

Ouvertures biaisées, les figures du leurre dans *The Insider* de Michael Mann

Clôtures filmiques

Depuis *The Jericho Mile* (*Comme Un Homme Libre*, 1979), son premier long métrage¹, le cinéaste Michael Mann fait de la représentation de l'enfermement l'un de ses motifs de prédilection, élaborant des rapports formels complexes entre l'intérieur et l'extérieur, l'ouverture et la fermeture. Ses décors opposent par exemple les verticales de l'architecture post-moderne aux autoroutes tendues vers l'horizon, dessinant comme une topographie urbaine de forme carcérale. Ce cloisonnement de l'espace filmique n'est pas sans suggérer, nous semble-t-il, la rectitude morale des héros, personnages opiniâtres, prisonniers de leur environnement, inscrits dans la finitude d'un récit, condamnés malgré eux à poursuivre des quêtes stériles portées par le fantasme de l'évasion. Ainsi, Michael Mann provoque une déliaison fondamentale entre le dedans et le dehors, utilisant les signes d'ouverture et de fermeture comme autant de figures du leurre qu'illustre, mieux que jamais peut-être, *The Insider* (*Révélation*, 1999), son huitième film.

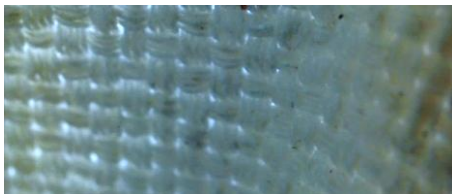
Du point de vue des relations qu'entretiennent, en règle générale, les extrémités de l'œuvre filmique, la structure formelle de *The Insider* laisse en effet apparaître comme un effet de déliaison dont la séquence d'ouverture serait en quelque sorte la cause. Tout d'abord, Mann n'établit pas de lien direct entre l'*incipit* et l'*excipit*. En revanche, une analogie évidente s'instaure entre la seconde séquence et la séquence finale, qui paraissent enclaver le récit de façon symétrique. Mais laissons provisoirement les récurrences formelles que le cinéaste tisse entre ces deux segments filmiques et observons comment la séquence générique du film nous escorte, d'une bien étrange manière, au cœur d'un univers chaotique, avant que le récit principal ne nous en détourne. Celle-ci représente en quelque sorte un « électron libre » dans le processus actanciel. Elle introduit avec exaltation un épisode qui se révélera anodin pour la suite de l'histoire, offrant par-là même le cas d'une ouverture retardée. Quelle autorité narrative est-on alors en droit d'accorder à cet *incipit* en fausse piste ?

1. Dont l'intrigue se déroulait intégralement dans le pénitencier de Folsom.

De l'abstraction au sens

Si l'on s'en tient à la définition d'André Gardies, un *incipit* filmique « amorce ce qui sera à développer, [...] confirme le régime narratif adopté », afin que je sois en mesure « de me mettre “en phase” avec [le film] et de jouir pleinement du monde dans lequel je m'apprête à pénétrer »². Or, malgré les apparences, nous observons que l'ouverture de *The Insider* ne remplit pas ces critères fondamentaux. En réalité, cet *incipit* est un leurre, dont nous pouvons relever plusieurs occurrences tout au long de la séquence.

En premier lieu, nous distinguons un *leurre énonciatif*. En effet, Mann ouvre son film par une image fermée sur elle-même. Le premier plan du film crée une déliaison déstabilisante entre intérieur et extérieur, entre ouverture et fermeture. Alors que les premières informations du générique s'affichent sur fond noir (production, titre, comédiens principaux), nous percevons le son d'un moteur automobile, qui persistera dans les plans suivants. Soudain, une image abstraite apparaît, accompagnée en *off* d'un roulement de percussion agressif. Pendant une trentaine de secondes, la caméra fixe un objet, encore indéterminé, qui



subit des secousses dont nous ne connaissons pas l'origine. Le cadre est traversé par un entrecroisement foisonnant de lignes grises parallèles, horizontales et verticales, qui forment une courbe descendante vers l'extrémité droite. Nous percevons également une multitude de points lumineux, dispersés à égale distance dans cet entrelacs. L'« obsession des lignes »³, figure récurrente du cinéma mannien, apparaît ici sous une forme particulièrement abstraite, qui représente, en réalité (le spectateur finit par le comprendre au bout de quelques secondes), les mailles d'un tissu, cadrées en gros plan, à travers lesquelles filtrent les rayons du soleil.

