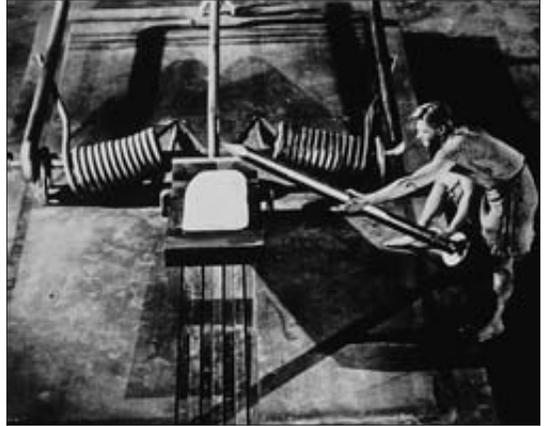


L'Homme qui rétrécit

Jack Arnold, États-Unis, 1957, noir et blanc



Sommaire

Générique, résumé	2
Petite bibliographie	2
Autour du film	3/5

Le point de vue de Hervé Joubert-Laurencin :

<i>L'âme qui s'agrandit</i>	6/14
Déroulant	15/20
Analyse d'une séquence	21/28
Une image-ricochet	29
Promenades pédagogiques	30/35

Ce *Cahier de notes sur ... L'Homme qui rétrécit*
a été écrit par Hervé Joubert-Laurencin.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

L'homme qui rétrécit

Jack Arnold
États-Unis, 1957,
81 minutes, noir et blanc.

Titre original : The Incredible Shrinking Man.

Réalisateur : Jack Arnold. **Scénario** : Richard Matheson, d'après son roman. **Image** : Ellis W. Carter. **Effets spéciaux** : Clifford Stine. **Décors** : Russel A. Gausman, Ruby R. Levitt. **Direction artistique** : Alexandre Golitzen, Robert Clatworthy. **Musique** : Joseph Gershenson. **Son** : Leslie I. Carey, Robert Pritchard.

Montage : A. Joseph. **Production** : Robert Zugsmith. RKO.

Interprétation : Grant Williams (Robert Scott Carey), Randy Stuart (Louise Carey), April Kent (la naine Clarice), Paul Langton (Charlie Carey), Raymond Bayley (Dr. Thomas Silver), William Schallert (Dr. Arthur Benson).

Distribution en France : Les Films du Paradoxe.

Résumé

Comme les chats, Robert Scott Carey, Américain moyen, a peut-être sept vies, dont une vie éternelle, au-delà de la mort et de la disparition. Dans une première vie d'homme moyen, il est un heureux vacancier en mer, avec son épouse. Mais un nuage, flottant au ras de l'eau, passe mystérieusement sur lui, et l'irradie d'un scintillement dont il ne se remettra jamais. Dans une deuxième vie, il devient un malade, puis un infirme et un cobaye de la science, enfin une victime des médias : il rapetisse régulièrement, ce qui en fait un cas unique. On stoppe provisoirement son mal, et il imagine un temps vivre une troisième vie, de nain, mais le mal revient. Une quatrième vie le fait lutter avec un chat, en lieu et place d'une souris. Sa cinquième vie, au sous-sol, est celle d'un naufragé sur une île hostile, sa sixième celle d'un insecte poursuivi par une araignée. Son ultime métamorphose le mène aux confins de l'infini, dans la microscopie de l'atome, qui le renvoie, par la pensée, à l'infiniment grand du cosmos, et à l'au-delà où, peut-être, il réside intemporellement, comme sa voix *off* pourrait en attester depuis qu'au début du récit elle a affirmé :
« Je suis Robert Scott Carey. » H.J.-L.

Petite bibliographie

— Richard Matheson, *L'homme qui rétrécit* (*The Incredible Shrinking Man*, 1956), roman traduit de l'américain par Jacques Chambon et Claude Elsen, Paris, Denoël, Présence du futur/18, 1999 ;

— Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma - Les films*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1992 (pages sur Jack Arnold, et *L'homme qui rétrécit*, voir *index*) ;

— Bertrand Tavernier, Jean-Pierre Coursodon, *50 ans de cinéma américain*, Paris, Nathan-Omnibus, édition revue et augmentée, 1995 (entrées Arnold et Matheson) ;

— *En anglais* : Dana M. Reemes, *Directed by Jack Arnold*, Mc Farland, Jefferson, N.C., 1988 (le chapitre 3, p.57-74, est consacré à *The Incredible Shrinking Man*) ;

— Philippe Arnaud, « Miniaturisation et gigantisation, le monde et l'humain », dans *L'Invention de la figure humaine - Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, sous la direction de Jacques Aumont, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 161-176 ;

— Jean-Claude Biette, « Lumière des épaves », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, repris dans Jean-Claude Biette, *Poétique des auteurs*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1988, p. 131-134.

On pourra consulter également le *dossier de presse* du film réalisé par Les Films du Paradoxe ainsi que le dossier consacré aux effets spéciaux du film par le Groupement national des Cinémas de recherche (GNCR, Paris).

Autour du film



Jack Arnold

Acteur de théâtre, puis de cinéma, né en 1912, Jack Arnold a réalisé de nombreux films pour le cinéma, et la télévision après 1960. Cinq films ayant marqué la science-fiction au cinéma l'ont rendu célèbre :

- *It Came From Outer Space / Le Météore de la nuit*, 1953.
- *Creature From The Black Lagoon / L'Étrange Créature du lac noir*, 1954.
- *Revenge of the Creature / La Revanche de la créature*, 1955.
- *Tarentula*, 1955.
- *The Incredible Shrinking Man / L'homme qui rétrécit*, 1957.

Richard Matheson - Le roman original

Richard Matheson, né en 1926, a écrit le roman *L'homme qui rétrécit* en 1956. Il l'a lui-même adapté pour le cinéma l'année suivante. Il est aussi l'adaptateur cinématographique de poèmes et

d'histoires fantastiques d'Edgar Allan Poe pour Roger Corman (*Tales of Terror*, 1962, *The Raven / Le Corbeau*, 1963), et Jacques Tourneur (*The Comedy of Terrors*, 1963). Il est l'auteur d'une nouvelle, *Duel*, qu'il a adaptée sous le même titre pour la télévision et pour un jeune cinéaste de vingt-cinq ans, Steven Spielberg, dont c'est le premier film (distribué au cinéma en 1973). En 1983, il est encore le scénariste de *Twilight Zone / La Quatrième Dimension* pour les épisodes réalisés par Steven Spielberg, Joe Dante, et George Miller.

Le roman, ressorti en 1999 en français, est remarquable, et très proche du film de Jack Arnold. La plupart des situations et dialogues sont repris tels quels, sauf exceptions majeures, comme l'interprétation de la fin (voir *Point de vue*). Les situations sont simplement plus nombreuses (le héros a une fille, une vie et des désirs sexuels, des déboires financiers et physiques plus appuyés), l'évolution plus détaillée sinon plus progressive. De fait, la forme

Une forme narrative sans fioritures



de narration par retours en arrière, à partir d'un présent très douloureux et très difficile à vivre sous une forme minuscule dans la cave de sa propre maison décrivant les derniers jours de son existence visible, fait entrer brutalement dans la tragédie personnelle de Robert Scott Carey. La forme narrative précise, nette et sans fioritures du film de Jack Arnold est donc assez proche du style propre à Matheson. La lutte finale avec l'araignée a le même poids dans le roman tandis que la lutte contre le chat, centrale dans le film, y est secondaire et se trouve remplacée par l'agression, tout aussi éprouvante, d'un oiseau. La chute au sous-sol reste cependant une rupture fondamentale puisqu'elle dédouble la narration dans le roman (entre, on l'a dit, un présent des derniers jours et des récits d'un passé plus humain). La découverte finale du tout petit homme est donnée comme une surprise après un suspense sur sa mort imminente : il ne disparaîtra pas une fois occulté du monde visible à l'œil humain, mais va au contraire découvrir un nouveau monde, un microcosme.

Miniaturisation/gigantisation

Le thème du changement de taille, les histoires de géants ou de nains, ne sont évidemment pas une invention moderne. Le chef-d'œuvre de Jonathan Swift, les *Voyages de Gulliver* (1726 : du moins, sa deuxième partie, le *Voyage à Brobdingnag*, au pays des géants, qui fait suite au *Voyage à Lilliput*, pays des hommes minuscules), n'est que le plus célèbre d'une série ininterrompue de récits et de contes sur le sujet.

Pour se limiter à une anthologie de films, on peut citer :
 — la merveilleuse série *Out of the Inkwell*, des frères Fleischer, (*Hors de l'encrier*, avec Koko le clown, 1916-1929), en dessin animé, avec son mélange de prises de vues réelles du dessinateur, tantôt géant tenant sa place, tantôt rapetissé et se mêlant des affaires de ses personnages ;
 — *Les Bons Petits Diables* (*Brats*, MGM, 1930), réalisé par James Parrot), un Laurel et Hardy dans lequel les deux compères, déjà passablement enfantins en temps normal, se trouvent dédoublés et miniaturisés ;

La miniaturisation : vers une mort imminente
ou la découverte d'un nouveau monde ?
(photo de presse)

— *Le Jardin de Mickey* (*Mickey's Garden*), Walt Disney, 1935, un dessin animé dans lequel le plus célèbre héros de Disney est victime, comme Robert Scott Carey, d'une injection d'insecticide (mais au pays de Mickey, ce ne peut être qu'un cauchemar, et la fin propose un retour à la réalité) ;

— *Les Poupées du diable* (*The Devil Doll*), de Tod Browning, 1936 ;

— *Dr Cyclops* (*idem*), de Ernest Shoedsack, 1940 ;

— *Drôle de canari* (*King Size Canary*), de Tex Avery, 1947 ;

— *Un souriceau du tonnerre* (*Dr Jekyll & Mr Mouse*), de W. Hannah et J. Barbera, un autre dessin animé MGM de 1947, avec le célèbre couple Tom et Jerry (sur ces deux derniers films, voir les *Promenades pédagogiques*) ;

— *Un amour de poche*, de Pierre Kast, 1957 ;

— *The Incredible Shrinking Woman*, remake partiel du film de Jack Arnold, réalisé par Joël Schumacher, 1961 ;

