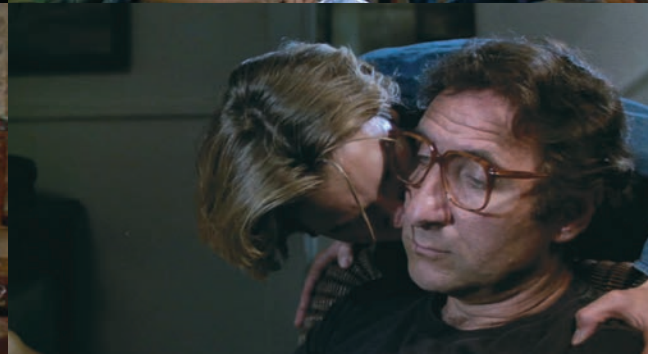


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

SIDNEY LUMET

À bout de course



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.
Rédactrice du dossier : Amélie Dubois.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2011

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Le cas Lumet	2
Acteur – Like a bird on a wire	3
Genèse – Perspectives historiques	4
Documents – Questions de point de vue	5
Avant la séance – Parti pris	5
Genre – Mobile home	6
Découpage séquentiel	8
Récit – Les enchaînés	9
Mise en scène – Entre deux	10
Séquence – Portrait de famille	12
Plans – À bout de nerfs	14
Motif – Paroles et musique	15
Technique – Filmer dans un espace réduit	16
Filiations – Couper les ponts	17
Pistes de travail	18
Atelier – Pères et fils	19
Critique – Naissance de l'émotion	20
Sélection bibliographique	

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



De Sidney Lumet

Making movies, New-York, Alfred A. Knopf, 1995 : ouvrage en anglais, dans lequel Sidney Lumet revient sur son activité de scénariste et réalisateur.

« Le point de vue du metteur en scène », *Cahiers du cinéma* n° 94, avril 1959 : article de Sidney Lumet.

Entretien avec Lumet réalisé par Jean-Philippe Tessé, site web des *Cahiers du cinéma* (<http://www.cahiersducinema.com/article1211.html>).

Beaucoup de films de Lumet sont disponibles en DVD, zone 2. *Daniel* (1984), dont le sujet évoque celui d'*À bout de course* (un fils confronté au passé de ses parents, espions communistes), fait partie des rares films de Lumet inédits en France ; le DVD n'existe qu'en zone 1.



Sur *À bout de course*

Critiques

Jean-Sébastien Chauvin, sur le site web www.chronicart.com, 22 avril 2009 : <http://www.chronicart.com/cinema/chronique.php?id=11367>

Jacky Goldberg, *Les Inrockuptibles* n° 698, du 14 au 20 avril 2009.

François Guérif, « Les héros sont fatigués », *Revue du cinéma* n° 443, novembre 1988.

Nicolas Saada, *Cahiers du cinéma* n° 413 novembre 1988.

Michel Sineux, « Familles, je vous aime », *Positif* n° 334, décembre 1988.

Entretien

Entretien avec Naomi Foner, scénariste du film, réalisé par Jonathan Jouniac et Thomas Chouanière pour [Evene.fr](http://www.evene.fr) : <http://www.evene.fr/cinema/actualite/naomi-foner-sidney-lumet-cinema-hollywood-scenario-1976.php>



Autres références

Ouvrage

Serge Daney, *Ciné journal*, Volume II/1983-1986, éd. Petite Bibliothèque des *Cahiers du cinéma*, Gallimard 1998.

Films

Le Cercle des poètes disparus (*Dead Poets Society*, 1990), de Peter Weir, DVD Buena Vista Home Entertainment, 2002.

Contrôle d'identité (*Die Innere Sicherheit*, 2000, sorti en France en 2002) de Christian Petzold, DVD Widescreen, 2000, zone 1.

Fish Tank (2009) d'Andrea Arnold, DVD MK2, 2010.

La Fureur de vivre (*Rebel Without a Cause*, 1955) de Nicholas Ray, DVD Warner Bros, 2005.

My Own Private Idaho (1992) de Gus Van Sant, DVD Metro, 2009.

The Mosquito Coast (1987) de Peter Weir, DVD Warner Bros, 2006.



Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.luxvalence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

La maison et le monde

Pourquoi *À bout de course* (1988) a-t-il marqué les esprits lors de sa ressortie en 2009 au point d'être qualifié par certains de chef d'œuvre ? On peut sans doute mettre une partie de cette reconnaissance sur le compte de l'aura que lui donne River Phoenix, son acteur disparu cinq ans après le film et devenu presque mythique. On peut également mentionner la place à part occupée par le film dans l'œuvre de Lumet : sans rompre avec les préoccupations de l'auteur, il s'éloigne de sa noirceur de ton habituelle pour imposer une étonnante douceur. Mais ces explications ne suffiraient pas si ce drame familial ne s'imposait pas surtout par son universalité et son intemporalité. Certes, le film se déroule dans un contexte précis lié au désenchantement des années 1980, mais il le transcende en déplaçant sur un terrain intime les enjeux politiques liés aux idéaux perdus des années 1960 et 1970. À contre-courant des clichés sur les activistes et sur l'adolescence, l'angle d'approche adopté permet de nouer deux éléments souvent séparés : l'engagement militant et la vie privée. Au cœur du débat, donc, la famille, comme observatoire précieux de notre rapport politique et affectif au monde.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTRICE DU DOSSIER

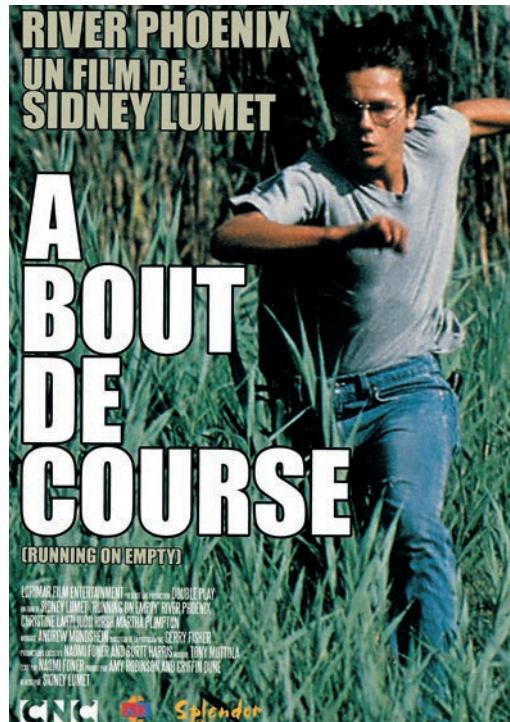
Amélie Dubois est critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, programmatrice au festival EntreVues de Belfort. Elle intervient dans plusieurs dispositifs d'éducation à l'image, en tant que formatrice, rédactrice et animatrice d'atelier d'écriture critique.



FICHE TECHNIQUE

À bout de course (Running on Empty)

États-Unis, 1988



Réalisation : Sidney Lumet
Scénario : Naomi Foner
Directeur de la photographie : Gerry Fischer
Montage : Andrew Mondshein
Musique : Tony Mottola, James Taylor
Producteurs : Griffin Dunne, Amy Robinson
Producteurs exécutifs : Naomi Foner, Burt Harris
Distribution (2009) : Splendor films
Durée : 1 h 55
Format : 35 mm, couleurs, 1:1,85
Sortie française : 26 octobre 1998
(ressortie le 22 avril 2009)

Interprétation

Danny Pope : River Phoenix
Annie Pope : Christine Lahti
Arthur Pope : Judd Hirsch
Harry Pope : Jonas Abry
Lorna Phillips : Martha Plimpton
M. Phillips : Ed Crowley
Gus Winant : L. M. Kit Carson

SYNOPSIS

Un adolescent aperçoit des voitures de fédéraux aux abords de sa maison. Il part avec son petit frère prévenir leurs parents. La famille quitte la ville. On parle d'elle dans les médias : Arthur, le père, et Annie, la mère, sont des activistes recherchés par le FBI suite au dérapage d'un attentat. La famille Pope rebaptisée Manfield s'installe dans une nouvelle ville. Arthur apprend la mort de sa mère. Lors du premier cours de musique de Danny dans son nouveau lycée, il révèle son talent de pianiste à son professeur. M. Phillips lui propose de jouer sur son Steinway. L'adolescent se rend à son domicile, joue sur le piano et rencontre Lorna, la fille du professeur. Il fait plus ample connaissance avec elle lors d'un cours de cuisine puis d'un concert de chambre auquel il assiste malgré l'interdiction d'Arthur. Les Pope reçoivent la visite de Gus, ancienne connaissance qui propose à Arthur de faire un braquage. Le père le chasse et se soûle, jaloux de l'intimité qu'il perçoit entre sa femme et lui. Danny invite Lorna à l'anniversaire de sa mère. Cette présence inattendue contribue à la réussite de la soirée. L'adolescent révèle sa véritable identité à Lorna, désormais sa petite amie. M. Phillips l'incite à s'inscrire à l'université de Juilliard. Pour cela, le jeune pianiste passe une audition qu'il réussit. Il sonne à la porte de sa grand-mère maternelle mais repart sans lui avoir dit qui il est. Suite à une discussion avec M. Phillips qui lui révèle les projets de son fils, Annie parle à son père, qu'elle n'a pas revu depuis des années, pour le convaincre de s'occuper de son aîné. Elle tente aussi de persuader Arthur qu'il faut laisser leur fils aller à l'université, mais ce dernier refuse et décide qu'ils doivent quitter la ville. Leur départ est précipité par l'annonce du braquage de Gus. Danny fait ses adieux à Lorna. Lorsqu'il rejoint ses parents sur le départ, Arthur lui annonce qu'il peut rester. La famille prend la route sans Danny.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sidney Lumet (1924-2011)

- 1957 : *Douze hommes en colère*
(12 Angry Men)
- 1959 : *L'Homme à la peau de serpent*
(The Fugitive Kind)
- 1964 : *Point Limite* (Fail-Safe)
- 1964 : *Le Prêteur sur gages*
(The Pawnbroker)
- 1965 : *La Colline des hommes perdus*
(The Hill)
- 1966 : *M.15 demande protection*
(The Deadly Affair)
- 1969 : *La Mouette* (The Sea Gull)
- 1971 : *Le Gang Anderson*
(The Anderson Tapes)
- 1972 : *The Offence*
- 1973 : *Serpico*
- 1975 : *Un après-midi de chien*
(Dog Day Afternoon)
- 1976 : *Network, Main basse sur la TV*
(Network)
- 1977 : *Equus*
- 1981 : *Le Prince de New York*
(Prince of the City)
- 1982 : *Le Verdict* (The Verdict)
- 1983 : *Daniel*
- 1988 : *À bout de course*
(Running on Empty)
- 1989 : *Family Business*
- 1990 : *Contre-enquête* (Q & A)
- 1997 : *Dans l'ombre de Manhattan*
(Night Falls on Manhattan)
- 2006 : *Jugez-moi coupable*
(Find Me Guilty)
- 2007 : *7 h 58 ce samedi-là*
(Before the Devil Knows You're Dead)

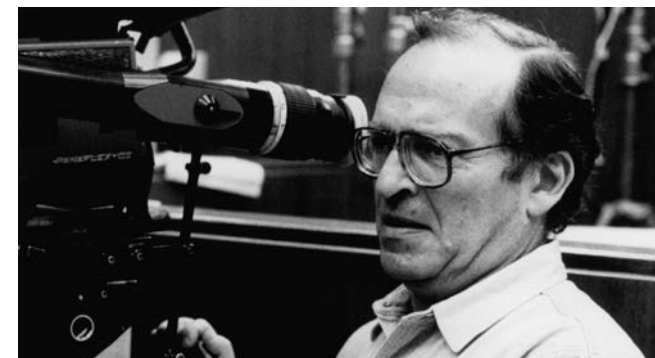
RÉALISATEUR

Le cas Lumet

Sidney Lumet a traversé cinq décennies de cinéma et côtoyé différentes générations d'acteurs, de cinéastes et de courants esthétiques sans jamais - ou si peu - sortir du sillon qu'il a creusé, reconnaissable entre tous, celui d'un cinéma habité par des esprits entêtés et marqué en profondeur par des problématiques éthiques souvent liées au combat pour la justice et la vérité d'individus seuls contre tous.

C'est en tant qu'acteur qu'il fait ses premiers pas dans le champ artistique : ce fils d'un comédien de théâtre yiddish et d'une danseuse monte sur les planches dès l'âge de quatre ans. Plus tard, il crée un atelier Off Broadway où il met en scène des spectacles d'avant-garde. Il n'est donc pas surprenant de trouver au début de la carrière de Lumet plusieurs adaptations théâtrales comme *L'Homme à la peau de serpent* tiré d'une pièce de Tennessee Williams. On décèle aussi la marque de cette formation première dans le goût du cinéaste pour les dialogues - la parole est un pilier de sa mise en scène, en témoignent les nombreuses scènes de procès qu'il filmera - et son talent de directeur d'acteurs. Nombre de ses films donnent lieu à d'impressionnantes performances fiévreuses, comme celles d'Al Pacino dans *Un après-midi de chien* ou de Sean Connery dans *The Offence* où il joue un personnage de policier au bord de la folie, contre-emploi total pour l'interprète de James Bond. C'est en tournant en direct des séries pour CBS que Lumet débute et se fait remarquer comme réalisateur. Ses années passées à la télévision constituent une étape « déterminante » de son parcours, il y apprend notamment un savoir-faire technique et une certaine rapidité d'exécution.

