



DOSSIER

# ***LE FILM CRIMINEL CONTEMPORAIN DU PARRAIN À SHERLOCK HOLMES***

« Le crime non seulement est humain mais rend humain », confie Christian Petzold à Louise Dumas. C'est là une phrase qui pourrait à elle seule justifier un énième retour sur l'un des genres les plus prolifiques, les plus protéiformes, les plus ouverts aux variations. Le public le plébiscite et les cinéastes aussi. Un simple coup d'œil au cahier critique du présent numéro renseigne sur la popularité du genre.

Les cinéastes le traitent à bras-le-corps, dans ses formes les plus canoniques : thriller, *slasher*, film de gangsters (Brian De Palma\*). D'autres se maintiennent à ses marges (Petzold). D'autres encore en analysent la résolution (Sidney Lumet). La matrice criminelle s'adapte à tous les climats (Inde, Italie, Espagne, France) et les mythes qu'elle enfante ne cessent de se renouveler (Sherlock Holmes). Nouveaux Macbeth, les figures mafieuses, répugnantes et grandioses, ont trouvé leurs bardes en Scorsese et Coppola.

Le présent dossier n'est pas vraiment un état des lieux, mais plutôt l'instantané d'une fresque mouvante et inépuisable comme les tréfonds de l'âme humaine.

**Dossier réuni par Michel Ciment et Christian Viviani, avec l'aide amicale de Philippe Rouyer.  
Recherche iconographique, Christian Viviani**

\* Célébré dans l'édition papier et dans l'édition vidéo à l'occasion d'une rétrospective à la Cinémathèque française (31 mai-4 juillet 2018).

**en haut** : Marlon Brando dans *Le Parrain* (Francis Ford Coppola)

**en bas** : Basil Rathbone dans *Les Aventures de Sherlock Holmes* (Alfred L. Werker)

# LE JEU N'EST JAMAIS FINI

## DE QUELQUES RÉCENTS SHERLOCK HOLMES

NICOLAS GENEIX

Une figure définitivement vieillissante (Ian McKellen dans *Mr. Holmes* de Bill Condon)

Ces dix dernières années particulièrement, *the game is afoot*. Combien de recyclages et de mises à jour, combien d'aventures de Sherlock, combien de Holmes même ? Modernisation, hybridation, métanarration... un récent colloque de Cerisy l'a montré, en parallèle de l'internationale floraison sur grand et petit écrans : le mythe sait se régénérer. Les cinquante-six *short stories* et quatre romans du canon demeurent la matrice des affaires et des créatures de fiction qui font (re)vivre le toujours moderne « détective consultant », remodelé par des éléments de tradition ou des réorientations inventives, hétérodoxes, réjouissantes.

### Vicissitudes de Sherlock Holmes

L'acmé d'un certain classicisme passa par des stars vieillissantes, mais deux Holmes télévisuels semblaient dépasser l'icône Basil Rathbone : Vassili Livanov (URSS, 1979-1986) et Jeremy Brett (Grande-Bretagne, 1984-1995). Incarnations fidèles, ils laissaient une meilleure place à Watson, le comparse souvent négligé. Après que Billy Wilder (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970) ou le duo Nicholas Meyer-Herbert Ross (*The Seven-Per-Cent Solution*, 1974) ont sondé des zones d'ombre en Holmes, nombre de tentatives se situèrent entre le mythique et le *slapstick*. Le voici jeune homme (*Young Sherlock Holmes* : une série en 1982, et un film en 1985) ou père (*Sherlock Holmes in New York*, 1976), le voilà mauvais acteur, ivrogne et coureur (*Without a Clue*, 1988), créature watsonienne peu contrôlable mais indispensable. Ailleurs, le détective se déguise en femme pour s'enfuir (*Sherlock Holmes' Smarter Brother*, 1975) et s'essaie même au kung-fu burlesque

(*Sherlock Holmes and the Chinese Heroine*, 1994) : nanti d'un haut-de-forme ou d'une loupe disproportionnés, il vainc un vilain en jouant de son strident violon. Deux Shirley Holmes : l'une supplée un héros qui n'existe pas dans une comédie soviétique (1986), l'autre se montre aussi douée que son aïeul dans une série canadienne (1997).