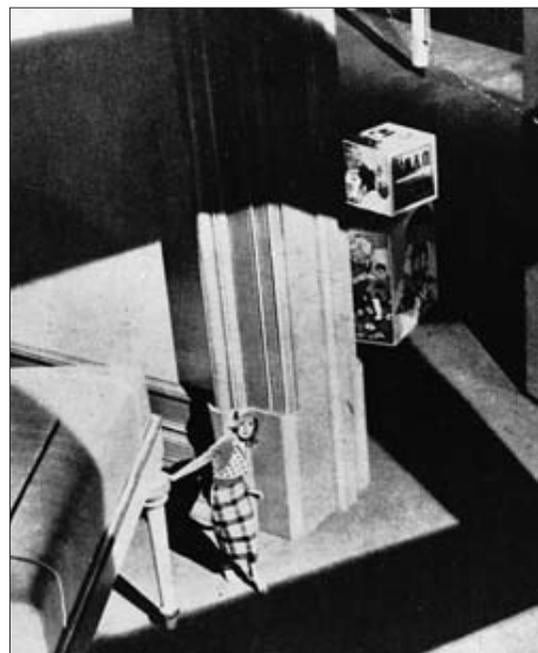
— *Le Voyage fantastique* (*Fantastic Voyage*), de Richard Fleischer, 1966 ;

— *L'Aventure intérieure* (*Innerspace*), de Joe Dante, 1987 ;

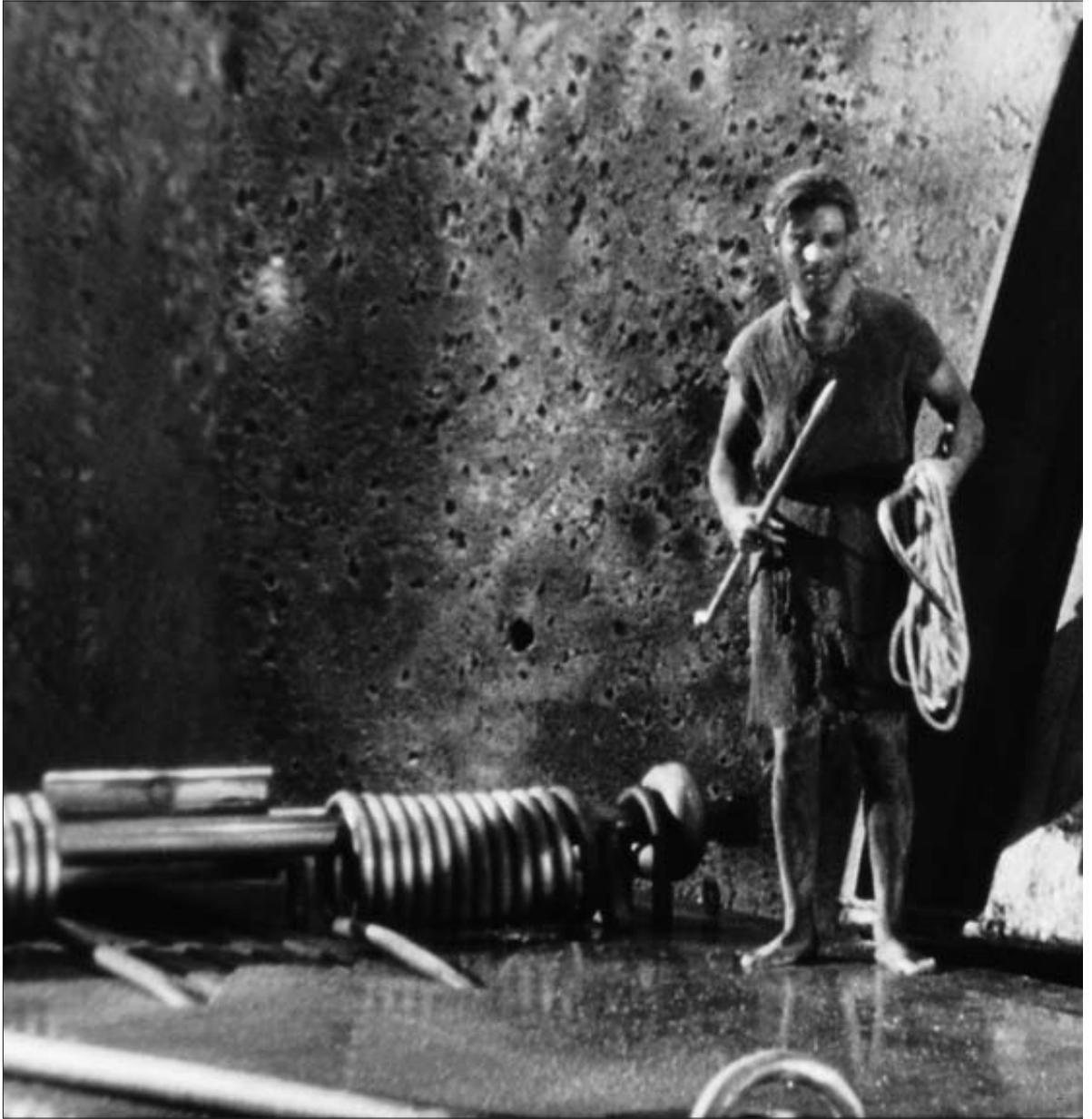
— Les adaptations cinématographiques de Swift : on peut citer un dessin animé de long métrage des frères Fleischer, *Les Voyages de Gulliver* (*Gulliver's Travels*), 1939, et deux films de prise de vues directe : de Jack Sher, 1960, et de Peter Hunt, 1976. Celles de Lewis Carroll (pour certains épisodes de la vie d'Alice, une trentaine au moins) : voir le *Carnets de notes sur... Alice* (1988, de Jan Svankmajer) ;

— Enfin, trois preuves récentes que l'idée de *L'homme qui rétrécit* est indémodable : *Chéri, j'ai rétréci les gosses*, et *Chéri, j'ai agrandi le bébé*, deux productions Disney, et, sortant à Paris fin 1999, *Simon et les globules*.

H.J.-L.



Les Poupées du diable (*The Devil-Doll*, de Tod Browning, 1936. Coll. *Les Cahiers du cinéma*).





L'âme qui s'agrandit

Hervé Joubert-Laurencin

On a coutume de tenir *L'homme qui rétrécit* pour un petit film, et Jack Arnold pour un petit maître. Ce n'est pas un mince compliment de la postérité que le propos même du film ait pu ainsi rejaillir sur sa perception critique.

Je ne voudrais pas renverser totalement cette optique, car ce film doit probablement sa réussite à une parfaite proportion entre ses ambitions et les moyens de sa réalisation, qui sont ceux d'un film de la « série B » d'une grande compagnie (une *Major* : la *Universal*). Néanmoins, il apparaît nécessaire, pour jouir pleinement de ce très beau film, de considérer non pas sa petitesse, mais sa grandeur, non plus son humour noir ou, pire, son comique involontaire, mais sa réussite dramatique. Il lui sied mieux d'être pris au pied de la lettre que d'être apprécié nostalgiquement au « second degré ».

La vraie découverte, en ce sens, est la fin du film. À première vue un finale discret, expédié pour boucler comme l'on peut, avec un peu de bavardage, une action qui doit s'arrêter, par convention, aux environs d'une heure vingt, et qui a décidé de ne pas impliquer de nouveaux décors, à une échelle microscopique cette fois-ci. En réalité une ouverture véritablement métaphysique, spirituelle, et pour cela profondément paradoxale pour un film et un protagoniste aussi englués dans le concret du matérialisme¹.

Je vais donc essayer de montrer en quoi *L'homme qui rétrécit*, c'est surtout *l'âme qui s'agrandit*.

1. Les présentes considérations et celles qui suivent sont analytiques. Elles ne cherchent pas à se justifier d'une vérité de type historique, qui serait, en résumé, la suivante : la production *Universal* (Albert Zugsmith) voulait imposer un *happy ending*, avec guérison et bonheur conjugal retrouvé ; le scénariste-écrivain (Richard Matheson) a renié le film terminé, contestant l'abandon des flash-backs et la conclusion du film (il y eut, de plus, un *rewriter* non crédité : Richard Alan Simmons) ; le réalisateur (Jack Arnold) imposa ses vues, son « sentiment personnel envers la religion [...] ses idées sur Dieu et l'univers », grâce à une *preview* réussie, c'est-à-dire une séance-test, avec la fin choisie et tournée par lui, devant des spectateurs, selon la coutume hollywoodienne.



L'acharnement à exister

L'attrait principal du personnage de *L'homme qui rétrécit*, qui justifie qu'on puisse s'identifier à lui, malgré sa banalité et son absence de relief psychologique, c'est bien sûr son rôle de victime, mais, avant toute chose peut-être, sa vitalité, sa volonté de vivre et de résister.

C'est là le lien le plus évident avec le roman originel, écrit par Richard Matheson, et dont il a lui-même tiré le scénario et les dialogues du film, très fidèlement sauf en ce qui concerne l'ultime interprétation.

En italien, l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire s'appelle une « réduction » (*riduzione cinematografica*), et c'est bien souvent ainsi que les écrivains considèrent ce travail ingrat et paradoxal. Le film contrebalance cet inévitable rétrécissement par deux procédés.

Premièrement, celui de la voix *off* qui raconte au passé l'histoire que nous voyons se dérouler à grands traits sous nos yeux. Ce commentaire en surplomb leste d'un poids dramatique les épisodes trop rapides d'une évolution physiologique en principe assez lente pour rester invisible à l'œil nu. La voix double le corps et conteste ses brusques écarts de taille. La voix présente de Robert Scott Carey diminue acoustiquement, de façon réaliste, au fur et à mesure que son corps rétrécit (sa femme doit tendre l'oreille à la séquence 18, la dernière fois qu'il parle à haute voix et communique avec un humain, en voix *in*), tandis que sa voix invisible *off* conserve la même hauteur sonore, le même son grave et la même autorité tout au long du film.

Deuxième procédé : un ajout en fin de parcours, discret

parce que tenant en quelques phrases et quelques plans, mais essentiel, et qui trahit, en quelque sorte, la morale de la fable imaginée par le roman initial (voir, pour plus de détail, « Richard Matheson, le roman originel », dans *Autour du film*). Dans le roman, un suspense règne sur le dernier jour, celui où Robert Scott Carey sera parvenu à zéro centimètre. Par un

coup de théâtre, tout de même un peu attendu par le lecteur, le bref chapitre conclusif retrouve le héros toujours vivant, prenant conscience que « pour la nature, il n'y avait pas de zéro ». Il s'apprête donc à vivre de nouvelles aventures dans le monde microscopique, à chercher à nouveau sa subsistance et imagine qu'il trouvera peut-être même une forme de vie intelligente dans ce nouveau « pays de merveilles ».

