etc.) et situations (le règlement de compte, le hold-up, etc.) les plus traditionnelles. Dès lors, si l'on admet l'hypothèse que Mann propose des solutions *originales* au problème de l'être-au-monde urbain, il paraît patent que ces solutions ne concerneront pas au premier chef le récit, qu'elles n'engageront pas une quelconque « épaisseur psychologique » des personnages. Le marquage générique, la fidélité absolue aux règles du genre, constituent plutôt ici le support de l'exploration formelle.

Cette dernière se déploie donc à *partir* de clichés ciselés dans un systématisme qui tend déjà, par lui-même, vers une certaine abstraction narrative⁵. Et si ses personnages sont des archétypes, c'est bien parce que l'intérêt du cinéma de Mann réside moins dans *la nature* même de leurs affects (la teneur de leurs sentiments, réflexions, sensations, émotions n'est pas à proprement parler *originale*) que *dans le rapport entre l'évolution de ces affects et les parcours dans la ville*. À cet égard, ses films constituent moins des études psychologiques que des tentatives pour élaborer un discours proprement cinématographique sur la condition urbaine contemporaine.

Précisons que, à la différence du projet expressionniste, l'important n'est pas ici que la ville présente des configurations visuelles qui pourraient traduire dans l'espace du film des « états d'âme » ; et à la différence des films dans lesquels le *locus* accède au rang de sujet (la notion de « ville-personnage »), il ne s'agit pas non plus de proposer un monde représentatif dans lequel les structures urbaines seraient la cause immédiate des affects des protagonistes, comme si elles pouvaient les provoquer ou les déterminer de façon directe. Bref, dans *Heat*, la présence insistante de la ville à l'écran, le traitement formel spécifique dont elle fait l'objet, ne la transforment pas pour autant en « actant ».

Ces deux dimensions (l'expressionnisme urbain et la personnification de la ville) ne sauraient certes être *totalem*ent absentes de films au sein desquels le décor urbain tient une place aussi prééminente, et l'analyste qui voudrait les faire apparaître n'aurait sans doute que l'embarras du choix. Mais si l'on s'arrêtait là, on manquerait sans doute l'essence même du projet formel de Michael Mann, qui consiste, pour résumer, en *une mobilisation des moyens expressifs propres au cinéma pour exposer la structure du rapport qu'entretient une subjectivité avec un environnement urbain*.

Voilà pourquoi, dans ses films, les qualités de mouvement et de rythme sont plus importantes que les dimensions expressionnistes ou symbolistes du décor urbain, même si les premières n'excluent pas les secondes.

Or, il ne s'agit pas ici de n'importe quelle ville, mais bien d'une ville en particulier : Los Angeles. Notre hypothèse de départ devient donc la suivante : les données

⁵ Sur ce point, le cinéma de Mann ressemble à celui de Jean-Pierre Melville, notamment dans *Le Samouraï* (1967) et *Le Cercle rouge* (1970).

topographiques et écouméniques⁶ de Los Angeles constitueraient en elles-mêmes un principe rythmique et poétique, destiné à fournir non seulement le cadre global à l'action de *Heat*, mais également, par la constante réinterprétation de ces données en phénomènes de mise en scène et de montage, la matière expressive du film. C'est la conception de l'art qui sous-tend cette opération que nous proposons de désigner par la notion de géopoétique. Appliquée au cinéma, la géopoétique pourrait ainsi se définir comme *la traduction des caractéristiques géo-physiques d'un environnement au sein des formes filmiques, c'est-à-dire non pas la reproduction, mais l'interprétation, dans la matière expressive du film, de problématiques sensibles présentes dans l'espace référent*. Les moyens du cinéma s'emparent des enjeux urbains et les rejoignent, sans se limiter à les illustrer. La ville n'est plus envisagée comme un fond, ou un simple motif plus ou moins présent à l'image, mais bien comme une figure primordiale, une *proposition formelle en soi*. Et le langage filmique devient le prolongement – sur d'autres registres, avec d'autres formes – du langage de la ville.

