



HAL
open science

Les escaliers au cinéma : la représentation de l'escalier dans le monde cinématographique, de l'élément architectural à l'acteur

Laurenn Bernard

► **To cite this version:**

Laurenn Bernard. Les escaliers au cinéma : la représentation de l'escalier dans le monde cinématographique, de l'élément architectural à l'acteur. Architecture, aménagement de l'espace. 2021. dumas-03479336

HAL Id: dumas-03479336

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03479336v1>

Submitted on 14 Dec 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Les escaliers au cinéma

Mémoire de Master

Laurenn Bernard ENSA Nantes - 2021

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Couverture originale :
à partir d'une photographie libre de droits

MÉMOIRE DE MASTER

LES ESCALIERS AU CINÉMA

La représentation de l'escalier dans le monde cinématographique; de l'élément architectural à l'acteur

«Comment l'escalier revêt-il un rôle symbolique et d'action lorsqu'il prend place au grand écran, transcendant ainsi sa condition d'élément architectural et de simple objet de décor, en devenant un acteur à part entière ?»

MASTER 1 - ENSA NANTES

Enseignant directeur d'étude - Laurent Lescop

par Laurenn Bernard

« Okay ça roule, tu prends le dragon je prends les escaliers ça marche, je vais les trouver et les monter ces escaliers et s'ils me cherchent je vais p'tet même les descendre ! Avec moi les escaliers, c'est marche ou crève, il va y avoir de l'embarquée dans la rambarde ! »

Citation utilisée par le personnage de l'Âne dans le film d'animation
« Shrek » réalisé par Andrew Adamson et Vicky Jensen,



REMERCIEMENTS

Les études en architecture ont été pour moi un rêve de petite fille et une aventure riche, mêlant à la fois joies, rencontres, fatigue, déceptions, surprises, enrichissements, satisfactions, Je me trouve aujourd'hui à l'issue de cinq années qui ont contribué à ma formation aussi bien professionnelle que personnelle.

Ce mémoire est l'accomplissement de nombreuses heures de travail et de recherches qui ont exigé une motivation et un investissement sans faille. C'est pourquoi j'adresse ici un grand merci à l'ensemble des personnes qui m'ont accompagnée tout au long de sa création.

Je souhaite remercier profondément mes parents et mon petit frère qui depuis mon plus jeune âge m'ont couverte d'amour et permis de devenir la personne que je suis aujourd'hui. Merci Papa et Maman pour cet amour du voyage, l'ouverture d'esprit que vous m'avez permise, et cette notion de labeur et de persévérance pour réaliser nos rêves les plus fous.

Un grand merci à mon conjoint, Romain, pour sa présence et son soutien chaque jour qui s'écoule.

Je tiens à remercier chaleureusement mon professeur encadrant Mr. Laurent Lescop de m'avoir accueillie dans son séminaire de mémoire "Architectures en Représentations" et de me permettre de traiter ce sujet qui me tenait à cœur. Il m'a apporté une aide précieuse tout au long de la rédaction de ce mémoire et a fait preuve d'un accompagnement sans faille, tant par ses conseils avisés que par son écoute attentive.

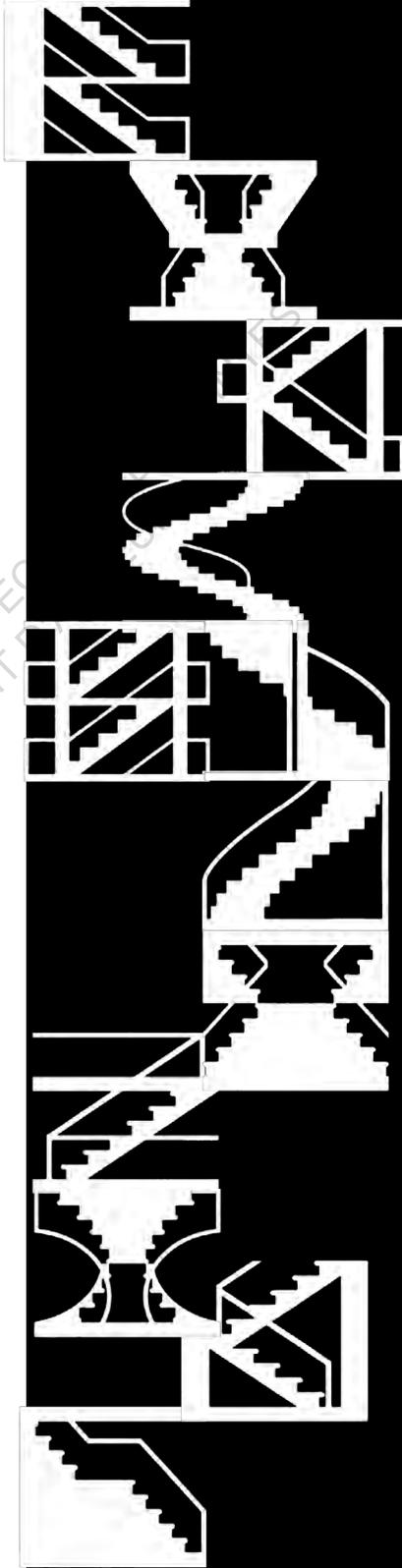
Merci ...

à mes proches pour leur bienveillance et leurs encouragements durant mes études.

à mes amis pour leur bonne humeur et leur soutien dans les moments les plus difficiles que l'on peut rencontrer dans une vie.

à l'équipe enseignante et au personnel de l'ENSA Nantes, ainsi qu'aux autres personnes ayant, de près comme de loin, eu un rôle dans la réalisation de cet ouvrage et qui font de l'école un endroit bienveillant et propice à l'épanouissement des étudiants.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE PROPRIÉTÉ



La réalisation d'un mémoire de fin d'étude est un passage obligé dans le cursus d'un étudiant en école d'architecture. Il représente une étape importante et marque l'aboutissement de nombreux mois de recherches et de réflexions. Un mémoire est très personnel et de ce fait, il s'apparente souvent à une petite fenêtre ouverte sur l'esprit de son auteur. Alors, à la manière d'un artiste, l'étudiant sculpte son sujet et le fait évoluer pour lui donner son caractère unique, tout en prenant en compte l'état de l'art de ce dernier.

Mon choix de sujet de mémoire s'est porté sur «L'architecture et sa représentation au grand écran». Cet environnement de travail me permet d'allier deux de mes principaux centres d'intérêts et qui par ailleurs me semblaient déjà liés, d'une certaine façon ! En effet, la place de l'architecture dans le cinéma a déjà fait parler d'elle à travers certains décors connus de films. Ce mémoire porte sur un travail d'élaboration d'un corpus de films de tous genres, ayant pour point commun la mise en scène des escaliers. C'est à travers cette longue analyse descriptive, comparative et critique que mon propos se construit, tentant ainsi de mettre en lumière la problématique suivante; «Comment l'escalier revêt-il un rôle symbolique et d'action lorsqu'il prend place au grand écran, transcendant ainsi sa condition d'élément architectural et de simple objet de décor, en devenant un acteur à part entière ?»

Cette problématique a pour vocation d'héberger des questionnements et hypothèses sur le sujet tout en le précisant et le délimitant. Son intérêt est de cibler l'objet du mémoire sur la représentation des escaliers au grand écran, mais surtout sur leur réel rôle en tant que générateur d'ambiances et d'émotions, et même en tant qu'acteur à part entière ! Il existe autant de styles de mise en scène que de films, c'est cette diversité qui permet d'avoir le choix et de multiplier les visions et interprétations d'un public face à ces mises en scène.

Le sujet de ce mémoire est très vaste et un mémoire ne suffirait pas à traiter l'ensemble des secrets des escaliers. C'est pourquoi je me suis attachée à traiter le plus clairement possible les grandes questions que soulèvent les notions d'architecture au cinéma, du rôle et de la sensibilité qui sont indissociables dans le milieu cinématographique. J'ai dû fixer des limites à ce mémoire, tout comme le corpus de films qui l'alimente. Ces limites s'apparentent à une brève présentation des escaliers en tant qu'objet architectural et leur évolution dans



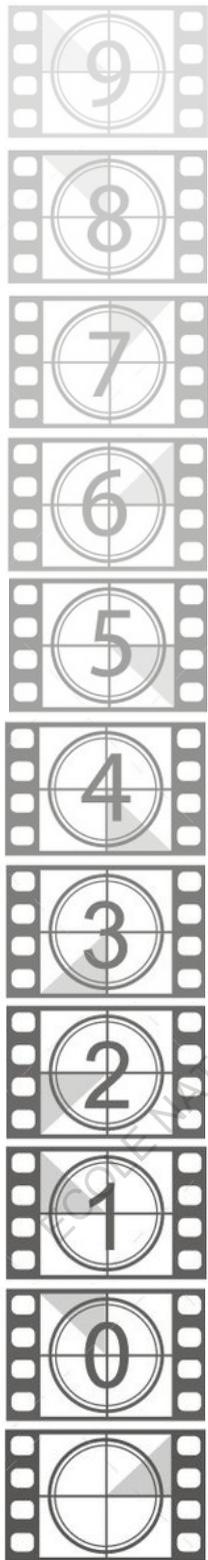


l'architecture jusqu'à nos jours, ainsi qu'à l'évocation de certains films complémentaires qui ne feront pas l'objet d'un approfondissement au profit d'autres extraits plus significatifs. La limite du corpus de film s'est fixée de manière subjective, une fois que chacun des points que je souhaitais traiter dans ce mémoire pouvait être appuyé et argumenté par un à quatre films.

Afin de cerner au mieux quelques subtilités et étapes importantes dans l'évolution du rôle des escaliers au cinéma, je m'attacherai à développer davantage certaines parties et/ou films qui me semblent séminales dans le processus.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





DOCUMENTS DU SERVICE D'ARCHITECTURE DE NANTES
L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENTS DU SERVICE D'ARCHITECTURE DE NANTES

SOMMAIRE

Remerciements p. 7
Préface p. 9
Sommaire p. 13
Les typologies d'escaliers p. 15
Introduction p. 19
CLAP 1 - Dans l'architecture avant tout; de l'élément architectural à l'élément de décor p. 23
1.1 L'escalier; un axe de circulation bien connu p. 24
1.2 Ses premiers pas sur la scène théâtrale; outil ou décor ? p. 36
1.3 La fascination de l'escalier; quand il prend ses quartiers au grand écran, Potemkine le film séminal p. 52
CLAP 2 - Vers un second rôle; quand l'escalier transcende sa simple condition de décor p. 77
2.1 Les escaliers dans le cinéma d'Alfred Hitchcock; rétrospective vertigineuse p. 78
2.2 L'escalier générateur de rythme; berceau des scènes d'actions p. 94
2.3 Un vecteur d'émotions; du rire aux larmes p. 118
CLAP 3 - Les escaliers comme acteurs à part entière p. 143
3.1 L'importance du cadrage; l'escalier au premier plan p. 144
3.2 Quand les escaliers transcendent les lois de la gravité; un terrain fertile à l'imaginaire, entre science-fiction et films d'animation p. 170
Conclusion p. 201
Postface p. 205
Corpus de films p. 207
Lexique cinématographique p. 212
Médiagraphie p. 214
Sources des illustrations p. 218



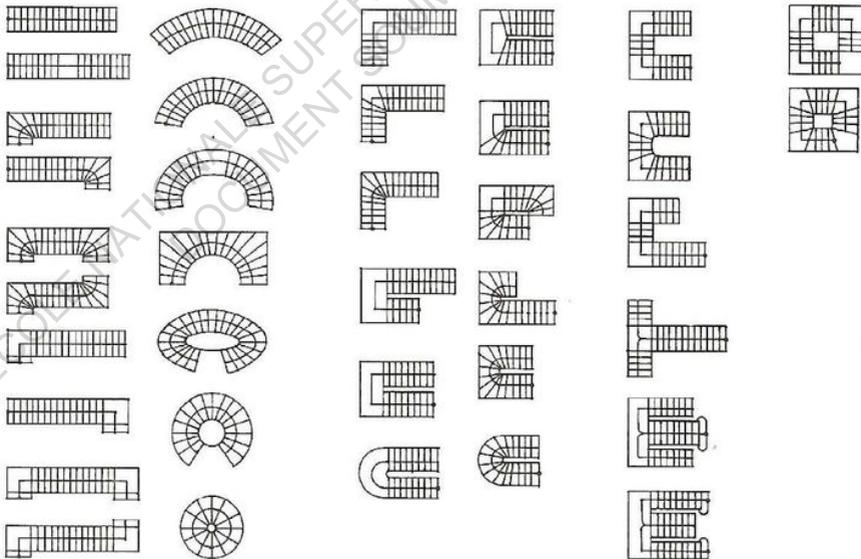
LES TYPOLOGIES D'ESCALIERS

Les escaliers se différencient en fonction de leur ossature porteuse. On distingue ainsi plusieurs typologies d'escaliers qui, nous le verrons tout au long de ce mémoire, ont chacune leurs particularités qui servent différemment les scènes des films dans lesquels ils apparaissent. Les escaliers peuvent également être répertoriés en fonction de leur nombre de volées.

Il me semble important que nous réalisons un petit tour d'horizon de ces typologies afin de créer des repères et une connaissance globale de ces procédés de mise en œuvre des escaliers. Cela pourra s'avérer utile lors de l'analyse de certaines mises en scènes des protagonistes de ce mémoire. Les escaliers à la Française, à l'Anglaise, à l'Italienne, les escaliers droits, avec ou sans palier, , balancés, en forme de U ou de L, les escaliers hélicoïdaux ou en colimaçon, vis, en spirale Les escaliers à 1/4 tournants par le bas ou le haut, à 2/4 tournants, à 3/4 tournants, à droite ou à gauche, les escaliers circulaires (ces derniers sont différents des hélicoïdaux), les escaliers rampe-sur-rampe (escalier à volées droites parallèles et de sens contraire, séparées par des paliers), ...

Bref vous l'aurez compris, des escaliers en voulez-vous en voilà, de tous les styles et de toutes les formes. Voici quelques uns des escaliers les plus courants que nous rencontrerons dans cette analyse :

Déf. Volée : Une volée est une série de marches continues comprises entre deux paliers.



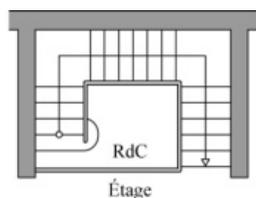
1 volée

2 volées

3 volées

4 volées

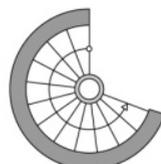
ESCALIER À LA FRANÇAISE



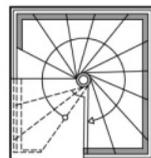
Cet escalier est caractérisé par des volées de marches qui se développent le long des trois côtés d'une cage d'escalier carrée ou rectangulaire, dont le quatrième côté est occupé par le palier. En générale, la plupart des escaliers de cette typologie comportent un vide central qui peut être investi par un ascenseur et ses gaines. Les marches sont alors soutenues soit par des limons et faux limons aux deux extrémités, ou bien par une ou deux crémaillères au centre. Elles peuvent être également encastées à une extrémité, on appelle ce procédé «en console». L'escalier à la française a très souvent été utilisé au courant du XIX^{ème} siècle dans les habitations collectives, dans les bureaux ou dans les édifices publics.

ESCALIER EN COLIMAÇON

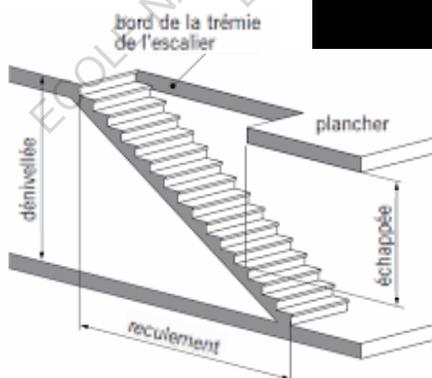
C'est autour de son axe vertical atypique, qui sert de noyau central porteur à la structure, que les marches de l'escalier en colimaçon rayonnent. Facilement préfabriquable, cette typologie d'escalier est très peu encombrante et est fréquemment utilisée dans les logements de petite surface, comme les studios. Elle est également utilisée comme escaliers de secours, et n'hésite pas à s'agripper sur les façades de certains bâtiments, très répandu aux États-Unis et en Angleterre.



Base circulaire



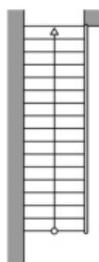
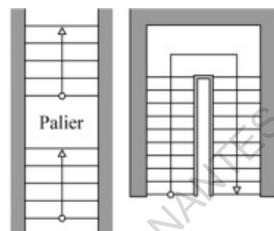
Base carrée



Cet escalier se compose d'une dalle inclinée qui relie deux planchers à deux niveaux différents, comme son nom l'indique. C'est donc une volée autoportante à laquelle il n'est pas rattaché de cage d'escalier. Les marches sont soit posées à cheval sur un limon central ou bien sur deux limons parallèles. Ce type d'escalier utilise des codes de construction simplifiés et est souvent utilisé en architecture moderne. Il peut être à volée droit tout comme hélicoïdal.

ESCALIER À L'ITALIENNE

Ce type d'escalier se caractérise par des volées droites entre deux murs et est souvent coupé par un ou plusieurs paliers. Cette morphologie est utilisée pour les grands escaliers droits, dans les édifices publics, ou encore pour les escaliers extérieurs ou d'accès aux caves par exemple. Ce type d'escalier ne permet pas une vision d'ensemble de la cage d'escalier ce qui peut servir de lieu de suspens dans certain film policier ou thriller.



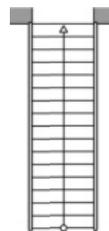
1 volée droite

ESCALIER ADOSSÉ

Comme son nom l'indique l'escalier adossé s'appuie sur un mur droit ou courbe le long duquel il développe ses volées. Dans ce type d'escalier, les marches sont le plus souvent encastées dans le mur, mais peuvent également être sur limon ou faux limon. Ses caractéristiques lui permettent d'être entièrement visible de son départ à son arrivée au plancher supérieur, cela lui procure un enjeu esthétique.

ESCALIER DROIT

Ce type d'escalier est composé d'une seule volée de marches. Il est, comme son nom l'indique, dans un axe droit. Sa volée peut contenir un grand nombre de marches, qu'il soit en intérieur ou en extérieur, son départ et son arrivée se trouvent sur deux niveaux différents et successifs.



1 volée droite



INTRODUCTION

Les escaliers, un lieu commun et d'usage tellement connu qu'ils deviennent même parfois invisibles. En effet, rien de plus ordinaire que de monter les marches d'un escalier. Nous pratiquons ad nauseam cet élément architectural et de la vie quotidienne. Les escaliers sont partout ! En tous pays et tous lieux nous les retrouvons, Ils adoptent souvent une position stratégique, par exemple au cœur d'un château, comme cage d'escalier dans un petit immeuble étroit, sur le parvis d'une grande cour menant à des jardins, ou encore au centre d'une somptueuse villa, desservant alors les innombrables niveaux et pièces de celle-ci. Ayant pour mission originelle d'incarner la connaissance exotérique, (la montée) et ésotérique, (la descente), l'escalier est le symbole même de l'ascension, tout comme la régression. Certains considèrent l'escalier comme étant l'élément ascensionnel reliant les différents plans de ce monde, ou encore l'axe central qui dans une spirale engloberait notre univers par sa verticalité.

Cependant, les escaliers recouvrent en réalité beaucoup plus de choses que nous ne pouvons l'imaginer. Les escaliers sont avant tout un élément issu du domaine architectural, et il a fallu plusieurs siècles de recherche et de pratique, pour trouver le rapport presque parfait entre les différents éléments qui le composent, afin de permettre à ses usagers de le parcourir sans effort. Le calcul du nombre de marches nécessaire entre chaque palier, la hauteur de la contremarche, la longueur du giron, permettent à l'escalier de se rapprocher d'un modèle de perfection.

Même s'il semble que les escaliers ne soient qu'une simple construction destinée à lier différents niveaux et à permettre leur accès à pied, leur étude et les réflexions menées sur ces derniers ont fait apparaître, à plusieurs reprises, un grand nombre de notions alliant science, culture, art,

...

Il existe effectivement de nombreux mythes et symboles qui ont été fondés ou développés sur le thème des escaliers. On pourra parler de leur importance dans le domaine scientifique, avec la notion d'ascension et de progression vers la connaissance, dans le domaine religieux et spirituel, avec la montée des marches pour symboliser l'accomplissement de soi et d'un



parcours initiatique, pour entrer dans un lieu saint, gravir les marches de l'hôtel, ou encore pour se rapprocher de l'au-delà

Les croyances ne sont pas les seules à se laisser porter par les escaliers, les artistes aussi, depuis des siècles, se sont appropriés les escaliers pour les retranscrire à leur façon.

Entre peintres, écrivains, conteurs, metteurs en scène, tous ont utilisé à un moment ou un autre l'escalier comme élément central ou non de leurs œuvres. Les peintres de l'histoire ont souvent emprunté les escaliers monumentaux des châteaux pour mettre en scène les protagonistes de leurs tableaux, les écrivains et conteurs ont parfois détourné l'utilité première des escaliers pour les transformer en un formidable outil imaginaire ou lieu de rencontre, qui continue aujourd'hui encore de nourrir la créativité des metteurs en scène, aussi bien au théâtre qu'au grand écran. L'élément architectural semble donc avoir depuis toujours de multiples talents cachés, servant tantôt de décor, d'inspiration, de mises en scènes majestueuses ou discrètes, ou encore d'œuvre d'apparat, tantôt d'élément pratique et strictement utilitaire pour parvenir à un but.

Les escaliers ont traversé les siècles et ont toujours fait partie de notre vie d'une manière ou d'une autre. Chaque époque a su sublimer et développer de nouvelles typologies d'escaliers, que ce soit par la variété des matériaux qui le composent, par ses ornements, ses vocations, (de service ou de grande avenue), ou encore par sa forme. Le tout compose aujourd'hui un inventaire vaste d'escaliers qu'il nous est possible de répertorier par typologie et caractéristiques primaires.

Vous l'aurez compris, les escaliers recèlent de mystères que nous allons tenter d'élucider et de comprendre en adoptant une posture analytique, comparative et critique de l'évolution de l'utilisation de ces derniers au grand écran. L'analyse dans ce mémoire s'appuiera sur un lexique des termes essentiels utilisés dans le domaine cinématographique, mais également à travers le vocabulaire spécifique et architectural des escaliers.

Dans un premier temps nous raconterons au travers de divers escaliers connus mondialement, l'évolution de l'histoire des escaliers en nous dirigeant progressivement vers leur intégration à la scène théâtrale, puis vers leurs premières apparitions au grand écran, principalement dans le film du «Cuirassé Potemkine» de Sergueï Eisenstein, qui s'apparente au film séminal de l'utilisation des escaliers au cinéma. Dans un second temps nous nous attarderons sur l'importance des escaliers dans le cinéma d'Alfred Hitchcock qui a su les propulser au premier plan, à l'instar de certains films comme Vertigo ou Psychose. Nous verrons également quelles qualités de mise en scène et de rythme génèrent les escaliers. Enfin, pour conclure, nous verrons comment, par le cadrage, les escaliers peuvent nous transmettre des émotions, ainsi que l'évolution de leur rôle au cinéma avec l'apparition de la science-fiction, et le terrain fertile à l'imaginaire que ces derniers procurent aux films d'animation.

Le tout au travers d'un corpus de films, riche et soigneusement sélectionné.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





Dans l'architecture avant tout;
de l'élément architectural à l'élément de décor

1.1 L'escalier; un axe de circulation bien connu

1.2 Ses premiers pas sur la scène théâtrale; outil ou décor ?

1.3 La fascination de l'escalier; quand il prend ses quartiers au grand écran, Potemkine le film séminale

1.1 L'escalier; un axe de circulation bien connu

L'escalier a toujours fasciné, quel que soit son style, sa forme ou sa localisation. La création d'un escalier s'est révélée être une source de renouvellement constant et de recherches esthétiques et pratiques pour ses concepteurs, qu'ils soient architectes ou artisans. L'un d'entre eux, Serge Doliger était un artisan ébéniste, maintenant à la retraite, qui a fabriqué toute sa vie des escaliers en bois. Il livre quelques mots sur son métier dans un ouvrage d'Annick Stein, «Les escaliers». Ces derniers prouvent à quel point la réalisation d'un escalier nécessite de la rigueur mais est également un moyen de laisser aller son imagination et sa sensibilité artistique.

La recherche de la forme la plus pure qui s'intégrera le mieux possible dans l'espace, la réalisation d'un volume qui pourra interagir dans ce dernier, le choix des matériaux qui sauront au mieux magnifier le monument, les finitions des marches, des retombées de giron, l'ornementation du garde-corps, la courbure de la main-courante, ou encore la pose d'une ornementation de type «boule d'escalier», ce sont tous ces détails qui font la particularité d'un escalier.

Faisant partie intégrante des bâtiments qu'ils investissent, les escaliers, comme ces derniers, ont eux aussi évolué au cours des différentes époques qu'ils ont traversées et ce sont ainsi adaptés aux besoins d'usage. C'est en partie pour cette raison qu'il existe aujourd'hui un aussi vaste répertoire de typologies d'escaliers. L'usage est un des éléments déterminants de sa condition. Ainsi, on pourra observer dans notre entourage des escaliers aux usages bien définis, qui auront influencé leur composition, et parfois même qui auront une priorité de circulation. On parle alors de priorité descendante que l'on retrouve dans les escaliers de secours par exemple, et ascendante, qui est souvent présente dans les phares. Un écrivain, Michel Tournier a écrit dans son ouvrage «Des clés et des serrures» que «l'escalier est anticipation du lieu où il

«Un escalier, un vrai, ce n'est pas pour moi un simple moyen d'accès que l'on supporte pour aller d'un étage à l'autre; c'est en quelques sortes un beau meuble nécessaire que l'on emprunte sans s'en rendre compte, qui ne gâche pas le décor en s'imposant mais qui s'intègre parfaitement, discrètement, comme la caresse d'une main qui se promène sur la rampe et la patine au fil des ans. [...], Je voudrais être à l'image de ces vieux compagnons qui vivent encore à travers les beaux ouvrages qu'ils ont laissés et qu'il m'arrive parfois d'avoir la chance de restaurer.»

Serge Doliger, artisan ébéniste



Fig 1 : Exemple de boules d'escalier en cristal



Fig 2 : Traces de systèmes ascensionnels préhistoriques



Fig 3 : Temple d'Athéna Nike dans l'Acropole d'Athènes



Fig 4 : Ruines du Parthénon de l'Acropole d'Athènes

mène». On retrouve donc ainsi la notion d'usage qui conditionne la forme, on pourrait même y attribuer une phrase célèbre de Louis Henry Sullivan, (architecte américain considéré comme le père des grattes-ciel et du modernisme), «form follows function» ! On peut donc supposer qu'un escalier à priorité descendante, en pierre, froid et humide nous mènera à une cave, tandis qu'un escalier à priorité ascendante en bois et poussiéreux nous mènera plus aisément à un grenier.

Grâce aux études d'archéologie et la découverte de vestiges d'habitations datant de **la préhistoire**, nous savons que les escaliers composaient d'ores et déjà le paysage des Hommes. Sous une forme plus rudimentaire certes mais de fonctionnalités similaires, les escaliers prenaient alors la forme de marches creusées dans la pierre en forme de trou, ou encore d'échelles en bois posées sur le sol avec des barreaux servant de marches.

De l'Antiquité en revanche, il ne s'agit pas seulement de traces ou de vestiges laissant penser que les Hommes avant nous utilisaient déjà les escaliers dans leur mode de vie. Il existe encore aujourd'hui des escaliers datant de l'Antiquité dans un très bon état de conservation, principalement dans les temples et autres monuments religieux, car ils ont pu résister aux intempéries.

La vocation des escaliers semblait alors toujours de nature utilitaire mais pas seulement. En effet, même si nos ancêtres n'avaient pas la même utilité des niveaux supérieurs dans leurs habitations, et préféraient de loin installer une échelle de meunier pour y accéder rarement, il en existait pourtant de nombreux dans les lieux à connotations religieuses. Ainsi les hôtels d'offrandes, où se situaient généralement les statues des dieux, étaient souvent situés en hauteur vis à vis du sol du bâtiment et on y accédait en empruntant quelques marches. Cela permettait une mise en hauteur et en valeur de ces lieux qui se trouvaient souvent dans les temples grecques



Fig 5 : Escalier monumental de Persépolis, Perse



Fig 6 : Détail de bas-reliefs de l'escalier de Persépolis

escaliers qui menaient au Palais de Darius, bordés de bas-reliefs, avant que la ville ne soit rasée par Alexandre le Grand. Ces gravures semblaient représenter des serviteurs qui gravissaient les marches les bras chargés d'offrandes.

Au Moyen-Âge les escaliers avaient pour vocation de sécuriser et mettre hors d'atteinte les propriétaires des lieux, montrant ainsi par la même occasion la position sociale de ces derniers. Cependant, là encore l'esthétisme n'était pas considéré comme important et c'est seulement avec l'arrivée de la période gothique que l'esthétisme adopte une dimension significative. En effet à cette époque les escaliers prennent en valeur esthétique, ce qui restera un point caractéristique important de cet élément architectural. L'apparition des escaliers à vis date de cette période. La beauté de l'escalier devient une réelle exigence et alors on assiste à la création de réelles œuvres d'art. Les créateurs de l'époque réalisent des prouesses aussi bien dans le domaine technique que dans

par exemple, qui étaient eux-mêmes surélevés de quelques marches et jamais au niveau du sol, pour se différencier des autres monuments de la ville.

Prenons en exemple l'Acropole d'Athènes, qui se situe au sommet d'une falaise en surplomb de l'ensemble du paysage. Certes l'esthétisme des escaliers n'était absolument pas pris en compte, mais les athéniens utilisaient des matériaux nobles pour créer ces escaliers, qui étaient à l'image des divinités qu'ils honoraient, soit en marbre ou en pierre. On observe également ce phénomène d'association des escaliers au sacré dans les grandes civilisations aztèque, maya, toltèque ou inca d'Amérique, qui ont fait des escaliers les éléments dominants de leurs réalisations architecturales. Persépolis, la capitale de l'ancienne Perse est également un exemple frappant de l'image importante et sacrée qui peut être portée aux escaliers, avec ses



Fig 7 : Escalier en colimaçon d'une traboule de la Croix Rousse, Lyon

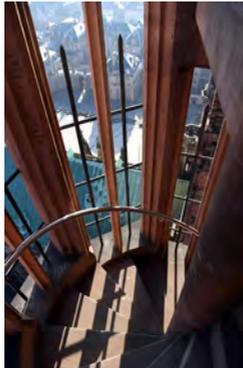


Fig 8 : Escalier à vis de la tour de la flèche de la cathédrale de Strasbourg



Fig 9 : Escalier droit du château de Chénoueu

le domaine esthétique. Prenons pour exemple la vis de pierre de la cathédrale de Strasbourg qui est encore aujourd'hui une référence dans la taille de pierre.

Cet escalier servira de modèle aux nombreux architectes et artisans de l'époque et pendant de longues années, les architectes français déclineront divers styles d'escaliers de plus en plus conséquents. Même si les escaliers hélicoïdaux sont en plein essor durant cette période, les escaliers droits ne sont pas pour autant délaissés comme le montre le fabuleux escalier du château de Chenonceau.

Il est important de noter que jusqu'au milieu du XVI^{ème} siècle le maçon était à la fois, l'entrepreneur, le dessinateur, (architecte) et l'ouvrier. Ce n'est qu'à partir des années 1550 que le terme français «architecte» apparaît, tiré de l'italien «architetto», nom porté par les artistes attiré en France par François Ier, à la suite des guerres d'Italie.



Fig 10 : Escalier du château de Blois



Fig 11 : Escalier à double révolution du château de Chambord



Ce dernier a également contribué d'une certaine façon à l'Histoire des escaliers, qui s'est enrichie à la **Renaissance**, en faisant édifier l'escalier du château de Blois, dont la construction a duré 9 ans, de 1515 à 1524, ainsi que celui du château de Chambord, en 1519. Ce magnifique escalier à double révolution est comme son nom l'indique double. S'il semble ne former qu'une seule et même vis pour l'observateur extérieur, il est en réalité composé de deux vis qui débutent en opposition et qui de ce fait, s'entremêlent sans jamais se croiser et forment un noyau creux et ajouré. Les usagers montant les escaliers ne peuvent donc jamais croiser les usagers descendant. Il existe de très étroites ouvertures s'apparentant à des fenêtres/meurtrières qui permettent au détour d'un regard d'apercevoir les personnes se trouvant dans l'autre vis de l'escalier. Cependant, pour l'avoir expérimenté, lorsque vous utilisez cet escalier pour la première fois il ne vous est pas évident que les personnes que vous apercevez ne se trouvent pas dans la même spirale que vous, alors que ces derniers sont bel et bien à la même hauteur, mais à un point diamétralement opposé. L'escalier se situe au centre du Donjon à la croisée exacte des quatre vastes salles et est surmonté de la plus haute tour du château, la tour-lanterne.



Fig 12 : Principe construction de l'escalier à double révolution

Ce procédé semble, comme le reste du château, avoir été dessiné et initié par le célèbre Léonard de Vinci. Même si le doute subsiste encore pour certain, tous les croquis retrouvés dans ses carnets de dessin laissent penser que Chambord est l'œuvre de De Vinci. Cette prouesse architecturale, symbole de la Renaissance, ne cesse de fasciner.



Fig 13 : Escalier de la bibliothèque laurentienne de Florence

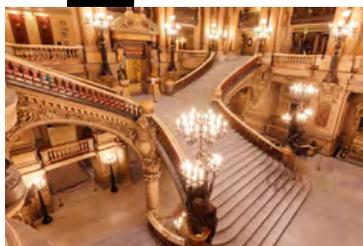


Fig 14 : Escalier de l'Opéra Garnier, Paris



Fig 15 : Escalier de l'Opéra de l'état Hongrois

Cette période s'est révélée charnière dans l'évolution des escaliers dans la société. Ces derniers deviennent de plus en plus majestueux et ornementaux. Ils ne servent plus seulement à circuler ou à desservir différents niveaux, ils mettent en scène l'architecture des lieux et leurs usagers. L'apparition de l'architecture de jardin met davantage en valeur les escaliers dans l'architecture et leur offre un réel rôle de mise en valeur des lieux, de point de vue et de jeux de perspectives. On peut ainsi se référer aux villas de Palladio ou encore aux nouveaux espaces publics comme la place d'Espagne édifiée à Rome par Francesco de Sanctis, de 1670 à 1723. Les escaliers permettent alors de mêler terrasses, fontaines et cascades en faisant prendre de la hauteur à la place.

Michel-Ange, lui, a fait des merveilles avec l'escalier de la bibliothèque laurentienne à Florence, qui présente d'ailleurs de fortes similitudes avec les escaliers de l'Opéra Garnier réalisés par Charles Garnier entre 1861 et 1874. Garnier a remporté à 35 ans le concours lancé par Napoléon III en 1861, et c'est à l'unanimité du jury, passant ainsi devant 171 architectes, parfois de renom comme Viollet-Le-Duc qui était considéré comme le favori du couple impérial. C'est sa proposition visionnaire qui lui vaut la victoire. Son mélange de style, de genre, l'éclectisme et l'ornementation à outrance, qui s'éloigne de tous les escaliers revisités ou réinventés déjà connus du grand public, va devenir caractéristique de l'art du second empire. Garnier va associer différentes tendances du passé et se saisir d'elles pour les réinterpréter pour créer la quintessence du style «Napoléon III».

La finition arrondie des marches de départ de l'escalier se retrouvent également dans les escaliers de l'Opéra de l'État Hongrois ou encore à l'entrée du théâtre de Bordeaux. Comme nous pouvons le constater sur les photos de ces trois escaliers monumentaux, chacun d'eux occupe une place centrale et même omniprésente dans la pièce où ils se trouvent. L'Opéra est une grande salle de spectacle et qui dit spectacle dit spectaculaire. Ainsi, les escaliers menant aux différentes salles ou balcons se devaient d'être aussi majestueux que le lieu qui l'abrite, et pouvoir ainsi magnifier les personnalités qui foulaient ses marches. On remarque les multiples lustres et ornements qui viennent mettre en valeur l'escalier et le sublimer, le tapis rouge est même déployé pour accompagner la montée de l'escalier de l'Opéra de l'État Hongrois.

Certains escaliers atypiques et connus de tous peuplent le monde. Ces derniers sont symboliques de l'évolution des escaliers dans le domaine architectural et tout particulièrement dans le domaine public. En effet, avec la création progressive d'espaces publics, de plus en plus d'escaliers font leur apparition en extérieur, accessibles par tous. Avec les années on a également continué de découvrir des escaliers anciens qui sont aujourd'hui considérés comme bijoux du patrimoine archi-



Fig 16 : Illustration de la mythique Tour de Babel



Fig 17 : Photographie du temple Kukulcan

tectural, et sont ainsi préservés ou restaurés.

Parmi ces escaliers du monde, on retrouve la mythique tour de Babel, qui comme son nom l'indique est mythique et était implantée en plein coeur de Babylone en 600 av. J.-C. . Les récits nous permettent de croire qu'on y accédait par trois escaliers monumentaux.

Il existe un temple qui présente lui aussi un accès par trois escaliers monumentaux, il s'agit du temple de Kukulcan, adoptant la forme de pyramide à degré. Chacun de ces escaliers est situé sur un pan du monument, et est composé d'une seule volée de marche sur un plan très raide et symétrique. On retrouve dans cette construction une similitude avec les pyramides de par sa forme triangulaire avec sa pointe qui s'élance vers le ciel. La dimension sacrée est là encore mise en scène par les escaliers qu'il faut se donner la peine de gravir, pour accéder à l'entrée au sommet qui mène au sanctuaire à l'intérieur.

Toujours en lien avec les lieux sacrés, on peut citer le célèbre temple Chand Baori qui se trouve en Inde, dans l'État du Rajasthan. Ce temple a été construit au début du VIII^{ème} siècle, sur ordre du Raja Chandra, d'où son nom (Chand), sous la dynastie Nikumbha. Il est destiné au culte hindouiste. Baori signifie puits, car le Chand Baori est en réalité un immense puits à degré qui possède une trémie très profonde, (environ 20 mètres), en forme de pyramide inversée, dont l'importante surface devait permettre de collecter un maximum d'eau en période de moussons.

Ce puits devait assurer la ressource en eau grâce à sa proximité avec la rivière Banganga située à environ 5km au nord du puits. Cependant, la source d'eau n'étant pas suffisamment abondante, le puits est réduit à une petite marre d'eau et n'a pas permis le développement du village voisin qui est aujourd'hui à l'abandon.

Le puits présente une architecture spectaculaire en étant construit sur un plan carré d'environ 30 mètres de côté, et présente sur trois de ses parois douze niveaux d'esca-



Fig 1 8: Le temple Chand Baori au Rajasthan



Fig 19 : La Grande muraille de Chine

aborderons plus tard dans ce mémoire.

Il semblait inévitable de citer l'une des sept merveilles du monde qui reste à ce jour un des monuments le plus visité du monde et connu de tous. Visible depuis l'espace, la grande muraille de Chine qui s'étend sur des milliers de kilomètres, sa longueur ayant été plusieurs fois réévaluée puis estimée en 1990 à une longueur totale des murs à 6 259,6km pour arriver à une estimation de 21 196,18km en 2009 en prenant en compte les parties actuellement détruites. Cette œuvre est la structure architecturale la plus importante que l'Homme n'ait jamais construite. Cet ensemble de fortifications et remparts, détruit puis reconstruit par endroits entre le III^{ème} siècle av. J.-C. et le XVII^{ème} siècle, servant de protection à l'armée chinoise présente des dénivelés permanents. La muraille a été construite en suivant le relief du site et est ainsi composée d'une infinité de petites marches, qui permettent d'adapter le sol de la muraille à chaque niveau. En 1987, la Grande Muraille de Chine a été classée au Patrimoine de l'UNESCO sous le numéro 438, une belle reconnaissance pour de si petites marches presque imperceptibles mais sans lesquelles les remparts de la muraille ne seraient pas praticables par les soldats, et seraient glissants.

Si je vous dis Potemkine vous pensez à quoi ? A l'escalier bien entendu ! Également appelé «Escalier Riche-lieu», du fait de la présence de la statue du Duc Richelieu au sommet de l'escalier. Ce dernier est situé dans la ville d'Odessa en Ukraine et se déploie à l'entrée de la ville. Il est considéré comme l'entrée officielle de la ville pour les visiteurs venant de la mer. Cet escalier monumental, composé de près de 192 marches et de neuf paliers intermédiaires, traverse le jardin Lunniy. Il s'implante en formant un entonnoir, car il mesure 12,5 mètres de large à son extrémité supérieure contre 21,7 mètres à son extrémité basse, le tout pour une longueur de 142 mètres.

Il est devenu le symbole de la ville suite à son utilisation dans le film «Le Cuirassé Potemkine» du réalisateur Sergueï Eisenstein tourné en 1925, et tient sa renommée de la célèbre scène du landau qui dévale les marches

liers à triple volées de marches. Ces escaliers sont parfaitement symétriques. Au nord de la construction l'espace est fermé par des salles destinées aux rituels ou ablutions, qui se déroulaient fréquemment dans ces lieux,

tandis que la face sud s'ouvre par des arcades. Cette architecture atypique a d'ailleurs servi de décor de film que nous



Fig 20 : L'escalier du Potemkine, photo prise entre 1890 et 1900. Le point de vue surélevé permet d'observer à la fois les marches et les paliers



Fig 21 : L'escalier du Potemkine, photo actuelle



Fig 22 : Le mausolée Bahauddin Makbara, Inde



Fig 23 : L'escalier de Ricardo Boffill au Perthuis



Fig 24 : L'escalier sanctuaire Bom Jesus do Monte, Portugal



Fig 25 : Jantar Mantar, observatoire astronomique de Jaipur

en pleine fusillade. Nous approfondirons ce chapitre des escaliers de Potemkine et de leur particularité, un peu plus loin dans notre analyse.

Chaque escalier du monde a sa particularité. Le mausolée Bahauddin Makbara en Inde par exemple, est une véritable œuvre d'art et est composé de tours entourées d'escaliers extérieurs. Cette ornementation confère au mausolée une allure de château digne d'un film d'animation de Disney. On retrouve également d'autres types d'escaliers moins minimalistes et plus imposants qui forment de grandes avenues menant à quatre colonnes au sommet d'une pyramide dans un parc en Espagne, ou encore au sanctuaire de Bom Jesus do Monte à Braga au Portugal. Ce dernier est orné de sculptures qui représentent les cinq sens et les trois vertus théologales; foi, espérance et charité.

Les escaliers sont également, ne l'oublions pas, un symbole de hauteur et donc de vertige. Il existe quelques escaliers vertigineux que peu de personnes s'aventureraient à gravir. L'observatoire astronomique Jantar Mantar à Jaipur est l'un des monuments les plus singuliers du Rajasthan, que l'on doit au maharaja Sawai Jai Singh II. L'ensemble de la structure forme un gigantesque cadran solaire haut de 27 mètres.

Il existe également un escalier impossible en colimaçon accroché à flanc de falaise en Chine. Il fait plus de 91 mètres de haut et mène à un panorama imprenable sur les monts Taihang. Il est interdit aux plus de 60 ans et aux



Fig 26 : Escalier impossible en Chine

cardiaques, les plus téméraires doivent même signer une décharge pour être autorisés à monter.

Des escaliers vertigineux il y en a également en Europe. Prenons l'escalier hélicoïdal de l'hôtel de ville de Londres. Ce dernier prend place au centre du bâtiment entièrement construit en mur rideaux, ce qui augmente la sensation de hauteur et offre une large vue sur le Tower-Bridge, la Tower of London, sans oublier la Tamise.

En Italie également, la spirale est de mise pour le grand escalier du Vatican, l'escalier de Bramante, (scala del Bramante, en italien). Il a été commandé par le pape Jules II en 1512 à l'architecte Giuseppe Momo, dans le but de relier le palais du Belvédère du Vatican à Rome. Ce dernier s'est inspiré d'un escalier Renaissance voisin de l'architecte Bramante, c'est pourquoi l'escalier du Vatican a été nommé «escalier de Bramante» par confusion. Son architecture se rattache à celle de la Renaissance et adopte d'ailleurs la même particularité que le célèbre escalier du château de Chambord dont nous avons déjà parlé précédemment. Ainsi, l'escalier de Bramante est un escalier hélicoïdal double, qui se compose d'une



Fig 27 : Escalier hélicoïdal de l'hôtel de ville de Londres



Fig 28 : Grand escalier du Vatican, en Italie.

rampe descendante, (pour la sortie des musées), et d'une rampe ascendante, (pour l'entrée des musées), diamétralement opposées, comme dans l'escalier à double révolution de De Vinci. L'escalier forme un effet d'optique en spirale-conique, ou d'ellipse-ovale, qui est entièrement éclairé par une verrière en puits de lumière, ronde située au plafond, alignée dans l'axe central de l'escalier.

Toujours en Italie, à Capri, un autre escalier célèbre a marqué nos esprits pour son apparition dans le film «Le mépris». C'est l'escalier de la Villa Malapart construite entre 1938 et 1943, à flanc de falaise au bord de la mer Méditerranéenne. Elle se présente sous la forme d'un parallépipède de 54 mètres de long. La villa porte le nom de son commanditaire, Curzio Malapart, un écrivain toscan.

Le grand escalier qui mène au toit terrasse de la maison s'inspire d'une église de Lipari, une île italienne, et a été réalisé par l'architecte Adalberto Libera. En se baladant dans Capri, on comprend assez rapidement la référence aux escaliers. Pour cela il suffit de suivre les sentiers pour apercevoir les nombreux escaliers qui mènent aux plages ou aux maisons, ou qui servent simplement à traverser l'île, succession de falaises posées dans la



Fig 29 : La villa Malaparte à Capri, Italie

mer. Les escaliers semblent donc faire partie de l'écriture des lieux.

Si un jour, vous vous ennuyez ... tentez de compter le nombre d'escaliers présents à Montmartre, ou mieux encore, le nombre de marches !

En effet, Paris aussi recèle d'escaliers particuliers. L'un des plus connu est celui de la rue Foyatier, enfin la rue ... en réalité cette rue n'est composée que d'une seule volée d'escalier composée de 222 marches, divisées en neuf sections de 23 à 25 marches environ. Autant dire qu'il faut avoir du courage pour emprunter ces escaliers tous les jours. La grande dame de Paris elle aussi possède ses escaliers. La tour Eiffel, tour autoportante en fer construite par Gustave Eiffel et inaugurée en 1889



Fig 30 : Les escaliers de la butte Montmartre, Paris, France

a été classée au patrimoine mondial de l'UNESCO en 1991. Avant elle disposait de quatre escaliers en colimaçon, soit un dans chaque pilier. Suite à la rénovation de 1900, les quatre petits escaliers en hélice, allant du premier au deuxième et dont l'usage n'était pas pratique, ont été remplacés par un large escalier unique situé dans la pile Sud, et ne sont plus accessibles au public.

L'escalier en colimaçon du 3ème étage, posé lors de la construction de la tour, permettait aux visiteurs de monter en étant protégés par une basse et mince rambarde, il existe d'ailleurs des photos de cet escalier montrant Gustave Eiffel au sommet de sa tour, soit à 300 mètres. Ce dernier se tient de manière nonchalante à cette petite rambarde jugée par la suite trop dangereuse à la pratique, après plusieurs années de service. Il a été déposé en 1983 puis découpé en 24 tronçons allant de 2 à 9 mètres de hauteur, puis mis en vente aux enchères à l'exception de 4 morceaux, (l'un est exposé au premier étage de la tour Eiffel, les trois autres sont été exposés dans les musées parisiens d'Orsay, de la Villette et le dernier au musée de l'Histoire du fer à Nancy.

Au total, la dame de fer compte 1665 marches du parvis jusqu'à son sommet, mais les escaliers entre ce dernier et le 2e étage ne sont pas ouverts au public. Pour atteindre le 2e étage il faudra compter entre 30 et 45 minutes de montée pour 674 marches, mais une fois en haut la vue imprenable sur Paris vaut le coup. Les moins courageux peuvent emprunter les ascenseurs bien entendu.

Au fil des époques et des besoins, on remarque que les escaliers sont devenus peu à peu des œuvres d'art et parfois même un support à l'expression artistique.



Fig 31 : Gustave Eiffel au sommet avec son gendre et collaborateur, M. Salles. 1889



Fig 32 : Escaliers du pilier sud de la Tour Eiffel en 1889.





Fig 33 : Escalier Selaron à Rio de Janeiro, Brésil, photographies personnelles de voyage



Fig 34 : Escalier de mosaïques du Grandview Park, San Francisco, États-Unis



Fig 35 : Escalier du temple Wat Phra Doi Suthep, Chiang Maï, Thaïlande



Fig 36 : Escaliers et fontaine du Parc Güell, Barcelone, Espagne

Les escaliers suivants sont une illustration parfaite de ce phénomène.

L'escalier Selaron à Rio de Janeiro au Brésil est devenu une véritable attraction pour les touristes venus du monde entier. J'ai eu la chance de monter cet escalier lors d'un voyage en 2019, et contrairement à la photo cet escalier est envahi par les musiciens de rue et les enfants qui jouent. L'ambiance y est vraiment indescriptible, on se rapproche réellement des clichés musicaux des villes d'Amérique du sud ! Cet escalier haut en couleurs compte 215 marches ornées de plus de 2 000 carreaux de faïence qui proviennent de plus de 120 pays différents.

Un autre escalier recouvert de mosaïques se trouve plus haut en Amérique. Il est situé à San Francisco aux États-Unis. Ce dernier compte moins de marches, environ 150 et adopte un profil plus tortueux et abrupte. Son ascension mène au Grandview Park, un parc riche aussi bien sur le plan botanique que géologique, qui comme son nom l'indique, offre une vue panoramique sur le centre-ville de San Francisco, le Golden Gate Park et en arrière-plan l'Océan Pacifique.

En Thaïlande les escaliers sont un véritable symbole d'accession à la spiritualité, et mènent généralement aux temples qui sont situés sur les hauteurs. Le Wat Phra Doi Suthep est par exemple un temple très vénéré, situé sur une colline, sur les hauteurs de Chiang Maï, à 1050m de hauteur. On y accède par un escalier de 306 marches entouré par deux immenses «naga» à 4 têtes en céramique. Il existe un funiculaire mais de par la beauté de l'escalier, il est très peu emprunté.

Les animaux ornementaux recouverts de mosaïques prennent souvent place sur les escaliers, leur donnant ce caractère unique. Le parc Güell à Barcelone, une œuvre de Gaudi qui est inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1984, a lui aussi un reptile. Dès que nous passons son portail, on accède aux escaliers composés d'îlots avec trois fontaines. La troisième et plus haute fontaine se présente donc sous la forme d'une salamandre de près de deux mètres et demi de long, entièrement recouverte de mosaïques, qui crache l'eau par la gueule.

L'escalier appartient inévitablement à l'Histoire de l'architecture et comme nous avons pu le voir au travers de cette rétrospective non exhaustive, il en constitue même l'un des aspects les plus passionnants. Il possède un inépuisable pouvoir d'évocation et s'apparente parfois même à un véritable miroir des mœurs et coutumes. L'histoire des escaliers nous révèle également, que malgré un nombre incalculable de civilisations différentes, de pays, de continents, d'époques, ... les escaliers ont toujours été utilisés par nos ancêtres pour se hisser plus près du ciel, que ce soit dans un but social, esthétique, spirituel, religieux ou scientifique. Parfois il devient un support d'expression artistique. Ainsi, on note également qu'il est impossible de réduire les escaliers au simple acte qui consiste à monter puis descendre d'un niveau à un autre.

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUNDING ARCHITECTEUR



1.2 Ses premiers pas sur la scène théâtrale ; outil ou décor ?

ANNECOTE !

Plus d'une vingtaine de variétés de marbres, tous de couleurs différentes, ont été utilisés pour la construction de l'escalier de l'Opéra Garnier à Paris !



Fig 37 : Grand escalier du Nouvel Opéra, dessin et lithographie de Michel Charles Fichot, (peintre, dessinateur, illustrateur et lithographe français)



Fig 38 : Escalier d'accès à la grande salle du Théâtre de la Comédie Française

Les escaliers sont un motif récurrent de notre quotidien depuis des milliers d'années. Qu'ils mènent à des lieux sacrés, au sommet d'une tour, ou au point culminant d'une falaise, ils sont partout et ont des usages multiples.

Comme nous avons pu le voir précédemment, les escaliers ont une réelle symbolique c'est d'ailleurs pour cette raison que certains architectes, comme Charles Garnier, ont souhaité intégrer l'escalier dans leurs réalisations. Les escaliers à l'entrée d'un opéra ou encore d'un théâtre ont pour vocation de faire rêver, de mettre des étoiles dans les yeux des chanceux qui les parcourent. Ils mènent ainsi les spectateurs vers la salle, les guide vers le spectaculaire, où aura lieu la représentation, le moment de plaisir, de divertissement, de beauté, d'émotions, bref «le bon moment» que ces derniers attendent avec impatience.

Au cœur de l'Opéra Garnier de Paris, le grand escalier que nous avons déjà évoqué a été pensé et conçu comme un décor, un décor de théâtre. En effet, il n'est pas un simple lieu de passage entre l'entrée et la salle de spectacle, il représente à lui seul un véritable espace. Les passants ne vont pas seulement monter ou descendre ses marches, ils vont s'y attarder pour observer ses ornements, les luminaires qui le mettent en valeur. On va pouvoir depuis les galeries hautes surplomber sa première volée de marches aux formes courbes, puis son palier et enfin les deux volées de marches qui le séparent en deux pour aboutir au niveau supérieur des galeries qui mènent aux salles.

On retrouve également un escalier monumental au Théâtre de la Comédie française à Paris, orné d'un long tapis rouge et d'un magnifique lustre suspendu.