L'âme incorporelle

Dans le film, la même phrase est reprise, mais « nature » devient « Dieu » : *To God, there is not zero, I still EXIST !!* (Pour Dieu, il n'y a pas de zéro, j'existe toujours !!), sont les dernières paroles du film, avant l'apparition du mot « Fin »². Au nouveau pays infinitésimal, s'ajoute le cosmos d'en-haut : l'infini des étoiles, qui implique une considération sur « les deux infinis ». Certes, cette allusion à Pascal est ajoutée par la version française doublée, de même que la reprise approximative de la deuxième des vingt-quatre définitions de Dieu, si fameuse qu'elle fut reprise et modifiée pendant des siècles par les philosophes et les écrivains : « Un cercle dont le centre est partout et le bord nulle part³. » Néanmoins, ces deux références ne constituent nullement une trahison de la version originale du film ; elles traduisent remarquablement l'esprit du texte anglais et la conclusion clairement spiritualiste du film : *So close. The Infinitesimal and the Infinite. But I suddenly knew they were really the two ends of the same concept. The unbelievably small and the unbelievably vast eventually meet. Like the closing of a gigantic circle.* [L'infinitésimal et l'infini sont si proches ! Soudain, je compris que



c'était les deux fins d'un même concept. L'infiniment petit et l'infiniment grand finissent par se rejoindre... comme un cercle qui se ferme.^{4]}

Ce qui était à peine esquissé dans le roman, au ton très pragmatique, à l'occasion vulgaire, devient la vraie morale de la fable cinématographique : la diminution du corps, équivalant sans doute à la perte de l'orgueil et de l'« égo-anthropocentrisme », crée un « homme nouveau » capable de comprendre le sens de l'univers, de refermer le cercle de la Connaissance et de vivre incorporellement.

Le procédé narratif, qui pouvait paraître lourd, s'éclaire alors : Robert Scott Carey est désormais une *voix off*, autrement dit, un pur souffle, un nuage intemporel et incorporel. Le récit du film referme lui aussi une boucle : le « je » du final « J'existe toujours » répond, dans le même souci d'affirmer une identité que pourtant le film ne cesse de dissoudre au fil des agressions, à celui de la première affirmation : « Je le sais parce que je suis Robert Scott Carey. » Le souffle maléfique qui, tout

d'abord, pousse le nuage sur la mer, puis, à un moment-clé du récit, pousse la porte pour laisser pénétrer le chat, et claque encore celle du sous-sol pour envoyer Carey en Enfer, dans les plans les plus réussis du film, et les plus émouvants, pourrait ainsi devenir le souffle de l'esprit lui permettant de passer dans l'autre monde.

L'affirmation autoritaire de la voix narrative, particulièrement justifiée, comme on le voit, dans ce scénario, s'oppose, au début du film, à l'incertain et au mystère. Sa *netteté* lutte avec le *floou* donné comme néfaste, et finalement identifié, dans la première séquence, au nuage radioactif, masse floue à la nocivité indéterminable. Les lettres du générique font l'objet d'une mise au net progressive : prémonition, sans doute de l'accoutumance que devra incessamment réaliser l'homme qui rétrécit pour continuer à voir l'univers qui l'entoure. Le nuage, autre forme du flou, s'oppose aux lettres, et couronne ironiquement le « K » de « Shrinking », ce qui pousse à lire dans le mot son contraire, sans doute par dérision de l'aventure à venir : « king » (voir les *Promenades pédagogiques*). De fait, l'homme se croit le *roi* de l'univers, mais il n'est qu'un *minus* (*a shrinking man*. *Shrinking* signifie craintif, *a shrinking violet* est une personne sensible et timide, et *to shrink* reculer, se dérober, rétrécir, se réduire, se resserrer, se ratatiner, rapetisser, se contracter, diminuer).

2. Selon Jean-Marie Sabatier (*Les Classiques du cinéma fantastique*, Paris Baland, 1973, p. 49), l'intrusion du mot « Dieu » est due au producteur *Universal* William Alland, contre la volonté de Richard Matheson, ce qui « provoqua le divorce entre l'écrivain et la firme productrice ».

3. *Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam* (Dieu est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part) : cette phrase apparaît pour la première fois dans un manuscrit pseudo-hermétique du XII^e siècle. L'auteur du livre, ainsi que les vingt-quatre maîtres en théologie qui donnent les vingt-quatre définitions de Dieu restent anonymes. Sur cette phrase et ses passionnants prolongements dans la littérature et la pensée occidentale, voir l'étude de Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, rééd. Flammarion, coll. « Champs », 1979.

4. Texte du sous-titre du film (sous-titrage : Suzanne Flour).

L'anti-métamorphose

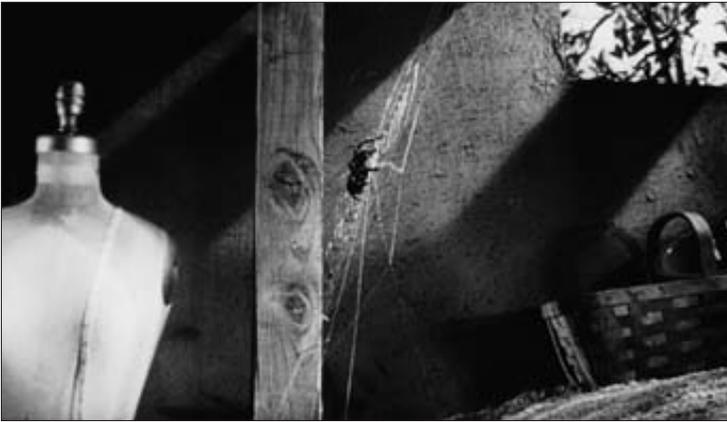
Robert Scott Carey est un frère du Grégoire Samsa de la nouvelle de Franz Kafka, qui se réveille un matin transformé en insecte (*La Métamorphose*), car quelque chose, une fois pour toutes, a modifié son corps. Pourtant, la particularité des personnages rapetissant et amenés à lutter d'égal à égal avec des animaux divers, est de ne pas développer physiquement leur métamorphose bestiale. Carey devient métaphoriquement un cobaye de laboratoire et un *freak*, un monstre de foire, une bête de cirque, puis une souris digne d'un *cartoon* à la Tom & Jerry, enfin un insecte piqueur.

Scott fuit devant l'araignée par l'embrasure de sa boîte d'allumettes comme une souris de *cartoon* dans son traditionnel trou semi-circulaire de bas de plinthe, mais son destin est de résister à l'animalité (du reste, une souris de dessin animé est plus proche de la main humaine que de l'animal).

Pourtant deux analogies laissent entrevoir qu'à l'araignée est réservé un sort particulier. Louise, l'épouse de Scott, fait des bruits sourds lorsqu'elle marche en géante près de la maison

de poupée (séquence 18, voir l'*Analyse de séquence*), et en fait trembler les cloisons, exactement comme l'araignée (la « veuve noire » dans le roman) lorsqu'elle essaye de déloger Scott de la boîte d'allumettes (séquence 20). D'une autre manière, un fondu enchaîné (le passage de la séquence 22 à la séquence 23, cette dernière n'étant qu'un simple insert de 15 secondes, ne se justifiant que par l'effet que je vais décrire) associe une description de l'araignée (*J'avais un ennemi, le plus terrifiant des ennemis*), à un plan sur Charlie, le frère de Scott, descendant l'escalier. De fait, Charlie est ce que l'on peut appeler, en termes d'analyse narrative, un « opposant » dont tous les actes dans le film nuisent involontairement à Scott. Le sens de ce personnage secondaire, et des deux analogies humain-araignée travaillent au sens général du sujet du film : l'homme est nuisible à l'homme ; *L'homme qui rétrécit* est aussi – ne l'oublions pas – un scénario sur les dangers de l'atome, typique des années 1950. D'ailleurs, les scientifiques du film ne sont pas particulièrement sympathiques et se montrent impuissants à maîtriser ce que d'autres scientifiques ont déclenché.





Louise et l'araignée : un voisinage par le fil (le coin couture de l'une et la toile de l'autre).



Irradiation lumineuse

Aventure de la Voix parce qu'aventure de l'esprit, *L'homme qui rétrécit* est aussi, et avant tout, en ce sens, et non en un sens technique *réducteur* qui affirmerait qu'il a simplement « une belle photographie », une aventure de la lumière⁵.

En un premier sens, simple, si le frère de Scott est un « opposant », la lumière devient, à plusieurs reprises, un « adjuvant ». Contre le chat, seule une lumière venue d'en haut, celle de la lampe à laquelle Scott se relie en tirant le fil, peut providentiellement sauver l'homme. Au sous-sol, une boîte d'allumettes le protège de l'araignée quand il est encore trop faible, et une des allumettes, elle aussi providentielle – puisqu'il est précisé sur sa boîte qu'on peut la gratter sur tout support (nous sommes dans les années cinquante) – lui permet de couper le fil qui devrait le sauver. Son allure d'homme primitif donne l'impression que Scott vient de redécouvrir le feu. Et lorsque le premier médecin éteint tristement, tour à tour, les deux écrans lumineux de la salle de radiographie, et la pièce elle-même, c'est pour annoncer officiellement à Scott le début de son rétrécissement.

Plus subtilement, le film comporte trente-cinq fondus enchaînés (voir le *Déroulant*, dans lequel ils sont systématiquement indiqués et repérés), nombre inhabituel même pour

un film classique et de série B, dans lesquels ils constituent un signe de ponctuation commode et traditionnel. Certes, ces fondus enchaînés permettent, classiquement, de donner de la fluidité au récit pour mieux traduire le passage du temps ; ils ont toujours, peu ou prou, valeur d'ellipse temporelle, articulent presque systématiquement les séquences du film, et s'insèrent dans un récit de la fuite du temps et de la course contre la montre. Mais surtout, ils prennent ici une vie propre, et se trouvent employés, à très bon

escient dans ce film, pour ce qu'ils sont : des espèces de rayons X du cinéma, des transperceurs de corps et de décors. Ils constituent une sorte d'irradiation diffuse, à la fois régulière et imperceptible, du récit. Carey, d'ailleurs, est un personnage qui *fond*, qui se *dissout*, et il est enchaîné à sa condition (en anglais, *fondue enchaînée* se dit *a dissolve*).

Les deux plus belles figurations de son état sont deux fondus. Celui de la fin de la séquence 5, où le visage inquiet de Robert Scott disparaît et renaît dans sa propre radiographie : comment dire mieux que son corps rétrécit, se résorbe en lui-même ? Comment mieux dire le tragique de la maladie incurable, de l'autre infestant le moi-même ? Celui de l'ellipse

5. Une vision techniciste « réductrice » très paradoxale, et collant merveilleusement aux réactions inconscientes que provoquent le scénario et l'univers de ce film, consiste à le rêver en CinemaScope. Cette bien curieuse nostalgie cinéphilique est spécifiquement française : Bertrand Tavernier, Jean-Pierre Coursodon et Jacques Lourcelles, dans leurs ouvrages de *connaisseurs* d'Hollywood (voir la *Bibliographie*), évoquent une sortie française en copies CinemaScope de *L'homme qui rétrécit*, en précisant même que seul ce format permet de saisir la qualité de la mise en scène d'Arnold. Les deux ouvrages citent pourtant le livre de Dana M. Reemes, *Directed by Jack Arnold*, qui donne assez de documents et d'informations pour invalider l'existence d'un deuxième tournage parallèle destiné à l'écran large.

