



Genre

Drame, satire

Adapté pour les niveaux

En Terminale

Disciplines concernées

Philosophie ·
Anglais · SES ·
Histoire-géographie ·
Français



The Servant

[THE SERVANT]

The Servant s'est rapidement imposé comme une œuvre maîtresse de Joseph Losey et du cinéma moderne britannique, tant par sa virtuosité visuelle que sa richesse thématique, tenant dans un remarquable équilibre entre fond et forme.

Par la société qu'il ausculte de façon impitoyable, **The Servant** est « so british » - le scénario est du dramaturge anglais Harold Pinter. Mais il est signé d'un cinéaste américain promis à une brillante carrière hollywoodienne si son engagement communiste ne l'avait pas contraint à l'exil à Londres en 1952, sous la pression de la « chasse aux sorcières ». Adapté du roman éponyme de Robin Maugham, **The Servant** est un projet qui a été longtemps désiré par Losey, en étroite collaboration avec l'acteur emblématique Dirk Bogarde qu'il rencontra peu après son arrivée en Angleterre. **The Servant** est un film à plusieurs étages. À commencer par les deux niveaux de la maison, dont le décor a été supervisé avec précision par Losey, en s'inspirant de la structure des théâtres

de l'Angleterre élisabéthaine. Mais il s'agit d'un film à plusieurs étages aussi pour la richesse interprétative qui en émane. La satire sociale promise est au rendez-vous ; féroce et lucide, elle reprend la dialectique du maître et de l'esclave selon Hegel. Losey ne s'arrête pas au renversement et pousse le film vers l'inversion totale du rapport dominant/dominé. Il s'agit également d'une méditation sur le désir, une œuvre sulfureuse par le sous-texte homosexuel qu'elle véhicule. Mais le propos est aussi d'ordre métaphysique, une position assumée par Losey qui dit avoir réalisé une variation faustienne. Et si Barrett n'était pas le serviteur d'une classe sociale mais celui du Diable en personne ? ♪

Un film de **Joseph Losey**

Grande-Bretagne · 1963 · 116 min
· N&B

Jeune et riche, Tony emménage dans une belle demeure du quartier huppé londonien de Chelsea et engage Barrett comme domestique. Ce dernier devient de plus en plus indispensable et de moins en moins serviable. Tony se révèle fragile tandis qu'il ne s'entend pas vraiment avec sa fiancée Susan. Barrett fait engager Vera, sa prétendue compagne : les désirs troubles et les rapports de pouvoirs circulent, se renversent et s'inversent dans la demeure...

Producteurs Joseph Losey, Norman Priggen **Scénario** Harold Pinter d'après le roman de Robin Maugham **Avec Dirk Bogarde** (Hugo Barrett), **James Fox** (Tony), **Sarah Miles** (Vera), **Wendy Craig** (Susan)...

De part et d'autre de l'Atlantique



Le maccarthysme

Alors que la Guerre froide s'amorce entre États-Unis et URSS, une liste noire de professionnels du cinéma fut dressée dès 1947 par la Motion Picture Association of America (MPAA). Elle refuse l'accès à tout emploi pour ceux y figurant, soupçonnés d'appartenance ou de sympathie communistes. Le sénateur républicain Joseph McCarthy va redoubler cette répression avec un discours tonitruant prononcé en 1950 ; il y affirme, sans preuve, la présence de communistes jusqu'au sein du Département d'état américain. Il entraîne une véritable paranoïa dans l'opinion publique et une « chasse aux rouges » dans les milieux politiques, scientifiques et artistiques. En 1952, McCarthy [image 1] préside la Commission d'enquête permanente du Sénat chargée d'auditionner les personnes susceptibles de mener des activités anti-américaines – ces auditions étant aussi l'occasion d'en appeler à la délation. Les milieux cinématographiques furent frappés durement, cinéastes, acteurs ou scénaristes furent contraints à s'exiler ou bien à travailler clandestinement sous pseudonyme.