On associe souvent Lumet à la nouvelle vague américaine des années 1970 (incarnée par Coppola, Scorsese), sans doute parce que ses films les plus estimés (*Un après-midi de chien*, *Serpico*) datent de cette époque et partagent avec cette mouvance non seulement l'un de ses acteurs emblématiques, Al Pacino, mais aussi sa liberté formelle et son souffle contestataire. Pourtant, cet esprit critique habite l'œuvre du cinéaste dès ses débuts dans les années 1950 et draine souvent une énergie du désespoir folle et tragique. Son premier film,



l'épuré et célèbre *Douze hommes en colère*, dont l'acteur principal Henry Fonda lui confia la réalisation, constitue le squelette de son œuvre à venir : lors d'une délibération de jurés, un homme en proie au doute s'oppose à l'avis dominant en faveur de la culpabilité du jeune accusé et parvient progressivement à faire basculer l'opinion de son côté. Formellement, ses films relèvent souvent d'une architecture claire et parfaitement ciblée, mais ils peuvent parfois tendre vers une forme plus éclatée et chaotique (*The Offence*).

Les fils maudits

Parmi les systèmes institutionnels démontés par Lumet, on compte la justice (*Contre-enquête*), la police (*Serpico*, *Le Prince de New York*), les médias (*Network*) mais aussi la famille (*Dans l'ombre de Manhattan*). Les figures de pères réels ou symboliques abondent dans son cinéma et constituent souvent un lourd fardeau pour les fils. Le dernier film du cinéaste, *7 h 58 ce samedi-là*, aborde le sujet sous un angle particulièrement tragique - deux fils cambriolent la bijouterie de leurs parents - et renoue avec la veine la plus sombre du cinéaste. Si *À bout de course* reprend lui aussi cette thématique, il reste néanmoins à part dans la filmographie de Lumet en raison de sa grande douceur et de l'intérêt qu'il manifeste pour un personnage d'adolescent (rare dans l'œuvre du cinéaste, à l'exception d'*Equus*) : le passé des parents et l'autorité du père pèsent sur Danny mais n'a pas l'emprise d'une malédiction. Le film semble rejouer sur un mode apaisé le scénario de *Daniel*, film réalisé en 1983 et inédit en France, sur un jeune homme hanté par le passé de ses parents (inspirés du couple Rosenberg), accusés d'être des espions communistes et morts sur la chaise électrique. Si la quête de justice constitue un des fils rouges de l'œuvre de Lumet, elle ne saurait se dissocier d'une plongée au cœur de l'âme humaine, toujours envisagée comme complexe mais jamais monstrueuse.

ACTEUR

Like a bird on a wire

Promis à une carrière brillante, River Phoenix meurt à l'âge de 23 ans, en 1993, d'un arrêt du cœur dû à une surconsommation de drogue. Il laisse derrière lui une filmographie bien remplie (quinze films à son actif), marquée par des rencontres avec des grands noms du cinéma américain (Joe Dante, Gus Van Sant, Sam Shepard) et la reconnaissance de ses pairs par une nomination aux Oscars pour son rôle dans *À bout de course* et l'attribution de la Coupe Volpi du meilleur acteur à la Mostra de Venise pour son rôle dans *My Own Private Idaho*. Foudroyé en plein vol, il laisse aussi derrière lui l'image d'un acteur si ce n'est mythique au moins emblématique des années 1980-1990. C'est Leonardo DiCaprio qui, après sa mort, le remplace pour jouer le rôle d'Arthur Rimbaud dans *Verlaine Rimbaud*. Une substitution qui s'apparente à un troublant passage de relais entre deux acteurs aux gueules d'anges de la même génération, autour d'une figure de poète maudit érigé, lui aussi, en icône.

L'envol de Phoenix

River Phoenix partage avec Sidney Lumet un passé commun d'acteur précoce. Fils aîné d'une famille nombreuse hippie et un temps membre d'une secte, il participe très jeune à des numéros de rue musicaux. Parmi ses frères et sœurs on compte Joaquin et Summer Phoenix, qui forment avec leur aîné une étonnante fratrie : la carrière de Joaquin, acteur fétiche de James Gray, s'est suspendue pour les besoins d'un documentaire réalisé par Casey Affleck, le mari de Summer, dont le parcours s'est arrêté après le rôle principal d'un chef d'œuvre, *Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin. River fait quant à lui ses débuts au cinéma sous la direction de Joe Dante dans *Explorers* (1985), film d'aventure où il joue un petit surdoué des sciences. Puis, dans *Stand by Me* de Rob Reiner (1986), on le retrouve dans le rôle d'un gamin issu d'une famille à problèmes et toujours lié à une bande de copains. L'aventure collective est également au cœur de *The Mosquito Coast* (1986) où il interprète le fils d'un inventeur

Explorers de Joe Dante
(1985, Paramount)
Indiana Jones et la dernière croisade
de Steven Spielberg (1989, Paramount)
The Thing Called Love
de Peter Bogdanovich (1993, Paramount)



The Mosquito Coast
de Peter Weir (1986, Warner)
My Own Private Idaho
de Gus Van Sant (1991, Metropolitan)



allumé (joué par Harrison Ford, que Phoenix « doublera » trois ans plus tard en incarnant le jeune Indy dans *Indiana Jones et la dernière croisade* de Steven Spielberg) qui entraîne sa famille dans une nouvelle vie utopique au cœur de la jungle. Curieux hasard, le film de Peter Weir amorce une transition parfaite avec *À bout de course* en le confrontant déjà à une figure de père idéaliste qui fait subir ses choix de vie aux siens sous le regard de plus en plus distancé de son fils. On y retrouve aussi la future Lorna, l'actrice Martha Plimpton. Ce passage de la fable un peu farfelue au film de cavale plus sérieux marque aussi un changement de registre et de jeu pour le jeune acteur qui, avec le film de Lumet, semble sortir de l'enfance pour se diriger vers l'âge adulte. On note à ce stade de sa filmographie certains recoupements entre ses personnages et sa vie : dans *The Thing Called Love* de Peter Bogdanovich (1993), il interprète à nouveau un rôle de musicien, celui d'un chanteur de country, et signe même un morceau, comme si quelque chose de Danny et de lui, enfant musicien devenu membre d'un groupe de rock, se prolongeait dans une autre fiction (précisons que c'est lui qui joue du piano dans *À bout de course*). De plus, avec le film de Lumet, le jeune interprète développe une autre facette de sa personnalité d'acteur : il impose à l'écran un jeu singulier entre concentration et flottement, intensité et absence, qui annonce son interprétation, trois ans plus tard, d'un narcoleptique toxicomane dans *My Own Private Idaho* de Gus Van Sant (1991), autre film marquant de sa carrière.

Double jeu

Si *À bout de course* révèle véritablement le talent de Phoenix, en même temps que celui de Danny, c'est parce qu'il offre la possibilité à l'acteur de jouer un personnage sensible et nuancé, tout en tension et retenu dont l'intériorité transparait en creux, souvent dans le mutisme. La complexité et la richesse du rôle vient aussi du fait que l'adolescent est censé être un acteur, faire semblant d'être un autre

aux yeux de ses camarades et professeurs, tout en en disant le moins possible sur lui. Deux images synthétisent particulièrement bien les enjeux d'interprétations qui se posent autour de l'adolescent. Lors d'une visite de Danny chez les Phillips, le jeune pianiste se cache dans le placard de la chambre de Lorna et disparaît derrière un poster de Charlot. Plus tard, lors d'une conversation de Lorna avec son père à son sujet, on aperçoit à l'intérieur de ce même placard, alors ouvert, un poster de James Dean. Lorsque Lorna referme sa porte, l'image de Chaplin recouvre celle de l'acteur de *La Fureur de vivre* ; la figure du muet prend alors symboliquement le dessus dans cette scène où la jeune fille tient sa langue au sujet de Danny. Lumet dresse à travers ces deux associations un double portrait de l'adolescent mais aussi de l'acteur qui épouse parfaitement les types de jeu qui découlent de ces deux icônes du cinéma : d'une part une interprétation muette, teintée d'une certaine tristesse, d'autre part l'incarnation d'une figure adolescente romantique et rebelle. Phoenix parvient à passer d'une attitude à l'autre en un rien de temps, avec un naturel troublant. Ces changements imperceptibles, qui décontenaient Lorna, soulignent la faculté de Danny/River (difficile de les dissocier) à nous échapper par intermittence. Cet art de la dérobade passe principalement par son regard, souvent fuyant. Il est intéressant de noter son évolution dans le film, symptomatique des variations du personnage. Ainsi, ses yeux apparaissent-ils souvent cachés par ses cheveux ou masqués par ses lunettes, accessoire déterminant qu'il ne cesse de mettre et d'enlever, signe parfois de son trouble, de ses concentrations ou décrochages subits. Signe aussi d'une identité adolescente et clandestine forcément flottante. Au fil du film, son regard se fixe, gagne en détermination, comme si en même temps que son indépendance il gagnait au sens propre comme au sens figuré un droit de regard.



L'affiche originale

L'affiche originale diffère du visuel utilisé lors de la ressortie d'*À bout de course* en 2009 (et utilisé pour la fiche élève), qui met en avant feu le fuyant Phoenix.

Vers quels genres cinématographiques le visuel original fait-il pencher le film ? Quant aux phrases liminaires, qui prédisent le passé des Pope, quels aspects privilégient-elles ? Peut-on dire qu'il y a complémentarité entre le visuel et ces phrases d'accroche ?

« In 1971, Arthur and Annie Pope blew up a napalm lab to protest the war... Ever since then they have been on the run from the FBI. They chose their lives. Now their son must choose his. »

GENÈSE

Perspectives historiques

L'une des sources d'inspiration première d'*À bout de course* s'identifie aussi rapidement qu'elle se dissipe au cours du film : Arthur et Annie Pope évoquent clairement les activistes de la gauche radicale appelés les Weathermen, qui s'opposèrent à la guerre du Vietnam. Sans chercher à en faire son sujet principal, le film reste lointainement fidèle à cette matière documentaire à travers les informations qu'il distille. Ces militants anti-impérialistes et antiracistes commirent au début des années 1970 de nombreux attentats à la bombe qui se voulaient pacifistes et qui ne firent d'ailleurs aucune victime. Leurs actions avaient pour but d'alerter l'opinion publique et visaient principalement des bâtiments rattachés aux complexes militaro-industriels. Fin 1969, début 1970, une trentaine des membres de ce collectif américain devinrent clandestins et se rebaptisèrent les Weather Underground. Ils établirent un réseau souterrain aidé par de nombreux sympathisants. Parmi les leaders de ce mouvement, le couple formé par Bill Ayers et Bernardine Dohrn. Bien que vus sous un autre angle, les personnages du film évoquent clairement, par leur parcours et leurs intentions, ce mouvement désigné par le FBI comme une « organisation terroriste », mais ils nous font aussi vite oublier leur *background* politique en s'imposant non pas comme des activistes mais surtout comme des parents. Telle était d'emblée la volonté de la scénariste Naomi Foner, dont le script fut choisi par Lumet et qui travailla en harmonie avec le cinéaste : « Il y avait deux choses [à l'origine du film]. L'histoire se situe dans le contexte militant et pacifiste des années 1970. Et par ailleurs, il y a ce noyau familial constitué par Danny et ses parents, anciens activistes contre la guerre du Vietnam. Mon intention était de montrer que ces militants n'étaient pas mauvais. Il s'agissait simplement d'individus normaux qui résistaient pour la protection de leurs droits. Ils ont fait le choix de prendre des mesures, parfois radicales, pour défendre ce en quoi ils croient. Mais ce ne sont en aucun cas des criminels. »¹



Re(con)naissance

Film à part dans l'œuvre de Lumet en raison de sa grande douceur de ton, *À bout de course* connut une seconde vie il y a deux ans en France, où il bénéficia d'un accueil enthousiaste de la part de la critique, plus partagée au moment de sa sortie en 1988. Une renaissance et une reconnaissance peu courantes pour un film des années 1980, décennie rarement sujette aux reprises en salles. Quel éclairage nouveau ce recul de vingt ans donne-t-il à *À bout de course* ? Il permet une remise en perspective du film dans l'histoire du cinéma américain. La place qu'il occupe est celle d'un après : après le Nouvel Hollywood et sa génération de cinéastes libres et frondeurs (Scorsese, Coppola, Friedkin...) dont Lumet, appartenant pourtant à la génération précédente, partagea la route à distance. Cet après est aussi celui des grands combats idéologiques, incarnés par les parents du film. « Cette route, qui disparaît progressivement dans un fondu au noir, c'est le cinéma américain des années 1970, son obsession pour le mouvement, sa remise en cause de l'autorité, son ardeur libertaire. Lorsque Sidney Lumet réalise *À bout de course*, en 1988, tout cela est déjà enterré : Reagan achève son règne avec le bilan social que l'on sait ; le road-movie, genre des seventies par excellence, est passé de mode ; et les derniers maquisards de la contre-culture semblent fatigués, à *bout de course* » put-on lire au moment de la ressortie du film². Cet après n'est pas véritablement amer, plutôt mélancolique et étrangement apaisé. Par ailleurs, le film n'aurait sans doute pas acquis cette nouvelle aura si son personnage d'adolescent n'avait pas été interprété par River Phoenix, acteur météore mort cinq ans après la sortie du film et marqueur tragique de cette génération d'après les idéaux.