Les escaliers étaient déjà utilisés dans le théâtre antique, mais il servait alors de tribunes. La scène sur laquelle se mouvaient les artistes ou comédiens était souvent neutre

et sans décors imposants. Quelques accessoires légers et maniables par la main de l'Homme permettait aux protagonistes du spectacle d'ajouter une touche de réalisme et de concret à leurs histoires racontées et jouées.

C'est au cours de la période des guerres médiques que l'art de la poésie, et plus particulièrement l'art dramatique, prit naissance. Les comédiens jouaient dans un seul et même décor figé, il n'y avait pas de changement de décor comme nous pouvons le voir dans les pièces de théâtre moderne. Ils jouaient avec des masques qu'ils changeaient pour interpréter différents personnages de l'histoire. Ces derniers furent accompagnés de la naissance de l'illusion scénique, qui se développa avec les décors. Pour créer l'illusion, les grecques utilisaient des panneaux peints qu'ils appliquaient sur la façade de la maison des acteurs, ou skênê élevée lors des fêtes en l'honneur de Dionysos. C'est à cet endroit que se déroulait la pièce, ou plutôt le drame.



Fig 39 : Masques portés par les comédiens de la Grèce Antique

Le théâtre a trouvé sa place dans la Grèce Antique grâce à ses principaux messagers que sont Eschyle, Sophocle, Euripide, (maître dans la tragédie) et Aristophane, (qui excelle dans la comédie). Ces disciplines que sont la Tragédie et la Comédie suscitent des expressions spécifiques et des adaptations de la skênographia, ce que l'on appelle communément l'actuelle scénographie. Cette notion, qui regroupe tout ce qui fait un spectacle vivant, soit la musique, les costumes, le jeu d'acteur, le décor, la lumière, ... est donc née en Grèce Antique. Les représentations avaient lieu à ciel ouvert dans des théâtres de grandeur considérable. Elles commençaient tôt le matin et se prolongeaient toute la journée.



Fig 40 : Tribune en escalier antique, ancien cirque grecque



Fig 41 : Tribune en escalier antique, ancien cirque grecque

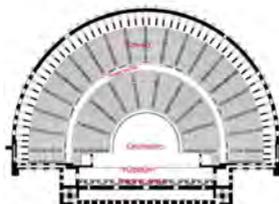
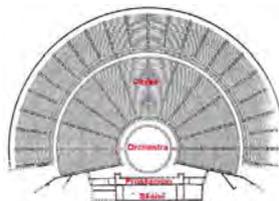


Fig 42 : Dessin de deux théâtres anciens

A Rome, la skênê grecque est remplacée par le mur de scène (frons scenae) percé de trois baies. Dans un premier temps, il est décoré de toiles peintes associant le trompe-l'œil de l'illusion à des images plus naturalistes. C'est seulement à partir du 1er siècle avant J.-C., que les constructions scéniques intègrent des éléments architecturaux plus volumineux de type décoratif : colonnes, frontons, statues, dont la présence limite l'espace de la scène.



Le Moyen-Âge n'avait pas de théâtre, à proprement parler, comme ceux de l'Antiquité. Les représentations qui s'apparentaient encore à du théâtre avaient lieu sur les places publiques ou dans des cours dédiées. Ces pièces étaient alors appelées «Mystères» et présentaient principalement un caractère religieux, d'où la réalisation de «scènes verticales». Les comédiens jouaient sur une construction en bois qui comprenait trois niveaux, le premier représentait l'Enfer, le second la Terre et le troisième le Ciel. Nous avons alors déjà à cette époque la réutilisation des escaliers comme élément scénique permettant aux acteurs de traverser la scène verticale d'un plan à un autre. Même si ces derniers avaient bien une vocation pratique et donc d'outil de scène, les comédiens qui le parcouraient ne cessaient de jouer lorsqu'ils les empruntaient. Ainsi d'une certaine manière, les escaliers participaient d'ores et déjà entièrement au décor de ces scènes théâtrales.



Fig 43 : Illustration représentant un «Mystère» à l'époque Médiévale

Durant de nombreuses années, la scénographie au théâtre est restée principalement basée sur l'utilisation de toiles peintes étendues en arrière-plan, pour illustrer un décor et créer des illusions d'insertions. Cependant, quelques créateurs et metteurs en scène au cours de l'Histoire sont parvenus à donner une plus grande importance au décor et à son rôle dans une pièce de théâtre.

C'est en s'inspirant des «Mystères» que Shakespeare, (1564-1616), a fait perdurer la notion de spectacles symboliques. C'était un acteur, poète et dramaturge anglais de talent et de renom. Il était capable d'allier scènes comiques et tragiques dans une seule et même pièce. Il contribua grandement au développement d'une littérature dramatique en Angleterre, ce qui encouragea la création de lieux dédiés à la représentation de pièces de théâtre. Le premier «théâtre» date de 1576 et était rattaché à un couvent. Shakespeare y a présenté une partie de ses drames, dans lesquels il jouait parfois même un rôle, ou faisait une apparition. C'est en 1595 qu'il ouvrit avec sa troupe le «Globe Théâtre» dans Bankside, à Londres. La salle du théâtre était composée d'une scène et d'une avant-scène, toutes deux surélevées de quelques marches d'escalier pour créer une distance avec les spectateurs. Il y avait pour décor une construction en bois qui représentait un balcon, et quelques objets mobiles pouvant servir aux comédiens.

Une des pièces les plus connues de Shakespeare est sans conteste «Roméo et Juliette». Il a écrit cette pièce au début de sa carrière, en 1596, et elle a été jouée pour la première fois en 1597 dans son théâtre à Londres. La pièce s'inscrit dans une tradition d'histoires d'amour tragiques re-

ANNECOTE !

C'est dans le théâtre de Shakespeare, le «Globe Theatre», qu'est apparu pour la première fois le levé et tombé de rideau au théâtre. De plus, dans ses pièces, à l'époque les rôles féminins étaient joués par des hommes. Quant aux lieux où se déroulaient les scènes et différents actes, leur désignation était inscrite sur un tableau noir près de la scène.

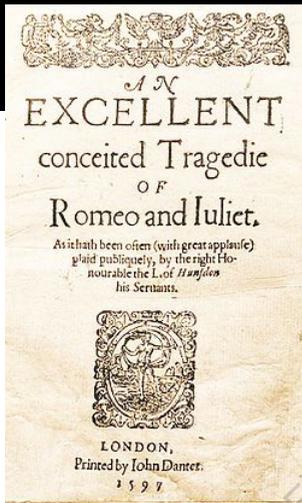


Fig 44 :Page de titre de la première édition de la pièce «Roméo et Juliette» de Shakespeare, en 1597

montant à l'Antiquité. Cette tragédie tourne autour de deux amants qui tombent éperdument amoureux l'un de l'autre mais leur amour est impossible car leurs familles sont ennemies. Son intrigue est issue d'un conte italien de Luigi da Porto qui a été traduit en anglais et en vers par Arthur Brooke, en 1536, sous le nom de «The Tragical History of Romeus and Iuliet». En 1582, William Painter propose une version revisitée, en prose, dans son «Palace of Pleasure». Shakespeare n'a donc pas totalement imaginé cette tragédie, mais il s'est inspiré de ses prédécesseurs et s'est approprié l'Histoire.

C'est dans cette célèbre pièce, encore jouée de nos jours, que Shakespeare va marquer le décor au théâtre en intégrant de réels décors construits. Le fameux balcon, que nous avons évoqué précédemment, prend dans «Roméo et Juliette» tout son sens symbolique. Au fil des années et des versions de la pièce, Roméo rejoint sa Juliette sur le balcon où ils se déclarent leur amour en empruntant tantôt une échelle, tantôt un escalier.

Depuis Shakespeare, le symbolisme des décors au théâtre a prit beaucoup d'importance et influencé un bon nombre d'auteurs et de metteurs en scène. C'est au début de la seconde moitié du XXème siècle que l'on peut observer une évolution marquante concernant l'importance du décor au théâtre. Nous pouvons alors citer quelques français comme Christian Bérard (1902-1949), qui a apporté une vision dépouillée de l'espace scénique pour permettre la mouvance des comédiens, ou encore Aurélien Lugné-Poe (1869-1940), qui lui s'est attaché au symbolisme et a tenté de l'intégrer au domaine théâtral, et ses décors qui devaient acquérir une signification, en suivant les pas de Shakespeare.

C'est principalement en se basant sur les pensées d'Adolphe Appia, (1862-1928), que certains metteurs en scène vont pouvoir introduire un nouveau rapport entre comédiens et décors dans l'espace scénique. Selon Appia le théâtre s'apparenterait à une synthèse entre texte, éclairage, musique, jeu d'acteur et décor. C'est un spectacle à trois dimensions qui se doit d'être harmonieux par l'association des différents éléments qui le composent, et qui vont faire de lui, au fil des années, un art à part entière. Le corps de l'acteur et ses trois dimensions viennent questionner l'utilisation de décors en deux dimensions dans les pièces de théâtre. Appia considère donc que les décors peints ne sont plus adaptés et que la scène doit être investie de «dispositifs construits, architecturés, constitués d'escaliers et de plates-formes donnant aux mouvements de l'acteur tout leur pouvoir d'expression» [...] «La composition de l'espace ne disposera que d'un petit nombre de lignes. Ce seront: l'horizontale, la verticale, l'oblique (plan incliné, et leur combinaisons, tel, par exemple, l'escalier

qui offre au corps un genre de complicité à laquelle aucune autre combinaison ne peut prétendre.», extrait de *Art vivant ou nature morte*, catalogues des expositions de théâtre d'Amsterdam, janvier 1922, et de Milan, 1923.

C'est de cette pensée que sont nés le constructivisme et les bases du théâtre expressionniste, incluant le développement de tendances architecturales pour la scénographie moderne. Un élan porté par de nombreux scénographes et metteurs en scène maintenant connus, comme Acquart, (1922-2016), qui a reçu une nomination au Molière du décorateur scénographe, (haute distinction dans le milieu) et qui a développé des créations scénographiques qui s'organisent à partir du sol avec des matériaux bruts mais légers et modulables pour une mise en scène rapide. On peut évoquer également Allio, (1924-1995), qui lui a élaboré un langage scénique autour d'un «réalisme critique». Il a souhaité supprimer la condition simplement contemplative du décor au théâtre, à laquelle devait se substituer une réelle implication du décor dans le jeu des comédiens afin de faire naître une réflexion chez le spectateur. Mais il y en a bien d'autres comme Meyerhold, Copeau ou encore Lee Simonson. Par leur travail et leurs recherches est née la conception d'un espace scénique dont l'esthétisme, les mutations, les déplacements des comédiens et l'organisation générale s'articulent avec le décor. C'est donc à ce moment que le décor perd sa fonction strictement décorative pour devenir un interprète à part entière de la pièce, et à partir de là que les escaliers mis en œuvre dans des décors de théâtres se sont fait une place en tant que protagonistes des pièces nourrissant le jeu d'acteurs et ayant parfois même leur propre jeu ou rôle.

Comme nous avons pu le voir, les escaliers de la scène théâtrale ont trouvé leur place à travers l'évolution des décors et leur transition en un élément d'«acting» de la pièce qu'ils composent. Si nous prenons en exemple l'évolution de la célèbre pièce «Roméo et Juliette» nous pouvons voir qu'au cours des multiples réinterprétations et adaptations de la pièce, le décor imaginé par Shakespeare a conservé son symbolisme et le célèbre balcon s'est peu à peu associé à un nouveau partenaire de scène, l'escalier.

Dans chaque version l'intrigue de l'histoire de «Roméo et Juliette» reste identique, celle de deux jeunes tourtereaux, Roméo Montaigu et Juliette Capulet. Rencontrés à un bal masqué, ils tombent éperdument et instantanément amoureux l'un de l'autre, mais leur amour est compromis car leurs familles sont ennemies. La scène du balcon nous est quasiment pour tous familière, unique et pourtant si multiple.

Nombreux sont ceux qui ont repris le chef d'œuvre dramatique. Prenons par exemple sa réinterprétation sous la forme d'un opéra en 2016, l'Opéra en cinq actes de Roméo et Juliette, basé sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, d'après Shakespeare.



Fig 45 : Opéra en cinq actes de Roméo et Juliette, basé sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, 2016



Fig 46 : Opéra en cinq actes de Roméo et Juliette, basé sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, 2016

Toute la scénographie est plongée dans une ambiance lumineuse particulièrement froide qui s'accorde parfaitement avec l'intrigue dramatique. Durant toute la durée de la représentation, la scène est bercée par un camaïeu de gris légèrement bleuté lorsque les Capulet sont en scène, tandis que la scène revêt des couleurs de flammes, alliant le rouge et des couleurs ocres, lorsque ce sont les Montaigu qui occupent celle-ci.

On remarque également d'autres particularités de cette mise en scène de Paul-Emile Fourny, telle que la présence d'un trou dans le plafond au-dessus de l'espace scène. Ce plafond amovible est également abaissé au moment de la scène du tombeau ce qui apporte une certaine pression pour le spectateur, semblable à celle qui plane sur les épaules des responsables des deux familles, qui ont causé la perte de leurs enfants, Roméo et Juliette.

Enfin, l'élément central de cette scénographie est cet imposant escalier en colimaçon placé côté jardin de la scène. Bien que légèrement décentré on comprend instantanément qu'il est l'élément principal qui compose le décor de la scène. Cet escalier semble monter vers le ciel traversant ainsi le plafond amovible qui est alors ouvert pour laisser les marches s'élever vers un endroit qui semble infini. Cet escalier qui s'échappe de la scène semble illustrer l'envie d'évasion et de liberté ressentie par Juliette, qui est opprimée par le poids des injonctions familiales et qui ne peut vivre l'histoire d'amour de sa vie. Dans cette adaptation de la pièce originale de Shakespeare, l'escalier vient même remplacer le balcon, symbolique et incontournable (quoi que) ! C'est alors assise en amazone sur une marche du haut de l'escalier à vis que Juliette s'adresse à Roméo au pied de l'escalier, dans cette adaptation de la pièce de Shakespeare.

L'adaptation en ballet, sous la direction de Guillaume Côté, danseur de ballet et chorégraphe canadien, (actuellement danseur principal et associé chorégraphique au Ballet national du Canada), met elle aussi en lumière un magnifique escalier en imitation pierre qui est mis en valeur par les éclairages chauds lors de la scène du balcon. Ce dernier restera en arrière scène durant la danse menée par les per-



Fig 47 : Roméo et Juliette, le ballet par la compagnie BalletMet et dirigé par Guillaume Côté, pour le 27ème Festival des arts de Saint-Sauveur en 2018



sonnages de l'histoire. Là encore l'escalier est utilisé pour mener au balcon de Juliette et adopte un rôle à la fois décoratif pour le ballet et d'action lorsque Roméo monte quelques marches pour atteindre la main de sa bien-aimée.

Cette dernière a également fait l'objet d'une réinterprétation sous la forme d'une comédie musicale à plusieurs reprises. La plus connue reste celle de 2001, «Roméo et Juliette : de la haine à l'amour», mise en scène par Gérard Presgurvic. Apparue au début du XXème siècle et alliant, chant, danse et comédie, la comédie musicale permet un mélange habile entre théâtre et musique que l'on retrouvait plus tôt dans les ballets ou opéras. Cette nouvelle forme de théâtre permet des changements de décor et davantage de jeux d'acteurs. Ainsi dans cette version le décor prend la forme d'une ancienne «skênè». Un mur avec des percements et des plateformes en fond de scène permet les entrées et sorties des comédiens.

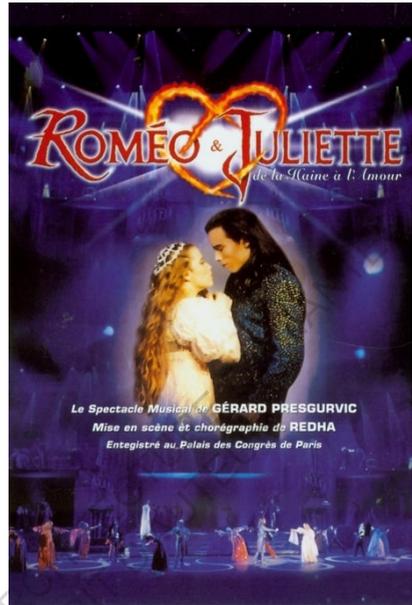


Fig 48 : Affiche de la comédie musicale de 2001, «Roméo et Juliette: de la haine à l'amour», produite par Rhéda et Gérard Presgurvic



Fig 49 : Extraits de la comédie musicale de 2001, «Roméo et Juliette: de la haine à l'amour», produite par Rhéda et Gérard Presgurvic

On retiendra aussi les deux grands escaliers mobiles de chaque côté du décor, dont chacun correspondant à une famille. Lors de la mort de Tybalt et de Mercutio, la scène se transforme et les deux escaliers viennent s'assembler pour ne former qu'un bloc autour duquel les acteurs vont tourner avec les corps de leurs défunts. Sur ce dernier, les acteurs-chanteurs graviront les marches pour être surélevés et au cœur de l'attention du spectateur.

Suite au succès de la comédie de 2001, ce spectacle continue de se jouer dans le monde entier et des tournées en Asie ont même été programmées entre 2007 et 2019, puis en Russie. Nouveau spectacle, nouveau décor ! Pour la tournée de 2018, il n'aura pas fallu moins de 11 semis-remorques pour transporter l'ensemble du décor. Ce dernier est très volumineux et reprend le principe d'un fond de scène mais cette fois-ci en arc de cercle, avec des arcades rappelant les arènes de Vérone.



Un grand escalier continu longe l'arrière du décor et permet aux acteurs d'accéder aux différentes arcades. Le décor se compose également d'un autre escalier mobile côté cour de la scène et de deux tours côté jardin, qui sont elles aussi ornées d'un escalier. La plus haute tour tient le rôle du balcon duquel Juliette déclare son amour à Roméo. On y accède par un escalier à marches en porte à faux, incrustées dans le mur de la tour, très discret. La seconde tour, plus en avant du bord de scène, sert de pilier à un escalier adossé orné d'une balustrade en fer forgé qui rappelle celui du balcon de la tour où se trouve Juliette. C'est de cet escalier que Roméo tentera d'atteindre sa Juliette en prenant de la hauteur.



Fig 50 : Extrait de la comédie musicale de 2019, tournée Asia



Les croquis ci-dessous sont issus du carnet de croquis du metteur en scène de la comédie musicale, avant que les décors ne soient réalisés.



D'autres comédies musicales mettant en scène de nouvelles versions de Roméo et Juliette ont vu le jour, comme celle de Kenneth Branagh, un amoureux de Shakespeare. En 2016, il met en scène une version chic et sexy de la célèbre pièce en y apportant une touche rock et rebelle tant dans les costumes que dans les décors. Là encore, passage obligé, les escaliers sont représentés et ont pour rôle d'accompagner les mouvements et déplacements dansés et chantés des comédiens. Ces derniers jouent avec les escaliers qui sont au cœur de la scénographie.



Fig 54 : Extrait de la comédie musicale «Roméo et Juliette» par Branagh

Après avoir suivi l'évolution de l'escalier dans le décor des différentes adaptations de cette célèbre pièce de Shakespeare, nous pouvons également citer d'autres pièces, plus ou moins connues ou contemporaines qui mettent en scène les escaliers.



Fig 55 : Pièce écrite et mise en scène par Joël Pommerat en 2011, Théâtre National de la Communauté française, co-pro avec La Monnaie.



Fig 56 : opéra-comique en trois actes de Nicolas Isouard, d'après le conte de Charles Perrault, créé en 1810, image de l'opéra de 2020.



Fig 57 : Ballet de Maguy Marin à l'Opéra de Lyon

Cendrillon par exemple, un conte de Wilhelm Grimm et Daisy Fisher paru pour la première fois en 1812. L'histoire de la jeune fille à la pantoufle de vair a traversé les âges et elle aussi fait l'objet de réappropriations et d'adaptations multiples. Que ce soit dans le conte original de Grimm et Fisher, dans la petite pièce écrite et réalisée par Joël Pommerat, ou encore dans les Grands Ballets de Monte-Carlo par Maillot, l'escalier a toujours été l'élément incontournable de l'histoire.

Le grand escalier est emprunté à maintes et maintes reprises par les personnages de l'histoire. D'abord par Cendrillon, pour accéder à sa chambre dans le grenier de la maison, lorsqu'elle descend avec la robe qu'elle a elle-même confectionnée pour le bal du château, lorsqu'elle perd sa pantoufle de vair en partant précipitamment du palais à minuit ou encore lorsqu'elle s'assoit en bas des marches pour essayer la pantoufle retrouvée par le prince. Ensuite, par sa belle-mère et ses demi-sœurs pour manifester leur excitation à l'annonce du bal ou encore pour monter espionner Cendrillon.

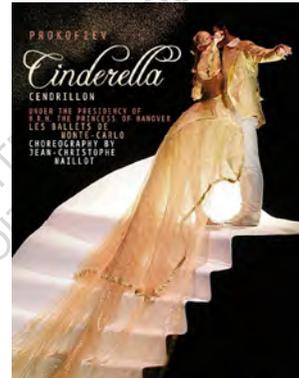
Dans la pièce de Joël Pommerat, la scénographie est très minimaliste et seul un grand livre ouvert en fond de scène permet de situer les personnages dans la chronologie et l'espace de l'histoire. Ainsi on peut voir que ce dernier représente le royaume par un grand escalier peint menant à un château. La symbolique de l'escalier est indéniable.

Dans une autre pièce de Nicolas Isouard, l'escalier





est le seul et unique décor de la pièce. Tout au long de celle-ci les protagonistes montent et descendent ses marches à des rythmes différents en fonction de leurs humeurs et des situations qu'ils jouent. En revanche, il sera juste suggéré par des traits de lumière s'apparentant à des néons en arrière scène, dans le ballet de l'Opéra de Lyon, mis en scène par le chorégraphe Maguy Marin.



La version ballet de Jean-Christophe Maillot, avec la participation de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, sous la direction d'Igor Dronov, investit le l'espace de l'escalier jusqu'à l'utiliser en tête d'affiche. Dans ce ballet le décor est très simple et l'intention du metteur en scène était de retranscrire l'aspect dépouillé de Cendrillon face à un monde plein d'artifices. Cette version moderne de l'œuvre est connue pour l'image du pied nu de Cendrillon dans l'escalier, reprenant ainsi la scène où elle perd son soulier de vair dans le conte original. Ce pied nu dans les escaliers deviendra l'objet symbolique du ballet et célèbre d'une certaine manière cette partie du corps sans laquelle la danse ne peut exister.

Fig 58 : Les Grands Ballets de Monte-Carlo, version moderne de Cendrillon par Jean-Christophe Maillot, 2017, inspiré de l'oeuvre de Prokofiev

De nombreuses pièces de théâtre un peu moins connues utilisent les escaliers comme élément principal, au cœur de l'intrigue. On retrouve d'ailleurs l'escalier dans le titre de ces réalisations.

«La petite pièce en haut de l'escalier» par exemple. Cette pièce a été écrite par Carole Fréchette et mise en scène par Blandine Savetier en 2008, au Théâtre National de Bretagne, dans le cadre du festival «Mettre en scène». Le mystère de la petite pièce interdite en haut d'un escalier dérobé dont un homme interdit l'accès à sa jeune épouse, nous chante un air bien connu, la légende de Barbe-Bleue, écrite par Charles Perrault en 1697. Carole Fréchette dans son adaptation insiste sur l'aspect psychologique des personnages et principalement sur les pulsions qui poussent Grâce, l'héroïne de la pièce, à enfreindre les recommandations de son mari et à entrer dans cette pièce interdite en haut de l'escalier. Pour accentuer et servir ce propos, la mise en scène, qui mélange à la fois intimité, danse, monde réel et onirisme, se compose de différents morceaux d'escaliers plus ou moins grands, de face et de profil. C'est d'ailleurs avec les lignes de ces profils ascensionnels, finement dessinées par des faisceaux lumineux que le rideau se lève et que la pièce commence, accompagnée d'un monologue intérieur de Grâce qui introduit l'histoire; «Dans une maison immense,

il y a quelque part un escalier dérobé. En haut de cet escalier, il y a un couloir étroit. Au bout du couloir étroit, il y a une porte close. Devant la porte close, il y a une jeune femme, Grâce, qui regarde comme hypnotisée.»



Fig 59 - La petite pièce en haut de l'escalier de Carole Fréchette, 2008





Fig 60 . Scala, pièce de théâtre acrobatique chorégraphiée et mise en scène par Yoann Bourgeois, en 2018 à Paris.

La Scala est également une pièce qui illustre parfaitement la place importante des escaliers jusque dans son titre. Scala est une pièce de théâtre conçue par l'acrobate Yoann Bourgeois, qui est également danseur, jongleur et acteur, en 2018 à Paris. Dans cette pièce, il envisage la théâtralité sous un angle totalement physique et c'est pourquoi il décide de baser son spectacle sous l'image de la chute et du contrôle. De ce fait, il lui fallait réaliser une scénographie qui pouvait servir parfaitement cet esprit de vertige et de changement d'appuis pour les comédiens-danseurs, et pour cela rien de tel que les escaliers! La pièce est un ensemble de cascades, de jeux dans les marches où les acteurs chutent et se rattrapent en flirtant avec l'apesanteur. Tantôt ils disparaissent entre deux marches d'escalier, tantôt ils forment une structure humaine d'un équilibre parfait dans l'escalier central.

Le nombre de pièces de théâtre mettant en scène et en valeur les escaliers dans leur décor et leur attribuant un rôle significatif est presque infini. Nous ne pouvons ici faire le tour de la totalité de ce contenu. Nous pourrions encore citer quelques pièces comme; «Faust de Goethe» mis en scène par Ronan Rivière en 2017. Elle raconte l'histoire de Faust, un homme qui s'apprête à mettre fin à ses jours lorsqu'il rencontre un être surnaturel, Méphistophélès qui lui propose un pacte qui consiste à lui redonner goût à la vie en échange



Fig 61 : Extrait de la pièce «Faust de Goethe», Ronan Rivière, 2017



Fig 62 : «L'Amérique», pièce de Serge Kribus

de quoi Faust devra lui offrir son âme. La mise en scène utilise un grand escalier métallique jaune qui sert de passerelle entre les deux mondes qui semblent séparer Faust et Méphistophélès.

«L'Amérique», une pièce écrite par Serge Kribus et mise en scène par Paul Pascot, est une production de la compagnie de théâtre la «Cie Bon qu'à-ça» en coproduction avec le théâtre La Passerelle. Cette pièce raconte l'histoire d'une complicité et d'une amitié naissante entre deux hommes, Jo et Babar, qui font un voyage ensemble vers la fin de l'adolescence en tournant autour de la question «Comment choisir sa vie et ne pas passer à côté ?» Tout oppose ces deux personnages, Jo est nerveux, dégourdi et petit, tandis que Babar est trouillard, peureux et grand. Dans cette pièce remplie d'humanité, le metteur en scène Pascot va utiliser un escalier de type industriel pour placer en opposition les deux personnages et va ainsi générer un enchaînement de jeux de regards et de déplacements entre Jo en hauteur en haut des marches, sûr de lui, et Babar en bas, qui fait les cent pas, mort de peur.

Extrait d'un dialogue écrit par Kribus : Jo «Regarde moi!» Babar « Je te regarde.» (Jo en surplomb sur les escaliers encourage Babar, ce dernier lève les yeux timidement à chaque fois que Jo lui adresse la parole).

Les escaliers ont toujours eu le sens du spectacle. Leur condition d'élément architectural ascensionnel leur permet d'apporter tantôt une touche de merveilleux aux scènes dans lesquelles ils apparaissent, tantôt une touche de dramatique ou de burlesque. L'escalier n'est pas un simple objet de décor. C'est une figure, un lieu, un espace, une construction qui une fois mis en scène permet de servir le jeu théâtral et le scénario conté par les comédiens de tous temps.

Pour chaque metteur en scène ou scénographe, il a fallu à un moment donné définir un espace pour la scène et dans lequel les comédiens pouvaient évoluer de manière sécuritaire, mais également esthétique. Par la voie de l'illusion, de l'illustration ou encore du symbolisme, les escaliers ont visiblement toujours eu leur place sur la scène théâtrale. Ces derniers ont permis de créer des spatialités qui ont servi les jeux d'acteurs des comédiens, et qui, à certain moment, ont même volé la vedette, en passant au premier plan, allant jusqu'à composer le titre de la pièce. Vis à vis des spectateurs les escaliers ont également apporté du rythme des changements de vue pour ce dernier. Ils ont induit un mouvement plus dynamique que celui de simple contemplation, en poussant le spectateur à suivre des yeux les protagonistes dans leur mouvements sur différents plans.

Au cours des années, l'escalier semble donc s'être fait une place dans les domaines dramaturgiques, burlesques et scénographiques dans leur généralité. Cependant, nous allons voir que son évolution et ses capacités ne s'arrêtent pas à la scène théâtrale et que l'escalier a également trouvé sa place dans le domaine cinématographique, avec l'arrivée du grand écran.



La naissance du Cinéma

C'est à la fin du XIXème siècle qu'est apparu pour la première fois le terme cinéma. Avant cela, il a existé «la lanterne magique», qui a permis les premières projections d'images peintes sur des plaques de verre à travers un objectif, grâce à la lumière d'une flamme. Cette invention est signée par le père Athanase Kircher en Allemagne et par le père De Châle en France. Elle a d'abord été baptisée «lanterne de peur» (symbole de sorcellerie), puis elle est renommée «lanterne magique» par le jésuite Francesco Eschinardi.

C'est tout d'abord John Carbutt, un artisan américain, qui a lancé une nouvelle forme de support photographique qui servira également à la cinématographie quelques années après. Ce support, le Eastman, (du nom de Georges Eastman l'employeur de John), se présente sous la forme d'un rouleau de 70 mm de large dont une face est enduite d'une émulsion photosensible

protégée par un ruban de papier noir mat. Ce support était voué à remplacer les anciennes plaques de verre trop fragiles pour les photographes professionnels, mais cette innovation permettra également l'essor du marché des appareils photos pour amateurs, plus légers et plus simples d'utilisation, le Kodak. Il faudra attendre 1893 pour que Carbutt conçoive le même support mais sous une autre forme. Cette fois-ci il s'agit d'un rouleau de 35mm de large à défilement vertical, à deux jeux de quatre perforations rectangulaires par photogramme.

En 1891, apparaît le premier brevet dans l'animation d'images photographiques suivi de la fabrication de la première caméra argentique. Thomas Edison expérimente la même année, avec son acolyte William Kennedy Laurie Dickson, le format 19 mm à défilement horizontal et photogrammes circulaires. Leur expérience finira par donner un résultat réussi qui sera considéré comme le premier film de l'histoire : «Dickson Greeting» (Le Salut de Dickson).



Fig 64 : Portrait de John Carbutt, 1865

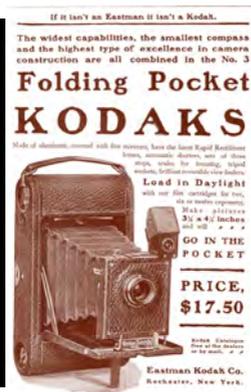


Fig 65 : Publicité pour le Folding Pocket Kodak (1900).



Fig 66 : Photographie de Thomas Edison vers 1922



A la suite de cette expérience réussie, ils décident de mettre au point le «kinétographe», un appareil de prise de vues animées, et le «kinétoscope», un appareil de visionnage des films obtenus de manière individuelle. Ils enregistreront par la suite plusieurs films courts pouvant être projetés devant un public, qui seront considérés comme les premiers films du cinéma.

C'est près de cent quarante-huit films qui seront tournés entre 1890 et septembre 1895 par Dickson et William Heise à l'intérieur d'un studio construit à West Orange, du nom de «Black Maria». Le studio était une structure montée sur rail, orientable selon le soleil. A travers leur invention de la caméra Kinétographe, le duo Edison-Dickson ouvrira la porte à l'avenir de la caméra et leur caméra servira de prototype à toutes les caméras à venir.

C'est le 12 février 1892 que le français Léon Bouly dépose le brevet d'un appareil « réversible » de

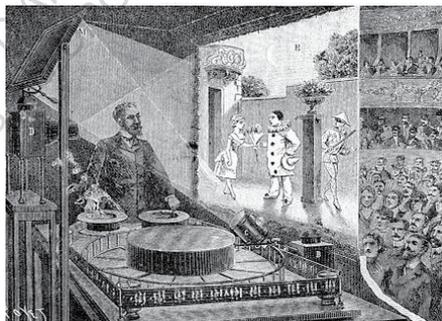


Fig 68 : Fonctionnement du théâtre optique (gravure de Louis Poyet)

photographie et d'optique pour l'analyse et la synthèse des mouvements, dit le «Cinématographe Léon Bouly» ». Le problème est que cet appareil n'a vraisemblablement jamais fonctionné correctement, et c'est pour cette raison que Bouly a accepté, trois ans plus tard, de vendre l'appellation aux frères Lumière.

C'est un autre français, Émile Reynaud, qui conçoit le premier dessin animé du cinéma. Il l'a tracé et colorié lui-même aux encres à l'aniline directement sur une bande souple perforée de 70 mm de large, d'une grande longueur. Celle-ci



est faite de multiples carrés de gélatine, protégée par de la gomme-laque, renforcée par des cadres cartonnés et de fins ressorts, et se défile horizontalement.

Il conçoit un théâtre optique en conservant la base du praxinoscope, qui est un jeu de miroirs avec un cylindre central à facettes, pour produire les premières représentations publiques payantes. Émile Reynaud est le premier à commander une musique originale composée exprès pour un film.

Nous arrivons maintenant en 1895 où les célèbres frères Lumière, Auguste et Louis, les fils de Antoine Lumière, font leur apparition dans le processus cinématographique.

Depuis toujours articles, livres et l'Histoire elle-même ont qualifié les frères Lumière comme les inventeurs du cinéma. Une école française de cinéma, de photographie et de son, fondée en 1926 à Paris, l'École nationale supérieure Louis Lumière (ou ENSA Louis Lumière), porte d'ailleurs le nom des célèbres frères.

Louis Lumière lui-même corrigeait l'affirmation qui faisait de lui et de son frère les inventeurs unique du cinéma. Il « a toujours reconnu avec une parfaite probité, j'en porte témoignage, les apports de Janssen, Muybridge et Marey, inven-

teurs de la chronophotographie, Reynaud, Edison et Dickson», témoignait Maurice Trarieux-Lumière, petit-fils de Louis Lumière et président de l'Association Frères Lumière.

L'Encyclopédie Larousse affirme que « Ce retentissement mondial conduira de nombreux historiens à considérer le 28 décembre 1895 comme la date de naissance du cinéma». Par cette date, elle évoque la projection que les frères Lumière ont organisé à Paris, pour le grand public, dans le Salon indien du Grand Café, au n° 14 du boulevard des Capucines. Pourtant comme nous l'avons vu, il ne s'agissait pas de la première fois où des images photographiques en mouvement étaient montrées au public, mais c'était bel et bien la première fois qu'une projection provoquait un tel retentissement, à l'échelle mondiale.

C'est donc en créant une synthèse des découvertes et du savoir de leurs prédécesseurs que Louis et Auguste ont développé et fait construire la machine capable d'enregistrer puis de projeter devant un public des vues photographiques en mouvement. Comme évoqué plus tôt, ils ont acheté l'appellation de cinématographe à Bouly pour leur invention qui s'est révélée une réussite. L'enregistrement se fait donc sur un film Eastman de 35 mm de large à deux jeux de



Fig 69 : Portait des frères Lumière



Fig 70 : Le cinématographe

ANNECOTE !

Si les frères Lumière avaient fait le serment de signer l'ensemble de leur inventions ensemble, nous savons désormais que certaines d'entre elles revienne principalement au cadet, Louis Lumière !

Ce dernier aurait même tourné des films en incluant la dimension esthétique, formé des opérateurs, et travaillé sur la définition de grande parties des genres cinématographiques que nous connaissons de nos jours.



Fig 71 : Extrait du film de Louis Lumière, «La sortie de l'usine Lumière de Lyon»

deux perforations rondes par photogramme, puis quelque temps après ce dernier se fera exclusivement sur le format Edison. Le mardi 19 mars 1895, ils tournent leur première vue « La sortie de l'usine Lumière à Lyon », soit 35 secondes de film qui marqueront à jamais l'Histoire du cinéma.

Au-delà d'inventeurs, Louis et Auguste Lumière se sont révélés être de véritables cinéastes qui ont posé les principaux jalons de la grammaire filmique. Entre mise en scène, trucages, direction, décors, et acteurs, ils ont réellement posé les bases de «l'art de filmer».

C'est quelques années après le dépôt du brevet concernant le Cinématographe par les Lumière, que l'apocope «cinéma» s'est imposé dans la langue courante française. Dans d'autres pays on parlera plus aisément de «moving picture», les «movies», ou encore le «kino», de son ancêtre «kinétographe».

La révélation du cinéma

Avec les années, un nombre incalculable de films ont été tournés et diffusés dans des salles spécialement créées et adaptées à la projection. A la manière des théâtres, des rangées de sièges en escaliers accueillent des milliers de spectateurs chaque année.

Le cinéma a commencé à prendre une place prépondérante dans la société au grand dam de certains auteurs et écrivains qui le voyaient comme un divertissement dénué d'intellect et abrutissant, à l'instar de Georges Duhamel qui l'aura dénoncé de manière virulente. Peu d'écrivains ont accordé au cinéma le statut d'œuvre artistique, à l'exception de certains comme Colette, écrivaine (1873-1954), ou encore R. Brassillach, homme de lettres et journaliste français (1909-1945).

Il faut savoir que des premiers courts métrages des frères Lumière aux films que nous produi-

sons de nos jours, il y a eu une grande évolution. Les premières œuvres produites étaient très brèves, souvent nommées «historiettes», petites histoires. C'est peu à peu que les films se sont allongés et ont gagné en durée en s'appuyant sur le modèle du théâtre mélodramatique. De ce fait les premiers films s'apparentaient plus à du théâtre filmé frontalement qu'à un film avec des jeux de caméra comme l'avaient déjà expérimenté les frères Lumière, (mouvement de caméra, point de vue oblique, ...). Le cadrage quant à lui était souvent limité à un plan d'ensemble. C'est avec l'arrivée des romans classiques du XIXème siècle que l'inspiration a envahi le monde du cinéma. On commence à voir apparaître des courses poursuites, des jeux de rôles tristes et joyeux, des espaces de scène complexes, et l'apparition des changements de plans, par exemple dans «La course des sergents de ville» de Ferdinand Zecca en 1907, le premier film du genre. Avec l'arrivée du romanesque, le zoom fait son apparition avec la notion de gros plan sur les visages par exemple, utilisé en France par Griffith puis par Abel Gance. Elle passa d'ailleurs pour une folle auprès de son producteur qui ne comprenait pas l'intérêt d'un tel plan.

Un autre célèbre visage de la naissance du cinéma est Georges Méliès, (1861-1938),



Fig 72 : «Le voyage dans la lune», film de Georges Méliès, 1902.

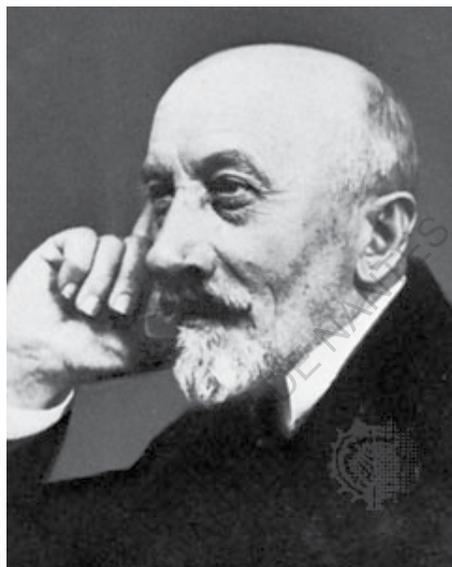


Fig 73 : Photographique de Georges Méliès

un illusionniste et réalisateur de films français. C'est après avoir assisté à la projection des frères Lumière le 28 décembre 1895, qu'il décide d'investir une donation de son père dans l'industrie de la chaussure pour devenir propriétaire et directeur du théâtre Robert-Houdin, en sommeil depuis la mort du célèbre illusionniste. En effet, Méliès a de suite saisi l'intérêt du cinématographe et son potentiel immense, mais les frères Lumière déboutent son offre d'achat en prétextant un pauvre avenir. Suite à cela Méliès fait l'acquisition de l'Isolatographe des frères Isola, et du projecteur Thatographe, développé par Robert William Paul, opticien et accessoirement premier réalisateur de films anglais. Il fonde ensuite sa propre société de production du nom de Star Film et projette dès le 5 Avril 1896 des films suivant la trame des frères Lumière. Ce procédé était courant à l'époque et se fait encore parfois aujourd'hui. Ce sont les intempéries et les changements de temps incessants qui poussent Méliès à créer

son propre studio de cinéma dans sa propriété, le premier studio de cinéma français. C'est ainsi en 1902, qu'il signe le premier film de Science-fiction, le Voyage dans la Lune. Méliès réalise plus de 500 courts métrages, souvent peints à la main, entre 1896 et 1913. Outre Méliès, les autres grands noms du cinéma muet sont le burlesque Max Linder qui sera plus tard la source d'inspiration de Charles Chaplin et de son célèbre personnage «Charlie Chaplin». Pour les besoins de ses films, Méliès s'entoure d'une équipe qui va se voir attribuer des rôles précis devenant des métiers inconnus jusqu'alors : producteur, réalisateur, scénariste, décorateur, opérateur, dictateur, scénographe, ...

Il explore à quelques exceptions près tous les différents genres et registres de film. Il ouvre ainsi un champ des possibles au cinéma, et donc un avenir ! De la comédie au fantastique, en passant par le documentaire, l'horreur, la guerre, l'aventure ou encore la reprise de contes.

Se servant de ses films comme d'un gigantesque laboratoire, Georges Méliès met au point différentes techniques de cadrage et de raccord entre les changements de plans, comme le fondu enchaîné, la surimpression ou encore l'arrêt sur image et élabore de nouveaux effets et trucages, comme le dédoublement du personnage, ou la substitution.

C'est ainsi que Georges Méliès est devenu le «Albert Einstein» du Septième Art, véritable pionnier du cinéma enfin révélé au public et support infini à l'imaginaire des Hommes. On peut dire qu'il a posé les bases de ce qu'allait être le cinéma moderne.

La compréhension du cinéma

Notons que le cinéma est toujours muet depuis sa naissance, ce qui induit aucune barrière de la langue. Le cinéma est universel. C'est seulement à partir de 1929 que les premières salles sonorisées font leur apparition en France. On en compte alors 20, puis 1 000 en 1931 et enfin 4 250 en 1937.

Si le cinéma a connu une évolution exponentielle en termes d'audiences depuis son invention, il y a tout de même eu certains événements qui ont perturbé et diminué la fréquentation des cinémas de ville, comme la seconde guerre mondiale, ou encore l'arrivée du poste de télévision dans les foyers dans les années 1970. Maintenant un cinéma peut compter jusqu'à une vingtaine de salles de projection sonorisées, qui projettent simultanément des films de genre différents. Toute la journée les séances s'enchaînent pour diffuser les derniers films sortis en tête d'affiche.

Les films sont devenus un moyen de communiquer des idées, des rêves ou encore de relater des faits, historiques ou politiques. Ils sont également un moyen de s'évader et de raconter une histoire de manière très détaillée et développée. En effet, contrairement aux romans nous ne sommes plus dans la description mais le spectateur voit de lui-même les détails qui





l'interpeller. On attire l'attention en attirant le regard et non en dirigeant le récit oralement. Les petits détails, les cadres banals, les éléments décoratifs, (par exemple: un escalier, une fenêtre, un miroir, ...) peuvent jouer un rôle majeur dans le portrait des personnages ou même dans la résolution de l'intrigue.

De par cette complexité que peuvent présenter les films, la compréhension correcte de ces derniers doit passer par la connaissance de ses cinq langages ainsi que plusieurs autres codes extra-cinématographiques. En effet, le cinéma n'est pas une entité unique et isolée. C'est un réseau structuré qui regroupe une multitude de codes appartenant à des domaines qui diffèrent de cinéma mais qui s'y rattachent, par la pluridisciplinarité que propose le cinéma.

Le cinéma s'apparente enfin à une forme de liberté d'expression, aussi bien dans les genres de films qu'il diffuse que dans leur mode de réalisation. C'est un art ouvert aux symboles, aux courants culturels et idéologiques, ainsi qu'aux

influences artistiques extérieures. Ainsi on peut remarquer que régulièrement, le cinéma emprunte les codes d'autres langages tels que le théâtre, la littérature, les tendances vestimentaires, ...

Le cinéma s'est constitué une certaine rhétorique et un système narratif pour pouvoir narrer correctement et de manière efficace des histoires, quelle que soit leur nature. Les premiers longs films de l'Histoire du cinéma se sont ainsi basés sur des contes, des romans, ou des pièces de théâtre existants avant de se lancer pleinement dans du «nouveau». Chaque film est vecteur d'un message plus ou moins complexe dont le spectateur doit se saisir.

L'apparition des escaliers au cinéma

Après avoir réalisé cette rétrospective historique, non exhaustive, de la création du cinéma et de son évolution, nous allons voir comment ce milieu a intégré les escaliers comme élément de mise en scène et d'«acting» dans les films. La place du décor au cinéma a

toujours eu de l'importance même lorsque les films étaient en noir et blanc avant la colorisation. En effet, les matières utilisées pour les décors devaient permettre à la lumière de distinguer les matérialités autrement que par la couleur.

Encore aujourd'hui il arrive de trouver des scènes ou des passages en noir et blanc dans les films. C'est souvent dans un choix esthétique que le noir et blanc est adopté ou encore pour faire allusion à des allers-retours, dans l'espace temps du film. On peut ainsi associer le NB dans les films actuels comme étant une antériorité de l'histoire, une autre époque ou encore une pensée, un rêve, ... une rétrospection comme dans JFK d'Oliver Stone, par exemple.



Fig 76 : JFK, d'Oliver Stone, film américain de 1991. Centre sur l'enquête autour des théories du complot au sujet de l'assassinat de John F. Kennedy en 1963.

Parmi les décors cinématographiques de tous temps, on retrouve certains éléments architecturaux qui sont plus favorables que d'autres à générer une ambiance,

une esthétique ou même une action. Souvent ces éléments font partie des objets ou éléments courants de la vie quotidienne, ou sont de nature pallière, un seuil entre intérieur et extérieur ou entre deux niveaux pour permettre un jeu d'acteur comme vu précédemment dans les pièces de théâtre. Ainsi, on verra bon nombre de portes, fenêtres et escaliers dans nos films.

Le cinéma intègre souvent les escaliers comme décor, mais de plus en plus souvent pour servir le scénario. Le symbole de l'escalier peut être très important dans certains films et en devenir même iconique, parfois même jusqu'à figurer en tête d'affiche, illustré ou dans le titre.

Chaque cinéaste a une pensée, un imaginaire et une conception bien à lui, qui fait que sa mise en scène revêt un caractère unique. Chacun de ceux qui ont utilisé l'escalier, comme élément architectural de leur scénographie, en ont fait un symbole unique et propre au film qu'il sert.

Le film séminal par excellence de l'utilisation des escaliers comme symbole du film au cinéma, est bien évidemment «Le Cuirassé Potemkine». Il s'agit d'un film soviétique muet qui appartient aux genres dramatique et historique. Il a été réalisé par Sergueï Eisenstein en 1925.

Le sujet du film tourne autour de la mutinerie du Cuirassé Potemkine dans le port d'Odessa en 1905. Il aborde également les thèmes de l'insurrection et de la répression qui s'en suivirent dans la ville. C'est en partie pour ces raisons que le film a longtemps été interdit dans certains pays occidentaux. Le motif étant que le film renvoyait des connotations d'«incitation à la violence», ou encore «de propagande bolchevique», ce qui n'est pas totalement faux à vrai dire ! En effet, «Le Cuirassé Potemkine» est considéré comme l'un des plus grands films de

propagande depuis la création du cinéma, ce qui lui vaudra d'ailleurs d'être désigné lors de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958, comme le meilleur film de tous les temps. Pas moins de 117 critiques internationaux l'ont élu et on ainsi permis au film d'être accepté dans le domaine public dans de nombreux pays qui le boycottaient quelques années auparavant.



Fig 77 : Photographie de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, (1898-1948), est un cinéaste et théoricien du cinéma soviétique. De par ses nombreux films usant magnifiquement bien des techniques de montages, (que nous connaissons aujourd'hui mais qui étaient alors nouvelles dans le monde du cinéma), et de ses écrits théoriques qui développent les techniques qu'il utilisait, (ils seront d'ailleurs d'une grande influence dans l'Histoire du cinéma), Eisenstein a souvent été vu comme un des «pères du montage» aux côtés de D. W. Griffith et Abel Gance, que nous avons évoqués précédemment.

Eisenstein est passé du théâtre au cinéma guidé par son goût du spectacle et la soif d'expérimentations cinématographiques. Dans son plus célèbre film, «Le Cuirassé Potemkine», il arrive à lier histoire et drame à merveille. Son utilisation des escaliers est un tremplin pour l'élément architectural au cinéma.

Le film relate des faits historiques, cependant ces derniers sont quelque peu arrangés et ne correspondent pas totalement à la réalité.

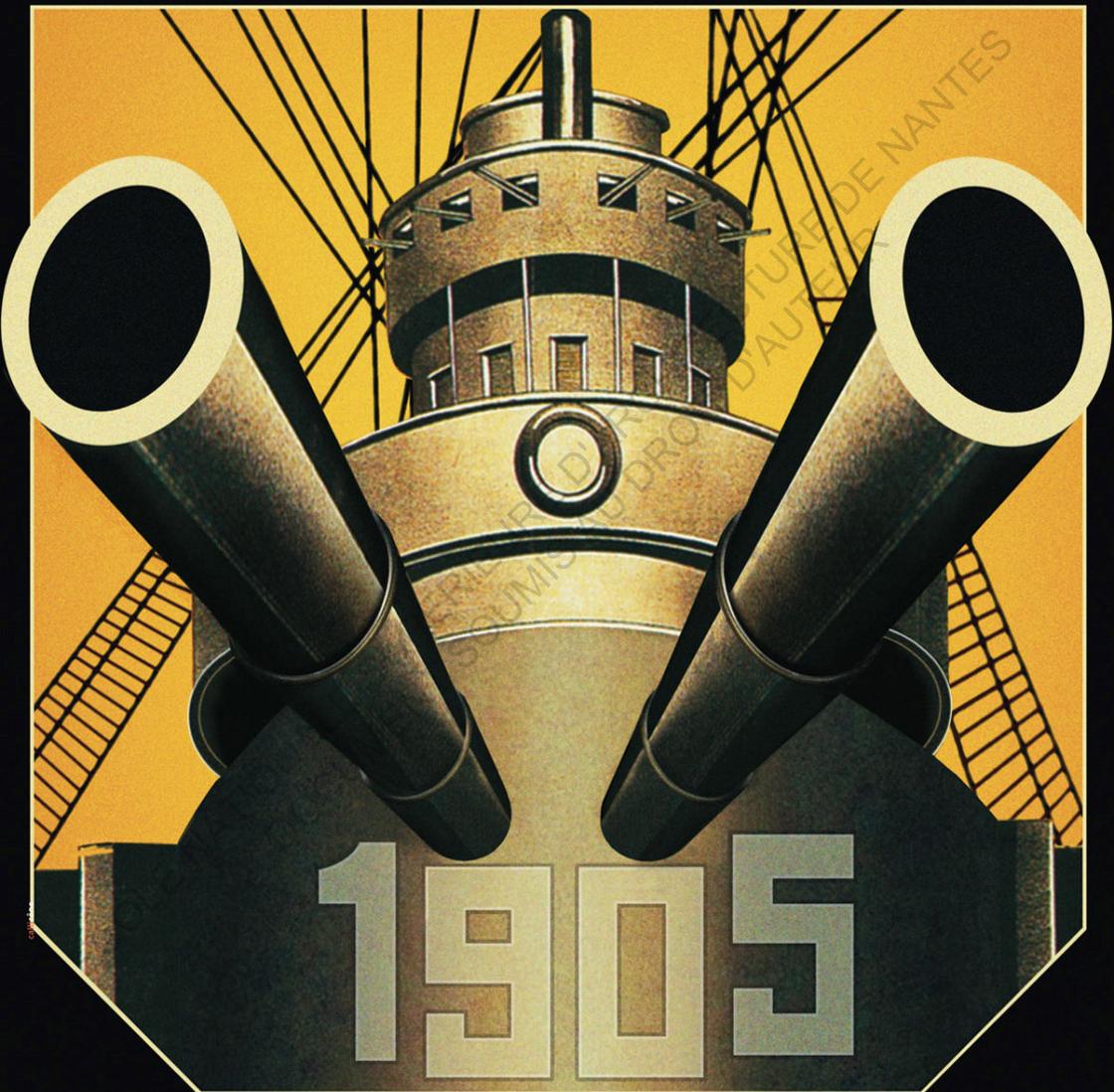
Il s'agit ici de la mise en lumière du soulèvement de Juin 1905, qui a opposé ...

À noter qu'à cette époque l'Empire s'épuise déjà en vain dans la guerre qu'il mène face au Japon. La Russie est révoltée et des revendications apparaissent au sein du peuple suite à un essor économique sans précédent. Le Potemkine est alors un navire de guerre appartenant à la flotte impériale Russe. Les matelots qui peuplent les rangs de celle-ci, sont des militants communistes, qui lorsqu'ils découvrent que leurs supérieurs leur font avaler de la viande avariée infestée d'asticots, se révoltent et prennent le contrôle du navire. A cours de victuailles et de carburant, le cuirassé, (type de navire de guerre blindé, possédant l'artillerie la plus performante de l'époque), met le cap sur la ville d'Odessa, une ville en grève dans laquelle les matelots espèrent trouver un soutien pour mener leur lutte et peut-être même déclencher un véritable mouvement révolutionnaire.