L'exil contraint pour Joseph Losey

Joseph Losey [image 2] tient une place toute particulière dans le paysage cinématographique britannique puisqu'il s'agit d'un réalisateur... américain - c'est souvent à cause de **The Servant** qu'il est considéré par erreur comme un cinéaste anglais. Losey est né en 1909 à La Crosse dans le Wisconsin, dans un milieu aisé très puritain. Son isolement vis-à-vis de la réalité sociale produit un choc lorsqu'il se trouve, jeune adulte, confronté à la Grande dépression qui suit le krach boursier de 1929. Sa réaction face au désastre social et humain de la Grande dépression le conduit à s'engager politiquement d'une façon radicale. Il adhère au Parti communiste américain – avec Elia Kazan pour « camarade » – et entreprend même un voyage à Moscou en 1931, au cours duquel il rencontre des metteurs en scène de théâtre. Cet engagement va avoir de lourdes conséquences sur sa carrière américaine après la Seconde Guerre mondiale.

En effet, en 1952, alors qu'il est assez établi à Hollywood (il a alors déjà tourné pour des compagnies aussi prestigieuses que la RKO, Paramount, Columbia, Artistes Associés), il est appelé à comparaître devant la Commission des activités anti-américaines. Cette adhésion au sein du Parti communiste lui fait courir des risques non négligeables, il se résout alors à l'exil vers Londres. Sa carrière reprend en 1954, d'abord sous pseudonyme, car son engagement lui valut aussi l'hostilité d'une partie des milieux cinématographiques britanniques.

Cinéastes entre Grande-Bretagne et États-Unis

Joseph Losey fait ainsi partie des cinéastes qui ont navigué de part et d'autre de l'Atlantique, un trajet suivi par d'autres, et non des moindres, pour des raisons dissemblables. On peut en retenir deux très fameux.

Si Stanley Kubrick est l'un des plus fameux cinéastes américains, il a tourné une large partie de ses films près de Londres où il a longuement vécu. En effet, il rejoint les studios britanniques en 1962, afin d'y tourner **Lolita** [image 3], l'adaptation du sulfureux roman de Vladimir Nabokov. Il souhaite ainsi éviter la censure et les ligues puritaines américaines. Par la suite, il choisira de rester à Londres (où il apprécie les compétences techniques), enchaînant notamment avec **Docteur Folamour** (1963), interprété par le fameux comédien anglais Peter Sellers.

L'attachement de Stanley Kubrick pour la culture britannique se vérifiera à travers deux de ses grands classiques : **Orange mécanique** (1971), adapté de l'auteur anglais Anthony Burgess et **Barry Lyndon** (1975), fresque historique adaptée de William Makepeace Thackeray.

Britannique de naissance et de nationalité, Chaplin représente un cas singulier. Il fait ses armes de pantomime au Royaume-Uni avant d'être remarqué lors d'une tournée américaine ; son personnage de Charlot devient rapidement une figure universelle grâce à son génie burlesque. Mais il est lui aussi rattrapé par l'Histoire et, comme Losey, par le maccarthysme. Après guerre il est accusé de sympathie communistes (en partie à cause de **Monsieur Verdoux**, féroce critique du capitalisme) [image 4] ; après avoir réalisé **Les Feux de la rampe** (1952), il quitte les États-Unis avec amertume : « Que je revienne ou non dans ce triste pays avait peu d'importance pour moi. J'aurais voulu leur dire que plus tôt je serais débarrassé de cette atmosphère haineuse, mieux je serais, que j'étais fatigué des insultes et de l'arrogance morale de l'Amérique. » S'il s'exile en Suisse, ses deux derniers longs métrages sont des productions britanniques : **Un Roi à New York** (1957, co-produit malgré tout avec les États-Unis) et **La Comtesse de Hong-Kong** (1967). ¶



Losey, une carrière discontinuée mais brillante

Formé au théâtre d'avant garde, Losey réalise en 1948 un premier long métrage qui est un coup d'éclat : **Le Garçon aux cheveux verts** (1948), une fable anti-raciste où se manifeste déjà une mise en scène fluide et une analyse percutante des rapports sociaux. Le thème du racisme revient dans **Haines** (1949) et en 1950, il tourne **M**, un remake plus qu'honorable du chef d'œuvre de Fritz Lang – **M, le Maudit** (1931). Comme s'il s'agissait d'anticiper l'exil à venir, il tourne en Italie **Un Homme à détruire** (1951), une façon pour lui de rendre hommage aux initiateurs du néo-réalisme – Luchino Visconti et avant tout Roberto Rossellini.

