Le traitement de l'espace dans *Falling Down*

Lefebvre Jacques

Pour citer cet article

Lefebvre Jacques, « Le traitement de l'espace dans *Falling Down* », *Cycnos*, vol. 15.1 (Espaces et paysages des États-Unis), 1998, mis en ligne en 2021.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/828

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/828
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/828.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Le traitement de l'espace dans *Falling Down*

Jacques Lefebvre*

Falling Down *is an ordinary man's odyssey into madness. The film may be seen as an urban western filled with the usual ingredients of the genre.*
Both the protagonist and the spectator are exposed to the very specific space provided by the city of Los Angeles. The cultural mix and the diverse settings bring into light the divisions and the erosion of the city. Space is most often perceived as a territory meant to be either conquered, destroyed, infringed upon or protected. The director does not aim at providing a poetic vision of the urban setting but plays upon the spectator's nerves so as to render onto the screen the inner conflict experienced by the protagonist. Each sequence corresponds to an elaborate treatment of space based upon an interplay between long shots and close ups which contribute to making the relentless alienation of the doomed hero visible. The showdown which takes place on a pier in Venice Beach should be viewed as a climactic and a spatial dead end.

Histoire d'une chute irrémédiable, *Falling Down* est, selon le réalisateur du film, Joël Schumacher, un western urbain. En identifiant ainsi son film, le réalisateur se réfère à un genre bien défini obéissant à des lois et à des codes dans une structure narrative et dans un environnement spécifiques. Mais en affirmant le caractère urbain de *Falling Down*, il inscrit son film dans un espace géographique, social, politique et ethnique en prise directe avec la réalité de l'Amérique du début des années 90. Le tournage de *Falling Down* coïncide avec les émeutes de 1992 à Los Angeles et le film se nourrit de cette tension sans pourtant y faire référence directement. La ville est intégrée à la fiction : l'espace urbain et l'espace narratif se côtoient, se complètent en une dynamique qui a assuré le succès commercial du film.

L'argument rejoint dans sa simplicité l'épure de la grande tradition des westerns. Un homme ordinaire, un américain bien tranquille, en quête de son passé et de sa famille, sombre en quelques heures dans

* Lycée Masséna, Nice

une folie meurtrière qui le mène à sa propre mort. Parallèlement, un policier qui est sur le point de prendre sa retraite retrouve sa dignité et renaît à la vie en se donnant pour mission d'arrêter le meurtrier solitaire. Le spectateur, en une alternance de séquences qui s'entrecroisent, suit ce double itinéraire jusqu'à la confrontation finale et sanglante. Ce système narratif en parallèle élaboré par Ebbe Roe Smith n'est jamais systématique et se démarque constamment des stéréotypes. Ainsi, D-Fens, le personnage interprété par Michaël Douglas n'est pas l'étranger qui vient faire irruption dans la ville pour y semer la terreur. C'est un citoyen américain apparemment intégré, vêtu de manière anodine que des frustrations intérieures vont mener à une totale aliénation. Il n'est pas d'emblée rejeté par la cité, repéré par le shérif et signalé comme indésirable. Ses motivations sont simples en apparence : il désire rentrer chez lui afin de participer à la fête organisée pour l'anniversaire de sa fille. C'est le discours qu'il tient à maintes reprises mais qui est affirmé comme le signe de sa propre aliénation car il est séparé de sa femme et ne peut s'approcher de sa maison sous peine d'être arrêté. Il n'est pas dénué de valeurs mais c'est au nom d'un système de valeurs inadapté voire décalé qu'il finit par se mettre hors-la-loi. Prendergast, le policier auquel Robert Duvall donne une épaisseur et une chaleur humaine impressionnantes, suit l'itinéraire de D-Fens, perçoit la logique de son comportement et parvient à le neutraliser. Le scénario reprend le schéma classique du shérif valeureux à la poursuite du brigand malfaisant mais le renouvelle en proposant un portrait croisé des deux protagonistes dont la vulnérabilité se fait écho.