L'exhaustivité s'avérant impossible, on n'oubliera pas néanmoins certains animés, du *Great Mouse Detective* qui vit sous le plancher du 221B Baker Street (Disney, 1986) au renard ne lâchant jamais sa pipe créé par Miyazaki (1984). Si la même année Peter O'Toole prête sa voix à une sérieuse adaptation australienne, en 1999 une autre série fait sortir d'un sommeil artificiel l'inaltérable héros pour le faire affronter un clone de Moriarty, aidé par un « compudroïde » se prenant pour Watson.

À l'orée des années 2000, bien des métamorphoses ont donc déjà eu lieu, qui en annonçaient d'autres : notamment un blockbuster *steampunk* en deux volets (2009, 2011), une méditation mélancolique sur une figure vieillissante (*Mr. Holmes*, 2015), et au moins quatre séries dignes d'attention, venues de Grande-Bretagne (*Sherlock*, depuis 2010), des États-Unis (*Elementary*, depuis 2012), de Russie (*Sherlok Kholms*, 2013) et du Japon (*Miss Sherlock*, 2018).

### Puissances de l'holmésologie

Quelle méthode pour l'amateur qui veut adapter et scénariser un récit de Conan Doyle, sinon procéder comme son héros au regard perçant ? Il s'agit moins de reprendre les trames que de

remotiver les signes et scruter les détails significatifs et suggestifs. Film ou série, orthodoxie canonique ou fidélité transgressive, toujours on prendra ou ajoutera de l'élémentaire pour exécuter un portrait particulier du si singulier Sherlock Holmes, mythe authentique puisque relativement autonome.

Quelles que soient l'adaptation et les variations possibles, l'on scrutera de près ce qui fait le propre de l'Holmes. Son intelligence volontiers antipathique relève-t-elle surtout de déductions fiévreuses, ainsi que la série réalisée par Andreï Kavun le souligne, ou d'une capacité pragmatico-analytique lui permettant d'anticiper gestes et réactions, comme chez Guy Ritchie ? Le Sherlock BBC de Steven Moffat et Mark Gatiss possède un cerveau oscillant entre le disque dur et le GPS, ses hypothèses s'affichant comme autant de mots sur une image ainsi surdramatisée, mentions écrites reprises dans *Miss Sherlock*. Celui de Robert Doherty, pour CBS, procède davantage par pulsions insomniaques, lisant des piles de livres et de dossiers en une nuit, ou regardant simultanément sept écrans différents. Ils interrogent peut-être moins victimes et suspects que naguère, laissant cette tâche à la police ou à leur Watson, mais observent et reniflent chacun avec rigueur et intuition, esprit de système et relative incorrection. Cet anti-conformisme, présent dès l'être de papier, contribue à l'humour autant qu'au spectacle élaboré par le personnage lui-même, et à un certain maniérisme du comportement corporel. Le hiératisme et les brusques accélérations de *Sherlock* contrastent avec les tressautements de l'anglo-new-yorkais d'*Elementary* ou le comportement fébrile d'un Kholms en surchauffe. Tous trois s'expriment de manière brutale et vexante, ainsi que la Nipponne Miss Sherlock qui ose ne pas ôter ses chaussures et palper un homme pour l'étudier et le déstabiliser. Plus univoques et socialement conventionnels seraient alors l'athlétique Sherlock Holmes *alias* Iron Man et le très âgé et affaibli Mr Holmes.

Jusque dans les détails attendus par les holmésiens se dessinent les singularités. Robert Downey Jr. et Igor Petrenko ont une pratique hypernerveuse et mentaliste du violon, et plutôt moins de virtuosité que Benedict Cumberbatch. Jonny Lee Miller n'en joue pas, Ian McKellen n'en joue plus, et Yuko Takeuchi préfère le violoncelle. Cette dernière a plus d'appétit que la plupart de ses prédécesseurs, mais n'a pas besoin de patch pour arrêter de fumer (*Sherlock*), ni ne souffre d'une telle addiction à l'héroïne que la logique même de la désintoxication devienne un moteur narratif essentiel de ses aventures comme dans *Elementary*. Cette série fait de l'apiculture un leitmotiv, là où les abeilles servent la trame de *Mr. Holmes* ou l'humour de *Miss Sherlock*. On savait le héros de Conan Doyle féru de bartitsu (Ritchie s'en souvient pour plusieurs scènes), de canne (le Holmes d'*Elementary* initie Waston, mais aussi Kitty Winter) et de boxe. Variante : dans la série russe, Watson se montre aux gants meilleur que son colocataire.