La grande carrière hollywoodienne qui lui était promise par ses cinq premiers films américains est donc stoppée net par l'exil sous la pression du mac-carthysme. Cette seconde vie artistique débute sous les auspices de films criminels qui vont faire sa renommée et lui permettre d'envisager des œuvres ambitieuses et d'approfondir sa singularité en termes de vision du monde et de stylistique. **Eva** (1962) suit les déchirements d'un couple dans une forme à la fois baroque et abstraite. Si ce dernier est incompris et se révèle un échec commercial cuisant, **The Servant** (1963) lui permet de se relever rapidement – « le début d'une nouvelle vie » dira

Losey. Le film, sélectionné à la Mostra de Venise, l'impose comme un auteur « européen » qui compte, alors que les producteurs étaient pessimistes quant à la réception de cette œuvre sulfureuse. **The Servant** est aussi l'occasion de sa rencontre avec le dramaturge Harold Pinter, qui se poursuit avec **Accident** (1967) et **Le Messager** (1971, Palme d'or au festival de Cannes). C'est en s'installant en France qu'il réalise deux œuvres marquantes : **Monsieur Klein** (1976) et **Don Giovanni** (1979). S'y déploie magistralement l'exploration de la psyché des personnages, des rapports complexes et conflictuels entre individus et société. Joseph Losey meurt à Londres en 1984, juste après le tournage de **Steaming**, son ultime film. ¶

Genèse et tournage

C'est Dirk Bogarde, rencontré huit ans auparavant à l'occasion de **La Bête s'éveille** (**The Sleeping Tiger**, 1954), qui, en 1962, prévient Losey qu'une adaptation du roman *The Servant* de Robin Maugham est envisagée, et que le scénario est signé par le dramaturge Harold Pinter. Dès les années 1950, Losey et Bogarde envisagent une adaptation de ce livre, mais le projet doit être mis de côté faute de financements. Cette nouvelle occasion est saisie, même si Bogarde n'est plus en âge d'interpréter le rôle qui devait initialement être le sien (celui de Tony) – il sera donc Barrett, le serviteur machiavélique. L'agent de Bogarde craint par ailleurs qu'il ne soit entraîné dans un film où figure explicitement l'homosexualité des personnages, un rapport de force se joue entre

le représentant de l'acteur, Losey et Pinter pour parvenir à une version définitive du scénario.

Le tournage débute en janvier 1963 dans les studios de Shepperton dans la banlieue de Londres. Pour ce film essentiellement d'intérieur, le décor, derrière la façade de style géorgien censée se situer Royal Avenue (où les extérieurs seront effectivement tournés, dans le quartier londonien huppé de Chelsea), est évidemment crucial : « *C'est l'histoire des métamorphoses que subit cette maison sous la main des hommes et c'est aussi l'histoire de l'influence claustrophobe et maligne qu'elle exerce sur ceux qui l'habitent de nos jours.* »

Le cinéaste a une vision très précise du décor, le reliant à sa formation théâtrale. Il souhaite ainsi une structure en étages des théâtres à ciel ouvert de l'Angleterre élisabéthaine : « *Je voulais un décor où, du sous-sol à l'étage le plus élevé, qui est le piège final, on ait une entrée et une issue dans chaque pièce. C'est donc une spirale*

qui finit, vers le haut, par un piège dans la chambre de Vera, et qui, vers le bas, se termine par un piège qui ouvre sur Royal Avenue dans la neige. »