1) Extrait d'un entretien réalisé par Jonathan Jouniac et Thomas Chouanière pour Evéne.fr : <http://www.evene.fr/cinema/actualite/naomi-foner-sidney-lumet-cinema-hollywood-scenario-1976.php>
 2) Critique de Jacky Goldberg, *Les Inrockuptibles* n° 698, du 14 au 20 avril 2009.

DOCUMENTS

Questions de point de vue

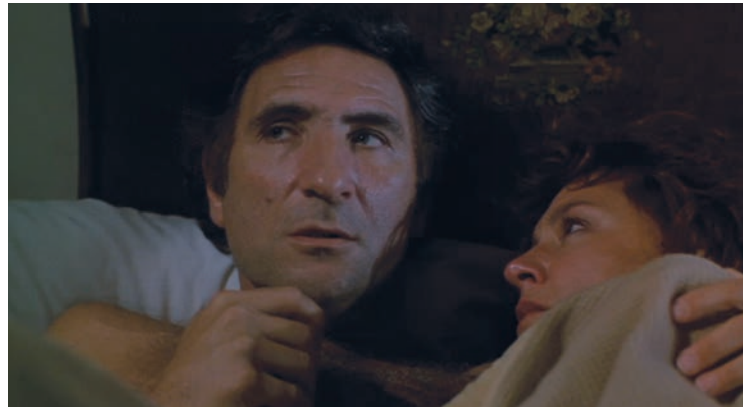
Les questions soulevées par Sidney Lumet sur sa méthode de travail (document n° 1) pourront être posées aux élèves en les appliquant à *À bout de course*. En lien avec l'entretien (document n° 2), on pourra se demander quelle est « l'essence du film » et en quoi on y retrouve les préoccupations du cinéaste au sujet de la démocratie.

Document n° 1 : extraits d'un texte écrit par Lumet et paru dans les *Cahiers du cinéma* (n° 94, avril 1959).

« Pour moi, le travail essentiel du metteur en scène est de dégager un **point de vue**. Le point de vue peut être erroné, insuffisant, contourné, mais le job du metteur en scène est de s'assurer qu'il y a bien un point de vue. Où trouverons-nous le point de vue ? Quel point de vue adoptons-nous ? Dans quelle mesure est-il notre ? Dans quelle mesure vient-il d'autrui ? Et une fois que nous avons un point de vue, comment l'objectivons-nous à l'écran ? »

« Quand le producteur me présente un **scénario**, je le lis. Ensuite nous en discutons longuement de façon à parvenir à une décision sur une question capitale : que raconte ce spectacle ? Je ne veux pas dire en termes d'intrigue mais plutôt quant à la nature de l'histoire racontée. S'agit-il d'une histoire qui sert à illustrer un point de vue moral ? S'agit-il d'une histoire qui veut révéler certaines facettes d'un caractère ? S'agit-il d'une histoire qui veut tirer une conclusion d'un problème précis ? »

« **Le travail de la caméra** résulte en quelque sorte du point de vue global que vous voulez exprimer. Si la mise en scène est correcte, le travail de la caméra suivra et nous voyons donc que la mise en scène, comme chaque élément de la production, se ramène à ce problème : de quoi s'agit-il dans cette pièce ? [...] J'ai rencontré deux mentalités dominantes pour ce qui est de l'utilisation de la caméra. L'une est « contentez-vous de suivre l'action, laissez les spectateurs voir les visages ». L'autre est du type, « filmez à travers l'aisselle » subordonnant tout à la beauté de la



composition plastique. Pour moi, ni le béotien, ni le magicien de la caméra n'ont raison. Je ne crois pas qu'on dût jamais remarquer une « belle image ». La beauté du travail réside dans sa discrète contribution plastique à l'ensemble dramatique. »

Document n° 2 : extraits d'un entretien publié sur le site internet des *Cahiers du cinéma* et mené par Jean-Philippe Tessé (<http://www.cahiersducinema.com/article1211.html>).

« C'est le **point de vue** qui fait la singularité d'un film. Plus précisément, c'est le point de vue moral qui importe. Ce que raconte un film n'a rien à voir avec l'histoire, ou avec tel ou tel personnage, mais avec ce que la mise en scène apporte émotionnellement et philosophiquement. Le travail d'un cinéaste est d'illuminer un script. Si vous prenez *Un après-midi de chien*, par exemple, c'est l'histoire d'un homme qui attaque une banque pour trouver de l'argent pour que son amant puisse se faire opérer et changer de sexe. Ça, c'est l'histoire, mais l'essence du film, son sujet réel, ce sont les comportements incroyables dont nous sommes tous capables selon les circonstances. L'histoire illustre cela, c'est tout. »

« Il y a toujours un **conflit éthique** dans mes films. Une des raisons pour lesquelles j'ai fait tant de films policiers, ou de films mettant en scène des policiers, c'est justement pour montrer cela. Nous vivons dans une société démocratique qui nous répète sans cesse que nous sommes libres. Mais la première chose que vous dit la police, par son existence même, c'est que nous ne sommes pas libres. Donc le conflit entre le système judiciaire et les valeurs politiques est inhérent au fonctionnement d'une démocratie. Cela signifie que si le système judiciaire n'est pas juste, s'il est corrompu, il n'y a pas de démocratie. La corruption, dans la justice ou dans la police, est antidémocratique. C'est pourquoi les histoires de policiers sont intéressantes, parce qu'elles questionnent la démocratie elle-même. »

Avant la séance

Parti pris

À bout de course met en scène des personnages marqués par leur parcours de militants de la gauche radicale : Arthur et Annie Pope sont des activistes recherchés par le FBI. Ils commirent dans leur jeunesse un attentat contre la guerre du Vietnam, dans un laboratoire qui fabriquait des bombes et blessèrent accidentellement un gardien (devenu aveugle) qui ne devait pas être présent sur les lieux. Bien que constitutif de leur statut de fugitifs, cet aspect politique est relégué à l'arrière-plan du film, qui ne nous donne quasiment pas d'informations sur le réseau d'activistes auquel le couple appartient. Nous n'apprenons presque rien de leurs activités passées et présentes. Ce choix de Sidney Lumet de s'éloigner de ce sujet brûlant lui permet de mettre l'accent sur la relation que ces clandestins entretiennent avec leurs deux enfants. Ainsi, *À bout de course* s'intéresse moins au contenu des faits reprochés aux personnages qu'à leurs conséquences intimes sur leur vie de famille, soit une autre manière d'interroger l'engagement politique.

Avant la séance, on pourra bien sûr préciser aux élèves l'arrière-plan historique-politique du film, mais il n'est donc pas nécessaire, pour en comprendre les enjeux, de connaître ces références liées au militantisme de gauche aux États-Unis, ni de connaître l'histoire des activistes dont est librement inspiré le scénario du film.



GENRE

Mobile home

Des fédéraux aux aguets, un couple d'activistes et leurs deux enfants en fuite, une importante couverture médiatique de leur traque. Aurait-on affaire à un thriller politique ? Tous les signes d'identification du genre semblent réunis pour nous mettre sur cette piste et ouvrir plus spécifiquement la voie du film de fugitifs. Et pourquoi pas celle du road movie ? Les Pope sont en effet condamnés à prendre sans cesse la route, à ne se poser que pour un temps limité dans une ville, le film commençant d'ailleurs avec des plans de voiture et de motels, caractéristiques du genre.

Wanted

Ces deux sous-genres – le road movie et le film de fugitifs – peuvent se recouper : ils suivent une route commune propice à la précarité des personnages, mais ils se différencient par la nature même du mouvement initié. Dans le road movie, le voyage effectué revêt une dimension initiatique, spirituelle et idéologique. Il peut être rattaché à une fuite symbolique de la réalité et à une certaine expérience de la marginalité – celle des voyageurs et/ou des personnages rencontrés – mais ses acteurs ne font pas obligatoirement l'objet d'une poursuite. Or, la traque est la condition *sine qua non* du film de fugitifs, dont les personnages principaux sont des hors-la-loi recherchés par la police. Le western, avec ses nombreux bandits « wanted », est sans doute le premier genre à avoir initié cette catégorie (également traitée dans le film policier et le film noir) en s'intéressant à des bandits pourchassés, tel Jesse James. Autre caractéristique importante : le film de fugitifs donne le premier rôle au traqué, place qu'il peut partager d'égal à égal avec le traqueur mais qu'il ne peut en aucun cas céder en faveur de son poursuivant.

Si les Pope sont bel et bien des fugitifs recherchés par le FBI, *À bout de course* ne répond que partiellement aux critères du genre : la forme du thriller lui sert de cadre référentiel, lui permet de camper un contexte politique (accompagnement médiatique à l'appui), pour semble-t-il mieux s'en démarquer et même s'y opposer. Le film désamorçait très vite le schéma de course-poursuite



sur lequel il démarre, plutôt posément, pour s'inscrire dans une logique presque inverse, celle d'une installation des personnages dans une maison, une ville, des habitudes ; il passe en quelque sorte de la route à la routine. La menace d'arrestation qui plane sur les Pope est peu tangible : les fédéraux n'apparaissent que furtivement, au début du film, et la mise en scène ne souligne que rarement, par la suite, leur possible proximité. Le climat d'angoisse lié au statut des personnages et à la présence d'un danger invisible redevient palpable via la présence de Gus, des armes qu'ils transportent, puis du récit dans les médias de son braquage et de sa mort. Ces éléments servent alors de piqûre de rappel du danger couru, que l'on avait presque perdu de vue. Cet activiste forcené incarne bien plus la figure du fugitif que les Pope, dont il critique, d'ailleurs, l'embourgeoisement. Une certaine pression monte aussi lors du déjeuner entre Annie et son père dans un restaurant car la mère s'expose et risque d'être repérée, mais ces percées du genre restent ponctuelles et insuffisantes pour instaurer un climat général d'angoisse. Le suspense du film concerne finalement davantage l'inscription à l'université de Danny et le conflit familial qu'elle implique.

Family life

Domine ainsi le souci de la mise en scène de s'attacher au foyer, même provisoire, dans lequel s'installent ces clandestins, de les observer dans un environnement plus stable, en l'occurrence dans le cadre d'un quotidien familial presque normal. Cette préoccupation du cinéaste rejoint au fond celle des parents, notamment d'Annie, de protéger le plus possible ses fils et d'atténuer par un semblant de régularité et de sécurité la dureté de leur vie faite d'incessantes ruptures. Nombreuses sont les scènes qui s'attachent à montrer la nature et l'évolution des relations des personnages entre eux, au point de faire dériver le film vers le drame familial. *À bout de course* n'y perd pas pour autant en pertinence politique. S'il n'est que brièvement question des actes militants commis par les parents dans les années 1970 contre la guerre du Vietnam, et si



l'on ne sait à peu près rien du réseau auquel Arthur et Annie appartiennent, le film n'en reste pas moins politique, mais en déplaçant la question de la contestation de l'ordre établi sur un terrain domestique et intime. La rectitude militante du père déborde sur la famille (voir p.14) et lui impose des règles, à commencer par celle de rester soudé coûte que coûte, au détriment de l'individu. La remise en cause de l'institution, chère à Lumet, infiltre la famille, autre forme d'institution, ébranlée dans ses repères par le désir d'émancipation de Danny.

Registre dominant du film, le drame familial joue ses gammes en douceur, presque en sourdine, au point de se confondre avec la chronique familiale. La mélodie leitmotiv de Tony Mottola participe à cette délicatesse de ton, qu'elle teinte d'une tristesse toute mélancolique, soulignant la veine sentimentale suivie. L'enjeu principal n'est autre, au fond, que l'acceptation lente et douloureuse d'un changement lié au passage à l'âge adulte et au passage du temps : la séparation inévitable entre un adolescent en quête d'indépendance et sa famille. Reléguée au second plan, l'autre rupture à l'œuvre, celle d'un groupe de gens vivants en marge de la société, tient finalement lieu de toile de fond métaphorique : elle permet d'intensifier les problématiques familiales et adolescentes soulevées. Un dialogue entre Danny et sa mère illustre parfaitement le recouplement établi entre la crise identitaire, propre à l'adolescence, vécue par le garçon et sa situation beaucoup moins commune de fugitif. Lorsqu'après un énième changement de ville et d'apparence, Danny exprime son malaise à Annie, celle-ci le met d'abord sur le compte de l'adolescence : « *c'est normal, tu as dix-sept ans* » lui répond-elle, comme si elle oubliait un instant leur situation.