Cette perspective amène l'analyste à caractériser la ville *avant* d'étudier ce qu'en fait le film ; on pourra ainsi se référer avec profit aux études empiriques de géo-sociologie urbaine sur la ville en question. À titre de démonstration et dans le cas précis de Los Angeles, nous nous servirons essentiellement des travaux de Cynthia Ghorra-Gobin⁷, Mike Davis⁸ et Rayner Bauhman⁹. Cette démarche présente l'intérêt de fournir des structures à l'analyse de la ville à l'écran, tout en contribuant à éloigner cette analyse du domaine de la seule symbolique, ou de certaines significations *a priori* que l'exégète pourrait lui-même « projeter » sur cette ville. À rebours notamment des élégies postmodernistes sur Los Angeles, l'approche géo-sociologique permet de dépasser certaines prénotions induites par le fait que cet espace urbain a fait l'objet de nombreuses « mythologies » au cours du XX^e siècle.

Bien entendu, il ne saurait être question de prétendre que le cinéaste Michael Mann possède une science urbaniste, ni même de spéculer sur le fait qu'il ait pu se documenter auprès des travaux cités ci-dessus : il s'agit au contraire de mettre en lumière un point de convergence possible entre ces deux approches distinctes de la ville – celle des chercheurs et celle du cinéaste.

⁶ La notion géographique d'écoumène, qui désigne au départ l'ensemble des terres anthropisées (habitées ou exploitées par l'homme), s'est vue employée, notamment par Augustin Berque, dans un sens plus proche de la philosophie de l'être : celui de la relation de l'homme à l'espace habité. Cf. Augustin Berque, *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

⁷ Cynthia Ghorra-Gobin, *Los Angeles : le mythe américain inachevé*, Paris, CNRS Éditions, 2002.

⁸ Mike Davis, *City of Quartz : Los Angeles, capitale du futur*, Paris, La Découverte, 2007 (1989).

⁹ Rayner Bauhman, *Los Angeles : the Architecture of Four Ecologies*, New York, Harper & Row, 1976.

Sur ce point, il ne saurait non plus être question de se limiter à dresser un réseau de correspondances entre le « réel » de Los Angeles et sa représentation filmée ; il faudra plutôt montrer comment les caractéristiques de ce réel contribuent à la création de formes qui s'inscrivent dans un rapport étroit avec l'évolution des personnages du film. Il ne s'agira donc pas ici d'étudier les films pour contribuer à élargir ou vérifier le champ de savoir de la géo-sociologie urbaine (dans la mesure où le cinéma serait apte à produire des systèmes de représentation collective qui intéresseraient cette discipline), mais bien de convoquer les outils conceptuels et les conclusions élaborés par l'urbaniste sur l'espace référent lui-même (la ville de Los Angeles), pour guider et enrichir l'analyse des films : les travaux géo-sociologiques n'interviennent donc pas en aval, pour « retrouver » ou non des réalités existantes dans les représentations cinématographiques de la ville, mais bien plutôt en amont, pour guider l'analyse vers des pistes que l'intuition seule de l'exégète pourrait laisser – en partie – inexplorées.

Il s'agit, en somme de penser ensemble la ville comme univers sensible, cadre du récit, et organisation géo-sociologique spécifique. Avant de donner quelques exemples de cette démarche analytique, nous proposons de livrer une synthèse personnelle des travaux de géo-sociologie urbaine existant sur Los Angeles.

L'approche urbaniste de la ville de Los Angeles s'effectue toujours avec en filigrane la question de la civilisation américaine, dont elle constitue à la fois un emblème et un contre-modèle. Symbole apparent du « rêve américain », ville mythique de la « Frontière », Los Angeles s'est en fait développée de façon tout à fait originale par rapport aux autres grandes villes du pays. Pendant les années vingt, alors que les sociologues de l'École de Chicago mettaient au point leur modèle de la ville industrielle radioconcentrique, se développait déjà à Los Angeles une forme urbaine qui contredisait ce modèle, une forme où des rues et boulevards à angle droit ne convergent vers aucun centre. Un des thèmes cruciaux développés par les urbanistes est justement la négation de l'espace public et de la centralité¹⁰.