D-Fens a été licencié peu de temps auparavant, sa vie de couple est détruite et il s'est enfermé dans une solitude qui le marginalise totalement. Prendergast ne se remet pas de la mort de sa fille, parvient difficilement à contrôler l'hystérie de sa femme, est l'objet de sarcasmes de la part de ses collègues et vit son dernier jour d'activité avant de prendre une retraite anticipée. Prendergast n'est pas un solitaire mais il souffre d'un drame intérieur comparable à celui qui mine D-Fens. La similitude des deux situations est traitée avec subtilité et délicatesse permettant au spectateur de garder ses distances par rapport aux personnages tout en percevant leurs motivations de manière subjective. Cette double trajectoire est émaillée d'épisodes sanglants, pitoyables, parfois amusants qui confèrent au film une authenticité qui dépasse les lois du genre.

Toutefois l'intérêt du film ne réside pas exclusivement dans le traîtement psychologique des personnages mais dans la prise en compte de l'espace cinématographique à des fins narratives.

Le gros plan ou l'espace dilaté

L'ouverture du film se fait sur un gros plan de la bouche de Michaël Douglas, puis la caméra en un lent travelling arrière laisse découvrir la sueur qui perle sur la peau de l'acteur puis intègre ses lunettes et derrière les verres, son regard. Le visage est fermé à double tour et le spectateur n'a d'autre issue que de se laisser enfermer à l'intérieur du cadre de l'écran. D'emblée, il est happé par la proximité trop grande de ce visage habité par une tension à la limite du supportable. L'écran contient le visage et semble exclure tout hors-champ. Pourtant le spectateur perçoit le souffle oppressé du personnage en une sorte de hors-champ sonore partageant ainsi son émotion de l'intérieur. Les lunettes noires constituent un double cadre à l'intérieur du cadre non délimité du visage. Elles sont également une indication sociologique dans la mesure où elles sont le signe patent d'une appartenance à un milieu précis. La sensation d'espace est pour un temps abolie avant que la caméra ne poursuive son travelling arrière pour révéler l'habitacle de l'automobile. Dans cet espace clos le spectateur continue de percevoir des échos haletants auquels se mélangent de nouvelles stridences. Par une série de plans rapides et incisifs (passagers dans un bus, automobilistes occupés à téléphoner) ponctués par des cris d'enfants, des voix émanant de radios, des coups de klaxon, le réalisateur élargit le champ visuel du spectateur tout en lui interdisant toute possibilité d'échapper à la tyrannie de son "œil-caméra". Quelques trouées sont offertes au regard qui reste prisonnier de cet embouteillage. En un mouvement circulaire la caméra vient à nouveau se fixer sur Michaël Douglas de dos comme pour signifier le caractère hermétique de son enfermement. Le gros plan sur les mains de l'acteur annonce un mouvement concentrique identique au premier et en accuse la charge émotionnelle. L'embouteillage est perçu de manière fragmentaire : gaz d'échappement, enfants aux visages grimaçants, files de voitures, plaques minéralogiques aux messages divers (*financial freedom, he died for our sins, how am I driving?, eat shit*). Puis, retour dans l'habitacle et gros plan sur une mouche suivi d'une rapide incursion à l'extérieur destinée à expliquer la situation : panneau indicateur de travaux et flèche lumineuse indiquant un rétrécissement de la chaussée. Cette échappée est suivie d'un nouveau retour dans l'habitacle : gros plan sur la poignée de la vitre que le conducteur casse en la manœuvrant trop vite et efforts désespérés pour se débarrasser de la mouche. Enfin, à la suite d'un travelling avant progressif, la dimension temporelle de l'enfermement s'impose au double regard du spectateur et du personnage grâce au message suivant : *delay*

À ce stade, nous n'avons vu qu'une représentation fragmentée du corps de Michaël Douglas mais la perception que nous avons de son

angoisse grandissante reste dominée par le gros plan qui ouvre le film en une sorte de dilatation explosive. La découverte progressive de l'embouteillage ne gomme en rien l'impact de ce visage qui occupe l'espace visuel et mental du spectateur. Ce gros plan permet également de créer un effet-retard pour mieux donner à voir le corps dans son intégralité à la fin de la séquence. Ainsi le spectateur est confronté à la banalité de la tenue du personnage : cheveux en brosse, chemise blanche légèrement cintrée, cravate noire et attaché-case. En opposant cette image grossie à cette silhouette presque transparente, le réalisateur suggère un malaise qui oriente notre lecture du film tout entier. Enfin, ce gros plan affirme un rapport à l'écran et à l'espace tout à fait privilégié : en dépit de la distance qui le sépare de l'image projetée, le spectateur est au centre de la diégèse en une sorte de "contrat spectatoriel"[1]. Il ne pourra se détacher de cette image "originelle" qui viendra contaminer les gros plans de ce même visage auquel il sera confronté par la suite.