Lors de ce premier plan, la mystérieuse figure quadrillée qui recouvre la totalité du champ polarise notre attention tout en nous gardant précieusement hors du récit. Tant que nous n'avons pas percé à jour la nature de ce que nous regardons, nous ne pouvons pas « entrer » dans ce récit, qui pourtant nous oppresse déjà. Pour autant, le cadre reste ouvert sur le hors-champ, comme le prouvent les lignes qui se prolongent au-delà de ses limites, la lumière qui filtre à travers les trous du tissu, les secousses provoquées par un élément extérieur, et surtout le son d'un moteur automobile. Le hors-champ devient alors notre point d'attache, puisque la diégèse se cristallise notamment autour de ces événements sonores. De

2. André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, Collection Contours Littéraires, 2003, p. 45.

3. Jean Baptiste Thoret, « Le syndrome de l'aquarium, à propos des films de Michael Mann », *Simulacres*, n° 3, juin 2000, p. 79.

fait, l'étrange image à laquelle notre regard est confronté est diégétisée par le hors-champ qui l'englobe. Même si nous ne pouvons pas encore définir la nature de l'objet représenté, nous savons qu'il appartient à un univers qui nous est familier. Clôture formelle mais ouverture mentale. Comme l'affirme Edward Branigan, « le film déborde ce qui rencontre les yeux parce qu'il doit être embrassé par la conscience »⁴.

Or, ce plan d'ouverture nous situe en fait dans la vue subjective du héros. Nous devons attendre le troisième plan de la séquence, qui nous place dans le contrechamp du plan initial, pour comprendre que la toile qui recouvrait l'objectif de la caméra n'était autre qu'une cagoule dissimulant le visage d'un homme dont nous partageons le regard en focalisation interne. Alors que nous essayons de percer le mystère du motif abstrait qui recouvre le champ, nous sommes déjà, sans le savoir, *dans* un univers diégétique, *dans* un véhicule en mouvement et *dans* le regard d'un locuteur. Cette dissimulation de l'énonciateur dépoussède le personnage de son regard et neutralise le point de vue. En fait, la question essentielle n'était pas « qu'est-ce que je regarde ? » ni « qu'est-ce qu'on me cache ? », mais « qui regarde ? ». En résumé, le plan s'ouvre sur une monstration interne là où nous admettions plus naturellement une monstration externe. Dans ce jeu de faux-semblants énonciatifs, intérieur et extérieur s'affrontent. Loin d'induire une entrée sur le mode du « sensible », l'ouverture brouille les repères.

Autre effet de leurre, le *leurre narratif* qui nous soumet une suite d'images que nous accueillons à tort comme annonciatrices du récit à venir. A la suite du premier plan, la caméra nous situe en effet à l'extérieur du véhicule, dont les occupants sont d'abord cadrés en plan rapproché à travers le pare-brise. Ce long *incipit*⁵ suit le parcours d'un convoi de voitures qui conduit le personnage à travers les rues. La séquence est découpée en une cinquantaine de plans décadrés, hachés, incertains, parfois soumis à de brusques mouvements d'appareils (volontairement ?) incontrôlés, et qui semblent donc avoir été pris sur le vif. Le montage alterne des plans rapprochés sur le visage masqué du héros, le plan en vue subjective et des plans d'extérieurs, nous délivrant de furtifs indices qui nous aident à situer l'action. En effet, on remarque qu'aucune note ne vient nous informer du lieu et de l'époque du récit. Alors que le convoi traverse les rues, la caméra, qui est ballotée au rythme de la route cahoteuse, filme « à l'arraché » les hommes barbus conduisant des véhicules militaires, puis surprend des

4. Edward Branigan, « Quand y a-t-il une caméra ? » *Champs Visuels, revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*, n° 12-13, Paris, L'Harmattan, janvier 1999, p. 192.

5. Nous avons délimité l'*incipit* à la séquence de trois minutes qui ouvre le film. Les images y délivrent les informations du générique au bas de l'écran, accompagnées par une musique orientale extradiégétique. Le début de la séquence suivante provoque une rupture spatio-temporelle, rythmique et sonore qui nous invite à identifier l'*incipit* à ces trois minutes préliminaires.

soldats devant un barrage ainsi que des enfants et des badauds qui regardent passer le convoi. Des portraits du Cheikh décorent les murs de la ville. Le chant oriental extradiégétique qui accompagne la séquence est un indice supplémentaire qui permet au spectateur de situer l'action au Moyen-Orient, dans une région en guerre. Assis à l'arrière du véhicule de tête, l'homme cagoulé semble en totale contradiction avec l'environnement extérieur. Le montage alterné nous fait immédiatement comprendre que ce personnage, dont nous partageons le point de vue par intermittence, pénètre dans un univers où il n'est vraisemblablement pas à sa place. Cet environnement étranger est rendu potentiellement hostile par les mouvements de caméra chaotiques et la clôture spatiale agressive : canons de fusils ou de tanks, barreaux des fenêtres, barrière du barrage militaire, câbles tendus entre les murs, sont autant de lignes qui traversent et cloisonnent le cadre.