Boite d'allumettes protectrice, lampe providentielle, utilisation de la flamme... autant d'irradiations lumineuses...



temporelle de la séquence 20 ensuite, qui voit un corps plus grand contenir un corps plus petit parce que cadré autrement, et aussi fendu littéralement par la brèche de la caisse à chiffons d'où il parviendra à s'échapper.

L'exposition à la lumière commence avec les paillettes scintillantes du nuage mobile ; elle se confirme avec les vues internes lumineuses du corps de Carey aux rayons X pendant ses exa-

mens ; elle s'insinue par les *fondus enchaînés* ; elle se conclut et trouve son explication avec la quête spirituelle de la lumière d'en haut qui marque la fin du film.



Devenir araignée : l'œuvre au noir

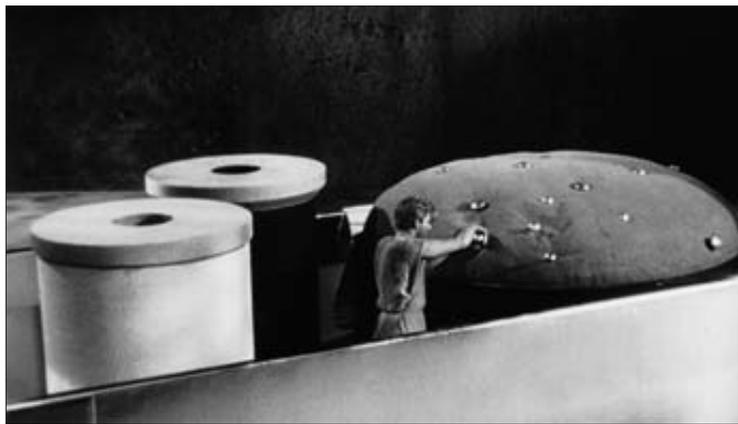
Officiellement, Robert Scott Carey est, au sous-sol, après sa chute dans l'escalier, une espèce de Gulliver débrouillard, de Robinson bricoleur occupé à recycler quelques débris de la civilisation pour trouver à manger et survivre. En fait, cela va plus loin, et je vois une belle logique dans l'aventure du naufrage. Conventuellement il aurait dû être placé au début d'une robinsonnade utopique pour que tous les repères soient bouleversés avant que le héros se propose de refaire son monde, or il conclut ici l'aventure de l'île hostile, et annonce l'ultime combat avec l'araignée (à la fin de la séquence 26, Scott est évanoui sur la grille d'évacuation comme un naufragé).

La recherche de nourriture voit déjà le morceau de fromage du piège à ressort être catapulté vers le haut, avant de disparaître. Il ne reste plus qu'une nourriture encore plus haute, le morceau de brioche, très élevé pour Scott, gisant au pied de la toile de l'araignée, et illuminé par le vasistas grillagé, qui sera la porte donnant sur l'univers.

Depuis la boîte de couture (séquence 20), dont le coussinet avec ses têtes d'épingles évoque par avance la voûte céleste et ses étoiles, Scott fait mentalement (et pour nous visuellement, avec un panoramique) le chemin qu'il devra parcourir. C'est la deuxième fois que la caméra désigne la nourriture convoitée, mais cette fois-ci, l'angle est tel qu'à la place de la brioche, on ne voit plus que la toile seule. Explication logique (dramatique) : la brioche, comme le fromage sur la tapette à souris, est un nouveau piège. S'il se trouve sous la toile, c'est parce qu'il attire les proies de l'araignée. Explication seconde (tragique), que la séquence de la lutte avec l'insecte va confirmer : le but

de Carey n'est pas la nourriture terrestre, mais de devenir l'araignée, de la remplacer, de monter sur la toile du cosmos. En cela, le film exprime une potentialité non exploitée du roman.

À la séquence 27, la voix explique : *Mon ennemie semblait immortelle, c'était plus qu'une araignée*, et l'on contemple la toile lumineuse en contre-plongée, tout en haut. Lorsque Carey décide de lutter, et pour cela de monter vers le haut (à défaut



de prendre l'escalier qui le ramènerait vers des humains de plus en plus différents de lui), il constate : *Je pensais plus clairement [...] comme si mon esprit était baigné d'une lumière éclatante.*

La bataille contre l'araignée noire (*Toutes les horreurs incon nues surgissaient de la nuit hideuse*) devient claire : il faut passer par le noir pour accéder à la lumière. Il faut s'identifier à l'araignée pour devenir araignée, prendre sa place après avoir réalisé une ascension, que l'on a du reste déjà vu faire entièrement à la bête dans une séquence précédente avant qu'elle ne



soit copiée par Carey. Ainsi, l'homme grimpe, puis se bat, comme une araignée, à l'aide d'un fil. Même les ciseaux, qui sont fait pour le couper, sont détournés de leur fonction ; la voix explique qu'on peut s'en servir autrement. Lors du corps à corps, l'homme se bat finalement en rampant, et gagne quand il est aplati, se comporte comme son ennemi, remue ses doigts et ses membres, enfin pique. La substance vitale de l'araignée coule sur son propre corps.

Quand il peut manger, il n'a plus faim, car sa faim est autre : il est convoqué par un chemin de lumière, la lumière de la lune lui fait des clins d'yeux par nuage interposé (le nuage est devenu positif) ; il va pouvoir monter vers le ciel, dans la « tapisserie de Dieu », c'est-à-dire dans sa toile céleste.

Le film n'a pourtant rien d'un prêche, et la victoire finale de « l'homme du futur » est celle de l'esprit et de la lumière, celle



du film lui-même plus que celle de la religion, car sa lumière interne se nourrit d'un fort paradoxe. Cette fin spirituelle oriente en effet entièrement une aventure concrète, matérielle et matérialiste, un film de truqueurs-décorateurs attachés au rendu des objets. « Le génie artisanal – écrit Jean-Claude Biette

dans l'un de ses plus lumineux articles – est ce don mystique qui permet à certains de s'identifier aveuglément à l'objet qu'ils fabriquent [...]. Cette histoire est devenue un voyage épique, marqué dès les premiers plans, par sa lumière comme par un signe distinctif. Cette lumière, ce type de lumière propre à un film ne doit pas grand-chose à une volonté esthétique du réalisateur ou de l'opérateur : elle est la signature même du film, sa trace chimique⁶. » ■



6. Jean-Claude Biette, « Lumière des épaves », *Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, repris dans Jean-Claude Biette, *Poétique des auteurs*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1988, p. 131-134.

Déroulant

Prologue : une vie d'homme (séquences 0-1 : 4 min. 16)

0. Logo : Sur le logo de la *Universal International*, débute la musique, grave et inquiétante, du générique. Pour cette raison sonore, et parce qu'il représente un globe terrestre tournant dans l'espace au milieu des étoiles (tandis qu'à la fin du récit, le personnage est renvoyé au cosmos, ce qui boucle parfaitement le film, c'est-à-dire le ferme et l'ouvre à la fois... sur les deux infinis), ce logo propre à la société de production, utilisé pour beaucoup d'autres films, doit être pris en compte pour ce film particulier.

Générique (0.10) Mise au net des trois lignes du titre tout d'abord floues, accompagnées, au centre de l'image, d'un nuage blanc. Le générique défile en lettres blanches sur fond noir à l'intérieur d'un carré à liseré blanc, lui-même entouré de gris (le générique lui-même s'en trouve « rétréci »). Une silhouette blanche d'homme apparaît à gauche du cadre, et rétrécit jusqu'à devenir minuscule, puis le nuage central, avec son reflet, grossit progressivement comme s'il se rapprochait de nous. *Fondu enchaîné* sur un ciel nuageux non plus fixe, mais photographié en mouvement, tandis que la minuscule silhouette humaine reste incrustée en bas à gauche.

1. (1.15) La transition avec le générique se fait par un plan intermédiaire de vagues mourant sur un rivage hors champ, puis panoramique vers un ciel nuageux. Le plan suivant part du ciel pour redescendre sur la pleine mer et un petit bateau, en même temps que surgit une voix *off* autoritaire et grave, comme tombée du ciel. Elle lance le récit, puis affirme : *Je le sais parce que je suis Robert Scott Carey.*

Scott et Louise Carey, un jeune couple en vacances en pleine séance de bronzage sur le pont du bateau, badinent sur la répartition des tâches domestiques. Le bateau appartient au frère de Scott, sans doute plus riche que lui. Louise, à la demande de Scott, part chercher une bière à l'intérieur du bateau. À ce moment, un nuage blanc s'avance très vite vers la proue. Le héros, surpris et inquiet, se lève, puis bat en retraite. Louise revient : elle n'a rien vu mais constate que des paillettes lumineuses se sont collées au corps de son époux. *Fondu enchaîné.*

Une vie de malade (2-12 : 19 min. 27)

2. (4.16) « Six mois plus tard », le laitier dépose une bouteille à la porte des Carey. Louise appelle son chat, pour sa première apparition à l'écran. Pendant le petit déjeuner, apparaissent les premières inquiétudes de Scott sur sa taille, à partir de petits indices quotidiens. Longueur de son pantalon, de sa veste, du col de sa chemise. Louise est incrédule, et Scott décide, sans rien lui dire, d'avancer sa visite médicale annuelle. *Fondu enchaîné.*

Les durées indiquées entre parenthèses sont celles de la copie en vidéo ; celle-ci défilant à raison de vingt-cinq images par seconde, les durées correspondantes sur le film (qui défile à vingt-quatre images par seconde seulement) sont à augmenter de 4%.



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 8



Séquence 8



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11

3. (6.42) Chez le médecin, se confirme une perte de poids, et de taille. Le médecin refuse de croire à ce dernier symptôme, supposant une erreur de mesure ancienne et, devant l'inquiétude de son client, fait un diagnostic banal de surmenage. *Fondu enchaîné.*

4. (8.18) Nouvelles inquiétudes dans l'intimité des Carey. Devant la perte de poids de son mari, Louise se comporte ironiquement comme avec un enfant. Croyant qu'il lui répond virilement par un baiser, elle doit reconnaître qu'elle n'a plus besoin de se mettre sur la pointe des pieds pour l'embrasser. Scott se couche inquiet en caressant son chat Butch¹ puis il l'expédie dans son panier. *Fondu au noir.*

5. (10.08) Ouverture au noir dans la salle de radiographie. Le médecin éteint tour à tour un écran lumineux, la salle, puis un second écran, après avoir retiré deux radios de cages thoraciques semblables, mais différant en taille. Dans la pièce attenante, il explique son inquiétude, son incompréhension et son impuissance au couple Carey. Indubitablement, monsieur Carey rétrécit. Il n'y a pas de précédent médical. *Vous êtes en train de rapetisser, j'avoue que ça me dépasse.* Il faut s'en remettre à l'Institut californien de recherche médicale. *Fondu enchaîné* : le visage inquiet de Scott disparaît dans sa propre radio.