Pour accéder à Odessa par la mer, il faut accéder au port. Ce dernier présente un aménagement verticale accessible par un escalier monumental de près de 142 mètres en surplomb de la mer. Qui il s'agit bien du fameux escalier Richelieu d'Odessa que nous avons évoqué dans le bref tour du monde des escaliers monumentaux connus. Ce lieu semblait ainsi être l'endroit parfait pour l'acte dramatique qu'Eisenstein souhaitait mettre en scène. Cet acte se base sur des faits réels qui sont le massacre des civils d'Odessa par les soldats et les cosaques dépêchés par le tsar, (titre porté par le souverain de la Russie). Le but étant de réprimer

GALESHKA MORAVIOFF PRÉSENTE

LE CUIRASSÉ POTEMKINE



SERGUEÏ M. EISENSTEIN

VERSION RESTAURÉE HD

AVEC ALEXANDRE ANTONOV, VLADIMIR G. BARSKY, GRIGORI ALEXANDROVY SCÉNARIO SERGUEÏ M. EISENSTEIN, NINA AGADJANOVA-CHOUTKO PHOTO EDOUARD TISSÉ DÉCORIS VASSILI RAKHALS MONTAGE SERGUEÏ M. EISENSTEIN
MUSIQUE EDMUND MEISEL RÉALISATION SERGUEÏ M. EISENSTEIN DISTRIBUTION FILMS SANS FRONTIÈRES

www.films-sans-frontieres.fr



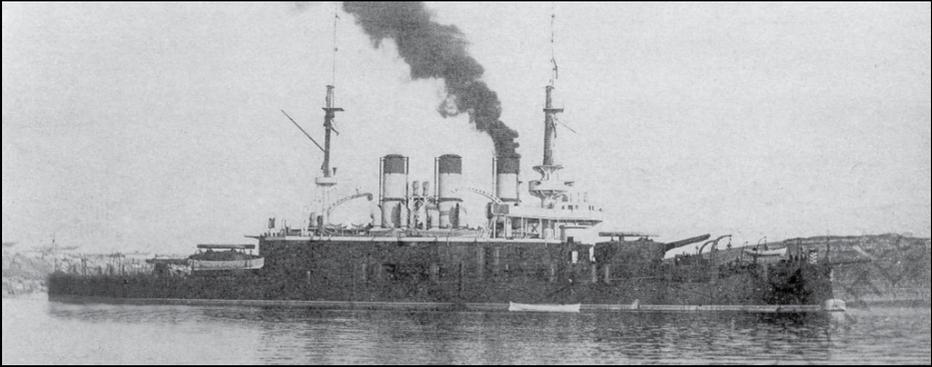


Fig 79 : Photographie du cuirassé Potemkine

la révolte qui s'était déclarée.

Il faut garder à l'esprit que le film «Le Cuirassé Potemkine» est une commande du Parti Soviétique à S.M. Eisenstein. De ce fait, le cinéaste a pour rôle de faire de son film une œuvre de propagande en faveur de son commanditaire. On parle donc de faits d'histoire retraçant l'avortement d'une révolte qui sera transformé par notre cinéaste en véritable légende, ce qui supplantera la réalité des faits plusieurs années après.

En alliant politique et art, le film retranscrit le mouvement d'un peuple révolté. Dans la scène des escaliers d'Odessa, le quatrième acte du film, les figures de martyrs se succèdent pour frapper le spectateur. Tout d'abord Vakoulintchouk, une des figures de la révolte et homme faisant partie de l'équipage, est tué et sa dépouille est portée sur les quais d'Odessa. Ensuite une femme portant son enfant blessé qui est sacrifiée froidement par les soldats. Celle-ci les a imploré de ne pas tirer, elle se situe alors en bas des marches face à l'escalier et aux soldats qui ne tressaillent pas, ils semblent comme déshumanisés.

Pour finir, une femme en haut des marches s'apprête à entamer la descente avec le landau

contenant son bébé lorsque les soldats l'abattent froidement d'une balle dans le ventre.

Cette scène a depuis toujours été qualifiée d'insoutenable, comme une vision d'horreur. Elle a fait le tour du monde et l'utilisation des escaliers de la sorte, pour la chute du landau, par Eisenstein, aura ouvert aux escaliers les portes d'un cinéma d'«acting» et non plus seulement de décor. «Le Cuirassé Potemkine» devient ainsi le film séminal de l'apparition des escaliers au grand écran dans un nouveau registre, celui du rôle.



À SAVOIR !

L'escalier ayant accueilli la scène du landau n'a en réalité jamais été investi lors de la révolte et du massacre des civils à Odessa.

C'est Eisenstein qui a décidé d'utiliser ce dernier pour ajouter une touche de dramatique à son film et de permettre différents points de vue de la scène.



ANNECDOTE !

L'escalier Richelieu à Odessa est conçu de telle sorte, qu'un observateur placé en haut des marches ne voie que les paliers, les marches étant invisibles, tandis qu'un observateur placé en bas ne voie que les marches.



Fig 80 : Extraits du film d'Eisenstein, «Le Cuirassé Potemkine»



Scène du landau dans les escaliers d'Odessa, acte 4 du film «Le Cuirassé Potemkine»

«La ville entière soutient l'équipage mutiné ; tels des oiseaux blancs de nombreux canots se dirigent vers le cuirassé avec à leur bord de quoi nourrir les marins : pain, oies et cochons de lait. Tous, vieillards ou jeunes gens, enfants, nobles, bourgeois, gens du peuple, un marin cul de jatte... applaudissent cette fraternisation.

Soudain, l'armée apparaît en haut des marches et tire dans la foule en contrebas. Une mère voit son enfant blessé, tomber et être piétiné. Elle remonte alors les escaliers à contre-courant de la foule qui continue de fuir, de façon désordonnée, paniquée. Son exemple entraîne une autre femme, la « femme courageuse » à vouloir essayer de convaincre les soldats. Mais rien n'y fait. La mère a beau dire aux soldats que son enfant est au plus mal, ils tirent sur elle et la tue. Les cosaques arrivent par le bas des escaliers et la femme courageuse voit ses compagnons fauchés par leurs tirs.



Fig 81 : Extraits du film d'Eisenstein, «Le Cuirassé Potemkine»

En haut des escaliers, une jeune mère, peut-être veuve, essaie de protéger des balles son bébé qui est dans un landau, mais c'est elle qu'on tue d'une balle dans le ventre. Elle s'écroule en poussant le landau de son enfant qui dévale les escaliers sous les yeux horrifiés de la femme courageuse et d'un jeune étudiant. Au moment où le landau se renverse, la femme courageuse est exécutée à coups de sabres dans la tête par un cosaque.»

HIDA S. EISENSTEIN Potemkine (1925).

source : <https://lefilde-laure.wordpress.com/2016/01/16/3-hida-s-eisenstein-potemkine-1925-analyser/>



Fig 82 : Extrait du film «Les Incorruptibles», de Brian De Palma

Cette scène célèbre a tellement marqué l'Histoire du cinéma que certains autres cinéastes se sont approprié ses codes; un escalier, ses marches, son landau et ses soldats.

Une première reprise a été faite par Brian De Palma, (1940-), dans son film «Les Incorruptibles» qui a pour nom original «The Untouchables». Ce film américain de 1987 s'inscrit dans un genre policier et dont le scénario s'inspire de la traque du célèbre mafieux Al Capone dans les rues de Chicago au cours des années 30, en pleine période de la prohibition. C'est alors dans le grand escalier droit de la gare de Grand Central à Chicago que Brian De Palma décide, alors que cela n'était pas prévu dans le scénario, de rendre hommage au film d'Eisenstein, en faisant explicitement référence à la scène des escaliers d'Odessa et à la chute du landau. Dans sa version de la scène, De Palma crée un instant d'attente où les personnages se regardent attentivement, voire même s'espionnent ! Kevin Costner y interprète un enquêteur qui, au cours de cette supervision entre «gentils et méchants, ou suspects», est interpellé par une femme qui lui demande de l'aide pour hisser son landau jusqu'en haut de l'escalier. Durant cette scène assez longue les protagonistes ne cessent de s'échanger des



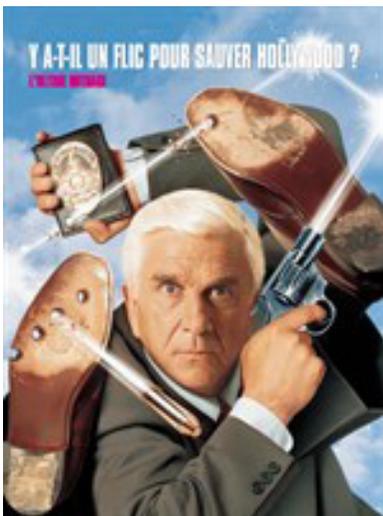


Fig 83 : Affiche et extrait du film «Y a-t-il un flic pour sauver Hollywood»

regards de doute et de suspicion à l'affût du moindre geste. C'est alors qu'il est presque arrivé en haut de l'escalier avec le landau qu'il aperçoit un homme sortir un revolver. Il lâche soudainement le landau qui commence à glisser dans les marches. De Palma plonge dès lors sa scène dans un ralenti qui donne une dimension épique à cette séquence qui débute avec un gros plan sur le visage effrayé de la mère qui tente de rattraper son landau. Toujours au ralenti on assiste à une alternance entre fusillade, en plan large puis rapproché, plan serré sur les visages de l'enfant qui pleure, des roues du landau qui dévalent de plus en plus vite les marches une à une, des protagonistes qui prennent des balles, et de Kevin Costner qui ne sait plus où donner

de la tête entre le landau et ses ennemies qui menacent de le tuer. La scène se termine à vitesse normale avec l'arrivée du landau en bas de l'escalier. Ce dernier est arrêté par un meuble lancé par un partenaire de Kevin Costner, qui descendra avec la mère quelques secondes après.

On retrouve chez De Palma les codes du film sous la forme d'un escalier, ses marches, son landau et ses gangsters !

Il existe une seconde réinterprétation moins connue du «Cuirassé Potemkine» qui s'apparente davantage à un hommage parodique de la scène des escaliers. Il s'agit du film «Y-a-t-il un flic pour sauver Hollywood ?», du titre original «The Naked Gun» de Peter Segal, sorti en 1994. Ce film s'inscrit dans un genre de comédie policière et il est la suite de deux films nommé «Y-a-t-il un flic pour sauver la reine?» de 1988 et «Y-a-t-il un flic pour sauver le président?» de 1991.

Cette fois-ci on retrouve la fusillade du film «Les Incorruptibles» et les codes de Potemkine, à savoir, l'escalier, ses marches, son landau, ses gangsters et ... sa tondeuse rouge qui poursuit un cuisinier !





Fig 84 : Extrait du film de Christopher Nolan, «Batman, the dark knight Rises», 2012

Comme nous l'avons déjà évoqué, le film «Le Cuirassé Potemkine» s'est révélé être un tremplin à l'utilisation des escaliers dans le cinéma. L'utilisation d'un escalier connu a également été repris par d'autres cinéastes actuels, comme Christopher Nolan dans son film «Batman, The Dark Knight Rises» de 2012. C'est un film fantastique qui traite d'un super-héros bien connu, Batman, ou l'homme chauve-souris de Gotham city, une ville fictive de l'univers des comics au caractère sombre et mystérieux. Tout le film est bercé dans une ambiance obscure qui correspond d'ailleurs au personnage principal Bruce Wayne, sous le nom de code Batman.

Ceux qui ont vu le film ne pourront que se souvenir de la prison dans laquelle reste un long moment le personnage, du moins le temps que sa colonne vertébrale se ressoude et qu'il recouvre le moral, si on peut dire. Cette prison à l'atmosphère délétère présente des lignes et une topographie atypique que nous avons déjà vu dans ce mémoire. En effet, cette prison souterraine dans le film est en réalité le temple Chand Baori qui se trouve en Inde, dans l'État du Rajasthan. Ce fameux puits avec des escaliers sur 12 niveaux.

La mise en scène de ce puits monumental, aux allures de prison souterraine dans le film, permet de générer un jeu de lumière assez fascinant entremêlant les zones d'obscurité et les faisceaux lumineux qui viennent border les marches et les paliers des escaliers. Ce procédé accroche le regard du spectateur qui ne peut alors passer outre ce décor, pourtant en arrière-plan.

Même sans être connus, les escaliers sous toutes leurs formes prennent place au grand écran. On retrouve par exemple des films avec un cadrage principalement fixe qui met ainsi en évidence un escalier dans le décor. Prenons l'exemple d'une des productions de Charles Chaplin, (1889-1977), qui donnait son nom au principal protagoniste de ses films muets. Sa comédie dramatique, «City Lights», ou «Les lumières de la ville», sortie en 1931, est son premier film sonore mais sans dialogue. Il s'agit ici d'un duel bien ficelé entre mélodrame et comique, mettant en scène Charlie Chaplin (un vagabond) et un millionnaire excentrique suicidaire. Dans la scène où apparaît l'escalier, il fait nuit, seul un lampadaire éclaire le bord d'un quai en contrebas, et l'escalier par lequel on y



Fig 85 : Extraits du film «Les lumières de la ville» de Charle Chaplin



Fig 86 : Extrait du film «The Spiral Staircase», de Robert Siodmak, 1946

accède. Le millionnaire fait son entrée par l'escalier et une fois au bord de l'eau il se met à manipuler une corde et une pierre, bien décidé à en finir. La caméra finit par remonter pour cadrer le vagabond qui, situé en haut des escaliers, observe la scène. Ce dernier descend lentement les marches puis vient s'asseoir sur le mur en pierre pour sentir sa fleur qu'il tient à la main. On assiste alors à une succession de scènes durant lesquelles le vagabond va dissuader et empêcher l'homme de se suicider, allant jusqu'à plonger dans l'eau avec lui après s'être pris les pieds dans la corde, pour finir sur une scène où Charlie Chaplin est recroquevillé sur lui-même sur les dernière marches de l'escalier comme s'il s'y était endormi.

Les escaliers sont devenus pour certains films un motif symbolique.

Leurs réalisateurs vont alors l'intégrer, en plus du scénario, dans le titre ou l'illustrer sur l'affiche du film et parfois même les deux! «The Spiral Staircase» de Robert Siodmak, un thriller sorti en 1946 aux États-Unis. En plus de tourner son film autour d'un escalier en colimaçon, Siodmak choisit d'en faire le motif de son générique, plongeant ainsi totalement le spectateur dans l'univers que retrace le film. On retrouve également parmi ces films, «Escalier de service», de Carlo Rim, un film à sketches



Fig 87 : Affiche du film «l'escalier de service»



Fig 88 : Affiche du film «L'escalier sans fin»

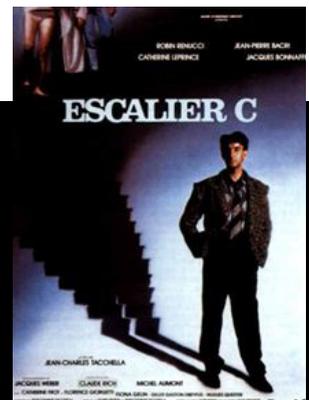


Fig 89 : Affiche du film «L'escalier C»

français sorti en 1954, ou encore «L'escalier sans fin», de Georges Lacombe, un film dramatique français de 1943. Les escaliers en tête d'affiche c'est aussi «Escalier C» qui est un film réalisé par Jean-Charles Tacchella en 1985 et une adaptation du roman éponyme d'Elvire Murail publié en 1983 et ayant reçu le prix du premier roman. Sur l'affiche du film un homme se tient droit les jambes légèrement écartées et on peut voir derrière lui son ombre qui

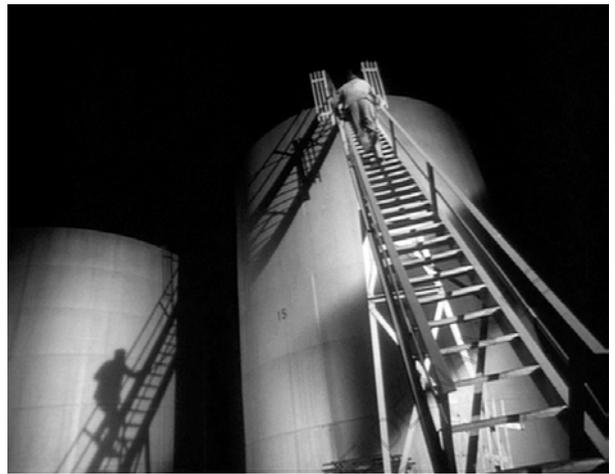


Fig 90 : Extrait du film «Le coup de l'escalier», de Robert Wise

court pour épouser la forme des marches d'un supposé escalier blanc presque invisible, ce qui laisse penser que c'est l'ombre de l'homme qui forme elle-même un escalier noir.

«L'escalier de fer», un téléfilm français de Denis Mallevat et tiré lui aussi d'un roman du même nom de Georges Simenon, se voit emprunter l'envoûtante forme de l'escalier à vis. Cette fois-ci, ce dernier utilise une illustration discrète qui vient se fondre dans le noir de l'affiche. Il est peu perceptible mais il est là .

C'est un américain cette fois-ci qui utilisera les escaliers dans son long-métrage «Odds Against Tomorrow», ou «Le coup de l'escalier». Qualifié de film noir et de thriller, le film de Robert Wise affiche lors de sa sorti en 1959 un escalier de type industriel comme nous pouvons en rencontrer sur les façades des immeubles de Chicago. Ce dernier reste discret mais accompagne le titre qui, à lui seul, veut déjà tout dire.

Un film plus récent, datant de 2015 et réalisé par El'ad Keïdan, se sert des escaliers pour illustrer la fiction de son intrigue qui se base sur les situations sociales opposées de deux hommes et utilise



Fig 91 : Affiche du film «l'escalier de fer», de Denis Mallevat



Fig 92 : Affiche du film «Le coup de l'escalier», Robert Wise



Fig 93 : Affiche du film «L'esprit de l'escalier»,de El'ad Keïdan



Fig 94 : Affiche du film «The pact2», Dallas Richard Hallam

cette dualité pour opposer deux escaliers en miroir avec les deux hommes sur son affiche.

En dehors des films de type noir ou thriller, les films d'horreur ont également emprunté le motif de l'escalier comme lieu de suspens ou encore d'espace propice aux évènements paranormaux et effrayants. L'escalier semble avoir sa place là aussi sur les affiches de ces longs-métrages.

On nommera par exemple le film «The Pact 2», un film d'épouvante de 2014 réalisé par Dallas Richard Hallam et Patrick Horvath. Ces derniers n'hésitent pas d'entrée de jeu à mettre en tête d'affiche une scène qui fait froid dans le dos, illustrant une femme qui semble jetée d'un escalier avec violence. Derrière elle on voit cet escalier droit et ses marches brillantes comme des lames tranchantes

avec à son sommet et au centre de ce dernier, comme un visage qui hurle et qui semble bloquée derrière la tapisserie du mur, comme si ce visage voulait en sortir.

Pour conclure, «Wedding Nightmare», la comédie horrifique de Matt Bettinelli-Olpin et Tyler Gillett, utilise elle aussi l'escalier sur l'affiche du film mais cette fois-ci pour mettre en scène son titre. On peut donc voir le titre du film écrit avec du sang sur le mur longé par un escalier et au pied de cet escalier la mariée couverte de sang qui semble terrifiée. Quoi qu'elle ait pu voir ou non en haut de cet escalier, mais qui reste hors-champ pour ceux qui regardent l'affiche, aucun de nous ne souhaiterait être à sa place.



Fig 95 : Extraits et affiche du film «Wedding Nightmare», Matt Bettinelli-Olpin

Comme son titre l'indique, l'intrigue du film tourne autour de la nuit suivant le jour du mariage d'une jeune femme, qui durant cette nuit est invitée par ses beaux-parents et toute sa belle-famille à participer à un jeu tiré au hasard, selon la tradition familiale. «Cache-cache» ! Plutôt amusant comme jeu, enfin jusqu'à ce que cette dernière doive en réalité se cacher toute la nuit jusqu'à l'aube sans que sa belle-famille ne la trouve sous peine de quoi ils la tueraient sur le champ. Commence alors un huis clos délirant, mêlant humour noir, horreur et satire. Une chasse à l'homme comme cadeau de mariage ... vive la mariée !

Au cours du film la jeune femme bourgeoise et soignée se transforme en une véritable guerrière prête à en découdre et surtout à rester en vie. Celle-ci au début de la partie de cache-cache emprunte, dans une ambiance lugubre et une maison entièrement plongée dans le noir, le grand escalier central de la maison. Cette scène est assez belle avec les balustrades en fer forgé de l'escalier qui nous laissent entrevoir la robe encore blanche de la mariée.

Les escaliers seront fréquemment empruntés lors des courses poursuites et tentatives d'évasions du film. La scène la plus marquante reste certainement la scène de fin. La mariée est alors assise sur les marches du parvis de la maison qui explose littéralement de l'intérieur en arrière-plan. Blessée à la main, couverte de sang et des restes de sa robe de mariée, celle-ci allume une cigarette comme pour s'octroyer un moment de soulagement et de délivrance.

C'est un film qui se termine comme il a commencé, si on peut dire, sur les marches du parvis en commençant par un mariage et en finissant par une explosion et une cigarette. Une nuit de noce bien étrange.



Comme nous avons pu le voir, le thème de l'escalier est beaucoup utilisé dans les idées de mise en scène, que ce soit au théâtre comme au cinéma. Pour chaque metteur en scène utilisant l'escalier dans leur scénographie, ce dernier a une dimension et une symbolique différente. L'escalier est un motif récurrent qui offre beaucoup de possibilités intéressantes et présente un potentiel unique aux scènes d'actions, de suspense, de drame, ou encore de retrouvailles.

Dans le prochain acte de ce mémoire nous allons voir comment les cinéastes utilisent les escaliers dans leurs mises en scène et ainsi tenter de comprendre comment ces derniers parviennent à servir les enjeux spatiaux, temporels et sensibles des films. Pour cela nous aborderons une grande variété de films datant du XIX^{ème} siècle à nos jours et mettant en scène les escaliers. C'est Alfred Hitchcock qui ouvrira la danse pour avoir fait des escaliers le fil rouge de la majorité de ses films tout au long de sa carrière.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARTS ET DE METIERS
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'ACCES A L'INFORMATION





ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





Vers un second rôle; quand l'escalier transcende sa simple condition de décor

2.1 Les escaliers dans le cinéma d'Alfred Hitchcock;
rétrospective vertigineuse

2.2 L'escalier générateur de rythme; le berceau des scènes d'actions

2.3 Un vecteur d'émotions; du rire aux larmes

2.1 Les escaliers dans le cinéma d'Alfred Hitchcock; rétrospective vertigineuse



Fig 98 : Photographie de la silhouette d'Alfred Hitchcock

La montée ou la descente d'un escalier mène toujours quelque part, que ce soit à un autre niveau, dans une autre pièce, dans un lieu spirituel ou même parfois à la mort. Cependant, il est bien plus fréquent de trouver la mort suite à l'emprunt d'un escalier qu'on ne pourrait l'imaginer. Reprenons par exemple la descente de l'escalier du «Cuirassé Potemkine» qui retrace un massacre de civils. Cette scène a d'ailleurs inspiré bon nombre de cinéastes qui ont tenté de reproduire le style d'Eisenstein mais sans jamais l'égaliser.

Si les escaliers ont gagné une importante puissance évocatrice au cours des siècles et de leur utilisation dans les films, ils restent inimitables et sont même devenus la colonne vertébrale autour de laquelle le célèbre Alfred Hitchcock a structuré une majeure partie de ses films. C'est pourquoi nous lui dédions une partie de ce mémoire.

Alfred Hitchcock, (1899-1980) ou l'inimitable cinéaste aux escaliers, était également scénariste et producteur. D'origine britannique il sera naturalisé américain en 1955 après s'être installé dans les années 30 à Hollywood.

Hitchcock était souvent considéré comme le propre interprète de son personnage. Il a d'ailleurs créé la série « Alfred Hitchcock présente » de près de 268 épisodes répartis en plusieurs saisons, diffusées à la télévision américaine entre 1955 et 1962, d'abord sur la chaîne CBS puis sur NBC. On verra une adaptation de 119 épisodes qui seront doublés en français pour être diffusés à la télévision française dès 1959. Dans certains épisodes en français, il n'y a pas de doublage, c'est Hitch lui-même qui présente son épisode dans la langue de Molière.

ANNECDOTE !

Peu de temps avant sa mort, Alfred Hitchcock a été anobli et fait «Chevalier Commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique».

Une façon pour l'Angleterre de rendre hommage à son cinéaste le plus emblématique !

Il sera alors nommé Sir Alfred Hitchcock.

Cette série nous racontait de petites histoires noires, à la chute le plus souvent inattendue. Elle est immortalisée par la séquence d'ouverture toujours identique de l'apparition de la silhouette d'Alfred Hitchcock sur l'écran au son de la Marche funèbre d'une marionnette de Charles Gounod. Puis après cette introduction musicale, il saluait les téléspectateurs d'un ton grave «Bonsoir!» et entamait une présentation de l'histoire toujours en faisant usage d'humour noir. A la fin de chaque histoire il revenait à l'écran et exposait la morale de son histoire sous la forme d'un épilogue. La séquence d'ouverture de la série est devenue emblématique du personnage d'Hitchcock, et a d'ailleurs été reprise dans une publicité de la marque Citroën en 2014 pour le lancement de leur Edition Limitée DS3 Dark Rose.

Il est une véritable figure du cinéma et demeurera l'une des personnalités les plus connues et reconnaissables du XXème siècle, à travers le monde. En 2007, Hitchcock est nommé «plus grand cinéaste» par la critique au Royaume-Uni. On trouvera un écrit du journal «The Daily Telegraph» à son sujet : «Hitchcock a fait davantage qu'aucun autre réalisateur pour façonner le cinéma moderne, lequel sans lui serait tout à fait différent. Il possédait un flair pour la narration, en dissimulant avec cruauté (à ses personnages et au spectateur) des informations cruciales et en provoquant comme nul autre les émotions du public ».

Hitchcock aura réalisé pas moins de cinquante-trois longs métrages durant ses soixante années de carrière. La plupart de ses réalisations sont comptées aujourd'hui parmi les œuvres les plus importantes du septième art, tant par le succès remporté auprès des spectateurs que par les avis de la critique. Même si personne ne fait jamais l'unanimité, il faut reconnaître que Hitchcock était un nom reconnu dans le domaine cinématographique.



Fig 99 : Alfred Hitchcock





Fig 100 : Alfred Hitchcock sur un tournage

Dans l'ensemble de ses réalisations, Hitchcock a toujours su fusionner différents ingrédients dans ce que certains appelaient sa «sauce suspense». Le drame, la tension, l'intrigue, l'inconnu et le suspense étaient les principaux composants de ses films, de quoi tenir en haleine ses spectateurs. Selon Lydie Decobert, (Agrégée d'arts plastiques et docteur ès Arts et sciences de l'Art, actuellement écrivaine et professeur d'arts plastiques à la retraite), Hitch comparait son public à une cible. Il ne fallait pas la perdre de vue pour réussir à l'atteindre en plein cœur.



Fig 1 : Lorem Ipsum Lorem Ipsum Lorem Ipsum Lorem Ipsum
Lorem

Alfred Hitchcock a toujours eu un esprit foisonnant d'inventivité et d'imagination dans tous les domaines qu'il parvenait habilement à réinvestir dans ses films. Que ce soit par la rampe, l'ascenseur ou l'escalier, prendre de la hauteur a toujours été une notion importante présente dans les films de Hitchcock, ce qui est même devenu une obsession pour notre cinéaste. C'est pourquoi l'escalier a tenu une place de choix dans ses réalisations. En effet, l'escalier représente un motif très cher au cinéaste et devient l'objet privilégié et par excellence pour faire vivre et accroître le suspens de ses longs métrages.

Un escalier c'est un espace de mouvement, entre montée et descente il est difficile pour la caméra de rester dans un cadrage de type plan large ou gros plan, il faut varier les points de vue pour ne pas manquer une miette de ce qui peut s'y dérouler. L'utilisation des escaliers dans un film induit de ce fait différents rythmes qui ne se ressemblent que très rarement. Dans les films de Hitch on assiste souvent à la mise en scène d'escaliers de type plutôt monumentaux et majestueux, mais également parfois torsadés. Les escaliers sont d'une certaine manière devenus le reflet de la virtuosité d'Hitchcock et l'élément architectural qui a permis au cinéaste d'accomplir pleinement son art de la mise en scène.

Les escaliers dans le cinéma d'Alfred Hitchcock apparaissent donc comme le point culminant de la montée du suspens et de l'angoisse des scènes qu'ils occupent et animent. «Le jardin du plaisir», sorti en 1925, considéré comme son premier long métrage, donne alors le coup d'envoi de l'utilisation de l'escalier dans sa scénographie comme une «dynamique de l'effroi» !



Fig 101 : Extrait du premier film de Hitchcock, «Je jardin du plaisir»

«Le jardin du plaisir», premier long métrage dirigé par Alfred Hitchcock en tant que réalisateur qui a pour titre original «The Pleasure Garden», utilise dès sa première scène un escalier métallique hélicoïdale duquel descendent à toute vitesse les danseuses de revue du théâtre, pour accéder à la scène de ce dernier. Même si le film est muet on imagine l'effervescence et le brouhaha sonore qu'il peut y avoir dans cette scène où les danseuses descendent de manière dynamique et pressée les marches. On retrouvera cet escalier à plusieurs reprises dans le film mais cette fois-ci en arrière plan pour les scènes se déroulant dans les coulisses du théâtre où se préparent les danseuses. On assistera également à une descente de trois marches avec un tapis de la danseuse Jill, une des protagonistes de l'histoire, lorsqu'elle fera un essai de costume pour la revue chez Mr. Hamilton, son nouveau patron. Même si cette première apparition d'un escalier chez Hitchcock est succincte, elle marque tout de même le début du film en présentant la première prise de vue de ce dernier.

Après ce film, nombreuses autres réalisations de Hitchcock intégreront le modèle de l'escalier comme élément scénique et générateur de rythme servant le scénario. En 1934 sort la première version de «The Man Who Knew Too Much», ou «L'homme qui en savait trop», un film qui fera l'objet d'une seconde



Fig 102 : Extraits du film «L'homme qui en savait trop», A. H.

version sous le même nom en 1956. Le film s'inscrit dans les paysages marocains où Hitchcock reprend la même trame qu'en 1934, celle d'un couple qui pendant leurs vacances assistent à un meurtre et voit par la même occasion leur enfant Alain être enlevé par des espions qui doivent tuer l'ambassadeur. Cette fois-ci le film se voit attribuer un budget plus conséquent et on note quelques différences telles que: la présence du personnage masculin qui était inexistant dans la première version et qui dans celle-ci prend une place centrale sous les traits de James Stewart qui jouera Benjamin, l'intrigue ne se déroule plus dans les paysages des Alpes suisses, ou encore la colorisation du film initialement en noir et blanc. « Le premier a été fait par un amateur talentueux, le second par un professionnel », confiait-il à François Truffaut au cours d'une interview qui fera l'objet d'un livre du nom de «Hitchcock/Truffaut» publié en 1966.

Dans ce film, l'escalier est présent à de nombreuses reprises, mais il faudra attendre le dénouement de l'intrigue pour que celui-ci entre en scène. Benjamin, le père, parvient in extremis à faire échouer l'attentat de l'ambassadeur pendant que Dot, sa femme, parvient à se faire reconnaître par leur fils, en interprétant une chanson qu'ils affectionnent pour l'entonner souvent ensemble comme on le voit à plusieurs moments dans le début du film. La chanson en question est «Que sera que sera», une chanson populaire, écrite par Jay Livingston et Ray Evans, qui a été diffusée pour la première fois dans le film d'Hitchcock, la rendant alors célèbre et récompensée de l'Oscar de la meilleure chanson originale en 1956. Pendant l'interprétation de Doris Day, plusieurs plans successifs de l'escalier monumental se succèdent. Image par image, on monte l'escalier du Royal Albert Hall jusqu'à atteindre un couloir qui mène à la chambre où est retenu Alain. Alors que les espions sont sur le point de l'assassiner, Ben délivre son fils. C'est à ce moment que le grand escalier d'honneur, au centre du hall d'entrée, entre en action et offre une chute mortelle à Drayton, l'homme espion, poussé par Benjamin. Encore une fois, l'escalier mène ici à la mort d'un des personnages du film d'Hitchcock.

En 1935, Hitchcock décide de faire une adaptation du roman de John Buchan, «The 39 Steps». Il réalisera alors un long métrage éponyme de ce roman d'espionnage. Dans ce dernier, on trouvera une scène où le personnage de Pamela, qui est menottée dans une chambre, parvient à s'en extraire et s'apprête à livrer le Professeur Hannay et son secret, lorsqu'elle surprend une discussion du haut de l'escalier, entre l'hôtelier et les faux policiers. Cette discussion innocentera son suspect ! En hauteur et hors champ pour les personnages qui se situent en bas de l'escalier, Pamela est en sécurité et occupe un emplacement stratégique propice à l'espionnage. La hauteur de l'escalier lui confère une discrétion et une vue dégagée sur la situation. Cependant, elle se retrouve également dans une position de faiblesse car elle ne peut s'enfuir comme elle l'avait

ANNECDOTE !

Le long métrage «The 39 Steps» porte ce nom car il s'agit en réalité du nombre de marche qui mènent de la porte au Beffroi de Big-Ben à Londres, qui participe au dénouement de l'intrigue.

Hitchcock a confié, lors que son entretien avec Truffaut pour le livre de ce dernier, que pour faire paraître le verre de lait aussi lumineux et presque fluorescent dans le noir de la scène, il avait tenté bon nombre de stratagèmes. Enfin, la solution a été de plonger un éclairage directement dans le verre de lait, le rendant plus lumineux qu'une ampoule avec la couleur laiteuse.



Fig 103 : Extrait du film «*Souppçons*», A. H.

prévu. Elle risque de se retrouver à nouveau piégée en restant en haut de cet escalier, le transformant alors en une sorte de prison.

Nous allons maintenant nous intéresser à l'une des scènes les plus terrifiantes de l'histoire du cinéma d'Alfred Hitchcock qui est probablement celle du verre de lait dans «*Souppçons*», dont le titre original est «*Suspicion*». Ce thriller, sorti en 1941, relate une histoire d'amour pas comme les autres qui oscille entre attraction et répulsion entre les deux protagonistes qui sont mariés. D'une certaine manière ces deux là vivent un amour contrarié, celui d'une femme qui est prête à mourir par amour au point de ne plus savoir comment aimer son époux, et de ce dernier un mari mystérieux aux allures de dandy, parfois inquiétant et secret.

L'une des scènes mythiques de ce film est bien entendu celle du verre de lait. Un peu plus tôt avant cette scène, on voit le personnage du mari se renseigner sur un poison imperceptible et indolore. Le doute plane dans l'esprit du spectateur et il devient encore plus insoutenable lorsque, Johnnie monte l'escalier, avec un plateau et un verre de lait posé dessus, destiné à la femme alitée. La scène se déroule dans la pénombre et plus le personnage monte les marches plus la luminosité de la scène baisse laissant juste apparaître ce verre de lait qui devient alors de plus en plus lumineux. Ici, Hitchcock a voulu porter toute l'attention du spectateur sur ce verre de lait qui semble si inoffensif et en même temps si meurtrier. La dernière scène du film est celle de Johnnie quittant la chambre après avoir déposé le verre de lait sur la table de nuit de sa femme. Celle-ci ne quitte pas le verre des yeux. Le dernier plan est fixe sur le verre de lait et laisse planer le doute avant que le générique ne marque la fin du film.

Là encore, Hitchcock marque le film de son empreinte pleine de suspens que l'on retrouvera dans un autre de ses classiques, «*Shadow of a doubt*», ou «*L'ombre d'un doute*», qui dès l'intitulé annonce la couleur du film qui date de 1943. Ce film était l'un des préférés d'Hitchcock et aussi le symbole



Fig 104 : Extraits du film «L'ombre d'un doute», A. H.

du passage de sa période anglaise à sa période américaine, ainsi qu'une étape charnière entre l'expressionnisme dont il s'inspire depuis longtemps et le genre «film noir» dont il marque le genre.

L'intrigue de ce dernier tourne autour de Charlie Oakley, dit « oncle Charlie », un homme traqué qui vient se réfugier chez sa sœur et retrouve sa nièce, Charlotte Newton, qu'il surnomme Charlie. La jeune fille finira par suspecter son oncle d'être un tueur de riches veuves, de par la présence d'hommes qui le surveillent de près.

Charlie est victime de deux accidents qui sont à chaque fois provoqués, de manière intentionnelle ou pas, par son oncle. Le doute subsiste! Le premier accident a lieu dans un escalier à l'extérieur de la maison où l'une des marches a été sabotée. La maison dans son ensemble présente un jeu d'escaliers qui

vont intervenir à plusieurs reprises dans les scènes du film. L'une des plus connues reste celle du jeu de domination entre Charlie et son oncle dans les escaliers. On assiste alors à une scène en champ contre-champ entre l'oncle qui monte l'escalier et Charlie qui reste fixe dans l'encadrement de la porte d'entrée en bas de ce dernier.

Cette scène est d'ailleurs la plus représentative du film. On y retrouve, l'oncle en haut des escaliers qui semble dominer, d'un point de vue espace, la jeune fille. Cependant, à bien y regarder nous pouvons voir que d'une certaine façon Charlie bloque la porte d'entrée. De plus, si nous faisons bien attention, nous pouvons remarquer la grande ombre qui se dégage de la jeune fille et qui vient s'étendre jusqu'au pied de l'escalier. Le visage de cette dernière est invisible, masqué par des ombres, ce qui donne un aspect inquiétant et menaçant. On pourrait donc imaginer que finalement c'est l'oncle qui est prit au piège dans cet escalier sans possibilité d'issues. Il se retrouve piégé comme il avait piégé Charlie plus tôt dans le film. Cette scène illustre également le doute qui envahi l'oncle sur les intentions de dénonciation de sa nièce, d'où le nom du film.



Fig 105 : Extraits du film «Strangers on a train», A.H.

Il était fréquent pour notre cinéaste de faire des apparitions dans ses films, une sorte d'auto-promotion peut-être ou un geste purement narcissique ? Ses apparitions, appelés «caméos», étaient pour Hitchcock «d'abord strictement utilitaires, il fallait meubler l'écran. Plus tard, c'est devenu une superstition, et ensuite c'est devenu un gag. Mais à présent c'est un gag assez encombrant, et pour permettre aux gens de regarder

Cette posture en haut des escaliers, c'est également celle d'un chien, ou plutôt d'un molosse qui apparaît et barre la route à Guy Haines, un champion de tennis dans le film «Strangers on a train», (L'inconnu du Nord-Express) sorti en 1951. Guy entrait, armé d'un pistolet, dans la maison du père de Bruno pour informer ce dernier du crime commis par son fils. Il entame alors une montée lente dans un escalier plongé dans la nuit, marche par marche, vers le chien qui grogne.

On observe un jeu de caméra intéressant qui alterne les plans serrés entre le visage de Guy et celui du chien. Une fois arrivé au niveau du chien, ce dernier lui lèche la main, signe d'un laissez-passer pour accéder à la seconde volée de marches. Finalement, Guy parvient à atteindre la chambre du père de Bruno mais ce n'est pas ce dernier qu'il trouve dans son lit, c'est Bruno lui-même. Le spectateur est tenu en haleine, dans l'attente du crime. Cependant, Bruno s'empare du pistolet de Guy mais ne le tue pas. Il y aura une certaine forme de machination pour faire accuser Guy que Bruno exposera très clairement à son adversaire, plutôt que de le tuer sur le champ.

Si vous avez vu le film, il ne vous aura pas échappé l'apparition d'Alfred Hitchcock lui-même, au bout de dix minutes de film, lorsque Guy descend du train et que Hitchcock revêt le rôle d'un passager montant dans le train avec son étui de contrebasse.



Fig 106 : Extrait du film «I confess», A.H.

le film tranquillement, je prends soin de me montrer ostensiblement dans les cinq premières minutes du film», confiait-il à François Truffaut pour son livre d'entretiens que l'on a déjà évoqué plus tôt.

Hitchcock ne fera pas moins de 37 apparitions dans ses films. L'une des plus connues et qui reprend le principe de l'ombre, qu'affectionne particulièrement le cinéaste, est son apparition dans «I confess», (La Loi du Silence), qu'il a réalisé en 1952. Au début du film, à la fin du générique, vers 1 minute et 30 secondes, on aperçoit la silhouette de Hitch qui traverse le haut du grand escalier dit «Casse-cou», se situant à Québec et reliant la rue Sous-le-Fort et la Côte de la Montagne. Ce plan est la première image du film et là encore les escaliers sont au premier plan. Dans ce film, Hitchcock a fait un choix artistique qui diffère de ses productions habituelles assimilant les escaliers à un espace morbide et d'une noirceur menant à la mort. Il utilise, dans l'une des plus belles scènes de son cinéma, les escaliers extérieurs aux immeubles pour faire descendre Ruth, toute de blanc vêtue, qui va rejoindre son bien aimé Logan, qui l'attend en bas amoureuxment. Cette scène dégage des émotions pures et légères tournant autour de la romance, du bonheur et de l'innocence, faits très rares dans le cinéma de notre adepte du thriller.

En effet, Hitchcock ne tardera pas à retrouver ses classiques et à renouer avec ce dernier! Prenons par exemple son film «Dial M for Murder», (Le crime était presque parfait), qu'il réalisera en 1954, certes dans une ambiance plus légère, car le crime est évité, mais toujours avec la notion de suspense belle et bien présente. L'histoire racontée dans ce long métrage est celle d'un homme, Tony Wendice, ancien champion de tennis (lui aussi), craint que sa riche épouse ne demande le divorce pour partir avec son amant, un écrivain américain, et ne le prive ainsi de sa fortune. Il élabore alors un stratagème pour se débarrasser de son épouse et ne pas être soupçonné. Pour cela il oblige Swann, un ancien ami de collègue devenu escroc, à tuer pour lui. La consigne était simple, Swann devait récupérer la clé cachée sous le tapis de l'escalier et la replacer à ce même endroit en quittant les lieux. Malheureusement, l'épouse se révélera plus coriace que prévu et finira par tuer son agresseur en se défendant. L'inspecteur Hubbard chargé de l'enquête suspectera fortement Tony comme le metteur en scène de cette machination, de par les intérêts qu'il percevait. Il finira par tendre un



Fig 107 : Extrait du film «Le crime était presque parfait», A.H.



Fig 108 : Extrait du film «Vertigo», A.H.

piège à Tony, dans lequel ce dernier se confondra en tentant de récupérer la clé qu'il pensait restée dans la poche du mort, alors que ce dernier l'avait remise directement sous le tapis, sur la marche de l'escalier.

Dans ce film, la clé est le seul indice qui peut permettre à l'intrigue de basculer et toute la résolution du film tourne autour de cette clé, du fait qu'elle était située à cet endroit précis de l'escalier. L'escalier est une fois de plus mis en avant dans la scénographie de Hitchcock, servant ici de cachette à la clé de l'énigme.

Si nous nous attardions désormais sur un classique d'Hitchcock, qui est aujourd'hui classé parmi les meilleurs films de l'Histoire du cinéma, dans lequel l'escalier joue également un rôle clé, sans quoi le scénario n'aurait pas de sens. Il s'agit de «Sueurs Froides», souvent appelé par son titre original «Vertigo», sorti en 1958 et inspiré des romans «D'entre les morts» de Boileau-Narcejac et «Bruges-la-Morte» de Georges Rodenbach. Ce long métrage abrite une scène mythique dans laquelle un détective du nom de John «Scottie» Ferguson, interprété à l'écran par James Stewart, poursuit une femme mystérieuse du nom de Madeleine, interprétée par Kim Novak. Cette poursuite les amène à monter l'escalier d'un clocher qui n'annonce rien de bon, de par ses volées étroites et escarpées. En effet, cet escalier va se révéler être le pire ennemi de Scottie qui est atteint de vertige et ne pourra donc pas suivre Made-

ANNECDOTE !

Hitchcock était intéressé depuis longtemps par la possibilité de retranscrire la sensation de vertige dans un film. Il a raconté qu'un jour il se trouvait à Londres vers 1930 et qu'il était tellement ivre qu'il avait eu, «la sensation que toutes choses s'écartaient très loin (de lui)».

C'est depuis ce jour qu'il a trouvé comment créer le travelling contrarié.

À SAVOIR !

Pour la séquence de l'escalier avec le travelling contrarié, la commande d'un escalier à taille réelle et de la grue nécessaire à la caméra aurait coûté près de 50 000 dollars. Hitchcock en a donc commandé un modèle réduit (échelle 1/2) qu'il a fait couler sur le flanc pour réaliser les prises de vue plus facilement !

leine jusqu'en haut des escaliers, d'où elle sera tuée. Ce qui fait toute la puissance de cette séquence est l'effet de caméra subjective mis en place par Hitchcock, pour retranscrire au spectateur la vision d'effroi que ressent le détective en descendant ces marches, d'une lenteur sans égal. L'artifice technique utilisé par notre cinéaste est un travelling contrarié, qui sera utilisé pour la première fois au cinéma et que l'on pourra retrouver quelques années plus tard dans le film «Les dents de la Mer». Il s'agit d'un mouvement de caméra vers l'arrière puis d'un zoom avant avec une augmentation de la longueur focale de l'objectif, tout cela en gardant le point de fuite sur le centre de l'image. L'effet de rendu laisse à penser que les parois de l'escalier et ses marches sont en plein mouvement de fuite vers l'arrière, comme si la cage d'escalier s'allongeait, ce qui donne une sensation de vertige et de chute au centre de celle-ci.

Dans ce film les escaliers servent totalement le scénario en apportant de la verticalité à celui-ci et jouant d'effets visuels, qui nous font vivre pleinement la peur de Scottie.

Dans un autre de ses film bien connu, l'escalier influe directement dans le scénario et fait également l'objet d'un plan de caméra moins courant. «Psycho», (Psychose), son thriller horrifique de 1960 est inspiré du roman éponyme de Robert Bloch. Dans ce film, l'escalier de la maison est le parfait témoin de l'assassinat du détective Arbogast qui en montait les marches pour venir enquêter sur la disparition d'une jeune femme du nom de Marion, venue au motel tenu également par le propriétaire des lieux, quelques jours auparavant. La mort de celle-ci est d'ailleurs la célèbre scène de la douche et de l'ombre tueuse que l'on connaît bien du film. C'est donc après avoir passé la première volée de marche et en arrivant sur le premier palier que le détective se fait subitement attaquer et poignarder au visage avant de dégringoler en arrière dans l'escalier et de s'étendre à son pied. Il y a deux prises de vue différentes faites par la caméra dans cette séquence. La première reste une caméra en travelling arrière lent qui fixe le visage d'Arbogast au rythme de sa montée, et un plan



Fig 109 : Extraits du film «Psycho», A.H.

toujours fixe sur son visage après qu'il ait été poignardé, lorsqu'il tombe dans les escaliers.

Le second plan utilisé est une vue en hauteur où la caméra semble nichée dans le plafond, comme pourraient l'être des caméras de surveillance de nos jours. Ce plan large permet de voir l'ensemble de l'escalier avec son palier et ses deux rampes. On y aperçoit même sur le mur de droite l'ombre assassine de la main armée du poignard qui aura raison du détective.

Si l'escalier n'est pas meurtrier en lui-même dans cette séquence, il reste le lieu où se produit l'action, et sa morphologie à deux volées de marches avec un palier intermédiaire permet à l'assassin de ne pas être vu tout de suite par sa victime. Cela crée donc un effet de surprise. Les escaliers offrent également un jeu de croisements et permet à la caméra de filmer différemment chaque protagoniste



Fig 110 : Extrait du film «Frenzy». A.H.

du film lorsqu'ils empruntent à différents moments ce même escalier.

Cette manière atypique de filmer l'escalier du film se retrouve également dans la séquence où le piège se referme sur Babs Milligan dans «Frenzy», juste avant sa mort. Un autre thriller d'Alfred Hitchcock qu'il a réalisé en 1972, le dernier qui ait été tourné en Angleterre. Dans cette séquence l'assassin, Robert Rusk, accompagne sa future victime jusqu'à son appartement pour la tuer, mais celle-ci n'est pas méfiante. Ils montent ensemble l'escalier jusqu'au niveau supérieur puis lorsque la porte se ferme, la caméra redescend lentement en arrière en filmant l'escalier de près, dans une pénombre inquiétante, jusqu'à ce que l'on sorte de l'immeuble et que l'on ait un plan large sur la façade de l'immeuble et la fenêtre de l'appartement. On n'y voit rien mais on suppose qu'il est en train de se passer quelque chose. Babs sera retrouvée étranglée dans ce même appartement.

Cela semble désormais évident, Hitchcock était un obsessionnel des escaliers. Il semblait donc inévitable que son dernier long métrage ait lui aussi un rapport étroit avec les escaliers.

Le dernier film de Hitch s'intitule «Family Plot», (Complots de famille), et clôture la longue filmographie du cinéaste en 1976. L'intrigue tourne alors autour du couple malfaisant formé par Arthur et Fran, tueurs et voleurs à la fois, qui ont en leur possession un diamant, ainsi que d'un autre couple où George est chauffeur de taxi et Blanche se dit médium. L'escalier central de la maison des tueurs fait l'objet de plusieurs séquences importantes du film. La première est celle où le couple discute et où Arthur est chargé par sa femme de cacher la pierre précieuse. Ce dernier la dispose au centre du lustre situé au-dessus de l'escalier pour qu'elle se confonde avec les fausses pierres d'apparat. Lorsque Fran lui demande où il l'a cachée ce dernier refuse de lui répondre et ils finissent par monter

les marches de l'escalier bras dessus bras dessous pour aller faire l'amour hors champ, du moins c'est ce que laisse supposer les dialogues. En voici un extrait :

« Fran - Où as-tu mis le diamant, chéri ?

Arthur - Là où tout le monde peut le voir !

Fran - Ce n'est pas vrai ?

Arthur - Si, je t'assure !

Fran - Ça ne me dit pas où tu l'as caché ». [Ils montent au dernier étage]

« Arthur - J'ai des fourmis partout...Il faudra que tu me tortures pour que j'avoue.

Fran - C'est ce que je vais faire dans quelques instants ».

La scène la plus éloquente vis à vis de l'utilisation des escaliers est celle de la fin du film où Georges est à la recherche de sa femme qui a été kidnappée par les tueurs. Durant cette séquence, Georges s'apprête à explorer l'étage lorsqu'il entend la porte d'entrée s'ouvrir et décide donc de rester caché dans les escaliers. Il écoute donc le couple évoquer la future exécution de Blanche qui est prisonnière dans la cave au sous-sol. A la fin du film, les deux héros parviennent à enfermer Arthur et Fran dans le sous-sol et Blanche s'élance dans les escaliers pour montrer à George la pierre dans le lustre, qui est alors à sa hauteur.

L'escalier sert donc ici de cachette au personnage, comme il en était de même pour Pamela dans le film «The 39 Steps» que nous avons évoqué plus tôt, et permet la résolution de l'intrigue.

Nous pourrions citer encore bon nombre d'autres films réalisés par Alfred Hitchcock qui reprennent le motif de l'escalier comme objet du crime ou élément de résolution de l'intrigue, comme «Rear Window» (Fenêtre sur cour, 1954) où Lisa escalade l'escalier de secours de l'immeuble pour pénétrer par effraction dans l'appartement du suspect Mr Thorwald, dans «Notorious» (Les Enchaînés, 1946), où Hitch use d'effets cauchemardesques avec des ombres gigantesques et où le rôle attribué aux escaliers est de s'apparenter à une menace et un obstacle infranchissable, ou encore dans «The Birds» (Les Oiseaux, 1963), où Mélanie se fait attaquer par les oiseaux dans le grenier auquel elle accède par un petit escalier.



Fig III : Extraits du film «Complots de famille», A.H.

Souvent surnommé «Le Maître du suspense», Alfred Hitchcock a depuis toujours été considéré comme l'un des réalisateurs les plus influents sur le plan stylistique, de par ses films. Il est à l'origine de nombreux mouvements de caméra encore jamais réalisés dans le monde de la cinématographie, comme nous l'avons vu au cours de l'analyse de certains passages de ses films. Il est également à l'initiative du «MacGuffin» qui est en fait un des concepts propres et fondamentaux des films d'Hitchcock. Son principe consiste à placer un élément dans le scénario qui va lancer l'intrigue du film mais qui s'avérera sans importance dans le déroulement de ce dernier. Par exemple, l'argent volé au début du film «Psycho» est sans importance et totalement oublié aux vues des événements qui vont suivre. Le «MacGuffin» est désormais un procédé utilisé dans plusieurs films du cinéma contemporain.

Parmi ses nombreux concepts et habitudes de scénarisation, Hitchcock a clairement mis en lumière son obsession pour les escaliers et les a utilisés comme une dynamique du film, tant par son rythme et son esthétisme que par les plans de vue qu'il offre pour les scènes. Il filme ses escaliers comme des personnages faisant partie du scénario, parfois même comme s'ils étaient vivants et témoins eux aussi de quelque chose que le spectateur ne soupçonne pas encore ! Souvent les escaliers de Hitchcock mènent à la mort, que ce soit soumis dans «Shadow of a doubt», redouté dans «Suspicion», de manière brutale dans «Dial M for Murder», ou encore fatalement dans «Psycho». Les plans de caméra participent aussi grandement à ce sentiment d'escaliers organiques et presque vivants, comme dans le travelling arrière dans «Frenzy» ou l'angoisse incontrôlable du détective dans «Vertigo».



Fig 112 : Photographie de Billy Wilder derrière la caméra

L'obsession d'Hitchcock pour la figure de l'escalier a influencé beaucoup de réalisateurs par la suite, comme Billy Wilder qui réalisera des longs métrages semblables à ceux qu' Hitch a pu réaliser, mettant lui aussi en avant les escaliers en les intégrant au cœur de l'action. Prenons l'exemple du film «Sept ans de réflexion» où la belle Marilyn Monroe joue de son charme dans ses différentes ascensions dans les escaliers.

L'escalier est un élément majeur de la filmographie d'Hitchcock et son influence, tant dans les concepts que dans l'utilisation des escaliers comme lieux d'action, reste encore présente aujourd'hui dans la pensée cinéphile des réalisateurs actuels.



