

**Collège au cinéma**  
***Duel*, Steven Spielberg, US1971**

**Intervention d'Emilie GUILLAUME**  
**Professeur au Lycée Jean Puy de Roanne**

**Sommaire**

- **Découpage séquentiel**
- **Analyse de séquences**
- **Le travail du son**
- **Pistes de réflexion**

## **DECOUPAGE SEQUENTIEL**

Une séquence compose une unité narrative, généralement doublée d'une unité de temps et de lieu. On peut distinguer 11 moments dans *Duel*.

- **Séquence 1 – Entrée motorisée dans le film**

La première image est un écran noir ; on perçoit des pas, le bruit d'une portière de voiture et celui du démarrage d'un moteur. Un travelling arrière, puis un travelling avant nous font entrer dans le film et découvrir de façon étonnante un nouvel univers. Le personnage conduisant la voiture n'apparaît pas à l'écran et ce n'est pas son point de vue qui est adopté comme le montre le positionnement bas de la caméra. Les premiers plans du film dévoilent un décor urbain.

Le titre apparaît lors de la traversée d'un tunnel – sorte de frontière entre le monde civilisé et le monde sauvage – alors que les rangées de néons sont redondantes de la route rectiligne. La perspective laisse attendre une rencontre, qui peut-être ne se produira jamais, un point de fuite en quelque sorte. Insensiblement lumière et paysage vont changer afin de révéler les grands espaces du désert californien. C'est dans cette première séquence, une fois la ville laissée au loin, qu'a lieu la rencontre de la Plymouth et du Peterbilt.

Cette entrée dans le film offre plusieurs hypothèses génériques :

- un film de voiture et de course poursuite ;
- un film qui interroge sur la société américaine comme l'indique le fond sonore de la radio ;
- un film qui interroge sur la place de l'homme moderne dans la société américaine (face à l'émancipation féminine ?) ;
- un road-movie ;

- **Séquence 2 – Première station essence (8'40)**

Cette seconde séquence offre le premier arrêt du film : nous allons davantage connaître le personnage notamment lorsque Mann passe un coup de téléphone à sa femme : il donne son nom, on apprend qu'il est marié, père de deux enfants. L'étrangeté de cette séquence naît alors de la présence invasive, visuelle et sonore, du camion. Ce qui paraissait anodin ne l'est plus : le Peterbilt manifeste son hostilité et l'on perçoit bien l'incompréhension de Mann par le jeu de l'acteur.

- **Séquence 3 – (13'55)**

Mann reprend la route et laisse passer le camion, manière d'éviter la confrontation, mais ce dernier ralentit, lui signifiant de façon explicite que sa volonté belliqueuse est tournée contre lui et pas seulement contre un pompiste un peu lent. Lorsqu'il lui fait signe de doubler, c'est pour le mener droit dans la voiture d'en face. Le désir meurtrier du camion est

clairement exprimé et Mann, qui a bien identifié cette pulsion meurtrière, parvient à le doubler en prenant une coursière : il a alors une réaction enjouée, **fêtant cela comme une petite victoire, dans l'illusion que ce mauvais moment est derrière lui**. D'ailleurs il remet la radio, en signe de décontraction. Mais le répit est de courte durée : il est rapidement rattrapé par le Peterbilt qui l'oblige à une course en avant effrénée, la première du film.

A partir de cette séquence plus aucun doute n'est permis. **La lutte entre les deux véhicules est commencée.**

- **Séquence 4 – Arrêt au Chuck's café. (24'26)**

Plus qu'un arrêt, c'est un arrêt en catastrophe, monté de façon graduelle : gros plans sur la pédale de frein, sur l'arrière de la voiture et ses feus stop... Les points de vue se multiplient afin de rendre au spectateur toute l'action et toute l'agitation de Mann. La musique est en accompagnement progressif. L'arrêt véritable se fait avec un gros plan sur Mann, la tête au niveau de ses mains et du volant, lunettes de travers. La musique s'arrête au même rythme que la poussière qui doucement retombe.

On a vu passer en arrière plan le camion continuant sa route mais là encore, **le répit n'en est pas un** : après s'être passé de l'eau sur le visage dans les toilettes du café, Mann a la désagréable surprise de découvrir le camion sur le parking. A partir de cet instant, la stupeur initiale du personnage fait place à **une longue scène de paranoïa** qui s'achèvera par le départ du camion sans qu'aucun affrontement ne se soit déclaré.

