

Michael Mann
Cinéaste fauve

Édouard Vergnon

Number 120, December 2004, January 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/746ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vergnon, É. (2004). Michael Mann : cinéaste fauve. *24 images*, (120), 48–50.

Michael Mann

Il y a près de 40 ans mourait un grand cinéaste américain du paysage, de la traque et de la solitude.

Ses hommes étaient virils (s'ils décrivait rarement ce qu'ils faisaient, ils faisaient toujours ce qu'ils disaient), mais leurs regards et leurs silences (ou cette voix chevrotante) trahissaient une fébrilité toute féminine. Dans l'ombre de ses illustres aînés (Ford, Hawks, Hitchcock ou Lang), ce grand cinéaste n'a jamais véritablement eu la place qu'il méritait (une seule monographie de langue anglaise à ce jour de Jeanine Basinger).

Aujourd'hui, un autre grand cinéaste américain du paysage, de la traque et de la solitude n'a toujours pas non plus trouvé la place qu'il mérite (il a beau approcher la soixantaine, aucune étude sérieuse à ce jour) et ne jouit pas du même prestige que ses surestimés contemporains (Scorsese, De Palma ou Coppola). À en croire son nom, il aurait pu être le fils du premier. L'un se prénomme Anthony, l'autre Michael. Tous les deux s'appellent Mann.

Après des débuts qui ne présagent pas forcément de leur talent, chacun trouvera un genre codifié où exceller (western pour le premier, drames policiers pour le second) et se révélera moins inspiré sitôt le film de genre quitté. Ils se font une idée assez proche de l'homme (désireux d'aimer mais lancé à corps perdu sur la piste d'un double noir, il se coupe lentement des autres et évolue dans un cadre naturel que la caméra aura à cœur de filmer) et surtout du paysage. Car la grande affaire de ces deux cinéastes, ce qui les distingue de nombre de leurs contemporains, c'est bien l'importance primordiale accordée au décor comme contrepoint existentiel des actions qui s'y déroulent. Matière vive de leurs récits, le paysage nous donne à voir ce que les hommes ressentent,



cinéaste fauve

par Édouard Vergnon

mais ne disent pas. Ainsi, entre mille, ce beau plan de mer filmée à hauteur de terrasse dans *Manhunter* – c'est-à-dire la hauteur d'où parlaient les personnages du plan précédent – qui, placé comme contrechamp final de la scène, se charge d'une beauté triste et a valeur d'état d'âme. Cette prégnance existentielle du paysage trouve une première forme systématique chez Michael Mann : lorsque la caméra continue à enregistrer un espace laissé vacant, comme si le décor devait encore nous dire quelque chose sur les hommes qui s'y trouvaient. Au-

delà de ces ressemblances, une différence de taille toutefois les sépare : des décennies de modernité sont passées par là.

Un élan de solitude

Certaines figures proches dans leur essence ont enregistré cette modernité. Prenons la figure du héros solitaire. La violence qu'il y subit chez A. Mann est sèche et proprement atroce (on y crie de douleur). Chez M. Mann, elle est davantage fantasmée (on ne crie pas et elle rend les hommes qui la subissent encore plus beaux). À la solitude névrotique et donc très incarnée du premier, répond la solitude animale et presque muette du second. Les prémisses d'une traque rectiligne se transforment ouvertement en prédation sans axe chez Michael Mann. Bien que ce dernier s'en défende, le cinéma moderne de Melville a souvent été invoqué pour qualifier sa mise en scène. Cette parenté peut paraître abusive. Seule une certaine utilisation des couleurs (les premiers plans de *Thief* et du *Cercle rouge* se ressemblent étrangement) les rapproche. Car si le cinéma de Mann inscrit la modernité de l'architecture, des couleurs et des surfaces vitrées d'aujourd'hui dans ses plans, il n'est pour autant



Collateral (2004).