Après examen des informations narratives, nous savons que cette séquence nous plonge *in medias res* à travers les rues de Beyrouth, dans la course mouvementée d'un convoi conduit par des soldats libyens. Assis et cagoulé à l'arrière du véhicule, le journaliste Lowell Bergman (*Al Pacino*) est conduit à la rencontre du Cheikh Fadlallah, leader du Hezbollah, avec lequel il doit négocier l'organisation d'une interview. Nous nous aventurons donc dans les méandres du journalisme d'investigation. Cependant, cette séquence ne dispense pas « des informations nécessaires à la compréhension de la suite »⁶. En effet, l'intrigue de *The Insider* ne traite aucunement du conflit libanais. En réalité, cet *incipit* n'aura aucune incidence ultérieure sur le déroulement du film. Dès lors, nous sommes en présence d'une ouverture trompeuse, qui induit *a priori* une dimension géopolitique dont le film s'écarte en fait rapidement, au profit d'un récit intimiste, se déroulant dans un environnement familial.

Enfin, avec plus de prudence, nous pouvons également affirmer que l'*incipit* de *The Insider* met en place un *leurre filmique*, dans la mesure où coexistent ici des effets de cinéma-vérité (la caméra cahoteuse qui imite les images « sur le vif » d'un documentaire) et des procédés filmiques éminemment fictionnels (la vue subjective par exemple). Dans cet *incipit*, le cinéaste joue avec les faux-semblants, questionnant notre foi dans les images et notre attachement à l'univers fictif. La frontière est ténue entre l'univers qui se donne pour réel et l'artificialité de la représentation. A sa façon, Mann fait sien les principes d'Orson Welles,

6. *Le récit filmique*, op. cit., p. 45.

pour qui Youssef Ishaghpour affirme que « "l'image de la réalité" peut constituer un monde de faux par excellence, ou devenir l'enjeu de questions sur le faux et le vrai »⁷.

Les figures du leurre déployées par cet *incipit* biaisé préfigurent les jeux de faux-semblants qui jalonnent le film par la suite. En effet, le récit de *The Insider* s'articule autour du pouvoir, de la violence et de la manipulation exercées par les images médiatiques sur les individus. Dans le film, les héros sont amenés à remettre constamment en cause les informations délivrées par les images et doivent imposer leur discours dénonciateur à une audience dupe et indifférente. Dès le début du film, nous sommes plongés à *l'intérieur* d'un univers mystifiant, qui nous oblige à recevoir et à interpréter des renseignements pourtant négligeables pour le récit, et que nous serons bientôt conduits à oublier. Les informations se noient dans l'indifférence d'un monde dévalorisé par l'abondance d'images. Le principal enjeu filmique développé par Michael Mann consiste alors à restituer la *pauvreté discursive* des images dans notre société contemporaine sur-médiatisée. Dès le premier plan, le héros est prisonnier, privé de son pouvoir oculaire, condamné à percevoir le monde à travers le filtre qu'on lui applique devant les yeux. La fin du film apportera un contrepoint désenchanté à cette séquence. Soumis à la pression de cet environnement manipulateur sur lequel il n'a finalement aucun pouvoir, le héros choisit de s'en extraire définitivement, de s'exiler hors du récit, hors de l'espace filmique carcéral et hors du dispositif cinématographique auquel il était jusque-là inféodé.

Sorties désenchantées

Toutefois, si cet *incipit* annonce les intentions thématiques de l'auteur, il n'en constitue pas moins un « appendice », exclu du schéma narratif et formel dans lequel s'engage le film. Ce préambule n'ouvre pas l'histoire principale de *The Insider*, et ne s'y rattache aucunement par la suite. Il constitue en quelque sorte une entrée formelle dans le film, qui ne donne pas encore accès au récit. L'ouverture narrative est retardée. Dès lors, où l'histoire commence-t-elle réellement ? La seconde séquence nous semble un point de départ évident, en cela qu'elle trouve sa résonance dans la toute dernière séquence du film. Immédiatement après l'épisode à Beyrouth, le cinéaste nous invite ainsi dans le bureau de Jeffrey Wigand (*Russel Crowe*), directeur adjoint d'une importante manufacture de tabac. *The Insider* relate l'histoire vraie de ce personnage, qui fut mêlé à un retentissant scandale de santé publique au début des années quatre-vingt-dix. Dans cette séquence, Wigand vient d'être licencié de son entreprise. Comme

7. Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste, une caméra visible*, Tome II, Paris, Editions de la différence, les essais, 2001, p. 298.

il vide les dernières affaires de son bureau, ses anciens collègues organisent une réception derrière une vitre insonorisée, césure entre l'intérieur et l'extérieur, disjonction spatiale qui coupe le personnage d'un univers auquel il n'appartient déjà plus, et qui renforce son isolement et sa solitude. Le récit s'ouvre sur cette fermeture au monde, sur ce rejet du héros hors de son milieu.

Wigand passe devant la caméra avant de sortir de la pièce pour la dernière fois. La caméra demeure sur place et filme toujours la petite sauterie de ses anciens collègues. La porte du bureau se rabat lentement sur l'objectif, de la droite vers la gauche, comme un volet se refermant sur l'image jusqu'au noir complet. Alors que Wigand emprunte l'ascenseur, la caméra cadre son profil en très gros plan et joue sur la perspective pour accentuer l'étroitesse de cet espace confiné, créant un effet claustrophobique qui illustre à merveille la tension nerveuse du personnage à cet instant. Enfin, Wigand traverse le hall de l'immeuble vers la



porte à tambour du gratte-ciel. L'ultime trajet du personnage avant de quitter son entreprise est filmé de dos et au ralenti, « comme pour exprimer son appréhension »⁸. Nous voyons sa silhouette s'éloigner à contre-jour dans la profondeur de champ. Si Michael Mann n'avait pas choisi d'ouvrir son film sur l'épisode libyen, *The Insider* aurait parfaitement pu débiter sur cette séquence amère. Le cinéaste y déploie les figures de l'enfermement qui annoncent le calvaire moral que subira par la suite Wigand. Le personnage s'apprête à quitter l'immeuble, mais cette sortie n'est qu'illusoire. Le cadre resserré autour de son profil, le ralenti qui semble le retenir, la lumière blanche qui empêche de distinguer l'extérieur, et surtout le motif de la porte à tambour, sont autant de figures qui accentuent la claustration du héros dans un univers vampirique qu'il ne peut malgré lui plus quitter⁹. Cette impression est renforcée par le *cut* soudain qui termine la scène avant même que Wigand n'ait pu franchir la porte, comme si la mise en scène lui refusait de partir. *The Insider* annonce dès le départ que la « possibilité de s'abstraire du système (pour le combattre ou pour le fuir) a disparu »¹⁰.

A ce titre, qu'exprime la porte à tambour sinon une communication constante entre le dedans et le dehors, une ouverture et une fermeture illusoire, une figure circulaire qui insinue l'impossibilité du dénouement ? On ne sera pas surpris de voir ce motif de décor revenir lors

8. F.X. Feeney, *Michael Mann*, Paris, Taschen, 2006, p. 128.

9. En désaccord avec les méthodes illicites de son entreprise, Wigand est mis à la porte, mais un contrat de confidentialité le relie encore à ses anciens employeurs et l'empêche de les dénoncer. Tout l'enjeu consistera à rendre caduque cette clause afin de permettre à Wigand de révéler aux tribunaux et aux médias les malversations de cette société.

10. Jean Baptiste Thoret, « Le syndrome de l'aquarium, à propos des films de Michael Mann », *op. cit.*, p.84.

de l'ultime séquence, marquant une symétrie évidente entre le début différé et la fin du film, qui s'achève ainsi sur une note pour le moins désenchantée. Nous voyons également resurgir ici les figures du leurre que nous avons relevées dans l'*incipit*. *Leurre narratif* tout d'abord, car « le *happy end*, objectif et indiscutable, s'ouvre sur un sentiment de perte irréversible »¹¹. Alors que Jeffrey Wigand et Lowell Bergman ont remporté leur victoire sur les lobbies du tabac¹², l'expérience laisse tout de même un goût amer. Écœuré par la trahison de ses plus proches collègues, et désillusionné par un système qu'il croyait irréprochable, Bergman démissionne finalement de CBS, la chaîne qui l'employait. Pour le tout dernier plan, le journaliste traverse le hall de l'immeuble, reprenant le mouvement inachevé de Wigand au début du film. Par cette redondance formelle entre le début et la fin, le cinéaste opère un passage de relais éloquent entre les deux héros. La symétrie de leur parcours respectif permet d'évaluer l'inconsistance manifeste de leur quête, et l'absence de victoire à la clé, malgré les apparences.