Comme Annie, et comme Danny lui-même lorsqu'il rencontre Lorna, le film parvient à oublier aussi cette donne pour se laisser aller à de purs moments de bonheur (l'anniversaire d'Annie) et pour s'ouvrir à la romance adolescente. Là encore, celle-ci pourrait donner lieu à une certaine violence de ton, puisque se dessine progressivement un schéma à la Roméo et Juliette d'amour impossible,

donc encore de rupture. Mais aucun mouvement de rébellion n'émerge vraiment chez les jeunes amoureux (sans doute parce que ce mouvement est déjà pris en charge par les parents Pope) qui semblent avoir un comportement plus adulte, plus enclin au dialogue, que leurs aînés. C'est Arthur qui se comporte le plus comme un adolescent lorsque, par jalousie envers Gus, il se soûle. La relation entre Danny et Lorna connaît quelques heurts mais ne suscite pas un déchaînement spectaculaire des passions ni une démesure mélodramatique. Elle inspire surtout à la mise en scène des tableaux romantiques doux, comme le plan impressionniste de Danny assis au bord de l'eau ou une sortie des amoureux au clair de lune. D'ailleurs, Lumet ne s'attarde pas sur la scène d'adieu avec Lorna ni ne montre les retrouvailles des amoureux promises par la fin du film. Le choix de tirer la charge émotionnelle finale de la séparation de l'adolescent avec sa famille est ainsi révélateur de la primauté des sentiments familiaux sur l'histoire d'amour qui, tout comme l'intrigue policière, est traitée en mode mineur.

Avis de recherche

À bout de course est-il un road movie, un thriller politique, un film de fugitifs, une romance adolescente, un drame familial et/ou une chronique ? Ces catégories n'étant pas exclusives, il n'est pas impossible qu'elles concernent toutes le film, à divers degrés. Les élèves sont ainsi invités à s'interroger sur les composants emblématiques des genres ou des sous-genres cinématographique qui traversent le film et à la place plus ou moins importante qui leur est accordée. Pour faciliter cette recherche d'indices, ils pourront se référer à leurs propres repères cinématographiques et aux films ou séries de leur connaissance, représentatifs des genres évoqués et de leur codification : par exemple, *Into the Wild* de Sean Penn pour le road movie, la saga *Twilight* pour la romance adolescente, la série *Six pieds sous terre* (*Six Feet Under*) pour la chronique familiale, *The Ghost Writer* de Roman Polanski pour le thriller politique et *Un monde parfait* de Clint Eastwood pour le film de fugitifs.

Afin de faciliter ce repérage du genre et du sujet du film, les élèves pourront noter l'évolution des membres de la famille Pope et la nature – politique et/ou affective – des principaux obstacles qu'ils rencontrent. Quelles questions morales sont soulevées par le film ? Sidney Lumet juge-t-il ces parents fugitifs coupables ou non-coupables de leurs actes passés et de la situation qu'ils font subir à leurs enfants ? La famille, telle que représentée dans le film, tend-elle vers une forme de démocratie ou est-elle le lieu où s'exerce une certaine forme d'autoritarisme ? Arthur et Annie ont-ils la même vision de l'éducation et du rôle parental qu'ils doivent jouer ?

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Nous découpons le récit en quinze moments tenus par un enjeu narratif spécifique et composés d'une ou de plusieurs séquences (indiquées entre parenthèses). Ce découpage ne suit donc pas le chapitrage proposé par le DVD édité par Warner Bros.

Générique. le générique s'affiche sur une route dont on voit défiler les lignes blanches en pointillés, puis il s'inscrit sur une image gagnée par l'obscurité après un fondu au noir.

La fuite (00:01:43). Entraînement de baseball de Danny (séquence 1). Arrivé près de chez lui, Danny repère deux voitures de fédéraux qui le suivent (2). Il échappe à leur attention, parvient à prévenir son petit frère Harry (3). Les deux garçons retrouvent discrètement leurs parents à la sortie du travail du père (4).

Sur la route (00:07:11). Après avoir roulé toute la nuit, la famille Pope s'arrête dans un motel. On parle d'eux dans le journal et à la télévision. La mère, Annie, fait une teinture à ses fils pour changer leur apparence (5). Le père, Arthur, passe à la bibliothèque (6) et aux archives médicales du coin (7) pour constituer une fausse identité à sa famille. Les fugitifs reprennent la route, puis s'installent dans une nouvelle maison, à Waterford, dans le New Jersey (8).

Rupture (00:14:24). Lors d'un rendez-vous en ville avec un membre de leur réseau d'activistes, le père apprend la mort de sa mère (8). De retour à la maison, il se montre désagréable avec les siens (9). Le soir, Arthur s'excuse auprès d'Annie pour sa mauvaise humeur et lui apprend le décès de sa mère. Danny se fige en entendant de sa chambre la conversation de ses parents (10).

Un nouveau lycée (00:19:40). La mère inscrit Danny, rebaptisé Michael, au lycée. Elle fait mine auprès de la secrétaire d'avoir perdu son dossier scolaire (11). Danny assiste pour la première fois à son cours de musique. Le professeur appelle son nouvel élève à la sortie du cours et lui demande de jouer un air au piano. Impressionné par le niveau de Danny, M. Phillips lui dit qu'il aimerait l'entendre jouer sur son Steinway (12).

Dîner en famille (00:25:40). Les Pope se retrouvent pour le dîner après avoir passé une première journée dans la peau des Manfield. Les parents annoncent qu'ils ont trouvé du travail. Danny les informe qu'il n'ira pas en cours le lendemain pour ne pas figurer sur la photo de classe (14).

Danny et les Phillips (00:28:13). Le lendemain, Danny se rend chez M. Phillips. Bien que personne ne lui ouvre quand il sonne à la porte, il s'introduit dans la maison, joue sur le Steinway de son professeur et fait la connaissance de sa fille, Lorna (15). Au lycée, Danny est interpellé par M. Phillips qui lui reproche la manière dont il est entré chez lui et lui promet de lui trouver un piano (16). L'adolescent se retrouve avec Lorna à son cours de cuisine optionnel. Celle-ci l'invite à un concert de chambre organisé chez elle (17). Malgré l'interdiction de son père (18), le jeune pianiste se rend au concert (19). À l'entracte, il s'éclipse avec Lorna dans sa chambre (20). Après sa visite, il reste assis au bord de l'eau, songeur (21).

Visite surprise de Gus (00:41:28). Dans le cabinet médical où elle travaille, Annie reçoit la visite surprise de Gus, une ancienne connaissance également activiste (22). Furieux de l'intimité que cette tête brûlée semble partager avec sa femme et de la proposition qu'il lui fait de braquer une

banque, Arthur ordonne au visiteur de déguerpir et part se soûler (23). Il rentre chez lui, ivre, en criant sa véritable identité (24).

Rendez-vous amoureux (00:51:57). Lors d'une longue balade jusqu'au bord de la mer, Danny propose à Lorna de venir dîner chez lui pour l'anniversaire de sa mère (25).

L'anniversaire de la mère (00:56:52). Bien que Danny n'ait pas annoncé à ses parents la venue de Lorna, le dîner d'anniversaire se déroule dans la joie et la bonne humeur. La famille Pope tombe sous le charme de la jeune fille et réciproquement (26).

S'impliquer (01:02:34). Après avoir échangé un premier baiser avec Danny, Lorna se vexe que celui-ci ne veuille pas aller plus loin (27) et refuse de lui parler au lycée (28). Le jeune homme se voit conseillé par M. Phillips de s'inscrire à l'université de Juilliard (29). Danny rend une visite nocturne à Lorna et lui avoue la vérité sur l'identité de sa famille. Réconciliés, les jeunes amoureux passent une partie de la nuit ensemble (30). De retour chez lui, Danny a une discussion intime et un échange affectueux avec son père (31).

L'audition (01:13:50). Danny passe une audition de piano pour entrer à Juilliard et conquiert le jury (32). Dans la foulée, il se fait passer pour un livreur de pizza auprès de sa grand-mère pour la voir (33).

S'inscrire à Juilliard (01:20:07). M. Phillips fait part à sa fille (34) puis à Annie (35) de l'urgence à retrouver le dossier scolaire de Danny pour qu'il puisse s'inscrire à Juilliard. Annie apprend alors que son fils a réussi l'audition. Elle passe voir Danny dans sa classe de musique et joue un air de

piano avec lui (36). Arthur apprend l'inscription de Danny à la fac et s'y oppose. Bien que conscient de l'injustice de la vie qu'il impose à ses enfants, il rejette l'idée avancée par Annie de se livrer à la police (37).

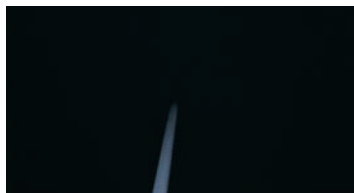
Prise de risque (01:29:02). Annie décide de rendre visite à un vieil ami dentiste (38), qui l'aide à prendre rendez-vous avec son père dans un restaurant (39). Lors de ces retrouvailles, elle lui demande s'il accepterait de s'occuper de son petit-fils, Danny, et obtient son accord (40).

Un départ précipité (01:37:10). Arthur se fâche en apprenant l'audition de son fils et la rencontre d'Annie avec son père. Il déclare qu'ils partiront dans quelques jours (41). Danny annonce à Lorna son départ imminent et lui avoue sa difficulté à quitter sa famille (42). Le braquage d'une banque auquel Gus a participé est relaté dans la presse (43). Danny tente de parler à son père et de lui faire comprendre qu'il souhaite rester à Waterford, mais Arthur ne veut rien entendre (44). Gus fait également parler de lui dans le cabinet médical où travaille Annie, ce qui précipite le départ de la famille Pope (45). Danny fait ses adieux à Lorna (46).

La séparation (01:46:52). Lorsque l'adolescent rejoint ses parents au lieu de rendez-vous convenu pour leur départ, son père lui demande de ne pas monter dans la voiture avec eux et le pousse à voler de ses propres ailes. Les Pope reprennent la route sans Danny (47).

RÉCIT

Les enchaînés



Mu par la figure d'un adolescent désireux de trouver sa place dans le monde, le récit d'*À bout de course* se caractérise par sa dimension initiatique. Il est ainsi marqué par les différentes étapes de l'affirmation de l'identité de Danny, indissociable de son émancipation de la cellule familiale. À ce fil narratif dominant s'agrègent d'autres figures motrices, elles-mêmes sujettes à une forme d'apprentissage : Annie et Arthur doivent autant apprendre à se détacher de leur fils, que celui-ci doit apprendre à se libérer de ses parents et du poids de leur passé. Si la traque de la famille conditionne la narration, c'est de manière plus indirecte, en injectant des éléments de pression psychologique. Plutôt que de plier totalement le récit à un suspense policier, ce contexte oppressant a surtout pour rôle de révéler et d'intensifier les enjeux affectifs. La tension exprimée semble davantage liée aux choix personnels que doit faire Danny – sortir ou non du cercle familial – qu'à la menace de capture par le FBI, également présente mais plus secondaire. D'où l'impression de douceur qui se dégage du film. L'évolution des personnages s'effectue à des rythmes différents et c'est cette discordance même entre leurs cheminements qui façonne le récit et le jalonne d'obstacles.

Accélération et pauses

Dès lors, deux types de rythme conditionnent la narration : les accélérations liées aux départs précipités de la famille et les pauses relatives à l'installation des Pope dans une nouvelle ville. *À bout de course* s'ouvre et se clôt sous la pression liée à la fuite, mais celle-ci se dilate et une bonne partie du film se laisse gagner par un rythme plus posé, plus proche du quotidien et ouvert aux rencontres, à la vie scolaire et à une vie de famille ordinaire. Danny doit composer avec ces deux temps. Pour ne pas se laisser approcher de trop près et éveiller les soupçons sur son identité, l'adolescent est tenu de ne pas totalement céder à ce rythme extérieur : ainsi, il est contraint deux fois d'écourter sa visite chez les Phillips et de partir comme un voleur pour fuir une situation risquant de trop l'exposer et de mettre en danger les siens. Le rapport de Danny à ces deux temporalités reflète au fond son rapport à deux types de

récit, l'un lié à l'action et à une attitude vigilante, l'autre lié à la découverte du monde et de soi. Son double positionnement dans le temps évolue de manière particulièrement significative. Au début du film, c'est l'adolescent, réceptif aux signes d'alerte, qui enclenche le mouvement de fuite. À la fin, dans un contexte similaire, il est à la traîne parce qu'il fait ses adieux à sa petite amie.

Cercle vicieux, cercle vertueux

Les deux départs précipités qui encadrent le récit marquent son inscription dans un schéma répétitif et improductif (le titre original « *running on empty* » signifie « *tourner à vide* »), celui suivi par une famille qui ne cesse de reproduire les mêmes situations de ruptures. D'où cette lassitude exprimée par les enfants quand il s'agit de changer pour la énième fois de ville. Dès lors, le vrai changement ne peut pas résulter pour Danny d'un mouvement de fuite, puisque cette ligne de conduite définit déjà la trajectoire suivie par ses parents rebelles. Au contraire, c'est seulement en restant attaché à un point d'ancrage stable, que la cassure de ce cercle vicieux semble possible. Le motif de la boucle, sur lequel s'appuie la structure narrative du film, est parfaitement synthétisé par les premiers et derniers plans du film, qui se répondent. Les lignes blanches d'une route qui défilent sous nos yeux suggèrent autant la fuite que la répétition, accentuée ici par la musique : la mélodie mélancolique qui accompagne ces images est celle qui revient – en boucle – durant tout le film. En réponse à ce motif, la fin du film rejoue et dénoue le récit en même temps que le cercle familial : la voiture des Pope tourne en rond autour de Danny, puis rompt sa boucle affectueuse pour reprendre, encore une fois, la route. C'est bien en restant sur place, statique, et non sous l'impulsion d'un mouvement de rupture (mouvement jusqu'au bout propre à ses parents) que l'adolescent parvient à quitter ce cercle qui l'emprisonnait.