- **Séquence 5 – Le bus jaune (40'51)**

Cette scène a été ajoutée afin de rejoindre le temps ordinaire des longs métrages pour la sortie en salle. Elle n'est donc pas nécessaire à l'économie narrative, mais elle propose **une démonstration de force pour le camion et de petitesse pour l'auto de Mann**, incapable de venir en aide aux enfants – inutile socialement en quelque sorte ?

Certains plans sont significatifs : Mann est vu à travers la grille d'aération du bus, dans un plan non réaliste, mais qui montre bien sa prise au piège. L'attitude des enfants, filmés progressivement en gros plan, rappelle celle des gens dans le bar ; sous couvert d'encourager Mann, elle devient de plus en plus agressive et donne le sentiment que Mann est seul dans l'arène. Un peu plus tard dans la séquence, toute la puissance du camion est dévoilée grâce à un plan aérien, large, dans lequel il occupe tout l'espace.

- **Séquence 6 – Tentative de meurtre au passage à niveau (48'43)**

Cette séquence est également ajoutée pour le long métrage, et procède comme **une gradation de la précédente**. Elle commence avec **un semblant de répit** : la voiture de Mann s'éloigne, il n'y pas de bruit de moteur, on découvre un paysage de prairie. Mais le plan sur le train, accompagné d'un long signal sonore, montre que le danger est encore présent et qu'il peut prendre une autre forme. Cette similitude entre le camion et le train sera exploitée ultérieurement. Lorsque Mann approche du passage à niveau, son signal sonore remplace la musique, créant un ostinato angoissant. Les sémaphores rouges se multiplient dans le champ, mais Mann ne songe pas à se retourner : il découvre le camion au tout dernier moment.

On perçoit ici un effet d'écho avec la séquence précédente ; les mêmes types de plan sont réutilisés pour montrer le camion poussant Mann // Mann tentant de pousser le bus. Mann termine dans le décor, sans dégât, et l'on voit camion et train s'éloigner de concert.

Le jeu du chat et de la souris a pris ses marques : **le camion joue avec Mann comme un prédateur avec sa proie**.

- **Séquence 7 – Seconde station essence (ou les serpents) (50'50)**

A ce moment du film, **le personnage en est au même point qu'au début**, à savoir suivre un camion qui l'enfume. Mann décide alors de faire un arrêt dans une petite station au bord de la route. Des images nous montrent le camion s'arrêtant un peu plus loin : le spectateur comprend que toute stratégie d'éviction de Mann est inutile. A l'arrière plan on voit une diligence, replaçant le duel en train de se mettre en place entre Mann et le camion dans la **logique du western**, mais aussi dans le **cadre de la conquête de L'Ouest américain, avec sa sauvagerie, sa violence, son monde sans loi**. Autre signe d'inquiétude, la présence des serpents.

Mann passe son second coup de téléphone du film. Au coup de fil précédent, il promettait à sa femme de rentrer pour le dîner, tout en expliquant qu'il pouvait toujours avoir un contretemps (pensait-il au camion déjà ?). Maintenant il s'agit d'appeler la police. Le premier téléphone était dans un hall spacieux, et seul le hublot de la machine semblait enfermer Mann. A ce moment, la cabine en est une proprement dite et elle comporte un grillage, à l'instar des cages où sont gardés les serpents. Mann est obligé d'épeler son nom à deux reprises, avec là aussi un effet d'écho avec le premier coup de fil : son identité est mise à mal, mal comprise. Le camion attaque alors la cabine puis repart.

- **Séquence 8 – Sieste au bord de la voie ferrée (56'50)**

Dans une grande agitation, Mann repart de la station et va se cacher un peu plus loin – comme une souris rejoindrait momentanément son trou : il regarde filer le camion. Son visage exprime la réflexion. Un travelling ascendant dévoile la solitude du personnage. Succède alors une série de fondus enchaînés signifiant le temps qui passe ; des voitures à

l'abandon peuvent symboliser ce que la sienne pourrait devenir. **De nouveau le film reprend sa respiration**, mais maintenant personnage et spectateur savent que rien n'est terminé.

Mann s'endort et est réveillé en sursaut par le passage du train, rappel de la menace persistante, son signal sonore reprenant celui du camion ; c'est aussi un rappel de la scène du passage à niveau. On voit le personnage rire, mais son rire n'est pas entendu : il a sans doute bien tort d'éprouver un tel soulagement.