Fig 113 : Alfred Hitchcock en maître du suspense



2.2 L'escalier générateur de rythme; le berceau des scènes d'action ?

Si vous demandez à n'importe quel cinéophile de parler d'un film qui lui a beaucoup plu, il vous parlera d'abord du scénario, si celui-ci était drôle, inventif, inédit, ou bien banal. Il vous parlera ensuite du jeu d'acteur, des décors puis il finira évidemment par vous parler du rythme du film.

Mais qu'est-ce-que le rythme dans un film ?

Selon Platon «Le rythme est l'ordonnance du mouvement». Le rythme dans un film dépendrait donc de plusieurs facteurs tels que le script, l'ordre des scènes, ou encore la tendance même du film. On en revient à la différence qu'il peut exister entre un film de romance et un thriller. Celle-ci ne s'arrêtera pas seulement à la nature de l'intrigue ou aux rôles présents dans le scénario, mais il s'agira bien aussi



Fig 114 : métaphore de vitesses opposées

d'un rythme différent.

Chaque cinéaste, avant de commencer à écrire et établir le scénario d'un film, doit se poser de multiples questions pour s'assurer que ce dernier fonctionnera. L'histoire qui portera le scénario devra être captivante pour emporter les spectateurs, autant que les personnages et leurs relations devront être au cœur de l'intrigue et amener habilement le dénouement. De toutes ces réflexions découle également une question primordiale qui est celle du rythme du

film, à quelle vitesse doivent se dérouler les événements, à quelle vitesse l'intrigue doit se résoudre, Le rythme apparaît comme nécessaire dans la construction d'un film, car ce sont ses variations qui vont faire tout le secret d'un bon film.

Entre alors en jeu différentes notions comme le scénario, la narration et le montage. On peut distinguer trois principaux types de rythme qui composent le rythme général d'un film, que sont le rythme de la narration (du scénario), le rythme des plans (interne à une scène du tournage), et le rythme de montage (vitesse de succession et d'ordonnement des plans). Il est important de noter que les focales et les mouvements de caméra sont également d'une grande importance et jouent un rôle non négligeable dans la création du rythme. Les variations de vitesses sont différentes dans chaque film et ce sont elles qui font le rythme du film et le font vivre. Sans rythme un film serait plat et sans rebondissements, or ce sont ces composantes qui font des films ce qu'ils sont.



La nécessité d'avoir un rythme; indicateur de sens de l'action

Il existe une multitude de rythmes et ceux qui nous paraissent lents peuvent au final se révéler rapide et inversement. Tout est une question de subjectivité et de montage bien entendu.

Eisenstein par exemple, le réalisateur du «Cuirassé Potemkine», s'est lui aussi penché sur la notion de rythme dans le film et a pour cela réalisé une expérience qui consistait à filmer le visage d'un homme où ce dernier souriait légèrement. Le plan présenté seul illustre bel et bien un homme qui souriait légèrement mais l'analyse n'allait pas plus loin. Il a ensuite fait un montage de cette séquence en l'associant à d'autres plans. En premier lieu il filma un cercueil, puis une nature morte, et pour finir un enfant jouant dans la neige. Après chacun de ses plans il ajouta le même plan de cet homme qui sourit légèrement, et pour chacun des montages le sourire de l'homme fut interprété de manière différente par le spectateur, tantôt douloureux et triste, tantôt indifférent et gêné, jusqu'à revêtir les traits d'un homme amusé. En réalité, il s'est avéré qu' Eisenstein avait joué sur le temps de diffusion du second plan, celui de l'homme qui sourit. Après le plan du cercueil, le plan montrant l'homme était très court, presque comme une indiscretion d'avoir capté ce sourire. Celui suivant le plan de la nature morte était moyennement long, et ne montrait pas d'émotion particulière face à cette exposition. Pour finir le plan après celui de l'enfant qui joue dans la neige a été diffusé assez longuement, suffisamment pour que le spectateur s'imagine une forme d'amusement de l'homme qui voit cet enfant jouer comme si cela lui remémorait des souvenirs. Pour qu'un film soit parlant et

que les plans que les cinéastes utilisent dans ces films puissent retranscrire précisément ce qui est voulu, la durée respective de chaque plan doit être pensée, mesurée et adaptée à chaque situation. Un film a une durée définie, et c'est pendant cette durée que toutes les émotions de l'histoire racontée vont devoir être transmises au spectateur, et pour cela le rythme est essentiel. C'est ce dernier qui fera qu'une scène dure le temps exactement nécessaire pour exprimer ce qu'elle doit exprimer, ni plus ni moins, pour ne pas risquer de tromper le spectateur sur l'intention du scénariste. C'est en partie pour cette analyse fine et psychologique du ressenti d'un spectateur, et en prenant compte que chacun est différent et a un sens de l'interprétation et une sensibilité qui divergent, que le travail d'un cinéaste se révèle presque être une science.



De ces différentes analyses faites et le travail des cinéastes, observable à travers leurs films, ont découlé certaines règles et normes de rythme qui se retrouvent maintenant associées à des styles de plans et d'ambiances. Par exemple, nous pouvons à présent déduire qu'un plan très long produira davantage une sensation d'apaisement ou d'alourdissement de l'atmosphère, en fonction des plans précédents la

scène, le spectateur se positionnera ainsi plus dans une position d'analyse des scènes précédentes, d'appréciation de la scénographie et le soulagement du dénouement de l'intrigue, ou au contraire dans une position d'attente et de suspense. Pour ce qui est des plans courts et parfois furtifs/rapides, le rythme met plus l'accent sur une action. Un événement et quelque chose qui se passe rapidement dans le scénario et qui va inclure d'une certaine manière le spectateur et l'entraîner dans cette précipitation comme s'il faisait partie de l'action. Il semble donc qu'il y ait une réelle notion de rythme, de métrique cinématographique, et que celle-ci soit une composante inévitable d'un bon film.

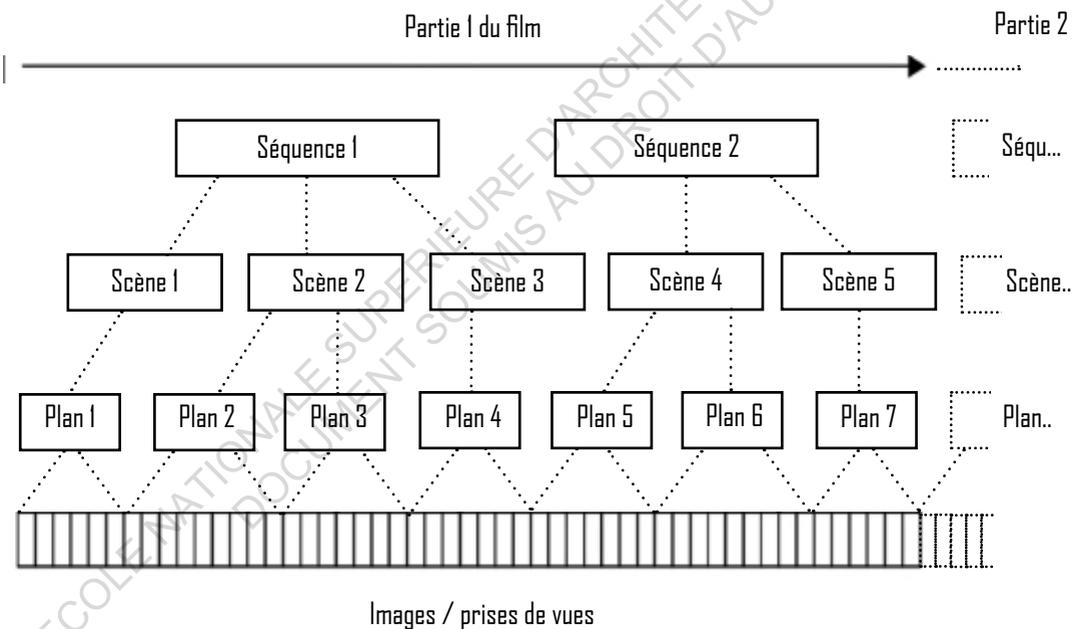
Sa construction au cinéma; la ponctuation

Au-delà du domaine musical, que ce soit dans la littérature, par les chapitres, au théâtre par les actes, les histoires du cinéma ont elles aussi une ponctuation qui participe au rythme du film. La ponctuation au cinéma est un indicateur du sens dans lequel va la pensée du scénariste et de la direction que prend le déroulement de l'intrigue. Elle permet de faire des transitions entre les différents plans, séquences et parties du film. La ponctuation permet aussi d'aménager des rythmes plus lents, où la lenteur est un rythme, et ainsi de créer des moments de pause, où le rythme de l'histoire ralentit et permet au spectateur d'assimiler les informations transmises dans les plans séquences précédentes.

C'est pourquoi un film se construit et se découpe généralement de cette manière :

- Le plan ; c'est un cadrage qui illustre une unité précise choisie.
- La scène ; c'est l'ensemble des plans qui se situent dans un même lieu et à un même temps donné.
- La séquence ; c'est un passage du film qui reprend une idée complète qui s'exprime à travers un ensemble de scènes.
- La partie ; c'est le découpage traditionnel que l'on retrouve dans toutes les histoires et qui se résume généralement par la succession la situation initiale (présentation du contexte de l'histoire et de ses personnages), de l'élément perturbateur (nœud autour duquel tourne l'intrigue), des péripéties (rebondissements souvent imprévus par les protagonistes de l'histoire), et du dénouement avec la situation de fin, (résolution de l'intrigue).

La ponctuation répond à une nécessité de régulation et d'adaptation du rythme d'un film. Elle guide et accompagne le scénario. Le fait de tourner plusieurs fois les mêmes prises lors d'un tournage, sous des angles ou des temps différents avec plusieurs caméras, en dehors des prises loupées, d'un



fou rire, ou d'un jeu d'acteur insatisfaisant, est lié à la notion du rythme. En effet, vu que le rythme découle principalement de l'assemblage des plans tournés, plus ces derniers sont nombreux plus le réalisateur a de choix pour choisir les plans qui exprimeront ses intentions et donneront le rythme voulu au film. De plus, lors d'un tournage nous ne sommes jamais à l'abri d'un imprévu.



Quel rythme pour quel type de séquence ?

Comme déjà évoqué précédemment, le rythme découle de la ponctuation choisie pour le film. En fonction du genre de ce dernier la ponctuation varie et le rythme avec. Mais alors comment choisir le rythme adapté en fonction de l'action ou l'atmosphère voulu dans le film ?

On pourra alors dynamiser une scène lente en multipliant le nombre de plans et en réduisant leur longueur au montage. Il est également possible d'intégrer dans la bande d'autres plans ou des aller-retours entre les visages de deux personnages qui échangeraient un dialogue monotone. Prenons l'exemple des publicités diffusées à la télévision ! Celles-ci durent quelques secondes et doivent cependant transmettre un maximum d'information sur un même sujet, c'est pour cela que les spots publicitaires accumulent de manière démesurée le nombre de plans dans leur court-métrage. Cela rend la publicité dynamique tout en faisant un focus sur un seul et même produit ou service, mais sous une multitude de points de vue, à la limite du mitraillage.

A contrario, si le but est de ralentir le jeu d'acteur dans le film, il s'agira alors d'allonger les plans. Il peut alors s'agir d'un long panorama sur un paysage, sur lequel le réalisateur voudra que le spectateur s'attarde en l'observant. On peut également chercher à allonger un plan, une technique souvent adoptée par A. Hitchcock, pour générer du suspense et faire monter l'attention du spectateur à son paroxysme. Dans certains films il nous arrive de penser que le rythme est absent, pourtant il ne l'est pas, il est seulement plus lent et généralement cela n'est pas une erreur de montage mais bien une intention du cinéaste. Il s'agit d'un effet de style pour transmettre une émotion qui ne sera pas perçue de la même manière par tous les spectateurs.

Quoi qu'il en soit, le rythme est toujours là mais de manières différentes.

L'escalier comme générateur

Comme nous avons pu le voir, l'escalier est un motif récurrent dans le domaine cinématographique. Si certains cinéastes en ont fait le film rouge de leur scénographie, d'autres n'hésitent pas à l'utiliser pour ses caractéristiques esthétiques, son volume, mais également pour le rythme qu'il donne à la scène, à la séquence ou au film tout entier dans lequel il s'inscrit.

On ne compte plus le nombre de fois où les escaliers apparaissent au grand écran. Ils sont souvent un passage obligé pour les protagonistes du scénario, voire même un aimant à l'attraction inexorable vers un lieu d'action influençant le déroulement du film. Que les personnages le traversent rapidement ou qu'ils y passent jusqu'à en user les marches, ces moments se déroulant dans les escaliers ont toujours pour but d'influer sur le rythme du film. Ce dernier comme nous l'avons vu peut prendre plusieurs formes et vouloir signifier plusieurs choses en adaptant sa vitesse. Nous allons donc voir que les escaliers peuvent induire un rythme rapide propice aux scènes d'actions, mais également héberger des séquences plus longues, représentatives d'une ambiance ou d'une tendance du film,

(l'expression de sentiments), et pour finir, être représentatifs d'un changement de rythme sur toute la durée d'un film, reflétant ainsi la psychologie des personnages et leur évolution dans le scénario. L'escalier est l'outil parfait pour retranscrire ces multiples paliers de l'échelle temporelle d'un film.

Du suspense et de l'horreur

Presque chaque film à sa scène d'action, quel qu'en soit le genre ! Dans la continuité des thrillers à la Hitchcock ou la Wilder, beaucoup de cinéastes, qui ont suivi, ont réutilisé la figure de l'escalier dans leurs scènes d'action devenues symboliques.

En 1980, Stanley Kubrick utilisait le grand escalier donnant sur le hall de l'hôtel historique Stanley à Estes Park dans le Colorado, pour le replacer dans l'hôtel «Overlook» imaginé pour son film «Shining». Dans le véritable escalier, un client de l'hôtel avait photographié une sorte de fantôme

en haut de l'escalier et c'est cette réputation d'hôtel hanté qui a inspiré Kubrick. À différents moments dans le film, on aperçoit cet escalier monumental au centre du hall d'entrée, entre autres quand le fils des Nicholson entame sa course en cyclo dans les couloirs de l'hôtel.

L'escalier servira de lieu pour l'une des scènes emblématiques du film qui est la dispute entre Jack Nicholson et sa femme. On assiste alors à une séquence de terreur psychologique pure où Jack monte les escaliers en faisant reculer sa femme Wendy et en la menaçant. Le rythme de la scène est lent au début lors de la montée de Jack, marche après



Fig 118 : Extraits du film «Shining», Stanley Kubrick

marche, puis il s'accélère subitement lorsque Wendy le fait chuter en arrière en l'ayant frappé avec la batte de baseball qu'elle agitait pour le faire reculer. Petite anecdote sur cette séquence dans les escaliers, considérée comme l'une des scènes les plus complexes du tournage. Stanley Kubrick était un perfectionniste excessif si on peut dire. Il aura poussé à bout presque tous les acteurs du film et principalement Shelley Duvall, qui interprète Wendy, allant jusqu'à lui faire rejouer 35 fois, avec 87 prises étalées sur près de trois semaines, la fameuse scène de l'escalier. Ce qui revient pour l'actrice à monter au total l'équivalent de tous les escaliers de l'Empire State Building.

Le film «l'Exorciste», sorti en 1973 et réalisé par William Friedkin, utilise lui aussi les escaliers pour mettre en scène le déplacement de son personnage principal, une petite fille du nom de Regan McNeil possédée par un démon. Ce film est une adaptation cinématographique du roman éponyme écrit par William Peter Blatty en 1971, qui s'inspire lui-même d'un véritable cas d'exorcisme ayant eu lieu en 1949. Suite à un moment d'inattention de la part des exorcistes, Lankester Merrin et Damien Karras, et de la mère de Regan, l'enfant démoniaque en profite pour sortir de sa chambre et emprunte alors les escaliers pour descendre vers ces-derniers. La scène fait froid dans le dos lorsque l'on aperçoit cette enfant en pont arrière descendre les marches à toute vitesse telle une araignée. Les différentes prises de vues pour cette scène accentuent cet effet de descente rapide et le défilement des barreaux du garde corps montre la rapidité de l'action. On notera aussi le suicide d'un des exorcistes dans les escaliers en se jetant par la fenêtre, à la fin lorsque ce dernier sera à son tour possédé par le démon. Ce film a été classé 3^{ème} meilleur thriller derrière *Psychose* et *Les dents de la mer* par l'American Film Institute.

On peut également citer deux autres films d'horreur qui ont cette fois-ci investi des cages d'escalier pour réaliser leurs prises. «*Rec*», film de Paco Plaza et Jaume Balagueró sorti en 2007, mélange subtilement réalité et fiction en racontant l'histoire d'un virus qui génère des mutations en zombie pour toutes personnes contaminées. Dans le film, l'un des principaux décor est un immeuble, ou plus précisément sa cage d'escalier sur cinq ou six étages avec un vide central permettant d'apercevoir les autres volées de marches pour peu que l'on se penche sur ce dernier. Dans la scène de la poursuite dans la cage d'escalier par les zombies, les paliers représentent de manière plutôt évidente les stades d'évolution critique de la situation des protagonistes. Chaque palier semble rapprocher un peu plus les personnages du drame et s'apparente à la métaphore de leur fin. Une vue en contre-plongée au cœur de l'escalier accentue cette vision d'horreur des zombies qui se penchent et montent rapidement les marches avec pour seul objectif d'atteindre leur cible, et depuis ce point de vue la cible c'est vous, le spectateur!

Cette vue avait déjà été utilisée dans le film de Mary Harron en 2000, «*American Psycho*». Ce thriller met en scène là aussi une cage d'escalier, celle de l'immeuble dans lequel Bateman a tendu un piège à Christie et Elizabeth. Il tuera Elizabeth dans l'appartement et lorsque Chris-



Fig 119 : Extrait du film «American Psycho», Mary Harron



Fig 120 : Extrait du film «L'exorciste», William Friedkin, 1973



Fig 121 : Extrait du film «REC» de Paco Plaza et Jaume Balguero

tie tente de s'enfuir, Bateman lance brutalement une tronçonneuse dans la cage d'escalier sur elle, scène en contre-plongée dans l'escalier.

Dans les duels de cape et d'épée

Au-delà des films d'horreur et des thrillers, un grand nombre de films de cape et d'épée tiennent également leurs scènes de duels dans des escaliers.

En 1938, Michael Curtiz, accompagné de William Keighley, réalise le film «The Adventures of Robin Wood», (Les aventures de Robin des bois). A la fin du film, Robin se bat en duel contre son ennemi dans un escalier hélicoïdal adossé au mur d'une des tours du château où a lieu l'affrontement.

On retrouve une mise en scène similaire dans «The Adventure de Don Juan», (Les aventures de Don Juan), réalisé dix ans plus tard par Vincent Sherman. Cette fois-ci le réalisateur fait s'affronter les protagonistes sur le grand escalier intérieur du Palais de la Reine.

Quelques années plus tard, George Sidney laissera sa marque dans l'art cinématographique avec son affrontement presque chorégraphié entre les deux héros de son film «Scaramouche» (1952). On assiste à une scène où les deux personnages se livrent un combat haletant en courant sur les balustrades, dans les escaliers, en sautant de ces derniers pour se balancer à des cordes. Les mouvements de caméra sont aussi fluides que le jeu d'acteur, ce qui nous transporte dans le combat.

La célèbre série de 5 films français, sortie à partir de 1964, «Angélique marquise des anges» de Bernard Borderie, ne se privera pas non plus de faire chuter le beau Geoffrey de Peyrac dans les marches des escaliers de son palais, lorsqu'il affrontera celui qui l'a défié et qu'il finira par le tuer en le transperçant de son épée sur ces mêmes marches quelques minutes plus tard.

Ces duels à l'épée sont nombreux et ont inscrit un style de film dans l'histoire du cinéma. Plus récemment, on



Fig 122 : «The adventures of Robin Wood»



Fig 123 : «The adventure of Don Juan»



Fig 124 : «Scaramouche», George Sidney



Fig 125 : «Angélique marquise des anges»



Fig 126 : «The mask of Zorro»



Fig 127 : «Kill-Bill», Quentin Tarantino



Fig 128 : «Tigre et dragon»



Fig 129 : «The Grandmaster»



Fig 130 : «Octopussy»

peut évoquer le film «The Mask of Zorro», réalisé par Martin Campbell en 1998. Ce dernier met en scène Antonio Banderas, dans le rôle du célèbre personnage de Zorro créé par Johnston McCulley, en train de se battre en duel contre Montero dans l'escalier de la maison de La Vega au début du film.

Les duels sont des scènes assez récurrentes dans les films d'action mais ces derniers ont pris d'autres formes avec les années. Il ne s'agit donc plus systématiquement d'épée mais d'armes blanches ou à feu, voire même l'utilisation des arts martiaux. Ainsi on trouvera en 2003, dans le volume un du film «Kill Bill» de Quentin Tarantino, l'affrontement entre Beatrix Kiddo et les sbires de Gogo Yubari qui aurait orchestré le massacre de son mariage auquel elle aurait été la seule à survivre. Après avoir décimé ses adversaires Beatrix s'élanche dans le grand escalier et semble alors le survoler. La scène est assez belle et montre la détermination de l'héroïne, le tout accentué par ce grand escalier qui apparaît comme un obstacle qu'elle survole aisément, le prétexte à un léger ralenti, ce qui induit un rythme différent dans la scène.

Les arts martiaux aussi sont à l'honneur dans les escaliers avec l'exemple du film de la même année, «Tigre et dragon» de Ang Lee. Les protagonistes s'affrontent dans un escalier et enchaînent les figures acrobatiques qui restent dans le cadre de l'escalier et se servent parfois de lui comme tremplin pour exécuter les actions. Principe repris dans le film «The Grandmaster» de Wong Kar-Wai sorti en 2013, qui met lui aussi en scène un affrontement vertigineux dans les escaliers d'un temple. Les figures de combat réalisées par les protagonistes jouent avec les différents éléments de l'escalier; glissades sur les rampes, montée des marches 4 par 4, voltige d'une balustrade à l'autre, le tout en montant progressivement dans les étages.



Fig 131 : Extrait du film «à toute épreuve», John Woo

Dans les fusillades et règlements de comptes

Il existe également quelques scènes plus agressives et qui impliquent davantage de personnages, ne se limitant alors plus à un duel mais à un règlement de compte donnant lieu à des fusillades de masse. Dans «Octopussy» de John Glen (le 13ème opus de la série des films de James Bond, en 1983), par exemple, Roger Moore

effectue une grand glissade à califourchon sur la rampe de l'escalier principal durant laquelle il tire sans relâche sur ses ennemis avec un fusil mitrailleur.

D'autres affrontements similaires ont lieu dans les films comme la réutilisation de la rampe par John Woo dans son film «A toute épreuve» en 1992, où il fait s'appuyer son protagoniste le dos contre la rampe de l'escalier et glisser le long de celle-ci d'où il tire, comme Moore, sur ses ennemis pour pouvoir s'enfuir du bâtiment.

Les fusillades dans l'escalier deviennent de plus en plus fréquentes dans les films d'action, offrant un rythme dynamique aux scènes. Nous ne reviendrons pas sur la célèbre fusillade lors du massacre des civils dans «Le Cuirassé Potemkine» d'Eisenstein, figure indéniable de l'importance des escaliers dans le rythme de l'action, cependant nous pouvons relater des fusillades tout aussi spectaculaires dans des films tels que «La forteresse cachée» de Akira Kurosawa, sorti en 1958, avec sa descente dantesque des escaliers dès les dix premières minutes de film, ce qui donne le ton pour le reste du film.

Quelques années auparavant, en 1932, le film «Scarface» de Howard Hawks mettait en scène un magnifique escalier à double volées arrondies, recouvert d'un tapis rouge couleur sang et aux garde-corps en or. C'est du haut de ces escaliers que le personnage de Tony Montana, alias Al Pacino, fait couler le sang de près d'une centaine de mafieux qui sont après lui et lui tirent dessus depuis le bas de l'escalier. Dans cette scène l'escalier montre à la fois la supériorité du personnage face à ses adversaires en lui permettant de se cacher et d'être comme hors d'atteinte, ainsi que l'évolution du personnage et son ascension au pouvoir tout au long du film.



Fig 132 : «La forteresse cachée»



Fig 133 : «Scarface»



Fig 134 : Extraits du film «The Matrix Reloaded»

L'image de l'escalier monumental autour duquel se déroule la fusillade sera réutilisée par les Wachowski en 2003 dans leur film «The Matrix Reloaded». La présence de l'escalier à double volées en forme arrondie au centre de la pièce associé aux effets spéciaux du film, donne lieu à un véritable ballet aérien au cours duquel le hacker Néo terrasse ses ennemis sans peine.

On n'oubliera pas la fusillade dans «Guet-Apens» de 1972, du titre original «The Getaway», réalisé par Sam Peckinpah. À la fin du film, Steve McQueen est seul contre tous en plein cœur d'une fusillade dans les escaliers du motel dans lequel il séjournait.

Pour finir ce chapitre, une des scènes cultes de combat dans les escaliers est bien entendu celle dans «Casino Royal». Les plans se succèdent pour montrer chacune des actions et des coups que Daniel Craig évite et porte à ses ennemis. Dans ce 21ème opus de la saga James Bond, sorti en 2006 et signé une fois de plus par Martin Campbell, l'agent 007 mène un combat haletant et très dynamique dans ce grand escalier. Entre chutes, cascades et coups, le jeu de caméra reflète totalement l'ambiance rapide et rythmée de la scène. Comme le héros, le spectateur ne sait plus où donner de la tête, mais il ne s'agit pas ici des coups qu'il reçoit mais des changements permanents de points de vue.



Fig 135 : Extraits du film «Casino Royal»

Dans les courses poursuites

Parmi les atouts des escaliers au grand écran, est qu'ils se sont souvent révélés être un moyen de prendre la fuite et de donner ainsi lieu à des courses poursuites inédites. Tantôt c'est le héros qui est en fuite et tente de semer ses adversaires, tantôt c'est lui qui les poursuit.

Cette fois-ci, c'est dans le 19ème opus de la saga, réalisé par Michael Apted en 1999, que Bond, interprété par Pierce Brosnan, poursuit une de ses ennemies Elektra King, interprétée par Sophie Marceau. Au début du film, on assiste à une scène durant laquelle Elektra monte le grand escalier du hall du manoir Luton Hoo qui lui sert de résidence.

Vers la fin du film, une course poursuite a lieu entre Bond et Elektra qui tente de lui échapper, cette dernière le nargue en ayant quelques volées d'avance sur lui dans l'escalier hélicoïdal, ce qui stoppe net Bond que l'on aperçoit en contre-plongée au centre de l'escalier. Il finit par la rattraper dans cette chambre où le point de vue de la caméra découpe le plan en trois parties successives découpées par les barreaux de l'escalier, la première encadrant Pierce, la seconde l'arme et la troisième Elektra que Bond tuera à contre cœur.

Fig 136 : Extraits du film «Le monde ne suffit pas»





Fig 137 : Extraits du film «Dangereusement vôtre», John Glen



Fig 138 : Extraits du film «Duo d'escrocs», Joel Hopkins



Fig 139 : Extraits du film «Mission impossible - Rogue Nation», Christopher Mc Quarrie

La comédie policière de Claude Zidi, «Les ripoux» réalisée en 1984, nous montre des escaliers bien familiers des rues parisiennes. Il s'agit des escaliers de la Butte Montmartre qui n'en finissent pas et que l'on a abordés au début de ce mémoire. Ils apparaissent dans la séquence pendant laquelle l'inspecteur Boisrond, un policier modèle en apparence mais corrompu, tente d'échapper à ses collègues intègres en montant les escaliers mais finit par s'essouffler rapidement, ne voyant pas la fin de la volée de marches.



Fig 140 : Extrait du film «Dangereusement vôtre»

Dans «Quantum of solace-007» réalisé par Marc Forster en 2008, là aussi l'agent Bond est poursuivi par les hommes de main du conspirateur qu'il doit arrêter. C'est après une course poursuite dans les escaliers que l'agent parvient à maîtriser son poursuivant, plus tard dans le film, un autre agent, Fields, se débarrassera également d'un adversaire en le faisant chuter «accidentellement» dans les marches d'un escalier.

Toujours à Paris, c'est à nouveau John Glen qui met en scène l'agent 007 dans «A view to a kill», (Dangereusement vôtre), trois ans après «Octopussy». Lorsqu'il poursuit Grace Jones jusque dans les escaliers de la Tour Eiffel, l'agent 007 tire un coup de feu une fois arrivé à chaque palier, et ce jusqu'à ce que sa cible se jette du haut de la Tour avant de déployer un parachute. 007 redescend instantanément les escaliers, à grande vitesse, puis il dérobe un taxi avec lequel il descendra les marches des escaliers qui mènent aux quais de Seine. Cette scène de voiture qui descend un escalier est apparue comme très atypique et a apporté une touche de comique dans cette séquence de chasse à l'Homme, ou plutôt à la femme !

Cette séquence de la voiture qui descend les escaliers sera réutilisée à plusieurs reprises dans le cinéma.

D'abord par Joel Hopkins en 2013, dans «The Love Punch», (Duo d'escrocs), où Pierce Brosnan et Emma Thompson interprètent un couple de divorcés qui découvrent qu'un riche homme d'affaire s'est emparé de la fortune de leur retraite. En cherchant par n'importe quel moyen à récupérer cet argent, ils vont suivre la voiture de la fiancée de leur escroc, une limousine, pour qu'elle les mène à lui, en louant une voiture. C'est alors, qu'Emma Thompson, de peur de perdre de vue la limousine, prend le volant et engage leur voiture de location dans un escalier étroit leur permettant de la rattraper. La descente de la voiture dans les marches fait l'objet d'un plan serré de la caméra sur les roues de la voiture qui descendent les marches une à une, le tout accompagné d'un dialogue des deux personnages sur l'assurance de la location.

L'inquiétude de Pierce Brosnan en tant que passager se retrouve chez Benjamin, le partenaire de Tom

Cruise dans «Rogue Nation - Mission impossible» en 2015 du réalisateur Christopher McQuarrie. Ce dernier demande à Tom de bien vouloir aller plus doucement lorsqu'il emprunte les grands escaliers en poursuivant la motarde dans Casablanca, sachant qu'ils sont eux-mêmes poursuivis par une bande de motards prêt à les tuer. On assiste donc à une multitude de plans successifs qui montrent la descente laborieuse de la voiture dans les marches.

Dans la danse

Dans les scènes précédentes on observe donc un rapport de force, que ce soit entre les personnages et/ou avec le décor. Cependant l'escalier n'induit pas systématiquement une dimension dramatique et d'actions, avec des plans et des scènes courtes au rythme rapide. Il peut aussi être utilisé pour évoquer des séquences plus longues qui symbolisent un état d'esprit des personnages ou une ambiance générale du film plus légère. Son utilisation par de nombreux cinéastes dans des comédies musicales, pour les scènes de danse par exemple, montre à quel point les marches d'un escalier peuvent être propices à quelques pas de danse et encourager les personnages à pousser la chansonnette.

Reprenons l'exemple de la pièce de Shakespeare «Roméo et Juliette», celle-ci a connu une énième adaptation. Cette fois-ci, au grand écran, Robert Wise et Jerome Robbins font une adaptation contemporaine de la comédie musicale déjà adaptée par Arthur Laurents, Stephen Sondheim et Leonard Bernstein. Ainsi voit le jour «West Side Story» en 1961. Si l'intrigue reste dans les grandes lignes fidèle à l'Histoire écrite par Shakespeare, ici il s'agit de Tony et Maria et le balcon a été remplacé par un escalier de secours, adossé à la façade d'un immeuble. C'est sur cet escalier, qui deviendra le symbole de la comédie musicale, que les amoureux se retrouvent et se déclarent leur amour. Cet échange donnera lieu à l'interprétation de la chanson «Tonight» sur les marches de cet escalier. Cette pulsion de danse dans les escaliers on la retrouve aussi spontanément dans le scénario de la comédie musicale «Trois places pour le 26» de Jacques Demy en 1988. C'est dans les escaliers de la gare Saint-Charles, où les journalistes et les photographes se pressent, que la danse rythmée du film se déroule. On pourra rapprocher ce passage à l'interprétation d'une chanson dans les gradins du terrain de baseball par une bande de bad boys dans le film musical «Grease» réalisé par Randal Kleiser en 1978.

On n'oubliera pas non plus les multiples descentes d'escalier en chanson dans les films musicaux de Vincente Minnelli, comme celle de William Powell dans le rôle de Ziegfeld, dans «Ziegfeld Follies» en 1945. Minnelli a réalisé ce film en collaboration avec Lemuel Ayers, Roy Del Ruth, Robert Lewis et George Sidney, en hommage aux comédies musicales du même nom produites par Florenz Ziegfeld. Dans une scène des plus connues du film, William Powel descend et remonte quelques marches de l'escalier monumental qui est placé au centre de la scène accompagné de plusieurs danseuses de revue. Mais également celle de Georges Guétary dans «Un américain à Paris» en 1951, qui descend les marches d'un grand escalier en chantant et en dansant joyeusement.



Fig 150 : «West Side Story»



Fig 151 : «Grease»



Fig 152 : «Ziegfeld follies»



Fig 153 : «Un américain à Paris»



Fig 154 : «Les chercheuse d'or» film de Mervyn LeRoy, 1933



Fig 155 : «Le règne de la joie», film musical de Roy Del Ruth, 1937



Fig 156 : «Drôle de Frimousse», de Stanley Donen, 1957



Fig 157 : «The Big Lebowski», film de Joel Coen, 1998

La présence de l'escalier encore et toujours dans ces différentes scènes prend de plus en plus d'importance. Parmi eux, le grand escalier incrusté dans un gigantesque décor dans «Le règne de la Joie», la succession de marches et d'escaliers qui occupent tout l'espace de la scénographie dans «Les chercheuses d'or», ou encore l'escalier à damier semblant mener nul part, qui accueille la danse du Dude dans «The Bigebowski». Enfin, on peut évoquer l'utilisation des escaliers dans le film musical «Drôle de Frimousse» de Stanley Donen réalisé en 1957, où on assiste à l'entrée en scène d'Audrey Hepburn par un grand escalier qu'elle descend avec beaucoup de grâce et d'élégance.

On danse, on chante dans les escaliers, ainsi d'une certaine façon ces derniers peuvent devenir un lieu de partage voir même un lieu d'expression des sentiments des personnages qui l'utilisent. On remarquera donc, en

s'arrêtant davantage sur ce que les escaliers peuvent nous apprendre sur les personnages, que ces derniers peuvent être le reflet d'un personnage, que ce soit de sa personnalité ou bien de son inconscient. D'une certaine façon, les escaliers peuvent apparaître comme un miroir sur la psychologie d'un personnage et de ses tourments, bons ou mauvais. Il arrive parfois que les escaliers deviennent le prolongement de ces personnages, et donc qu'ils soient, en partie, eux aussi, des protagonistes de l'histoire.

Reflet de la psychologie des personnages

La psychologie derrière les films est très souvent présente qu'elle soit légère, étrange ou totalement oppressante. Les cinéastes s'appliquent à transmettre cette psychologie dans laquelle est bercé le film et se servent d'objets, de situations ou encore du décor pour la faire transparaître. Ce peut être aussi dans l'intention de présenter un personnage plus intimement et de s'immiscer dans son esprit, pour que le spectateur ait accès à certaines subtilités que le film ne pourrait pas transmettre autrement. L'escalier est souvent l'un de ces symboles de la psychologie, car il présente des caractéristiques à la fois d'ascension mais également de chute, avec une notion d'évolution et d'échelle à laquelle on peut se rattacher. L'escalier peut ainsi indiquer le rythme et l'évolution d'un personnage dans le film, comme un indicateur de changement de ses pensées, ou perspectives de vie. Il peut également donner aux spectateurs des clés de compréhension sur le monde du metteur en scène et l'univers du film.



Fig 158 : «Citizen Kane», Orson Welles

Dans une des scènes du film «Citizen Kane», réalisé en 1941 par Orson Welles, on peut voir un escalier monumental en arrière-plan du personnage qui marche lentement au premier plan, suivi par la caméra. Dans son premier film en tant que réalisateur Welles met en scène une quasi biographie qui relate une partie de son histoire, il incarne d'ailleurs lui-même le personnage principal du film qui prend la forme d'un entretien avec un journaliste avec de multiples flash-back relatant la vie et l'ascension de Welles. Cet escalier monumental, par sa démesure, représente donc d'une certaine manière la fortune et l'ascension du personnage se faisant à l'image de sa mégalomanie et de sa fierté.

On retrouve cette image de l'escalier comme reflet d'une psychologie totale du film dans une autre de ses réalisations, «La splendeur des Amberson», qu'il a créée en collaboration avec Fred Fleck et Robert Wise en 1942. Ce film est une adaptation du roman éponyme de Booth Tarkington, détenteur du prix Pulitzer en 1919, (prix américain décerné par l'Université Columbia de New-York pour signifier et récompenser l'excellence d'une œuvre dans le domaine de la littérature,



Fig 159 : «La splendeur des Amberson», F. Fleck et R. Wise



Fig 160 : «The haunting», R. Wise

du journalisme, et de la composition musicale. Il est considéré comme l'un des prix les plus prestigieux au monde).

Dans ce film, le grand escalier de la maison symbolise l'éloignement affectif des membres de la famille. L'escalier illustre cette fracture affective en lui donnant une dimension spatiale et ainsi créer un éloignement physique entre les différents membres de la famille, comme nous pouvons le voir sur cette image.

Robert Wise à son tour emprunte le motif des escaliers pour symboliser la psychologie d'un des personnage principal de son film «The Haunting», (La maison du diable), qu'il réalise en 1963. Ce dernier s'inscrit dans le genre classique de l'épouvante et de l'horreur avec quelque effets spéciaux mais très peu , ce qui induit des jeux d'ombre et d'occultation dans le film pour laisser libre cours à l'imagination du spectateur qui devine l'action qui est entrain de se dérouler. Pour cela, le jeu de la caméra participe beaucoup à la mise en scène et aux effets voulus. Les fondus d'image créés au montage et qui génèrent des formes irréelles accentuent cette intention de faire naître l'angoisse chez le spectateur.



Fig 161 : «The haunting», R. Wise



Fig 162 : «Edward Scissorhands», Tim Burton

Le personnage principal de l'intrigue, Eleanore Lance, vit très mal et culpabilise suite à la mort de sa mère, elle s'en rend même responsable et psychologiquement malade. L'escalier en colimaçon extrêmement fragile et qui semble prêt à se décrocher du mur à tout instant semble refléter parfaitement l'état d'esprit et l'instabilité du personnage de la jeune fille qui est manifestement



Fig 163 : «Joker», Todd Phillips



Fig 164 : «Joker», Todd Phillips

très tourmentée. Le fait de rendre cet escalier presque vivant avec ses mouvements permanents, va dans le sens où la maison semble réellement vivante et renfermer de sombres secrets.

On retrouve un autre escalier plus stable mais tout aussi tortueux dans le film de Tim Burton, «Edward Scissorhands», (Edward aux mains d'argent), en 1990. L'histoire parle d'un jeune homme, avec des ciseaux à la place des mains, qui a été conçu par un inventeur mais qui est resté inachevé. Le personnage est quelque peu étrange et difficile à cerner pour ses nouveaux voisins.

Le grand escalier qui se trouve au cœur de l'endroit où il vit est à l'image de ce dernier comme abandonné, tortueux et inachevé, digne de l'univers étrange de Tim Burton.

Un film plus récent, datant de 2019, semble aujourd'hui être le film qui reflète par excellence cette notion de psychologie d'un personnage au travers du décor et des éléments qui entourent le protagoniste. Il s'agit du film «Joker» de Todd Phillips qui s'inscrit d'ailleurs dans le genre thriller-psychologique. L'intrigue tourne autour d'un homme, Arthur Fleck qui va peu à peu se transformer en un autre qui est le Joker. Ce nouveau personnage va de paire avec une nouvelle personnalité. Ainsi l'homme fragile, timide et peu sûr de lui se transforme progressivement tout au long du film en un tueur psychopathe, qui dans l'univers des comics deviendra l'ennemi juré du super-héros Batman. Le rôle que Todd Phillips a voulu donner à l'escalier dans son film s'apparente à un repère de l'évolu-

tion psychologique du personnage interprété par Joaquin Phoenix. On remarquera donc que celui-ci est le symbole même de la dégradation morale et psychologique du personnage qui sombre dans une profonde noirceur. Ainsi au début du film, Arthur monte difficilement les marches de l'escalier, ce qui s'apparente d'une certaine manière aux efforts qu'il réalise pour s'adapter aux normes que la société impose et conserver un équilibre moral. Cependant, au cours du film, on ressent qu'Arthur sombre petit à petit même s'il tente encore de résister et de rester une bonne personne. Enfin, on assiste à plusieurs meurtres qu'il commet puis à la session de maquillage qui précède la scène de danse dans l'escalier.

Cette scène où Arthur, devenu le Joker, interprète une danse à l'image d'une transformation dans les



Fig 165 : «Parasite», Bong Joon-ho

escaliers, est devenue la scène culte du film. Les escaliers symbolisent finalement la bascule totale du personnage d'Arthur en Joker. Ce dernier, descendant les marches en dansant, illustre également la chute définitive de son âme et le fait qu'il cesse de se battre contre cette nature et donc qu'il cesse de s'efforcer de remonter les marches.

La même année que le film «Joker», Bong Joon-ho réalise un thriller nommé «Parasite». Cette comédie noire relate un drame social basé sur des mensonges qui permettent aux personnages de se hisser au plus haut de l'échelle sociale. La maison toute entière servant de décor à l'intrigue a été pensée par le cinéaste pour qu'elle rende possible de multiples cachettes et ainsi permettre aux protagonistes de s'observer entre eux en toute discrétion. Ainsi, au cours du déroulement de l'histoire, on comprend que la notion de parasite prend tout son sens quand la famille commence à se désolidariser et à être rongée par l'intérieur, comme par un parasite. Chaque meuble des pièces s'apparentent à des obstacles et enfin l'escalier central symbolise la position sociale des personnages tant dans leur ascension que dans leur chute progressive tout au long du film.

Après avoir parcouru et analysé cette première partie de corpus de films, nous pouvons en déduire que les escaliers sont de manière générale plus qu'un simple décor inanimé et ornemental. Ils se révèlent être un lieu privilégié au déroulement de scènes d'actions quel qu'en soit leur rythme.

L'escalier peut se révéler être un générateur de rythmes multiples et adaptés aux scènes qu'il intègre. Mais pas seulement !

Cet élément architectural nous a montré qu'il pouvait revêtir à la perfection le rôle de repère et d'échelle, aussi bien dans les changements de rythmes du film dans sa généralité, que dans les scènes elles-mêmes.

Les escaliers prennent peu à peu un second rôle en reflétant les états d'âme et la psychologie des personnages. Au-delà d'une entité de décor ils deviennent un élément de partage et d'expression. Nous allons maintenant voir comment ils peuvent servir le scénario avec des paliers émotionnels en abritant des rencontres, des disputes, des rires et des larmes.

2.3 Un vecteur d'émotions, ; du rire aux larmes

L'importance des émotions au grand écran

Comme nous avons pu le déduire dans la partie précédente, les escaliers sont un générateur de rythme important, qui est souvent utilisé dans les films. Le rôle du rythme est d'apporter quelque chose de plus au spectateur par le biais des escaliers, mais quoi ?

Le but du cinéaste lorsqu'il réalise un film est que le spectateur s'en souvienne et qu'il en soit marqué. Si l'objectif était simplement de raconter une histoire sans générer un ressenti de la part des spectateurs, alors les films n'auraient pas de rythme. Cela serait superflu en sachant que la finalité est simplement de raconter une histoire et rien de plus. Selon Frank Tapiro, un publicitaire français et gérant de la société Hémisphère Droit qui a développé un logiciel capable de calculer l'émotion ressentie par des spectateurs devant un écran en captant les signes du visage, «Le souvenir des films au cinéma est la somme de toutes les émotions qu'ils ont provoquées».

Depuis toujours, l'art de la représentation, que ce soit à travers le théâtre, l'opéra ou le cinéma, est voué à générer des émotions au public qui y assiste. C'est le ressenti du spectateur qui fait l'appréciation d'un film et ce qu'il dégage, car si un cinéaste a des intentions précises lorsqu'il écrit son scénario c'est après que ce dernier ait été visionné par un public que le cinéaste découvre s'il a réussi à transmettre son message et les émotions qui l'accompagnent. Ainsi, la principale réflexion et préoccupation que doit avoir un cinéaste lorsqu'il réalise un film est de chercher comment il va pouvoir emmener son public, s'il souhaite générer des éclats de rire ou bien des sanglots. Même



si chaque spectateur est une unité indépendante, avec une sensibilité différente, cela n'empêche pas certaines tendances émotionnelles dans les films, qui toucheront alors plus ou moins une partie du public. C'est cet impact émotionnel ressenti au cours d'un film qui va générer en nous cette capacité à mémoriser le film, ou plus exactement des passages. Vous remarquerez que les passages que vous reprenez le plus dans les films sont ceux qui vous ont d'une manière ou d'une autre procurés des émotions que celles-ci soient bonnes ou mauvaises !

Les émotions comme activatrices du souvenir d'un film

Marine Boulanger, la directrice du département cinéma de Médiamétrie, confiait dans une entrevue: «La salle de cinéma est un lieu d'émotions. Nos études montrent que parmi les près de 42 millions de spectateurs en France en 2018, 3 sur 4 considèrent que cet art est avant tout un vecteur d'émotions. [...] Si le film déclenche une émotion, alors il y aura un engagement du spectateur envers son contenu. Il n'y a pas de bonne ou mauvaise émotion, les ressentis sont analysés au cas par cas ; le problème vient en l'absence d'émotions, d'indifférence de la part du spectateur».

Prenons pour exemple le principe des bandes-annonces. Si avant la sortie en salle les réalisateurs proposent une bande-annonce, il semble évident que c'est dans le but de donner envie aux spectateurs d'aller voir le film. La notion d'envie se rattache ainsi à un ressenti et donc à des émotions. Ce qui signifie que l'étude récente qui estime à 33% le nombre de spectateurs qui décident d'aller voir un film en fonction de sa bande-annonce, correspond en réalité au pourcentage de spectateurs qui font confiance aux émotions qu'ils ressentent lors du visionnage de celles-ci.

C'est à ce moment-là que l'on peut évoquer la notion d'impact des émotions sur la mémorisation d'un film. Si une bande-annonce vous a séduit c'est en réalité parce qu'elle vous a procuré des émotions, parfois imperceptibles, qui vont vous créer une mémoire des scènes à l'origine de celles-ci. De par cette analyse, on comprend mieux pourquoi les cinéastes mitraillent d'une multitude de plans, de scènes et font une légère rétrospective de l'ensemble des ambiances que le film projette. Il s'agit ici de toucher le maximum de personnes, qui seront toutes attirées par un aspect et un moment différent du film promu. Riadh Lebib, docteur en neurosciences et designer cognitif chez SBT/Human(s) Matter déduit que «les émotions sont essentielles dans la première phase du processus de mémorisation. La rétention est d'autant plus forte qu'il y a un fort vécu émotionnel autour de la situation. Ceci est aussi bien valable pour les émotions positives que négatives».

Les émotions sont nombreuses et parfois difficiles à identifier précisément. On peut se sentir mal sans vraiment être capable de définir s'il s'agit plus de tristesse, d'angoisse, ou même de colère. Ce sont elles qui forgent les grands traits de notre personnalité en fonction de la place que chacune occupe, plus ou moins, lorsque nous appréhendons les choses de la vie.





Fig 167 : «Vice-versa», Pixar studios

Pete Docter et Ronnie Del Carmen nous offrent d'ailleurs en 2015 un film d'animation du nom de «Vice-versa» qui explore de manière simplifiée, ludique et distrayante, le fonctionnement des émotions et leur impact sur notre perception. C'est le 133ème long-métrage d'animation des studios Disney ainsi que le 15ème des studios Pixar, qui ont travaillé en collaboration sur le projet. L'animation nous conte l'histoire d'une jeune fille du nom de Riley qui naît et donne de ce fait vie à ses émotions principales - Joie, Tristesse, Colère, Peur et Dégoût - dans son «quartier cérébral» qui sert alors de point de contrôle des émotions. Les années s'écoulent et Riley grandit en développant ses émotions, permettant à ses expériences de lui

construire des souvenirs bons comme mauvais. Chaque émotion étant bien différente, il est fréquent que celles-ci soient représentées par des couleurs différentes, comme c'est le cas dans ce film d'animation.

Même si les émotions principales sont bien tranchées, elles représentent cependant toutes des niveaux d'intensité différents et développent des émotions secondaires qui découlent des princi-

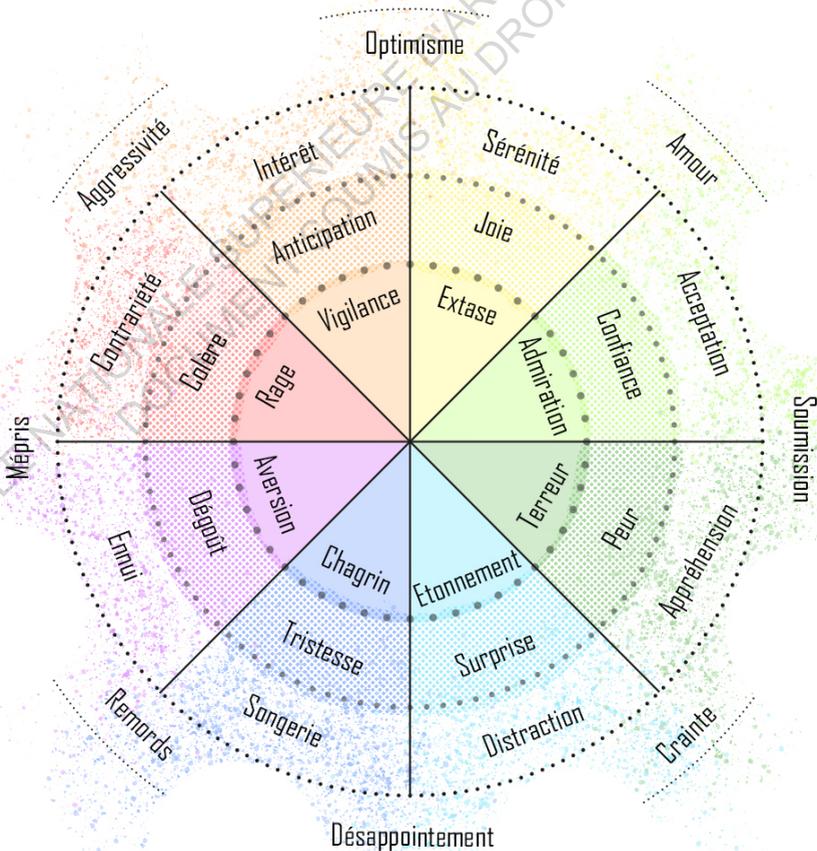


Fig 168 : Rose des émotions, schéma personnel

pales. C'est ainsi que l'on se retrouve dans des situations où l'exaltation et l'admiration mutent et se retrouvent dans un mélange que l'on peut appeler communément l'amour, ou encore l'association de la rage et de l'aversion qui donnent naissance au mépris.

Le processus d'analyse d'un élément filmique par nos émotions

Selon Bernard Perron, membre de GRAFICS, (Groupe de Recherche sur l'Avènement et la Formation des Institutions Cinématographique et Scénique), la compréhension et l'appréciation filmique du spectateur passe par ses émotions. Il a ainsi décliné en quatre étapes le processus de traitement de l'information d'un film par un spectateur lambda.

- La première est la sélection; il s'agit du moment où le spectateur capture l'information d'un film lors de sa projection en fonction des schémas cognitifs pouvant accueillir l'information.
- La seconde est l'interprétation; l'individu ayant reçu l'information du film va venir inconsciemment la transformer de manière abstraite sous l'influence des émotions qu'il a développées et ancrées en lui.
- La troisième étape est l'intégration; une fois cette information du film transformée elle va peu à peu se teinter de la couleur des émotions avec lesquelles elle présente le plus de compatibilité, (celle-ci varie en fonction des individus), puis être associée à un registre établi inconsciemment par le spectateur, une forme de ressenti.
- Enfin la dernière étape consiste en la réorganisation il s'agit ici simplement de la diffusion de l'information qui une fois catégorisée sous la forme d'un sentiment, générant les émotions retenues précédemment, va être ou bien sélectionnée et conservée en mémoire ou alors rejetée par l'individu qui se dirigera sur une autre information.

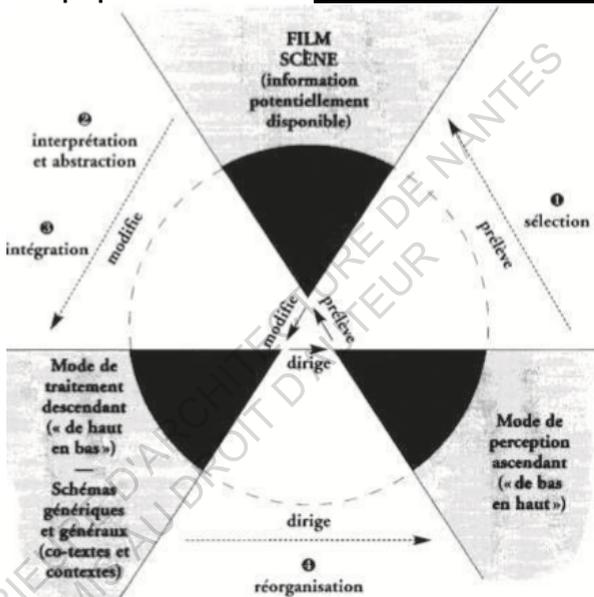


Fig 169 : La compréhension filmique selon Bernard Perron, 2002

L'ensemble de ce processus n'est pas vérifié, il s'agit ici d'une évaluation comportementale et subjective à l'image de la pluralité d'individus que nous représentons en tant que spectateurs du grand écran. Cependant, cette analyse succincte nous permet de saisir l'enjeu que les cinéastes rencontrent lors de la réalisation d'un film, pour faire que celui-ci soit marquant et génère des émotions. Il n'est toutefois pas à l'abri de générer l'indifférence, qui est également une forme d'émotion, mais là

n'est pas le but, le cinéma doit laisser un souvenir et non de l'indifférence, comme le soulignait plus tôt Marine Boulanger.