Reviement

La fin du film est marquée par le reviement (ou *twist*) du père qui décide à la dernière minute de laisser partir son fils alors qu'il n'a cessé de dire que la famille devait rester soudée coûte que coûte. Interrogeons la vraisemblance de ce changement d'attitude. Quel événement peut expliquer ce basculement ? Souvenons-nous qu'Arthur vient juste d'apprendre la mort de Gus. Le danger, qui semblait loin d'eux, se rapproche subitement. On peut supposer que c'est par souci de protéger son fils (souci qui explique aussi ses abus d'autorité à d'autres moments) qu'il le laisse partir. Par ailleurs, l'annonce de la mort de Gus le renvoie peut-être aussi à un constat d'échec quant aux actions de son réseau, qui peuvent aboutir à de graves dérapages : la cécité d'un gardien dans le passé, la violence de certains activistes et ses conséquences.

Les élèves seront invités à identifier les scènes qui laissent penser qu'Arthur n'est peut-être pas si rigide qu'il en a l'air (il laisse Lorna entrer dans sa maison) et qu'il ne maîtrise pas toujours ses émotions. Parmi elles, les deux moments où il s'effondre : s'il cache sa souffrance derrière une portière de voiture à l'annonce de la mort de sa mère, Arthur ne peut plus la contenir et tombe ivre devant tout sa famille. L'évolution du père semble toute entière contenue dans les derniers mots qu'il adresse à son fils, entre constat d'échec et passage de témoin : « *Va changer le monde. Nous avons essayé* ».



MISE EN SCÈNE

Entre-deux

Être soi-même et un autre, ici et déjà un peu ailleurs, sur le qui-vive et insaisissable : telles sont les composantes majeures de la configuration douloureuse et quelque peu schizophrénique dans laquelle évoluent les membres de la famille Pope. Le film prend ainsi ses marques sur un territoire divisé en deux types de scènes : le foyer familial, censé refléter l'intimité et donc une certaine vérité des personnages, et le monde extérieur, supposé être le terrain d'expression du mensonge. Mais cette répartition est loin d'être aussi évidente et est remise en cause par l'intermédiaire de Danny, dont les expériences bousculent cet ordre établi mais difficilement tenable.

Intérieur / Extérieur

La vie clandestine des Pope implique une organisation qui relève de la mise en scène : chacun, tel un acteur, doit tenir un rôle à l'extérieur, s'assurer de bien connaître son texte (sa nouvelle identité, les réponses à anticiper), s'accommoder de sa nouvelle image et infiltrer tel un caméléon la scène sociale. Dans la cellule familiale, un autre conditionnement scénique se déploie qui, tout en montrant l'envers du décor, suit néanmoins une logique de représentation. Chacun occupe un rôle au sein du théâtre familial : le père impose un certain ordre spatial, Harry joue souvent les plaisantins, Danny assume son rôle d'aîné et prend sur lui quant il s'agit d'appliquer les consignes à suivre en cas de danger (s. 2). Il soutient aussi sa mère, à la

fois forte et sensible, avec laquelle il partage une complicité affectueuse et musicale. La démarcation entre les deux territoires, privé et public, qui alternent tout au long du film, est soulignée par des choix de mise en scène contrastés. Les scènes de famille sont presque toutes filmées en intérieur, dans l'espace réduit de la nouvelle maison des Pope. L'éclairage y est souvent sombre et le mouvement des personnages limité. Dans ce cadre propice aux tensions et aux rapports de force, la cellule familiale apparaît comme un cocon protecteur, mais revêt aussi une dimension carcérale. En atteste le plan sur l'aîné, plongé dans l'obscurité de sa chambre, qui entend alors malgré lui cette injonction paternelle : « *On doit se serrer les coudes* ». L'image de Danny serré dans ses draps comme dans une camisole de force semble être alors la conséquence directe de cette obligation de solidarité familiale aliénante. Un doute s'installe alors quant à la possibilité pour cet espace pourtant personnel d'être le champ d'expression d'une vérité intime, souvent étouffée par l'ordre imposé par le père.

Beaucoup de scènes se déroulant hors du foyer familial s'inscrivent par opposition dans un espace plus large et souvent lumineux, qu'il s'agisse d'extérieurs ou d'intérieurs. C'est sous un soleil éclatant que le professeur de musique de Danny vient le voir pour lui parler de Juilliard. La maison des Phillips contraste avec celle des Pope par sa grandeur et sa luminosité. Dans la classe de musique se



déploie un espace de liberté et de dialogue dans lequel l'élève, éclairé par un rayon de soleil, peut donner son avis et donner libre cours à son talent de musicien. Si cette mise à nue du personnage peut participer à l'expression d'une menace liée à sa surexposition (s. 2), elle semble surtout le révéler sous son vrai jour, en tant qu'individu à part entière et non plus comme membre d'un groupe. L'ouverture de l'espace, soutenue par des cadrages plus larges, suggère dès lors la possibilité d'une évasion autre que celle des fugitifs, une évasion qui aurait plutôt à voir avec le transport amoureux et musical, avec une forme de liberté et d'épanouissement. La course de Danny dans les rues suite à son audition est à ce titre très significative.

Glissements

Au fil des allers et venues de Danny, la frontière entre ces deux facettes de la vie des Pope se déplace et se brouille. La ligne de démarcation bouge d'abord sous l'effet d'actes transgressifs liés aux visites de Danny chez les Phillips. Le pianiste en herbe ne parvient pas à se départir complètement de son statut de fugitif quand il doit se glisser dans la peau d'un adolescent américain comme les



autres. Ainsi se comporte-t-il comme un voleur chez les Phillips : quand il entre sans qu'on lui ouvre la porte puis quitte subitement Lorna, quand il sort par la fenêtre lors de sa deuxième visite et enfin quand il s'introduit de nuit dans la chambre de sa petite amie. Les différentes étapes de sa relation avec l'adolescente sont révélatrices de la difficulté du personnage à passer d'un statut à un autre et à jouer la comédie. Lors de leur longue balade, on passe progressivement d'une zone boisée et ombragée dans laquelle Danny reste mystérieux, à une vue dégagée et lumineuse sur un bord de mer où l'adolescent se dévoile enfin un peu en invitant Lorna à l'anniversaire de sa mère. Ce passage de l'ombre à la lumière met en relief la progression même du personnage dont l'association à l'obscurité renvoie à la contrainte de camouflage qui pèse sur lui. À deux reprises, la nuit enveloppe les jeunes amoureux et accompagne différemment la part d'ombre de l'adolescent : d'abord comme un obstacle, en soulignant la difficulté de Danny à se livrer corps et âme, puis comme un refuge et un lieu de partage lorsque le jeune homme confie son secret à Lorna et couche avec elle.

S'exposer

Ce déplacement de la frontière délimitant l'intérieur et l'extérieur, la vérité et le mensonge, ou encore l'intériorité et le masque, concernent également les parents Pope, amenés eux aussi à occuper différemment la scène sociale, plus désarmés et vulnérables. Au début du film, le père suit parfaitement la ligne de conduite fixée, en traçant une coupure aussi nette que douloureuse entre ces deux territoires (notamment à la mort de sa mère), ce qui explique son caractère dur et implacable. L'arrivée de Gus bouleverse le mode de conduite des Pope par la nature même de ce personnage impulsif et moins précautionneux : pour Gus, il ne semble pas y avoir de limites à respecter. Cette intrusion provoque pour la première fois l'expression de sentiments de la part des parents, en dehors de chez eux. Dans le cabinet médical où elle travaille, Annie exprime sa joie de voir Gus et, plus tard, se confie à lui. Arthur manifeste son mécontentement et sa jalousie puis, sous le coup de l'ivresse, crie en pleine rue sa véritable identité, marquant ainsi le retour d'une émotion jusqu'à présent refoulée. Cette saisie des parents hors de la cellule familiale se fait de plus en plus fréquente à l'approche de la fin du film, surtout pour Annie, qui s'expose dangereusement : s'enchaînent sa visite chez le dentiste, son rendez-vous avec M. Phillips dans une cafétéria, ses larmes dans la rue, puis son passage dans la classe de musique de son fils. Du côté d'Arthur, cette mise à nue est moins marquée et compromettante, mais au fil du film il apparaît plus souvent hors de chez lui, donc hors du lieu d'expression de son autorité : lors de sa discussion avec sa femme dans la voiture, puis de son échange tendu avec Danny près du véhicule et enfin quand il apparaît pour la première fois dans le restaurant où il travaille. Ainsi, la mère et le père semblent avoir été amenés, sous l'impulsion de leur aîné, à assouplir leur positionnement géographique et parental, bref à se déplacer sur le terrain d'expression de Danny et à s'exposer à leurs émotions, jugées dangereuses par le père (presque autant que le FBI) mais de plus en plus difficiles à retenir, comme leur fils.

Vers sa destinée

De retour de sa deuxième visite chez les Phillips, Danny s'assoit songeur au bord de l'eau. Les élèves s'appuieront sur une description précise du tableau impressionniste et romantique offert par cette pause pour s'interroger sur le sens de cette scène brève. En quoi offre-t-elle une parfaite synthèse de cet entre deux dans lequel se situe Danny ? Comment met-elle en évidence son dilemme et le changement qui s'amorce pour lui ?

Le garçon apparaît d'abord dans un plan moyen, sur une rive ombragée. En arrière-plan, ressort par contraste l'eau éclairée par le soleil. Danny a gardé sur la tête le canotier qu'il a pris chez Lorna : il enlève le chapeau, le regarde, le repose sur sa tête avant de le lancer vers l'eau. Un changement de plan et de cadrage, plus large, accompagne son geste. Le chapeau est un rappel évident de Lorna et évoque sans doute son amour naissant pour la jeune fille. La manière dont l'objet est considéré par Danny suggère aussi le problème qui se pose à lui, lié à sa situation de clandestin. On retrouve la traduction de cette tension à l'image : il reste attaché à la rive, comme retenu dans l'ombre par sa condition marginale qui le contraint au camouflage. Sa paralysie est renforcée par l'apparition dans le deuxième plan de deux arbres de chaque côté du cadre.

Toutefois, d'autres éléments de la composition du plan viennent contredire l'expression de cet empêchement. Le lancé du canotier, l'élargissement du cadre et l'accroissement de la lumière qui accompagnent ce geste s'opposent à cet encadrement figé et sombre. Ce mouvement d'ouverture semblait esquissé dès le premier plan par la ligne oblique dessinée par les brise-lames qui ressortent de l'eau en arrière-plan et d'où s'envolent symboliquement des mouettes. Soit une manière de souligner le nouvel horizon

qui se présente à Danny, situé encore au seuil de cet espace de liberté.

Entre fermeture dans l'ombre et ouverture vers la lumière, lequel de ces éléments prend le dessus ? Son geste de lancer le canotier est-il résigné ou rebelle ? Un indice : le chapeau jeté, s'il est associé à Lorna, est aussi assimilé dans la scène précédente à une figure du muet, en témoignent le jeu de Phoenix et la référence à Chaplin. L'adolescent a-t-il pris la résolution de retrouver sa langue ? La balade de Lorna et Danny (s. 25) nous donne des éléments de réponse en reprenant et en développant des composantes de ce tableau.



SÉQUENCE

Portrait de famille



C'est lors de l'arrêt dans un motel de la famille en fuite que nous découvrons véritablement les Pope, à la fois ensemble et individuellement, en même temps que nous découvrons l'image d'eux que les médias véhiculent (s. 5, 00:07:11). Dans cette séquence d'exposition, comme dans le reste du film, c'est l'approche intime qui domine, celle d'une vie de famille saisie – de l'intérieur et en intérieur – dans ce qu'elle a de plus ordinaire : par exemple, une mère qui demande à ses garçons d'aller se coucher. Pourtant la situation de ces activistes clandestins est loin d'être banale, mais plutôt que de souligner en permanence son caractère hors du commun, Lumet s'attache aux détails humains qui rapprochent les Pope de n'importe quelle famille.

Dans cet ancrage intimiste, la marginalité des Pope transparait à travers des petits détails (se mettre au lit le matin) et plus explicitement à travers les médias (le journal lu par Harry, la télévision allumée par le père), qui exposent un tout autre visage des Pope et présentent le couple formé par Arthur et Annie comme des gens pouvant être « armés et dangereux ». Ces points de vue journalistiques sont filtrés par le regard que la famille pose sur cette image qui leur est renvoyée d'eux-mêmes. Il n'est pas anodin que l'on entre dans la séquence via Harry. À travers ce choix est privilégiée une entrée en matière douce et candide, à hauteur d'enfant. Les médias semblent lui permettre de découvrir pour la première fois un album de famille contenant des photos de ses grands-parents maternels et de ses parents jeunes. Pour Danny, la réception de ces informations se fait sur un autre mode. Pendant que Harry lit l'article consacré à leurs parents, l'adolescent s'entraîne à jouer silencieusement sur son clavier. Cette synchronisation entre la lecture et ses gestes de pianistes donne l'impression qu'il connaît par cœur cette rengaine journalistique (1b). Le dialogue entre les deux frères abonde dans ce sens : l'aîné, visiblement blasé, semble en savoir déjà long sur l'histoire familiale. Ce retranchement musical de Danny annonce d'emblée le rôle que jouera le piano dans son détachement de la cellule familiale, mais aussi le rôle de sa mère, étroitement liée à l'instrument, sur lequel on peut lire l'inscription « to Annie » (2).