Le tournage commence sans Losey qui doit soigner une sérieuse pneumonie ; la mise en scène est alors déléguée à Bogarde et au chef décorateur Richard McDonald. A son arrivée dans le studio, Losey (occupant d'abord un lit disposé sur le plateau !), mécontent des jeux d'ombres et de miroir, refait quasiment tous les plans qui avaient été tournés. Malgré ces difficultés initiales, il s'agit d'un tournage heureux, selon le cinéaste ce « film a été très agréable à faire : tout le monde aimait tout le monde. » Au sens figuré comme au sens propre, puisque Jamie Fox (Tony) et Sarah Miles (Vera) vivent sur le plateau une relation amoureuse souvent tumultueuse et cruelle, comme un étrange dédoublement de la fiction dans la réalité. ¶

SÉQUENCE D'OUVERTURE DE 0 À 8:36 Dominant/Dominé

La nudité du lieu dans cette séquence est marquante, et Tony en évoque la moisissure. Différents éléments suggèrent un rapport étroit au passé, ses traces dans la demeure, lieu emblématique de la domination sociale. Plus largement, l'Histoire semble ici comme en putréfaction. Deux propos de Tony renvoient à la colonisation britannique (il revient d'Afrique ; il évoque la cuisine indienne), comme une volonté d'affirmer une puissance et une domination, à l'époque largement entamée, illusoire. Barrett est-il un visiteur qui vient solder les comptes d'une Histoire où a prévalu le principe d'asservissement ?

The Servant s'ouvre, durant le générique, par un long plan séquence extrêmement composé, essentiellement un panora-

mique ajusté par quelques travellings. Ces mouvements d'appareil partent de la façade d'un bâtiment religieux, s'élèvent vers les cieux et la cime des arbres [image 1] pour redescendre sur le pavé où se trouve Barrett, en route vers son rendez-vous avec son futur employeur [image 2]. D'emblée une étrangeté métaphysique s'impose dans le film, la nature diabolique du domestique semble déjà posée par ce mouvement de caméra chargé de symbolisme. Cet aller-retour entre terre et ciel va dans le sens d'une variation faustienne et d'une visitation démoniaque, revendiquées par Losey. L'arrivée dans la demeure est également très marquante puisque Barrett s'introduit sans l'autorisation du propriétaire [image 3]. On peut considérer qu'il prend déjà possession des lieux, il s'avance même pour gravir les escaliers, avant de se raviser. On remarque aussi que sa présence se

répand insidieusement par l'intermédiaire de son ombre. Il dispose aussi symboliquement du corps de Tony, assoupi et passif, dans une configuration renvoyant à l'incube, démon mâle qui abuse – sexuellement le plus souvent – des personnes dans leur sommeil. Une fois le propriétaire réveillé, la mise en scène met en place une grammaire de la domination : Tony se trouve lascivement allongé en amorce du plan, Barrett se tient debout dans la profondeur de champ, en contre-plongée, écrasant son interlocuteur de sa présence [image 4]. C'est ainsi que le domestique, droit et soigné, regarde de haut son futur maître, négligé et vautre. Dans cette première séquence, le rapport est toutefois évolutif et va s'inverser ; une fois à l'étage, la relation dominant-dominé est en effet provisoirement rétablie [images 5 et 6]. ¶