Pour parer à l'indifférence des spectateurs, les cinéastes usent d'un grand nombre de procédés techniques. Cela a pour but d'induire des émotions recherchées, données, et non laissées au hasard, par le réalisateur. Le montage joue, comme nous avons déjà pu le voir, un rôle crucial dans l'appréhension des scènes, mais il n'est pas une fin en soi et n'a pas l'exclusivité sur la transmission des émotions dans un film.

Les réalisateurs utilisent des objets tant sonores que visuels pour faire référence à d'autres domaines, d'autres films, et enfin, transmettre les émotions voulues. Parfois l'identification de ces objets symboliques s'avère moins évidente et nécessite une connaissance plus spécifique de domaines extra-cinématographiques. Il peut s'agir d'un message caché dans les costumes, souvent représentatifs d'une époque ou d'une classe sociale, ou encore des couleurs, l'utilisation du noir et blanc pour certaines scènes s'inscrivant dans le passé par exemple. Cependant, en ce qui concerne les émotions, le décodage est beaucoup plus «simple», si on se rattache au fait qu'elles sont subjectives et propres à chacun, donc incontrôlables. C'est pourquoi la tendance émotionnelle est toujours présente par le biais d'objets, du jeu d'acteur et du script pour créer une atmosphère qui guidera le public vers les émotions recherchées.



Fig 170 : Montages pour la publicité des cinémas UGC, avec pour slogan de leur campagne pour le cinéma «Plus de passion, plus d'émotions».

Les escaliers vecteurs d'émotions dans les films

De cette manière les émotions déterminent notre appréciation d'un contenu quel qu'il soit, il en est de même pour le cinéma. Devant la multitude de films qui sortent simultanément dans les salles de nos jours, le public doit faire un choix. Pourquoi aller voir ce film plutôt qu'un autre ? Toute cette psychologie est la clé des cinéastes qui s'intéressent depuis toujours à ce que peuvent ressentir et les émotions que recherchent les spectateurs en allant voir un film. Ainsi c'est en voulant captiver le public qu'ils vont tout mettre en oeuvre pour parvenir à transmettre les émotions au travers des scénarios, des jeux d'acteurs, et des décors, et ces derniers jouent un rôle plus important qu'on n'aurait pu l'imaginer dans le processus de «cinémotions» !

Nous avons vu que les escaliers sont souvent des éléments constitutifs des décors dans les films et que peu à peu ils sont devenus, plus que de simples figurants, de vrais protagonistes de scènes d'actions, effrayantes, angoissantes, mystérieuses, dansantes et chantantes. Les émotions sont un des facteurs clés de la composition d'un film car elles en font tout l'attrait et génèrent le plaisir ressenti par le public. Ces émotions, les cinéastes tentent donc de les retranscrire à travers les personnages et les objets qu'ils intègrent au scénario et au décor. On en revient à l'importance du rythme du film, qui est basé sur la fréquence des émotions et en donne le tempo. Tout est lié ! Ainsi de par leur capacité à engendrer du rythme, les escaliers font donc partie de la boîte à outils d'un bon nombre de cinéastes, lorsqu'il s'agit de fabriquer des émotions.

La vitesse



Si il y a bien un film où le rythme induit par l'escalier et la sensation d'urgence de la situation sont indéniables, c'est celui de Michael Powell et Emeric Pressburger. «The red shoes», (Les chaussures rouges), de 1948. Dans l'ensemble du film les décors semblent glisser littéralement sous les pieds de la danseuse, mais ce n'est rien à côté de la scène de la descente des escaliers. La caméra fait un focus sur les chaussures rouges qu'elle porte à ses pieds, qui descendent les marches à une vitesse folle, telle qu'on imaginerai sans peine que la scène est accélérée au montage. Les chaussures rouges occupent toujours le plan frontalement, tandis que c'est l'escalier en colimaçon qui semble se dévisser à vive allure derrière les jambes de la danseuse, qui donne tout le rythme précipité à la scène.



Fig 171 : «Les chaussures rouges», M. Powell

Joe Dante a réutilisé ce système de plan fixe avec un escalier en arrière-plan, qui défile rapidement, en 1984 dans son film «Gremlins». Cette comédie horrifique alliant une part de fantastique, met en scène de petites créatures nommées Gremlins qui se multiplient et ravagent la ville fictive de Kingston Falls. La scène de l'escalier en question est celle d'une vieille femme qui découvre les créatures dans son salon et paniquée s'empresse de s'asseoir sur la chaise de son monte-escalier électrique, pensant se mettre en sécurité à l'étage de la maison. Poussée par la peur et l'envie de fuir, la femme enclenche le système de montée à sa vitesse maximale ce qui entraîne un court-circuit la faisant monter les marches comme dans un manège. La butée de son arrivée à l'étage la propulsera à travers une fenêtre et jusque dans sa rue, devant une voiture de police.

Le plan serré sur son visage terrifié nous montre toute la dimension de la frayeur ressentie par la vieille femme. Le sentiment de panique est également mis en exergue par l'arrière-plan qui montre l'escalier se dérouler à toute vitesse, faisant même des étincelles.



Fig 172 : Extrait du film «Gremlins», Joe Dante

La lenteur



Si les escaliers peuvent être montés ou descendus rapidement pour simuler un sentiment d'urgence dans la scène, ils peuvent également l'être de manière très lente. Que ce soit de manière volontaire de la part des personnages ou bien contraint.

Prenons l'exemple du film «Le Procès» d'Orson Welles réalisé en 1962. La sensation d'étouffement est de plus en plus présente dans celui-ci, le but étant de transmettre une atmosphère pesante et lourde que l'on peut ressentir lors du déroulement d'un procès. La scène où Monsieur K doit rejoindre le peintre qui doit l'aider, et pour cela il doit emprunter deux escaliers. Cependant, son ascension se trouve boulever-



Fig 173 : «Le procès», Orson Welles

sée par une nuée d'enfants très bruyants qui courent dans les escaliers en montant. Ce qui ralentit significativement la montée du protagoniste qui se retrouve chahuté entre les marmots.

D'autres films reprennent cette image de l'escalier comme étant une ascension difficile mettant à rude épreuve les personnages. Dans «The night of the Hunter», (La nuit du chasseur, 1955), de Charles Laughton, on retrouve une scène d'une lenteur inquiétante, celle de la montée très difficile des escaliers de la cave par le personnage de Pearl.

Dans «Gattaca», (Bienvenue à Gattaca, en 1997) le premier film de Andrew Niccol en tant que réalisateur, Jude Law interprète un homme qui est devenu invalide suite à un accident et qui doit remonter l'escalier hélicoïdal de son bureau, afin de se faire passer pour son clone dans sa chambre à l'étage. C'est à la force de ses bras et en rampant qu'il monte avec peine ce large escalier. Cet escalier du film a une toute autre symbolique importante que l'on abordera dans une prochaine partie.

On retrouve une montée tout aussi difficile dans «Sitcom» de François Ozon, en 1998, où Marina de Van se hisse marche après marche avec un couteau à la main pour venir en aide à sa mère qui est



Fig 174 : «Gattaca», A. Niccol



Fig 175 : «Sitcom», F. Ozon

attaquée par son père transformé en rat à l'étage. Elle aussi, invalide des deux jambes va monter l'escalier à bout de bras avec une grande détermination comme si sa vie en dépendait.

Dans ces trois scènes de films, on ressent la peine et la souffrance des personnages qui tentent d'atteindre le sommet de l'escalier. Dans chacune d'entre elles on saisit l'urgence dont les personnages sont envahis et la nécessité pour eux d'atteindre leur but, alors qu'ils sont freinés par leurs conditions physiques, obligés de lutter contre ce qui est interchangeable.



Fig 176 : «Sunset boulevard», B. Wilder



Fig 177 : «Ran», Akira Kurosawa

Pour ce qui est de la descente lente, on peut citer deux autres films utilisant ce procédé scénographique pour augmenter l'intensité émotionnelle de la scène. Même si dans ces deux cas l'escalier n'apparaît pas comme un obstacle ralentissant les protagonistes dans leur précipitation, leur descente des escaliers apparaît plus comme solennelle.

La scène finale du film de Wilder, «Sunset Boulevard», (Boulevard du crépuscule, de 1950), reprend la descente lente et fière du personnage de Gloria Swanson de sa chambre jusqu'au hall de la maison où elle est attendue par la police pour être arrêtée, en empruntant le grand escalier bondé de journalistes. Son regard est fixé au loin et sa main longe la rampe de l'escalier au fil des marches.

Dans «Ran» en 1985, Akira Kurosawa génère une atmosphère pesante digne d'un cauchemar éveillé,

lorsqu'il fait descendre au personnage d'Hidetora le grand escalier du donjon avec en arrière-plan le château en feu. Alors que la bataille touche à sa fin, Hidetora, vaincu, avance tel un spectre marche après marche vers les armées en bas de l'escalier. On ressent dans cette scène le désespoir du personnage et la tristesse face à cette destruction dont a pu faire preuve l'Homme. Dans la scène, Hidetora, le seul à être face aux spectateurs, descend les marches tandis qu'on voit apparaître des lances en bas de ce dernier, annonçant la fin.

L'escalier c'est aussi des rencontres

Il n'est pas rare que le palier d'un escalier se révèle être un endroit propice au partage de moments et aux rencontres. En fonction de sa morphologie, un escalier permet parfois des jeux de vu pas vu, des angles morts, et à d'autres moments il devient un point culminant duquel on peut voir l'ensemble des lieux dans lesquels nous nous trouvons. Nombreux sont les personnages qui ont joué avec les

possibilités qu'offrent un escalier pour mettre en scène des rencontres provoquées ou inattendues.



Fig 178 : «In the mood for love». Wong Kar-Wai

Chung allonge sa silhouette à chaque fois qu'elle emprunte cet escalier étroit, et finira par attirer l'attention de l'homme qui croise son chemin chaque jour, Monsieur Chow. Ils découvrent au fil du scénario que leurs conjoints respectifs ont une liaison en secret, et c'est en tentant de comprendre ensemble comment ils se sont rencontrés qu'ils vont eux-mêmes se retrouver dans la même situation.

De multiples rencontres inattendues ont lieu dans les escaliers.

On pourra citer la rencontre entre Sanshiro Sugata, un apprenti du judo et la fille de son futur adversaire sans savoir qui elle est, dans le film «La légende du grand judo» d' Akira Kurosawa en 1943. Il la trouve en train de prier pour la vie de son père sur une marche au milieu du grand escalier du temple. La jeune femme le subjuge par son oubli de soi et sa dévotion à la prière.

Dans «The Artist», les personnages de George Valentin, interprété par Jean Dujardin, et Peppy Miller, interprétée par Bérénice Bejo, se rencontrent dans l'escalier alors que lui descend et qu'elle monte. En se croisant, ils sont tous deux interpellés et commencent à discuter. Une mise en scène très importante pour le film de Michel Hazanavicius qui utilise l'escalier comme révélateur de la suite des évènements, avec Peppy qui monte vers le succès et George qui descend vers l'oubli.

Nous ne pouvons passer à côté d'une des scènes de ren-

C'est le cas dans le film de Wong Kar-Wai, «In the mood for love» sorti en 2000. Le film raconte l'histoire d'une rencontre d'abord loupée de nombreuses reprises, entre un homme et une femme qui se croisent dans l'escalier d'un hôtel à Hong-Kong en 1962. Le réalisateur a beaucoup insisté sur les scènes se déroulant dans cet escalier, comme si tout le film partait de là. Les robes portées par la femme Maggie



Fig 179 : «La légende du grand judo», A. Kurosawa



Fig 180 : «The artist», George Valentin



Fig 181 : Planche photographique issue de passage du film Titanic de James Cameron, 1997

contre les plus cultes du cinéma. Il s'agit de celle entre Rose, fille de bonne famille, et Jack, vagabond, dans le célèbre film de James Cameron «Titanic» sorti en 1997. Les deux protagonistes sont alors des passagers de classes différentes du paquebot quand Rose tente de se suicider en se jetant de l'arrière de celui-ci, mais Jack l'en empêche. Pour l'en remercier la famille de Rose convie le jeune homme à leur table dans la classe supérieure, c'est alors que leurs regards se croisent à nouveaux autour de l'escalier monumental du navire. En tentant d'échapper à sa condition de riche bourgeoise, Rose va tomber amoureuse de Jack et se laisser porter par la légèreté de ce dernier, fou d'elle. À plusieurs reprises dans le film, l'escalier sert de repère aux amoureux qui s'y retrouvent et s'y attendent. Leur histoire d'amour se verra éprouvée suite au naufrage du Titanic et à la mort de Jack, qui s'est sacrifié pour laisser une chance à Rose. À la fin du film, Cameron laisse supposer la mort naturelle de Rose qui se retrouve alors transportée comme dans un rêve et retrouve Jack à l'attendre en haut de cet escalier autour duquel se sera écrit leur histoire, leur rencontre, leurs rendez-vous, et maintenant leurs retrouvailles.



Fig 182 : Studios de tournage avec la maquette du grand escalier du Titanic

ANNECOTE !

Sur l'épave du Titanic, le grand escalier qui en était symbolique a disparu. Il n'a jamais été retrouvé par les plongeurs. Sa structure métallique qui était cachée en lui est elle bien restée accrochée et est encore visible, cependant aucune trace des autres éléments de l'escalier. Plusieurs hypothèses ont été émises mais aucune ne s'est avérée plausible.

Les plongeurs ont tout de même retrouvé quelques éléments qui auraient été propulsés à l'avant du bateau lorsqu'il a touché le fond, tels que candelabre qui ornait l'escalier ou encore certaines balustrades en fer forgé.

Depuis, sa cage, laissée vide, est un des principaux points d'accès aux ROV. (Remotely Operated Underwater Vehicle), équipés de caméras qui peuvent ainsi visiter le navire et nous faire profiter de ce cliché.



Fig 183 : Photographie de l'épave du Titanic au niveau du grand escalier desservant la première classe, archives de 1912.

Quand on s'éprend d'amour au détour d'une marche

Les escaliers sont un lieu qui semble pouvoir s'éloigner des habituelles scènes de suspens et d'horreur pour devenir un lieu privilégié qui fait rêver et permet la naissance de sentiments qui vont toucher le spectateur autrement.

Dans «Vacances romaines», de William Wyler sorti en 1953, le réalisateur met en scène un moment intime et de partage agréable entre Audrey Hepburn et Grégory Peck qui dégustent en tête à tête une glace sur les marches d'un escalier en pierre, une scène de tentative de séduction de la part de Grégory.

C'est également l'intention de Patrick Goldberg (dit Patsy, qui signifie pigeon), dans «Once upon in america» de Sergio Leone, en 1984, qui vient rendre une visite impromptue à Peggy avec une pâtisserie à la main en guise de cadeau. Celle-ci le fait attendre dans l'escalier un moment qui n'en finit pas et durant lequel Patsy se laisse tenter par son présent.

Cependant il n'y a pas que des scènes d'attente ou de tentative dans les escaliers au cinéma, on retrouve également certains protagonistes qui ont franchi le pas. Ils mettent ainsi en scène leur déclaration dans un escalier extérieur de secours accroché à la façade de l'immeuble à l'image, de celui de West Side Story, repris dans «Pretty Woman» en 1990 par Garry Marshall, pour mettre en scène la déclaration d'amour d'Edward Lewis, riche homme d'affaire qui a le vertige, à Vivian, ancienne escorte-girl. Dans cette scène Edward arrive dans une limousine se tenant debout à la fenêtre de toit, un bouquet de fleurs à la main et déclarant sa flamme à Vivian. Pour la convaincre de son amour, il brave sa plus grande peur, le vertige, et monte par l'escalier de secours pour atteindre sa fenêtre. Vivian finira par le rejoindre un palier en dessous voyant sa difficulté à monter les échelles.

Une fois le pas franchi, d'autres se marient en grandes pompes comme dans «Sissi Impératrice» réalisé par Ernst



Fig 184 : «Vacances romaines», W. Wyler



Fig 185 : «Once upon in america», S. Leone



Fig 186 : «Pretty Woman», G. Marshall



Marischka en 1956. Les escaliers sont souvent présents dans la trilogie des films retraçant l'histoire d'amour entre Franz et Sissi, mais on retiendra surtout ceux de son mariage avec le prince, ou encore ceux de son couronnement qu'elle monte élégamment vêtue d'une robe de soie blanche.

Qui dit amour dit scènes de sexe dans les films. Il y en a beaucoup et nombreuses se retrouvent amorcées dans les escaliers ou ont littéralement lieu sur les marches de ces derniers. Comme le disait Georges Clémenceau, (1841-1929), «Le meilleur moment de l'amour, c'est quand on monte l'escalier».

La scène d'amour est parfois, seulement suggérée et n'apparaît pas à l'écran, laissant libre cours à l'imaginaire des spectateurs, comme dans «A streetcar named desire», (Un tramway nommé désir, 1951), de Elia Kazan. Ce mélodrame est une adaptation de la pièce de théâtre éponyme de Tennessee Williams, qui nous parle de Stanley Kowalski et de ses rapports conflictuels avec sa belle sœur Blanche, mais également avec sa femme Stella. Stanley est un homme fragile qui n'arrive pas à assumer sa féminité face à Blanche lorsqu'il se retrouve seul devant elle, chose qu'il arrive à faire seulement avec sa femme. Il y a comme une inversion des rôles homme et femme entre les deux personnages ce qui est le but même de la scène où Kowalski appelle sa femme en criant son nom du bas de l'escalier. On assiste alors à la descente lente de Stella qui semble avoir répété la scène des milliers de fois pour l'avoir attendue toute sa vie. Une fois en bas, elle enlace sensuellement Stanley tandis qu'ils sont épris tous deux d'un désir charnel l'un pour l'autre. On pourrait alors voir en cette scène une métaphore de Stella qui vient vers son amant comme on vient dans l'orgasme ! Stanley finit par emporter sa femme dans l'escalier pour faire l'amour hors champ, mais pour le spectateur c'est comme s'ils l'avaient déjà fait, en bas de cet escalier.



Fig 187 : «Sissi impératrice», Ernst Marischka



Fig 188 : «A streetcar named desire», Elia Kazan

La scène d'amour hors champs, du déjà vu dans le film alliant la guerre, le drame et la romance, «Autant en emporte le vent» réalisé par Victor Fleming, George Cukor et Sam Wood en 1939, inspiré du roman de Margaret Mitchell. Après une énième dispute, Scarlett s'empresse de rejoindre les escaliers pour tenter d'échapper à Rhett, celui-ci la rattrape avant pour la porter à bout de bras jusqu'à la chambre pour y faire l'amour. Les deux protagonistes s'éloignent donc vers le haut de l'escalier alors que la caméra exerce un lent travelling arrière puis un fondu noir pour laisser place au suspense. Une autre scène du film empruntera les escaliers, mais cette fois-ci pour y faire chuter Scarlett qui est enceinte et qui fera finalement une fausse couche.



Fig 189 : «Autant en emporte le vent», Victor Fleming

Si le sexe est souvent mystifié dans les films, laissant alors monter le désir sans jamais réellement le montrer, il arrive que certains réalisateurs choisissent de tourner des scènes de sexe plus ou moins évocatrices, que ce soit pour servir le scénario ou juste pour le plaisir des yeux.

On pense alors à la scène plein cadre où les personnages de Catherine Banning, interprétée par René Russo et Thomas Crown, interprété par Pierce Brosnan, font l'amour passionnément en plein milieu des grands escaliers dans le film «Thomas Crown» de John McTiernan en 1999, un remake du film «L'Affaire Thomas Crown» de Norman Jewison sorti en 1968. La vue de la scène est en contre-plongée sur l'escalier pour mettre en valeur les personnages qui apparaissent en fondus enchaînés, montant peu à peu dans l'escalier.



Fig 190 : «Thomas Crown», Norman Jewison

Une scène moins sensuelle et beaucoup plus violente entre Edie et son mari dans le film «A history of violence» réalisé en 2005 par David Cronenberg, là encore une adaptation d'un roman graphique éponyme réalisé par John Wagner. La scène en question se déroule après que Edie ait découvert que son mari lui a menti sur son identité et qu'il est en réalité un truand du nom de Joey en fuite depuis des années. C'est après l'avoir giflé que Joey saisit violemment sa femme dans les escaliers où ils commencent à se battre. Peu à peu la scène évolue et la lutte se transforme en sexe, voir même en viol, si on s'en tient à la violence de l'acte. On remarque ici la symbolique de l'escalier pour ce couple qui semble être en transition émotionnelle, tant par la confiance que par les sentiments.



Fig 191 : «A history of violence», David Cronenberg

De l'amour à la haine il n'y a qu'un pas !

C'est bien connu, l'amour et la haine sont des émotions proches et il suffit parfois de peu pour que l'on bascule de l'un vers l'autre. De ce fait il n'est pas rare que certains cinéastes utilisent les états d'âme de leurs protagonistes pour ajouter du piment dans leurs relations. On verra apparaître de la jalousie, de la méfiance ou du mépris, pouvant pousser les héros jusqu'à commettre l'irréparable dans un excès de colère.

Truffaut dans son film «Le dernier métro» en 1980, utilise un escalier à volées doubles et symétriques pour mettre en scène un jeu de regard habilement mené et filmé entre les deux actrices Catherine Deneuve et Martine Simonet. Les regards de ces dernières se croisent alors que l'une monte et l'autre descend. Le jeu de caméra insiste sur une alternance de plans serrés, à intervalle régulier, sur les visages respectifs des deux femmes. Cette mise en scène en plus du jeu de regard des actrices laisse entrevoir une multitude d'émotions dans leurs yeux. Lorsque les deux femmes se toisent, on perçoit à la fois de la surprise, comme si elles ne s'attendaient pas à la présence de l'une et de l'autre, une légère teinte de tristesse ou de déception, puis sur les derniers plans on ressent un mal-être semblable à de la colère ou du mépris l'une pour l'autre.



Fig 192 : «Le dernier métro», Truffaut

En parlant de mépris, ce dernier est le nom donné au film de Jean-Luc Godard en 1963, «Le mépris», mettant en scène un couple composé de Brigitte Bardot, (dans le rôle de Camille), et de Michel Piccoli, (dans le rôle de Paul). Ce dernier est scénariste et part avec son épouse rejoindre un réalisateur en tournage pour le compte du producteur de cinéma américain Jeremy Prokosch, dans la villa Malaparte à Capri en Italie. Quant il est proposé à Paul de terminer le scénario il accepte sans consulter sa femme pour des raisons économiques, puis il la laisse de plus en plus seule avec le producteur Prokosch. De ce fait Camille pense que son mari la laisse à la merci d'un homme pour ne pas froisser ce dernier et conserver son travail. Cela crée des malentendus et fait naître du mépris dans ce couple qui se déchire sur les quelques jours qui font la durée du film. On assiste à une scène d'explication entre les deux personnages lorsqu'ils descendent les marches qui mènent au toit de la villa. Cette scène reprend les différentes raisons de la naissance du mépris dans le couple, donc de ce qui fait l'intrigue du film.



Fig 193 : «Le mépris», Jean-Luc Godard, 1963

Il arrive parfois que certains personnages de l'histoire soient victimes de la haine qui peut exister entre d'autres personnages. C'est le cas par exemple dans «The Godfather: Part III», (Le parrain III), réalisé par Francis Ford Coppola en 1990. Il s'agit du troisième et dernier volet d'une série de films, inspirés de faits réels, traitant de l'histoire de Michael Corleone un homme de la mafia américaine qui tente de faire asseoir et légitimer son pouvoir criminel. La scène finale de cet opus et de la série et celle de la fusillade dans les escaliers rouges. Il y a alors beaucoup de victimes quand le feu cesse, Michael Corleone se tourne alors vers sa fille encore debout au milieu de l'escalier et s'aperçoit qu'elle est touchée par une balle dans la poitrine, lorsqu'elle s'en rend compte à son tour elle ne tarde pas à s'effondrer dans les marches. Son père se jette alors sur elle pour tenter de la réanimer, c'est quand il comprend que c'est terminé que ce dernier tombe en arrière et l'on assiste alors à une scène de désespoir qui fait froid dans le dos, tant le personnage arrive à transmettre son incapacité à affronter la situation. Un ralenti se met en place lorsque Corleone semble

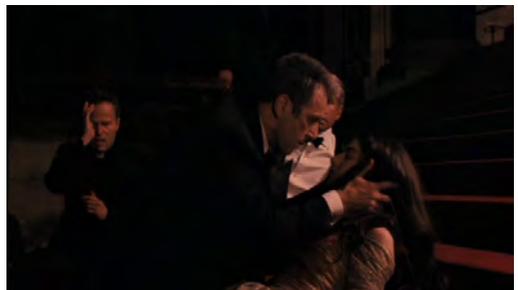


Fig 194 : «The godfather», Francis Ford Coppola

ANNECOTE !

L'actrice qui interprète le rôle de la fille de Michael Corleone n'est autre que Sofia Coppola, la fille du réalisateur du film. C'est également elle qui jouait le rôle de l'enfant qui est baptisé à la fin du premier film «Le parrain», elle n'avait alors que trois jours!



Fig 195 : «The godfather», Francis Ford Coppola

crier en silence. La scène est alors presque muette avant que retentisse son cri de désespoir. Là encore les escaliers ont permis la mise en scène d'une mort tragique, symptomatique des émotions que les personnages dégagent dans cette scène.

Une action délibérée et des chutes intentionnelles

Nous y revenons ... au crime ! Ne l'oublions pas, même si il peut être propice au déroulement de scènes poétiques, romantiques et saisissantes d'émotions positives, nous avons pu voir jusqu'à présent que ces derniers restent avant tout un motif de machination, de suspense et parfois peuvent être l'arme du crime. Les sentiments et les émotions sont pluriels et miscibles, ce qui explique parfois les pulsions meurtrières d'un personnage envers un autre pour qui il ressent de l'amour, ou de la haine, après tout la limite est très fine comme nous avons pu le voir.

C'est précisément ce qu'il se passe dans «Death becomes her», (La mort vous va si bien), réalisé en 1992 par Robert Zemeckis. Cette comédie fantastique, presque loufoque, met en scène la mort de Madeline Ashton, interprétée par Meryl Streep, une actrice célèbre qui est prête à tout pour ne pas vieillir, quitte à faire usage de remèdes vaudoux. Son compagnon le Dr Ernest Menville, interprété par Bruce Willis, semble ne plus supporter Madeline, il l'a trouvée méprisante et se sent rabaisé à ses côtés. De plus, son cœur bat peut-être désormais pour une autre. C'est au cours d'une dispute que ce dernier violente Madeline en haut des escaliers. Après avoir manqué de la faire passer par-dessus la rambarde de l'escalier central, il la tient désormais par le cou et l'étrangle au sommet de ce dernier. De justesse Menville reprend ses esprits et lâche Madeline mais celle-ci se retrouve en déséquilibre avec ses talons sur la dernière marche. Prête à basculer elle demande désespérément à Menville de lui venir en aide, ce dernier s'apprête à lui tendre la main lorsque sa lenteur agace Madeline qui l'insulte. C'est la fois de trop, Menville approche sa main de la femme en détresse mais au lieu de l'aider il la pousse légèrement du bout du doigt. Perdant définitivement l'équilibre Madeline entame



Fig 196 : «Death becomes her», Robert Zemeckis

une course folle et acrobatique dans les escaliers, ce qui lui vaudra plusieurs fractures, dont celle de la nuque, sur les marches de cet escalier en marbre blanc. Une fois en bas, la mort, ce qui terrifie en un premier temps Menville puis fini par le soulager. Alors qu'il s'empresse de transmettre la nouvelle par téléphone à sa bien aimée, Madeline se relève progressivement et revient d'entre les morts grâce au remède vaudou qu'elle avait bu quelques jours plus tôt. Un revirement de situation quelque peu perturbant et à la limite du comique après l'atmosphère tragique qui planait sur toute la séquence contenant la chute supposée mortelle de l'héroïne. Les escaliers passent en une fraction de seconde d'un élément macabre et violent, à un vulgaire toboggan, de quoi générer un ascenseur émotionnel diamétralement opposé chez les spectateurs.

Déjà amorcé par certains pères du domaine comme Hitchcock ou Wilder, les chutes mortelles dans les escaliers semblent désormais inévitables dans l'Histoire du cinéma. Dans la réalisation «Written on the wind», (écrit sur du vent, 1956), de Douglas Sirk, ce dernier n'hésite pas à terrasser un de ses personnages principaux, le père de Marylee, en le faisant chuter dans l'escalier suite à une crise cardiaque pen-

dant que sa fille danse sans l'entendre.

Une autre chute mortelle «The black Dahlia», (le Dahlia noir, 2009), de Brian De Palma, a lieu dans les escaliers, et presque fatale, dans «Étreintes brisées», du titre original «Los abrazos rotos» de Pedro Almodovar, où Penelope Cruz, dans le rôle de Léna, est poussée par Ernesto après lui avoir annoncé qu'elle le quittait définitivement.

Enfin les pulsions meurtrières ne s'arrêtent pas aux humains et il arrive que certains animaux soient au cœur de l'action, comme lorsque Batman lance une nuée de chauves-souris du haut d'une cage d'escalier avant de s'y engouffrer à son tour, dans «Batman Begins» sorti en 2005 sous la direction de Christopher Nolan. Un chat est à son tour lâché au centre d'une cage d'escalier par les enfants de «L'enfance nue» de Maurice Pialat en 1988. Cependant, les chats s'en sortent toujours !



Fig 197 : «Batman begins», Christopher Nolan

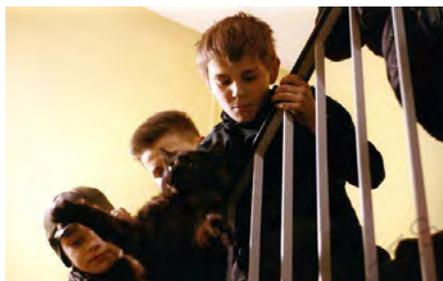


Fig 198 : «L'enfance nue», Maurice Pialat

Quand les acteurs retombent sur leur pattes

Les chutes ne sont pas nécessairement fatales au cinéma, en effet certains de nos cascadeurs survivent et ont parfois presque aucune égratignures. Ne vous est-il jamais arrivé de rire lorsque vous avez vu une personne chuter accidentellement ou «dégringoler» un escalier après vous être assuré qu'il n'avait rien. Les chutes ont un potentiel comique énorme que les bêtisiers télévisés ont d'ailleurs bien intégré. C'est donc, cette fois-ci, dans le but de faire pleurer de rire le public que bon nombre de cinéastes utilisent les chutes comme générateur de bonne humeur et d'actions comiques. Rire fait du bien et le bonheur généré par des actions drôles et heureuses permet à l'organisme du spectateur de produire des hormones du bonheur que sont principalement la Dopamine, l'Ocytocine, la Sérotonine, et l'Endorphine. Il est donc important que lorsqu'un individu se rend au cinéma qu'il puisse en sortir heureux et léger, contrairement à ce qu'il pourrait ressentir à la sortie d'un film horrifique et excitant nerveusement.

On recense un certain nombre de situations comiques devenues célèbres et figure du gag par excellence, comme la chute d'un personnage après avoir glissé sur une peau de banane qui rivalise bien évidemment avec les chutes dans les escaliers.

Ce gag a été repris dans de nombreux films comme ceux de Charlie Chaplin adepte du gag burlesque à répétitions. Dans son film «The Great Dictator - Charlie Chaplin», qu'il réalise en 1940, le dictateur en question est poussé par le personnage de Herring. Le dictateur autoritaire «dégringole» alors grossièrement les escaliers jusqu'en bas. La chute reste dans l'univers comique propre aux films de Charlie Chaplin qui parvient à mêler burlesque et drame social prenant place à l'époque où le Royaume-Uni résistait seul à l'Allemagne Nazie. Un sujet grave toujours traité sérieusement mais avec une pointe d'humour.



Fig 200 : «The great dictator», Charle Chaplin

Le film français d'Edouard Molinaro, «Oscar», sorti en 1967 et inspiré de la pièce de théâtre du même nom de Claude Magnier, met en scène le génie du comique Louis de Funès dans le rôle d'un industriel, monsieur Barnier, qui découvre dans la même journée que sa fille est enceinte, qu'il a été volé et que plusieurs autres calamités s'abattent progressivement sur son foyer et son entreprise. Le film se présente comme une pièce de théâtre, sous la forme d'un huis clos et l'ensemble des scènes se déroulent pour la majorité dans la grande salle de séjour de la maison de Bertrand qui est équipée d'un grand nombre d'escaliers, tous très différents, (droits, hélicoïdaux, courts, longs, ...).

On assiste donc à la fameuse scène de la chute dans l'escalier qui s'inscrit dans une continuité de gags à foison ! Dans cette scène monsieur Barnier a dupé Christian Martin sur sa fille, en lui faisant signer des documents où il reconnaît être le père de l'enfant que porte la fille de Barnier et lui rend la valise avec l'argent converti en bijoux qu'il avait auparavant volé à l'entreprise de monsieur Barnier. Ce dernier invite donc Christian à monter rejoindre sa fille à l'étage, mais celle-ci lui avoue qu'elle n'est pas la fille de son soit-disant père et qu'elle n'en a emprunté que le nom. Christian réalise qu'il a été berné et qu'il se retrouve non pas à devoir épouser Jacqueline mais Colette, qui est la véritable fille cadette de Barnier et enceinte de l'ancien chauffeur de son père. En exprimant son désarroi à Jacqueline il la froisse et celle-ci s'enfuit réalisant qu'il ne l'aimait que pour son nom. Christian tente de la rattraper mais chute de tout son long dans les escaliers pour arriver aux pieds de Bertrand Barnier tout sourire qui, en parallèle de la dispute qui a lieu à l'étage, se réjouit depuis le début de sa machination, assis sur un tabouret la valise sur les genoux. La scène est accompagnée d'une petite musique vive et enjouée qui accompagne la situation comique de la scène. Un peu plus loin dans la grande pièce Christian Martin enchaînera plusieurs autres chutes qui suivront celle dans les escaliers.



Fig 201 : Extraits du film «Oscar», de Edouard Molinaro, 1967



La montée ou la descente d'un escalier est un condensateur d'émotions, qu'elles soient bonnes ou mauvaises. Son association avec le rythme de la caméra et des éléments qui mettent en scène les actions, permet de transporter le spectateur et de lui procurer du plaisir, de la tristesse, de l'angoisse, ou encore de la colère. Tant d'émotions différentes que l'on retrouve associées dans les films. Le cinéma est fait pour véhiculer des émotions, c'est là le but même de son invention.

Cependant, il semble évident depuis le début de notre analyse que les escaliers ne peuvent pas à eux seuls générer des émotions et transporter les spectateurs. On a pu aborder à plusieurs reprises la notion de cadrage, et les jeux que ce dernier adopte pour sublimer, mettre en valeur, et cadrer précisément ce que l'on veut montrer dans un film. Au-delà du montage, le cadrage est à l'origine des vues, c'est par son biais que le cinéaste va réaliser les plans qui constitueront l'entièreté du film. Nous allons donc dans le prochain et dernier acte de ce mémoire mettre en avant l'importance du cadrage dans la réalisation d'un film et comment, à travers ce dernier, les escaliers ont pu passer au premier plan dans certains films, les poussant ainsi à transcender leur condition de décor pour devenir des acteurs du scénario à part entière.



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'INGÉNIEURIE ET DE CONSTRUCTION DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





Les escaliers comme acteurs à part entière

- 3.1 L'importance du cadrage et du montage;
l'escalier au premier plan
- 3.2 Quand les escaliers transcendent les lois de la gravité;
un terrain fertile à l'imaginaire, entre science-fiction et films
d'animation

3.1. L'importance du cadrage et du montage ; l'escalier au premier plan

Les origines du cadrage cinématographique

Les réactions émotionnelles d'un spectateur sont induites par les différents procédés techniques que les cinéastes utilisent pour les guider vers une atmosphère et des sensations particulières, que ce soit par le décor, par le rythme ou par la façon dont sont réalisés le montage et l'assemblage des plans. Mais il existe un autre procédé qui permet d'engendrer ces états affectifs recherché par les réalisateurs, qui est indissociable du cinéma et qui exerce une présence continue dans chaque film, le cadrage.

À l'origine, la notion de cadre se rattache au domaine de la peinture puis, il s'est peu à peu étendu aux autres domaines relatifs à l'art. Ce peut être les bordures d'un tableau comme la scène d'un théâtre ou encore un encadrement de fenêtre, dont le nom y fait d'ailleurs référence. La notion de cadre apparaît avec la naissance de la photographie et désigne alors ce que le photographe capture et met en évidence avec son objectif. Il dégage alors ce que l'on nomme une «prise de vue» contenue dans un cadre qui délimite cette dernière et apparaît donc comme un choix purement artistique et esthétique de la part de celui qui le met en œuvre, (photographe, architecte, peintre, ... cinéastes).

Avec la création du cinéma et dès les premières tentatives de films, que nous avons déjà évoqués dans l'acte I, le cadrage fait déjà partie intégrante du cinéma et de ses films. On le désigne alors dans le milieu comme étant le point de vue que le cinéaste capture. À la manière d'une photographie ou d'un tableau, le cadrage au cinéma va délimiter l'image qui sera ensuite projetée sur l'écran. C'est une notion plurielle qui regroupe beaucoup d'autres notions telles que la prise en compte des échelles de l'image, de sa composition, l'organisation du champ de vision, les angles de prise de vue,

Le cinéaste se sert du cadrage pour composer ses images et ainsi avoir le choix de montrer ce qui l'intéresse dans un plan, comme un peintre compose sa toile. Si ici il ne s'agit pas de couleurs à proprement parler, il est tout de même question d'ambiances et de ce qui par la suite générera des émotions aux spectateurs. Par la magie du cadrage, le cinéaste peut choisir de jouer avec l'imaginaire du spectateur en choisissant de lui cacher certains éléments dans le décor et de les lui présenter dans un autre plan plus tard, ou au contraire, orienter son attention sur un élément



particulier qu'il voudra mettre en valeur dans le plan. C'est en maniant habilement les différentes techniques du cadrage et ses multiples possibilités artistiques que le cinéaste parvient à créer des émotions chez ses spectateurs.

On peut ainsi en conclure que le cadrage est au cinéma ce que les marches sont à l'escalier, indissociables !

La structuration de l'espace cadre

Dans les salles de cinéma, les films sont pratiquement toujours projetés sur un grand écran rectangulaire en toile de projection tendue. Le fait que ce dernier soit légèrement éclairé par des spots nous laisse à penser qu'il est blanc sur un fond noir et que c'est ce noir qui vient délimiter le cadre de l'image qui sera projetée, l'image du cadre noir qui était déjà visible sur les pellicules des bobines de films.

Une question à la fois mathématique et sensible habite la notion de cadrage. En effet, la structuration de l'espace se base sur les lois mathématiques de la perspective dont on a hérité avec les nombreuses œuvres peintes durant la période de la Renaissance. Mais cette structuration présente également un caractère psychologique, voire même social. L'ordonnement de la perspective s'appuie généralement sur une logique d'étagement des éléments dans la profondeur du cadre, et cela en fonction de leur importance. Dans un tableau on remarquera ainsi au premier plan les personnages principaux, qui font vivre l'action représentée, tandis qu'en arrière-plan on retrouvera d'autres individus sans grande importance, et dont la présence n'est qu'une accessoirisation et une mise en contexte de la scène principale. Ainsi plus les éléments prennent de la place dans le cadre de la prise de vue, plus ils sont importants, cela va de soi. C'est donc en fonction du cadre que l'on opère la distribution de l'espace entre les différents éléments et/ou protagonistes.

Comme en peinture, les volumes et les masses doivent trouver leur place dans le cadrage pour créer une certaine harmonie dans chaque plan. Cependant, comme le rythme, le cadrage est une notion transversale qui s'accorde également avec la notion du montage. Ce dernier participe lui



aussi à l'organisation des plans qui, si l'on devait faire à nouveau un parallèle avec les mathématiques, s'apparenterait à l'unité de référence de la matière qu'est le film. C'est l'assemblage de tous les plans cadrés capturés qui créera le film. On peut donc déduire que la répartition des éléments dans l'espace filmique, ce qui revient à cadrer les plans d'un film, se fait au ni-

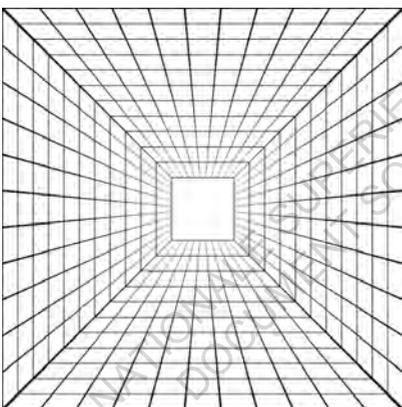
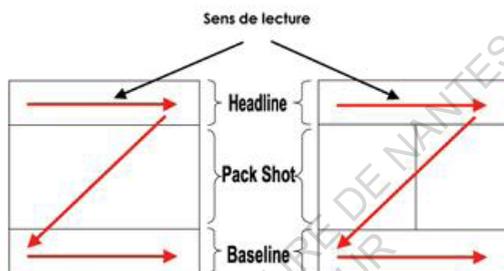


veau même de l'écran mais également au niveau de la structure du film et de son enchaînement.

On peut recenser trois principales notions qui régissent, en quelque sorte, l'art de cadrer des images comme plans d'un film.

La première est le sens de lecture de l'image

par le spectateur. Comme son nom l'indique, il donne l'ordre dans lequel notre regard se pose sur l'image que nous regardons. Ce sens est très important pour le réalisateur qui doit le prendre en compte en fonction des types de plans qu'il réalise. Par exemple, si ce dernier souhaite faire un plan très court il devra veiller à placer l'élément principal sur la gauche, si le sens de lecture commun du pays visé par la réalisation est de la gauche vers la droite. S'il s'agit d'un plan plus long en revanche, le réalisateur aura plus de choix car le regard du spectateur aura le temps de parcourir davantage l'image contenue dans le plan.



La seconde notion se base sur les formes, les axes et les lignes directrices. Ces derniers influent sur la dynamique de l'image et donc sur la perception du spectateur. Chaque image doit être structurée et non laissée au hasard.

Les lignes horizontales reflètent généralement la stabilité et la tranquillité. Elles apparaissent reposantes pour l'œil car en adéquation avec le mouvement des yeux. En revanche, les lignes horizontales forcent sur ces derniers et permettent ainsi d'induire un sentiment de puissance, de hauteur ou encore d'envergure. Pour finir, les diagonales et les obliques permettent de casser la monotonie de l'image en lui donnant de la profondeur, mais peuvent également être l'objet de jeux d'optique et créer des sensations de déséquilibre en se croisant.

Les axes principaux, qui définissent l'espace du cadre, quant à eux sont au nombre de quatre. L'axe X est horizontal (il va de gauche à droite ou de droite à gauche), l'axe Y est vertical (il va de haut en bas et de bas en haut), les axes XY ou YX sont diagonaux et au nombre de quatre (ils partent d'un angle vers l'angle opposé) et le dernier axe, l'axe Z s'exprime en profondeur (il va de l'avant vers l'arrière de l'image et vice versa).

L'agencement des axes, des lignes directrices et des éléments ou personnages compris dans l'image, génèrent **des formes**. Les plus connues sont bien entendu le carré, le triangle et le cercle. L'apparition de ces formes dans la construction du cadrage reste souvent imperceptible pour

le spectateur et influence donc inconsciemment son ressenti, ses émotions et sa compréhension de l'image. Selon le contexte on peut définir que les formes carrées ou rectangulaires vont davantage évoquer la linéarité, la stabilité et le calme. Le cercle aura tendance à symboliser la douceur et la simplicité dans les scènes, tandis que les formes triangulaires sont souvent rattachées à des notions de mouvement, d'action, de dynamisme et d'équilibre.

Enfin, la dernière notion et probablement la plus importante est la **«règle des tiers»**. Elle regroupe en un schéma l'ensemble des éléments à prendre en compte dans les deux notions précédentes. La règle des tiers est en quelque sorte une dérive ou simplification de la règle du nombre d'or, souvent présente en conception architecturale et utilisée depuis des milliers d'années par les peintres, leur permettant de définir les proportions idéales et l'harmonie dans toute création. La règle des tiers consiste donc à placer les éléments clés d'un plan, (personnages, objets, ...), sur des lignes imaginaires qui divisent l'image en parties égales. Ces lignes doivent être placées aux tiers horizontaux et verticaux. On les appelle les lignes de force et leurs intersections des points forts.

Le principe de la règle des tiers et d'apporter du dynamisme et du vivant au cadrage, contrairement au placement banal des éléments au centre du cadre. Pour cela les cinéastes doivent utiliser ce schéma en plaçant stratégiquement les éléments essentiels de l'image sur les lignes de force imaginaires ou alors au croisement de celles-ci, sur les points forts. Invisible et pourtant bien présent, ce procédé s'appuie sur la manière dont l'être humain a de poser son regard sur un élément, ici le cadre. Afin de ne pas biaiser ou annuler les effets produits par ce schéma, les réalisateurs doivent éviter de positionner des éléments moins importants sur ces lignes ou points de force, tout comme le positionnement de deux éléments essentiels sur une même ligne, ce qui annulera mutuellement leur impact visuel.

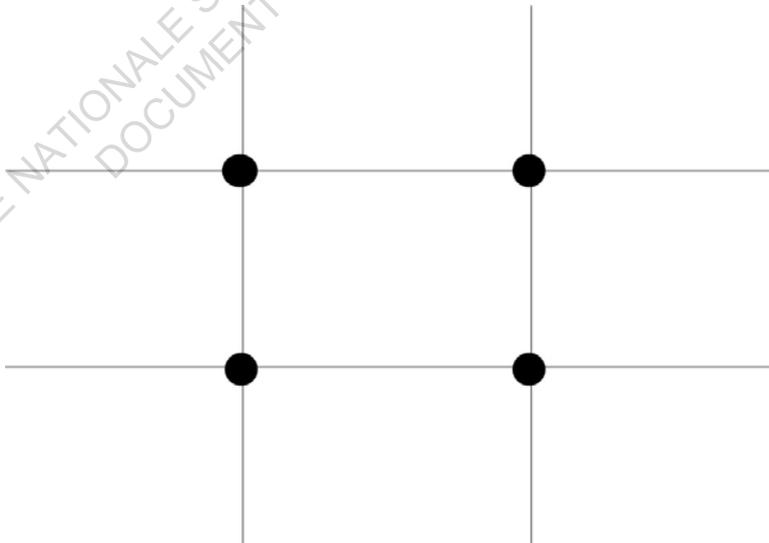


Fig 208 : La règle des tiers



Prenons l'exemple de ce plan issu du film «Jurassic World» réalisé par Colin Trevorrow en 2015, où Chris Pratt interprète le rôle de Owen Grady un dompteur de vélociraptor. Ici on retrouve un respect quasi parfait de la règle des tiers. Les deux yeux de Owen sont situés sur une ligne de force horizontale et son buste dans l'alignement d'une ligne de force verticale. Le centre de son visage et sa main droite sont placés stratégiquement aux points de forces du cadrage.

Au cours d'un tournage il apparaît donc essentiel que le cinéaste s'interroge avant tout sur le montage qu'il faudra effectuer avec les futures prises de vues afin de les définir en amont. Cela consiste donc à faire un choix préliminaire des axes qui seront utilisés pour tel ou tel plan, quelles seront les lignes directrices ou de force, les formes qui en découleront, ce qui revient à faire le choix du cadre de chaque plan.

Les différents styles de plans

Lorsque le cinéaste sélectionne un cadre, il choisit en réalité une valeur de plan qui correspond à la taille de chaque élément qui le compose. N'oublions pas qu'un plan est une prise de vue sans interruption qui dure généralement plusieurs secondes et rarement plus. On distingue généralement **six ou sept** valeurs de plan différentes en fonction de multiples critères tels que sa grosseur, son angle de prise de vue, sa mobilité ou encore sa durée.

La grosseur d'un plan est définie par ce que le cinéaste veut montrer des éléments cadrés dans ce plan. On distingue différentes échelles de plans :

-> Les Plans larges

Les plans larges ont une vocation descriptive. Ils permettent de situer l'action en montrant l'environnement où se déroule l'intrigue. Ces plans donnent des informations sur le lieu, le moment de la journée, le climat etc...

- Plan général

Il permet de créer un contexte autour de l'action et des protagonistes de l'histoire. De ce fait, le cadrage montre généralement les lieux où se déroulera l'intrigue, que ce soit dans une ville, dans une pièce, ou dans un paysage plus vaste. La durée de ce type de plan est assez longue car elle permet aux spectateurs d'intégrer le contexte et de s'imprégner de l'atmosphère que souhaite lui transmettre le cinéaste. Ce plan apportant une grande source d'informations au spectateur est de ce fait souvent utilisé en début de film ou peu avant une action importante du scénario.

-Plan d'ensemble

Le plan général et le plan d'ensemble sont assez similaires, mais ce dernier va davantage montrer les personnages dans le contexte alors qu'ils seront presque imperceptibles voir absents dans le plan général. Ce type de plan est utilisé en début ou en fin de scène pour commencer ou clôturer une action s'étant déroulée dans un lieu plus restreint que dans le plan général.

-> Les Plans moyens

Ces derniers ont pour vocation de montrer l'action en elle-même, avec les personnages et l'ensemble des éléments qui interviennent dans celle-ci. Ces plans permettent de mettre l'accent sur l'action en laissant le décor en arrière-plan.

- Plan moyen

Comme son nom l'indique, le plan moyen est plus serré que les précédents. Il permet de faire le focus sur un personnage ou un objet en l'incluant en entier dans le cadrage. Ce plan est souvent utilisé pour introduire ou présenter un personnage et peut donc être légèrement moins long que les plans larges pour laisser juste le temps au spectateur de s'imprégner du style ou du physique du personnage.

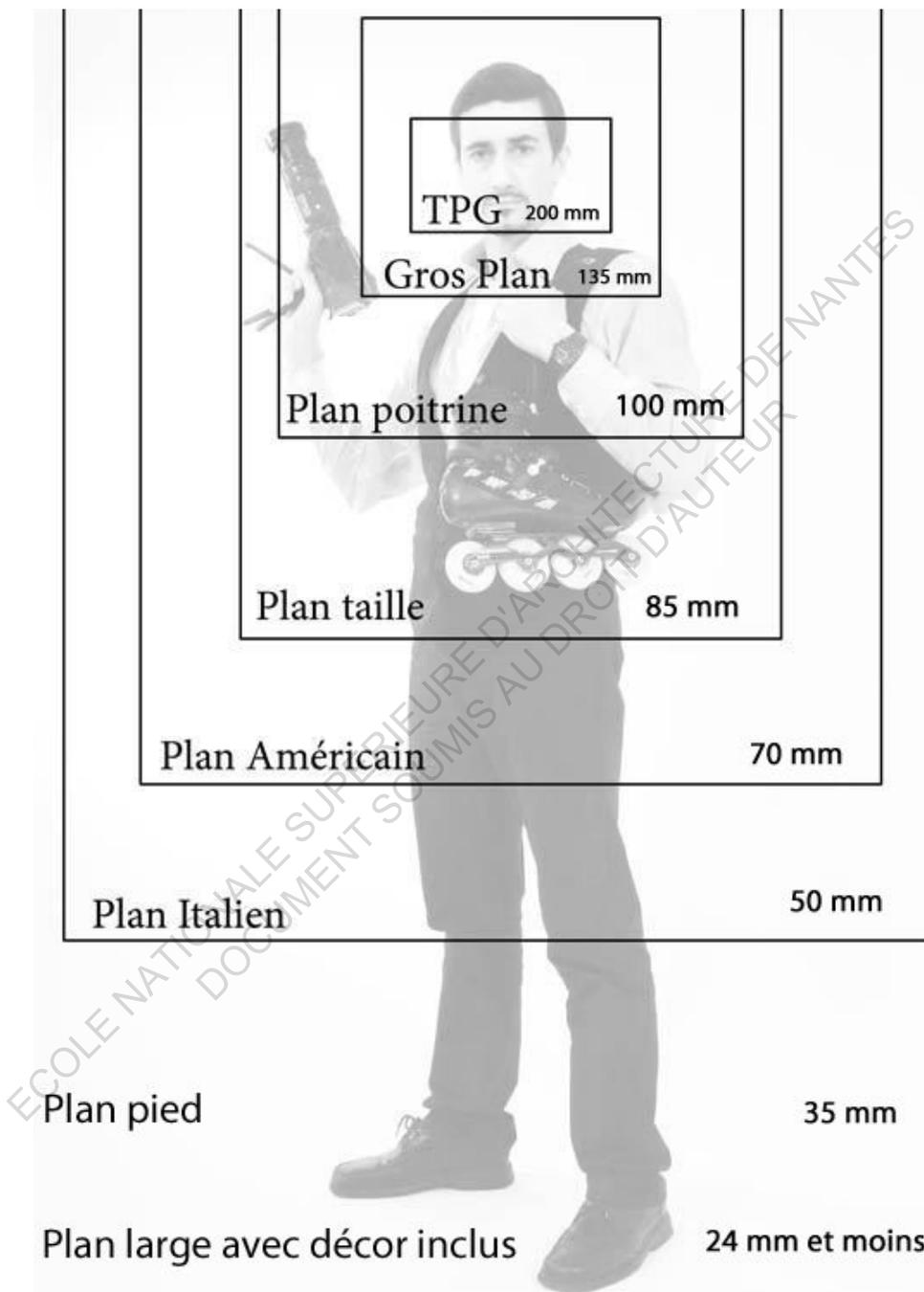
- Plan italien

Ce plan est en quelque sorte un intermédiaire entre le plan moyen et le plan américain. Il consiste à cadrer les personnages aux genoux, incluant encore une partie du décor dans lequel évolue le personnage.