Jeux de miroir

Ce portrait de famille passe donc par la mise en scène des personnages comme spectateurs d'eux-mêmes. Comment se situent-ils par rapport à cette double réalité, publique et privée ? Comment composent-ils avec cet écart entre leur sous-exposition – se cacher – et leur surexposition médiatique ? Un détail de mise en scène est à ce titre particulièrement éclairant : le reflet de Danny dans un miroir, dans le plan qui ouvre la séquence, le fait apparaître doublement à l'image, à la fois centré en arrière-plan et sur le côté (1b). Cette composition lui fait porter, plus que les autres, le poids de ce double statut endossé par les Pope, condamnés dans leur fuite à être à la fois eux-mêmes et autres : elle préfigure son tiraillement et l'enjeu à venir de raccorder ce qu'il est réellement avec l'apparence qu'il revêt à l'extérieur de la famille. Pour l'instant, l'écart est flagrant : « C'est terrifiant de ne pas reconnaître son propre reflet » remarque-t-il suite à son changement de look.

La télévision initie elle aussi une forme de dédoublement. Au terme d'un léger pivot accompagnant l'arrivée du père, le cadre se cale juste au-dessus du poste et lui fait occuper une place centrale, en amorce (12a, 12b). Ce cadrage donne l'impression que le petit écran clôt l'espace, comme s'il formait un quatrième mur et qu'il regardait les personnages – à l'instar de la caméra – autant qu'ils la regardent. Une fois le poste allumé se met en place un jeu de champ-contre-champ entre la télévision et les personnages, qui instaure lui aussi un jeu de miroir. L'apparition du camarade de baseball de Danny (13) suivi du commentaire du père (14), qui trouve que ce garçon a l'air stupide, renforce l'écart qui nous est donné à mesurer entre un reflet, celui d'une image passée, celui des apparences parfois trompeuses, et la réalité. Quand le reportage aborde un contenu plus dramatique, le montage inclut des plans qui isolent les personnages à tour de rôle dans le cadre, marquant leur réaction sur des points précis du reportage et nous révélant ainsi leur sensibilité. Dans la continuité du tout début de la séquence, on nous montre le visage de Harry étonné et amusé face aux photos de ses parents jeunes (16). Lorsqu'il est question de la conséquence dramatique d'un acte passé (la cécité d'un gardien), c'est le visage d'Annie, tout juste entrée dans le champ, qui est cadré seul, comme si cet aspect la touchait particulièrement (19). Puis Danny (les yeux d'abord

tournés vers sa mère, 20), le père et Harry, se trouvent eux aussi isolés par un gros plan (21, 22). D'abord mise en sourdine (comme l'air joué par Danny), la gravité de leur situation monte et s'impose jusqu'à diviser symboliquement la famille (ce que le film confirmera) et devenir insoutenable : le père éteint subitement la télé et, à la fin de la séquence, tente de rétablir une certaine légèreté de ton.

La mise en scène rattache la mère à l'autre extrémité du champ, à l'arrière-plan, au même niveau que Danny (18). Annie nous ouvre les portes d'un autre espace, encore plus retranché, celui de la salle de bain, minuscule antichambre qui favorise une certaine intimité et souligne le lien qui l'unit à son fils aîné (24). La séquence se trouve ainsi partagée entre deux espaces qui tendent vers des directions opposées et programmatiques des tensions à venir : l'un est tourné vers l'intériorité et le duo mère-fils, l'autre est davantage marqué par la présence du père (en avant-plan, 18 et 25), et plus exposé à la brutalité de leur situation. Notons qu'Arthur est le seul que l'on ne voit pas entrer dans la salle de bain (son apparence change subitement), comme si le terrain plus sensible auquel cette pièce est associée lui était étranger.

**1a****1b****2****3****4****9****10****12a****12b****13****14****15****16****18****19****20****21****22****24****25**

Fausse piste

L'ouverture d'*À bout de course* saisit les personnages dans un mouvement de fuite qui ne nous permet pas de savoir qui ils sont et pourquoi ils partent précipitamment. Dans les premiers plans, Danny ne laisse quasiment rien apparaître de lui : il porte un faux nom et il a un comportement fuyant avec un camarade à son entraînement de baseball. Le spectateur ne sait pas encore qu'il n'apparaît pas sous sa véritable identité, mais un trouble est palpable. D'où vient-il ? Ces premiers plans nous permettent difficilement de situer l'adolescent, qui tout en étant assimilé à l'image lisse d'un jeune américain type, beau gosse et sportif, semble s'y dérober ne serait-ce que parce qu'il affiche un air sérieux avec ses lunettes, peu raccord avec le contexte. Le trouble persiste lorsqu'il rentre chez lui. Pourquoi s'arrête-t-il et attend-il que la voiture passe ? Est-ce un jeu auquel se livrerait un adolescent intello-aventurier un peu original ? Le soleil qui éclaire ces plans contribue à nous maintenir à la surface de l'action en créant une atmosphère estivale à la clarté apaisée. Même le clavier de piano que Harry sort de la maison n'est pas encore identifiable : on peut d'abord l'assimiler à une valise (de tueur ?). Et malgré l'empressement de Danny, son inquiétude reste énigmatique.

Un air de famille

Le moment de communion familiale autour d'une chanson de James Taylor (s. 26) contraste fortement avec la prise de pouvoir du père étudiée ci-contre. La mise en scène, toujours limitée à un espace réduit, intègre d'une manière différente des éléments déjà présents dans l'autre séquence : l'arrivée d'un personnage en cours de séquence n'est plus nuisible mais bénéfique, et la musique n'est plus une source de division mais de rapprochement.

Tout d'abord, la famille se partage entre ceux qui débarrassent la table et quittent le champ, et ceux qui restent à table (Annie et Danny). C'est le retour de Lorna dans le champ et le suivi de son trajet jusqu'à la cuisine par une caméra fluide et légèrement surélevée qui amorce la dynamique d'ensemble, aérienne. La synchronisation parfaite de la musique (cette fois-ci la radio est allumée par le père) avec le déplacement de la jeune fille donne le sentiment d'un accord magique, comme si la mélodie décollait naturellement de ce trait d'union harmonieux que Lorna dessine entre les deux pôles de la scène. Quand la famille se trouve réunie pour chanter et danser, les clivages sont abolis, toutes les associations de partenaires sont possibles, dont celle du jeune couple naissant. L'espace familial devient alors un lieu de rassemblement non plus aliénant mais épanouissant.



PLANS

À bout de nerfs

Plusieurs scènes d'intérieur, principalement de repas, ponctuent *À bout de course* : elles montrent les Pope réunis dans leur intimité, au naturel sous leur véritable identité. Ces moments de vie partagés rendent compte de la nature de leurs rapports et de leur évolution au cours du film. Ils permettent aussi de mesurer l'impact du monde extérieur sur leur relation. Une de ces scènes est particulièrement symptomatique des enjeux du film. Elle suit l'annonce de la mort de la mère d'Arthur et reflète les conséquences de cette nouvelle sur son comportement (s. 9, 00:15:58).

Annie et ses deux fils s'activent dans la cuisine de leur nouvelle maison, qu'ils nettoient en écoutant de la musique classique à la radio. La mère propose à ses garçons de manger sur le pouce. Seul Harry s'attable, les trois autres chaises restant posées à l'envers sur la table. Le repas est donc très informel et non partagé, signe de la précarité de la situation des Pope, pas toujours compatible avec une vie de famille plus ritualisée. Malgré tout, on sent une complicité et une harmonie entre Annie et ses fils avant l'arrivée du père, harmonie liée à la musique qui confère une certaine cohésion à leur activité, à la fois concentrée et décontractée. En témoigne l'anecdote racontée par Harry. Le cadrage sur lequel s'ouvre cette séquence (1a) met en évidence le poste de radio qui donne dans un premier temps le *la* de la scène et unifie la famille dans l'espace de la cuisine même si le resserrement du cadre autour de la table finit par reléguer l'objet au hors-champ.

Prise de pouvoir

Ce recadrage semble préparer l'arrivée du père dont l'entrée en scène par la profondeur du champ donne une nouvelle configuration à l'espace, soudainement percé (1b). Sa présence sépare à l'image la mère et le fils aîné. Cette rupture est renforcée par l'immersion abrupte d'Arthur dans leur conversation liée à la difficulté de Danny à mémoriser leurs nouvelles identités. On passe alors d'un jeu de questions-réponses mené calmement par Annie à un interrogatoire



plus tendu. Cette influence du père sur la mise en scène se traduit également par l'évincement de Danny du cadre juste au moment de l'arrivée d'Arthur : l'adolescent est alors relégué au hors-champ au même titre que la radio, comme s'il y avait une incompatibilité entre le père et ces deux éléments – Danny et la musique classique – étroitement associés. Ce clivage est instantanément confirmé par le geste d'Arthur de couper le son. Le chef de famille prend la place de la radio, qui donnait son unité et sa dynamique à la scène, pour imposer un nouvel ordre scénique et régner sur l'espace familial, en tête de plan.

Sous l'influence de ce déplacement, le plan - le même depuis le début - fait à nouveau l'objet d'un léger recadrage qui exclut du champ Annie et Harry pour cerner le père, de dos, et son fils aîné (1c). S'affirme alors de manière encore plus prononcée l'autorité paternelle, puisqu'un plan resserré sur le visage du père (2) vient s'immiscer à deux reprises dans le plan principal, qui sans cela aurait été un plan-séquence. L'unité formelle de la séquence est donc rompue par la présence du père plein cadre. Cette prise de pouvoir finit par faire fuir les enfants et se prolonge à travers le court échange qui suit entre Arthur et Annie, où il lui donne des directives relatives aux vêtements qu'il a rapportés, tel un chef de régiment. On relève d'ailleurs qu'ici les Pope sont tous habillés de la même façon, telle une troupe en uniforme, à l'exception de Harry, comme si son âge le préservait encore de ce régime quasi militaire. On est alors revenu au plan principal de la séquence, qui pour finir se recentre sur la mère après le départ du père. Celle-ci se déplace jusqu'à la radio, qu'elle rallume. Une manière de revenir en douceur à l'ordre initial des choses et de clore malgré tout sur une note à elle, via la musique classique à laquelle Arthur est allergique et dont elle a transmis l'amour et la pratique à Danny. Cette conclusion contient en germe la fin du film, qui basculera en faveur du point de vue de la mère et de sa famille musicale.

MOTIF

Paroles et musique

Vecteur de l'évolution de Danny, la musique est appréhendée comme un instrument de liberté permettant à la fois l'émancipation de l'ainé des enfants Pope mais aussi l'expression d'émotions d'abord contenues. La mise en scène ne cantonne pas la musique à une fonction illustrative, elle lui donne un rôle actif et central en l'associant étroitement à la parole, autre moteur du film. Dans un premier temps, Danny paraît réduit au silence. D'ailleurs, il est associé à une célèbre figure du muet, Chaplin, lorsqu'il se cache dans le placard de Lorna. De plus, il mime devant elle un solo de guitare sur un faux instrument. Au même titre qu'il est condamné à encaisser sans rien dire les choix de ses parents, il étouffe ses aspirations musicales et joue sans le son sur le clavier de sa mère. Son père, qui considère la musique classique comme une musique de bourgeois, lui préférant le rock, s'oppose de diverses manières aux aspirations musicales de son fils pour lui incompatibles avec ses valeurs et leur mode de vie : indirectement, lorsqu'il coupe la radio pour interroger Danny (voir p. 14) ou plus directement, lorsqu'il lui interdit de se rendre chez les Phillips (son fils lui tourne le dos un bon moment, restant face à son clavier). Avec la mère, qui a transmis sa passion à son aîné, la musique permet au contraire un échange affectif qui se passe souvent de mots, comme dans la scène où elle le rejoint dans sa classe de musique et joue un morceau à quatre mains avec lui plutôt que de lui faire part de ses émotions.

Musique Pope

Les prises de paroles de l'adolescent hors du cadre familial se font symboliquement en lien avec la musique. À son premier cours avec M. Phillips, le nouvel élève est invité à sortir de sa réserve pour donner, pour une fois, son avis. Le choix des deux morceaux à comparer est loin d'être anodin puisqu'il s'agit d'un air de musique classique, en accord avec son goût et celui de sa mère, et d'un morceau pop, ou pour ainsi dire Pope, puisqu'il nous renvoie aux goûts du père (qui, plus tard, chante *Pretty Woman* de Roy Orbison). Soit une manière de considérer de l'extérieur ces deux points de vue - maternel et



paternel - pour constater leur possible cohabitation et donc réconciliation dans un même espace. D'ailleurs, lorsque Danny se met au piano à la demande de son professeur, il ne choisit pas entre l'un de ces registres musicaux, classique et moderne, mais joue un morceau de chaque. Ce nouvel investissement de la scène sociale lui permet de trouver sa voie et sa voix, de sortir du joug paternel non pas dans un esprit de rupture mais d'unification.