L'histoire du développement de Los Angeles apparaît en effet comme une tentative pour fonder la paix sociale sur une valorisation de la sphère privée, s'exprimant donc dans de faibles densités urbaines. D'emblée, Cynthia Ghorra-Gobin présente ce refus du collectif comme un paradoxe : les fondements de l'urbanité angelinaise ne reposent pas sur des espaces urbains partagés par les résidents, repères spatiaux ou lieux de rencontre

¹⁰ « *Los Angeles s'étend sans aucune notion de limites spatiales et, contrairement à la majorité des métropoles américaines, elle ne fait aucune distinction entre, d'une part, un noyau historique – à savoir la ville compacte (walking city) – et, de l'autre, les banlieues (suburbs).* » Cynthia Ghorra-Gobin, p. 70.

(le *downtown* n'est rien de plus qu'un centre économique), mais sur des idéaux communs : valorisation de la domesticité comme unité élémentaire de la vie sociale, refus de la ville et de ses fortes densités jugées pathogènes, recherche d'un idéal « pastoral »¹¹ matérialisé par la maison individuelle qu'entoure un jardin (l'habitat angelin est constitué à 90 % de maisons individuelles). Il est intéressant de remarquer que l'urbaniste lie étroitement cette atomisation avec la structure même du plan urbain, lequel s'étend à l'infini et présente une trame régulière soulignée par le plan en damier¹².

Afin de réellement comprendre l'espace angelin, les sociologues de la ville suggèrent de dépasser les observations statiques à l'échelle du piéton, pour se situer dans la dynamique de la circulation automobile. Ils ont en effet pris l'habitude de décrire Los Angeles comme un vaste territoire suburbain structuré par un imposant réseau autoroutier qui en assure l'unité. Los Angeles est une ville horizontale plutôt qu'une ville de gratte-ciel, et le réseau autoroutier est considéré comme un écosystème à part entière (au même titre que les plages ou les montagnes)¹³. En pratique, il est devenu le seul moyen de déplacement, l'épine dorsale d'une culture automobile. Cette culture s'inscrit dans une certaine conception du cadre de vie qui mène à la dévalorisation de l'espace public : obligés de parcourir de longues distances et mal desservis par un réseau de transports collectifs insuffisant, les habitants de Los Angeles passent en moyenne plusieurs heures par jour isolés dans leur voiture, parties prenantes d'une gigantesque circulation sans contact humain à travers les artères de la Cité. À cause de l'engorgement, c'est en toute logique que les trajets automobiles évitent un centre déjà délaissé.

Seules des vues aériennes permettent de prendre conscience de l'ampleur de ce phénomène – c'est sans doute pourquoi Michael Mann représente aussi souvent Los Angeles par des plans en plongée perpendiculaire au sol (notamment dans *Collateral*, film symptomatique de la condition urbaine angelinaise en ce qu'il se déroule quasi

¹¹ Ghorra-Gobin fonde sa synthèse sur la caractérisation de cet « idéal pastoral » du XIX^e siècle américain qui aurait mené à la banlieue comme compromis entre la complexité de la vie urbaine et la simplicité de la vie rurale.

¹² « Tout visiteur sur le point d'atterrir à Los Angeles est subjugué par l'échelle du maillage systématique et régulier des voies qui se coupent à angle droit. On y reconnaît la division géométrique du parcellaire en îlots réguliers qui correspondent au système de township de Thomas Jefferson (1785) et que l'on retrouve partout aux États-Unis, mais qui frappe ici par son ampleur. » Cynthia Ghorra-Gobin, *op. cit.*, p. 70.

¹³ « L'autoroute dans sa totalité est devenue un espace cohérent, un état d'esprit, un mode de vie à part entière, la quatrième écologie de L.A. (...) L'autoroute, c'est là où vivent désormais une grande partie de leur existence les Angelins. (...) Il y a deux raisons qui expliquent la domination de l'image du réseau autoroutier à L.A. : d'abord il est immense et on ne peut pas ne pas le voir, et deuxièmement il n'existe aucun autre moyen de se déplacer. » Cf. Rayner Banham, *op. cit.*, pp. 213-214.

exclusivement à l'intérieur d'une voiture). Dans *Heat*, plusieurs plans aériens annoncent déjà le point de vue quadrilatéral en plongée de *Collateral*. Soumis à ce traitement plastique, l'espace urbain prend l'apparence d'un véritable damier, d'une surface de projection dont le caractère abstrait convoque des référents organiques : c'est sur la peau de la ville, littéralement, le long de ses artères apparentes, que s'inscrivent les trajets des protagonistes.