A ce moment du film, le spectateur cinéphile sait définitivement que les choses n'en resteront pas là : ironie tragique, le rire du personnage est un rire qui se leurre, ou un rire qu'il s'accorde avant la prochaine attaque. L'affrontement final n'en sera que plus spectaculaire. **Le spectateur est entré dans le divertissement qui se déroule sous ses yeux.**

- **Séquence 9 – La mise en place du duel (1'00)**

Mann reprend la route : mais le camion l'a attendu. Après avoir demandé de l'aide à deux automobilistes âgés et avoir tenté de fuir, Mann se prépare à combattre. Le geste du camionneur lui faisant signe de passer ne le trompe pas cette fois-ci. Il sait bien – tout comme le spectateur – que cela ne signe pas la fin de la bataille, mais comme une avance que lui accorderait le monstre pour équilibrer les forces et rendre le combat intéressant.

- **Séquence 10 – L'ascension (1'07'16)**

Mann se parle à lui-même, mais pas par l'intermédiaire d'une voix off : on note l'évolution du personnage, enfin résolu à combattre. Lorsqu'il aperçoit la voiture de dératisation, pensant à une voiture de police, il croit en une dernière échappatoire possible, mais ce n'est pas le cas. Cette fois-ci, il ne prend pas la peine de demander de l'aide, comme ayant perdu ses illusions quant aux capacités de ses compatriotes à intervenir dans son histoire.

Le camion est d'abord montré en difficulté : un travelling arrière le voit s'éloigner, la distance entre Mann et lui étant accentuée par sa sortie du champ, ce qui n'était pas arrivé depuis longtemps. Mais le répit est de courte durée puisque le moteur de la voiture montre des signes de fatigue (1'14'00) : comme le camion, la voiture se met ironiquement à fumer et la distance qui s'allongeait se réduit. Mann parvient *in extremis* en haut de la côte.

- **Séquence 11 – Le final (1'17'20)**

Mann perd une jante, que le camion écrase et écarte de sa route comme une vulgaire poussière – à l'instar de ces boules d'épines aperçues sur la chaussée à plusieurs reprises. Le suspense est complet du fait de la panne probable de la voiture. Mann se met en

embuscade, mais on perçoit bien cette fois que sa mise en embuscade va être suivie d'action, contrairement au moment où il s'est mis à l'abri près de la voie ferrée. On verra d'ailleurs son nom sur la valise, comme une affirmation de son existence.

La chute du camion est filmée en un long plan. Spielberg a conservé la prise d'un caméraman – sur les sept disposés afin de filmer la scène. Le film s'achève sur Mann, au sol, jetant des cailloux dans le coucher de soleil.

→ Le film dispose **d'un rythme narratif savant, tout en gradation** : l'ensemble se déroule sur une journée et est rythmé par des pauses au sens propres du terme, stations essence, café, repos le long de la voie de chemin de fer. Mais paradoxalement, ces pauses semblent renforcer la tension. De même l'attitude du personnage qui manifeste un sentiment de victoire, ou qui rit seul dans son auto, participe aussi du suspense. Il faudra l'ensemble du film pour que Mann comprenne qu'il a affaire à une force sans raison et que toute stratégie d'éviction est inutile. Seuls son intelligence et son courage lui permettront d'être sain et sauf à la fin de l'histoire.

## ANALYSE DE SEQUENCES

- **Arrêt au Chuck's café (24'26)**

La séquence commence par une caméra placée à l'intérieur du café devant et accompagnant Mann dans un travelling arrière, mimant les oscillations et le vertige qui saisissent Mann. Filmé sans steadycam, mais avec une simple Arriflex tenue à la main, cela a été un véritable défi que ce plan très long, venant suspendre l'action. Quand Mann s'adosse au mur des toilettes, la caméra se stabilise momentanément, atténuant le sentiment de vertige qui a saisi le spectateur à l'instar du personnage sonné par le choc.

Pour la première fois, Mann se retrouve face à lui-même : il se regarde en face, contrairement aux regards lancés dans le rétroviseur qui lui permettaient de voir derrière lui. **Une voix off**, transcrivant ses pensées, s'élève. Un nouveau miroir, aux angles plus coupants, entre dans le champ, multipliant les images possibles du personnage. Tous les effets sonores ont été reconstitués car la caméra était extrêmement bruyante. L'enregistrement des répliques avait lieu le matin, sur un *Nagrit*, qui jouait ensuite pour Dennis Weaver au moment du tournage. Il pouvait ainsi se servir du playback pour réagir à ses propres pensées.

