

Le Coup de l'escalier (analyse)

Gisèle Montbriand

Number 33, May 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51938ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montbriand, G. (1963). Le Coup de l'escalier (analyse). *Séquences*, (33), 61–66.



LE COUP DE L'ESCALIER

(Odds Against Tomorrow)

A. Documentation

1. Générique

Film américain 1959 — **Prod.** : Robert Wise pour la Cie Harbel — **Réal.** : Robert Wise — **Scén.** : John O. Killens et Nelson Gidding, d'après le roman de William P. McGivern — **Photo.** : Joseph Brun — **Mus.** : John Lewis, interprétée

par le Modern Jazz Quartet — **Int.** : Harry Belafonte (Johnny Ingram), Robert Ryan (Slater), Ed. Begley (Burke), Shelley Winters (Lorry), Gloria Grahame (Helen), Will Kuluva (Bacco), Kim Hamilton (Ruth), Mae Barnes (Annie), Carmen de Lavallade (Kitty), Richard Bright (Coco).

2. Résumé du scénario

Burke, un policier révoqué prépare un *hold-up*. Il lui faut deux hommes de main qu'il convoque séparément. Le premier, Slater, est un raté; aigri et violent, il vit aux crochets de la femme qu'il aime. Il voit dans le vol un moyen de sortir de sa situation humiliante; mais il se refuse lorsqu'il apprend que son comparse sera un Noir. Celui-ci, Johnny Ingram, est un chanteur qui connaît un certain succès; mais à cause de sa passion des courses, il est criblé de dettes et vit séparé de sa femme et de sa fille. Il refuse tout d'abord mais par suite des pressions d'un créancier, il se voit contraint d'accepter. Slater, de son côté, connaît de nouvelles humiliations et donne son adhésion. A la première rencontre du trio, Slater manifeste son racisme. Le vol se prépare quand même et les trois hommes se rendent à Melton où il doit avoir lieu. Après une longue attente, ils exécutent leur plan. Après le vol, la mesquinerie de Slater compromet leur fuite. Burke est abattu par la police et ses deux comparses doivent se sauver à pied. Leur haine éclate violemment et ils se poursuivent dans les dédales et les escaliers d'une usine à gaz. Un coup de feu provoque une explosion où ils trouvent la mort.

3. Le réalisateur

Robert Wise est un véritable "homme de cinéma". Né en 1914, il débute dès 1933 dans un emploi secondaire à la RKO. Il pratique les techniqués du montage et devient chef monteur, en 1939. Il a l'occasion, en particulier, de collaborer aux films magistraux d'Orson Welles, *Citizen Kane* et *The Magnifi-*

cent Ambersons. Il devient réalisateur en 1943; son oeuvre compte une trentaine de films.

La critique s'entend pour reconnaître à Wise d'admirables qualités de technicien et de metteur en scène. Il possède un style brillant, nerveux et vigoureux. Il intègre en un tout harmonieux et efficace les éclairages, le jeu des acteurs et les artifices du montage. Malheureusement, l'intérêt des scénarios qu'il a réalisés n'est pas toujours à la hauteur de leur réalisation technique, et Wise n'est pas homme à faire un chef-d'oeuvre de rien; cependant aucun de ses films n'est bâclé ou complètement dépourvu d'intérêt. Par ailleurs, plusieurs sont des oeuvres remarquables dont le sujet et la valeur rejoignent l'audace de la forme. En 1949, *The Set-up* (Nous avons gagné ce Soir) est un film exceptionnel sur la boxe; *Executive Suite* (La Tour des ambitieux), en 1954, constitue une exploitation magistrale d'un sujet "à priori" anti-cinématographique (cf. analyse dans *Séquences*, no 29); en 1956, *Somebody Up There Likes Me* (Marqué par la Haine), reprend avec puissance le sujet de la boxe; en 1959, *I Want to Live* (Je veux vivre) constitue un plaidoyer virulent contre la peine de mort; la même année, *Odds Against Tomorrow* (Le Coup de l'escalier) aborde des thèmes sociaux pleins d'acuité par le biais de l'intrigue policière. Wise s'est vivement signalé à l'attention, en 1961, dans un genre nouveau pour lui et très mal servi depuis quelques années, la comédie musicale: *West Side Story* allie à une réalisation particulièrement brillante une conception audacieuse du film musical.