Manhunter (1986).

jamais abstrait. Contrairement à Melville, la solitude de ses hommes n'est nullement chez lui une solitude de principe. Ses hommes ne sont pas solitaires, mais le deviennent à mesure qu'ils pénètrent en l'autre (*Manhunter*, *Heat*, *Insider*, notamment). Pour mutiques qu'ils puissent parfois paraître, ses policiers et criminels restent en effet fortement reliés à la vie grâce aux femmes qu'ils rencontrent. Il y a toujours une vie amoureuse et affective en contrebas, ou le désir d'en avoir une (les plus belles scènes de *Thief* sont aussi les plus antimelvilliennes : lorsque le voleur s'efforce d'y conquérir le cœur d'une femme avec une volubilité qu'on ne lui connaissait pas). Ces hommes finissent même par être un peu fleur bleue sous leurs allures de samouraïs. Et si nous les trouvons souvent plongés dans leurs pensées, nous savons qu'ils ont alors conscience de se défaire d'une forme de vie sociale, de la perdre au profit d'une meilleure connaissance de celui qu'ils ont à appréhender (y compris sous sa forme la plus civilisée, le journalisme, dans *Insider*). De là, la mélancolie parfois déchirante de ses films. Il n'y a d'ailleurs pas jusqu'à l'utilisation de la musique chez Mann qui ne tente d'ajouter du lyrisme à leurs actions bien muettes. Cette musique plutôt guimauve finit par être belle en ce qu'elle dit aussi l'univers populaire de ces hommes.

Abstraite, formaliste, stylisée, maniériste sont autant d'adjectifs utilisés pour définir la mise en scène de Michael Mann. Outre que le vocable de « formaliste » recoupe tous les autres et reste assez vague, on peut affirmer que la mise en scène de Mann est stylisée mais jamais maniériste. Cette différence est fondamentale et distingue son travail de celui de ses contemporains. Le maniérisme au cinéma marque la toute-puissance du mouvement de caméra sur le montage. Souverain, presque hautain, il serpente à loisir et finit par nous faire perdre les personnages de vue. On ne craint dès lors plus tellement pour eux, l'enjeu momentané ne concernant plus que la caméra elle-même, sa capacité froide à réussir le pari technique qu'elle s'est fixé. Au mieux, c'est la mort au travail (Ophüls ou Welles), au pire un peu d'esbroufe vite oubliée (Altman, certains Scorsese et De Palma). Rien de tout cela chez Mann. La caméra bouge mais toujours dans la

foulée d'un personnage. Le travelling latéral ou d'accompagnement est même devenu l'une de ses plus belles figures de style (en termes de mouvement), tant sa mise en scène est imbattable pour enregistrer le déplacement félin des hommes avant le bond ou l'attaque. Les morceaux de bravoure finaux de *Manhunter*, *The Last of the Mohicans*, *Heat* et *Collateral* en sont d'éloquents et de splendides exemples : absence de dialogue, grands travellings latéraux dans la foulée des poursuivants, criminels fuyant comme des loups et héros bondissant comme des léopards, omniprésence de la musique puis silence poignant et hébété, tressaillement viscéral une fois cet autre tué (et si finalement je l'aimais ?).

Une mise en scène de la réverbération

La beauté spécifique de la mise en scène de Mann tient aussi à ce montage un peu triste qui liquéfie le temps. Un détail suffirait à montrer l'artiste au travail, sa façon bien à lui de remettre l'ouvrage sur le métier : le plan du tireur d'élite dans *Manhunter* et *Heat*. Dans le premier, nous voyons un profil de tireur, l'œil fermé. Il s'agit d'un plan de coupe bref et traditionnel. Dans le second, le tireur est toujours de profil, mais son œil est ouvert. Le plan est beaucoup plus long et, tout en gagnant une autonomie propre, instille une forme de léthargie poignante. Mais loin de toute pose maniériste, cette stylisation reste tout entière au service du récit car elle a aussi valeur de suspense.

La stylisation chez Mann est donc affaire de montage, de couleurs et de plans. Il s'agit bien ici de l'art de conférer une autonomie existentielle au décor. Plastiquement parlant, les deux plus beaux films de Mann (*Heat* et *Collateral*) sont ainsi ceux où le décor supplante au maximum la parole des hommes. Surfaces planes, presque léthargiques, voire végétatives, les grands aplats d'architecture et de couleurs éternisent

leur solitude, tandis que certains lieux (aéroport dans *Heat*, station de métro dans *Collateral*) mettent à la portée des corps un secours physique aussi proche qu'inaccessible. Homme et espace finissent même parfois par se confondre, se dissoudre, pour ne plus former qu'un seul et même dehors (la fin superbe de *Collateral*

Si le cinéma de Mann inscrit la modernité de l'architecture, des couleurs et des surfaces vitrées d'aujourd'hui dans ses plans, il n'est pour autant jamais abstrait. Contrairement à Melville, la solitude de ses hommes n'est nullement chez lui une solitude de principe. Ses hommes ne sont pas solitaires, mais le deviennent à mesure qu'ils pénètrent en l'autre.