### « Is that him ? »

Discrète, mais jamais anodine, la question de l'identification de Holmes ouvre *Mr. Holmes* (2015), mais aussi *The Abominable Bride* (2016), épisode à part mais essentiel de la série *Sherlock*. « Serait-ce lui ? », se demandent les passants à l'instar du spectateur dont l'horizon d'attente sera plus ou moins compliqué par le savoir textuel et la mémoire sérielle des adaptations successives. Stratégiquement et légitimement, on doit se demander ce qui reste du ou des Holmes précédents lorsque le cinéma s'empare de nouveau du personnage. Chaque modernisation transpose les



Protégé, il se transforme dans ses histoires comme au fil des films (Robert Downey Jr. dans *Sherlock Holmes : Jeu d'ombres* de Guy Ritchie)

motifs et actualise le contexte policier : *Sherlock*, *Elementary* et *Miss Sherlock* font en toute logique glisser les méthodes cognitives et les réflexes de classement vers l'informatisation des savoirs. *Data*, codes à craquer et biotechnologie trouvent des échos dans le Holmes 1900, amateur de chimie et de typologies, utilisateur de répertoires, de la même façon que le SMS remplace le télégramme. Un mur ou le sol permet de déployer des faisceaux d'indices : mots, images et flèches. Les transmutations du personnage jouent sur de crédibles permanences tout en correspondant aux nouveaux enjeux de la politique, de l'économie et des sociétés contemporaines. Moins de lords et de *damsels in distress* (encore que... mais elles ont changé) et plus de P.-D.G., d'ingénieurs, de savants. Ce qui évolue le plus, ce sont le roman familial et l'entourage immédiat de Holmes, autant que son compagnonnage avec Watson.

### L'ami et le Boswell

Le Watson écrivain s'éloigne de l'image réductrice du médiocre permettant au mieux de stimuler le génie qu'il suit et subit. La vocation médicale s'estompe, même si certains réflexes restent toujours service. La carrière littéraire déclenche des discussions animées, donne une assise au personnage secondaire nécessaire et ouvre au métacommentaire : le blog de John se voit reprocher son sensationnalisme par Sherlock, ce romanesque auquel le spectateur tient cependant. *The Abominable Bride* recourt au palais mental du détective qui va résoudre une affaire vieille d'un siècle en faisant jouer les personnages modernisés en costumes, manière pour eux de se ressaisir autrement d'eux-mêmes, à commencer par Watson qui glose l'attitude du limier, se mettant à citer le héros du *Strand Magazine* qu'il est censé inspirer et honnir. Plus tard, Martin Freeman, Watson d'hier et de demain, narrateur conscient des possibilités et des limites de la fiction, tue lui-même Moriarty. Quant à Watson, il doit renoncer à Kipling et transformer les faits et les gens sous l'influence de son éditeur : les téléfilms de Kavun s'ouvrent et se ferment sur la voix et la plume du chroniqueur à qui l'on explique que les héros, ce sont les écrivains qui les créent. L'habituel faire-valoir devient presque le protagoniste : son incarnation par Andreï Panine, tantôt l'âme troublée, tantôt délicieusement emprunté avec sa future épouse (Mrs Hudson !) y est pour beaucoup. La Joan Watson d'*Elementary*, marraine d'abstinence du héros junkie, est d'abord tentée par l'écriture, puis devient détective pleinement indépendante après avoir assimilé les méthodes du mentor. Autres émancipations : l'ambiguïté homosexuelle entre Jude Law et Robert Downey Jr., l'humour *girly* vachard qui régit les relations de Wato-san et Sherlock. Et son absence, dans *Mr. Holmes*, de créer un vide nostalgique...