6. (11.53) À l'Institut californien, Scott subit une série de tests, commentée par sa voix *off*. Le docteur Silver commente le résultat d'un dernier test, quand il découvre une substance inconnue au microscope. *Fondu enchaîné.*

7. (13.25) À l'Institut californien, le docteur Silver élabore son diagnostic : Carey est atteint d'une sorte de cancer inversé, puisque ses cellules dégénèrent. Cela est sans doute dû à une exposition accidentelle à un insecticide et au passage du mystérieux nuage. *Fondu enchaîné.*

8. (15.11) Au volant de sa voiture, devant la façade de l'Institut californien, Robert Scott, froidement désespéré par la confirmation scientifique de sa métamorphose, propose à sa femme de refaire sa vie. Louise se récrie, et jure que tant qu'il portera son alliance, elle restera son épouse. Mais quand Scott démarre, l'alliance tombe du doigt devenu trop maigre. Croisement de regards effarés du couple. *Fondu au noir.*

9. (16.15) Les Carey affrontent les problèmes domestiques dus à l'infirmité de Scott : Charlie, son frère, vient leur expliquer que la réussite de ses affaires ne lui permet plus de subvenir aux besoins de Scott.

On suppose une longue ellipse temporelle, Robert Scott humilié, de cette nouvelle dépendance, se trouve réduit au point de ne plus pouvoir travailler : de fait, le montage nous le fait découvrir brusquement rapetissé de plus de la moitié de la taille qu'on lui connaissait auparavant, noyé dans un immense fauteuil, qui, vu de derrière, le cachait jusqu'ici à nos yeux. Une seule solution : vendre aux médias le phénomène. *Fondu enchaîné.*

1. Le chat s'appelle donc Butch. En anglais, *Butcher* signifie « boucher », *to butcher* « tuer, égorger, massacrer » Mais Butch est devenu *Kitty* en version française.

10. (17.20) Scott entame la rédaction de l'histoire de sa vie, devient un homme célèbre, mais aussi une victime de l'acharnement des médias. Son caractère s'en ressent, et il devient odieux avec sa femme. Nouvelle insistance sur le chat : on le voit rôder près du téléphone, et il envoie sa pelote en direction de Scott. *Fondu enchaîné.*

11. (21.07) Scott est pessimiste et se croit oublié des scientifiques, quand on l'appelle de l'Institut californien : on y a trouvé « l'antitoxine ». Il appelle Louise, qui fait de la couture au sous-sol avec du tissu, des aiguilles et du fil, tout en bas d'un grand escalier de bois, à la lumière d'un soupirail carré, tout en mangeant un morceau de brioche posé sur un muret à sa hauteur. Tous ces éléments banals constitueront quelque temps plus tard l'univers de la deuxième vie de son mari. *Fondu enchaîné.*

12. (21.50) À l'Institut californien, on injecte à Scott un contrepoison. Les mesures permettent de constater que le rapetissement est enrayé. [*Fondu enchaîné* à valeur d'ellipse temporelle à 22.33] Malheureusement, les chercheurs ne savent pas encore comment lui faire recouvrer sa taille initiale : il doit, peut-être pour toujours, se résoudre à vivre en nain. *Fondu enchaîné.*

Une vie de nain (13-17 : 7 min. 23)

13. (23.43) Scott se referme sur sa solitude. Il écrit, mais s'enfoncé dans le désespoir. *Fondu enchaîné.*

14. (24.51) N'y tenant plus, Scott décide, un soir, de sortir de chez lui. Dans une fête foraine, il entend un bonimenteur présenter des monstres. Le monde lui fait horreur. Il fuit la fête en courant. *Fondu enchaîné.*

15. (26.11) Réfugié dans un café, il se fait une amie en la personne d'une jeune naine, Clarice, qui travaille à la fête foraine voisine. Elle lui rend l'espoir de vivre, différent mais heureux dans un monde de grands. On suppose même le début d'une idylle. *Fondu enchaîné.*

16. (28.53) Robert Scott, de nouveau confiant, note ses espoirs dans son livre. *Fondu enchaîné.*

17. (29.14) Rendez-vous dans un parc avec sa nouvelle amie. Il lui parle de son livre, ils plaisantent avec bonheur sur leur vie, assis sur un banc public bien trop grand pour eux. Mais à l'instant de se séparer, Scott revit tragiquement le test du baiser qu'il avait déjà douloureusement expérimenté avec sa femme. Clarice est désormais plus grande que lui : il rapetisse donc à nouveau. Scott s'enfuit dans la profondeur du parc en criant. Au fur et à mesure de sa course, il rapetisse à l'image. Par ailleurs, des lances d'arrosage au fond du parc semblent faire s'échapper des gerbes d'eau de son propre corps en fuite. *Fondu au noir.*

Une vie de souris (18 : 6min.)

18. (30.20) Ouverture au noir. Scott, sommairement habillé, pieds nus, occupé à se fabriquer des chaussures, se trouve dans un canapé, et un décor à sa taille, ce que l'on



Séquence 12



Séquence 14



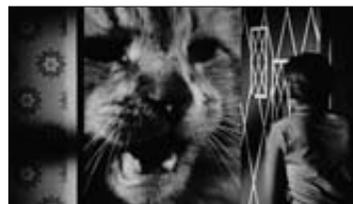
Séquence 14



Séquence 17



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 18



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 22

oublie de remarquer et qui nous semble naturel. Louise descend un escalier et appelle son mari. Le bruit monstrueux de cette voix étourdit Scott qui se tient la tête. Nous découvrons que, devenu un être de dix ou quinze centimètres, il vit désormais dans une maison de poupées à trois côtés, adossée à un mur. Le son de sa voix parvient très affaibli. Louise sort faire des courses, ce qui inquiète son mari. Malgré ses avertissements, elle laisse un instant la porte d'entrée de la grande maison entrouverte et sans surveillance. Le vent la pousse, et le chat du foyer s'introduit. Louise sort. Dans la petite maison, Scott s'en veut de compenser son infériorité physique par une attitude injuste et tyrannique envers sa femme, il pense sérieusement au suicide, et n'est retenu à la vie que par un mince espoir de guérison. Comme dans un cauchemar, le chat apparaît soudainement à la fenêtre, puis gratte à la porte. Scott le découvre, terrifié, en ouvrant celle-ci. Il parvient à s'enfuir, mais le chat se joue de lui comme d'une souris. Le prédateur étant provisoirement éloigné par la chute provoquée d'une lampe, l'homme-proie parvient au seuil du sous-sol, et pousse l'immense porte, que le chat charge bientôt. Le retour de Louise fait s'enfuir le monstre, mais provoque un courant d'air, qui précipite le petit être au bas de l'escalier, dans une caisse de chiffons. Louise découvre les traces de lutte, un lambeau d'étoffe ensanglanté, et voit le chat se lécher les babines : horrifiée, elle pleure désespérément son mari, qu'elle croit avalé par Butch. *Fondu enchaîné*.

Une vie de Robinson (19-26 : 29 min. 04)

19. (36.20) Après avoir énoncé une promesse de diminution des impôts, un speaker annonce le décès de Scott Carey. Le même sur un petit écran de télévision (un écran rétréci) est regardé par Charlie Carey, le frère de Scott, dans la maison de celui-ci. Une infirmière lui demande de monter voir madame Carey. Il prend l'escalier d'où Louise était descendue, tandis que la caméra, elle, se dirige vers la porte du sous-sol. *Fondu enchaîné*.

20. (37.23) Le point de vue descend l'escalier de bois, et retrouve Scott dans sa caisse. [*Fondu enchaîné* ellipse temporelle à 38.06] Scott monte sur un bouchon pour sortir par une fente du bois. Il contemple l'escalier qu'il compare à l'échelle de Jacob (*invention de la version française doublée*), va boire sous la chaudière qui goutte, et trouve un abri dans une boîte d'allumettes vide. Il retaille ses habits avec la pointe d'un clou.

21. (41.54) En haut, Charlie, le frère, décide assez autoritairement sa belle-sœur, très affectée, de quitter la maison, car il n'y a plus rien à faire.

22. (42.44) En bas, Scott s'organise comme un naufragé. Il cherche dangereusement sa pitance : du fromage sur une tapette à souris dont il arrive à déjouer le mécanisme, puis remarque le morceau de brioche, très haut, et près d'une toile d'araignée. Il voit aussi la tisseuse noire et se cache. Avec une épingle, du fil qu'il coupe grâce à une immense allumette transformée en torchère, il se construit un harpon, qui lui permet d'escalader une caisse à claire-voie. [*Fondu enchaîné* ellipse temporelle sur l'ascension à 51.45]

Scott passe un profond précipice près d'un pot de peinture, escalade encore un talus [*Fondu enchaîné idem* à 55.38], et peut enfin se rassasier. Il découvre la fenêtre grillagée du soupirail, comme des barreaux de prison, voit un oiseau à l'extérieur. Il lui tend une miette, mais prend conscience que c'est lui qui est dans la cage. Il redescend [*Fondu enchaîné* à 58.08, et *Fondu enchaîné* à 59.15, deux ellipses temporelles simples]. Pris en chasse par l'araignée, il se réfugie dans la boîte d'allumettes. Sauvé pour cette fois, il sait désormais qu'il possède le *plus terrifiant des ennemis*. *Fondu enchaîné*.

23. (1.01.06) En haut, Charlie descend les bagages de Louise. Elle veut récupérer une valise au sous-sol.

24. (1.01.21) En bas, Scott est délogé de la boîte dans laquelle il dormait comme un misérable, par une inondation gigantesque, suivie, pour lui, d'un véritable déluge qui l'emporte. La chaudière qui fuyait a fini par se déborder. L'homme s'accroche à un crayon à papier pour surnager, puis parvient à attraper un clou planté sous la dernière marche du bas de l'escalier.

25. (1.02.44) Vus en contre-plongée, Charlie et Louise ouvrent la porte du sous-sol et constatent l'inondation. Scott ne peut se faire entendre des deux géants, qui manquent même de l'écraser sous leurs talons. Charlie ayant dégagé la bonde, l'eau est rapidement vidangée, et Scott, évanoui, n'est sauvé d'une absorption par la grille d'évacuation du sol que par le crayon à papier qui le bloque. *Fondu enchaîné*.

26. (1.04.50) Charlie emmène Louise dans sa grosse voiture décapotable. *Fondu enchaîné* qui retrouve Scott évanoui au milieu des déchets sur la grille d'évacuation.