Depuis quelques années, Robert Wise tourne ses films à New-York, qui est devenu le port d'attache de la jeune

génération de cinéastes et des indépendants de l'industrie du film. Il semble manifester, ainsi, son désir de ne pas se scléroser mais de se renouveler. Dans une interview accordée à Gene Moskowitz pour les *Cahiers du Cinéma*, en 1959. Wise commentait en ces termes *Odds Against Tomorrow* : *Je tourne actuellement une histoire de hold-up où j'introduis par la bande le problème racial, ayant confié à un Noir, Harry Belafonte, le rôle d'un des gangsters. Mais je n'ai nullement l'intention de faire des sermons, je voudrais présenter un Noir en tant qu'individu et Américain, décrire la manière dont il fait face aux survivances du racisme, comment il les intègre à sa vie personnelle (Cahiers du cinéma, no 94, p. 30).*

4. Harry Belafonte

En plus d'interpréter un rôle important dans le film, Belafonte est le propriétaire de la compagnie de production *Harbel*. Il est le premier Noir américain à diriger une maison indépendante de production qui peut faire distribuer ses films par les grandes com-

pagnies de Hollywood. En plus de *Odds Against Tomorrow*, *Harbel* a produit, en 1958, *The World, the Flesh and the Devil* (Le Monde, la chair et le diable), qui traite du conflit racial dans le contexte d'une destruction atomique.

Durant la guerre, Belafonte sert dans la marine américaine. Par la suite, il essaie un peu du théâtre et entreprend une carrière de chanteur. En 1950, il se constitue un répertoire de chansons du folklore noir et son succès grandit sans cesse. Il débute au cinéma en 1953; mais c'est son rôle dans *Carmen Jones*, d'Otto Preminger, en 1955, qui le consacre dans ce nouveau mode d'expression. Belafonte a la réputation de se préoccuper de la situation de ses frères noirs. A propos de *Odds Against Tomorrow*, il déclarait en 1959 : *Je ne m'inquiète pas que Odds Against Tomorrow rapporte de l'argent ou non ; je suis très satisfait de sa valeur artistique. Le film essaie de montrer que si l'homme n'est pas capable de supprimer ses antagonismes vis-à-vis les autres, non seulement il détruira ceux qu'il opprime, mais il se détruira lui-même. (Films and Filming, décembre 1959)*

B. Etude

1. Analyse dramatique

a) Le sujet

Le cadre et le déroulement sont ceux du film policier : milieux louches, préparatifs d'un vol de banque, exécution du coup et échec. L'action comporte suspense, mouvement et rebondisse-

ments. Mais le film ne se réduit pas à cela : l'intérêt est centré surtout sur les personnages et leurs problèmes et le film est plus encore psychologique et idéologique que policier.

b) Les personnages

Les trois personnages principaux ne sont pas du genre habituel de gangster,

mais plutôt du type d'homme raté. L'explicite, déshonoré, dépourvu d'argent, plein d'amertume, veut utiliser son expérience du crime commis par les autres pour organiser un vol dont le produit le tirera de l'impasse. Mais son *cas* n'est pas très approfondi et ce personnage joue vis-à-vis de ses deux hommes de main le rôle de catalyseur.

Slater, à 40 ans, n'a rien fait de valable; il vit aux crochets de celle qu'il aime; cette dépendance lui pèse. C'est un instable et un violent: allusion à un meurtre passé, scène du bar avec le jeune soldat, haine instinctive et blessante pour le Noir, collaborateur proposé. Une blessure d'amour-propre le poussera à se décider pour le vol, en faisant taire (momentanément) son préjugé racial.