Des personnages modernisés en costumes (Martin Freeman et Benedict Cumberbatch dans l'épisode *L'Effroyable Mariée* de la série *Sherlock* ; réalisation Douglas Mackinnon)



Les héros, ce sont les écrivains qui les créent (Andrei Panine dans *Sherlok Kholms*, série d'Andrei Kavun)

### **Baker Street regulars**

Le personnel qui peuple l'univers holmésien possède sa propre plasticité. Moriarty, *alter ego* maléfique, relève d'un assez traditionnel méchant absolu et redoutable chez Ritchie et Kavun ou d'un retour du refoulé dans *Sherlock*. *Elementary* fusionne son identité avec Irène Adler, « la » femme, plus *aimée* qu'autrefois, plus aimante parfois. Cette surprise narrative contribue à la psychologisation fragilisante et accrue d'un Sherlock Holmes auparavant impénétrable, qui se retrouve face à une sœur longtemps oubliée dans le dernier épisode signé Moffat. Un frère existait bien déjà chez Conan Doyle, proche du pouvoir politique et d'un autre régime de savoir : Mark Gatiss l'interprète lui-même pour la BBC, tandis qu'Igor Petrenko joue les deux frères Holmes à la fois. De tels choix soulignent les ambiguïtés d'un personnage lisse dans *Miss Sherlock* et aussi faible que fort pour *Elementary*, série prolifique qui étoffe des personnages plus rares comme Tobias Gregson, Kitty Winter ou Shinwell Johnson. Mary Morstan, ancien agent secret dans *Sherlock* et toujours future Madame Watson, ne se contente plus de vivre et mourir en épouse. D'outre-écran, elle relance et relie sciemment le couple d'amis.

Holmes, en tant que tel, n'est pas tant un dieu caché, comme Mycroft, qu'un perpétuel revenant. Il meurt toujours aux chutes de Reichenbach, mais en repaît souvent. Sa tendance à la mise en danger ou à l'autodestruction entre en résonance avec sa résistance au temps qui passe. Gygès, il s'éclipse ; Protée, il se transforme dans ses histoires comme au fil des films, se camoufle au point de disparaître à l'image lorsque s'achève le *Game of Shadows* de Ritchie. Plusieurs films ou séries se débarrassent de lui au profit de rivaux ou d'avatars, mais il les hante. On a manifestement besoin de lui,

besoin d'y croire, aujourd'hui comme hier. Comme Holmes, nous n'aimons ni l'ennui, ni la stagnation – et pas plus l'injustice des crimes impunis ou des faux coupables accusés, surtout dans une société qui semble avoir les moyens de faire mieux. Sale gosse éduqué, solitaire bien entouré, il a la curieuse maturité de l'homme retrouvant le sérieux qu'on mettait au jeu, enfant... Inusable bonheur de voir et s'entendre dire : *the game is on*, encore une ou plusieurs fois. ■

#### **Films et séries mentionnés dans l'article :**

- Misu Sharok* (*Miss Sherlock*, 2018), HBO Asia – Junichi Mori : 8 épisodes
- Mr. Holmes* (2015), Bill Condon
- Sherlok Kholms* (2013), Andreï Kavun : 8 épisodes
- Elementary* (depuis 2012), CBS – Robert Doherty : 121 épisodes
- Sherlock Holmes : A Game of Shadows* (*Sherlock Holmes : Jeu d'ombres*, 2011) – Guy Ritchie
- Sherlock* (depuis 2010), BBC – Mark Gatiss et Steven Moffat : 13 épisodes
- Sherlock Holmes* (2009) – Guy Ritchie
- Sherlock Holmes in the 22nd Century* (*Sherlock Holmes au XXII<sup>e</sup> siècle*, 1999-2000), DIC Entertainment – Sandy Ross : 26 épisodes
- Sherlock Holmes and the Chinese Heroine* (*Sherlock Holmes in China*, 1994) – Wang Chi et Yunzhou Liu
- Without a Clue* (*Élémentaire, mon cher... Lock Holmes*, 1988), Thom Eberhardt
- The Great Mouse Detective* (*Basil, détective privé*, 1986), Walt Disney Pictures – Ron Clements
- Young Sherlock Holmes* (*Le Secret de la pyramide*, 1985), Barry Levinson
- Sherlock Holmes* (1984-1994), Granada – John Hawkesworth : 36 épisodes et 5 téléfilms
- Meitantei Homuzu* (*Sherlock Holmes*, 1984), Mikuriya et Miyazaki : 26 épisodes
- Young Sherlock Holmes : The Mystery of the Manor* (1982), Granada – Nicholas Ferguson : 8 épisodes
- Sherlock Holmes* (1982-1983), Burbank Animation Studios : 4 téléfilms
- Priklyucheniya Sherloka Kholmsa i doktora Vatsona* (*Les Aventures de Sherlock Holmes et du docteur Watson*, 1979-1986), Lenfilm – Igor Maslennikov : 11 téléfilms
- Sherlock Holmes in New York* (*Sherlock Holmes à New York*, 1976), 20th Century Fox – Boris Sagal : téléfilm
- Sherlock Holmes' Smarter Brother* (*Le Frère le plus futé de Sherlock Holmes*, 1975), Gene Wilder
- The Seven-Per-Cent Solution* (*Sherlock Holmes attaque l'Orient-Express*, 1974), Nicholas Meyer et Herbert Ross
- The Private Life of Sherlock Holmes* (*La Vie privée de Sherlock Holmes*, 1970) – Billy Wilder
- Sherlock Holmes* (1939-1946), 20th Century Fox – Roy William Neill : 14 films