Une vie d'insecte (27-28 : 10 min. 08)

27. (1.05.24) Définitivement seul, trempé, Scott se cache une nouvelle fois de l'araignée. Mais il décide de se battre pour survivre. *Je sentais grandir en moi la force d'un géant !* Il recommence l'escalade [*Fondu enchaîné* ellipse temporelle à 1.08.24, puis *Fondu enchaîné* ellipse temporelle à 1.09.00] Il prépare minutieusement un piège pour l'araignée-ennemie à l'aide de ciseaux reliés par un fil à un harpon qu'il parvient à planter dans la bête. Mais la ruse ne fonctionne pas et Scott est rattrapé par le monstre, qui le couche entre ses pattes et s'apprête à le piquer ou à l'enrober de fil. Pourtant, après s'être débattu, c'est lui qui remporte le combat à l'aide de son épée de fortune en clouant le terrifiant insecte qui se pétrifie. *Fondu enchaîné*.

28. (1.13.57) Harassé, sa tunique noircie par le liquide gluant dégoulinant du corps de l'araignée, Scott, une fois parvenu à la masse de nourriture que son nouvel instinct d'animal lui avait fixée comme unique but, n'a plus la force de manger. La voix off explique : *Je ne sens plus la faim, ni la crainte, comme si mon corps n'existait plus.* Il contemple alors la fenêtre grillagée. *J'eus le sentiment que chacun de mes mouvements, de mes gestes, de mes pensées, tendaient vers un seul but.* Pour toute réponse, son corps s'effondre sur le talus. *Fondu enchaîné* sur le ciel vu du soupirail, avec des nuages, une nuit de pleine lune.



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 25



Séquence 25



Séquence 25



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 27

Épilogue : une vie d'atome (2 min. 54, et l'éternité...)

29. (1.15.32) La nuit est tombée. L'homuncule a encore diminué. Il gravit la pente jusqu'à la fenêtre grillagée. Un nuage doit passer devant la lune pleine, car deux fois, la lumière qui éclaire l'image s'en va puis revient. Cette fois-ci, le corps est si petit qu'il passe à travers les barreaux du grillage. *Fondu au noir*, puis sortie de l'ombre au plan suivant. Le nouveau Scott (peut-être « homme du futur ») regarde le ciel, et l'*incommensurable* lui est comme physiquement révélé. Il comprend et accepte l'échelle de l'univers, et sa peur se transforme en *exaltation*. Il a la révélation de la jonction des deux infinis, et du cercle dont le centre est partout et le bord nulle part². *Fondu enchaîné* à 1.17.12. *J'approche*, dit-il, de la réponse à l'angoissante question que j'étais pour moi-même.

Fondu enchaîné : un travelling arrière en plongée qui s'éloigne du minuscule corps laissé au milieu des feuilles et des herbes est progressivement fondu dans un travelling avant en contre-plongée sur le cosmos étoilé. Puis **trois fondus enchaînés** successifs (à partir de 1.17.39) font passer du ciel nocturne à une planète scintillante, puis à une galaxie, enfin à une forme blanche semblable au nuage mystérieux du début du film, mais semblable aussi au début d'un champignon atomique, ou à une planète, voire à une soucoupe volante sur une photo floue. En tous cas, ce dess(e)in ultime invoqué par le narrateur est désigné par la voix *off*, toujours invisible et de plus en plus démiurgique, comme *la vie*, et c'est la formule traditionnelle, THE END, qui vient s'y afficher à l'intérieur.

Le générique de fin, limité à la liste des dix interprètes, s'inscrit en surimpression.

2. Dans la version française doublée.

Analyse de séquence

Tom & Jerry
Séquences 18 - 76 plans (6 mn)



Photo de presse

1. Ouverture au noir. Plan d'ensemble sur Scott assis sur un canapé, près d'un escalier, le tout proportionné à sa taille. Il est pieds nus, et porte un maillot de corps sommairement taillé en débardeur. Il s'approche d'une table. Il semble en train de confectionner une chaussure. Hors champ, on entend des pas assourdis descendre un escalier.
2. Raccord son sur Louise descendant un escalier.
3. Scott devant la rampe de son escalier, est gêné par le bruit. Le décor bouge. Voix de Louise hors champ, Scott se tient la tête. Fin sur Scott tenant la rampe et s'engageant sur son escalier.
4. Raccord sur le mouvement inversé des

- deux personnages : tandis qu'il engage sa montée au plan 3, elle termine sa descente au plan 4. Arrivée en bas, elle appelle encore Scott, regarde vers le bas, et s'accroupit près d'une maison de poupées, qu'un panoramique d'accompagnement fait découvrir installée contre un mur.
5. Contre-plongée sur Louise cadrée à la poitrine à droite du cadre, la petite maison à gauche. « *Scott, tu es là ?* ». La porte s'ouvre sur un minuscule Carey, proportionné à la maison de poupées, et furieux du bruit trop fort pour lui. Louise s'excuse.
 6. Contrechamp inaccoutumé : plongée radicale sur Scott miniaturisé. « *Tu sors ?* » (voix lointaine et ton de reproche).

7. Idem plan 5. Louise assure de revenir bientôt, et lui conseille de se reposer.
8. Idem plan 6. « *Bon, d'accord, mais ferme bien les portes !* » (petite voix véhémence). Il rentre dans la petite maison en claquant la porte.
9. Légère plongée sur Louise assise en plan de demi-ensemble. Elle se lève, un panoramique l'accompagne vers la gauche. Elle ouvre la porte d'entrée de la maison : vent violent sur la bande-son. Louise revient prestement vers la droite : panoramique retour gauche-droite et bas-haut.
10. Gros plan en plongée sur la porte d'entrée : celle-ci s'ouvre sous la force du vent, bien audible. Le chat Butch en profite pour entrer rapidement. Sa marche féline est soulignée par la musique (effet de *mickeymousing*). Il marque un arrêt très bref au pas de l'escalier (c'est-à-dire à la hauteur de la petite maison), et bondit à nouveau vers le hors-champ droit.
11. Idem fin du plan 9. Louise s'en va pour de bon après avoir cherché des papiers. Raccord sur le mouvement : panoramique droite-gauche qui inverse le mouvement du chat du plan 10. Elle claque la porte derrière elle en sortant de la maison.
12. Plan d'ensemble. Intérieur petite maison : Scott descend l'escalier. Voix *off* de Scott, qui constate sa volonté de domination tyrannique sur Louise, évoque l'idée du suicide, et son petit espoir de guérison. Scott s'assoit, puis se couche sur le canapé.
13. Plan rapproché. Buste de Scott allongé se tenant la tête, et apparition du chat derrière la fenêtre, qu'il ne peut pas voir. Musique grave et reniflement.
14. Extérieur petite maison : le chat tourne autour du refuge.

15. Plan rapproché poitrine en plongée sur Scott se tenant la tête à deux mains et transpirant, les yeux clos, comme dans un sommeil agité.

16. *Idem* plan 14. Le chat rôde toujours.

17. *Idem* plan 15.

18. *Idem* plans 14 et 16.

19. *Idem* plans 15 et 17. Scott ouvre les yeux.

20. Cadre élargi. Raccord dans l'axe et sur le mouvement. Scott se relève du canapé (panoramique). Il prend son couteau de fortune et se dirige vers la porte de la petite maison.

21. Plan frontal de l'ouverture de la porte : gueule du chat en très gros plan dans l'encadrement de la porte. Gueule et porte s'ouvrent en même temps. Scott referme la porte et recule jusqu'à sortir du cadre.

22. Extérieur petite maison : le chat tourne et s'approche d'une fenêtre de derrière.

23. Intérieur petite maison : on voit la patte du chat entrer par la fenêtre de derrière. Scott entre dans le champ en marchant à reculons. La patte s'abat sur lui par derrière. Il se relève, frappe la patte avec son couteau, et fuit vers la gauche.

24. Scott se précipite à une fenêtre.

25. Extérieur petite maison : le chat est en train de s'immiscer entre l'arrière de la petite maison, dépourvu de cloison, et le mur du salon.

26. *Idem* plan 24. Scott fuit vers la droite (panoramique filé). Il s'engage dans l'escalier, mais voit apparaître le chat sur sa gauche, il s'enfuit alors vers la porte.

27. Vue frontale de la porte de la petite maison, depuis l'intérieur. Il l'ouvre et sort en courant.

28. Sol du salon de la grande maison, pied

Les numéros placés sous les photos indiquent l'ordre chronologique et ne renvoient pas aux numéros de plans.

de fauteuil au premier plan, et petite maison au fond. Scott s'enfuit.

29. Plan rapproché sur Scott réfugié derrière le pied du fauteuil. Le chat est dans le fond, devant la petite maison.

30. Scott traverse en courant le premier plan vide. Le chat, au fond, se retourne et vient vers lui.

31. Course de Scott et coup de patte du chat. (Trucage de la patte du chat en contre-cache au premier plan ; sur deux photogrammes, on peut voir la ficelle qui déchire la manche gauche du débardeur pendant la course.)

32. Scott tombe à terre.

33. Le chat, couché, crie, tandis que Scott est à terre au premier plan.

34. Contrechamp sur Scott de face, effrayé.

35. Très gros plan sur la tête du chat menaçant.

36. Plan rapproché poitrine sur Scott de face.

37. *Idem* plan 35.

38. *Idem* plan 36. Scott regarde sur la droite du cadre.

39. *Idem* plans 35 et 37. La tête du chat se déplace vers la gauche du cadre.

40. Cadre élargi. Scott tente une fuite vers la droite du cadre.

41. Coup de patte du chat qui stoppe net Scott. Apparition dans le champ du fil électrique.

42. Plongée sur Scott couché sur le ventre.

43. *Idem* plans 35, 37 et 39.

44. Scott de face en plan rapproché poitrine. Il regarde vers la droite puis vers le haut.

45. Contre-plongée verticale sur une lampe posée sur le bord d'une table.

46. Plan d'ensemble des deux ennemis.



1



2



3



4



5



6



7



13



19



8



14



20



9



15



21



10



16



22



11



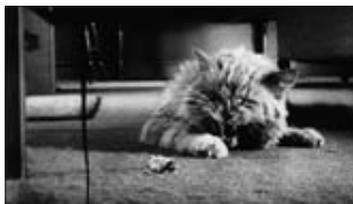
17



23



12



18



24

47. Scott et le fil.
 48. *Idem* plans 35, 37, 39 et 43.
 49. Scott se lance sur le fil et l'attrape.
 50. Chute de la lampe en contre-plongée.
 51. Ensemble table, chat qui s'enfuit et Scott qui file à droite.
 52. Fuite sous un autre angle.
 53. Scott arrive vers le seuil de la porte du sous-sol. La porte est entrebâillée.
 54. Depuis l'intérieur du sous-sol, contre-plongée forte sur Scott qui regarde vers le bas.
 55. Escalier de bois en plongée verticale (raccord voyant-vu avec le plan 54).
 56. *Idem* plan 53. Scott se met à pousser la porte.
 57. Le chat approche de la porte du sous-sol, renifle.
 58. Scott s'arc-boute.
 59. *Idem* plan 56. Le chat a trouvé la trace.
 60. *Idem* plan 57. Apparition du chat dans l'embrasure.
 61. Plan rapproché sur Scott, qui pousse. Une patte du chat est entrée, Scott évite les coups.
 62. *Idem* plan 59.
 63. Arrivée de Louise à la porte d'entrée de la maison (vent).
 64. Le chat est surpris, et la porte du sous-sol s'ouvre sous l'effet du courant d'air.
 65. Scott, en plan très rapproché, est poussé en arrière.
 66. Scott est précipité en arrière par la porte.
 67. Plongée verticale sur la caisse à chiffons, et chute du corps de Scott.
 68. Plongée rapprochée sur la caisse à chiffons, et Scott tombant.
 69. Louise finit de fermer la porte d'entrée de la maison.