Conséquence de la dissémination résidentielle et de l'accroissement des trajets automobiles, l'atomisation des habitants de Los Angeles est un postulat sur lequel les films de Michael Mann fondent leur poétique des corps et de leurs rapports à l'environnement. Dans *Heat*, la topographie angelinaise est représentée comme une structure d'isolement, dont la fonction est d'encadrer et de renforcer visuellement l'idée de solitude morale des protagonistes. Les trajets des personnages dans l'espace urbain rendent compte avec acuité de cet état : le système formel de Mann n'est pas conçu pour favoriser les rencontres, mais plutôt pour « *mettre en place des parcours parallèles ou engendrer des collisions*¹⁴ ». Il procède bien « *d'une géométrie concrète des rapports où les destins des hommes sont indissociables d'une dynamique formelle et topographique qui les reformule*¹⁵ ». De manière significative, les deux héros de *Heat* passent leur temps à s'éviter ou à se surveiller mutuellement, bref à évoluer l'un à côté de l'autre dans la ville, sur des voies parallèles et sans jamais se croiser – si ce n'est pour un dialogue au milieu du film, et pour leur affrontement final. Or nous allons voir que ces deux rencontres ne sont obtenues qu'au prix d'une violence exercée en même temps sur les structures du film et sur celles de la ville, dans une poétique où le « corps » du premier et la « peau » de la seconde ne font plus qu'un.

Il faut également souligner que la voiture (et le travelling naturel qu'elle permet) fournit une modalité d'appréhension de l'univers urbain qui caractérise les personnages principaux sur des points essentiels. Dans la première séquence analysée, décidé à provoquer la rencontre avec le criminel qu'il traque (De Niro), Pacino le rattrape en voiture sur le gigantesque *freeway* angelinais. Remarquons que Pacino vient d'esquiver une scène de ménage avec sa femme, et que c'est la raison pour laquelle il se « remet en chasse » ce soir-là. La valorisation géomorphique de l'espace privé évoquée par Ghorra-Gobin pose problème si ce dernier est un espace conflictuel. Encore faut-il pouvoir y substituer un « espace public », et c'est là le sens de cette séquence.

¹⁴ Jean-Baptiste Thoret, « Michael Mann », in Thierry Jousse et Thierry Paquot (dir.), *La ville au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

¹⁵ Jean-Baptiste Thoret, « Trajectoires incompatibles », in *Panic* n°1, novembre 2005.

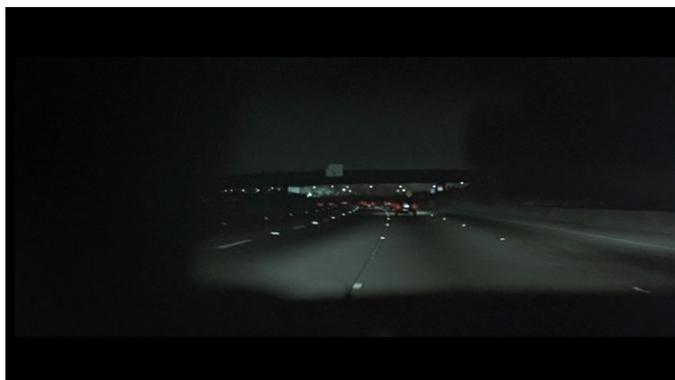
En préambule, soulignons que cette scène de poursuite est précédée par une série de plans aériens qui prolongent le mouvement de fuite hors de chez lui de Pacino : le mouvement de l'acteur dans l'appartement est prolongé, à travers le raccord séquentiel, par le mouvement de l'hélicoptère à bord duquel il se retrouve dans le plan suivant. Ces plans aériens constituent la ville comme *topos* lumineux, exposent les enjeux narratifs du repérage sur le plan en damier, et enfin formulent à l'image l'éloignement du centre-ville et de ses gratte-ciel (endroit peu propice pour une rencontre). Dans le même temps s'inscrit dans le corps du film l'idée visuelle du basculement, de la bifurcation, par l'inclinaison sur le côté de la caméra. Ce basculement constitue une rupture, à la fois en termes géographiques (changement soudain de direction) et en termes filmiques. D'abord, il est une forme de mise en scène « interdite », ou très peu utilisée dans le cinéma courant, car souvent considéré comme une malfaçon. Ensuite, c'est la narration qui bifurque tout aussi bien : confortablement installé dans le jeu de surveillance parallèle auquel se livraient jusqu'ici les deux personnages, le spectateur assiste soudain à la rupture de ce « pacte », au profit d'une confrontation inattendue provoquée par l'un d'eux.