- Plan américain

Il s'agit ici de cadrer les personnages à mi-cuisses. Ce plan tire son nom de son utilisation récurrente dans les films américains, entre les années 1930 et 1940, et principalement dans les Westerns pour permettre de cadrer les armes à feu, ceinturons et le chapeau typique dans ce genre de films. Le plan américain est aussi très utilisé lors d'échanges de dialogues entre plusieurs personnages ce qui ne





A une distance de 3 m et sur APS-C

Fig 209 : Schéma de cadrage

nécessite pas de voir ces derniers de plain-pieds, donc on ne s'en préoccupe pas.

- Plan taille

Cadrant à la ceinture des personnages permettant ainsi de mieux apprécier les expressions de leurs visages sans oublier leurs corps, mais en faisant abstraction du décor et des éléments autres qui pourraient venir parasiter cette intention de proximité avec les personnages. Leurs émotions nous semblent ainsi plus accessibles et donc plus compréhensibles.

- Plan poitrine

Il a la même finalité que le plan taille mais permet de se focaliser davantage sur le visage et les expressions des personnages.

->Les gros plans

Ils permettent de mettre en avant un élément du scénario, que ce soit un personnage ou un objet, l'objectif de la caméra effectue un zoom sur une zone particulière sur laquelle le cinéaste veut attirer le regard et l'attention du spectateur. Le premier cinéaste à utiliser le procédé du gros plan est George Albert Smith où il capture la vue d'un chat qui mange dans son film Phantom Ride sorti en 1899.

- Gros plan

Il ne cadre qu'une seule partie de l'élément mis en avant par le cinéaste, ce peut être une main, le visage, une paire de chaussures, une ampoule, Ce plan est souvent utilisé pour transmettre la psychologie des personnages et leur ressenti plus profond, que ce soit la peur ou la joie par exemple. Il est lui aussi très souvent utilisé dans les scènes de dialogue pour faire un focus sur les réactions de chacun des personnages qui se donnent la réplique.

-TGP (Très gros plan)

Il est souvent utilisé pour illustrer un moment très bref. Ce peut être un cadrage sur les yeux d'un personnage lors d'un duel pour transmettre sa détermination, ou d'une scène où ce dernier se cache pour échapper à un danger et ainsi ressentir la peur jusque dans son regard. Ce peut être aussi une bague sur une main, une cicatrice, un doigt qui frappe une table machinalement pour exprimer l'impatience du personnage, une oreille pour montrer que le spectateur lui-même doit tendre l'oreille pour saisir une subtilité de la bande sonore qui va interagir avec les événements à venir. Ce plan a souvent une dimension dramatique et se présente sous la forme d'un flash bref et furtif pour capter l'attention du spectateur et le tenir en haleine. Lorsque ce procédé s'applique à un objet autre qu'un personnage on peut parler d'un plan serré ou très serré.



Le montage: les raccords comme articulations du film

Dans le processus de réalisation d'un film et en lien direct avec le cadrage des plans, on retrouve les raccords qui constituent le lien entre chaque plan. Ils permettent l'enchaînement et des transitions subtiles ou marquées, en fonction du choix esthétique du cinéaste, dans le film. Ce sont eux qui jouent le rôle d'articulation du scénario.

Afin de rendre les transitions les plus imperceptibles, les monteurs utilisent généralement le mouvement de scènes pour profiter que l'attention du spectateur soit portée sur un autre élément. De ce fait, le raccord prend souvent place lors d'un échange de regards entre personnages ou d'un personnage sur un élément hors-champ, le plan raccordé montrant ainsi l'élément visé par le regard. Ainsi le montage donnera l'impression au spectateur que le second plan lui montre ce que le personnage voit.

Le raccord peut également s'effectuer sur un geste réalisé par un personnage et induisant une nouvelle direction vers le plan suivant. Lorsque le raccord est dit dans l'axe, il consiste à traiter en deux plans un même événement, qui sera donc divisé en deux moments successifs, qui pourront être différemment cadrés, (zoomés, éloignés, ...).

L'un des raccords les plus utilisés est le raccord champ contre-champ. Alors que le champ désigne l'espace visible par le spectateur dans lequel les personnages évoluent au cœur d'un plan, le contre-champ désigne l'espace opposé aux personnages. Cet enchaînement de champ contre-champ est souvent appliqué lors de dialogues entre des personnages et consiste à cadrer en alternance les personnages et leurs interlocuteurs respectifs.



Fig 210 :Extrait d'une scène en champ contre-champ du film Winchester '73, de 1950

Quelques autres types de raccords se sont développés avec les années d'expériences dans le domaine cinématographique et permettent aujourd'hui de ponctuer de multiples manières un film par son montage.

- Le faux raccord

C'est le fait de laisser un raccord visible intentionnellement pour créer une discontinuité dans la trame du film. Il est généralement utilisé pour créer des ellipses spatiales mais aussi temporelles dans les séquences.

- La séquence par épisodes

Elle consiste en une suite de plans sans dialogues mais souvent accompagnés de musique. Elle peut illustrer le temps qui passe ou raconter implicitement des événements par les images, c'est le cas par exemple dans le film «Rocky» pour les séquences d'entraînements du protagoniste.

- Le montage alterné

Il permet de mettre en parallèle plusieurs scènes simultanées en les faisant se succéder. Elles ont généralement lieu dans des endroits différents, comme les différentes pièces vides d'une maison hantée pour générer un sentiment d'oppression ou de suspense.

- Les plans à répétition

Ce procédé reprend le principe du montage alterné avec la succession de plusieurs plans mais cette fois-ci il s'agit de la même action mais filmée sous différents points et styles de vue. Cela ajoute un effet dramatique à l'action ou la scène qui est en train de se dérouler.

- Le split screen

Le but ici est de montrer le déroulement de plusieurs scènes distinctes en parallèle, par le biais de plans au même niveau.

- L'image dans l'image

Il est très proche du principe de «split screen» mais son but est de juxtaposer deux plans qui se déroulent en même temps, en incrustant le second plan en plus petit dans le premier.

- La surimpression

à ne pas confondre avec l'image dans l'image, car il s'agit également ici de superposer deux plans mais le plan qui vient se superposer présente une opacité moindre, créant ainsi un effet d'illusion qui peut illustrer une pensée, l'imaginaire ou un rêve des personnages.

- Le fondu enchaîné

Ce procédé permet une transition douce entre deux plans. Le plan suivant vient alors se substituer au premier en apparaissant progressivement



tandis que le second disparaît en jouant sur la transparence des plans. On se retrouve alors à un moment donné dans une situation proche de la surimpression.

- L'incrustation

Dans la continuité des trois types précédents, celui-ci consiste à intégrer des petites séquences animées dans le plan sous la forme d'un collage.

- L'insert subliminal

Souvent utilisé sous la forme d'un gros plan, il s'agit d'intercaler un plan très court entre deux plans pour faire passer un message subliminal au spectateur. Même si la rapidité du plan fait l'effet d'un flash, il stimule l'inconscient.

- Le plan coupe

Il intercale un détail de la scène qui est en train de se dérouler entre deux plans successifs. C'est un plan qui peut permettre de mettre en valeur un élément de la scène.

- Le cut zoom avant/arrière

Le zoom dans son ensemble permet de donner du volume aux plans qui sans cela resteraient tous statiques. Le zoom avant se compose de trois échelles successives de plan en allant du plan le plus large au plan le plus serré, mais il peut également se réaliser en plus ou moins d'échelles, quitte à toutes les traverser dans certains cas. Le cut zoom arrière est le même procédé mais vers l'arrière, il consiste donc à partir du plan le plus serré et à aller vers le plan le plus large.



Fig 212 :Extrait d'une scène en cut zoom avant du film «La chevauchée fantastique» de 1939.

-L'arrêt sur image

Il est, comme son nom l'indique, arrêté. L'image est figée dans le temps et peut souvent servir comme plan de fin à un film pour laisser une part de suspense ou une possible suite dans un prochain film.

Les mouvements de caméra comme acolytes des escaliers; vers le premier plan

Pour réaliser l'ensemble des différents types de plans qui composent un film et qui constituent la matière première du montage, les mouvements de caméra doivent également suivre des règles strictes de mise en œuvre, afin de créer une cohérence totale du début à la fin du film.

Ces derniers participent, au même titre que le cadrage, le montage et les éléments de scène, au processus de création d'émotions dans un film.

Les caractéristiques physiques des escaliers, en tant qu'élément architectural, lui offrent, comme on l'a déjà évoqué dans l'acte précédent, des prédispositions importantes à la génération d'émotions et de sensations, dans les différents types de scènes que l'on retrouve au cinéma.

Au-delà de cette atmosphère immatérielle qu'ils dégagent, telle une «aura», les escaliers possèdent des valeurs techniques et mathématiques regroupant un grand nombre des règles qui régissent les notions de cadrage et de mouvement de caméra. De par leur dimension architecturale, avec leurs lignes de fuites, leurs proportions qui se veulent presque «parfaites» et parfois leur symétrie, les escaliers gagnent toujours plus en valeur scénique et symbolique. Lorsqu'ils sont mis en valeur par l'ensemble des procédés et techniques de mise en scène du grand écran, les escaliers parviennent même à devenir un tremplin au développement de nouvelles méthodes de cadrage et de mouvements de caméra.

De nombreux cinéastes très expérimentés sont parvenus à développer de nouvelles méthodes de cadrage et ainsi mettre en œuvre une série d'outils pour pousser les mouvements de caméra toujours plus loin dans leurs limites et même les adapter aux escaliers. On a alors assisté à la naissance de multiples procédés tels que le chariot de travelling, les grues ou encore la «Louma», une sorte de pied géant, avec des roues et un bras télescopique au bout duquel se trouve la caméra, pour effectuer des déplacements tout en conservant une stabilité et des mouvements réguliers.

Au fil du temps sont apparus de plus en plus de jeux de caméra plus libres, où celle-ci est portée par le cameraman à l'épaule, sur le ventre ou directement dans les mains. La «Steadicam» fait partie de ces gadgets et permet de tourner des séquences et plans dans un mouvement régulier sans être limité par la structure d'une grue ou d'un pied fixe. Parfois, les secousses générées par le déplacement du cameraman peuvent aussi apporter une touche de dynamisme dans le plan.



Fig 213 : Exemple d'un système de harnais Steadicam



Fig 214 : Exemple d'un système de Louma

Nous allons faire un rapide inventaire des différents types de mouvements de caméra et voir ainsi comment, en étant associés aux différentes notions de cadrage et de montage, ils accompagnent les escaliers dans leur accession au premier plan dans les films.

Un des plans de caméra les plus fréquents, et sans doute le premier utilisé dans l'histoire du cinéma, est le plan fixe. L'absence de mouvement, contrairement à ce que l'on pourrait penser, génère également des sensations, car même si le cadre n'est pas mobile c'est en lui qu'évoluent et se déplacent les éléments de la prise de vue.



Fig 215 : «Les trois lumières», Fritz Lang, 1921

le cercle dans un gros plan sur les roues d'une diligence, des lignes de force présentes dans un carrefour et montrant les différentes possibilités de chemins à suivre et enfin un grand escalier plongé dans le noir avec à son sommet une ouverture d'un blanc éclatant. C'est cette lumière diffuse qui vient dessiner le profil des marches de l'escalier qui occupe alors la place centrale du cadre avec la silhouette très discrète de l'héroïne qui monte ses marches. Le plan large du cadrage nous montre bien que l'élément sur lequel l'attention du spectateur doit être portée est sur cet impressionnant escalier et l'ouverture vers laquelle il mène, et non sur le personnage qui est alors presque imperceptible. Le scénario laisse plusieurs symboliques possibles pour cet escalier tel qu'un passage transitoire entre un monde réel et irréel ou encore un pont vers la mort ou un autre monde, l'interprétation reste plutôt libre.

Dans son film «The ladies man» (le tombeur de ces dames, 1961), Jerry Lewis opte également pour un plan fixe pour illustrer l'effervescence des femmes qui courent dans les escaliers et les galeries pour aller s'habiller dans leurs chambres, se laver ou manger dans le réfectoire. Le point vue totalement ouvert sur la pension pour jeune fille donne une impression de maison de poupée qui grouille comme une

Une caméra immobile est également une façon de créer une distance entre les protagonistes et les spectateurs, et cet éloignement induit parfois une grande mise en valeur des éléments à la manière d'un tableau comme c'est le cas dans le film «Les trois lumières» réalisé par Fritz Lang en 1921. Il s'agit d'un film muet allemand en noir et blanc mêlant habilement modernité et archaïsme, dont l'intrigue est tournée vers une jeune femme qui est mise moralement à l'épreuve. Tout au long du film on retrouve des formes tels que



Fig 216 : «The ladies man», Jerry Lewis

fourmilière dans un décor fixe, ce qui donne de l'importance à ce grand escalier qui dessert l'ensemble des niveaux semblable au tronc d'un grand arbre et de ses nombreuses branches garnies de feuilles agitées.

Le film «The Truman Show» de Peter Weir en 1998, met en scène Jim Carrey dans le rôle d'un homme devenu star de télé-réalité à son insu et qui depuis sa naissance évolue sur un gigantesque plateau de tournage, entouré d'acteurs. Ce dernier ignore la réalité et c'est sa quête vers le réel but de sa vie qui fera l'intrigue du film. À la fin du film, Truman est en bateau et heurte un mur au pied d'un escalier qu'il se décide à monter. Au sommet il y a une porte dont la signification pourrait s'apparenter à une porte vers la liberté que Truman finira par emprunter pour découvrir la vraie vie et qui il est vraiment. L'escalier qui mène à cette porte pourrait alors s'apparenter au chemin qu'il parcourt et au défi qu'il relève pour s'aventurer vers un monde inconnu différent de celui dans lequel il vit depuis toujours. Cette mise en scène finale de l'escalier et de sa porte cachée dans un ciel en trompe l'œil en plan large et fixe est digne d'un tableau de Magritte. L'escalier et sa porte sont au cœur de ce tableau, au premier plan et apparaissent comme la finalité du film et du cheminement du personnage tout au long de ce dernier.



Fig 217 : «The Truman show», Peter Weir



Fig 218 : «Moulin Rouge», Serge Bozon

Le plan fixe de la chorégraphie dans l'escalier de «Moulin Rouge», le film musical réalisé par Serge Bozon en 2003, est cadré de manière à créer une forme de symétrie dans l'image. Cette symétrie est d'ailleurs retrouvée dans la chorégraphie des quatre personnages et dans leurs déplacements et positionnements dans l'escalier. Le fait que le plan soit fixe dans cette scène permet de rehausser l'importance des mouvements des danseurs, dans leur exploration de cet escalier de paradis.

Les plans fixes sont un bon moyen de sublimer les escaliers que ce soit en réalisant un cadrage qualitatif sur l'élément architectural en lui-même, faisant qu'on ne voit que lui, ou en le mettant en valeur de par les déplacements de ses utilisateurs dans un contexte figé. Qui dit fixe ne dit pas nécessairement frontal, ainsi il existe différents angles ou points de vue pour un plan fixe. La plongée et la contre-plongée est un procédé inépuisable qui a été souvent mis en œuvre pour générer des effets; par exemple, avec l'utilisation d'un plan général en plongée qui permet d'accentuer l'immensité des lieux en prenant de la hauteur, alors qu'en plan plus serré, sur un élément ou un personnage, l'effet sera plus de nature à écraser ou souligner la vulnérabilité de l'élément en question.

L'un des exemples les plus parlants est sûrement dans le film de Hitchcock , «Psycho» où ce dernier utilise le plan en plongé couplé avec une vue en grand angle dans ses escaliers où se fait assassiner le détective Arbogast. Personne ne semble avoir plus utilisé la prise de vue en plongée et grand angle que A. Hitchcock. Dans cette scène de Psycho, le cinéaste alterne deux plans, le gros plan sur le visage d'Arbogast lors de sa montée des marches, alterné avec le plan large en plongée du plafond sur l'ensemble de l'escalier. Cela nous permet à la fois de voir le visage du personnage qui semble insouciant et curieux à la fois, tout en montrant l'amorce de l'action tragique qui va s'abattre sur lui, avec l'ouverture de la porte et l'homme qui sort sur le palier. On a donc une mise en avant des escaliers et de la vulnérabilité du personnage, qui ne peut voir ce que le spectateur est autorisé à appréhender, en augmentant la tension de la scène qui mènera à la mort du protagoniste.



Fig 219 : «Psycho», Alfred Hitchcock

On retrouve le plan en plongée du haut des escaliers dans un bon nombre d'autres films que ce soit pour augmenter le suspense ou pour donner à voir au spectateur ce que les personnages ne voient pas encore. Cela est d'ailleurs utilisé sous la forme d'un plan en plongée du haut des escaliers, laissant voir au spectateur la totalité des marches et paliers qui ne sont pas visibles par le protagoniste.

Ce dernier est visible en contrebas, proche comme dans «l'amateur» de 1979 par Krzysztof Kieslowski avec le visage légèrement éclairé de cette femme qui monte un escalier hélicoïdal sombre, ou plus éloigné comme dans «Opération peur» réalisé par Mario Brava en 1966, où le personnage se penche vers le centre de l'escalier pour regarder hors-champ, vers



Fig 220 : «L'amateur», K. Kieslowski



Fig 221 : «Opération peur», Mario Brava

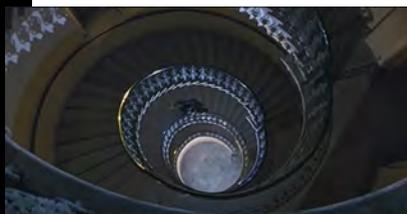


Fig 222 : «Mission impossible», B. De Palma



Fig 223 : «Le jour se lève», Marcel Carné



Fig 224 : «Le baiser du tueur», Stanley Kubrick

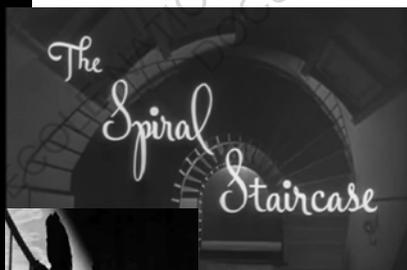


Fig 225 : «The spiral staircase», R. Siodmak



le spectateur. Ce procédé sera repris par Brian De Palma en 2018, dans son film «Mission Impossible», pour la montée des escaliers par Tom Cruise dans le sixième opus de la saga.

Dans les films «Le jour se lève» de Marcel Carné et «Sens Unique» de Roger Donaldson, on retrouve aussi cette contre-plongée du haut des escaliers mais cette fois-ci il semble que le point de vue adopté se rapproche davantage d'une vue subjective, ce qui signifie qu'il pourrait s'agir d'une prise de vue voulant montrer ce que le personnage voit en se mettant à sa place.

Dans le film «le baiser du tueur» réalisé par Stanley Kubrick en 1955, on observe un cadrage en plongée sur une femme qui monte les escaliers, cependant les marches de ce dernier ne sont pas visibles. Le cadrage est fait de façon à ce que seuls les paliers de l'escalier soient visibles du point de vue du spectateur, ce qui accentue la stricte symétrie du plan. Toutes les lignes de l'image convergent vers la femme et le bas de l'escalier, que ce soit par les dessins sur les murs ou par le renforcement des rampes qui le longent. Ce plan fixe du haut des escaliers est un des rares plans non mobiles du film qui est pour la majorité rythmé par des mouvements de caméra permanents.

Pour conclure sur les exemples de mise en œuvre de plan fixe en plongée dans les escaliers, nous pouvons revenir sur le film de Robert Siodmak, «The Spiral Staircase», qui a fait de l'escalier le centre de son film, de l'intrigue jusqu'au titre. Au début du générique de ce dernier, un grand cadrage en plongée est effectué sur l'escalier acteur de ce film. Siodmak dans son film n'hésite pas à filmer l'escalier sous toutes ses formes et créer des jeux de lumières avec les barreaux et divers éléments qui le composent grâce à un éclairage à la bougie, lui donnant ainsi de multiples symboliques toutes plus captivantes les unes que les autres.



Fig 226 : «Universal Orphée», Jean Cocteau

Qui dit plongée dit contre-plongée ! Dans cette situation la caméra est plus basse que le sujet ou l'élément qu'elle cadre et le film vers le haut, cela a souvent pour effet de grandir les personnages et de donner un effet dramatique à la scène.

On retrouve ce procédé dans le film de Jean Cocteau en 1950, «Universal Orphée», qui capture la montée d'un grand escalier par le protagoniste, ou encore dans «Nosferatu», le film d'épouvante de Friedrich Wilhelm Murnau, où là aussi l'escalier occupe la première place dans le cadrage d'une des scènes les plus connues du film. Il s'agit du moment où le vampire tente d'entrer dans la chambre de Ellen pour la mordre. Il n'est alors qu'une ombre noire terrifiante projetée sur le mur donnant dans l'escalier, dont les barreaux sont eux aussi à l'état d'ombre, révélant une forme de prison. Le but de cette scène est de révéler la nature démoniaque et sombre du personnage, ainsi que ses intentions malveillantes à l'encontre d'Ellen par l'utilisation des ombres projetées par l'escalier. Cette scène de l'escalier deviendra même l'affiche du film dans des tons bleus, qui font écho à la froideur de la nuit et de la mort.



Fig 227 : «Nosferatu», F. Wilhelm Murnau

Très rapidement au cinéma, les cinéastes ont souhaité mettre en œuvre des plans mobiles pour dynamiser les scènes et le rythme. Le panoramique a fait son apparition en permettant à la caméra de filmer sur un axe vertical ou horizontal en effectuant un balayage totale de l'angle de vue. Dans un panoramique horizontal, la caméra pivote sur son axe horizontal en allant de la droite vers la gauche ou inversement, alors qu'à la vertical, celle-ci pivote comme son nom l'indique sur son axe vertical, allant alors du haut vers le bas et inversement. Le panoramique reste un mouvement simple et assez basique au cinéma. La caméra reste fixée sur un pied et effectue une rotation fluide, linéaire ou arquée, si elle a pour objectif de tourner autour d'un personnage.



Fig 228 : «The cameraman», Edward Sedgwick

Dans son film «Le cameraman» de 1928, le cinéaste Edward Sedgwick utilise un panoramique vertical allant du haut vers le bas pour suivre la descente folle du protagoniste qui s'élançe après avoir entendu une sonnerie de téléphone retentir. Le panoramique est assez atypique et montre, à la manière d'une coupe dans le bâtiment, les différents niveaux et volées d'escaliers qui se succèdent et défilent à la manière d'une ancienne pellicule de film.

Ce mouvement de caméra, qui consiste à suivre un personnage, est également appelé travelling. Ce procédé est généralement effectué à l'aide d'un chariot de travelling déplacé sur un rail, ce qui permet un mouvement régulier et axé. Le travelling peut également être réalisé avec une steadicam ou en caméra portée directement sur l'épaule du cameraman, mais il sera moins facile de ne pas avoir de secousses et donc une image nette dans ces conditions, même si la steadicam est généralement équipée d'un stabilisateur. Il s'agira plus d'un effet de marche ou de flottement à côté des personnages, ce qui donne l'impression aux spectateurs de participer à l'action.

Le travelling est un outil cinématographique qui permet de nombreux effets et qui contribue aussi grandement à la mise en valeur des escaliers dans les scènes. On peut alors parler d'effets de dévoilement (le cadrage de la caméra commence sur un plan hors du champ d'action pour s'en rapprocher petit à petit jusqu'à filmer le cœur de l'action), de mise à distance (lorsque la caméra suit une personne qui s'éloigne de dos plus rapidement que la caméra), ou encore des effets de sortie de champ (la caméra recule en cadrant un personnage de face qui à l'inverse de l'effet précédent avance plus vite et vient contourner la caméra et disparaître d'un côté ou de l'autre du champ).

Il existe plusieurs formes de travelling. Il peut être d'accompagnement, comme nous l'avons vu précédemment, en suivant un personnage en mouvement mais également lorsque ce dernier est immobile, comme dans la saison 1 de la série télévisée «Mad men» de Matthew Weiner réalisée en 2007. Dans cette scène la caméra effectue un arc de cercle autour du personnage de Don Draper qui se remet de ses émotions au pied de son escalier suite aux divers événements qui sont survenus



Fig 229 : «Mad men», M. Weiner



Fig 230 : «L'esprit de Caïn», B. De Palma

dans les derniers jours et à sa nostalgie de ne pas être avec sa famille pour Thanksgiving. De retour seul dans sa maison vide et sombre, Don est pris d'une grande émotion et le lent mouvement de la caméra, qui pivote autour de lui dans un léger contre-plongé, montre le grand escalier sombre derrière lui en bas duquel il exprime sa nostalgie. C'est cette scène en bas de l'escalier qui achèvera la saison I de la série.

Brian De Palma nous fait à nouveau profiter d'un plan original dans son film «L'esprit de Caïn» où il rend également un nouvel hommage à Hitchcock. Alors qu'une vieille psychanalyste explique à deux flics la psychose dont souffre le héros de l'intrigue, celle-ci se trompe régulièrement de chemin et emprunte divers escaliers dans le grand hôpital. Sur une des scènes où les protagonistes descendent un des escaliers tout en discutant, le cinéaste utilise un travelling avec une caméra inclinée dans l'axe de l'escalier qui suit les personnages dans leur descente. Cette inclinaison est un choix artistique qui met là encore en avant le caractère pentu et descendant des escaliers.

Une séquence un peu moins acrobatique suit également la pente des escaliers mais dans leur caractère ascendant cette fois-ci. Il s'agit du film «Rocky», réalisé par John G. Avildsen et scénarisé par Sylvester Stallone, qui interprète également le premier rôle du film, celui d'un boxeur italo-américain qui lutte sans cesse pour conserver son titre de champion. La scène en question a lieu en plein hiver lorsque Rocky Balboa monte en courant les 72 marches de l'escalier de 40 mètres de large de la façade sud du Philadelphia Museum. Tout au long de sa montée la caméra cadre Rocky et permet au spectateur de suivre leur héros dans l'effort. La méthode utilisée ici est la steadicam pour permettre au cameraman qui monte les marches en même temps que l'acteur de ne pas générer trop de secousses mais suffisamment pour que l'on ressente la montée des marches. C'est au sommet de l'escalier que Rocky exprime sa rage de vaincre avec un cri mémorable, une scène devenue culte.

ANNECNOTE !

En 1982, après le tournage du film, l'acteur a offert au musée une statue en bronze le représentant. Depuis cette statue surplombe les marches gravies par le personnage mythique de Rocky Balboa du haut de l'escalier.



Fig 231 : utilisation du steadicam pour «Rocky»



Fig 232 : Extrait du film «Rocky»



Fig 233 : Extrait du film «Rocky»



Fig 234 : «Night of the demon», Jacques Tourneur



Fig 235 : «On connaît la chanson», Alain Resnais

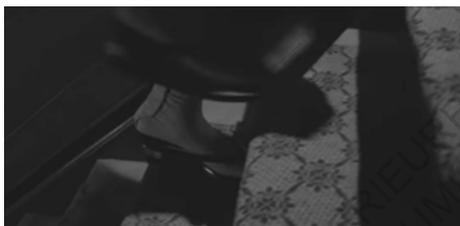


Fig 236 : «Quand une femme monte l'escalier», Mikio Naruse



Fig 237 : «Assurance sur la mort», B. Wilder



Fig 238 : «Vivre sa vie», Jean-Luc Godard

À défaut de suivre les protagonistes entièrement, le travelling peut également se concentrer sur certains détails du corps, utilisant davantage la morphologie des escaliers dans le cadrage de ces derniers.

On trouve alors principalement deux cadrages en gros plan. D'abord sur les mains des protagonistes pour apporter une sensation de suspense et de tension au spectateur, qui ne peut voir le contexte autour de ces mains suspectes et mystérieuses. Celle d'un homme, le docteur et magicien Karswell, hors-champ dans «Night of the demon» de Jacques Tourneur, posée sur la rambarde de l'escalier tandis que deux invités attendent sa venue plus bas dans le hall de sa demeure. Ou encore, celle du personnage de Camille, la sœur d'Odile, qui suffoque dans les escaliers et saisit brutalement la rampe pour accompagner sa descente des marches, dans «On connaît la chanson» d'Alain Resnais.

Après les mains, les pieds sont en avant et en gros plan dans les escaliers. On les monte d'un pas décidé dans «Quand une femme monte l'escalier» de Mikio Naruse en 1960, où le travelling accompagne, en longeant la rampe de l'escalier mais sans la voir, marche après marche les pas de la femme.

On les descend un bracelet à la cheville, symbolisant la disponibilité de la femme, dans «Assurance sur la mort» de Billy Wilder. Dans la scène précédant celle du travelling accompagnant la descente de Phyllis, cette dernière est vêtue d'une simple serviette de bain et domine Neff du haut de l'escalier. C'est dans le but d'illustrer toute la sensualité et l'inaccessibilité de la femme que le travelling est effectué derrière les barreaux de la rambarde et en cadrant seulement à hauteur des chevilles, ce qui met à dis-

tance le spectateur.

Enfin, on hésite entre monter et descendre dans «Vivre sa vie» de Jean-Luc Godard, en cadrant le pied hésitant d'une femme en talon entre deux marches.

C'est bien connu, la montée d'un escalier reste un symbole de sensualité lorsqu'il s'agit d'une femme élégante bien chaussée. Il est donc irrésistible pour le cinéaste de cadrer sa démarche et son ascension en mettant en valeur les pieds de celle-ci. Dans «Étreintes brisées», Pedro Almodovar effectue un travelling latéral pour suivre les pas, habillés de rouge laqué, de Pénélope Cruz jusqu'au sommet de l'escalier d'où elle sera précipitée par son amant. Dans «Mission impossible - Rogue Nation» en revanche, Christopher McQuarrie met en scène l'arrivée d'une femme mystérieuse à l'Opéra. Celle-ci, vêtue d'une robe échantonnée couleur or, emprunte l'escalier central pour accéder à son but. L'objectif du travelling dans cette scène est d'effectuer un quart de cercle autour du personnage en cadrant, à son arrivée sa démarche assurée et puis lorsqu'elle entame les premières marches de l'escalier le travelling s'intensifie pour aboutir à un cadrage au dos du personnage. Durant toute la séquence le cadrage se limite aux épaules puis à la nuque de l'actrice laissant son visage totalement non identifiable pour le spectateur qui la suit du regard et monte avec elle cet escalier, en espérant découvrir son visage au détour d'une marche.



Fig 239 : Extraits du film «Mission impossible-Rogue Nation»

Le travelling peut également être associé à une prise de vue telle que la plongée ou la contre-plongée, à l'horizontale, à la verticale, en avant, en arrière, latéralement ou circulairement. Autant de possibilités qui ont donné naissance à des effets mixtes devenus atypiques, ayant pour certains été spécialement développés pour s'adapter à la morphologie des escaliers présents dans les scènes. Cette création de multiples procédés bien spécifiques à certaines scènes, dans lesquelles les escaliers apparaissent, se rapproche de l'adaptation que l'on pourrait apporter aux scénarios, aux costumes et aux décors en fonction des acteurs.

On peut observer le procédé du travelling compensé ou «Transtrav». Son principe consiste à contrarier les effets simultanés d'un zoom avant ou arrière et ceux d'un travelling mécanique avant ou arrière également, le but étant de créer une sensation de vertige du point de vue de la caméra, le plus souvent subjectif, (comme s'il s'agissait du point de vue du personnage). Cette technique a été développée et testée pour la première fois par Alfred Hitchcock dans son film «Vertigo», générant ainsi pour le spectateur une sensation d'allongement de la perspective et d'une aspiration vers la profondeur des escaliers. Le sujet reste cadré, ici le sol au pied de l'escalier, alors que le décor l'entourant subit des variations de perspectives et des déformations visuelles semblables à celles que doit ressentir le personnage de James Stewart atteint d'intense vertige. Cette scène reste une des plus marquantes du cinéma hitchcockien, en arrivant pour la première fois à transporter le spectateur directement au cœur de l'escalier, qui fait toute la magie de cette scène et sans lequel cet effet de mouvement de la caméra n'aurait aucun sens.

Pour conclure on peut observer un autre mouvement de caméra totalement inouï dans le film «Quand passent les cigognes» réalisé par Mikhaïl Kalatozov en 1957, et bien avant l'invention du Steadicam. Il s'agit d'un mouvement à la fois très technique et très poétique qui dans la scène du film met en avant l'euphorie du personnage de Boris qui rejoint sa Véronika dans les escaliers. La caméra se situe alors à hauteur de Boris et effectue un travelling circulaire qui semble infini en suivant de près l'ascension du personnage qui monte les étages à une vitesse folle. Cette prouesse technique, Kalatozov la doit à Sergueï Douroussevski, son opérateur sur le tournage. Ce dernier, qui est le responsable créatif et technique de la qualité de l'image et des prises de vues sur le tournage, a mis ses connaissances, issues de son service militaire, au service du film. Il appelait ce procédé le «off-duty camera» pour souligner la mobilité extrême de la caméra et la sensibilité du cadrage. Ce procédé a été réalisé caméra à l'épaule du cameraman attaché au cœur de l'escalier, ce qui représente une dextérité sans faille.



Fig 240 : «Vertigo», A. Hitchcock



Fig 241 : «Quand passent les cigognes», M. Kalatozov

La réalisation d'un film fait appel à un grand nombre de compétences et aspects techniques, comme les effets de liaisons, d'illusions, de cadrages ou de mouvements de caméra. Il semble évident que tous les films utilisant les escaliers comme éléments essentiels de leur mise en scène ont besoin également de ces notions et outils pour créer des scènes qui fonctionnent. L'escalier n'est pas un élément architectural anodin. En effet, il a toujours eu des symboliques fortes et variées en dehors du domaine cinématographique. Ce sont toutes ses particularités, associées aux techniques de cadrage et de montage, qui font de lui un réel protagoniste de premier plan.

À l'image d'un terrain de jeu pour les cinéastes, l'escalier offre une porte ouverte sur des possibles encore inexplorés. S'ils ont déjà pu encourager la création de procédés filmiques à leur image et prenant en compte leurs caractéristique morphologiques, les escaliers apparaissent comme un terrain de jeu repoussant toujours les limites et transgressant les règles précédemment établies, tant que cela fonctionne et offre quelque chose de plus aux films et aux spectateurs.



ECOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME

ÉCOLE NATIONALE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DE NANTES
UNIVERSITÉ D'ARTS ET D'ARCHITECTURE DE NANTES
UNIVERSITÉ D'ARTS ET D'ARCHITECTURE DE NANTES



3.2 Quand les escaliers transcendent les lois de la gravité ; un terrain fertile à l'imaginaire, entre science-fiction et films d'animations

Le cinéma comme machine à raconter des histoires

Avec les années le cinéma a évolué et n'a pas tardé à passer du style documentaire ou adaptation de faits réels, à un style narratif et de fiction. En effet, on remarquera aisément de nos jours que la fiction narrative prédomine dans les scénarios. C'est ce gain de liberté dans l'écriture qui donne également sa liberté à l'utilisation des escaliers dans les scènes. Aux origines du cinéma, avec les frères Lumière vers 1895, le film était plus vu comme un moyen de documenter ou d'archiver des informations autrement que par l'écrit. Pourtant on s'aperçoit rapidement, qu'à la manière d'un écrivain, les premiers cinéastes ne tardent pas à écrire des petites scènes courtes montées de toutes pièces qui n'ont jamais eu leur place dans la réalité des faits. Prenons l'exemple de «L'arroseur arrosé», un gag monté et filmé par Louis Lumière en 1895, ou encore «La sortie des Usines Lumière» la même année, qui est tout sauf une prise de vue spontanée, mais bien une scène organisée et pensée.

La fiction a fait un long chemin pour s'échapper des écrits et trouver sa place dans le domaine cinématographique. Aujourd'hui, elle est omniprésente sur les écrans, qu'il s'agisse de films historiques qui se voient romancés, d'adaptation de récits ou de pièces de théâtres, eux aussi tout droit sortis de l'imaginaire. Un des genres cinématographiques foisonnant de notre génération est la science-fiction. À travers elle, beaucoup de cinéastes traitent des questions existentielles de notre monde, qu'il s'agisse de réponses sur notre passé parfois flou, de notre présent avec ses raisons sociales, culturelles, scientifiques et économiques, ou encore de notre futur tel qu'il pourrait être.



La première définition émise pour définir la science-fiction est : «Genre littéraire et cinématographique décrivant des situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche et à un univers imaginé en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques.» La science-fiction semble d'une certaine manière avoir pour vocation d'explorer à la fois notre passé resté sans réponse, les

espaces restés inexplorés de notre planète terre ou encore un futur basé sur les conséquences sociales que les progrès scientifiques et techniques dépourvus de contrôle pourraient induire dans les prochaines années. Donc, on peut imaginer que la science-fiction est un subtil mélange entre les peurs et les désirs éprouvés par les Hommes du temps présent, que les cinéastes projettent pour les faire rêver ou bien pour les avertir.

Ce procédé fait naître des questions dans l'esprit du spectateur ou du lecteur, et peut avoir de ce fait une influence sur notre société actuelle, son développement et sa politique, en transmettant des idées et des issues plus ou moins fatalistes de notre avenir, qui ne seraient pas venu à l'esprit de certains sans l'intervention de quelques réalisateurs utopistes et futuristes.



Fig 244 : Extrait des «Chroniques martiennes» de Ray Bradbury, 1950

Raymond Douglas Bradbury, dit Ray Bradbury, (1920-2012), un écrivain américain adepte du genre de l'anticipation et des romans dystopiques¹, particulièrement connu pour ses «Chroniques martiennes» de 1950, disait que la science-fiction n'avait pas pour but de prédire l'avenir mais de le prévenir. L'écriture de multiples textes de fiction ont joué le rôle de lanceurs

d'alerte au cours du XIX^{ème} siècle et beaucoup d'auteurs se sont tournés vers la science-fiction pour transmettre des modes de pensée et dénoncer le caractère délétère d'une future société vers laquelle tend celle dans laquelle nous évoluons actuellement. Le tout dans le but de transmettre subtilement des informations au grand public, parfois trop peu informé et éloigné de la réalité des choses.

Les origines de la science-fiction

Tantôt messagère des rêves et des désirs les plus inavouables d'un monde passé, parallèle ou futur, tantôt révélatrice de questions sociétales, politiques et environnementales, la science-fiction fait aujourd'hui partie intégrante du quotidien. Elle est dans nos films, dans nos livres, dans nos journaux, et dans nos pensées. Si la science-fiction, ou SF, est un genre cinématographique prospère de nos jours, il présente une exégèse² historique assez compliquée à fixer.

Quelles sont les origines de la science-fiction ? Une question, qui fait encore aujourd'hui débat parmi les historiens, devenus des poncifs de l'Histoire de la science-fiction. De nombreuses pistes ont été évoquées au fil des années. D'abord Pierre Versins, (1923-2001), un écrivain français, essayiste et spécialiste de science-fiction, rapprochait dans son «Encyclopédie de l'utopie» la science-fiction à certains textes mythologiques retrouvés, et traitant de thèmes millénaires non vérifiés à ce jour, comme la prétention à l'immortalité par exemple. Un grand nombre de chercheurs ont quant à eux foi en l'astronome Johannes Kepler, (1571-1630), à qui l'on doit la découverte des relations mathématiques (dites Lois de Kepler), qui régissent les mouvements des planètes sur leur orbite. En 1608, ce dernier avait prédit, ce qui semblait alors de vulgaires stipulations, la composition de notre système

1_ Dystopie: Récit de fiction qui décrit un monde utopique sombre.

2_ Exégèse: Interprétation philologique et doctrinale d'un texte dont le sens, la portée sont obscurs.

solaire vu depuis la Lune dans un ouvrage nommé «Le songe» qui prenait la forme d'un voyage imaginaire et de fiction. Ce dernier a été publié par son fils Ludwig en 1634 en hommage à son père. D'autres attribuent la fondation du genre à la romancière anglaise Mary Shelley, (1797-1851), avec son roman «Frankenstein ou le Prométhée moderne» publié en 1818.

Plus récemment, Natacha Vas-Deyres, chercheuse associée de l'Université Bordeaux Montaigne, spécialiste de l'utopie/dystopie, de la science-fiction et de l'anticipation française et américaine du XXème siècle, confie son opinion sur le sujet : «L'utopie d'un point de vue historique est un genre et un néologisme qui a été créé par Thomas More en 1516. Le mot a été forgé sur le grec οὐ-τόπος «Le lieu qui n'existe pas» ou eu-τόπος «le lieu où l'on est bien». À l'origine, le roman de Thomas More évoque la description d'une société idéale donc, on était dans une œuvre politique et sociale et, en même temps, on avait la critique de sa propre société contemporaine, celle en partie du règne d'Henri VIII. L'utopie est donc dès le départ un genre littéraire qui contient en germe son inverse, un peu comme des relations entre littérature convexe et concave et dès le départ on a cette critique de la société que l'on appellera quelques siècles plus tard une dystopie. La dystopie c'est le lieu cauchemardesque, le lieu où il y a quelque chose qui ne fonctionne pas. C'est une littérature qui va avoir une extraordinaire descendance à partir du XXe siècle.»

Natacha Vas-Deyres fait ici référence à Thomas More qui a publié une œuvre de fiction politique et philosophique intitulée «Utopia». Celle-ci dépeint une île fictive sur laquelle la société en place aurait été perfectionnée à son paroxysme, ce qui marquera grandement le public et deviendra un ouvrage populaire assimilé à la naissance de la science-fiction.

Cependant il ne faut pas écarter deux périodes qui se sont révélées majeures. D'abord Le siècle des Lumières, de 1715 à 1789, où ont vu le jour de nombreuses découvertes scientifiques, ainsi que le développement de nouveaux types de littératures incluant des récits de fiction. Puis, il y a la deuxième partie du XIXème siècle, où la Révolution Industrielle a fait émerger de nouveaux paradigmes scientifiques tels que la théorie de l'évolution, la cosmologie ou encore la thermodynamique.

Ces multiples notions, comme sorties des abysses et renfermant beaucoup de questions à l'époque, se sont révélées être une matière de choix pour les écrivains et romanciers de ce siècle révélateur. Parmi eux, Voltaire (1694-1778) qui nous livrera en 1752 l'histoire de l'arrivée de géants provenant de Saturne et Sirius, un roman qui portera le nom étrange de «Micromégas».

Nous pourrions bien évidemment citer Jules Verne, (1828-1905), qui réalisera des romans de science-fiction devenus incontournables, voire pour certains des supports littéraires pour l'enseignement académique. On fait alors référence à



Fig 245 : Illustration de «Voyage au centre de la Terre» de Jules Verne, 1864

«Voyage au centre de la Terre» (1864), «De la Terre à la Lune» (1865) ou encore «Vingt mille lieues sous les mers» (1870). Un autre visage de ces récits futuristes est Herbert George Wells (1866-1946), qui a pour nom de plume H. G. Wells et à qui l'on doit notamment «La Machine à explorer le temps» (1895), «L'Homme invisible» (1897), ou bien encore «La Guerre des mondes» (1898).

On parle déjà de récits de science-fiction, pourtant, ce n'est réellement qu'une vingtaine d'années plus tard, aux États-Unis, que l'expression « science-fiction » est instaurée par l'ingénieur et éditeur Hugo Gernsback, (1884-1967), pour désigner des récits entremêlant sciences et visions futuristes.



Fig 246 : Illustration de «La Guerre des mondes» de H.G. Wells, 1898

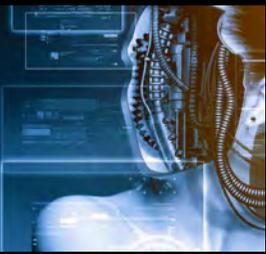
Il semble maintenant certain que la science-fiction n'a pas attendu la naissance du cinéma pour prendre vie et place dans les esprits. Cependant, le support de communication que s'est révélé être le grand écran, n'a pas tardé à devenir le médium de prédilection de la science-fiction, se révélant alors un genre cinématographique à part entière.

Le grand écran comme terrain fertile au développement de l'imaginaire

La S-F est en quelque sorte un genre cinématographique permettant de projeter un imaginaire qui se forme à l'abri de tout regards, hors d'accès dans notre esprit. Les écrivains ont tenté, à travers les récits écrits, d'expliquer et de transmettre les mondes et leurs images qu'ils ont construit de toutes pièces. Cependant, l'écrit reste un moyen restreint, car il ne permet pas de détailler tout ce que notre œil pourrait percevoir d'une image. De plus, les écrits laissent une part de subjectivité et de liberté d'interprétation qui appartient à celui qui les lit. L'absence d'image, accompagnant par exemple la description d'un personnage, aussi précise soit-elle, ne se confondra jamais exactement entre celle imaginée par l'écrivain et celle construite par le lecteur. On retrouve ici la difficulté qu'un cinéaste peut avoir à transmettre une émotion dans un film et faire qu'elle soit parfaitement perçue par le spectateur.

C'est en 1902 que le premier film de Science-Fiction semble avoir vu le jour, ayant pour réalisateur George Méliès. Il s'agit du fameux «Voyage dans la lune» dont nous avons déjà évoqué le nom au début de ce mémoire pour introduire la naissance du cinéma. À l'époque, alors que le cinéma venait tout juste d'éclorre, un film aussi audacieux et présentant une originalité scénaristique, faisant intervenir des effets visuels et des éléments incongrus comme des vaisseaux spatiaux et des aliens, était du jamais vu pour les spectateurs.

C'est en accédant à la technologie que le cinéma offrait, que Méliès a pu développer de nombreux



trucages et stratagèmes, précurseurs de ce que l'on appelle maintenant communément des effets spéciaux. Ce sont d'ailleurs ces derniers qui deviendront le symbole même du genre cinématographique célèbre qu'est devenu la Science-Fiction. C'est en accédant au fil des années à de nouveaux moyens technologiques que les cinéastes les ont appliqués au cinéma et à la mise en image de leur imaginaire. Ces derniers peuvent désormais construire entièrement et montrer une image, tout droit venue de leur imaginaire. Grâce au cinéma, l'imaginaire devient image !

On remarque alors que c'est dès les débuts du grand écran que la S-F s'affirme en tant que style cinématographique caractérisé par l'usage d'effets spéciaux, qualitatifs et de plus en plus réalistes. Quelques cinéastes sont parvenus à marquer non seulement l'Histoire de la Science-Fiction mais également celle du cinéma dans sa globalité, en réalisant de véritables chefs d'œuvres dans le genre.

On retrouve les thèmes intrinsèques à ce qui fait de la SF ce qu'elle est, tels que le passé avec les dinosaures dans la série de films «Jurassic Park» réalisé par Steven Spielberg en 1993, puis «Jurassic World», réalisé par Colin Trevorrow en 2015.

Les films d'aventures fantastiques comme «Return Back to the future» avec la Delorean, voiture à voyager dans le temps, de Robert Zemeckis en 1985, et l'exploration des fonds marins impossibles dans «Abyss» de James Cameron en 1989. Ce dernier a également été l'inventeur d'un monde futuriste avec des indigènes bleus sur la planète Pandora dans «Avatar» en 2009, dont un second volet est programmé pour fin 2021.

On retrouve aussi des films qui dépeignent des futurs apocalyptiques où la technologie n'a plus de limite, comme dans la célèbre saga «Star Wars» inventée et débutée en 1977 par George Lucas, «Blade Runner» réalisé par Ridley Scott en 1982, «I, Robot» d'Alex Proyas en 2004, ou encore «Ready Player One» en 2018 signé Spielberg.

Puis il y a ces films de rencontres avec de potentiels extraterrestres tous imaginés très différemment, évolués dans «Rencontres du troisième type» de Steven Spielberg en 1977, ou bestiaux et meurtriers dans «Alien» réalisé deux ans plus tard par Ridley Scott.

Enfin pour terminer, l'exploration de notre système solaire et au-delà est un sujet qui a souvent été abordé, comme dès le «Voyage dans la Lune» de Méliès et plus tard avec les progrès techniques, par exemple dans «Interstellar» de Christopher Nolan en 2014 ou «Seul sur Mars» de Ridley Scott en 2015.

Après ces multiples exemples illustrant l'utilisation de la science-fiction dans un cinéma passé et actuel, il apparaît que ce style cinématographique ait touché un bon nombre de cinéastes, qui n'hésitent pas à réitérer l'expérience quitte à en faire leur spécialité.

Un outil pour les escaliers; entre déformations et affranchissement des lois de la gravité

Dans Science-Fiction il y a science, qui signifie l'étude et la description des éléments naturels que nous procure la Terre. Elle est donc l'interprétation d'un fait ou d'une chose par l'expérience en l'adaptant, le mettant à l'épreuve, ou encore, explorant ses multiples mutations en fonction des variables qui lui sont appliquées. La science a pour but de transgresser ce qui existe déjà et qui semble avoir une condition figée. Elle repousse les limites de ce qu'elle explore pour aller plus loin dans cet élément et dans ses capacités.

La science a permis le développement d'effets spéciaux qui à leur tour font la promotion dans les films d'une science encore plus évoluée. Dans certains cas, celle-ci apparaît comme irréalisable et illustre ainsi des rêves de possibilités futures.

On a pu voir que les effets spéciaux permettent de visualiser des espaces imaginaires et de dépasser les limites de notre monde actuel, que ce soit dans l'espace temps ou dans l'espace physique. Ces caractéristiques permettent donc des déformations optiques ainsi que la génération de perspectives qui défient les lois de la gravité en s'affranchissant des règles de la physique actuelle. Ce sont précisément toutes ces règles que la S-F tente de dépasser qui régissent traditionnellement la réalisation d'éléments précis tels que les escaliers. En effet, la gravité, la portée ou encore la physique des matériaux qui composent un escalier nécessitent une étude attentive afin de s'assurer que ce dernier soit réalisable et utilisable. Or, si on analyse certains films, nous verrons que les escaliers se sont transformés avec les effets spéciaux qui leur ont permis de s'affranchir de presque toutes les règles qui les conditionnent dans la réalité.

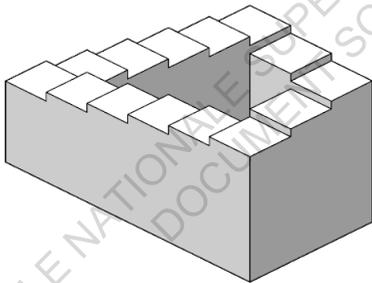


Fig 259 : Perspective de l'escalier de Penrose

Un des films de science-fiction du XXI^{ème} siècle qui remet en question un grand nombre de lois est «Inception», produit et réalisé en 2010 par Christopher Nolan. L'intrigue du film tourne autour des lois qui régissent l'espace et le temps qui se mettent à former des boucles et des labyrinthes dans l'esprit d'un rêveur. Comme dans le mythe grec faisant référence aux labyrinthes, le film se construit par le biais de l'espace qu'il met

en scène. Le personnage principal Cobb est un voleur de rêve qui s'est créé un monde dans un rêve. L'inception est cette capacité à imbriquer des rêves les uns dans les autres jusqu'à risquer de s'y perdre et ne plus être en capacité de distinguer le rêve de la réalité.

Pour illustrer cette notion d'inception, Nolan utilise l'escalier imaginé par Roger Penrose, (mathématicien, cosmologiste et philosophe des sciences, d'origine britannique), qui est composé de quatre volées à angle droit revenant ainsi à son point de départ et formant une boucle. Il est l'illusion parfaite



Fig 260 : «Inception», Christopher Nolan



Fig 261 : Explications des principes de perspectives utilisés dans les travaux de Roger Penrose lors de sa rencontre avec le photographe britannique Anthony Penrose.

de ce que semble être l'infini en générant une montée et une descente perpétuelles. Tout est une question de perspective que le cinéaste utilise afin que le spectateur puisse se construire un espace mental qui est instantanément brisé à partir du moment où la visualisation de l'escalier en volume se révèle à ses yeux. Il comprend alors qu'il a été dupé et que la perception de l'escalier qu'il s'était construite avec un point de vue spécifique, est en réalité un dessin architectural incompatible avec sa représentation en volume dans l'espace. Ainsi, seul le spectateur possède à travers l'écran, une vision de l'espace d'*Inception* bi-dimensionnelle. Il est le seul à pouvoir croire en l'existence de l'escalier de Penrose. On doit à Roger Penrose quelques autres créations jouant avec la perspective tel que le triangle de Penrose dont on comprend le mécanisme, utilisant le point de vue pour fonctionner de la même manière que pour l'escalier. Roger Penrose s'est beaucoup inspiré et a étudié les travaux de Maurits Cornelis Escher (1898-1972), un artiste utilisant les mathématiques dans ses œuvres qui jouent des perspectives.

Dans le film, cet escalier permet au rêveur d'échapper aux projections construites par son subconscient ou celui qui héberge le rêve, dans le cas d'un rêve partagé. C'est le mouvement de la caméra qui révèle la tricherie de l'escalier en basculant en contre-plongée des personnages. Dans ce dernier, Nolan tente donc de rappeler au



Explications triangle de Penrose



Explications escalier de Penrose

spectateur que l'espace qu'il voit est un simulacre manipulable, ce qui est la définition même d'un film de science-fiction.

La référence explicite à l'escalier de Penrose dans ce film est la métaphore même du film, soit une mise en abîme qui induit une perception vertigineuse de l'infini, par un effet de boucle sans cesse renouvelé. La boucle dans la boucle ! L'escalier ici est donc le symbole du film et de tout ce qu'il contient.