# À TRAVERS UN MIROIR, OBSCUREMENT

## PERTE D'IDENTITÉ ET FIN DU MYTHE

FRANCK KAUSCH

Une pyrotechnie de masques dont les miroirs s'enrouleraient en spirales sans fin (Nicolas Cage, John Travolta dans *Volte/Face* de John Woo)

Au début d'*En quatrième vitesse*, en 1955, le docteur Soberin refuse qu'on ranime une femme qu'il vient de faire torturer, « car il est interdit de réveiller les morts ». En 1997, dans *Minuit dans le jardin du bien et du mal*, Eastwood fait exactement cela, en ressuscitant le cadavre de Jude Law, le temps d'un sourire qui renvoie la vérité d'un crime à une énigme définitive. Cette vérité n'est plus, dès lors, un fait que l'on pourrait reconstituer ou rejoindre, mais quelque chose que l'on construit, et la justice n'est plus ce qui corrige une faute mais ce qui la rend indiscernable. Sans la limite claire et légale de la mort, le crime ne peut plus être racheté, et signifie dès lors autre chose.

Que s'est-il passé ?

Pour mémoire : le film noir, jusque dans les années 1960, c'est l'identification du chaos. Corriger un crime, par une vengeance parfois aveuglement violente, c'est entériner que le réel est un champ de forces dont l'essence même est la possibilité du désordre, de l'anomalie (la folie de Tommy Udo dans *Le Carrefour de la mort*, la trahison d'Eddie Mars dans *Le Grand Sommeil*, la désorientation de *L'Impasse tragique...*). Le film noir creuse l'ambiguïté du mal, redessine le monde à partir de l'hypothèse d'une entropie radicale, mais il produit à partir de ce détour (qui est bien sûr son véritable contenu) la répartition des puissances que la morale, objectivée dans l'ordre de la justice, ordonne et qui la conditionne. Qu'on pense à *La Proie*, où le lieutenant Candela, enfant du Bronx, établit le règne de la loi en se détournant de son *alter ego* devenu truand. Le geste face au crime trace la morale comme limite, que seul celui qui peut la franchir a le droit de

poser. La volonté des personnages ne consiste alors qu'à réaliser leur identité, dans une violence, sinon une cruauté, dont l'ordre communautaire devra se séparer. Et si *Johnny, roi des gangsters* est bien rédimé par une justice immanente qui prend la forme de la fille du procureur, sa métamorphose n'est pas le décret arbitraire d'une destinée flottante, mais le gain d'une nouvelle identité, pleine et homogène, qui l'a vaincu « comme un voleur dans la nuit », ainsi qu'on dit du Christ qui gagne une âme. Jusque chez l'homme hawkzien, dont les gestes efficaces et décisifs accouchent d'une grâce inattendue, la gratuité de l'action parfaite enfantant une morale supérieure. Le film noir américain n'affronte pas un mal supérieur, métaphysique ou destinal, il l'enfante dans l'action même où il en triomphe. C'est pourquoi ce mal ne dissout pas l'identité de ceux qui s'y confrontent, mais au contraire œuvre à la dessiner. Le film noir, en sapant l'équilibre du monde, le confirme comme le prolongement d'un geste, d'un bras, d'une arme.