Inversion et expropriation

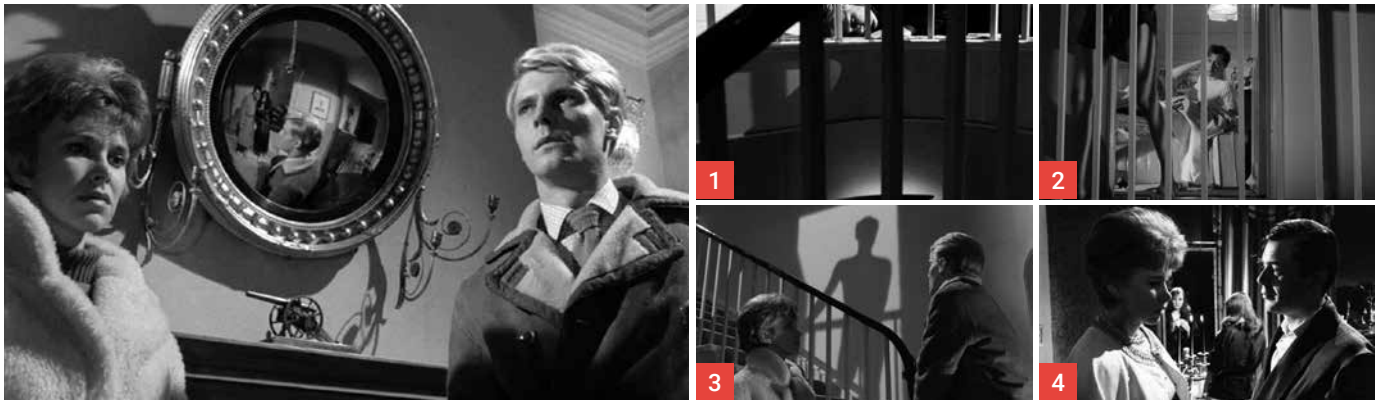
The Servant constitue une œuvre ouverte à de multiples interprétations. En s'en tenant aux aspects rationnels, il apparaît que le film reprend la dialectique du maître et de l'esclave développée par Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit* (1807). Pour le philosophe, le conflit est partie de la condition humaine, et cette relation entre maître et esclave est vouée à évoluer. Le maître ne travaille pas mais « fait réaliser » par l'esclave, ce qui induit un rapport au monde passif. Tout le contraire de l'esclave, pour qui ce rapport est actif, ce qui le conduit à contribuer, même inconsciemment, à la transformation du monde. Dans le même temps, la maître se rend étranger à ce même monde. En s'appuyant sur le fruit de son travail, l'esclave rend

possible le renversement du rapport de domination et tend vers l'accomplissement de l'égalité. Si Tony revient d'Afrique et qu'il s'apprête à se rendre au Brésil pour affaires, l'histoire se déroule à une période où il est oisif et professionnellement inactif. Cette oisiveté permet à Barrett de travailler à la transformation de l'intérieur de la maison, comme en témoigne, au sens propre, le déplacement des objets. Mais Losey ne s'arrête pas à l'idée d'une égalité entre les êtres puisque **The Servant** est une fable non pas sur le renversement de la domination (la conquête de l'égalité) mais sur l'inversion : le maître devient esclave, l'esclave le maître. D'une certaine manière, le film narre une expropriation au sens

propre : Barrett se rend propriétaire du bien de Tony, après en avoir expulsé sa petite amie Susan. En compagnie de Vera il en fait une conquête progressive, de bas en haut (cf. p 139). De bas en haut, c'est aussi ce qu'esquisse Barrett, avant de se raviser, quand il s'introduit la première fois dans la demeure. Cette expropriation ne concerne pas que les biens puisque Tony est en quelque sorte dépossédé de lui-même, peu à peu privé de sa personnalité jusqu'à être asservi.

En ce domaine, les pistes interprétatives sont moins rationnelles, elles se situent parmi les désirs et pulsions sexuels troubles – dont l'ambiguïté homosexuelle parcourant le film – circulant entre les personnages, jusqu'à la chosification finale de Tony, qui n'est pas sans renvoyer au sadomasochisme. ¶

Ombres, reflets, réversibilité



La narration elliptique, la sobriété et la richesse implicite des dialogues du scénario de Pinter donnent toute la place pour que s'exprime la mise en scène ample et sophistiquée de Losey. Tous les éléments de celle-ci (lumières, angles et axes, optiques, mouvements d'appareil) sont convoqués pour exprimer sensiblement les situations, avec une profondeur de sens pratiquement inépuisable. Ceci fait de **The Servant** non seulement une satire sociale percutante mais aussi un pamphlet complexe dirigé contre l'hypocrisie d'une société engoncée dans des valeurs désuètes.