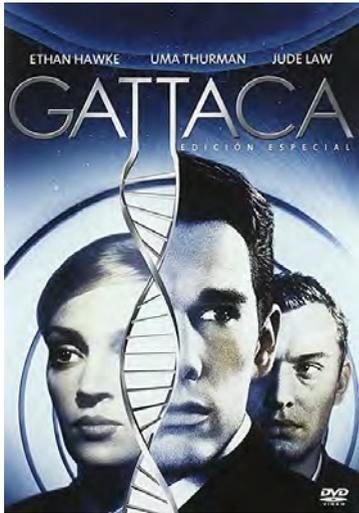


Fig 262 : Affiche du film «Gattaca»

En 1997, le cinéaste Andrew Niccol réalise un film de science-fiction dans lequel, là aussi, l'escalier s'apparente au symbole du film. Il s'agit du film «Gattaca» qui se situe dans un futur d'anticipation où la société est régentée par la science se divisant en deux types de populations, les individus à la génétique parfaite et ceux à la génétique imparfaite. Cette société se construit dans un monde où la classe sociale, la nationalité ou les compétences et diplômes n'ont plus d'importance, tout ce qui compte c'est ce que tu étais à la naissance. La procréation placée sous le signe de l'amour a laissé place à la perfection de la science et à la procréation in-vitro, permettant par la manipulation génétique le choix de chaque composante du futur individu et de sa «destinée» si on peut encore y prétendre. L'intrigue du film tourne donc autour de l'un de ces êtres considérés comme «invalides» du nom de Vincent Freeman,

(Ethan Hawke), qui a pour seul objectif d'arriver par n'importe quel moyen de réaliser son rêve, aller dans l'espace. Pour cela il doit intégrer l'agence spatiale Gattaca, et comme celle-ci n'accepte que les êtres «valides», il va emprunter l'identité de Jérôme Eugène Morrow, (Jude Law), de connivence avec ce dernier. Morrow est un être «valide» au sens génétique mais invalide physiquement suite à un accident qui lui a valu l'usage de ses jambes.



Fig 263 : extrait du film «Gattaca», Andrew Niccol



L'escalier du film se situe dans la maison de cet homme à la génétique parfaite mais au physique invalide qui ne peut l'utiliser tandis que Vincent, génétiquement imparfait mais au physique valide, peut l'emprunter. D'une certaine manière, ce grand escalier nargue les personnages en adoptant une typologie hélicoïdale, sans contremarche et avec un garde corps fait de lisses horizontales, rappelant non par coïncidence, l'hélice d'ADN qui régit leurs vies.

L'une des scènes les plus intenses du film est certainement celle où le personnage de Morrow doit se hisser rapidement dans l'escalier jusqu'au niveau supérieur pour jouer le rôle de Vincent lors d'un contrôle d'identité. Le caractère urgent de la scène pousse le personnage à se dépasser. La séquence est filmée sous plusieurs angles de vue ce qui nous permet de bien saisir la difficulté et la souffrance du personnage. L'émotion et le stress de ne pas le voir arriver à temps sont amplifiés par les plans



Fig 265 : Extrait du film «Gattaca»

serrés de la caméra sur une main qui s'agrippe de toutes ses forces à la rambarde, sur un visage souffrant capturé dans l'espace entre deux marches, ou encore sur les jambes invalides qui butent contre le garde corps.

Ce film s'inscrit dans le genre de cinéma d'anticipation dystopique, où les gènes sont devenus le fondement du monde et où l'on prône l'aseptisation des individus. Le cinéaste Niccol est parvenu à transmettre des émotions fortes à travers ses jeux habiles de caméra, difficile dans un monde à l'architecture lissée et épurée de tous caractères artistiques, ni même humains. Il parvient également à apporter un peu de chaleur dans son film en effectuant de multiples retours en arrière sous forme de flash-back des personnages en incrustant des scènes avec un filtre légèrement jaune, donnant un effet vieilli. Ce procédé est également un habile moyen de dénoter davantage avec l'ambiance froide et métallique, dans laquelle évoluent les personnages de ce monde, d'un futur pas si éloigné!

Dans le film «The name of the rose» réalisé en 1986 par Jean-Jacques Annaud, adapté du roman éponyme de l'écrivain Umberto Eco paru en 1980, les escaliers ont également un rôle de premier plan. Le film met en scène un drame se déroulant aux temps du Moyen-Âge, avec Sean Connery dans le rôle principal de Guillaume Baskerville. Ce dernier tente de résoudre les mystères de la bibliothèque-labyrinthe, qui serait le point commun du meurtre de plusieurs moines, ayant chacun manifesté un intérêt tout particulier pour un livre se trouvant sur les étagères de celle-ci.

La particularité de la bibliothèque est d'être constituée d'innombrables escaliers tortueux et

formant un labyrinthe géant, mettant à l'abri les livres les plus précieux de la chrétienté mais aussi les plus mystérieux visiblement. Guillaume va devoir s'attaquer à ces multiples escaliers qui renferment profondément la clé de l'énigme religieuse aux allures de roman policier.

Ces escaliers ne sont pas sans nous rappeler «les escaliers qui n'en font qu'à leur tête» de la série de roman de J.K. Rowling, «Harry Potter», qui sera adaptée au cinéma par Warner Bros de 2001 à 2011. C'est l'histoire d'un jeune orphelin qui est voué à devenir un grand sorcier et combattre les forces du mal qui menacent le monde des moldus, (nom donné aux non-sorciers), et celui des sorciers. Pour cela il intègre l'école de magie de Poudlard qui est en réalité un immense château dont le design général a été inspiré de l'université d'Oxford. Poudlard ne compte pas moins de 142 escaliers de typologies différentes et qui permettent aux sorciers de se déplacer dans les différentes salles et niveaux du château. Ceux qui nous intéressent le plus et qui ont probablement le plus marqué les esprits de ceux qui ont regardé la saga, sont ceux de la galerie des tableaux vivants. Comme leur nom l'indique, ces lourds escaliers en pierre sont incontrôlables et ne cessent de se détacher à leurs extrémités pour pivoter et changer les entrées et sorties. Pour ceux qui les empruntent cela relève du casse-tête pour arriver à bonne destination, une autre forme de labyrinthe formé par des escaliers mémorables dans leur rôle au cinéma.



Fig 266 : «The name of the rose», J-J. Annaud

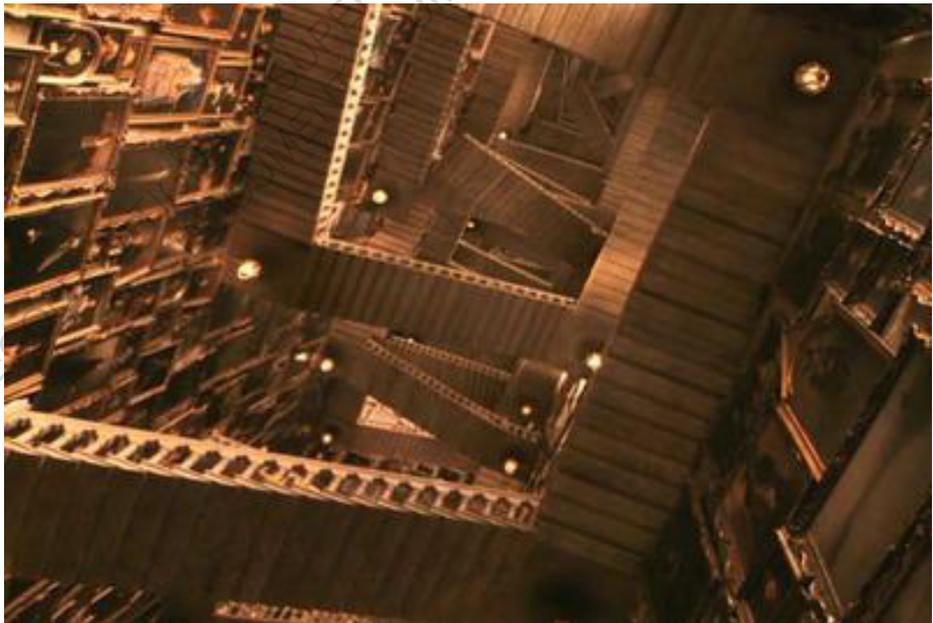


Fig 267 : Extrait du film «Harry Potter à l'école des sorciers», de J.K. Rowling, par les studios Warner Bros



Fig 268 : Extrait du film «Harry Potter à l'école des sorciers», de J.K. Rowling, par les studios Warner Bros

On peut citer aisément beaucoup d'autres films qui utilisent les escaliers pour leurs caractéristiques uniques, afin de les transformer en un symbole représentatif du film. Ils deviennent alors bien plus qu'un simple décor ou acteur de second rôle, ils sont eux-mêmes l'élément constructif du film et autour duquel s'articule l'intrigue. C'est à cela que l'on comprend comment la science-fiction a participé à l'émancipation des escaliers dans l'Histoire du cinéma et à leur évolution progressive vers le premier plan.

Une autre façon de créer des effets spéciaux

Les genres cinématographiques sont très nombreux. Ils se sont développés au rythme des moyens techniques que la technologie a permis au fil des années. Si la Science-Fiction a pris une place conséquente et désormais presque omniprésente dans les films d'aujourd'hui, permettant aux escaliers de se libérer de leurs contraintes physiques, un autre genre cinématographique a également su les accompagner vers cette émancipation, les films d'animation !

Lorsque l'on parle d'animation, il est question ici d'une technique générique qui est utilisée pour donner une illusion de mouvement à une suite chronologique de représentations, qu'il s'agisse de dessins, peintures, gravures, ... Ces représentations s'apparentent généralement à une succession d'images retraçant un mouvement de bras, une mimique, ou une action réalisée par un personnage ou un objet dans le film. Pour près de 95% des gens, le cinéma d'animation est rattaché systématiquement aux films d'animation de Disney, aux cartoons de Tex Avery et parfois aux Looney Toons des studios Warner Bros. Pourtant l'Histoire des films d'animation commence bien avant ces derniers.

Dans l'Histoire du cinéma en générale, les premiers films d'animation ont souvent été considérés comme totalement dissociés de la création des films en prise de vue réelle. Cependant, l'animation est à l'origine du cinéma. Même si les sources d'inspirations qui ont servi aux développements respectifs de ces deux domaines, ils consistent tous deux à animer, ce qui signifie donner l'illusion d'un mouvement à partir d'une succession d'images fixes. L'image animée n'existe donc pas, il s'agit en réalité d'une suite d'images fixes qui donnent une illusion de mouvement de par la persistance rétinienne. Ce phénomène s'explique par le fait qu'une image perçue reste figée une fraction de seconde au fond de notre œil, sur la rétine, juste assez longtemps pour que la suivante vienne la remplacer et duper notre perception qui va alors construire une seule et même image en associant à la première toutes celles qui suivront dans un infime laps de temps.

L'invention du dessin animé

Dans les films d'animation, le mouvement est décomposé en une série de dessins qu'on projette à une vitesse d'intervalle très courte afin que l'œil ne perçoive pas le changement d'image. On pourra alors citer de multiples appareils, que l'on appelait des jouets optiques, utilisant la photographie ou le dessin sur papier pour créer des films d'animation, comme ceux qui ont été développés pour l'invention du cinéma. Entre 1825 et 1830, apparaît en Europe le Thaumatrope, un petit disque en bois ou en carton, décoré recto-verso de dessins, qui en étant accro-

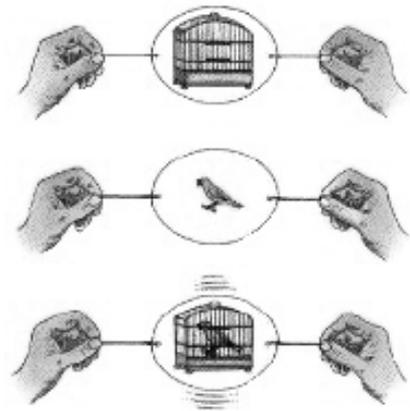


Fig 269 : Exemple de Thaumatrope

ché sur son axe diamétrale par deux ficelles, pivotait très rapidement, associant les deux dessins à une seul et même perception de l'œil humain.

En 1832, un Belge du nom de Joseph Plateau invente le Phénakistiscope, toujours sous la forme d'un disque rotatif mais pouvant contenir jusqu'à seize dessins qui se suivent pour créer un mouvement qui boucle. Le spectateur observe ainsi l'animation à travers des fentes régulières qui séparent chaque dessin, à l'aide du reflet dans un miroir. Quelques années après apparaîtra un nouveau modèle permettant désormais de se passer d'un miroir en étant équipé d'un second disque avec des fentes analogues.

En 1832, c'est un autrichien qui apporte sa pierre à l'édifice, Simon Stampfer, en inventant le Stroboscope, identique au Phénakistiscope mais pouvant contenir 24 dessins.

Il faudra attendre 1834 pour que le procédé évolue sous la forme d'un cylindre rotatif à l'intérieur duquel sont disposés les dessins, séparés par des fentes permettant de regarder les dessins se succéder. Cet appareil, le Zootrope, a été inventé par l'anglais William George Horner.

Le premier appareil de projection pour des dessins à animer est le Kinescope de Franz von Uchatius, un autrichien, inventé en 1853 et qui comporte une lanterne magique de projection proche de celles inventées pour la projection de prises de vue réelles.

En 1868, John Barnes Linnett propose le Folioscope qui consiste à empiler 20 à 50 dessins que l'on vient effeuiller avec le pouce.

C'est en faisant suite à son invention pour la projection du cinéma avec son Praxinoscope-théâtre, que Émile Reynaud adapte son appareil en 1877 pour permettre la disposition de dessins à l'intérieur du cylindre faisant face à des miroirs sur lesquels on observe le reflet de chaque dessin, quand il vient se placer à la perpendiculaire de celui-ci. Reynaud améliorera sa machine en 1880, en l'équipant d'une lanterne magique de projection. Reynaud projettera

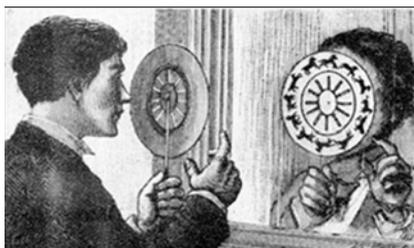


Fig 270 : Exemple de Phénakistiscope

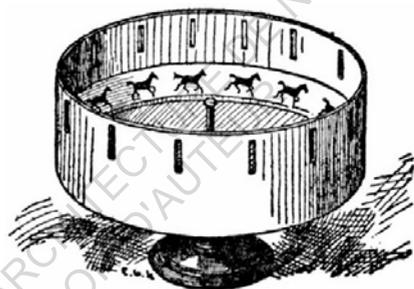


Fig 271 : Exemple de Zootrope

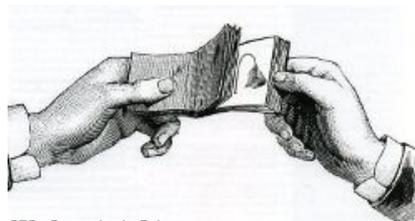


Fig 272 : Exemple de Folioscope



Fig 273 : Exemple de Praxinoscope-théâtre avec lanterne magique de projection

sa première séance publique de théâtre optique au musée Grévin à Paris, où on y diffusera des pantomimes lumineuses, premiers dessins animés de 5 à 10 minutes, réalisés sur des bandes contenant près de 500 images. Ce cinéma d'animation a connu un immense succès jusque dans les années 1900. En 1880 également, Eadweard Muybridge, améliore lui aussi un appareil, le Zoopraxiscope, en lui ajoutant également une lanterne magique de projection.

Une évolution au rythme des technologies

Tous les films semblent donc être des films d'animation. Si les frères Lumière et leurs successeurs ont laissé tourner la caméra et ont continué à améliorer le rendu de leurs prises de vue réelles, quelques autres créateurs ont continué à fabriquer leurs films image par image. Avec les



Fig 274 : «Humorous Phases of Funny Faces», J. Stuart Blackton



Fig 275 : Exemple du cell process

années d'expériences dans le domaine, on voit apparaître des styles différents et l'utilisation de nouveaux moyens et médiums pour réaliser les images une à une; papier, peinture, pâte à modeler, marionnettes, pixels d'images de synthèse.

À partir des tests et découvertes involontaires de George Méliès, après la naissance du cinéma, de nombreux réalisateurs systématisent sa technique du «truc» par arrêt de la caméra. Cela donne vie à des premières animations d'objets réels, comme celle des allumettes par Arthur Melbourne Cooper pour une publicité en 1899, ou encore celle de James Stuart Blackton qui mélange dessin et animation d'objets réels avant de réaliser ses caricatures animées à la craie dans «Humorous Phases of Funny Faces» en 1906. Cependant, pour un grand nombre d'historiens, c'est le film d'Émile Cohl «Fantasmagorie», projeté en 1908, qui est considéré comme le premier dessin animé de l'Histoire du cinéma, car il est le premier à utiliser la technique de l'image par image pour raconter une réelle histoire, et non juste pour créer des effets spéciaux.

On note plusieurs autres inventions qui ont permis le développement et la multiplicité des techniques de réalisation de films d'ani-



Fig 276 : Félix le chat de Messmerl et Sullivan

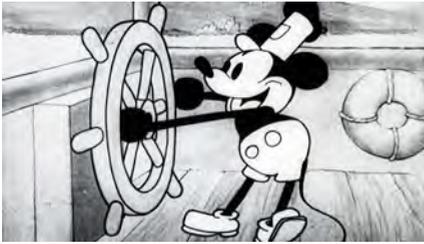


Fig 277 : Mickey Mouse égérie des studios Walt Disney

L'une des premières séries animées les plus populaires est «Félix le chat» créé en 1919 par Otto Messmer et Pat Sullivan. Puis enfin, dans la même année voit le jour le personnage de Mickey Mouse, qui deviendra le personnage de dessins animés le plus célèbre de tous les temps. Les adaptations en films d'animation de romans pour enfants, comme ceux de Grimm, par le réalisateur Walt Disney, seront longtemps considérées comme l'unique référence en matière de dessin animés. D'où l'occultation pour bon nombre d'entre nous, de l'avant Disney et des origines des films d'animation.

Dans l'élan des studios Disney, les dessins animés ont servi à faire de la propagande, des publicités, des films didactiques pour informer sur les dangers de l'alcool par exemple, ou encore pour dispenser des petits exercices d'apprentissage pour les maternelles, sous la forme d'une série télévisée éducative américaine pour enfants, créée par Joan Ganz Cooney et Lloyd Morrisett en 1969.

Plus tard, d'autres séries pour un public plus enfantin mais plus âgé se développent, comme les épisodes de «l'Inspecteur Gadget» ou «Il était une fois la vie» en 1978, toujours avec un message de prévention par la vulgarisation.

En 1936 apparaissent les «Toons», une série de petits films

mation. Parmi elles, il y a la perforation des feuilles à dessin et l'invention d'un système permettant de ne pas avoir à redessiner systématiquement les parties immobiles du décor à chaque nouvelle image, par Raoul Barré, (1874-1932). En parallèle, Earl Hurd, (1880-1940), dépose le brevet de la technique du «cel process», qui est un procédé encore utilisé de nos jours, qui consiste à dessiner les parties mobiles d'une scène sur des feuilles de celluloïd transparent à appliquer ensuite sur des planches de décors peints et figés.

Les frères Fleischer ont quant à eux inventé le Rotoscope qui permet de dessiner directement sur des images en prise de vues réelles ce qui permet une animation plus réaliste qu'ils utiliseront pour plusieurs de leurs animations dont le long métrage «Les voyages de Gulliver», en 1939. Cette technique sera d'ailleurs très rapidement utilisée par les studios Disney, par exemple dans le dessin animé «Blanche-Neige et les sept nains», en 1937, ou encore dans la saga «Star Wars» par George Lucas pour dessiner la vibration des sabres laser.



Fig 278 : Bugs Bunny, personnage emblématique des «Toons»

animés mettant en scène des animaux anthropomorphes. Dès 1940, ils sont de plus en plus nombreux. On retrouve alors les figures de Bugs Bunny qui fait sa première apparition dans «A wild hare», (Tex Avery) et la même année le célèbre duo chat et souris Tom & Jerry dans «Puss gets the boot», (Hanna et Barbera). Ces séries sont alors en opposition totale avec les films d'animation Disney, en se libérant de la bien-séance et en s'éloignant de la notion de réalisme, là où Walt Disney s'attache toujours à garder une part de réalité dans ses animations.



Fig 279 : «Toy-Story», studios Disney - Pixar

Avec le développement des technologies numériques et leur démocratisation, on assiste à une hausse significative de la production de films d'animation. Certaines techniques comme l'animation en volume, (ou stop-motion), puis les images de synthèse ont permis une évolution majeure dans le domaine de l'animation. En 1982, la sortie de «Tron» des studios Disney est un échec commercial pour une première animation en images de synthèse, mais ils se rattrapent avec «Toy Story», en 1995, en collaboration avec les studios Pixar, entièrement réalisé en images de synthèse qui marque le début d'une nouvelle ère après celle du dessin traditionnel pour un bon nombre de réalisateurs de films d'animation.



Fig 280 : Effetes en stop-motion réalisé avec des miniatures



Fig 281 : Utilisation des images de synthèse par ordinateur avec softimage

En 1993, Steven Spielberg opte pour les images de synthèses au détriment de l'animation en volume pour son premier «Jurassic Park», dans l'optique de brouiller davantage les limites entre synthèse et réalité. Se crée alors un pont entre les effets spéciaux des films de Science-Fiction et l'utilisation de la motion-capture pour la réalisation des images des films d'animation. Cette dernière permet à partir des mouvements d'un acteur réel et du dessin de son squelette, de dessiner par dessus avec un logiciel numérique, une autre apparence ou une créature. Cette technologie semble donc reprendre les principes de la rotoscopie et on peut en déduire que l'image par l'image est non seulement à l'origine des films d'animation, mais également à l'origine du cinéma dans sa globalité, ainsi que de ses dernières innovations.

Un processus d'émancipation commun aux films d'animations

Comme nous avons pu le voir tout au long de ce mémoire, les escaliers se sont épanouis dans l'ensemble des genres cinématographiques et ont progressivement révélé leur potentiel à l'écran. Ils ont trouvé une autre façon de s'exprimer avec l'arrivée de la Science-Fiction et il en est de même dans les films d'animation. En effet, nous avons pu soulever précédemment qu'il existait une évolution commune entre les différents genres cinématographiques, et plus particulièrement un parallèle entre la S-F et le dessin d'animation. Tous deux permettent une grande liberté d'expression et de création s'affranchissant des multiples règles qui régissent la réalité de notre monde. Même si tous ne dépassent pas ces lois, ils trouvent toujours un moyen efficace de captiver l'attention et de devenir percutants dans l'animation, voir là aussi symboliques du dessin animé.



Fig 282 : «Cendrillon», Disney

Prenons l'adaptation du conte de «Cendrillon» par Walt Disney en 1950, inspirée du conte de Charles Perrault publié en 1697 et de la version des frères Grimm en 1812. Une scène toujours présente dans n'importe qu'elle adaptation, qu'il s'agisse de cinéma, de théâtre, de ballet, ou d'opéra, est celle de la pantoufle de verre que l'héroïne perd dans le grand escalier du château du prince, en s'enfuyant au douze coups de l'horloge. Cette scène a toujours été emblématique du conte et a marqué l'esprit de toutes les jeunes filles rêvant de prince et de princesse. Dans l'adaptation de Disney, les escaliers apparaissent presque infinis avec une grande largeur et une multitude de marches très étroites, ce qui accentue l'immensité de l'escalier et la course précipitée de Cendrillon qui en perd sa pantoufle.



Fig 283 : Affiche du film «Royal Corgi», Ben Stassen



Fig 284 : Photographie de la reine d'Angleterre

On retrouve également un escalier significatif dans «Royal Corgi» de Ben Stassen sorti en 2019, mais cette fois-ci il s'agit davantage d'une référence. En effet, le film est une animation qui raconte l'histoire des petits chiens, les corgis de la reine d'Angleterre, dont elle ne se sépare jamais. L'intrigue met en avant une rivalité entre les deux plus jeunes corgis dont l'un veut rester le favori mais se voit dépasser par le plus jeune, qui innocent ne se rend compte de rien. La tentative d'évincement va donner suite à un nombre incalculable de gags qui auront lieu en partie dans les escaliers principaux de Buckingham Palace.

C'est d'ailleurs en référence à une photographie de la reine avec ses petits compagnons à poils, sur les marches du vrai escalier, que le réalisateur a ici dessiné ces mêmes escaliers et fait une composition similaire pour l'affiche du film.



Fig 285 : Extrait du film «Royal Corgi»

En parlant de chien, un dessin animé attendrissant des studios Disney, «La belle et le clochard» sorti en 1955, utilise un escalier qui ponctue les émotions des protagonistes. Dans la demeure où la petite chienne Lady a été adoptée, il y a un grand escalier qui mène à l'étage, que ce soit un défi à relever pour un chiot qui a du mal à monter les hautes marches ou parce qu'un bruit étrange de pleurs de bébé encore inconnu l'incite à monter avec méfiance ces marches, l'escalier accompagne chaque nouvelles étapes et événements perturbateurs du film. Comme une ponctuation, il apparaît également dans les moments les plus sombres et les plus heureux, que ce soit lorsque Lady est mise sauvagement à la porte par l'odieuse nourrice aux deux chats siamois, ou lorsqu'il s'agit de faire une photo de famille au complet avec les chiots de Lady et de Tramp.



Fig 286 : Extraits du film «La belle et le clochard», Disney

Le film d'animation le plus représentatif de l'utilisation des escaliers reste cependant «Le Roi et l'Oiseau» réalisé par Paul Grimault en 1980. Il est inspiré des textes de Jacques Prévert et du roman de Hans Christian Andersen sur «La bergère et le Ramoneur», qui seront ici aussi les héros principaux de l'histoire.

L'image de couverture du film annonce déjà la couleur de la future course poursuite dans les escaliers, entre les deux enfants accompagnés de l'Oiseau et un petit homme qui se révélera être le gardien du musée. Ils sont recherchés et suite à un appel à témoin dans les hauts parleurs de l'enceinte du château, ils sont reconnus par le gardien du musée dans lequel ils se promenaient. Commence alors une course effrénée où ils enchaînent les uns après les autres les

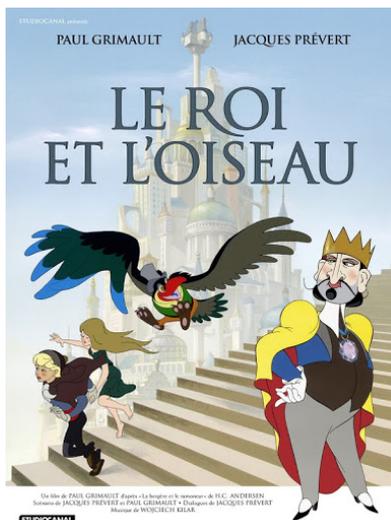


Fig 287 : Affiche du film «Le Roi et l'Oiseau», P. Grimault

gigantesques escaliers pour descendre dans la ville basse. La séquence semble infinie et les escaliers se succèdent sans jamais laisser apparaître un moment de pause pour les héros.

Les scènes donnent lieu à des situations comiques comme le gardien qui perd la vue régulièrement à cause de son couvre chef qui tombe sans cesse de par la vitesse à laquelle il emprunte les escaliers, ou encore les deux jeunes gens qui descendent eux aussi à une vitesse folle qui semble même finir par voler au-dessus des marches à l'image de l'Oiseau qui les suit et les guide du ciel. Cette scène culte des escaliers et de cette course très rythmée est en parfaite opposition avec le début du film où l'on assiste à une montée très lente et calme du Roi dans son ascenseur sphérique.



Fig 288 : Affiche du film «Le Roi et l'Oiseau», P. Grimault

On retrouve également dans les films d'animation, les thèmes récurrents que les escaliers adoptent dans les films en prise de vue réelle, et particulièrement chez les studios Disney.

Il peut donc s'agir d'une machination de la part d'un personnage comme une sorcière se faisant passer pour une mère aimante qui ne souhaite que protéger son enfant dans «Raiponce», mais qui en réalité ne pense qu'à son intérêt personnel. Lorsque l'héroïne émet le souhait de quitter sa tour, la femme exprime en chanson, une tradition dans l'univers de Disney pour les protagonistes d'exprimer leurs sentiments en chantant, le fait que la jeune fille ne quittera jamais cette tour. Dans la scène, la sorcière montre sa supériorité et son pouvoir sur Raiponce en se dressant devant elle sur un escalier éclairé à la bougie. Une scène menaçante en contre-plongée grandissant la sorcière et son ombre sur le mur, faisant comprendre que Raiponce est définitivement prise au piège et impuissante.



Fig 289 : Extrait du film «Raiponce», Disney



Fig 290 : Extrait du film «Le bossu de Notre-Dame», Disney

On retrouve également les escaliers qui mènent à la mort, que ce soit soudain dans «Le Bossu de Notre-Dame» en 1996, où la mère du bossu Quasimodo est bousculée violemment par Frollo, juge impétueux à Paris qui traque ceux qui enfreignent la loi. C'est lors d'une nuit, alors que Frollo et ses hommes prennent au piège trois gitans et un passeur qui tentaient de pénétrer l'île de la Cité, qu'une femme réussit à prendre la fuite. Frollo la rattrape sur son cheval sur le parvis de la cathédrale de Notre-Dame, où il la jette si violemment au sol qu'elle se frappe la tête sur les marches et n'y survit pas.

Ce peut être un escalier qui conduit l'âme d'un personnage vers un autre monde comme dans le film plus qu'évocateur «Soul» réalisé en 2020 par les studios Pixar Animation Studios pour Walt Disney Pictures. Ce film parle littéralement de la mort et de la naissance. Un musicien sur le point de réaliser son rêve de jouer dans un groupe de jazz se voit subitement ôter la vie et se retrouve sur un grand escalator menant à une lumière très vive. Lorsque ce dernier comprend qu'il n'est plus dans le monde réel, il s'agite et prend la fuite à contre-sens de cet escalier qui avance doucement vers ce que l'on pourrait

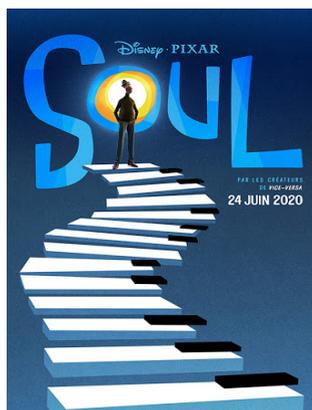


Fig 291 : Affiche du film «Soul», Disney

rattacher à l'autre monde, le paradis. En courant il tombe de cet escalier et arrive dans le monde d'avant, la naissance.



Fig 292 : Extrait du film «Soul», Disney

Si l'utilisation des escaliers dans les deux films précédents est plutôt évocatrice, il l'est beaucoup moins mais présent quand même dans «La haut», le dixième long-métrage d'animation des studios Pixar, sorti en 2009. Dans ce film, la notion de la mort n'est pas explicite et reste juste soumise au point de vue que l'on adopte pour le film. Ainsi, il pourrait s'agir simplement de l'histoire d'un vieil homme ayant perdu sa femme depuis des années et devenu aigri, qui retrouve la joie de vivre en étant embarqué dans une folle aventure avec un jeune scoot étant missionné pour venir en aide à une personne âgée afin d'obtenir son dernier badge. Cependant, on peut également aborder le film sous un autre angle plus noir où il s'agirait d'avantage du même vieil homme et de sa rencontre avec l'ange de la mort qui vient pour l'accompagner vers un monde plus serein où la chagrin de cet homme pourrait s'effacer et le laisser en paix. La lente montée de l'escalier prendrait alors un tout autre sens et le vieil homme, assis sur son fauteuil de monte-escalier, avancerait peu à peu vers la fin de sa vie en montant vers le ciel.



Fig 293 : Extrait du film «La haut», Pixar

Enfin, une situation un peu moins dramatique est celle des escaliers qui mènent à l'Olympe dans «Hercule» sorti en 1997 des studios Disney. Ces derniers apparaissent surtout à la fin du film, lorsque Hercule a fait ses preuves sur Terre et redevient enfin un vrai Dieu. Les portes de l'Olympe s'ouvrent au sommet de cet escalier dans les nuages.



Fig 294 : Extrait du film «Hercule», Disney



Fig 295 : Extrait du film «Shrek», DreamWorks

Il arrive que dans certains films d'animation, les protagonistes créent des liens étroits avec les escaliers et en font parfois une affaire personnelle.

Dans le premier film de la série «Shrek» des studios DreamWorks, sorti en 2001, un des personnages principaux l'Âne nous fait profiter d'un monologue pour le moins atypique. Il tente de vaincre sa peur et de se rassurer en se parlant à lui-même, pour accomplir correctement sa mission qui est de trouver la princesse en empruntant des escaliers qui ne présagent rien de bon ! Ses jeux de mots sur les escaliers sont devenus épiques et la voix d' Eddie Murphy en doublure ne fait qu'accroître le caractère drôle de ces gags en parole. «Ok ça roule, tu prends le dragon je prends les escaliers ça marche, je vais les trouver et les monter ces escaliers et s'ils me cherchent je vais p'tet même les descendre ! Avec moi les escaliers, c'est marche ou crève, il va y avoir de l'embarquée dans la rambarde ! Il va ramper dans sa cage d'escalier et repartir avec des Marche-mallow !», réplique du personnage de l'Âne dans «Shrek I».

L'escalier est également l'ennemi juré d'un autre personnage de film d'animation des studios DreamWorks en 2008, celui de Po, un panda bien portant qui apprend à pratiquer le Kung-Fu

malgré lui, dans «Kung-Fu Panda». Les escaliers apparaissent à de multiples moments du film et génèrent souvent des situations comiques pour les personnages. Au début du film, Po souhaite à tout prix assister au choix du futur guerrier dragon mais son père, l'oie, lui demande d'emporter son chariot de nouilles pour en vendre sur place. Pour atteindre le temple, Po doit monter un immense escalier dont on ne voit presque pas la fin. Lorsqu'il se rend compte de l'effort que cela va lui demander, on assiste à une succession de plans nous donnant l'impression que Po gravit rapidement, mais pas sans peine, les marches. Alors que ce dernier tombe d'épuisement, on imagine qu'il est arrivé au bout alors qu'en changeant de plan, la production nous montre qu'il n'a en réalité monté que trois marches, un moment où l'on peut difficilement s'empêcher de sourire. Ce grand escalier en fera voir de toutes les couleurs à Po, que ce soit en les montant difficilement ou en les descendant accidentellement en roulant. Dans les deux films suivants relatant les histoires de ce panda, le scénario insistera sur cette relation conflictuelle entre le personnage et les escaliers. Dans le second film «Kung-Fu Panda 2» en 2011, Po y fait référence lui-même en se présentant devant un grand escalier. La scène présente un raccord en champ contre-champ, entre un plan serré sur le visage de Po qui dit «Mon vieil ennemi ... », puis un plan large où on découvre qu'il ne s'agit pas d'un autre personnage mais bien d'un escalier, «... l'escalier !».



Fig 296 : Extrait du film «Kung Fu Panda», DreamWorks

On retrouve donc dans les films d'animation la dimension comique que les escaliers peuvent apporter à certaines scènes. On n'oubliera bien évidemment pas les adaptations de bande dessinées, comme «Les aventures de Tintin», une série télévisée sortie en 1991 reprenant les illustrations des 24 albums de BD réalisés par Hergé et mettant en scène de nombreuses chutes dans les escaliers, ou encore les gags à répétition utilisant souvent les escaliers dans les multiples saisons de «Tom & Jerry» en 1940 de Hanna et Barbera.

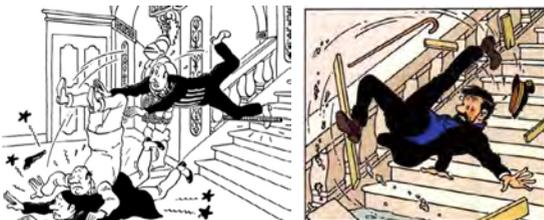


Fig 297 : Extraits de la série «Les aventures de Tintin», d'après Hergé



Fig 298 : Extrait de «Tom & Jerry»



Fig 299 : Véritable escalier de l'animé «Your Name»



Fig 300 : «Mon voisin Totoro»

Les américains, les anglais et les français ne sont pas les seuls à avoir développé l'industrie des films d'animation, et cette fièvre a touché l'ensemble du globe. Les réalisateurs japonais ont eux aussi adopté l'escalier comme motif de leurs animations. On trouve des escaliers tout droit sortis de leur imaginaire, comme dans «Mon voisin Totoro» réalisé par Hayao Miyasaki et produit par le studio Ghibli en 1988, et dans «Le royaume des chats», produit par le même studio mais réalisé par Hiroyuki Moritav en 2002, avec des escaliers hélicoïdaux dans une tour qui mène au monde des humains ou formés par des oiseaux pour ralentir une chute qui aurait dû être mortelle, ou d'autres, inspirés voir reproduits à l'identique à partir d'un escalier existant, comme dans «Your Name» de Makoto Shinkai en 2016.



Fig 301 : Extrait du film «Le royaume des chats», Horiyuki Moritav, 2002

Même si toutes ces notions sont abordées de manière moins rude et plus subtiles que dans les autres genres cinématographiques, car les films d'animation actuels sont généralement axés tout public incluant les jeunes enfants, elles sont belles et bien présentes et renforcent cette vocation des escaliers à générer des émotions aussi bien positives que négatives dans les films d'animation.

Qu'il s'agisse de la Science-Fiction ou des films d'animation, ces styles de films se sont développés dans le monde entier et sont devenus des genres cinématographiques à part entière. Dans leur pluralité de moyens et techniques, mis au service de nouvelles formes d'expression à la fois visuelles et intellectuelles, ils sont parvenus à s'imposer comme médium de prédilection et terrain fertile au développement de l'imaginaire. Les escaliers ont été amenés à dépasser leurs limites et leurs règles à travers l'imaginaire, et ils le sont encore aujourd'hui grâce au développement toujours plus vaste des genres cinématographiques dans leur ensemble.





UNIVERSITÉ SUPÉRIEURE DE NANTES
AUTEUR

Qu'on les monte ou qu'on les descende, qu'on les observe ou qu'on les dessine, les escaliers rythment notre quotidien. Ils nous ouvrent un éventail de possibles si on prend le temps de les comprendre.

L'escalier a toujours été un des éléments centraux dans l'Histoire de l'architecture. Il fait partie de ces morceaux d'architecture imprégnés de l'époque à laquelle ils ont été réalisés, pouvant représenter à eux seuls l'évolution des différents genres architecturaux. Il est utilisé partout dans le monde et a traversé les époques, dans des formes et pour des usages multiples.

S'il est avant tout un élément architectural permettant de passer d'un niveau à un autre, il est aussi un canal messager d'émotions et de ressentis qui est régulièrement utilisé dans les films. Pour s'en rendre compte il n'y a qu'à observer la manière dont certains cinéastes l'emploient.

En effet, les escaliers présentent une puissance subjective et picturale sans égale. Alors qu'ils étaient seulement utilisés pour les aspects techniques des décors ou simplement pour leur esthétique, dans les pièces de théâtre de l'ancien temps, ils ont peu à peu révélé leur caractère scénique et acquis une dimension symbolique forte. C'est grâce à certains cinéastes qui ont su capter ce potentiel, que les escaliers font leurs premiers pas au grand écran, dans le cadre cette fois-ci ! Des inconditionnels comme Hitchcock ou Wilder le mobilise dans la majorité de leurs films, pour ne pas dire l'entièreté. Alfred Hitchcock va même tisser un lien étroit avec les escaliers dont il tente d'extraire tout le potentiel scénique, en faisant d'eux le fil rouge de sa filmographie. Il les élève au rang de l'incarnation même du suspense, dont il usera à foison dans ses films. Depuis, de nombreux cinéastes jouent avec cette particularité des escaliers et tentent d'épuiser les possibilités infinies qu'ils semblent encore renfermer en eux.

Si les escaliers permettent depuis toujours d'être une référence en matière d'échelle physique, il le sont également en matière de rythme au cinéma. Leurs morphologies et leurs marches, semblables à des étapes qu'il faut franchir pour atteindre le but, le sommet de l'escalier, apparaît comme un bon moyen de varier le rythme des actions qui se déroulent en leur cœur. Ainsi, les cinéastes vont les utiliser de manières différentes en fonction des styles

cinématographiques qui se développeront au fil des années. L'escalier se dévoilera comme un indéniable vecteur d'émotions, abritant désormais plusieurs types de scène de référence en matière de cinéma. On retrouvera des scènes d'action, d'affrontement, de course-poursuite, mais également des scènes de rencontres, de retrouvailles, et d'amour, ou des scènes dans lesquelles il apparaîtra comme un motif récurrent de chutes mortelles ou comiques. Toujours dans cette notion de rythme, les escaliers permettent de suivre l'évolution des personnages et se font parfois le reflet de leurs états d'âme, de la légèreté à la psychose. Ils accompagnent ainsi les protagonistes et guident les spectateurs à travers le scénario comme un repère, visuel mais aussi sensible. En fonction de sa forme et de sa symbolique, l'escalier induit donc une atmosphère aux scènes auxquelles il participe, parfois même au film dans son entièreté. Il permet des prises de vue singulières, parfois acrobatiques, et d'autres fois totalement impossibles, comme dans les films «Quand passent les cigognes» ou «Vertigo».

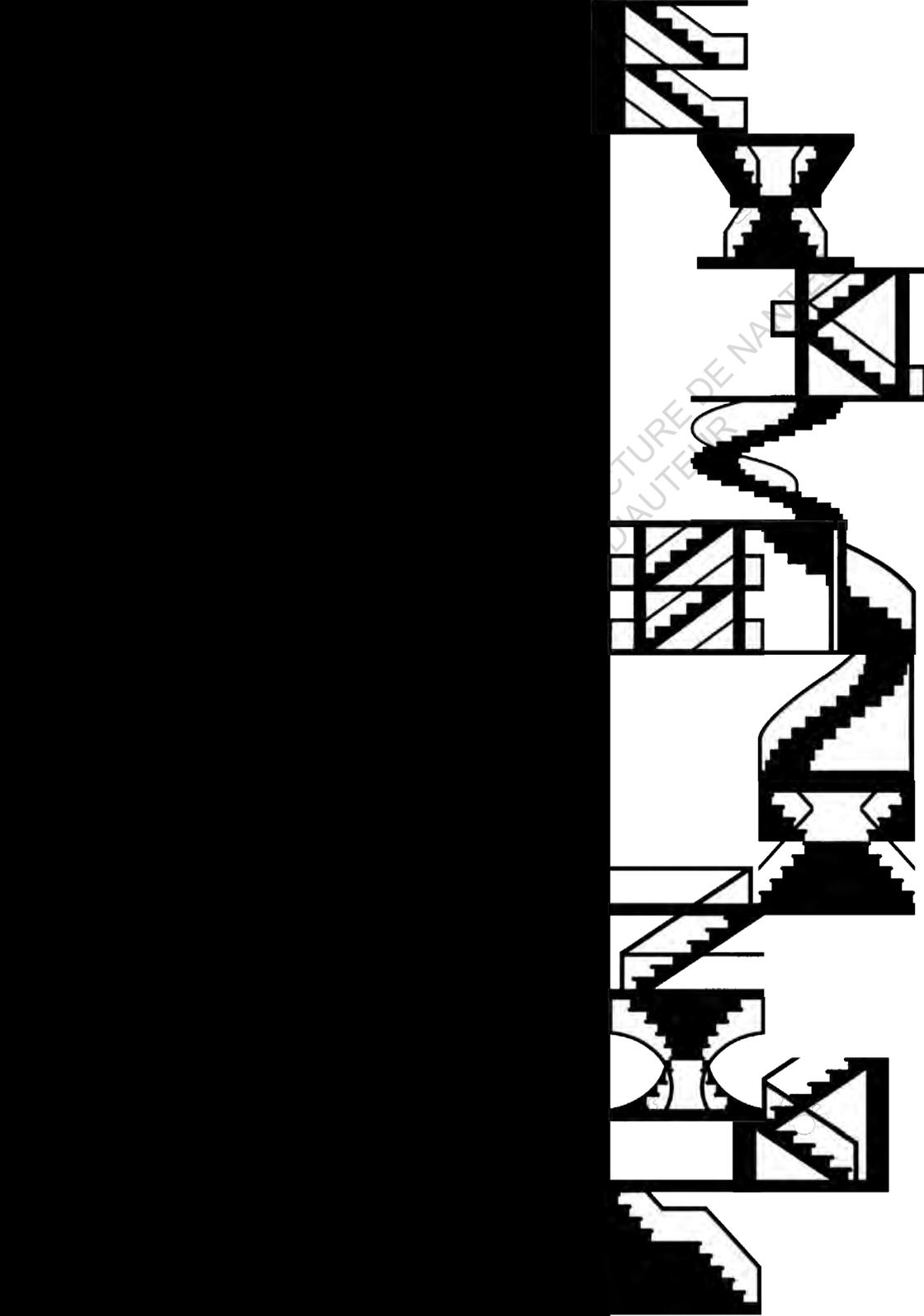
Depuis la naissance du cinéma, et aujourd'hui plus que jamais, les effets spéciaux ont occupé l'esprit et poussé la curiosité des cinéastes toujours plus loin. Ces derniers n'ont pas cessé d'inventer de nouvelles techniques pour faire paraître plus réalistes des trucages permettant d'exprimer au mieux leur imaginaire, pour lequel les escaliers apparaissent comme un terrain fertile ouvrant la porte des possibles. Les escaliers ont suivi l'évolution exponentielle des nouvelles technologiques mises au service du monde cinématographique. C'est à travers elles, les effets spéciaux et les nouvelles techniques de cadrage et de montage, que les escaliers sont parvenus à transgresser leur simple condition d'élément architectural et de décor sans vie. La science-fiction et les films d'animation ont toujours d'une certaine façon fait partie du cinéma, mais c'est l'évolution technologique qui aujourd'hui permet aux cinéastes d'exprimer pleinement leur potentiel imaginaire et de faire des escaliers des éléments de l'impossible, devenant acteurs à part entière.

Il apparaît clairement que, depuis toujours, le 7^{ème} art utilise les escaliers comme moyen d'expression et d'enrichissement des scènes de film. À la manière d'un acteur, l'escalier est capable de revêtir différents rôles en fonction des films dans lesquels il «joue». Ainsi ils peuvent être tantôt beaux

et majestueux, comme dans «Autant en emporte le vent», «Le temps ne suffit pas», et «Titanic», ou bien sombres, inhospitaliers et terrifiants, comme dans «Psycho», «Le Cuirassé Potemkine», ou encore «The haunting». Cependant pour générer les émotions, les escaliers ne se suffisent pas à eux seuls. Comme nous avons pu le voir, le cinéma est un monde avec ses propres règles. Si les techniques comme le cadre, la composition et les échelles de plans sont communes à d'autres arts comme la peinture ou la photographie, les mouvements de caméra sont propres au cinéma. Le cinéma est le seul art à pouvoir exprimer les mouvements d'acteurs, d'objets et surtout du cadre. C'est la combinaison de tous ces éléments qui font le cinéma et, dans notre cas, leur association avec les escaliers qui permet de générer de l'émotion. Que serait un plan fixe sur un escalier sans avoir pensé ni son cadrage, ni son point de vue, et n'avoir aucune action qui s'y développe, avec pour conclure aucun raccord ? Nous serions plus proches d'une photographie que d'une scène de film provoquant des émotions.

Au fil des années, les escaliers ont su trouver leur place dans le cinéma et faire de leur image un symbole d'émotions en étant travaillés au corps par les multiples inventions, techniques, règles de cadrage, évolution des mouvements de caméra et de montage, mais ils ont eux aussi été prétexte à développer ces techniques que le cinéma réutilise dans de nouveaux type de film. Il existe donc une relation et une mise en valeur réciproque des escaliers et du domaine cinématographique, qui ont contribué mutuellement à l'évolution de l'autre, qu'il s'agisse de techniques filmiques ou de rôle de premier plan. Les escaliers font donc partie du monde cinématographique, depuis longtemps et pour longtemps !





Ce mémoire a été réalisé dans la seconde partie de mon master à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. Il est la dernière étape avant la création de mon mémoire de PFE que je souhaite également baser sur le thème de la scénographie, au sein du studio de projet «Architecture en Représentation», au prochain semestre. J'ai déjà pu expérimenter ce studio de projet qui m'a aidé à apporter une culture lexicale du monde scénographique à mes textes.

Au cours de la réalisation de cet ouvrage, j'ai tout de même rencontré quelques difficultés. La source illimitée de films a été une des grandes difficultés dans l'écriture de ce mémoire. En effet, se mettre des limites et savoir faire un choix dans le corpus de film qui a été sélectionné pour argumenter mes propos, s'est révélé être un réel dilemme. Pourquoi un film plus qu'un autre ? Est-ce que ce dernier illustre significativement ce que je souhaite montrer des escaliers ? ... Le manque d'exemples pour certains aspects et traitements de mon sujet a nécessité de longues heures de visionnage de films afin de capturer «le bon moment» ! Non pas que ce soit désagréable de se nourrir de films et d'occuper ses soirées devant le grand écran, mais cela reste une activité très énergivore et qui ne me laissait pas voir la fin de mes recherches et le début de l'écriture.

Il m'a fallu attendre plusieurs mois de collecte de données avant de pouvoir prétendre écrire mes premières lignes. Le plan, lui également, a fait l'objet de beaucoup de reformulation, et n'a cessé d'évoluer jusqu'au dernier mois.

J'ai réalisé ce mémoire en parallèle d'un semestre de stage en bureau d'étude et de l'écriture régulière du rapport de stage qui l'accompagne. Le temps était une denrée rare qu'il m'a fallu gérer et ainsi optimiser chaque pause ou temps mort pour les mettre au profit de la recherche ou de l'écriture.

Au-delà de l'intérêt que je porte à l'étude d'un sujet qui me passionne, et qui selon moi stimule grandement l'imaginaire et la culture cinématographique, le mémoire s'est inscrit dans une partie de mon cursus d'étude qui demandait de la rigueur. Cette période bien qu'intensive m'a permis de développer un esprit critique, un goût décomplexé pour la culture cinématographique avec une légère obsession pour les escaliers, le tout accompagné de l'apprentissage d'une méthodologie de travail productive et rigoureuse.

C'est une belle expérience intellectuelle qui je l'espère, aura su vous séduire à sa lecture autant qu'elle m'aura captivée à l'écriture.

Merci pour votre lecture.