Toujours au cours du même plan séquence, Mann traverse à nouveau l'espace du café et va à la fenêtre où il découvre le camion garé dehors. Un barrissement (réutilisé dans *Jurassic Park*) rappelle la *jungle* que ses pensées évoquaient peu avant. Lorsqu'il se retourne, son regard a changé, il a pris une allure plus guerrière, plus combattive. Ainsi son « It's over » est ironiquement démenti. C'est la fin du plan séquence.

La lenteur du déplacement, l'inscription sur le temps réel, créent une respiration dans le rythme effréné de la course poursuite, mais cette respiration est peut-être davantage une respiration contenue par la peur.

A partir de cet instant, de lents déplacements de caméra, soutenus par la musique, miment les interrogations de Mann : le chauffard est-il dans la salle ? Empruntant au **western** – rappelé ici par les chapeaux des personnages assis au bar, ainsi que par leurs santiags – Spielberg donne aussi dans le film d'angoisse en mettant en scène la **paranoïa** du personnage.

Plusieurs **caméras subjectives** transcrivent le regard de Mann, sur les santiags d'un homme au bar, puis en remontant jusqu'au chapeau. Un contre champ sur son visage en gros plan souligne le point de vue adopté dans la scène et avec Mann, le spectateur s'interroge sur l'identité du chauffard.

Le jeu de Dennis Weaver est expressif : il se cache derrière sa main, son regard est inquiet, tout signale qu'il n'est pas encore prêt à affronter le danger. Les plans sur les visages des hommes au bar sont de plus en plus serrés jusqu'à un très gros plan sur l'œil de

l'un d'entre eux. Le discours rassurant qu'il se fait alors est contredit par la musique alarmante.

**Les vues sur Mann se multiplient**, changeant d'angle, donnant l'impression d'un encerclement et d'une prise au piège progressive. La vue frontale et légèrement plongée, avec un travelling avant, donne l'impression qu'il est cerné, le cadre se resserrant autour de lui jusqu'à ne montrer que ses yeux. Alors viennent s'inscrire des plans représentant la pensée de Mann : il s'imagine interpellant l'un ou l'autre de ces hommes, cf. caméra subjective, travelling avant à la main simulant son déplacement. Mais Mann apparaît comme velléitaire.

**Le jeu de la surprise et de la fausse piste** vient accentuer la tension de la scène. Lorsque l'un des hommes sort du Chuck's café, Mann pense – comme une prière – qu'il s'agit du chauffeur du camion : la main qui glisse le long de la calandre, le passage derrière le camion vont dans le sens de son désir, mais le départ d'une camionnette bleue lui révèle qu'il s'est trompé.

Mann reprend alors son observation des hommes présents dans le bar : le second suspect est en train de discuter avec une femme en rose, ce qui semble passablement l'écartier des soupçons. A ce moment Mann aperçoit un homme à une table comme le signale un mouvement de caméra menant jusqu'à ses bottes, seul mode d'identification du chauffard. Mann est prêt à l'affrontement, cf. plan en contre plongée lui accordant une certaine force – mais contre plongée aussi sur l'homme assis, ce qui est plus étonnant et ce qui souligne le leurre de Mann. Après l'altercation, à travers la vitre, Mann le voit partir dans un véhicule qui n'est pas le camion, il y a eu erreur sur la personne.

Tout au long de la scène, l'attitude des gens autour est étonnante : tous semblent le désigner comme étrange, hors de la situation, soit par le vide de leurs regards, soit par leur air perplexe. Le gérant du café est particulièrement aimable en lui demandant de simplement foutre le camp.

Après sa tentative de poursuite – à pied – du camion, la musique s'arrête. Fin de la séquence. On est au milieu du film, l'affrontement semble inévitable.

Cette scène montre la **maîtrise de Spielberg quant à la mise en scène**. Il crée ici un suspense qui n'est pas seulement dû à la menace qui pèse sur le personnage, mais également au personnage lui-même et à sa capacité de réaction. David Mann n'en est qu'aux balbutiements, il n'a pas encore compris quelles sont les règles du jeu, ce que lui fait sentir le camion en partant devant.