70. Le chat s'enfuit du seuil du sous-sol.
 71. Louise pose ses paquets, et est effrayée en se retournant.
 72. Elle s'approche de la petite maison, voit qu'elle est décollée du mur, voit la lampe tombée à terre et ramasse quelque chose.
 73. Très gros plan sur le lambeau de maillot ensanglanté.
 74. Louise accroupie regarde ce témoignage de la lutte. Pendant ce temps, le chat passe très vite à l'arrière-plan, de droite à gauche. Elle se retourne.
 75. Plan sur le chat dans une position bizarre. Il se retourne sur lui-même, et se lèche les babines en miaulant doucement.
 76. Plan rapproché poitrine sur Louise dont la tête est tournée comme celle du chat. Elle revient face à nous. *Non ! Non ! Scott !* Elle regarde à nouveau le lambeau de tissu, ferme les yeux de douleur et pleure en prononçant : *Scott !, Scott !*
Fondu enchaîné passant à une plongée sur un speaker de télévision qui va annoncer la mort de Robert Scott Carey.

Une vie d'infirme (séquence 9).



Situation de la séquence dans le film

La séquence 18 débute après trente minutes de film. Nous avons donc seulement dépassé le premier tiers du récit. Pourtant, la place générale de cet épisode est fondamentale. C'est le moment d'un basculement du film dans une série d'aventures infra-humaines. Avant cette épreuve terrifiante, Robert Scott Carey était encore un homme : malade, infirme, nain, mais humain. Après, il sera une souris, un Robinson minuscule (un Gulliver), un insecte, un atome. Elle est la première des trois séquences d'aventures et de luttes, beaucoup plus longues que les autres, qui vont advenir dans ce que l'on peut considérer comme la seconde partie du film, presque totalement dépourvue de dialogues, centrée sur l'action et plus fantastique que réaliste (séquence 8 = lutte avec le chat : 6 minutes ; séquence 22 = lutte pour se nourrir : 18 min 22 ; séquence 27 = lutte avec l'araignée : 8 min 33, tandis que la durée moyenne de l'ensemble des autres séquences est de 2 min 07).

En somme, l'aventure de la miniaturisation aboutit à des séquences quant à elles disproportionnées au regard des proportions moyennes du film, et les six minutes surprenantes et terrifiantes de la séquence 18 prennent brusquement et pour la première fois, pour le spectateur comme pour le protagoniste, des proportions jusque-là inimaginables.

Les deux dimensions : malaise et contamination

On a pu dire que le cinéma était un monde « à deux dimensions »¹, celui des corps et celui des objets. De fait, à la différence de la vie réelle, ceux-là peuvent se trouver déconnectés de ceux-ci (comme dans le film noir, où « des corps sont dans l'ignorance tandis qu'ils se meuvent à l'intérieur d'un monde fait d'indices. »²). Au début de la séquence, un leurre est entretenu sur l'espace dans lequel se meut le héros, peu de temps, mais juste assez pour créer un malaise pendant tout le reste de la séquence, lorsque la « vérité » (en fait, le trucage) sera rétablie. De ce trompe-l'œil initial dépend le sentiment d'incongruité de tout l'épisode, sentiment nécessaire pour créer le malaise délicieux que le film veut entretenir. Pour nous, spectateurs tardifs, s'ajoutera le plaisir propre aux vieux trucages, ceux que l'on perçoit en tant que trucages, et qui ajoutent – quoique anachroniquement – au sentiment inquiétant d'hétérogénéité.

Le malaise vient donc, dans la séquence, de ce début rassurant (plans 1 à 4) où l'on est inconsciemment heureux de retrouver le petit Carey réconcilié avec le monde des objets, revenus à sa propre



taille. Inconsciemment, car la tromperie dure trop peu de temps pour que s'installe en nous un doute, un raisonnement sur l'avancée de l'intrigue.

Le malaise ne serait pas complet si nous n'assistions pas à une fine contamination des deux espaces, celui de Louise, et celui de Scott. Contamination dans les quatre premiers plans, et qui se transmet, par la suite, à toute la séquence par l'intermédiaire du jeu des portes.

Chaque espace contient des meubles, un canapé, une table, des cloisons, avec

fenêtres et portes, mais, surtout, les deux espaces partagent un escalier à peu près identique, et une porte d'entrée.

Le doute ne se porte pas d'emblée sur les meubles et le décor en général, parce que le corps de Scott est revêtu de nouveaux habits, qui intriguent. On peut même s'apercevoir qu'il est pieds nus, ce qui n'est pas son style. Son maillot est un

1. Jean Louis Schefer, « Poupees du diable », *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, p. 27-29.

2. *Idem*.

débardeur grossier, et il possède un couteau de fabrication artisanale, comme ceux qu'on voit en prison. L'ensemble est donc défini par la négative, la privation (couteau, manches coupées, absence de chausures) : ces habits neufs sont plutôt l'indice d'un dénuement, d'une dégradation : d'une régression. Ainsi la fiction propre au montage hollywoodien, qui peut faire croire à un seul espace continu et homogène malgré l'hétérogénéité des décors lors de la prise de vues, peut jouer. Mais ici, les *raccords*, sont autant d'indices explicitement trompeurs, et le malaise comme la réussite du passage provient de ce qu'ils sont déjoués.

Raccord sur la bande-son : au plan 1, on entend des bruits de pas *hors champ*, au plan 2, nous voyons Louise descendre un escalier, et les mêmes bruits sont devenus *in*. En plus de la contiguïté des deux personnages, qui est « vraie » au sens de la fiction, ce raccord laisse supposer, comme c'est le cas dans tous les films, une communauté de proportions entre les deux décors.

Étonnant raccord sur le mouvement entre le plan 3 et le plan 4. Certes, il ne s'agit pas du même escalier, mais Louise tournant, en descendant, au bas du sien répond habilement à Scott s'engageant à monter celui de sa petite maison. Ici, la continuité du mouvement, figure archi-classique de montage, entraîne avec elle l'idée d'une maison commune aux deux personnages, d'autant qu'ils sont mari et femme vivant « sous le même toit ». Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si Scott monte, vers le monde des grands, tandis que Louise descend, vers l'univers de Scott.

Avant le rétablissement perceptif qui intervient dès le plan 4, un premier vacillement est celui du décor au plan 3. Effet dérangeant, à cet instant, dans ce film précis, mais néanmoins classique ; il fut notamment monnaie courante dans les premiers films de fiction, et encore longtemps dans le cinéma en décors de studio. Du reste, un exemple de tremblement du décor est donné dans la séquence 18 elle-même au plan 11, lorsque Louise claque la porte de son domicile en sortant.

Secouer le décor pour l'avouer tel devient, dans cette séquence, un effet de réalisme. Voilà une autre manière de considérer le changement de proportion.

Les portes

Un jeu savant s'élabore autour de quatre portes.

La première porte est la porte d'entrée principale de la petite maison, celle que Scott claque au nez de sa femme (plans 5 à 8). Elle se trouve à l'étage ; il faut monter l'escalier pour s'approcher de la géante : elle constitue l'ultime lieu de com-



munication de Scott avec l'humanité.

De fait, la seconde porte d'entrée de la petite maison est au rez-de-chaussée, et donne donc au ras du sol du salon : c'est celle que Scott va ouvrir sur la gueule horrifiante du chat, et claquer aussitôt, encore plus vite que la première (plan 21). Cette analogie implique au moins deux choses. Premièrement, la petite maison est trouée,

porreuse à la voix, à la peur et au danger. Il lui manque un côté, par où le chat pourra s'enfiler, chaque ouverture est propice à une invasion du monde extérieur disproportionné (apparition du chat à la fenêtre au plan 13, coup de patte au plan 23, immixtion du chat par derrière aux plans 25 et 26). Deuxièmement, Scott est, pour l'instant, le personnage de la fer-

meture des portes, tandis que sa femme sera liée à leur ouverture. (D'où la recommandation du plan 8.)

La troisième porte est celle de l'entrée de la grande maison, que Louise a le malheur de ne pas surveiller, créant un bref et fatal intervalle de temps et d'espace (plans 10 et 11).

La quatrième porte est celle du sous-sol, que Scott veut refermer, mais que Louise fait s'ouvrir sans le savoir en provoquant un courant d'air à son retour (plans 53 à 70).

Dans le cinéma classique, les portes constituent le lieu géométrique de la structuration de l'espace par le montage, le lieu par excellence du *raccord* déjà évoqué. Par ailleurs, on a pu parler de *comédie des portes* chez un auteur comme Ernst Lubitsch, car elles permettent un véritable jeu de cache-cache et d'entrées-sorties, digne du théâtre de boulevard. Ici, les codes sont inversés : c'est une action dramatique qui repose sur une structure comique – dans cet étrange marivaudage inversé, ce n'est pas le cocu qui laisse se faufiler l'amant, mais la femme qui laisse entrer un dévoreur de mari –, voire burlesque, avec ses analogies visuelles, sa cruauté sado-masochiste et ses enchaînements mécaniques qui balancent violemment les corps. D'autre part, le passage d'un côté à l'autre de la porte ne coulisse vraiment pas comme dans le montage transparent : aucun espace qu'elle fait communiquer ne colle vraiment à l'autre, et la porte n'est plus qu'une bouche dévorante lorsqu'elle s'ouvre grand, et un couperet de guillotine lorsqu'elle claque.



Conclusion : un lieu de passage entre deux mondes

Ce que signifie ce jeu répété autour de la figure d'une porte multiple et dramatique, c'est que la séquence dans son entier constitue une porte vers un autre film, un passage vers une deuxième partie, mais aussi un autre monde, et même plusieurs formes possibles d'autres mondes, jusqu'au monde de l'au-delà, discrètement entrebaillé à la fin du film.

Les yeux clos du héros, et sa position couchée au plan 15 évoquent le monde du sommeil et des mauvais rêves. La bataille entre le chat et la souris humanisée renvoie au code du dessin animé américain, le *cartoon*³, lui-même inventeur d'un véritable monde parallèle animé, au ras des plinthes. L'autre monde est aussi celui du voyage fantastique, du type *Voyages de Gulliver*, ou bien encore, après l'animation, celui de l'animal, et de l'animalité.