Que s'est-il passé, alors ? Le 22 novembre 1963, sur Dealey Plaza à Dallas, un homme nommé Abraham Zapruder filme le défilé présidentiel. Il enregistre l'assassinat depuis un point de la direction duquel semblent provenir les tirs. Mais le contrechamp sera à jamais introuvable, l'image, aussi explicite et graphiquement foudroyante soit-elle, contient en elle ce manque premier, ce point aveugle qui empêche toute clarté des causes et des événements. Lorsque De Palma affirme que le cinéma des années 1970 est la recherche fiévreuse de ce contrechamp absent, il désigne par la paranoïa un malaise sans doute plus vaste : le film dit tout, mais ce faisant il cache le sens et la source



Un destin et une ironie morbide (Mark Wahlberg, Joaquin Phoenix dans *La nuit nous appartient* de James Gray)

de ce qu'il révèle. Dès lors, si toute image est obscurcie par sa propre impuissance à rendre compte de ses causes, fautes et crimes s'imposent désormais comme des faits opaques, ramifiés dans une fantasmagorie infinie. Les affronter, c'est se perdre, être aspiré dans une facticité sourde qui n'a plus même le mal pour mythologie ou fondation : Travis Bickle (*Taxi Driver*, 1976) vient de là, et avec lui une part cruciale du film criminel américain depuis quarante ans.

Celui-ci n'est donc plus l'épreuve d'une redéfinition du monde, d'une mise en évidence des pulsions entropiques qui le tissent et le découpent sur fond de fatalité, il est l'épreuve singulière, ponctuelle et désormais individuelle d'un brouillage. Le personnage n'est plus le sujet de cette épreuve d'un réel déréglé mais son objet. Soit la longue séquence d'ouverture de *Casino*, constituée d'une série indéfinie de raccords et de sauts, une multiplication de points de vue dilatant ou comprimant les instants au sein d'un continuum visuel qui ne produit jamais un récit dramatiquement construit, mais, dans ce montage morcelé et explosif, une impression de fixité ou de stagnation. Ce déroulement filmique, dont la matrice formelle est à chercher dans les actualités (et chez *Kane*), dissout l'espace et le temps dans un ruban de sensations et de situations, dont l'organicité demeure interne, et non plaquée par un récit ou une finalité externes. Même geste dans *Les Affranchis*, *Aviator* ou *Les Infiltrés* : décrire un univers homogène et organique au moyen de son contraire, un recommencement permanent de fragments centrifuges qui finissent par constituer un monde cohérent, même s'il est hystérique, agité, violent. Même la violence pure (Joe Pesci) y devient prévisible, car elle apparaît finalement comme la manifestation de la syntaxe même du plan, théâtre de pulsions s'employant vainement à mettre en forme le monde.

De fait, le héros scorsesien est l'homme de la puissance, plus exactement de l'illusion de la puissance. Il pense que sa puissance se voit et se mesure en pliant plastiquement le monde et les hommes, en dirigeant le flux de leurs forces, alors qu'il est en réalité façonné et avalé par ces forces, jusqu'à devenir son contraire : le traître des *Affranchis* ou de *Casino*, la victime expiatoire consumée dans le fantasme de sa rédemption (*Raging Bull*, *Mean Streets*, *Aviator*...). Le monde a son ordre et sa logique supérieure (Dieu, la Mafia, bref soumission et secret), mais cette logique est pulsionnelle et confuse : s'y inscrire, c'est s'y briser.

En débordant l'unité narrative de la scène, qui fut, chez Hawks notamment, le vocabulaire ultime de l'incarnation à l'écran, l'énoncé physique du sens même du monde, une pratique comme celle de

Scorsese prive l'univers qu'elle évoque de tout échafaudage de sens cohérent : tout y est décharge et choc, ce qui renvoie la causalité à une infinité de tensions centrifuges et empêche le mécanisme de l'imputabilité, donc de la faute. Donc de l'identité, dont le soubassement moral est sapé net. C'est là le contenu propre des *Infiltrés* : l'échange d'identité entre les personnages n'est jamais une pyrotechnie de masques, dont les miroirs s'enrouleraient en spirales sans fin (*Volte/Face*, *Face/Off*), mais l'impossibilité frontale de toute ipsité. Devant ce vide, qui traduit au fond l'impuissance face à un monde dérobé dans ses apparences et ses mensonges, chacun devient ce qui n'est pas lui, sans qu'aucune résolution dialectique ne vienne racheter un quelconque équilibre (voir *Shutter Island*). Là encore, le contrechamp manque, si bien que chacun n'est lui-même que dans ce qui le disloque et le nie, jusqu'à faire tourner à vide la matrice spirituelle de la rédemption (d'où le tropisme obsédant de la trahison, du manquement, de l'échec, c'est-à-dire la faillite d'une action qui ne peut plus définir les hommes que par une impuissance qui est devenue leur vrai *péché*). Sans doute faut-il trouver ici la raison