- **La mise en place du duel (1'00)**



Un plan général en plongée, panotant sur la gauche permet de montrer l'aspect désertique du lieu. Succède un plan rapproché sur la vitre baissée de Mann qui enferme le personnage grâce au surcadrage. Le plan suivant ne laisse au départ voir que la voiture de Mann, et rappelle le premier plan de la séquence, mais un zoom arrière dévoile les roues du camion au premier plan, déséquilibrant l'image et montrant toute la puissance de l'ennemi en embuscade dans ce paysage désert. Un zoom avant recentre le cadre sur Mann, l'enfermant dans l'image et dans la nécessité du combat.

Tout concorde à évoquer la mise en place du duel final : les sons dissonants accentuent l'impression de piège, les raccords regards avec **gros plans sur les yeux rappellent le western spaghetti**.

Mann effectue une première tentative de percée, mais le camion se met en travers de sa route et il se voit contraint de retourner au point de départ. Le camion se place de nouveau en embuscade. Véritable jeu du chat et de la souris, **le montage mime ici la relation du prédateur et de sa proie** en alternant les plans sur l'un et sur l'autre.

Mann a enfin compris qu'il s'agissait d'un duel, il ne tente pas de faire demi tour, fort de ce qui s'est passé jusque là. Pour la seconde fois (// Chuck's café), Mann tente une percée à *mains nues*, recherchant un contact d'homme à homme. Mann est vu de l'arrière du camion : le camion est omniprésent dans le champ, il emprisonne Mann. Seconde course à pied derrière le camion : Mann va comprendre qu'il n'a pas le choix des armes et que ce n'est pas un combat aux poings qui l'attend. Il y a alors une musique moins dissonante, plus dramatisante, échappant aux codes du film d'angoisse.

Devant l'énormité de la tâche, Mann profite du passage d'une auto pour demander de l'aide à des automobilistes : incarnation de l'Amérique, ceux-ci ne veulent pas d'ennui. Le camion entame alors une marche arrière : lorsque Mann court, suivi caméra à l'épaule, on observe un rappel de *La Mort aux trousses* dans la scène de l'avion, avec la cravate qui vole. Le camion signale à Mann qu'il est inutile de demander assistance. Mais le message est double : il ne veut pas le tuer sans combattre, et donc il faut que Mann reprenne le volant.

La succession de plans rapprochés avec rapprochement dans l'axe rappelle les westerns spaghetti. Mann s'apprête à combattre : il va d'un pas déterminé à sa voiture, chausse ses lunettes, attache sa ceinture comme nous le montre une série de gros plans. Ces gestes rappellent ceux du cow-boy avant le duel, mais de façon légèrement comique.

Le geste du camionneur lui faisant signe de passer ne le trompe pas cette fois-ci. Il sait bien – tout comme le spectateur – que cela ne signe pas la fin de la bataille.

## LE TRAVAIL DU SON

Dans la droite ligne d'Hitchcock, le son sert essentiellement le suspense, accentuant les diverses émotions du spectateur.

- **La musique**

Pour la musique, Spielberg a fait appel à Billy Goldenberg en lui donnant pour consigne de composer une **musique atmosphérique**, éloignée des musiques de film traditionnelles. Pour cela, le compositeur a fait appel à des instruments africains, des tambours, des carillons, proposant une bande son audacieuse pour un film de la semaine.

→ Extrait (23'10) – la musique accompagne la poursuite. Elle est dissonante et inquiétante. Les variations sur les bruits des moteurs, les bruits de freinage, tout participe à l'inquiétude du spectateur. La musique s'arrêtera au même rythme que la poussière retombant sur le sol.

- **Les bruitages**

**Les deux véhicules ont une identité sonore** : les bruits du moteur de la voiture et de celui du camion se distinguent par leur puissance. Ainsi le bruit du camion vient toujours couvrir celui de la voiture. Au cours des courses poursuivies, l'alternance des deux intensités différentes signale ce que l'on nomme un point de vue d'écoute, souvent identifiable au personnage de Mann, notamment lorsqu'on entend se rapprocher le camion.

A cela s'ajoute une personnification du camion au moment de sa chute : il émet comme un barrissement de bête mise à terre. Spielberg a utilisé le même effet sonore lorsque le requin meurt dans *Jaws* et sombre dans les abîmes.

Les bruitages, outre ceux des moteurs, sont extrêmement présents et créent un **système d'échos**.