Enfin, l'autre monde est aussi celui de la mort, ou d'une vie après la mort, explicite dans la conclusion narrative de la séquence, avec l'erreur de Louise qui prononcera la mort sociale de Robert Scott Carey tandis qu'il continuera sa vie sous une autre forme, mais aussi plus subtilement évoqué par quelques signes dans la séquence : un cadrage rare présent à deux reprises, et une récurrence thématique.

Un premier cadrage vertical (plan 45, contre-plongée sur la lampe) désigne une lumière supérieure qui va sauver Carey d'une mort certaine, comme la lumière des étoiles, semble-t-il, le fera à la fin du récit. Un second (plans 67 et 68, plongées sur la caisse à chiffons), marque géométriquement l'instant du passage du petit homme, c'est le cas de la dire, dans une *autre dimension*, sa disparition du monde horizontal des humains. Le plus bel instant de la séquence, à la fois sonore et visuel, reste cependant, au plan 10, l'irruption du danger, du mal, de l'animalité, de la mort et de la disparition dans un au-delà, sous la forme d'un simple coup de vent qui pousse une porte (le récit naissait déjà d'une brise marine poussant un nuage) : l'entrée de l'esprit, sans doute, s'engouffrant dans le film par un de ses intervalles.

H.J.-L.



Séquence 11 : Scott surplombe encore le monde vers lequel il va basculer, passant ainsi dans une autre dimension

3. La première série MGM très populaire des *Tom & Jerry*, entamée en 1940, celle des films réalisés par William Hanna et Joseph Barbera, se termine par exemple l'année de *L'homme qui rétrécit*, après 114 films.



UNE IMAGE-RICOCHET

*Reproduction perpétuelle des images de l'homme :
en 1999, une agence de publicité, sans volonté délibérée de pastiche,
réinvente la scène du siphon dans laquelle Scott manque d'être emporté.*

*Dans le film, c'est un crayon bien sûr que le scénariste-écrivain tend,
en guise de perche, à son anti-héros.*

*Dans la pub, (destinée, faut-il rappeler, à des placards GÉANTS dans les rues),
ce ne pouvait être que l'objet privilégié de la culture de la mode : la chevelure féminine.*

*Même si l'image contemporaine effraie autant que celle du film, son scénario objectif n'est autre que le happy-end
voulu par les producteurs holywoodiens, et refusé par Jack Arnold : Scott est repéré et sauvé par sa femme géante.*



Image-ricochet : reproduction d'une image de la campagne réalisée en septembre 1999 pour la marque Kookai par l'agence CLM/BBDO que nous remercions.
Responsables : Jean-Lou Teper, Marie-Lorraine Benzacar. Responsables agence : Marie-Pierre Benitah-Pytel, Sophie Conesson. Directrice de création : Anne de Maupéou.
Directeur artistique : Pierre-Yves Demarcq. Concepteur-rédacteur : Valérie Larrondo. Achat d'art : Catherine De Pol. Photographe : Robert Wyatt, Agent : The Garden.

Promenades pédagogiques

Décors truqués

Parmi les trucages faisant appel, au cours de l'histoire du cinéma, à une technologie plus ou moins sophistiquée, il en est un, très simple à comprendre, utilisé pour certains plans de *L'homme qui rétrécit*, qui consiste tout simplement à fabriquer des meubles, des objets, des fonds, voire des paysages, disproportionnés par rapport à la taille humaine. Ici trop grands, comme dans *Les Bons Petits Diables*, un Laurel et Hardy

de 1930, *Les Poupées du diable*, et *Docteur Cyclops* (voir *Autour du film*), ou encore comme dans deux films de Roman Polanski où la déformation des décors traduit la folie ou l'obsession d'un personnage : *Répulsion*, et *Le Locataire*. Ailleurs, beaucoup plus souvent, les décors sont plus petits, avec l'ancienne tradition, par exemple, d'utiliser systématiquement pour les cadrages lointains, des maquettes de bateaux ou de trains en modèle réduit, dans une séquence de bataille navale d'un film de pirates ou pour un voyage en train. Quelques illustrations dans un ouvrage sur les trucages ou les décors de cinéma suffisent à se figurer ce qui constitue l'un des plus vieux trucages du cinéma. On peut consulter aussi le passage sur le trucage (le Roi singe minuscule dans la chambre des enfants) dans le *Cahier de notes sur... Le Cerf-volant du bout du monde* édité par *Les enfants de cinéma*.





Stades et indices du rétrécissement

En se fixant des repères dans le décor lors de quelques *moments-clés* repérés à l'aide du *Déroulant*, on peut noter la taille approximative en centimètres du personnage lors de son évolution. C'est ce que propose le romancier du récit originel (Richard Matheson, qui est aussi le scénariste du film) en donnant, dans le roman, un récit des derniers jours du héros entrecoupé de retours en arrière successifs intitulés : *1 mètre 73, 1 mètre 63, 1 mètre 25, 1 mètre 06, 89 centimètres, 53 centimètres, 46 centimètres, 18 centimètres.*

On peut alors comparer l'évolution de Robert Scott Carey 1. avec les stades de la croissance d'un être humain, du bébé à l'âge adulte, 2. avec l'évolution de la taille des humains au cours des âges (en considérant, par exemple, les stades retenus dans les images de ces deux évolutions dans des ouvrages spécialisés ou didactiques.)

Comment ça finit ?

L'homme qui rétrécit est aussi un récit qui se resserre progressivement, logiquement, et aussi inéluctablement que la maladie de son protagoniste. Sa *fin* totalement ouverte, puisqu'elle ouvre, précisément, sur l'infini, voire « les deux infinis » (cf. *Le Point de vue*), ou encore, comme le dit comiquement un personnage du plus récent *Toy Story*, « vers l'infini et au-delà », en est d'autant plus surprenante et déroutante. Poser simplement la question à des enfants ouvre, certes, des abîmes métaphysiques, mais elle s'avère aussi, concrètement, très pro-



ductive. *Imaginer la suite* renvoie à de multiples publications pédagogiques ou d'anticipation : voyage dans le microscopique, à l'intérieur du corps humain, voyage dans les étoiles, etc.

L'invention d'une suite peut commencer par les derniers mots du livre dont le film est tiré : « Scott Carey s'élança dans son nouvel univers, tous ses sens en éveil. »



Apparitions du chat

Le repérage des diverses apparitions du chat avant la terrifiante séquence 18 (voir *Analyse*) met en lumière une figure de scénarisation du cinéma hollywoodien : *l'annonce voilée*. Ces visions du chat sont autant de fausses prémonitions créées par le scénariste-démiurge, qui fabrique avec elles l'équivalent d'un destin à son personnage. *Butch* apparaît pour la première fois au début de la séquence 2, associé au lait quotidien, liquide blanc et mat, et signe ambivalent dans le film. Au-delà de la maternité, c'est, dans l'Amérique des années cinquante, le symbole même de la santé et de la croissance. Pourtant, il porte aussi la couleur du nuage maléfique, couleur qui remplit la silhouette rapetissante du générique de début, et sur laquelle le film se boucle, en revenant à son état laiteux dans la forme nuageuse indéterminée (séquence 29), état crémeux qui obscurcissait déjà les lettres du générique au commencement du film (Générique). Ensuite, les annonces sont plus classiques : séquence 4, avec la découverte du nom prophétique du chat (qui est devenu cependant un banal *Kitty* – qui signifie « minet, minou » : en anglais ! – dans la version française), séquence 10 surtout, où Butch rôde près du futur emplacement de la petite maison, avant de lancer vers celui qui n'est déjà plus qu'à moitié son maître (pour jouer d'égal à égal sans doute, si ce n'est, déjà, pour inverser les rôles) sa petite pelote grise.



Les regards des autres

Parmi les images qui nous expliquent la situation de Scott, certaines le montrent devenu minuscule (ou en train de le devenir). Mais d'autres, encore plus parlantes peut-être, montrent le regard que les autres portent sur lui. La plus terrible étant le trio appitoyé et déjà infantilissant formé par Louise, l'infirmière et le Dr Silver.

Dans de nombreux films, le regard des autres est une indication de ce qui se passe pour le héros, devenu étrange donc étranger. Par exemple dans *Le Garçon aux cheveux verts* (Joseph Losey, États-Unis, 1948) tous les gens de la petite ville regardent Peter bizarrement et plus encore quand ses cheveux seront devenus verts*.



*Voir le *Cahier de notes sur... Le Garçon aux cheveux verts*, écrit par Jacques Aumont et édité par *Les enfants de cinéma* avec Yellow Now.

L'homme qui

Un générique annonceur

On peut attirer l'attention des jeunes spectateurs sur l'importance que peut prendre un *générique* de film. Entre ceux très élaborés (musique, animation, début de suspense) type James Bond qui donnent déjà le ton ou un générique très simple comme ici mais où tous les éléments sont réunis par un jeu sur la taille des lettres, et sur celle des silhouettes de l'homme et du nuage.

À l'aide d'un *Dictionnaire des films*, on peut établir la liste des œuvres dont le titre commence par *L'homme qui* (14 dans le Larousse 1995, dirigé par B. Rapp et J.-C. Lamy, par exemple), puis *La femme qui*, puis *L'homme* (et *Les hommes*), *La femme* (et *Les femmes*) (114 + 75, par exemple dans ce même dictionnaire).

De nombreux classements et comparaisons sont possibles avec de telles listes, à commencer par la différence entre hommes et femmes. (Liste qu'on peut continuer et comparer avec un dictionnaire des œuvres littéraires.)



Comparaisons

Les films, et notamment les films d'animation, traitant de près ou de loin le thème du personnage qui change de taille, sont nombreux : voir *Autour du film*. On peut proposer de l'un de ceux-ci une comparaison réglée avec *L'homme qui rétrécit*.

Deux *cartoons* MGM de l'année 1947 : *King Size Canary* (*Drôle de canari*), qui est sans doute le chef-d'œuvre de Tex Avery, et *Dr Jekyll & Mr Mouse* (*Un souriceau du tonnerre*), un Tom & Jerry réalisé par William Hanna et Joseph Barbera, s'y prêtent assez bien. Les deux ont en commun avec le film de Jack Arnold de 1957 le conflit chat-souris et la violence de la dévoration. Celui de Tex Avery possède une fin cosmique dans l'infini interstellaire, puisque le chat et la souris, qui ne cessent de grossir, se réconcilient lorsqu'ils se retrouvent tous deux environ deux fois plus gros que la planète Terre.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École*

et cinéma, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesc & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... L'homme qui rétrécit*, de Jack Arnold, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Les Films du Paradoxe, Alexa Gutowsky, Jean-Jacques Varret, Laure Gaudenzi et Michel Marie, la Cinémathèque universitaire, ainsi que CLM/BBDO, Marie-Pierre Benitah, Victoria Price.

© *Les enfants de cinéma*, octobre 2004.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.