Nous arrivons à la poursuite sur le *freeway*. Cette dernière constitue une séquence dromoscopique¹⁶ magistrale, qui en dit long sur l'acharnement du personnage de Pacino : sa voiture, pilotée à une allure considérable, donne l'impression de bondir au milieu du trafic, et les travellings avant en vue subjective dégagent une impression de vitesse rarement expérimentée au cinéma dans un contexte « réaliste ». C'est dans le montage d'ensemble du film (notamment l'articulation avec la scène de ménage qui précède), et dans le principe d'alternance rythmique entre les plans « dromoscopiques » et les contrechamps sur Pacino au volant, que se joue l'essentiel. En s'attardant sur cet

¹⁶ Est ici désignée comme « dromoscopie » la vision depuis le poste de conduite d'un véhicule en mouvement. Voir Paul Virilio, *L'horizon négatif*, Paris, Galilée, 1984, pp. 143-164.

épisode automobile dont la longueur n'est pas justifiée par l'intrigue, Mann « embarque » le film aux côtés d'un homme qui entretient avec son travail, sa mission de maintien de l'ordre, un rapport de type compulsif : ils lui permettent d'extérioriser une somme d'affects qu'il échoue à déployer dans l'espace privé. Au milieu de l'architecture horizontale et tentaculaire du *freeway*, Pacino donne libre cours à l'émotion qu'il a contenue en esquivant la scène de ménage. En conduisant de manière aussi rapide et irresponsable, lui, le garant du respect des lois, exerce une vraie violence, à la fois sur les structures du récit (sa « conduite » est aberrante aussi sur le plan narratif) et sur les structures de la ville (Pacino « force » le freeway, lieu de l'atomisation individuelle par excellence, à devenir un lieu de rencontre) : par sa décharge énergétique, et par une débauche de moyens hors-norme au regard de la simplicité du désir de « se parler », il les « plie » à sa volonté. Soutenue par un montage dynamique qui valorise la pure jouissance cinétique du déplacement, cette libération d'énergie ne s'achève que lorsque Pacino a rejoint son *alter ego* ; il provoque ainsi un échange dialogué qui apparaît comme une véritable pause, au sens musical, dans le rythme effréné du film, dont il constitue par ailleurs le nœud gordien.



On voit à quel point les données urbaines de Los Angeles sont intimement liées avec le sens de cette séquence : privés d'espaces de rencontres, les personnages sont amenés à sortir des rails traditionnels du scénario *et* du plan en damier de la ville – qui travaillaient tous deux sur un épuisant parallélisme des parcours – et à déployer une panoplie de moyens hors-normes (repérage en vue aérienne, remontée périlleuse d'une voie de circulation, etc.), tout cela afin de provoquer un banal dialogue. Bref, pour parvenir à se rencontrer enfin, ces personnages doivent « forcer » les structures spécifiques de la ville, et celles du film.

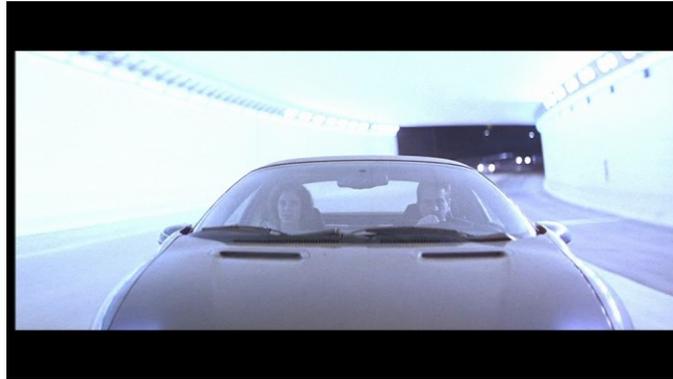
Le deuxième exemple analytique précède la seconde « rencontre » entre les personnages (leur duel). Il associe au trajet psycho-affectif du personnage (De Niro) un

environnement urbain traité dans sa dimension géométrique – et tendant vers l'abstraction. Cette séquence s'ouvre sur un plan rectiligne (la route qui défile, toute droite) et se clôt par une « courbure » de l'espace, qui signale une nouvelle bifurcation inattendue dans la continuité narrative du film : De Niro, à quelques kilomètres de son « paradis », change brutalement d'optique et de direction¹⁷.