L'accord parfait

Cette articulation forte entre parole et musique se confirme lors de la rencontre de Danny avec Lorna. Tout en parlant et en faisant connaissance, les deux lycéens se déplacent autour de l'imposant Steinway qui trône dans le salon : ils tournent autour du piano comme on tourne autour du pot (le jeune homme se dérobe à ses questions) et comme une personne tourne autour d'une autre personne. Au terme de ce mouvement circulaire, ils ont échangé leur place, comme si un changement de point de vue (sentimental) venait d'être amorcé. Si la scène de danse sur la chanson de James Taylor constitue l'acmé du film, c'est sans doute parce qu'elle parvient à trouver un accord parfait entre paroles et musique, c'est-à-dire entre les émotions, leur expression et leur partage. Harry fait semblant de jouer de la guitare (comme son frère devant Lorna) avant de rentrer lui aussi dans la danse et d'être hissé sur les épaules de son père. Un terrain d'entente devient possible entre les personnages, qui non seulement dansent tous sur la chanson mais chantent ses paroles à l'unisson. Ce n'est donc pas un hasard si on réentend la bande sonore de cette scène, avec paroles et rires intégrés, lors de la séparation finale où tout le monde, même le père, a les larmes aux yeux. Cette harmonie répétée entre paroles et musique établit une autre association, celle de l'éphémère du moment vécu et de l'infini du souvenir, qui tournera dans les mémoires comme un vinyle (et comme la musique mélancolique de Mottola), révélant ainsi toute la charge temporelle des émotions brassées.

On connaît la chanson

Quels passages de la chanson de James Taylor nous renvoient à ce qui est vécu par les personnages du film ? Quelles paroles sont reformulées par un des membres de la famille à la fin du film ?

Extrait de *Fire and Rain* (extrait de l'album *Sweet Baby James*, 1971) correspondant à la partie entendue dans le film :

*Just yesterday morning they let me know you were gone
Susan the plans they made put an end to you
I walked out this morning and I wrote down this song
I just can't remember who to send it to*

Refrain :
*I've seen fire and I've seen rain
I've seen sunny days that I thought would never end
I've seen lonely times when I could not find a friend
But I always thought that I'd see you again*

*Won't you look down upon me, Jesus
You've got to help me make a stand
You've just got to see me through another day
My body's aching and my time is at hand
And I won't make it any other way*

Refrain

Mise en pratique

Les élèves seront invités à réaliser une scène dans un espace réduit – par exemple une petite classe – et à lui trouver une dynamique en s'appuyant sur les moyens mentionnés ci-contre : éclairage, emplacement et mouvements de caméra, grosseurs de plan, montage, angles de prise de vues, décor, déplacement des personnages. Leur utilisation peut dans un premier temps se faire séparément à partir de la même scène : une première version ne jouera que sur des effets de lumière, puis une autre sur un mouvement de caméra induisant une reconfiguration de l'espace, puis une autre plus découpée où il y aurait plusieurs grosseurs de plan, etc.

Après avoir tiré des conclusions quant aux effets produits par ces différentes approches, les élèves retourneront en faisant intervenir les éléments de mise en scène qui leur auront semblé les plus pertinents par rapport à la situation filmée. La scène en question peut s'inspirer d'*À bout de course* et montrer des personnages de fugitifs qu'on découvrirait pour la première fois et qui trouveraient refuge dans une chambre de motel. Les choix de mise en scène devront donc nous éclairer sur leur statut et leurs relations.

TECHNIQUE

Filmer dans un espace réduit

Comment faire évoluer une mise en scène et lui donner une dynamique dans un décor qui limite les possibilités de mouvements de la caméra et des personnages ? Beaucoup de scènes d'*À bout de course* sont tournées en intérieur, dans l'espace réduit de la maison des Pope et dans le motel où ils s'arrêtent au début du film. Ce choix, qui contribue à mettre en avant la dimension à la fois protectrice et étouffante de la cellule familiale, représente un risque, celui de figer la mise en scène. Comment le contourner ? On peut s'interroger sur les moyens employés par Lumet pour donner du relief et du sens à la mise en scène dans des espaces réduits.

Éclairage

Les jeux de lumières permettent de masquer l'absence d'ornementation tout en créant un certain climat. Tel est le cas dans la scène de discussion entre Arthur et Danny au moment où celui-ci rentre tard chez lui après avoir passé une partie de la nuit avec Lorna (1). Deux lampes sont allumées, une grande et une petite, qui dans la composition font écho aux deux personnages, l'un adulte et l'autre plus jeune. Leur faible éclairage contribue à créer un climat intimiste et pudique favorable aux confidences.

Emplacements et mouvements de caméra

Lors des différentes scènes dans la cuisine, Lumet change parfois d'emplacement de caméra, ce qui donne de nouvelles perspectives aux plans. Quant aux mouvements de caméra, même limités par le décor – dans les scènes d'intérieur il s'agit souvent de légers panoramiques – ils dessinent des modulations qui peuvent paraître infimes mais sont souvent porteuses de sens. On retrouve des micros mouvements de ce type dans certains plans d'*À bout de course*. Il y a notamment ceux relevés dans l'analyse de plan (p. 14), et dans l'analyse de la séquence du motel (p. 12), où l'espace apparaît particulièrement limité : un léger recadrage permet de dédoubler Danny dans le cadre en faisant apparaître son reflet dans un miroir.



Décor

L'exigüité du décor n'est en rien un obstacle à une composition élaborée. La mise en scène peut s'appuyer sur des accessoires simples comme un miroir, un meuble, un objet quelconque, qu'elle fait plus ou moins ressortir selon les angles de prise de vues adoptés, pour créer des variations à l'intérieur du cadre. Tel est le cas d'une étagère quasiment vide qui sert de cloison entre deux petites pièces, la cuisine et le salon, dans la nouvelle maison des Pope. Cette ouverture permet de compartimenter l'espace et de tracer une frontière entre les personnages. Par exemple, dans le plan d'ensemble (fixe cette fois-ci) où Arthur interdit à son fils d'aller au concert chez les Phillips, cette fenêtre interne permet d'isoler en arrière-plan Annie, puis Harry, tout en rattachant ces spectateurs de la dispute à Danny situé devant l'étagère, comme s'ils étaient de son côté. Cette ouverture sert également de ligne de démarcation entre deux camps lorsqu'Arthur surprend Annie et Gus sur le canapé (2). Enfin, lors du dîner avec Lorna, le franchissement de cet espace, filmé en plan plus large, va cette fois de pair avec un moment d'union entre tous les personnages principaux du film.

Déplacement des personnages et montage

Autres sources de variations de la mise en scène : les déplacements des personnages dans un cadre fixe et les recompositions qu'ils instaurent dans l'espace, ainsi que les changements d'échelle de plan organisés par le montage au sein d'une même scène. Soit deux manières de faire ressortir un personnage à l'image. Elles sont toutes deux présentes dans la scène où Arthur confirme à sa famille qu'il faut partir. Filmé en plongée, le plan principal de cette séquence cadre tous les membres de la famille dans la cuisine. La trajectoire du père de l'arrière à l'avant-plan l'impose comme chef de plan, qui modifie la composition de l'espace selon ses déplacements (3). Mais l'insertion d'un plan sur Annie et Danny lui fait brièvement concurrence et nous raconte à ce titre quelque chose de leur relation (4).

FILIATIONS

Couper les ponts

À bout de course apparaît comme un film particulièrement retors quand il s'agit de l'inscrire dans le cours d'une histoire des formes, des théories ou des genres cinématographiques. Pourtant, il contient une figure qui n'a eu de cesse d'inspirer et de traverser le cinéma, celle de l'adolescent, personnage au potentiel fictionnel fort dont découle une riche généalogie de représentations. Cette difficulté à donner au film une ascendance et une descendance nous éclaire cependant sur la singularité avec laquelle Lumet aborde cet âge, souvent désigné comme celui d'une crise identitaire. En attestent d'ailleurs bon nombre de films qui, de *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray à *Elephant* de Gus Van Sant en passant par *If* de Lindsay Anderson et *À nos amours* de Maurice Pialat, associent inmanquablement l'adolescence à une certaine violence sociale, sexuelle et familiale, parfois explosive comme dans *Carrie* de Brian De Palma, parfois contenue mais tout aussi dévastatrice comme dans *Virgin Suicides* de Sofia Coppola.

À bout de course n'élude pas une certaine violence, mais il ne cherche jamais à enfermer son personnage d'adolescent dans une perspective combative et rebelle. Le conflit mis en évidence entre Danny et son père constitue un terrain propice à l'explosion de la colère et à la revendication identitaire mais celles-ci sont traitées sur un mode inhabituellement tendre, jamais dans la surenchère : les rares affrontements entre père et fils restent mineurs et n'appellent pas de conséquences dramatiques telles une fugue ou un passage à l'acte extrême. Les quelques transgressions de Danny restent tout à fait mineures et inoffensives. Quand Arthur décide qu'il faut lever le camp, après avoir appris l'audition de son fils, l'adolescent se plie à sa décision, même s'il tente timidement de le convaincre de rester. Puis le père finira par se raviser, sans que cela semble être la consé-

Le Cercle des poètes disparus
de Peter Weir (1989, Buena Vista)



Contrôle d'identité
de Christian Petzold (2000, Schramm Film)



quence d'un rapport de force tendu avec son fils. Une scène est particulièrement révélatrice de cette manière dont le film désamorce sans cesse les bombes à retardement qu'il sème : lorsque Danny rentre chez lui après avoir couché avec Lorna, son père l'attend dans le salon, non pas pour le réprimander mais pour avoir une conversation tendre et posée avec son fils. De quoi contourner le registre de la romance adolescente échevelée (*Roméo + Juliette* de Baz Luhrmann). De quoi évincer aussi l'éternelle question du dépucelage, qui constitue un autre enjeu fort dans les films sur l'adolescence (qu'il soit envisagé comme fantasme ou comme réalité). Il n'est pas traité ici comme un problème, un obstacle ou un traumatisme, mais comme un événement naturel (même si une petite dispute le repousse), serein et heureux. À bout de course semble également se distinguer d'un autre marquage type : la relation plus ou moins conflictuelle d'un jeune à une bande. Mais cette distinction n'est pas si tranchée qu'elle en a l'air, car le film aborde des problématiques finalement proches en interrogeant à sa manière la relation entre un groupe et un individu. D'une certaine façon, la famille se substitue ici à la bande, dont elle se rapproche d'ailleurs par son statut de hors-la-loi et de rebelle.

L'art et l'ado

Deux courants liés au cinéma de l'adolescence traversent néanmoins À bout de course et permettent de lui associer quelques cousins cinématographiques. Le premier concerne les films sur la relation d'un adolescent à sa famille et le deuxième les films mettant en scène la passion d'un jeune héros ou d'une jeune héroïne pour un art (ou pour un sport). Souvent, cette deuxième voie rejoint la première dans un jeu d'opposition entre valeurs familiales et aspirations artistiques. Ainsi en est-il du célèbre *Cercle des poètes disparus* de Peter

Weir qui, tout en étant un film de bande et tout en se déroulant sur un mode bien plus conflictuel que le film de Lumet, creuse une problématique proche de celle d'À bout de course. L'un des personnages principaux se découvre une passion pour le théâtre. Encouragé par son professeur de littérature, il est contré par son père qui a d'autres ambitions pour lui. Plus récemment, le film britannique *Fish Tank* entremêlait aussi adolescence, famille et art via la figure d'une jeune fille rebelle passionnée de *hip-hop*. La question de l'émancipation s'articule encore sur un autre mode, moins classique, faisant jouer au père un autre rôle, celui de l'absent puis celui, via la figure du beau-père, de l'amant, redéfinissant ainsi le schéma transgressif, de manière plus complexe que dans le film de Weir.

Fugitifs d'Europe

Rare film à entretenir un lien étroit avec À bout de course, *Contrôle d'identité* du réalisateur Christian Petzold (sorti en France en 2002), peut même être vu comme son remake, particulièrement réussi, tant son scénario est proche de celui de Naomi Foner. Il n'y est pas question de musique, mais on y retrouve des parents fugitifs, cette fois-ci ex-terroristes des années de plomb, ayant fui l'Allemagne et vivant clandestinement au Portugal avec leur fille adolescente. Comme Lumet, Petzold entremêle parfaitement enjeux politiques et enjeux intimes et inverse la tendance dominante des films sur l'adolescence, favorable aux mouvements de fuite et de rébellion : à l'instar de Danny, la jeune fille aspire à trouver un point d'ancrage et se détache de la cellule familiale grâce à une rencontre amoureuse. Soit deux façons de refuser les clichés du genre et de s'émanciper de toute filiation.