Grossissement et rétrécissement du champ de vision vont de pair et ponctuent la narration : regard de D-Fens à travers le trou de la semelle de sa chaussure, cadrages très serrés dans les cabines téléphoniques, vision expressionniste de son visage lors de l'exécution du néo-nazi. Ce travail minutieux provoque un effet cumulatif qui nourrit le malaise, accuse la tension et enferme le spectateur dans la démence du héros.

Le gros plan surgit également sur un écran de télévision lorsque D-Fens se rend dans la maison de sa femme à son insu et regarde les cassettes filmées lorsqu'ils formaient une famille. La séquence n'est pas sans rappeler *Paris-Texas* de Wim Wenders et propose une approche similaire du traitement des couleurs et du grain de l'image. Les personnages apparaissent dans une lumière bleutée, plus jeunes de quelques années mais on y perçoit déjà la détresse du personnage. En un gros plan révélateur, le réalisateur filme le visage de D-Fens, muet devant le spectacle d'un passé révolu. La lumière bleue réfléchie par l'écran de télévision vient se refléter sur les verres de ses lunettes mais ne lui propose pas le leurre d'un bonheur désormais inaccessible. L'espace de l'écran de télévision apparaît à nouveau à la fin du film : Prendergast, après avoir tué D-Fens, se dirige à l'intérieur de la maison et voit défiler devant ses yeux la fin de la cassette. Le choix est intéressant car ce n'est pas celui que l'on attendait. La chute de D-Fens depuis le ponton en un éclaboussement filmé au ralenti constitue une fausse fin, une forme de dérision. L'image finale, celle qui vient équilibrer le premier gros plan, est une image floue de D-Fens comme l'aurait filmée un vidéaste amateur. C'est un choix judicieux car il signifie la disparition du personnage de cet écran du souvenir et marque l'effacement définitif du gros plan initial.

---

1 André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Méridiens Klincksiek, 1993.

La ville : mise en scène de l'espace

Lorsque D-Fens abandonne son véhicule dans l'embouteillage et décide de rentrer chez lui à pied, il transgresse une loi essentielle du comportement social et impose au spectateur l'image d'un homme cheminant dans une ville faite pour l'automobile. Ce geste symbolique assure un décalage constant entre le personnage et la ville dont il va explorer différents espaces comme par effraction jusqu'à la plage de Venice. Il y a donc mobilité de l'espace en relation avec le déplacement du personnage et le spectateur est au centre de ce qui est à la fois une trajet, un parcours et un itinéraire [2].

Sa progression suit une alternance de séquences d'intérieur et d'extérieur qui reconstituent le tissus social de la ville dans sa variété. D'espaces clos en espaces ouverts D-Fens va jusqu'au terme de sa quête. Les séquences filmées en extérieur sont le plus souvent introduites par un large plan d'ensemble et l'angle de prise de vue privilégié est la plongée. La silhouette de D-Fens est rapidement repérée par le spectateur : chemise blanche et attaché-case dans la première partie du film ; veste paramilitaire et sac de sport noir pour la dernière partie. Les séquences filmées en intérieur impliquent un resserrement du cadre sans toutefois éliminer les plans d'ensemble. Ainsi la relation du spectateur avec le personnage se fait en fonction d'une dimension essentiellement spatiale où alternent rapprochement et éloignement afin d'éviter une identification trop forte qui transformerait D-Fens en une sorte de Rambo et interdirait tout regard critique par rapport à ses actes. Le spectateur s'identifie par moments mais le réalisateur prend soin de garder ses distances. Il s'en suit un décalage spatial vécu par le spectateur qui vient compléter le décalage psychologique vécu par le personnage. L'obscurité et la lumière viennent également structurer les espaces visités par D-Fens.