Après avoir réglé la plupart de ses affaires et dégagé un nouveau plan de fuite avec sa compagne, De Niro se dirige en voiture vers l'avion qui doit lui permettre de s'envoler pour l'Océanie. Son comparse l'appelle pour lui indiquer qu'il est parvenu à savoir où se cache le traître de leur bande, au cas où De Niro tiendrait à s'en « occuper » – tout en lui laissant entendre qu'il a sans doute mieux à faire à présent. De Niro semble dans un premier temps s'en tenir à son programme d'évasion et laisser de côté son désir de vengeance. À cet instant, la voiture passe sous un long tunnel, dont l'étrange lumière envahit l'écran. C'est, littéralement, le *Heat*, la « chaleur » (terme évoquant la « pression » sur les épaules du gangster surveillé par la police), qui se manifeste visuellement dans le film. Cette lumière est, dans le même temps, présentée comme un phénomène urbain « réaliste », et comme une pure décharge énergétique qui « enflamme » l'image. Elle se manifeste en harmonie avec la soudaine ivresse émotionnelle du personnage – lequel était jusqu'alors l'incarnation même du contrôle de soi.

À la sortie du tunnel et de cette véritable « bouffée irradiante », rendu à la froideur climatisée de la voiture lancée sur le *freeway* nocturne, De Niro opère donc un brusque changement de direction par rapport à l'itinéraire *rectiligne* qui devait l'emmener vers l'avion. Nous comprenons alors que, à la faveur du passage dans le tunnel, la « passion » a pris le dessus : De Niro a changé d'avis au sujet du traître et compte se venger avant de partir, quitte à mettre à nouveau sa vie en péril. Un dernier plan, subjectif, sur la route sombre qui défile devant la voiture, *en décrivant une courbe cette fois*, fait office de mauvais présage, tout en s'inscrivant à nouveau dans cette dynamique d'inscription de l'affect dans les formes cinématographiques en rapport étroit avec l'univers urbain. La géométrie du *freeway* angeleinois se plie au choix moral du personnage, elle soutient la dimension autodestructrice de ce choix (le personnage refuse la « rectitude » annoncée de la romance, et assume jusqu'au bout son destin de « film noir »).

¹⁷ Cela a déjà été remarqué, la puissance conceptuelle du cinéma de Mann, sa tendance à l'abstraction, tient ainsi dans la façon dont « ses films trouvent toujours un moyen de convertir ce qu'ils racontent en paradigmes spatiaux ou géométriques. Cette interdépendance systématique des uns et des autres transforme toute ligne de vie en trajectoire dans l'espace, et toute modification de cette ligne (rupture, courbure, déviation) en bifurcation spatiale ou accident de parcours. » Jean-Baptiste Thoret, *op. cit.*



Dans cet exemple, les formes pures (lignes, courbes, lumières) de la structure urbaine, dénuées de « valeurs » en elles-mêmes, ne connotent rien *a priori*, et n'assument leur fonction discursive que lorsqu'elles sont ramenées à la situation psycho-affective de De Niro. Elles constituent avant tout une structure de résonance, une puissance visuelle et rythmique de variation inscrite dans le corps même du film. Nouvelle « violence » imposée par un personnage aux structures urbaines et à la linéarité du récit, cette *bifurcation* intempestive provoque, comme la course-poursuite évoquée plus haut, la seconde « rencontre » entre les deux héros. Elle est bien la condition de cette rencontre, conflictuelle cette fois, et fatale à De Niro.

On peut ainsi observer de quelle façon Michael Mann associe la ville, comprise comme proposition esthétique en soi, aux « parcours » intérieurs de ses héros, en reconfigurant les données topographiques de Los Angeles en enjeux formels. Nous voudrions enfin montrer, à l'aide d'un dernier exemple, comment ce projet d'ensemble est prolongé (et complété) par le déploiement de procédés qui recomposent les phénomènes urbains en les extrayant de leur référent, au profit de leur pur impact sensoriel, de leur qualité d'abstraction. Cela, tout en continuant à soutenir le principe de « pliure » de l'environnement urbain par la concentration d'affects de celui qui le parcourt.