→ Extrait (48'45) – le train. Les bruits de prairie sont brutalement interrompus par le klaxon du train, rompant abruptement la quiétude momentanée. Un peu plus tard, le signal sonore du passage à niveau agit comme la musique dissonante que le spectateur écoute depuis le début du film : bruitage et musique fusionnent pour un même objectif, inquiéter le spectateur, troubler ses repères. Ce bruitage sera repris à l'identique au moment où le voyant d'huile indique la surchauffe. Bien que déplacé de son contexte, ce signal est cette fois bien interprété par Mann.

On observe un autre passage où les sons sont soumis à la confusion. Lorsque Mann est soudainement sorti du sommeil par le passage d'un train, le signal sonore entendu sera étrangement celui du camion... Là aussi il y a une sortie du contexte initial, laquelle vient exprimer la confusion du personnage. Les bruits de ferraille du train de marchandise font alors penser aux violons stridents de la musique.

Enfin lorsque le camion doublera le train, toujours à la poursuite de Mann, on pourra entendre leurs deux klaxons se répondre, entre mécaniques modernes et puissantes qui se comprennent.

- **Les paroles**

Spielberg choisit pour son personnage deux modes d'expression.

Le premier utilisé est le plus attendu : le personnage exprime **à haute voix** une réflexion quant à la pollution du camion. Juste avant nous l'avions entendu rire à l'écoute du témoignage de cet homme déplorant sa perte de pouvoir domestique. A plusieurs reprises au cours du film, Mann s'exprimera ainsi seul dans son auto, notamment dans des moments de grande tension comme lors de l'ascension de la côte où son expression se limitera à des prières adressées au moteur. On notera que lorsqu'il est réveillé en sursaut par le train, on le voit rire, mais son rire n'est pas entendu : sans doute a-t-il bien tort d'éprouver un tel soulagement et son rire, exprimant le leurre, l'enferme dans son erreur et est tout ce qu'il y a de plus tragique.

Le second mode d'expression est **la voix off**. Elle apparaît pour la première fois au Chuck's café et permet au spectateur, à l'instar de la caméra subjective, d'être en symbiose avec le personnage et de vivre avec lui sa paranoïa. Elle sera ensuite reprise à d'autres moments, notamment lorsqu'il imagine son retour à la maison sur un mode ironique.

## UN FILM A LA CROISEE DES GENRES ET DES INTERROGATIONS

- **Une définition générique difficile**

Le film s'apparente à de nombreux genres cinématographiques aux identités fortes.

Le **western** est présent de plusieurs manières : les paysages de l'ouest américain, la solitude du héros, le duel évidemment, mais aussi le rôle des figurants qui soit ne veulent pas s'attirer d'ennui, soit agissent comme des signes inquiétants.

**Le road movie** ne peut être écarté : le commencement du film en cela est assez parlant avec le départ d'un personnage dont on connaît bien peu de choses et que la route va nous révéler. L'omniprésence des routes, des stations, des cafés, impose un univers visuel reconnaissable.

**Le thriller** est lui aussi invité : derrière le camion se cache un homme à la volonté inexplicable de tuer. Les plaques minéralogiques à l'avant du camion présentent un tableau de chasse prestigieux. Il va être question d'un homme traqué par un fou furieux de la route.

**Le cinéma fantastique** enfin s'invite discrètement : l'effacement de l'homme derrière la machine crée un sentiment d'incompréhension chez Mann ainsi que chez le spectateur. La mort du Peterbilt est en cela significative de la mise à mort du monstre.

- **Des interrogations nombreuses**

Ce film, commandé par ABC, est d'abord un divertissement. Mais s'il suscite encore de l'intérêt aujourd'hui c'est qu'il soulève des interrogations dépassant la simple histoire de David Mann.

Spielberg pose ici la question de **la place de l'homme vis-à-vis de la machine** dans une société entièrement mécanisée. Cette interrogation sur une société se déshumanisant continuera d'irriguer son œuvre, notamment dans son film A.I.

Le réalisateur interroge aussi sur **ce que la société a fait de l'homme** : un être conformiste, soumis dans son travail, dans son foyer, sans cesse inquiet. En donnant la victoire de Mann sur le camion, il propose une vision optimiste, celle d'une rédemption possible par l'action.

Enfin on ne peut s'empêcher de donner **une dimension mythique** à cette petite histoire : le prénom *David* invite à se référer à l'épisode biblique de David et Goliath. Le camion va finalement être victime de son orgueil : en haut de la descente, un panneau est montré à deux fois, indiquant la nécessité pour les poids lourds d'utiliser leur frein à moteur. Le chauffeur négligera cette précaution et s'abîmera dans le précipice.