De nombreuses séquences filmées en intérieur n'offrent que de rares trouées lumineuses et piègent le personnage et le spectateur dans un univers souvent étouffant. À ce titre, la séquence du surplus américain est révélatrice. La boutique est sombre, encombrées de vêtements et d'objets

---

2 "Passage d'un point à un autre, le trajet répond d'abord à la non-ubiquité de l'homme ; il vise à résorber la coupure entre deux espaces ou deux lieux et donc à les mettre en communication. Sa valeur de fonction catalyse est ici prépondérante. Parce qu'il met l'accent sur ce qui a lieu entre les points de départ et d'arrivée, le parcours devient essentiel dans le récit de l'errance : obstacles et difficultés de tous ordres peuvent s'y constituer en fonction cardinale. Quant à l'itinéraire, par sa valeur englobante, il embrasse l'ensemble de l'histoire rapportée, en même temps qu'il lui donne son sens par la finalité qu'il introduit : sur un modèle de l'itinéraire s'organise fondamentalement le récit de quête". André Gardies, *L'Espace au Cinéma*, Méridiens Klincksiek, 1993, p. 154.

de toutes sortes, seule la porte d'entrée offre une ouverture sur l'extérieur. À l'arrivée de la voiture de police, repérée de l'intérieur, D-Fens se réfugie dans une cabine d'essayage et tire le rideau. La sensation d'étouffement en est visuellement perceptible. Une fois la police partie, le propriétaire du surplus invite D-Fens à découvrir son antre, une pièce attenante encore plus encombrée d'armes et de vestiges à la gloire de l'Allemagne nazie. La caméra traque les objets et les personnages, ne laissant aucun espace de liberté. La menace physique que constitue soudain le propriétaire magnifiquement campé par Frederick Forrest, devient palpable grâce à des cadrages très serrés. Le spectateur est soulagé de le voir mourir parce qu'il est abject mais aussi parce que sa mort est une libération visuelle.

Les séquences filmées en extérieur sont pour la plupart d'une luminosité âpre. Il ne s'agit pas pour le réalisateur de proposer une vision poétique de la ville mais de soumettre le spectateur à des agressions lumineuses qui gomment tout effet de perspective et de fait bloquent son champ de vision. Une accumulation de signes perturbe constamment le regard et la lecture de l'image. Panneaux de signalisation, graffiti, murs peints, pancartes, panneaux publicitaires, slogans détournés obstruent et perturbent notre appréhension de l'espace. Ils sont la projection visuelle de l'égarement et de la confusion de D-Fens.

Espace et territorialité

L'espace est également relié à la thématique de l'effraction et de l'intrusion. D-Fens saccage le magasin de M. Lee parce qu'il considère qu'il est un intrus et qu'il empiète sur son territoire. Il doit donc se soumettre à sa loi. Le réalisateur prend soin de ne pas répéter cette situation afin de ne pas transformer D-Fens en un prototype de l'américain raciste. Armé de la batte de baseball de M. Lee, D-Fens s'engage dans un territoire interdit aux blancs, dénommé "gang land" par les policiers. La situation est alors inversée et D-Fens se voit être considéré comme l'intrus par deux Latinos. Il est prêt à négocier, à payer son dû pour traverser cette zone interdite. Ne cédant pas aux menaces de ses agresseurs il finit par les mettre en fuite et leur dérobe un couteau. Plus tard il fait irruption dans un fast-food et y sème la panique armé d'un fusil mitrailleur tout en se jouant du règlement intérieur. Il rencontre sur son chemin un pseudo-vétéran du Vietnam qui lui fait remarquer que le parc est *son* territoire. Par contre Nick, le propriétaire du surplus, reconnait en D-Fens un frère et lui fait découvrir son bric à brac de souvenirs et de reliques nazis dans l'arrière salle. Prisonnier de cet univers cauchemardesque, D-Fens s'en libère en exécutant le

commerçant pervers. Quittant les quartiers pauvres, D-Fens s'égare dans un golf de milliardaires et cause la mort d'un joueur qui lui en refuse l'accès. Enfin, pourchassé par la police, il parvient jusqu'à la villa luxueuse d'un chirurgien après s'être écorché les mains en franchissant des fils de fer barbelés, et prend la famille du gardien en otage.

Ces multiples effractions jalonnent la progression de D-Fens et se superposent à la quête d'un territoire affectif. Aux conducteurs médusés de le voir abandonner son automobile D-Fens lance qu'il s'en retourne chez lui (*home*) mais cet espace lui est interdit. Il harcèle son ex-femme de coups de téléphone et menace l'espace familial. Il finira par y pénétrer par infraction et visionnera les images de sa vie passée en intrus.