Johnny Ingram, le Noir, est encore jeune, fier et entreprenant; il est en mésintelligence avec sa femme, mais adore sa fille. Comme chanteur, il gagnerait bien sa vie. Mais tout s'engouffre dans sa passion des courses. Ses lourdes dettes, l'amour de sa fillette menacée par le chantage de son créancier, la fierté de s'opposer au Blanc: voilà trois raisons pour lui d'accepter le risque du vol.

Ces deux derniers personnages sont présentés longuement, habilement, par séquences alternées, par touches successives; à mesure que le film se déroule, on les connaît davantage et on les voit évoluer du refus primitif à l'acceptation fatale et à l'opposition irréductible.

Les personnages féminins ont plus de consistance que dans le "policier" habituel. Lorry et l'épouse de Ingram ne sont pas des femmes fatales ou l'enjeu de rivalités masculines; mais chacune à sa manière précipite le conflit chez l'homme qu'elle approche et le force involontairement à une décision.

c) Portée idéologique

Le préjugé racial, la défiance et la haine chez le Blanc, l'agressivité du Noir, voilà la trame sous-jacente et constante de toute l'action. Ce problème social marque et parfois conditionne l'évolution psychologique et les tournures de l'action. Les réactions haineuses, un moment freinées par la fatale nécessité de collaborer, se produisent en chaîne et aboutissent à la démentielle poursuite finale.

d) Construction dramatique

Le déroulement dramatique du film est à la fois concis et fortement fragmenté. Il est concis, car l'action, limitée dans son objet et dans le temps, se concentre entre quelques personnages seulement. Il est fragmenté parce que la situation des protagonistes, leurs rapports mutuels et l'évolution de l'action sont présentés dans de nombreuses séquences courtes et alternées. L'impression de mouvement est accentuée par les déplacements fréquents des personnages et par le passage continu de l'intérieur à l'extérieur.

Ce rythme saccadé se maintient jusqu'à la séquence du *coup* qui prend alors l'allure d'un suspense: avant le vol, longue attente, créatrice de nervosité et d'inquiétude. Après le vol rapidement mené, poursuite haletante achevée par l'explosion. La séquence des ambulanciers, d'un rythme plus lent et solennel, invite le spectateur à la réflexion.

En général, la forme dramatique du film épouse de très près le sujet et sa signification. Son rythme croît à mesure que se durcissent les conflits qui agitent les individus et les opposent. Un engrenage, puis un tourbillon semblent les entraîner inexorablement vers leur destin tragique.

2. La réalisation

Tous les éléments de la mise en scène et du langage cinématographique semblent se conjuguer pour obtenir une atmosphère dure, tendue, tragique et significative. Le style se caractérise surtout par une grande virtuosité technique et la création d'un climat de réalisme symbolique.

a) *Décors et lumière*

L'action se passe dans des lieux quotidiens : rues de New-York, intérieurs modestes, bar, route, etc. ; mais ces décors sont très dépouillés et jouent surtout un rôle dramatique. Les intérieurs sont très significatifs des individus. A noter, dans les deux premières séquences qui se passent dans l'appartement mystérieux de Burke, la lumière qui éclaire la tête décidée de Burke, tandis que l'interlocuteur hésitant, Slater, puis Ingram, ont la figure dans l'ombre. L'appartement de Slater est sombre mais empreint d'une touche féminine; c'est là que Slater cherche à cacher sa défaite en même temps qu'il est attaqué dans sa fierté. La maison quasi-bourgeoise de la femme de Johnny oppose à ce dernier une vie rangée et accordée aux Blancs; le club enfumé et l'éclairage où chante Johnny établit un contraste frappant. Les rues sont souvent désertes et d'une lumière blafarde. La vue insistante d'un rond-point routier semble symboliser le destin inextricable où le trio s'engage. Pendant la longue attente, avant le vol, les lieux où chacun des trois se cantonne sont très significatifs de leur personnalité et de leur état d'âme. L'usine à gaz est un décor typique de l'ère industrielle; la poursuite de Slater et de Ingram prend une allure hallucinante dans ce cadre inusité et fantastique; de plus l'explo-

sion qui y survient évoquerait facilement le champignon atomique.