FILMS METTANT EN SCÈNE LES ESCALIERS

- Vincent Sherman, « *Adventures of Don Juan* » (Les aventures de Don Juan), 1948
 El'ad Keidan, « *Afterthought* » (L'esprit de l'escalier), 2015
 David Cronenberg, « *A history of violence* » (Une histoire de violence), 2005, New Line Cinema
 Krzysztof Kieślowski, « *Amator* » (L'amateur), 1979
 Mary Harron, « *American psycho* », 2000, Muse Productions
 Vincente Minnelli, « *An American in Paris* » (Un américain à Paris), 1951
 Bernard Borderie, « *Angélique, marquise des anges* », 1964, Francos Films CICC
 Elia Kazan, « *A Streetcar Named Desire* » (Un tramway nommé désir), 1951
 John Glen, « *A View to a Kill* » (Dangereusement vôtre), 1985
 Christopher Nolan, « *Batman begins* » (Batman le commencement), 2005, Warner Bros
 Christopher Nolan, « *Batman the dark night rises* » (L'Ascension du Chevalier Noir), 2012, Warner Bros
 Roy Del Ruth, « *Broadway Melody of 1938* » (Le règne de la joie), 1937
 Martin Campbell, « *Casino Royale* », 2006, EON Production
 Orson Welles, « *Citizen Kane* » (Citoyen Kane), 1941
 Charlie Chaplin, « *City Lights* » (Les lumières de la ville), 1931
 Robert Zemeckis, « *Death becomes her* » (La mort vous va si bien), 1992
 Fritz Lang, « *Der Müde Tod* » (Les trois lumières), 1921
 Alfred Hitchcock, « *Dial M for Murder* » (Le crime était presque parfait), 1954
 Billy Wilder, « *Double Indemnity* » (Assurance sur la mort), 1944, Paramount Pictures
 Tim Burton, « *Edward Scissorhands* » (Edward aux mains d'argent), 1990
 Jean-Charles Tacchella, « *Escalier C* », 1985
 Carlo Rim, « *Escalier de service* », 1954
 Alfred Hitchcock, « *Family Plot* » (Complot de famille), 1976
 Stanley Donen, « *Funny Face* » (Drôle de frimousse), 1957
 Andrew Niccol, « *Gattaca* » (Bienvenue à Gattaca), 1997
 Randal Kleiser, « *Grease* » (Brillantine), 1978, Paramount Pictures
 Joe Dante, « *Gremlins* », 1984
 Mervyn LeRoy, « *Gold Diggers* » (Chercheuses d'or), 1933
 Victor Fleming, « *Gone with the Wind* » (Autant en emporte le vent), 1939, Selznik International
 Leo McCarey, « *Hard Boiled* », 1925
 D'après J.K.Rowling, « *Harry-Potter* », 2001-2011, Warner Bros
 Alfred Hitchcock, « *I confess* » (La Loi du silence), 1952, Warner Bros
 Wong Kar-wai, « *In the mood for love* », (Les silences du désir), 2000,
 Christopher Nolan, « *Inception* » (Origine), 2010
 Todd Phillips, « *Joker* » (Le joker), 2019



Akira Kurosawa, « *Kakushi toride no san akunin* » (La forteresse cachée), 1958
Quentin Tarantino, « *Kill Bill* », 2003
Stanley Kubrick, « *Killer's Kiss* » (Le baiser du tueur), 1955
Sergueï Eisenstein, « *Le cuirassé de Potemkine* », 1925
François Truffaut, « *Le dernier métro* », 1980
Maurice Pialat, « *L'enfance nue* », 1968
Marcel Carné, « *Le jour se lève* », 1939
Jean-Luc Godard, « *Le mépris* » (Une histoire de violence), 1963
Orson Welles, « *Le procès* », 1962
Georges Lacombe, « *L'escalier sans fin* », 1943
Claude Zidi, « *Les ripoux* », 1984
Pedro Almodovar, « *Los abrazos rotos* » (Etreintes brisées), 2009
Matthew Weiner, « *Mad Men* », 2007-2015
Brien de Palma, « *Mission: Impossible* », 1996-2021
Serge Bazon, « *Mods* », 2003
Adam Gierasch, « *Night of the Demons* » (La Nuit des Démons), 2009
Jacques Tourneur, « *Night of the demon* » (Rendez-vous avec la peur), 1957
Friedrich Wilhelm Murnau, « *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* », (Nosferatu), 1922
John Glen, « *Octopussy* », 1983
Robert Wise, « *Odds Against Tomorrow* » (Le coup de l'escalier), 1959
Sergio Leone, « *Once Upon a Time in America* » (Il était une fois en Amérique), 1984
Alain Resnais, « *On connaît la chanson* », 1997
Mikio Naruse, « *Onna ga kaidan wo agaru toki* » (Quand une femme monte l'escalier), 1960
Mario Bava, « *Operazione paura* » (Opération Peur), 1966
Edouard Molinaro, « *Oscar* », 1967
Bong Joon-ho, « *Parasite* », 2019
Garry Marshall, « *Pretty woman* » (Une jolie femme), 1990
Alfred Hitchcock, « *Psycho* », 1960
Mikhaïl Kalatozov, « *Quand passent les cigognes* », 1957
Brian de Palma, « *Raising Cain* » (L'esprit de Cain), 1992
Akira Kurosawa, « *Ran* », 1985
Matt Bettinelli-Olpin, « *Ready or not* » (Wedding Nightmare), 2019
Paco Plaza, « *Rec* », 2007
John G. Avildsen, « *Rocky* », 1976
Christopher McQuarrie, « *Rogue nation - Mission impossible* », 2015
William Wyler, « *Roman Holiday* » (Vacances romaines), 1953
George Sidney, « *Scaramouche* », 1952
Howard Hawks, « *Scarface* », 1932
Alfred Hitchcock, « *Shadow of a Doubt* » (L'ombre d'un doute), 1943
Ernst Marischka, « *Sissi - Die junge Kaiserin* » (Sissi impératrice), 1956

François Ozon, « *Sitcom* », 1998
Akira Kurosawa, « *Sugata Sanshirō* » (La légende du grand judo), 1943
Billy Wilder, « *Sunset Boulevard* » (Boulevard du crépuscule), 1950
Alfred Hitchcock, « *Suspicion* » (Soupçons), 1941
Michael Curtiz, « *The Adventures of Robin Hood* » (Les aventures de Robin des bois), 1938
Michel Hazanavicius, « *The artist* » (L'artiste), 2011
Joel Coen, « *The big Lebowski* » (Erreur sur la personne), 1998
Brian De Palma, « *The Black Dahlia* » (Le Dahlia Noir), 2006
Edward Sedgwick, « *The Cameraman* » (Le cameraman), 1928
Peter Medak, « *The Changeling* » (L'enfant du diable), 1980
Martin Scorsese, « *The Color of Money* », 1986
William Friedkin, « *The Exorcist* » (L'exorciste), 1973
Francis Ford Coppola, « *The Godfather : Part III* » (Le Parrain), 1990
Rupert Wainwright, « *The Fog* » (Le brouillard), 2005
Robert Wise, « *The Haunting* » (La maison du diable), 1963
Jerry Lewis, « *The Ladies Man* » (Le tombeur de ces dames), 1961
Orson Welles, « *The Magnificent Ambersons* » (La splendeur des Amberson), 1942
Alfred Hitchcock, « *The Man Who Knew Too Much* » (L'homme qui en savait trop), 1956
Martin Campbell, « *The Mask of Zorro* » (Le Masqué de Zorro), 1998
Les Wachowski, « *The Matrix Reloaded* », 2003
Peter Segal, « *The Naked Gun 3 1/2: The Final Insult* » (Y-a-t'il un flic pour sauver Hollywood), 1994
Jean-Jacques Annaud, « *The Name of the Rose* » (Le nom de la rose), 1986
Charles Laughton, « *The Night of the Hunter* » (La nuit du chasseur), 1955
Nicholas McCarthy, « *The Pact* » (Le Pacte), 2012
Dallas Richard Hallam, « *The Pact 2* » (Le pacte 2), 2014
Alfred Hitchcock, « *The Pleasure Garden* » (Le jardin du plaisir), 1925
Michael Powell, « *The Red Shoes* » (Les chaussons rouges), 1948
Stanley Kubrick, « *The Shining* » (L'enfant lumière), 1980
Robert Siodmak, « *The Spiral staircase* », 1946
Norman Jewison, « *The Thomas Crown Affair* », 1968
Peter Weir, « *The Truman Show* », 1998
Brian de Palma, « *The Untouchables* » (Les incorruptibles), 1987
Michael Apted, « *The World Is Not Enough* » (Le monde ne suffit pas), 1999
James Cameron, « *Titanic* », 1997
Jacques Demy, « *Trois places pour le 26* », 1988
Jean Cocteau, « *Universal orphée* », 1950
Alfred Hitchcock, « *Vertigo* » (Sueurs froides), 1958
Jean-Luc Godard, « *Vivre sa vie* », 1962
Ang Lee, « *Wà Cáng Lóng* » (Le Tigre et le Dragon), 2000
Robert Wise, « *West side story* », 1961



Wong Kar-wai, « *Yat doi jung si* » (The Grandmaster), 2013
Vincente Minnelli, « *Ziegfeld Follies* », 1945

FILMS D'ANIMATION METTANT EN SCÈNE LES ESCALIERS

Clyde Geronimi, « *Cendrillon* », 1950
John Musker, « *Hercule* », 1997
Mark Osborne, « *Kung-fu Panda* », 2008
Gary Trousdale, « *La belle et la bête* », 1991
Clyde Geronimi, « *La belle et le clochard* », 1955
Bob Peterson, « *Là-haut* », 2009
Gary Trousdale, « *Le bossu de Notre-Dame* », 1996
Paul Grimault, « *Le roi et l'oiseau* », 1980
Hiroyuki Morita, « *Le royaume des chats* », 2002
D'après Hergé, « *Les aventures de Tintin* », jan.1991 - mai 1991
Hugh Harman, « *Les Looneytunes* », 1929 - Ajd.
Hayao Miyazaki, « *Mon voisin Totoro* », 1988
Byron Howard, « *Raiponce* », 2010
Ben Stassen, « *Royal Gorgi* », 2019
Clyde Geronimi, « *Shrek* », 1950
Pete Docter, « *Soul* », 2020
William Hanna, « *Tom & Jerry* », 1940 - Ajd.
Makoto Shinkai, « *Your Name* », 2016

AUTRES FILMS PARTICIPANTS AU DÉVELOPPEMENT DU PROPOS

James Cameron, « *Abyss* », 1989
Ridley Scott, « *Alien* », 1979
Ridley Scott, « *Blade Runner* », 1982
David Hand, « *Blanche-Neige et les 7 Nains* », 1937
Christopher Nolan, « *Interstellar* », 2014
Oliver Stone, « *JFK* », 1991
Steven Spielberg, « *Jurassic Park* », 1993
Colin Trevorrow, « *Jurassic World* », 2015
John Ford, « *La chevauchée fantastique* », 1939
Steven Spielberg, « *Ready Player One* », 2018

Robert Zemekis, « *Retour vers le futur* », 1985

Ridley Scott, « *Seul sur Mars* », 2015

Georges Lucas, « *Star Wars* », 1977

John Lasseter, « *Toy Story* », 1995

Pete Docter, « *Vice-Versa* », 2015

Georges Méliès, « *Le Voyage dans la lune* », 1902

Anthony Mann, « *Winchester 73* », 1950

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



LEXIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE

LA MISE EN SCÈNE

L'acteur

Le jeu d'acteur :

Expressions du visage, gestes, corps, paroles Les aspects physiques d'un acteur (« beauté », autres films, associations à un type de personnage, statut de « star », etc.)

Le maquillage

Les costumes

Le décor :

Décors naturels /Décors en studio

L'éclairage High key :

Lumière diffusée pour assurer une lisibilité maximale

Low key :

Éclairage contrasté, jeux d'ombres, effets de clair-obscur

Lumière :

Lumière naturelle / Lumière d'extérieur

LA MISE EN CADRAGE

Le champ :

L'espace délimité par le cadre

Le hors-champ :

L'espace qui existe au-delà du cadre de l'image et qui est suggéré par le film (souvent dit « off »)

Le contre-champ :

L'espace qui fait face au plan précédent, filmé suivant un axe de caméra opposé (max. 180°). L'alternance (dans un dialogue par exemple) s'appelle champ/contre-champ

Le surcadrage :

Action de recadrer à l'intérieur du cadre grâce à une fenêtre, à une porte, à une ouverture quelconque qui délimite un cadre à l'intérieur du cadre

Les angles de vue

La plongée :

La caméra est placée au-dessus de l'objet filmé

La contre-plongée :

La caméra est placée au-dessous de l'objet filmé

L'échelle des plans

Le plan d'ensemble :

(ou plan général) cadre le décor, avec ou sans personnage

Le plan moyen :

cadre le personnage en pied

Le plan américain :

cadre le personnage à mi-cuisse

Le plan rapproché :

(plan-taille ou plan-poitrine) cadre le personnage à la ceinture ou à la poitrine

Le gros plan :

cadre le personnage au visage

Le plan de détail :

(ou très gros plan) isole un détail

Les mouvements de caméra

- Le travelling : Toute la caméra se déplace par un mouvement de translation, en caméra portée ou à l'aide d'un véhicule (grue, chariot sur rails, etc.)
- Le panoramique : La caméra ne bouge que par rotation, elle pivote sur son axe vertical ou horizontal
- Le zoom : (ou travelling optique), mouvement d'optique, la caméra ne bouge pas, seule la focale varie, provoquant un effet d'éloignement ou de rapprochement

LA MISE EN CHAÎNE, LE MONTAGE

- Un plan : (unité de Suite continue d'images entre deux « coupes » base du montage)
- Une coupe : Changement de plan
- Un fondu : Effacement progressif d'un plan tandis que le enchaîné : suivant apparaît peu à peu
- Un fondu au noir : Effacement progressif de l'image qui devient noire
- Un raccord : Manière de lier deux plans de façon « transparente », suivant un principe de continuité (du mouvement, du geste, du regard...)
- Une séquence : Fragment du film constitué d'un ou de plusieurs plans et considéré comme unitaire (de lieu, de temps ou d'action) ; l'autonomie de la séquence peut être soulignée par des éléments de ponctuation (fondu enchaîné, fondu au noir, intertitre)
- Un plan-séquence : Très long plan qui englobe l'entièreté d'une unité narrative, sans coupe
- Une ellipse : Moment de l'action qui n'est pas montré au spectateur
- La règle des 180 degrés : Dans le système du montage par continuité, la caméra doit rester d'un même côté de l'axe de jeu pour que la représentation des relations spatiales entre les objets reste cohérente d'un plan à l'autre
- Le son
(parole/bruit/musique)
- son « in » : Son dont la source est visible dans le plan
- son « off » : Son dont la source est hors-champ
- son « over » : Son extradiégétique

Bibliographie :

- DAMDI QNA 5 - «STAIRS FOR PUBLIC SPACE» - (COLLECTIF)/ édité par Jinyoun Na
- Michel Matana - «Concevoir et construire - ESCALIERS» / éditions Alternatives
- Guide technique 2012 - «Comment faire des escaliers ?» - collection recherche développement métier - Union des Métalliers
- Annick Stein - «Les escaliers» / éditions Eyrolles
- «STAIRCASES ESCALERAS» - 2004 /édité par Pilar Chueca
- Paul Barton - «Détails d'escaliers contemporains» - 2014 / éditions Le Moniteur
- Pilar Chueca - «The art of Staircases» / éditions Links
- Lydie Decobert - «L'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock : une dynamique de l'effroi» -2008 / éditions L'Harmattan

Revues :

- EXÉ - ARCHITECTURE DÉTAIL TECHNIQUE N°28 - ESCALIERS - édition «À VIVRE»
- DETAIL - 2014 - TREPPEN, Aufzüge

Sitographie :

- <http://davidverdier.over-blog.com/2016/02/l-escalier-au-cine.html>
- <https://fenetresurecran.wordpress.com/2015/10/28/dossier-architecture-et-cinema-lescalier/>
- <https://balatelier051213.files.wordpress.com/2013/02/pacocc82me-godinot-promenade-par-lescalier-tfe-ulb-2012.pdf>
- http://cine-express.e-monsite.com/pages/dossiers/les-cadrages-au-cinema.html?fbclid=IwAR-DjE5sZS9-w2En8pn-6S_8Gpr74oeLHWrfvVtAG3z3a_Macd99Mg-9dLQw
- <https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-lhistoire/comment-les-hommes-du-passe-voyaient-ils-leur-futur-44-il-etait-une-fois-demain-aux-origines-de-la>
- https://www4.ac-nancy-metz.fr/ia54-gtd/arts-et-culture/sites/arts-et-culture/IMG/pdf/HISTOIRE_DU_CINEMA_ANIMATION.pdf
- <https://www.futura-sciences.com/tech/dossiers/technologie-cinema-animation-techniques-plus-grands-films-2537/page/2/>
- https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01127231/document?fbclid=IwAR1b79lv8Jp5T36VslJtIrsjC-SA_3FCzaYP7gsqXEglSfboxfWFh54NEIW8
- https://www.youtube.com/watch?v=CMdAb-YjKAw&ab_channel=BlowUp%2C1%27actualit%C3%A9ducin%C3%A9ma%28oupresque%29-ARTE

- <https://www.lemagducine.fr/cinema/dossiers/les-escaliers-cinema-dossier-hitchcock-wilder-de-palma-10014426/>
- <https://www.cnrtl.fr/definition/science-fiction>
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Science-fiction>
- <https://www.futura-sciences.com/tech/dossiers/technologie-cinema-animation-techniques-plus-grands-films-2537/page/2/>
- <https://www.memoires-en-jeu.com/pedagogie/autour-du-cinema-de-propagande-le-cuirasse-potemkine-de-serguei-mikhailovitch-eisenstein-1925-analyse-filmique-dune-sequence-les-escaliers-dodessa/>
- <https://www.cairn.info/revue-1895-2018-2-page-32.htm>
- <https://www.mediametrie.fr/fr/lemotion-des-spectateurs-au-coeur-de-la-mesure-cinema-de-mediametrie>
- <https://www.lemagducine.fr/interviews/interview-scenaristes-francais-experiences-personnelles-4-10019735/>
- <https://lesyeuxdargus.wordpress.com/2013/04/17/lescalier-de-lopera-garnier/>
- <https://www.theatrejuliette.fr/spectacle/lamerique>
- <https://romeoetjuliette.eu/portfolio/les-decors/>
- <https://cinephagemaniac.blogspot.com/2019/08/550-mon-avis-sur-wedding-nightmare-de.html>
- <https://www.pixfan.com/travelling-compense-effet-vertigo/>
- https://libresavoir.org/index.php?title=Vertigo_%28Sueurs_froides%29_d%27Hitchcock
- <https://www.rayonvertcinema.org/les-trois-lumieres-fritz-lang/>
- <https://films.oeil-ecran.com/2016/05/21/soupcons/>
- https://www.senscritique.com/film/Le_Dahlia_Noir/critique/40359356
- <https://leventsombre.org/films/crime-policier-thriller/siodmak-robort/spiral-staircase>
- <http://www.courte-focale.fr/cinema/critiques/lesprit-de-cain-brian-de-palma-1992/>
- https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2005_num_154_1_3932_tl_0173_0000_2

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
 UNIVERSITÉ D'ARTS DU DROIT D'AUTEUR DE NANTES

ORGANIGRAMME D'AXES DE RECHERCHES

Classification des ouvrages seulement consultés en fonction de leur domaine.

- Evelyne Cohen/Gérard Monnier , « *L'architecture et ses images* », Sociétés & Représentations, n° 30, 2010
- Veronique Boone , *Le Corbusier et le cinéma : la communication d'une oeuvre*, thèse de doctorat en Architecture, dirigée par Richard Klein - Eric Van Essche , Lille 3 , 2017

Le cinéma dans l'histoire de l'architecture

Les escaliers remarquables

- DAMDI QNA 5, *Stairs for public space*, s.n , s.d
- *L'escalier du Chand Baori en Inde*, <https://www.french-art-concept.fr/escalier-chand-baori-inde.html> , 2019

L'art du mouvement des corps

- Christophe Damour, *Jeux d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, s.d
- Avishag Zafrani , « *Mouvement/arrêt - cinéma et pensée Jean-Louis Comolli* », Cités , n° 77 2019/1, p. 33 à 42

- Gilles Deleuze , Cinéma, tome 2. *L'Image-temps* , Paris , Editions de Minuit ,1985
- Gilles Deleuze , Cinéma, tome 1. *L'Image-mouvement* , Paris , Editions de Minuit ,1983
- Dominique Chateau , « *L'idée cinématographique* », n° 77, Cités ,2019/1, p 43-54

Pensées philosophique sur le cinéma

- Annick Stein , *Les escaliers* , Paris , Eyrolles , 1996
- Michel Matana , *Concevoir et construire* - ESCALIERS , Paris , Alternatives , s.d
- EXÉ - *Architecture détail technique n°28* - ESCALIERS - édition «à vivre», (revue)

L'escalier: un élément architectural

Architecture et cinéma

- Charles Perraton, *Les dispositifs de médiation dans le passage de l'architecture au cinéma*, Les Dispositifs de médiation au cinéma, revue Cinémas Volume 9, Numéro 1, automne 1998, p. 25-42
- Dominique Sipère et Alain J.-J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma, collection Spectaculaire*, Presses universitaires de Rennes, 2007

- Guy Debord , *La Société du spectacle* ,Paris ,Gallimard ,1996
- Catherine Bouko , « *Le théâtre immersif : une définition en trois paillets* », Sociétés , n° 134 2016/4, p 55 à 65

La société du spectacle

- s.n., *L'architecture et collection Sociétés & Représentations /2 (n° 30)*, Sorbonne Université, 2019
- Cristiane Freitas Guffeney, *Représentation culturelle et architecture*, Sociétés /4 (no 94), p. 119, 2006

L'art de la représentation

La représentation comme élément dans le monde cinématographique

- Joëlle Rousseau Rivard, *Le dispositif de (de)montage*, Université de Montréal, 2019
- Lydie Decobert, *L'escalier-fred Hitchcock: une dynamique*, 2008

La scénographie dans les films

- Mahtab Mazlouman , « *L'architecte et le scénographe, regards croisés sur l'espace* », Études théâtrales , n° 54-55 , 2012/2-3 , p.284-290
- Renato Lori , *Scénographie et réalisation des décors pour le cinéma* , Rome , Gremese , 2016

La création d'espaces

- Réjane Hamou, *120 ans de création mondiale*, Malakoff, 2019
- Fatma Mrad , *Cabinaires : Déclenchement des émotions*, Préface de Richard Klein, Architecture, dirigée par Olfa et Hot Pascale, Alpes , s.d

- Xavier KAWA-TOPOR/Ilan NGUYEN , Michael Dudok de Wit, *le cinéma d'animation sensible*, Entretien avec le réalisateur de La Tortue rouge, Bordeaux, Capricci Editions, 2019
- Sébastien Denis , *Le cinéma d'animation - 3e éd. Techniques, esthétiques, imaginaires*, Paris, Armand Colin, 2017
- Michel Jaumain/Guy Vandenbulcke , « *Le cinéma d'animation* », Courrier hebdomadaire du CRISP, n° 1217-1218, 1988/32-33, p.3 à 51
- Patrick BARRES , *LE CINÉMA D'ANIMATION Un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, l'Harmattan, 2007

- Antoine de Baecque/Thierry Frémaux , « *La cinéphilie ou l'invention d'une culture* », Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n° 46, 1995, p.133-142
- Gustave Shaimi , *BIENVENUE À GATTA-CA*, CourteFocale.fr, <http://www.courte-focale.fr/cinema/analyses/bienvenue-a-gattaca/>, 2011
- EISENSTEIN, *le cuirassé Potemkine 1925* critique <http://histoirearts.blogspot.com/p/eisenstein-le-cuirasse-potemkine-1925.html>

- Esther Pelletier/Irène Roy (dir.) , *Adapter le théâtre au cinéma*, Etudes littéraires, 2014
- ANDRÉ BAZIN , « *Théâtre et cinéma* », Esprit, n° 180, 1951, p.891-905

Le théâtre

La place des films d'animation

La critique et l'analyse cinématographique

- Emmanuelle Toulet , « *Le cinéma à l'Exposition universelle de 1900* », Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine, n°33-2, 1986, p. 179-209
- Fabienne Collard et al. , « *La production cinématographique* », Dossiers du CRISP, n° 86, 2016/1, pages 9-33
- Emmanuelle Toulet , *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, GALLIMARD, 1988

Le 7ème art

L'escalier dans les courants cinématographiques

Comment faire un film ?

- Alain Bergala/Jordi Ballo , *Les motifs au cinéma*, Rennes, PUR, 2019
- Jacques Aumont/Bernard Benoit , *Le cinéma expressionniste: De Caligari à Tim Burton*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008

- Avishag Zafrani , « *Grand Format Penser le cinéma, faire le cinéma* », Cités, n° 77, 2019
- Melanie Nash/Jean-Pierre Sirois-Tréhan (dir.) , « *Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)* », Revue d'études cinématographiques, n°1/14, 2003
- Dominique Villain , *Faire des films*, Vincennes Presses universitaires de Vincennes, 2016

Entre jeu et rôle au cinéma

- Thomas Benjamin (dir.) , *TOURNER LE DOS Sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013
- Francis Bordat , « *De Charlot aux Charlot: la mise en scène comme « extension » du jeu* », La mise en scène, 2000, p. 59-72

La place du décor au cinéma

- *Le décor de cinéma*, Au premier plan: les ateliers d'angers 21-29 Août 2009, conférence/ Projection/ workshop/expositions
- « *Rôle du décor de cinéma* », Séquences La revue de cinéma, n°3, 1956

L'espace d'action au grand écran

- Jacques Aumont (dir.) , *La mise en scène*, Paris, De Boeck Supérieur, 2000
- Jean Duchet , « *L'escalier* », *La mise en scène*, 2000, p.37 à 46
- Josette Sultan , *Ecrire le cinéma Le temps et l'espace d'un film*, Paris, Bordas, 1981

Rythmes et émotions, acteurs à part entière

- Caroline Renard , « *Des émotions dans l'art contemporain* », Emotion-Cinéma, 2015, p.45-60
- Jean Jourdeuil , « *L'escalier de Chatterton* », Le spectacle romantique, 1982/38, p. 106-116

Ambiances

...s-Vallée, Caroline Re-
nts spéciaux au cinéma
ons en France et dans le
, Armand Colin, 2018
cinéma et ambiances ur-
nement et exacerbation
projet de thèse en Archi-
Nicolas Tixier, Mezziou
al, Université Grenoble

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

Couverture : originale

remerciements : <https://www.artphotolimited.com/galerie-photo/quentin-calvinhac>

préface : <https://fr.dreamstime.com/cuves-stockage-bateau-citerne-port-image124662894>

sommaire : <https://fr.dreamstime.com/image-stock-compte-%C3%A0-rebours-film-image13068211>

les typologies d'escaliers : <https://pixabay.com/photos/stairs-black-and-white-architecture-2332007/>

Introduction: https://fr.123rf.com/photo_83929477_escalier-en-coli-ma%C3%A7on-dans-la-tour-architecture-int%C3%A9rieure-du-b%C3%A2timent.html

Clap 1, 2 et 3 : <https://www.istockphoto.com/fr/photos/film>

CLAP 1

Fig 1 : <https://www.igsdeco.com/cristal-rampe-escalier/91-boule-depart-de-rampe-d-escalier-strass-de-swarovski.html>

<http://cottgwladys.canalblog.com/archives/2016/01/25/33266176.html>

Fig 2 : <https://fr.dreamstime.com/ancien-c%C3%A8dre-rouge-g%C3%A9ant-%C3%A0-croissance-ancienne-image-haute-r%C3%A9solution-d-occidental-fractionn%C3%A9-provenant-cedar-image158255150>

<https://www.alamyimages.fr/photos-images/sculpture-sur-pierre-pr%C3%A9historique.html>

Fig 3 : <https://br.pinterest.com/ruidrummond/neocl%C3%Aissico-greco-romano/>

Fig 4 : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philolo-les-femmes-et-la-vie-ordinaire>

Fig 5 : <https://www.francebleu.fr/emissions/n-arrete-pas-l-histoire/que-d-ingeniosite-dans-la-construction-des-escaliers>

Fig 6 : http://www.mathouriste.eu/Weyl/weyl_transl.htm

Fig 7 : <https://www.levasiondessens.com/la-traboule-un-exception-lyonnaise.jpg>

Fig 8 : <https://www.dna.fr/region/2019/02/21/strasbourg-la-plate-forme-de-la-cathedrale-fait-peau-neuve>

Fig 9 : <https://www.pinterest.fr/pin/494621971565282809/>

Fig 10 : <https://www.pinterest.fr/pin/306667055877831179/>

Fig 11 : <https://www.connaissancedesarts.com/monuments-patrimoine/chateaux/lescalier-du-chateau-de-chambord-focus-sur-un-chef-doeuvre-11137570/>

Fig 12 : <https://www.pinterest.fr/pin/651896114782823824/>

Fig 13 : <https://www.pinterest.fr/pin/287878601163274881/>

Fig 14 : <https://www.goandlive.com/sejour-6163-visite-guidee-de-lopera-garnier>

Fig 15 : <https://bookinbudapest.com/fr/visite-opera-budapest>

Fig 16 : [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Tower_of_Babel_\(Vienna\)_-Google_Art_Project_-_edited.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Tower_of_Babel_(Vienna)_-Google_Art_Project_-_edited.jpg)

Fig 17 : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:El_Castillo_Stitch_2008_Edit_1.jpg

Fig 18 : <https://www.routard.com/actualite-du-voyage/cid136009-chand-baori-une-merveille-meconnue-du-rajasthan.html>

Fig 19 : <https://www.lapresse.ca/voyage/destinations/asie/200904/20/01-848430-la-grande-muraille-de-chine-beaucoup-plus-longue.php>

Fig 20 : <https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/2015-02-27/les-plus-beaux-escaliers-du-monde-a66a9ad1-6132-441a-b336-34149d1ce5db.jpg>

Fig 21 : https://fr.123rf.com/photo_89158558_odessa-ukraine-23-aout-2017-les-marches-potemkin-%C3%AD-odessa-en-ukraine-dans-une-belle-journ%C3%A9e-d-%C3%A9t%C3%A9-le-23.html

Fig 22 : [3 https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/2015-02-27/les-plus-beaux-escaliers-du-monde-a66a9ad1-6132-441a-b336-34149d1ce5db.jpg](https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/2015-02-27/les-plus-beaux-escaliers-du-monde-a66a9ad1-6132-441a-b336-34149d1ce5db.jpg)

Fig 23 : <https://www.archilovers.com/projects/70266/the-pyramid.html>

Fig 24 : https://fr.123rf.com/photo_48743556_stairway-et-l-%C3%A9glise-de-bom-jesus-do-monte-un-sanctuaire-portugais-%C3%AD-ten%C3%B5es-pr%C3%A8s-de-la-ville-de-braga-auport.html

Fig 25 : <https://www.routard.com/actualite-du-voyage/cid134824-un-observatoire-astronomique-classe-a-l-unesco-a-jaipur.html>

Fig 26 : <https://beau-insolite.com/2019/07/05/lescalier-en-spirale-des-monts-taihang-en-chine/>

Fig 27 : <https://www.pinterest.com/pin/438889926186136664.jpg>

Fig 28 : <https://www.admagazine.fr/architecture/baladediaporamales-plus-beaux-escaliers-dans-le-monde43211.jpg>

Fig 29 : <http://www.lankaart.org/article-capri-villa-malaparte-37145407.html>

Fig 30 : <https://www.pariscityvision.com/fr/visite-audioguidee-sacre-coeur>

Fig 31 : <https://www.pinterest.fr/pin/453104412502481039/>

Fig 32 : <https://www.pinterest.fr/pin/620300548662081349/>

Fig 33 : photographie personnelle, souvenirs de voyage au Brésil en 2019

Fig 34 : <https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/2015-02-27/les-plus-beaux-escaliers-du-monde-a66a9ad1-6132-441a-b336-34149d1ce5db>

Fig 35 : <https://www.alamyimages.fr/dragon-escaliers-pour-chiang-mai-thailande-temple-image68414525.html>

Fig 36 : <https://www.barcellona.shop/fr/visite-guidee/visite-guidee-du-parc-guell-a-barcelone.html>

Fig 37 : <http://www.artlyriquefr.fr/images/Palais%20Garnier/>

Fig 38 : <https://www.pinterest.fr/pin/217509856982224071/>

Fig 39 : <https://www.pinterest.fr/agnesgourin/th%C3%A9%C3%A2tre-grec/>

Fig 40 : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Gradin>

Fig 41 : <http://romain.archi.free.fr/index.php?page=theatre%20d%20orange>

Fig 42 : <http://romain.archi.free.fr/index.php?page=les%20theatres%20romains>

Fig 43 : <https://www.alamyimages.fr/photos-images/m%C3%A9di%C3%A9val.html>

Fig 44 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Rom%C3%A9o_et_Juliette

Fig 45 : <https://www.resmusica.com/2015/10/03/metz-romeo-et-juliette-sinvitent-chez-tim-burton/>

Fig 46 : <https://www.resmusica.com/2015/10/03/metz-romeo-et-juliette-sinvitent-chez-tim-burton/>

Fig 47 : <https://revuejeu.org/2018/07/19/27e-festival-des-arts-de-saint-sauveur/romeo-and-juliet-with-miguel-anaya-and-caitlin-valentine-ellis-photo-by-jennifer-zmuda-1/>

Fig 48 : <https://revuejeu.org/2018/07/19/27e-festival-des-arts-de-saint-sauveur/romeo-and-juliet-with-miguel-anaya-and-caitlin-valentine-ellis-photo-by-jennifer-zmuda-1/>

Fig 49 : <https://www.tony-comedie.com/casting/annonce-castings-romeo-et-juliette-78/>

Fig 50 : Extraits issus du film

Fig 51 : <https://romeoetjuliette.eu/>

Fig 52 : <https://romeoetjuliette.eu/>

Fig 53 : <https://romeoetjuliette.eu/>

Fig 54 : <https://berylhm.com/2016/06/28/romeo-et-juliette-par-branagh/>

Fig 55 : <https://theatre.caen.fr/spectacle/cendrillon>

Fig 56 : <https://theatre.caen.fr/spectacle/cendrillon>

Fig 57 : <http://www.chroniquesdedanse.com/critiques/cendrillon-4/>

Fig 58 : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/dans-les-coulisses-de-cendrillon-le-ballet-de-prokofiev-a-l-opera-de-versailles_3280417.html

Fig 59 : <https://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/la-petite-piece-en-haut-de-lescalier/>

Fig 60 : <https://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/scala/>

Fig 61 : <https://sceneweb.fr/faust-de-goethe-par-ronan-riviere/>

Fig 62 : <https://destinationlangues.wordpress.com/2019/12/04/ca-te-dit-daller-au-theatre/>

Image de la page 51 : <https://www.pinterest.fr/pin/327496204147939239/>

Fig 63 : https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Carbutt

Fig 64 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Folding_Pocket_Kodak_Camera_ad_1900.jpg

Fig 65 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Edison_2.jpg

Fig 66 : <https://www.frenchweb.fr/cinema-numerique-la-pellicule-encore-obligatoire/123930>

Fig 67 : https://www.wikiwand.com/en/History_of_film_technology

Fig 68 : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Photost%C3%A9rosynth%C3%A8se>

Fig 69 : <http://plusloinquelaboutdcine.blogspot.com/2010/06/>

Fig 70 : <https://www.usinenouvelle.com/article/sortie-d-usine-et-l-usine-lumiere-fut.N693234>

Fig 71 : <https://www.asca-asso.com/2021/02/05/stage-creation-de-musique-de-films/>

Fig 72 : <https://lacompanietangram.fr/fr/spectacle/sur-des-films-de-georges-melies/>
Fig 73 : <https://www.lambesc.fr/mes-sorties/loisirs-et-culture/cinema/>
Fig 74 : <https://www.cine-vox.com/location-de-salle/>
Fig 75 : <http://rockyrama.com/super-stylo-article/jfk-retour-sur-le-film-culte-doliver-stone>
Fig 76 : <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/les-fantomes-deisenstein>
Fig 77 : <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-89979/dvd-blu-ray/?cproduct=80524>
Fig 78 : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/27-juin-1905-mutinerie-cuirasse-potemkine/>
Fig 79 : <https://lefilde-laure.wordpress.com/2016/01/16/3-hida-s-eisenstein-potemkine-1925-analyse>
Fig 80 : <https://lefilde-laure.wordpress.com/2016/01/16/3-hida-s-eisenstein-potemkine-1925-analyser/>
Fig 81 : <https://www.spotern.com/fr/spot/movie/les-incorruptibles/11989/le-landau-qui-devale-dans-les-escaliers-dans-les-incorruptibles>
Fig 82 : <https://films.oeil-ecran.com/2019/12/30/naked-gun-3/>
Fig 83 : <http://www.oeildechouette.com/2012/09/batman-et-le-paradoxe-de-lescalier.html>
Fig 84 : <http://transmettrelecinema.com/film/lumieres-de-ville/>
Fig 85 : <https://cinapse.co/the-spiral-staircase-spellbinds-on-blu-542f5fd3e5f8?gi=9b0692c7fbfc>
Fig 86 : https://www.senscritique.com/film/Escalier_de_service/483852
Fig 87 : https://www.senscritique.com/film/L_escalier_sans_fin/38869438
Fig 88 : https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=31741.html
Fig 89 : <https://moncinemaamoi.blog/2017/08/26/odds-against-tomorrow-robert-wise-1959/>
Fig 90 : https://www.senscritique.com/film/L_Escalier_de_fer/10524610
Fig 91 : <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-12288/dvd-blu-ray/?cproduct=84851>
Fig 92 : https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=237165.html
Fig 93 : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Pact_2
Fig 94 : <https://www.pinterest.es/pin/754845587536812951/>
Image de la page 75 : <https://www.leshouches.fr/culture-sports-loisirs/cinema/>

CLAP 2

Fig 95 : <https://www.dvdf.com/dvd/c78048-alfred-hitchcock-presente-la-serie-originale-saison-1.html>
Fig 96 : <https://www.rollingstone.fr/alfred-hitchcock-meilleurs-films/>
Fig 97 : <https://www.pinterest.fr/pin/422494008777845563/>
Fig 98 : <https://www.ecranlarge.com/dvd-blu-ray/dossier/1010619-alfred-hitchcock-les-annees-selznick-retour-sur-une-periode-riche-mais-houleuse-de-sa-carriere>
Fig 99 : <http://www.kinopitheque.net/motif-5/>
Fig 100 : Extraits issus du film



Fig 101 : <https://films.oeil-ecran.com/2016/05/21/soupcons/>
Fig 102 : https://moncinemaamoi.blog/2017/10/28/shadow-of-a-doubt-alfred-hitchcock-1943/ombre_d_un_doute_05/
Fig 103 : [ecf3f71b9155a2fc33a8bcd4c0486c2.jpg](https://www.istockphoto.com/fr/photo/escargot-avec-ombre-de-gu%C3%A9pard-concept-graphique-dans-un-style-vintage-gm537717124-95473799.jpg)
Fig 104 : <https://www.pinterest.fr/pin/475411304398419320/>
Fig 105 : Extrait issu du film
Fig 106 : <https://fenetresurecran.wordpress.com/tag/kevin-costner/>
Fig 107 : Extraits issus du film
Fig 108 : Extrait issu du film
Fig 109 : Extraits issus du film
Fig 110 : <https://www.ocs.fr/actualite/soiree-billy-wilder-la-perfection-hollywoodienne>
Fig 111 : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/hitchcock-innocent-dans-un-monde-coupable-l4-icone-du-mystere>

Fig 112 : <https://www.istockphoto.com/fr/photo/escargot-avec-ombre-de-gu%C3%A9pard-concept-graphique-dans-un-style-vintage-gm537717124-95473799.jpg>
Fig 113 : <https://www.istockphoto.com/fr/photo/bobines-de-film-vintage-8mm-des-films-%C3%A0-la-maison-histoire-et-souvenirs-gm947659542-258747045.jpg>
Fig 114 : https://fr.123rf.com/photo_84997063_film-vintage-en-effet-de-couleur-cin%C3%A0matographique-film-d%C3%A0roul%C3%A0-de-35-mm-et-ciseaux-concept-de-montage-fin.html
Fig 115 : <https://www.cineserie.com/news/cinema/shining-fete-ses-40-ans-decouvrez-5-anecdotes-du-tournage-3565456/>
Fig 116 : Extrait issu du film
Fig 117 : <https://www.cnews.fr/cine/2016-05-20/le-realisateur-de-lexorciste-filme-un-exorcisme-au-vatican-729928>
Fig 118 : <http://cafardsathome.canalblog.com/archives/2008/05/06/9082491.html>
Fig 119 : <http://allenjohn.over-blog.com/article-the-adventures-of-robin-hood-michael-curtiz-william-keighley-1938-81833497.html>
Fig 120 : <https://www.filmbobbery.com/2016/03/06/adventures-of-don-juan-1948/>
Fig 121 : Extrait issu du film
Fig 122 : Extrait issu du film
Fig 123 : Extrait issu du film
Fig 124 : <https://www.chronicart.com/cinema/kill-bill-vol-1/>
Fig 125 : Extrait issu du film
Fig 126 : Extrait issu du film
Fig 127 : <https://programme-tv.nouvelobs.com/cinema/octopussy-626588/>
Fig 128 : <https://www.avoir-alire.com/a-toute-epreuve-hard-boiled-la-critique-du-film-d-action-extatique>
Fig 129 : Extrait issu du film

Fig 130 : Extrait issu du film

Fig 131 : <https://beta.flim.ai/actor/Q2hyaXNOaW5lIEFudQ==>

Fig 132 : Extraits issus du film

Fig 133 : Extraits issus du film

Fig 134 : <http://voitures-miniatures-tv-cinema.over-blog.com/2017/05/good-bye-my-lord.html>

Fig 135 : Extraits issus du film

Fig 136 : Extraits issus du film

Fig 137 : <https://julenschouller.com/critique-dangereusement-votre-1985>

Fig 138 : https://www.lepoint.fr/cinema/nos-films-du-dimanche-soir-west-side-story-shakespeare-a-new-york-13-10-2019-2341006_35.php

Fig 139 : <https://www.pinterest.es/allisonmwagner/documentaries/>

Fig 140 : <https://burlexe.com/burlesque/burlesque-shows/ziegfeld-follies-burlesque-show-new-york/>

Fig 141 : <https://m.cinemagia.ro/filme/an-american-in-paris-un-american-la-paris-10210/>

Fig 142 : <https://www.pinterest.fr/pin/399131585734537258/>

Fig 143 : Extrait issu de la comédie musicale

Fig 144 : <https://www.vogue.fr/culture/article/audrey-hepburn-drole-de-frimousse-en-10-cliches-vintage>

Fig 145 : <https://punchbaby.com/2014/01/we-can-neutron-dance-hollywood-movie-dance-tribute-part-2/>

Fig 146 : <http://legoutducinema.blogspot.com/2012/10/la-splendeur-des-amberson-magnificent.html>

Fig 147 : Extrait issu du film

Fig 148 : Extrait issu du film

Fig 149 : <https://izzo-architecte.com/maison-moderne-architecture-construction-villa-durable/portfolio/lhabitat-dans-les-films-de-tim-burton/>

Fig 150 : <httpswww.wired.comstoryjoker-stairs-meme-tourism.jpg>

Fig 151 : Extrait issu du film

Fig 152 : Extraits issus du film

Fig 153 : <httpsabcnews.go.comTechnologybrain-gorestoryid=24249549.jpg>

Fig 154 : <https://www.goldengeek.net/critique-vice-versa/>

Fig 155 : Schéma personnel

Fig 156 : <https://www.simondor.com/blog/2017/03/conceptions-cycliques-cognition-en-temps-reel.html>

Fig 157 : <httprecto--verso.blogspot.com201204ugc-fait-son-cinema-avec-sa-nouvelle.html.jpg>

Fig 158 : Extraits issus du film

Fig 159 : Extraits issus du film

Fig 160 : Extrait issu du film



Fig 161 : http://www.transmettrelecinema.com/media/dossiers-maitre/DM_Bienvenue_a_Gattaca_WEB_acc.pdf
Fig 162 : Extrait issu du film
Fig 163 : Extrait issu du film
Fig 164 : Extrait issu du film
Fig 165 : <https://www.janusfilms.com/films/1021>
Fig 166 : Extraits issus du film
Fig 167 : <http://hajeliotelecazi.eklablog.com/the-artist-a117333664>
Fig 168 : Collage d'extraits du film
Fig 169 : <http://lieuxdecinema.blogspot.com/2018/01/titanic-1996-baja-studios-rosarito-baja.html>
Fig 170 : <https://www.pinterest.ch/pin/837880705648080143/>
Fig 171 : <https://www.pinterest.fr/pin/501658845988366958/>
Fig 172 : Extrait issu du film
Fig 173 : <https://acoqueranblog.wordpress.com/2015/08/26/hello-world/>
Fig 174 : <https://www.aufeminin.com/sorties-cinema/ces-chooses-que-vous-ne-saviez-pas-sur-les-films-sissi-un-des-roles-les-plus-iconiques-de-romy-schneider-s4007995.html>
Fig 175 : <https://www.pinterest.fr/pin/386676317988876315/>
Fig 176 : <http://photocosmos.centerblog.net/21375-autant-en-emporte-le-vent>
Fig 177 : Extrait issu du film
Fig 178 : Extraits issus du film
Fig 179 : Extraits issus du film
Fig 180 : https://panodyssey.com/fr/article_preview/4593
Fig 181 : <https://revusetcorriges.com/2021/02/08/une-histoire-de-cinema-le-parrain-une-grande-histoire-de-famille/>
Fig 182 : Extraits issus du film
Fig 183 : <https://www.chronicart.com/cinema/batman-begins/>
Fig 184 : Extrait du film
Fig 185 : <httpswww.cinelounge.orgFilm74Le-Dictateur.jpg>
Fig 186 : Extraits issus du film
Image de la page 141 : <https://www.nonfiction.fr/article-9618-le-cinema-source-objet-et-vecteur-dhistoire.htm>

CLAP 3

Fig 187 : <https://www.pinterest.ch/gtouzery/camera-aks/>
Fig 188 : <https://bestofbusinessanalyst.fr/pourquoi-le-document-de-cadrage-est-il-si-important/>
Fig 189 : <http://love-communication.eklablog.fr/les-positions-dans-le-visuel-et-le-sens-de-lecture-a86491863>
Fig 190 : <https://fr.brusheezy.com/patterns/50194-10-jazzy-black-amp-white-popart-patterns>

Fig 191 : <https://scorpionpat.wordpress.com/trucs-et-tutoriels/la-regle-des-tiers/>
Fig 192 : Extrait issu du film Jurassic World
Image de la page 150 : <httpswww.pinterest.frpin370772981804090084.jpg>
Fig 193 : <https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/le-point-de-vue-au-cinema/seance-4-faire-varier-le-point-de-vue-2>
Fig 194 : <httpsphototrend.fr200911mp-57-realiser-une-double-exposition-ou-surimpression.jpg>
Fig 195 : <https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/le-point-de-vue-au-cinema/seance-4-faire-varier-le-point-de-vue-2>
Fig 196 : <https://www.amazon.fr/BEHRAS-Steadycam-Steadicam-Professional-stabilisateur/dp/B0827VCVF8>
Fig 197 : <http://www.camera-forum.fr/index.php?app=forums&module=forums&controller=topic&id=9355>
Fig 198 : <https://www.pinterest.fr/pin/262968065725372951/>
Fig 199 : <https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2013/12/24/jerry-lewis-sur-arte/theladies-man-set/>
Fig 200 : <https://www.ledauphine.com/sante/2020/05/04/confines-the-truman-show-le-film-avoir-ou-a-revoir-voici-le-plein-d-idees>
Fig 201 : Extrait issu du film
Fig 202 : <https://www.premiumbeat.com/blog/frame-high-angle-shot-professionally/>
Fig 203 : Extrait issu du film
Fig 204 : Extrait issu du film
Fig 205 : Extrait issu du film
Fig 206 : Extrait issu du film
Fig 207 : <http://manonaurore.e-monsite.com/pages/zoom-en-noir-et-blanc-l/le-baiser-du-tueur.html>
Fig 208 : <https://www.pinterest.fr/pin/497295983855342291/>
Fig 209 : <http://parisavantapres.blogspot.com/2016/09/orphee-de-jean-cocteau-1950.html>
Fig 210 : <httphistoire-des-arts-college.blogspot.com201104le-cinema-expressionniste-2.html.jpg>
Fig 211 : Extrait issu du film
Fig 212 : Extrait issu du film
Fig 213 : <https://teleobs.nouvelobs.com/dvd/20170327.OBS7138/selection-dvd-l-esprit-de-cain.html>
Fig 214 : <https://choice.npr.org/index.html?origin=https://www.npr.org/sections/alltechconsidered/2013/04/25/179038262/Steadicam-Creator-Joins-Inventors-Hall-of-Fame>
Fig 215 : <https://www.pinterest.fr/gabriellaviggiani/>
Fig 216 : <http://manufacture.paliens.org/2020/11/30/cote-cine-6-la-saga-rocky/>
Fig 217 : Extrait issu du film
Fig 218 : Extrait issu du film
Fig 219 : Extrait issu du film
Fig 220 : Extrait issu du film

Fig 221 : Extrait issu du film

Fig 222 : Collage d'extraits issus du film

Fig 223 : <https://vincentthel.blogspot.com/2014/09/>

Fig 224 : <https://www.troiscouleurs.fr/page/76/?post%2F2008%2F10%2F02%2FBD-Sans-Pitie>

Image de la page 169 : <https://www.habitatpresto.com/mag/menuiserie/eclairage-escalier-led>

Fig 225 : <httpswww.franceculture.fr/missions/le-cours-de-l-histoire-comment-les-hommes-du-passe-voyaient-ils-leur-futur-44-il-etait-une-fois-demain-aux-origines-de-la.jpg>

Fig 226 : <httpsjustaward.fr/chroniques-martiennes-815e3ab26fe6.jpg>

Fig 227 : <https://www.pinterest.fr/pin/498351514994028009/>

Fig 228 : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Guerre_des_mondes

Fig 229 : Collage multiple de gauche à droite en du haut vers le bas

- <https://www.journaldugeek.com/dossier/les-films-et-series-de-science-fiction-sur-netflix-a-regarder-en-ce-moment/>

- <httpswww.akg-images.fr/archiveScience-Fiction--un-alien-a-l%27interieur-d%27une-base-dans-une-colonie-spatiale---Illustration-3D-2UMEBMB9PVAPU.html.jpg>

- <httpsmicheldufourphotography.com/en-1902.jpg>

- <httpswww.artattack.fr/quelles-sont-les-caracteristiques-du-genre-des-films-de-science-fiction.jpg>

- <httpswww.mouv.fr/cine-series/construire-un-vrai-jurassic-park-c-est-possible-selon-un-proche-d-elon-musk-367611.jpg>

- <httplireauhavre.fr/fr/article/selection-10-classiques-de-la-science-fiction.jpg>

- <httpsmagazine.meteocity.com/loisirs/les-10-meilleurs-films-de-science-fiction-de-tous-les-temps-partie-2-24200.jpg>

- <httpslimaginaerumdesymphonie.wordpress.com/2018/05/09/le-cas-star-wars-science-fiction-ou-fantasy.jpg>

- httpswww.news.uliege.be/cmsc_11172989fr/les-planetes-de-la-science-fiction.jpg

- <httpsjustaward.fr/100-chefs-doeuvre-de-la-science-fiction-4176b7ad55d5gi=870741d551cf.jpeg>

- <httpsdailygeekshow.com/avatar-2-fin-tournage-209.jpg>

- httpswww.bfmtv.com/people/cinema/le-titre-de-jurassic-world-3-revele_AN-202002260069.html.jpg

Fig 230 : <httpsmobile.secouchermoinsbete.fr/66913-l-escalier-impossible-d-inception.png>

Fig 231 : Extraits issus du film

Fig 232 : Extraits issus du documentaire «MC Escher and Me» de Roger Penrose, rencontre avec Anthony Penrose

Fig 233 : <https://www.amazon.com/Gattaca-Edici%C3%B3n-Especial-European-Format/dp/B0053C9SC6>

Fig 234 : <https://www.pinterest.fr/pin/678917712548871139/>

Fig 235 : Extraits issus du film

Fig 236 : <httpswww.ethique-hdf.frdetail-evenementbienvenue-a-gattaca-un-film-un-debat.jpg>

Fig 237 : <https://www.pinterest.fr/pin/485755509787332784/>

Fig 238 : <https://harrypotter601.skyrock.com/3324096888-les-escaliers-de-poudlard.html>

Fig 239 : <http://www.poudlardexpress.com/2016/12/les-plans-de-poudlard/hogwarts-plans.html>

Fig 240 : <httpscaworld3.wordpress.comtagthaumatrope.jpg>

Fig 241 : <httpswww.dailymotion.comvideox2y7oau.jpg>

Fig 242 : <httpssites.google.comsitecinemadanimationles-concepts-basiquesjeux-d-optiquezootrope.jpg>

Fig 243 : <https://www.pinterest.fr/pin/167899892327790180/>

Fig 244 : httpsfr.wikipedia.orgwikiPraxinoscope_%C3%A0_projection.png

Fig 245 : <httpspublicdomainreview.orgcollectionhumorous-phases-of-funny-faces-1906.jpg>

Fig 246 : <httpswww.pinterest.frpin20125529564283569.jpg>

Fig 247 : httpsfr.wikipedia.orgwikiF%C3%A9lix_le_Chat.png

Fig 248 : <httpswww.disneyphile.frdocumentaire-inedit-mickey-mouse.jpg>

Fig 249 : <httpsbtradio.forumactif.comt3926-toons-les-toons-contre-attaquent.gif>

Fig 250 : <httpsstories.hypeness.combrdetalhes-escondidos-em-filmes-da-pixar.jpeg>

Fig 251 : <httprockyrama.comchannelmoviesJurassicpark519388|jurassic-park-des-raptors-dans-la-cuisine.png>

Fig 252 : httpswww.youtube.comwatchv=c7WZJ54HXr16&ab_channel=MADINFO3D.jpg

Fig 253 : [httpsdisney.fandom.comfrwikiCendrillon_\(personnage\).jpg](httpsdisney.fandom.comfrwikiCendrillon_(personnage).jpg)

Fig 254 : <https://www.pinterest.fr/pin/685954586992085275/>

Fig 255 : <https://www.pinterest.fr/pin/575546027364106583/>

Fig 256 : Extraits issus du film

Fig 257 : <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-29696/dvd-blu-ray/?cproduct=109450>

Fig 258 : Extraits issus du film

Fig 259 : Extrait issu du film

Fig 260 : <http://eilonwyandwiggins.blogspot.com/2013/01/les-morts-les-plus-tragiques-de-disney.html>

Fig 261 : <https://www.linternaute.fr/cinema/tous-les-films/2364665-soul-ce-film-aborde-des-themes-existentiels-rencontre-avec-les-createurs-du-dernier-pixar/>

Fig 262 : Extrait issu du film

Fig 263 : <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2009/05/17/arts/17murp.la.ready.html>

Fig 264 : <httpswww.chroniquedisney.frpersol997-apollo.htm.jpg>

Fig 265 : Extrait issu du film

Fig 266 : <httpswww.imdb.comtitlett0441773mediaviewerrm3663751168.jpg>

Fig 267 : <https://www.tintin.com/fr/albums/les-bijoux-de-la-castafiore>

Fig 268 : Extrait issu du film

Fig 269 : <https://www.nautiljon.com/actualite/animes/d%C3%A9couvrez+les+lieux+r%C3%A9els>



+qui+ont+inspir%C3%A9s+le+film+your+name.-6374.html

Fig 270 : <https://www.zerochan.net/Tonari+no+Totoro>

Fig 271 : Extraits issus du film

Fig 272 : <https://publicdomainreview.org/collection/humorous-phases-of-funny-faces-1906.jpg>

Fig 273 : <http://prockyrama.com/channel/movies/Jurassicpark5193888/jurassic-park-des-rap-tors-dans-la-cuisine.png>

Fig 274 : Extraits issus du film

Fig 275 : Extraits issus du film

Fig 276 : <https://www.imdb.com/title/tt0441773/mediaviewer/rm3663751168.jpg>

Fig 277 : <https://www.tintin.com/fr/albums/les-bijoux-de-la-castafiore>

Fig 278 : Extraits issus du film

Fig 279 : <https://www.pinterest.fr/pin/678917712548871139/>

Fig 280 : <https://www.chroniquedisney.fr/personal/1997-apollo.htm.jpg>

Fig 281 : <https://www.pinterest.fr/pin/678917712548871139>

Fig 282 : Extraits issus du film

Fig 283 : <https://bt-radio.forumactif.com/t37826-toons-les-toons-contre-attaquent.gif>

Fig 284 : <https://www.pinterest.fr/pin/67891771255795171139/>

Fig 285 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope_%C3%A078_projection.png

Fig 286 : Extraits issus du film

Fig 287 : <https://www.pinterest.fr/pin/201255264283569.jpg>

Fig 288 : <https://www.pinterest.fr/pin/67917712548871139/>

Fig 289 : <https://www.pinterest.fr/pin/485709787332784/>

Fig 290 : https://fr.wikipedia.org/wiki/C3%A9lix_le_Chat.png

Fig 291 : https://www.news.uliege.be/cm/sc_11172989/fr/les-planetes-de-la-science-fiction.jpg

Fig 292 : <https://www.pinterest.fr/pin/485759787332784/>

Fig 293 : Extraits issus du film

Fig 294 : <https://fr.wikipedia.org/wiki>

Fig 295 : Extraits issus du film

Fig 296 : Extraits issus du film

Fig 297 : <https://fr.wikipedia.org/wiki>

Fig 298 : Extraits issus du film

Fig 299 : <https://fr.wikipedia.org/wiki>

Fig 300 : Extraits issus du film

Fig 301 : Extraits issus du film

Image de la page 199 : <https://www.savoirfer-escalier67.com/escaliers-exterieurs/>

Image de la page 200 : <https://fr.vecteezy.com/photo/1947899-marcher-dans-les-escaliers>

Image de la page 206 : <https://www.pinterest.fr/ohubau/stairs-escaliers/>

Quatrième de couverture : <https://www.pinterest.fr/pin/336433034659815069/>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