Le territoire affectif est également matérialisé par des objets et quelques photos. D-Fens choisit d'offrir une boule sous la neige à sa fille pour son anniversaire. Il y a un cheval à l'intérieur de la boule et ce n'est que plus tard que l'on comprendra les motivations de son choix. C'est l'écho d'un cadeau précédent qui avait occasionné l'une de ses colères et qui avait vraisemblablement contribué à mener son couple à l'échec. La boule est également une boîte à musique et l'on peut entendre la comptine "London Bridge is falling down". Ce refrain suggère le monde de l'enfance mais le relie à la notion de chute, thématique annoncée par le titre. Plus subtilement, cette comptine est un "pont" entre D-Fens et Prendergast dont l'épouse rêve de passer une retraîte heureuse à Lake Havasu où le véritable pont de Londres a été reconstruit pierre par pierre. Enfin, c'est pour le couple Prendergast le signe de la mort de l'enfant et d'une certaine impasse affective. Prendergast contemple avec tristesse la photo de sa fille de même que D-Fens se laisse fasciner par les images d'antan.

De fait, Prendergast subit une relation à l'espace qui est comparable à celle vécue par D-Fens à bien des égards. Il s'agit pour lui d'un espace temporel critique dans la mesure où il exerce ses fonctions pour la dernière fois. Depuis des années il est confiné derrière son bureau en liaison constante avec sa femme qui lui fait un chantage affectif permanent. Il est marginalisé par ses collègues et semble avoir capitulé devant tant d'obstacles. Il n'attend plus rien et envisage une retraite maussade à Lake Havasu dans l'Arizona. Mais à la différence de D-Fens, il est capable de générosité et il retrouve le goût de son métier. Sa fonction l'autorise à pénétrer des lieux par effraction. C'est ainsi qu'il retrouve la trace de la mère de D-Fens et qu'il parvient à visiter la chambre qu'occupe ce fils "modèle" depuis son enfance. La scène est saisissante quant au traitement de l'espace car le spectateur est pour la première fois confronté au lieu de l'intimité de ce personnage qui jusque là n'a eu que l'identité de sa plaque minéralogique. En un lent panoramique la caméra découvre les objets et les photos de celui qui

s'appelle en vérité William Foster et le spectateur éprouve un malaise à la vue de cette banalité quelque peu pitoyable.

Lors de la confrontation finale ("the showdown") la montée de la tension coïncide avec l'exiguité du lieu. L'attention du spectateur est concentrée sur le couple et l'enfant. L'incohérence du discours de D-Fens accentue le suspense et lorsque Prendergast se mêle à la conversation tout en mangeant une glace, il matérialise par la parole son intrusion à la fois spatiale et psychologique. Le réalisateur a pris soin de ne pas montrer la progression du policier sur le ponton afin que son arrivée soit appréhendée comme une rupture. La mère et l'enfant sont écartées et le champ visuel se resserre sur les deux hommes qui sont physiquement isolés à l'extrémité du ponton. Un cordon de sécurité isole les badauds qui observent la scène de loin, séparés par un *no man's land*. Lieu de confrontation, territoire symbolique relié à la thématique de l'intrusion et de l'impasse, espace cinématographique idéal, le ponton structure notre perception de l'épilogue.

Après avoir tué D-Fens, Prendergast se rend dans la maison du couple et découvre les images sur l'écran de télévision. Il ne s'agit plus pour le policier de pénétrer par effraction mais d'opérer une nécessaire appropriation des lieux pour s'en libérer et envisager une vie nouvelle.

Le traitement de l'espace est donc constamment intégré à la narration, ce qui confère une cohérence à la fois thématique et esthétique au propos du cinéaste. Il est parfois moins pertinent lorsqu'il se laisse aller à inclure quelques épisodes spectaculaires tel l'attaque du chantier au bazooka mais il parvient la plupart du temps à gérer avec efficacité la conduite du récit. Le réalisateur s'interdit tout effet "carte postale" et tout mouvement de caméra gratuit. Il parvient ainsi à restituer la réalité d'un espace urbain dans sa variété et sa complexité tout en l'intégrant à la diégèse. Lieu de scène privilégié, la ville est également l'un des personnages évoluant sur cette même scène en une sorte d'effet miroir. Le spectateur est au centre de ce dispositif, pris au piège entre l'espace réel de la salle de projection et l'espace virtuel de l'écran.