Aspirations : le haut, le bas

The Servant repose sur une situation très simple, dont les principes attendus sont très vite remis en cause, dès la scène d'ouverture. On est intrigué d'emblée par une disposition où le domestique loge au même étage que le maître de maison – les chambres des serviteurs se trouvant habituellement dans les étages inférieurs ou bien sous les combles. Il y a de la part de Barrett une aspiration vers le haut, qui s'exprime dès son arrivée dans la maison lors de son embauche. Tony est quant à lui comme aimanté vers le bas, par exemple en descendant de sa chambre pour se rendre dans la cuisine où il tombe sous le charme de la prétendue compagne de son serviteur, dans un moment de triple transgression : se rendre dans un lieu par excellence dévolu à la domesticité ; s'éprendre d'une femme qui n'est pas de son rang ; commettre, croit-il, un adultère.

Et dans cette tension vers le bas, Tony finit le film littéralement au sol, certes du premier étage mais aspiré vers le bas pour le travelling vertical [image 1].

La disposition des pièces laisse toujours la place à la possibilité d'une intrusion par différentes entrées [image 2]. C'est la conquête progressive du territoire de la maison par le haut qui conduit à ce que la figure de l'intruse – Susan – soit expulsée, par la porte du bas donnant sur la rue. Un plan s'inscrit comme la formulation marquante de ce rapport haut/bas et de cette inversion : lorsque Tony et Susan reviennent du restaurant et découvrent que la chambre est occupée par les ébats de Vera et Barrett. L'ombre projetée de ce dernier s'inscrit sur le mur de l'escalier, son aplomb et son surplomb sidèrent (sa pose quasiment décontractée – il tire sur sa cigarette –, sa voix assurée), tout en contraste avec l'effondrement physique et mental de Tony. Cela formule que le maître des lieux a définitivement changé, et cette ombre revêt bien entendu un caractère de menace [image 3].

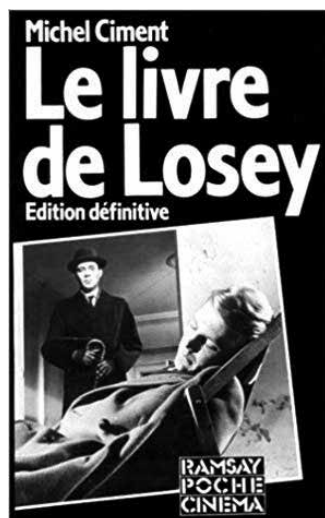
Au-delà du miroir : le Diable ?

Le pivot symbolique de la mise en scène est constitué par cet étrange miroir convexe trônant dans la riche demeure. Ce dernier donna beaucoup de fil à retordre au chef opérateur Douglas Slocombe tant Losey avait parfaitement en tête ce qu'il souhaitait en termes de lumière, d'axe et de rendu photographique. Ce miroir ne pourrait être a priori que la marque d'un narcissisme, de la vanité d'une classe sociale privilégiée. Mais un miroir reflète à l'envers, il recèle donc toute la trajectoire du film. Cet élément du mobilier projette, dès son apparition, la situation à venir : l'inversion du rapport maître-esclave. Mais Losey ne s'en tient pas seulement à cette symbolique somme toute assez

littérale et banale. Entraînant le film dans un trouble métaphysique ouvert à de nombreuses hypothèses, le miroir apparaît comme une instance abstraite, un regard de jugement d'une force supérieure : le Diable qui aurait envoyé Méphistophélès-Barrett, son serviteur, s'abattre sur cette demeure - on a vu qu'il s'introduisait initialement comme un incube dans le sommeil de Tony (cf. p 138). Les rites sataniques, évoqués dans les manuels de démonologie, sont en effet basés sur l'inversion des normes et des conventions sociales. La fête finale de **The Servant** s'apparente à un sabbat, l'assemblée des sorcières venant honorer Satan, au cours duquel on s'adonne à la licence et à la lubricité. Il s'agit d'un rite libérateur où l'on singe, rejoue la réalité dans des détournements débridés, en la retournant littéralement. Il paraît évident que Losey, qui se réfère à Faust, a pensé la séquence de la sauterie sur ce mode, on le perçoit par le biais de l'outrance formelle (les optiques brouillant le rapport à l'espace, l'extravagance des lumières) ainsi que son aspect carnavalesque – l'inversion des rôles sociaux, des désirs, des identités sexuelles, la transgression des interdits [image 4]. ♪



Des références pour aller plus loin



Bibliographie

Sur Losey

Le Livre de Losey : entretiens avec le cinéaste, Ramsay, 1986 (édition définitive), 465 pages.