PISTES DE TRAVAIL



Les deux Danny

« Tu es très déroutant » déclare Lorna à l'élève surdoué de son père avant de relever le côté double du jeune pianiste, parfois très sérieux et d'autres fois très décontracté, comme lorsqu'il fait semblant de jouer un solo de guitare électrique devant elle. Qu'est-ce qui peut paraître déroutant chez Danny ? En quoi l'interprétation de River Phoenix contribue-t-elle à rendre ce personnage parfois insaisissable ? Quels sont les éléments de son jeu qui contribuent à le rendre fuyant, presque absent ? Les élèves pourront décrire les gestes, regards, accessoires qui caractérisent ce personnage en s'appuyant notamment sur cette scène dans la chambre de Lorna. Ils pourront aussi noter les variations de son jeu au fil de ses rendez-vous avec la fille de M. Phillips

Double foyer

Quelles astuces les Pope emploient-ils pour pouvoir s'intégrer à l'extérieur sans se faire remarquer ? Quels détails peuvent les trahir ? La scène où le père fait subir un interrogatoire à son fils nous donne quelques indications à ce sujet, tout comme les entrées et sorties de Danny dans la maison des Phillips. Quelle faiblesse peut les mettre en danger ? À quel moment Danny et Annie dérogent-ils aux règles de conduite fixées par le père ? Dans ces scènes, a-t-on l'impression qu'ils prennent des risques et qu'une menace plane sur eux ?

Retours du passé

Que sait-on du passé du couple ? Comment ressurgit-il dans le film ? Les élèves pourront revenir sur les différentes manières dont l'histoire des Pope refait surface et les sentiments que ses retours font naître chez eux. Les médias ne sont pas les seuls éléments qui nous éclairent à ce sujet. La mort de la mère d'Arthur, la visite de Gus, l'ivresse du père, la rencontre de Danny avec sa grand-mère, puis celle d'Annie avec son père nous dévoilent des aspects douloureux du passé de cette famille. L'occasion de mettre le doigt là où ça fait mal : la rupture avec la famille. Tous les liens familiaux sont-ils coupés à la fin du film ? Quel choix permet d'atténuer la douleur de cette séparation ?

Leçons de piano

Les élèves pourront répertorier toutes les scènes où apparaît le piano. Que révèle-t-il de la relation que Danny entretient avec sa mère d'une part, avec son père d'autre part (voir p. 15) ? Quelle fonction l'instrument joue-t-il dans l'évolution de Danny ? Quel lien lui permet-il de nouer avec le monde extérieur ? Une mise en parallèle de la première et de l'avant-dernière scène du film où l'on voit l'adolescent jouer (s. 5 et 32) permettra de mesurer le parcours accompli par le jeune pianiste.

Conflits et dénouement

Afin de mieux cerner les conflits qui traversent le film et la manière dont ils sont appréhendés, les élèves pourront noter les oppositions et contrastes mis en scène. Donnent-ils lieu à des tensions fortes qui finissent par éclater ? Les élèves s'interrogeront sur le choix de Lumet de ne pas aller dans la surenchère et l'explosion de violence mais au contraire d'accompagner ces conflits avec douceur. Peut-on néanmoins parler de *happy end* ? Quel sentiment domine à la fin du film : la résignation, la mélancolie, la libération, le regret ? Quelle vision de la famille nous est alors donnée ?



ATELIER

Pères et fils



Trois pères

Les élèves pourront comparer les différentes scènes entre Danny et son père. Témoignent-elles d'une évolution dans leur relation ? On note d'abord une incompréhension entre père et fils dans la scène du motel, puis lors de leur arrivée dans leur nouvelle maison, où le dialogue apparaît à sens unique et n'initie pas un véritable échange. Y a-t-il néanmoins un terrain d'entente possible entre eux ? Arthur est-il aussi buté et fermé qu'il en a l'air ? Les élèves reviendront sur la scène finale et se demanderont quels passages du film peuvent laisser présager son revirement.

Deux autres pères apparaissent dans le film : M. Phillips, le père de Lorna et Donald Patterson, le père d'Annie. Soit la déclinaison au sein du film de trois figures paternelles à mettre en perspective pour s'interroger sur leurs différences et leurs éventuels points communs. Le premier, professeur de musique, devient une sorte de père spirituel pour Danny et le deuxième un futur père de substitution. Les échanges de ces pères avec leurs enfants sont-ils de même nature ? Sont-ils uniquement avec eux dans un rapport d'opposition, ou la transmission d'un héritage est-elle possible ?

Cuisine et dépendances

Loin d'être une pièce uniquement anecdotique et fonctionnelle, la cuisine occupe un rôle important dans *À bout de course*. Elle apparaît comme un espace symbolique de réunion familiale où les personnages peuvent être eux-mêmes. Elle est aussi étroitement associée à Arthur qui trouve un emploi de cuisinier en arrivant à Waterford. Les élèves pourront s'interroger sur ce que ces scènes nous disent de la place du père dans la famille. La position qu'il y occupe évolue-t-elle ? D'emblée, Arthur est associé à la nourriture qu'il ramène à sa famille dans la scène du motel, puis lors du repas qui clôt la première journée des Pope dans la peau des Manfield. Les échanges qui ont lieu dans la cuisine reflètent l'ordre qu'il a imposé, que ce soit de manière autoritaire quand il fait subir un interrogatoire à Danny sur sa nouvelle identité (p.14) ou quand il



confirme à tout le monde qu'ils devront quitter la ville. Gus, dont Annie repousse les avances, n'y aura pas sa place. Progressivement, le film met à distance ce lieu, d'abord en décentrant certaines scènes dans le salon, lors de la brève dispute entre Danny et son père qui lui interdit d'aller au concert, puis lors de la scène de l'anniversaire d'Annie. Dans les deux situations, l'ordre qu'Arthur a établi est directement ou indirectement contesté : d'une part par la mère et par Danny, qui se permet de lui répondre (« *tu te crois malin, papa, mais tu ne dis que des conneries* »), d'autre part par la présence de Lorna, invitée surprise que Danny a imposée. L'espace cuisine et l'autorité paternelle qui s'y rattache sont également mis à distance dans la scène du cours optionnel suivi par l'adolescent : il occupe ce terrain sans son père et peut, dès lors, y nouer une relation, gagner en indépendance. Dans son prolongement, on note la conversation qui suivra entre l'adolescent et Lorna, qui a lieu à nouveau dans une cuisine, celle des Phillips, après le concert.

Ce déplacement de la cuisine sur un terrain extra-familial nous éclaire également sur le positionnement du jeune pianiste relativement à ses parents puisqu'il ne fait pas le choix de s'inscrire à l'option musique contre l'option cuisine (et donc contre son père) mais il décide de suivre les deux cours liés aux disciplines de ses parents. Il ne suit pas une logique d'opposition et de rébellion qui le ferait choisir sa mère contre son père, mais adopte une attitude plus nuancée. La cuisine apparaît alors non seulement comme le champ d'expression de l'autorité paternelle mais aussi comme un lieu de transition, voire de transmission plutôt que de rupture, à l'image de l'esprit du film qui amorce en douceur les changements et la séparation à venir. Le père n'est montré qu'une fois dans la cuisine du restaurant où il travaille, à la fin du film, quand Annie lui annonce qu'ils doivent fuir. La délocalisation de cet espace de contrôle marque là aussi une transition vers un assouplissement du personnage montré exceptionnellement hors du cadre familial et donc hors de son terrain d'autorité.



CRITIQUE

Naissance de l'émotion

Comment naît l'émotion au cinéma ? Peut-on désigner son origine, l'expliquer et la traduire en termes de mise en scène ? Pourquoi telle scène nous touche ? Pourquoi telle autre, censée être émouvante, nous laisse de marbre ? Y a-t-il des émotions faciles à susciter et d'autres plus profondes ? Les élèves s'interrogeront sur cette notion difficile à définir, car subjective, en s'appuyant sur les scènes du film qu'ils considèrent émouvantes. Les inviter à rattacher des émotions à des éléments de mise en scène, c'est leur proposer une forme d'initiation à la critique de cinéma et à l'exercice d'argumentation qu'elle implique. Les scènes du film qui ont touché les élèves ou qui leur ont déplu n'étant sans doute pas les mêmes pour chacun d'entre eux, cette différence de perception peut constituer un bon point de départ pour mettre des mots sur ce qu'ils ont ressenti et en faire découler une réflexion et un point de vue sur le film.

Pour mieux appréhender cette question de l'émotion au cinéma, on pourra s'appuyer sur cet extrait d'une critique de Serge Daney sur *Paris, Texas* de Wim Wenders, dans laquelle il tente de cerner ce qui suscite l'émotion dans le film : « *Qu'est-ce à dire ? Au risque de mal me souvenir d'un film déjà ancien (mais le cinéma n'est-il pas fait aussi ce que nous avons halluciné ?), je prendrai un exemple dans un film de Nick Ray. Dans Le Violent (In a Lonely Place), le couple Humphrey Bogart-Gloria Grahame épluche des pamplemousses (étaient-ce bien des pamplemousses ?) dans sa cuisine. Il ne se passe rien, et Bogart dit soudain quelque chose comme : quelqu'un qui nous verrait, maintenant, devinerait-il que nous sommes heureux ? Et le spectateur se dit que oui, peut-être, mais qu'une seconde avant, lui-même n'y pensait pas. Émotion devant la précarité de l'instant et la beauté fragile du cinéma, capable de nous rendre la scène proche sans qu'il y ait besoin pour autant d'approcher la caméra. Sans l'effraction d'un gros plan ou l'indiscrétion d'un zoom-à-tout-faire. C'est le mouvement de la caméra à l'envers, celui qui passe dans le corps du spectateur, que l'on peut appeler « émotion ». Elle vient de ce que nous devinons, soudain. Mais quel est le mot le plus important, « devinons » ou « soudain » ? Les deux. Devinons parce que nous avons failli laisser passer le moment. Alors nous acceptons de rester à la porte de la cuisine du Violent et c'est d'un autre œil que nous remarquons que Ray est un grand scénographe. J'ai pris mon exemple chez lui, mais j'aurais pu en citer cent autres du même ordre, tirés de Paris, Texas.*



On a beaucoup vanté Wenders pour la façon dont il savait conférer un style – presque une « Wenders touch » – à sa façon de regarder les paysages et d'en capter la photogénie. [...] Ce qui le sauve de sa propre facilité, c'est la certitude (plus forte que jamais avec ce dernier film) qu'il doit y avoir une distance (une seule) à partir de laquelle toute chose (hommes et paysages) n'apparaît pas seulement comme étrangement « distancée » mais comme la promesse affectueuse d'un secret. Qu'on ne saurait dire (comme chez Ozu, qu'il serait plus élégant de taire (comme chez Dwan) ou douloureux de raviver (comme chez Ford). Au cinéaste [...] de garder son spectateur en « plan général » ; à la porte de la cuisine, dans le désert Mojave, dans un bar ou un motel miteux, dans un peep-show, partout où se passe l'histoire. D'apprendre à vivre avec le secret [...]. De laisser aux personnages le temps de s'approprier les uns les autres [...]. La distance juste pour Wenders, c'est celle à partir de laquelle il nous serait possible de vouloir en même temps forcer le secret et le laisser intact. Cet « en même temps » est le temps même de l'émotion.»

Serge Daney, *Ciné journal*, Volume II/1983-1986, éd. Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Gallimard 1998 (pp. 164-166).

On pourra mettre en rapport les notions de « distance » et de « secret » évoquées par Daney, avec les scènes d'émotion retenues par les élèves, ou avec les deux scènes utilisant la chanson de James Taylor, au fort potentiel émotionnel (voir pp. 14 et 15). Est-ce que la mise en scène de Lumet y fait écho aux propos du critique ? Utilise-t-il le « zoom-à-tout-faire » ou choisit-il une distance permettant aux personnages de « s'approprier les uns les autres » ?

Pour aider les élèves à mettre des mots sur leurs émotions, on pourra lire avec eux certaines critiques publiées sur *À bout de course*, en comparant notamment les arguments positifs et négatifs employés par les journalistes. En 1988, Nicolas Saada décrivait ainsi la scène finale dans les *Cahiers du cinéma* : « [elle] n'a ni émotion, ni intensité : au moment du retournement final, Lumet avait déjà fait accepter au spectateur le départ de Danny¹ ». Au contraire, pour Jean-Sébastien Chauvin qui signe une critique dans *Chronic'art* à l'occasion de la ressortie du film en 2009 : « le regard tendre de Lumet transcende en permanence un scénario finement écrit, mais qui dans d'autres mains aurait pu sembler un peu démonstratif. Le réel, le quotidien prennent toujours le pas sur la logique scénaristique, comme si le cinéaste avait puisé dans ses propres souvenirs d'enfance pour mettre en scène certaines séquences, comme celle du motel par exemple, au début du film, où là encore passe quelque chose de l'intimité d'une famille unie, sans que jamais on ait le sentiment d'une fabrication artificielle² ». Les élèves pourront se positionner par rapport à ces deux points de vue et d'autres avis exprimés dans la presse. Ils tenteront de justifier leur propre point de vue sur le film en s'appuyant sur des choix précis de mise en scène.

1) *Cahiers du cinéma* n° 413, novembre 1988.

2) <http://www.chronicart.com/cinema/chronique.php?id=11367>