où, du haut d'un building, chasseur/chassé ne sont plus que des ombres projetées sur la grande ville). À cet égard, le manque de charisme de Tom Cruise finit par servir cette mise en scène d'aplanissement des corps sur le décor, en ce qu'il devient lui-même une forme de surface gris argenté qui se meut comme un rectangle sur les mille ronds colorés de L.A. Sauf que cette bête sauvage percluse de solitude meurt ici comme le *Dormeur du val* de Rimbaud, « avec un trou rouge au côté droit », tandis qu'on la croirait assoupie, dans l'ignorance totale des autres, avec pour tout vallon la dernière rame d'un métro.

Il est un autre grand cinéaste américain de la stylisation et du lieu, particulièrement de Los Angeles, c'est David Lynch. Mais si le Los Angeles de Lynch acquiert comme chez Mann une réelle autonomie plastique, il s'en distingue par ses « entrailles ». C'est une ville volontiers hantée, faussement endolorie, grouillante d'histoires d'ogres, qui semble toujours cacher de nouveaux personnages qui n'en seraient pas à leur premier coup près. Dans laquelle finalement, il ne fait pas bon s'aventurer. Cet équivalent urbain d'un bois de Petit Poucet est bien à l'exact opposé des films de Mann.

Qui embrasse trop, mal étreint

S'il se révèle un cinéaste exceptionnel dès lors qu'il a à mettre en scène du policier, du décor et du binaire, Mann se montre par contre moins inspiré sitôt un surcroît d'ambition scénaristique affichée. *The Last of the Mobicans* ou *Ali* laissent en effet un sentiment mitigé. Du premier, on ne retiendra que le final déjà évoqué et quelques scènes de sous-bois rondement menées (il faut y voir la progression féline des hommes, leur disposition dans le cadre, cette mise au point raffinée qui montre l'imminence de l'attaque). Pour le reste, le cinéaste peine à dialoguer son histoire, à faire vivre ses personnages et surtout à mettre en scène une époque révolue (en témoigne ce plan étonnamment niais où trois pêches placées dans un vase, une carriole qui passe au fond et une robe blanche aux contours



imprécis sont censées véhiculer l'Histoire). De façon plus générale, on pourrait dire que le danger chez Mann, sa limite peut-être, c'est le morcellement, la brièveté du plan, le montage virtuose qui tente d'entrelacer de multiples actions (les dix premières minutes d'*Ali* pourtant si célébrées restent assez vaines). Sans le secours de la durée, son extrême formalisme a les arêtes parfois tranchantes d'un esthétisme creux. Les plus belles scènes d'*Ali* sont assurément les plus longues, les moins fragmentées (la première nuit d'amour, les joutes verbales avec le fidèle journaliste) ou celles qui suspendent ouvertement le temps (l'arrivée en Afrique). Hors ces moments, le film multiplie d'inutiles coquetteries de style : blancs brûlés, plans très courts, mises au point fouineuses faisant mine de saisir du vrai (procédé d'autant plus factice que les plans sont à l'inverse ultra-composés). Jusqu'aux combats de boxe proprement dits qui manquent cruellement de point de vue – trop de contrechamps dans les travées, trop de styles de mise en scène différents (caméra à l'épaule, subjective, ralentis), variété des angles à en perdre la vue. Tout l'inverse du *Gentleman Jim* de Raoul Walsh où le gracieux jeu de jambes d'Errol Flynn avait valeur d'unique point de vue stylistique.

Ces réserves étant faites, il est permis de voir en Mann l'un des cinéastes américains les plus passionnants d'aujourd'hui, l'un des rares en tout cas qui continue à user du plus beau secret hollywoodien d'autrefois. Quand, jusqu'à la fin des années cinquante, le formalisme des plus grands réalisateurs américains transfigurait à lui seul la minceur de n'importe quel sujet et que l'épaisseur humaine s'y gagnait par des rapports d'images. Mann en est bien le digne héritier lorsque à son tour, sans esbroufe ni vaine virtuosité, mais gardant l'œil sur les hommes, il transcende le film de genre et tente de faire sienne cette maxime de Bresson : « C'est dans sa forme pure qu'un art frappe fort ». 

Par groupes de deux :
Insider (1999), *Heat* (1995) et *Collateral* (2004).