Un livre d'entretiens menés par le critique **Michel Ciment** (*Positif*). Il s'agit d'un livre rétrospectif qui embrasse pratiquement toute la carrière de Losey (jusqu'à la fin des années 1970).

Le cinéaste et son interlocuteur s'arrêtent longuement sur **The Servant** ; les pages sur le maccarthysme et l'exil sont également très marquantes.

« L'univers de Joseph Losey », *Cinémaction*, n° 96, Corlet-Télérama, 2000, 223 pages.

Ce numéro dirigé par Denitza Bantcheva parcourt la filmographie de Losey, avec des entrées par film ou bien thématique. Parmi les articles, celui de **Philippe Pilard** (« Losey/Pinter : une collaboration exemplaire ? **The Servant**, **Accident**, **The Go-between** ») est particulièrement éclairant sur la relation cinéaste/scénariste.

The Servant, *L'Avant-Scène cinéma*, n° 495, octobre 2000. Le principe de cette revue est de proposer le scénario du film et son découpage, c'est

donc un outil très utile pour l'étude du film. On y trouve aussi des photos, des analyses, l'histoire de la création et une revue de presse.

Michel Ciment, *Kazan Losey*, Stock, 2009, 750 pages.

Ciment a mené avec Elia Kazan et Joseph Losey des entretiens dans les années 1970, cet ouvrage met en miroir ces deux cinéastes nés la même année. Itinéraires parallèles (la formation théâtrale) mais aussi divergents : Kazan accepte de collaborer avec la Commission chargée des activités anti-américaines pendant le maccarthysme, tandis que Losey se résout à l'exil.

Sur le maccarthysme

Thomas Wieder, *Les sorcières de Hollywood*. Chasse aux rouges et listes noires, Ramsay, 2008. Ouvrage reconstituant le climat délétère et les parcours de gens de cinéma dans le cadre de la répression « anti-rouges » dans les milieux hollywoodiens. L'ouvrage s'efforce de contextualiser et de montrer la complexité des trajectoires dans cette période troublée.

Filmographie

Le Messenger (*The Go-Between*)

de Joseph Losey, 1971, Grande-Bretagne. Autre collaboration fameuse entre Joseph Losey et Harold Pinter (ici au scénario), qui reçut le Grand Prix du festival de Cannes en 1971. On y retrouve la thématique des différences et barrières entre classes sociales, mais ici du point de vue d'un jeune garçon et dans une tonalité moins sombre.

« En 1900, Léo, un garçon issu d'une famille modeste, est invité par son camarade classe à venir passer les vacances d'été dans sa famille de l'aristocratie britannique. Il devient le messenger de la belle demoiselle de la maison et de son amant secret, un fermier local. »

Gosford Park de Robert Altman, 2001, Royaume-Uni, Italie, États-Unis. Altman se réfère dans ce film à **La Règle du jeu** puisque l'intrigue se situe dans une demeure aristocratique (Gosford Park) où les McCordle organisent une partie de chasse – comme La Chesnaye dans le film de Renoir. Un événement vient troubler le bel ordonnancement puisque le maître de maison est assassiné ; débute alors une

enquête complexe.

Dans **Gosford Park**, les nantis logent au premier étage de la vaste demeure et se rencontrent dans ses salons. La domesticité pléthorique de la maison ainsi que celle, tout aussi multiple, des invités, cohabite dans les cuisines et les couloirs du rez-de-chaussée. Alors que Jean Renoir travaille beaucoup avec des plans étirés pour circuler dans la maison, Robert Altman recourt largement au montage parallèle pour marquer les espaces et les appartenances sociales.