La caméra filme Bergman de dos, au ralenti, traverser le hall de l'immeuble et sortir définitivement par la porte à tambour en rajustant son pardessus. Alors que Bergman se fond parmi les passants, la caméra effectue un travelling latéral vers la gauche, et passe derrière un mur sombre. Ce mouvement de caméra s'apparente à un volet : symétrique à celui qui marquait le départ de Wigand, il se ferme derrière le héros et l'efface progressivement de l'image. Ce mouvement est d'abord une marque de ponctuation qui conclut le film sur un fond noir. Mais en se vidant, l'image lutte aussi contre une fonction purement narrative, elle crée une distance qui désigne son artificialité. Ce regard décentré, « ironique et sadique »¹³ selon Pascal Bonitzer, tout au plus profondément pessimiste chez Michael Mann, révèle le simulacre du combat auquel nous venons d'assister et anesthésie notre jouissance de spectateur. Lorsque Bergman franchit de dos la porte qui le conduit vers l'extérieur, l'allusion au dernier plan de *La Prisonnière Du Désert* est évidente, et renforce l'idée que *The Insider* résonne dans le paradigme fictionnel où il s'inclut. Mais c'est à un

11. Stéphane Bou, « Révélation : l'apothéose mais le désastre », *Panic*, n°1, novembre 2005, p.41.

12. Le journaliste a organisé une interview de Wigand dans son émission télévisée, afin que ce dernier dévoile au public les malversations de son entreprise et l'immense scandale de santé publique orchestré. Bergman dut ensuite s'opposer aux dirigeants de sa chaîne de télévision, qui préféraient censurer l'interview contre d'obscurs accords commerciaux avec l'entreprise incriminée.

13. Pascal Bonitzer, *Décadrages, peintures et cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1987, p. 83.

leurre filmique que nous confronte ici le cinéaste. Ainsi, Jean-Baptiste Thoret affirme que ce plan n'exprime pas une « inscription légendaire dans l'espace comme chez Ford, mais un devenir fantomal »¹⁴ du héros mannien. Son expulsion « hors de l'enclos [...] marque son profond désir de simplement disparaître »¹⁵. Dès lors, Michael Mann marque la continuité filmique avec ses aînés tout en soulignant l'évolution du héros dans le cinéma américain.

L'effacement de la figure héroïque est illustré par le décentrement qui évacue définitivement le personnage dans le hors-champ. Cette poésie filmique désenchantée présente un *leurre énonciatif* à la dernière vision désabusée du héros qui, en fin de compte, perd ses fonctions dramatiques et référentielles, pour ne devenir plus qu'un corps s'évanouissant dans la foule et dans le néant du hors-champ. Ce plan final fait alors naître chez nous une profonde mélancolie du regard, « l'œil [du spectateur] habitué (éduqué ?) à centrer tout de suite, à aller au centre, ne trouve rien et reflue à la périphérie, où quelque chose palpite encore, sur le point de disparaître »¹⁶. Face à cette image s'évidant lentement de ses objets signifiants, notre regard nu se heurte à la résistance du vide.

Enfin, la figure récurrente de la porte à tambour, « tourbillon de la vie où entrent et sortent les humains »¹⁷, rend bien sûr hommage à celle immortalisée par Murnau dans *Le Dernier des Hommes* (1924). Comme chez ce dernier, le héros mannien nous semble n'occuper qu'un rôle fugace, tel un maillon impuissant, asservi à un système vampirique contre lequel il ne peut réellement lutter, et que symbolise peut-être ce monumental élément circulaire derrière lequel il s'efface¹⁸. Dans cette conclusion désenchantée, Michael Mann ne pose-t-il pas un regard pessimiste sur l'Homme et son incapacité à s'affirmer dans le monde où il évolue ? Mais comme Murnau, Mann croit encore au pouvoir de l'art cinématographique, instrument de pensée et producteur de figures inaltérables, qui célèbrera toujours les hommes en sublimant la beauté de leurs combats les plus dérisoires.

Vincent Souladié

14. « Le syndrome de l'aquarium, à propos des films de Michael Mann », *op. cit.*, p.85.

15. *Ibid.*, p.85.

16. *Ibid.*, p. 84.

17. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris, Editions de l'Etoile, 1973, p. 143.

18. Si l'on ne tient pas compte de l'épilogue du *Dernier Des Hommes*, rajouté après coup pour satisfaire, dit-on, l'amour-propre d'Emil Jannings qui n'appréciait guère le final désenchanté. A moins qu'il ne le fut pour des raisons purement économiques imposées par la UFA d'Erich Pommer...