

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre 1 :	p. 11
Une personnalité hors du commun dans l'histoire du cinéma hollywoodien.	
- La représentation dans la représentation : deux films clés	
Chapitre 2 :	p. 19
Buñuel, Mankiewicz, Hitchcock et Welles : un quarteron de créateurs irréductibles.	
Chapitre 3 :	p. 37
Voir pour croire.	
- Le film comme représentation du temps subjectif	
- Résumé de l'histoire selon la chronologie linéaire des événements.	
- Présentation succincte des séquences en fonction des lieux ou des actions principales.	
- Tableau synoptique : présentation synchronique de la diachronie	
Chapitre 4 :	p. 45
L'image et le son, découpage séquentiel : le film au fil des séquences :	
(Découpage, exhaustif au plan par plan pour quelques séquences, agrémenté d'extraits de la continuité dialoguée, enrichi de développements sur la bande sonore et ses significations, et assorti parfois de détours comparatifs avec d'autres films)	
- La cérémonie d'inhumation	
- Harry Dawes évoque ses souvenirs	
- La jonction entre le présent et le passé, ou comment on quitte le cimetière de Rappalo pour entrer dans le cabaret madrilène, au son de la trompette	
- Maria Vargas, sa danse et son public	
- Arrivée de Kirk Edwards et de ses satellites dans le cabaret	
- Composantes diverses de la bande sonore et élaboration d'un porte musicale : la synchronèse	
- La loge comme corps élargi de Maria	
- Un producteur mégalomane et puritain	
- Harry se rend au domicile familial de Maria, à Madrid	
- Bande sonore après la fin du monologue de Harry	
- Un plan-séquence bâti en profondeur de champ : la tradition espagnole de <i>La Célestine</i>	
- Une reconnaissance réciproque	
- Un discours constatif, vide de tout ressentiment	

- Métaphorisation par et dans la surimpression des images
- Intérieur-salle de projection : Harry, protecteur de Maria, instigateur d'une scène conflictuelle
- La première prise de relais dans le récit
- Au procès madrilène, une singulière pièce à conviction
- Relais et partage de délégation
- La réception donnée par Kirk Edwards chez Maria d'Amata
- Début du dialogue entre Oscar Muldoon et Alberto Bravano
- Harry le cinéaste, est devenu l'ami et le confident de la star
- Chaussures abandonnées et accords de guitare
- La fascination des médias : rôle et jugement ambigu d'Oscar
- En croisière de milliardaire : du burlesque au sublime
- Arrivée du yacht sur la côte d'azur :
Complexité ou richesse paradoxale de l'image et du son. Le simulacre documentariste
- L'entrée au casino d'Alberto Bravano et de sa petite cour
- La scène cruciale de la gifle donnée à Alberto. Une colère jalouse qui renoue avec l'époque primitive
- Retour au cimetière : introduction au récit du comte. La lettre dans le corps même de l'image cinématographique
- Vincenzo, au volant de sa voiture roule sur la grande corniche : le son direct comme opérateur de bifurcation temporelle et comme composante indissociable d'une configuration filmique
- L'assignation à l'écran des sources sonores
- L'étonnante découverte de Vincenzo : Maria danse avec un gitan
- Au casino, Vincenzo suit Maria à la trace et la voit jeter des billets de banque au danseur gitan
- La gifle comme *leitmotiv* gestuel : reprise et variations
- Maria et Vincenzo en conversation dans la voiture : la mauvaise foi de Vincenzo (découpage exhaustif).
- Le choix d'un pseudo-raccord de geste
- Bilan avec prise en compte de la bande sonore : à nouveau la synchronèse, mais aussi une certaine conception de la diégèse et de l'art cinématographique.
- Le petit voyage en automobile de Vincenzo et Maria et leur arrivée au palais comtal.
- Regard salissant et musique sarcastique
- Dans la galerie des célébrités familiales appartenant à l'Histoire de l'Italie.
- La valeur personnage d'un portrait
- Un imaginaire stendhalien
- Avec le voilier, une séquence exclusivement musicale
- Un nouvel enchaîné lourd de significations
- Des personnages musicalement marqués, mais de tout autre façon qu'à l'époque du muet.
- Arrivée de Maria au volant de sa voiture.
- La séance de pose.
- Répliques et situation à valeur méta-cinématographique.
- La cérémonie du mariage
- Tableau de mœurs au bal des domestiques

- Dans le salon aristocratique, lors de la fête nuptiale
- Un plan "tableau", substitut de gros plan
- Découpage exhaustif de la séquence « nuit de noces tragique » : combinaison des jeux actoriels et des mouvements d'appareil.
- Maria, désormais seule dans la chambre nuptiale : l'amplification sonore de son désarroi
- La chambre d'hôtel de Harry comme lieu de métaphorisation visuelle de la subjectivité : Le rôle du décor, de l'accessoire et des éléments naturels
- Cataracte et voiture musicale.
- La ronde des cavaliers
- L'estocade ou un dénouement opératique : ce qu'il en est des rapports entre Théâtre, Musique, Opéra et Cinéma

Chapitre 5 : Un cinéma qui se raconte. p. 173

Chapitre 6 : Un cinéma de la temporalité et qui pense la mort. p. 189

- Vérité des personnages et confusion du temps
- Variantes du principe de fixité : Le personnage statufié et l'image gelée
- La couleur comme marqueur de l'identité double du personnage et comme identifiant diégétique affectant Maria et sa statue.
- Le modelage sculptural comme métaphore du processus de réalisation

Chapitre 7 : Le film à l'aune de la psychanalyse. p. 209

- Trois occurrences troublantes
- La guerre des sexes
- Les ruses hégémoniques du pouvoir masculin

Chapitre 8 : La tendre complicité qui unit Harry à Maria et à Jerry, mais aussi la subversion des héros par l'aura d'acteurs prestigieux. p. 229

- Reconsidérer, d'abord, le statut de la création : le mythe de Pygmalion
- Des héros positifs
- Humphrey Bogart
- La générosité de Harry et de Mankiewicz
- L'annulation de l'image du héros
- L'*audience-camera* chère à Orson Welles
- Le couple professionnel : le réalisateur et la *script-girl*, leur vie publique et leur vie privée
- Le contre-pied d'un stéréotype hollywoodien

Conclusion p. 251

Annexes

Les plans au cinéma : glossaire : p. 255

Termes techniques, notions et mots de français en usage au cinéma p. 257

Filmographie (les films cités) p. 261

Bibliographie (les ouvrages cités) p. 265