On remarque que c'est surtout la ville nocturne qui est, dans les films de Mann, l'objet des expériences d'images les plus abstraites. Cela passe essentiellement par le travail sur la lumière et sur la distance focale, qui comprend un jeu permanent de variation entre surface et profondeur pour rendre à l'écran la trame organique des signaux lumineux : la longue focale réduit le décor urbain à un aplat flou et recompose son éclairage en taches de lumières gravitant autour des personnages. Mais cela passe également par une poésie du montage qui tend surtout à retenir de la ville une

pulsation, un rythme, des qualités d'intervalles et de variations, lesquelles relèvent d'une dimension avant tout musicale.

Dans *Heat*, cet enjeu figuratif épouse la dynamique de co-énergie entre la ville et le protagoniste. Ainsi, le jeu évolutif entre la surface et la profondeur, appliqué au motif de l'éclairage urbain, ne se donne pas une fois pour toutes à l'intérieur d'une séquence : il y est au contraire l'objet de variations permanentes, parfois à l'intérieur même du plan, en rapport avec la situation vécue. Les taches de lumière ne sont donc pas seulement des éléments décoratifs ; ils deviennent des intensificateurs mouvants, des voyants émotifs qui épousent de manière instantanée la « concentration » et l'évolution des affects. La modification de la mise au point isole les protagonistes de l'environnement physique pour les inscrire dans un monde de lumières, puis les replonge dans cet environnement lorsque retombe la tension qui les animait. Opère ainsi un principe de variation permanente, entre la représentation réaliste des objets urbains et leur inscription dans un univers de signes abstraits.

Un exemple parmi d'autres de ce principe concerne la séquence où Val Kilmer, traqué par la police, se rend chez son ancienne compagne (Ashley Judd), en ignorant que les policiers l'y attendent. Ces derniers demandent à Judd d'apparaître brièvement sur le balcon, afin d'identifier Kilmer et d'apaiser sa méfiance. Elle en profitera pour lui intimer de s'enfuir, au moyen d'un signe discret, invisible pour les policiers. Il s'agit donc d'une séquence qui présente un enjeu scénographique complexe, résumé par le plan introductif à la grue qui part du balcon, explore la façade de l'immeuble pour y révéler la présence des policiers dissimulés, et achève son parcours sur la voiture qui s'arrête au bas de la rue et dont s'extrait Kilmer. Mais l'ensemble de ces données scénographiques demeure ensuite hors-champ, au profit d'un recentrage sur la communication visuelle qui s'instaure, à distance, entre Kilmer et Judd. Cette communication comprend plusieurs niveaux : la rancœur inhérente à leur relation passée, l'affection qui les unit toujours, et le double-jeu auquel doit se livrer Judd dans une situation intrinsèquement tragique (si Kilmer reste, il est arrêté ; s'il part, elle ne le reverra jamais). Là encore, c'est moins le contenu propre de leurs affects qui nous intéresse, que la façon dont ces derniers entrent en résonance avec un environnement urbain traité comme un univers plastique dynamique.

L'échange se déploie à partir des situations physiques respectives de Judd et Kilmer, chacun dans sa portion de l'espace : le balcon et les lampadaires qui l'entourent pour Judd, le terrain de basket de l'autre côté de la rue pour Kilmer. Ce mobilier urbain fait l'objet, dans un premier temps, d'une définition assez nette à l'image ; il est identifiable, il permet au spectateur d'effectuer la structuration de l'espace concret de la scène. Dans un deuxième temps, qui comprend l'essentiel de l'échange de regards entre Judd et

Kilmer, cet espace référent disparaît, en partie à cause du resserrement de l'échelle de plans sur les visages des protagonistes, mais aussi en raison de la mise au point effectuée sur ces visages. Ce qui subsiste bien à l'image en revanche, entourant chaque personnage d'un halo évolutif et abstrait, c'est la trace lumineuse de l'environnement : taches de lumière ornementales autour du visage de Judd, littéralement suspendue (le plan rapproché sur son visage ne montre plus le balcon sur lequel elle se tient) dans un geste d'amour sacrificiel ; mouvements incessants de formes indécises (en fait les joueurs de basket de l'autre côté du grillage) derrière celui de Kilmer, reflet sensible d'un entrecroisement d'idées et de sentiments qu'on l'imagine éprouver à ce moment précis – et dont on connaît ainsi moins la teneur exacte que *l'intensité propre*.