b) *Montage et rythme*

Le montage est abrupt. Sauf un cas de fondu-enchaîné, les coupures entre les scènes sont franches et directes. On évite les transitions apparentes, mais le lien entre les scènes existe cependant: attraction visuelle par un objet, une forme, une ligne, un éclairage; transitions sonores fréquentes; appel logique, etc. Ce montage syncopé est évidemment voulu en vue de l'effet de choc recherché.

c) *Bande sonore*

Le Modern Jazz Quartet, avec une excellente partition de jazz, soutient merveilleusement l'atmosphère, l'accentue même au besoin. Au club de nuit, le chant de Belafonte et la musique s'intègrent bien au style général de la bande sonore. Lors de la poursuite finale, elle est réduite à un rythme très dépouillé qui s'identifie presque avec les bruits amplifiés des pas et des heurts métalliques. Le choix et l'utilisation des bruits jouent aussi un rôle important tout au cours du film. Ils sont durs et concourent souvent à créer un choc, surtout au début des scènes.

d) *Interprétation*

Les interprètes soutiennent avec vérité leurs différents rôles : Ed Begley prête sa figure ambiguë et inquiétante au policier Burke; Robert Ryan au masque ravagé et buté incarne à fond le personnage de Slater; Belafonte, d'un registre d'expressions assez étendu, joue bien le personnage complexe du Noir; les femmes ont une densité suffisante dans les rôles secondaires. Si les personnages n'inspirent pas assez la sympathie, cela ne serait-il pas imputable à l'atmosphère qui les écrase ?

3. Jugement d'ensemble

Odds Against Tomorrow est certes un film à message, ce qui ne veut pas dire un film ennuyeux. Au contraire, ici, on a nettement l'impression que la signification du film se dégage naturellement d'une action en apparence banale mais solidement charpentée et traduite puissamment dans un style percutant. Deux intentions majeures semblent se dégager du film : au plan individuel, présenter une étude du préjugé raciste et de la haine incontrôlable qu'il engendre; au plan social, montrer les conséquences désastreuses de la lutte suscitée par la haine. L'étiquette *film policier* est ici une enveloppe qui cache une oeuvre véritable et profonde.

Thèmes de réflexion

1. Les personnages sont-ils présentés avec suffisamment de nuances et d'intérêt ?
2. Le conflit racial est-il intégré habilement au drame ? Sous quel angle est-il présenté ?
3. Comment le réalisateur crée-t-il une atmosphère empreinte de réalisme symbolique ?
4. Le montage joue-t-il un rôle important dans le film ?
5. Le film a-t-il vraiment une portée sociale et idéologique ?

Gisèle Montbriand

JOURNÉES DU CINÉMA TCHÉCOSLOVAQUE

14 AU 20 JUIN, À LA COMÉDIE CANADIENNE, MONTRÉAL

Le Festival International du Film de Montréal vient d'inscrire à son programme les journées du cinéma tchécoslovaque. Pendant sept jours, les cinéphiles auront l'avantage de voir 13 longs métrages et 25 courts métrages qui s'échelonnent de *Telle est la vie* (1929) jusqu'à *Un jour, un chat* qui vient d'être présenté au Festival de Cannes. Du célèbre Jiri Trnka, nous pourrions voir *Les vieilles Légendes tchèques*. Ajoutons que la semaine se terminera avec *Le Baron de Crac* qui a déjà connu un succès au dernier Festival International du Film de Montréal.