Ce qui est déterminant dans cette séquence, c'est moins l'interprétation symbolique que l'on peut faire de ces formes et couleurs pures qui gravitent autour des personnages, que la qualité de mouvement, d'intensité et de rythme qu'elles confèrent à leur échange. L'effacement des données physiques du référent urbain au profit de sa qualité d'abstraction, sa réduction à une poignée de signes visuels, accompagne la dynamique de concentration mentale et affective d'un couple partageant un dernier regard amoureux. En une poignée de plans, l'enjeu narratif relatif au récit criminel trouve un point de résolution inattendu, et c'est dans la sphère d'un autre genre – le mélodrame – que l'excès passionnel de la situation culmine. C'est donc au niveau générique que se situe ici la « bifurcation » portée par la plastique de l'environnement urbain.

Et lorsque le suspense narratif et le *climax* affectif ont atteint leur point maximal, qu'il doit cesser par obligation (Kilmer devant à présent agir pour se tirer d'affaire), c'est l'espace urbain qui rappelle progressivement les personnages et redevient identifiable autour d'eux, par une modification substantielle de la mise au point. On remarque alors que la fin de cette structure de communication privilégiée qu'avaient constituée l'aplat flou et l'échelle de plans rapprochés, s'effectue de manière asymétrique : alors que Kilmer, retourné au monde par obligation, s'appuie sur les basketteurs pour improviser un plan de fuite (l'image est à nouveau structurée en profondeur de son côté), Judd demeure encore un instant, le temps d'un plan, suspendue dans l'univers abstrait de la romance (à chacun sa ville : la sienne reste floue quelques secondes de plus), avant de devoir à son tour revenir aux enjeux narratifs « utiles », en se disculpant vis-à-vis des policiers qui la surveillent.



Le jeu évolutif sur la surface et la profondeur, qui recompose instantanément les données phénoménales de la ville nocturne en fonction des enjeux narratifs, et plie la « peau » de la ville en fonction de ces enjeux, revêt, au-delà d'éventuelles implications symboliques, une portée avant tout musicale, une qualité de rythme, de respiration, qui associe étroitement le corps de la ville au « corps en mouvement » du film. C'est ainsi que Los Angeles devient périodiquement un immense système de couleurs et d'atmosphères, privé de déterminations phénoménales, une tapisserie abstraite soumise aux variations rythmiques de la lumière, et que le langage cinématographique s'autonomise par rapport au référent urbain pour explorer, au moyen des seules traces de ce référent, un univers affectif, un véritable « être au monde » urbain.

Dans ces trois exemples, la ville de Los Angeles devient le terrain d'un rapport sensible et cinétique qui la recompose dans la matière d'images du cinéma, en fonction de contenus psycho-affectifs expérimentés par les personnages. De la ville comme espace anthropologique, on passe à la ville comme espace existentiel. Pour les personnages qui la parcourent, c'est « à chacun sa ville ». Ou plutôt : à chacun sa plastique urbaine, selon sa situation narrative et émotive. Les solutions de mise en scène et de montage s'adaptent continuellement à cette exigence d'individuation du rapport à l'environnement urbain. Distincte de tout imaginaire babylonien de la métropole comme des références postmodernistes à Los Angeles, l'œuvre « angélienne » de Michael Mann s'impose ainsi comme une proposition formelle parmi les plus élaborées et les plus cohérentes sur la « condition urbaine » contemporaine.



ATTESTATION

Je soussignée Kira Kitsopanidou, maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Département cinéma et audiovisuel), atteste que l'article de M. Antoine GAUDIN intitulé « La Géopolitique de Los Angeles : *Heat* de Michael Mann » a été accepté pour publication dans l'ouvrage collectif dirigé par Laurent Creton et Kira Kitsopanidou et intitulé *Ville et cinéma : espaces de projection, espaces urbains* (à paraître aux éditions Honoré Champion en décembre 2013).

Paris, le 9 mai 2013

Kira Kitsopanidou