Chacun devient ce qui n'est pas lui (Leonardo DiCaprio, Mark Ruffalo dans *Shutter Island* de Martin Scorsese)

d'une quête omniprésente et fiévreuse de la paternité, forme impure et illégitime du destin (James Gray, *La nuit nous appartient*), soumission à une identité par héritage (voir les figures de Jack Nicholson et de Martin Sheen dans *Les Infiltrés*). Si toute identité est fausseté et mensonge, on ne peut cependant jamais s'en défaire totalement (*A History of Violence*, Cronenberg).

Un même brouillage apparaît chez James Gray sous une figure qui marque sans doute le puissant héritage de Henry King. Dans le cinéma de Gray, chacun est contraint de devenir ce qu'il est selon le mécanisme d'une vocation contrainte, qui sonne à la fois comme un destin et une ironie morbide. Comme Bobby dans *La Nuit*, Leo dans *The Yards*, chacun voue sa vie à un engagement qui lui est extorqué par la trame opaque du destin, lequel n'a plus le poids de la révélation d'un Michael Corleone, mais l'arbitraire d'une identité à la fois factice et tenace comme une tunique de Nessus : traître, fils, frère, autant de statuts qui n'ont que faire de la loi, d'ailleurs.

Le cœur du crime, c'est cela : en l'absence de *valeur*, chacun ne peut exister que par et comme le contraire de lui-même, polarité dont Michael Mann est le stratège majeur. Ainsi *Heat*, *Collateral* et, surtout, *Public Enemies* : le film se noue lorsque Dillinger s'introduit dans le commissariat, déambulant avec légèreté dans l'espace ennemi jusqu'à le conquérir plastiquement par la grâce ironique de ses mouvements, et lorsque Purvis vient sauver Billie de la violence du FBI en la portant avec une grâce pleine. Aussi incisive soit-elle, la métaphore de la réversibilité ou de l'indécidabilité du crime n'épuise pas la plasticité d'un tel chiasme, qui scelle moins l'ambiguïté morale des gestes de la loi (la lucidité héritée de l'histoire n'a plus guère besoin de ces indices explicites) que l'absolue identité de deux êtres qui perdent la leur à vouloir se refléter et s'accomplir dans leur plus haut ennemi. La parenté gestuelle, l'écho physique du chasseur et du chassé façonnent une identité trouble, où chaque geste s'annule de devenir celui de son reflet. Rencontrer son *doppelgänger*, c'est être déjà mort, c'est être l'autre, donc tout homme se trahit lui-même (*Miami Vice*).

Le mythe n'est ainsi plus ce qui structure l'existence, mais ce qui la menace, plus une vérité mais un coup de force. Et si *La Porte du Paradis* a vidé de leur sens les prétentions du récit global à orienter un futur, il n'en reste qu'un héritage crypté et inappropriable : le monde est le fantôme du monde (voir De Palma, *Scarface* ou *Snake Eyes*). C'est sans doute en raison de ce glissement, organiquement inévitable et, surtout, effet d'une tradition où le passage à la légende fut toujours le contenu et la prononciation même de l'histoire, qu'un geste comme celui de Tarantino en est venu à incarner au plus haut point la fécondité maudite et monstrueuse de l'identité au cinéma. La circularité du mythe réduite au jeu distancé avec ses figures (éros et thanatos, d'abord), toute identité est avalée dans sa propre démultiplication, laquelle ne doit sa vitalité qu'à une puissance d'incarnation que ses rébus cinéphiliques œuvrent en apparence à démonétiser. Les figures de Tarantino appartenant en fait aux machineries conventionnelles de la distanciation (*Django Unchained*, *Kill Bill*, surtout *Jackie Brown*), leur identité est déjà jouée et le crime une simple métaphore.

Plongé dans les voiles de sa propre spécularité, un tel cinéma, et avec lui toute une tradition joueuse, neutralise ce que d'autres ont pourtant percé : le film criminel aurait cette mission de révéler, dans l'énigme de ses déséquilibres et son impossible

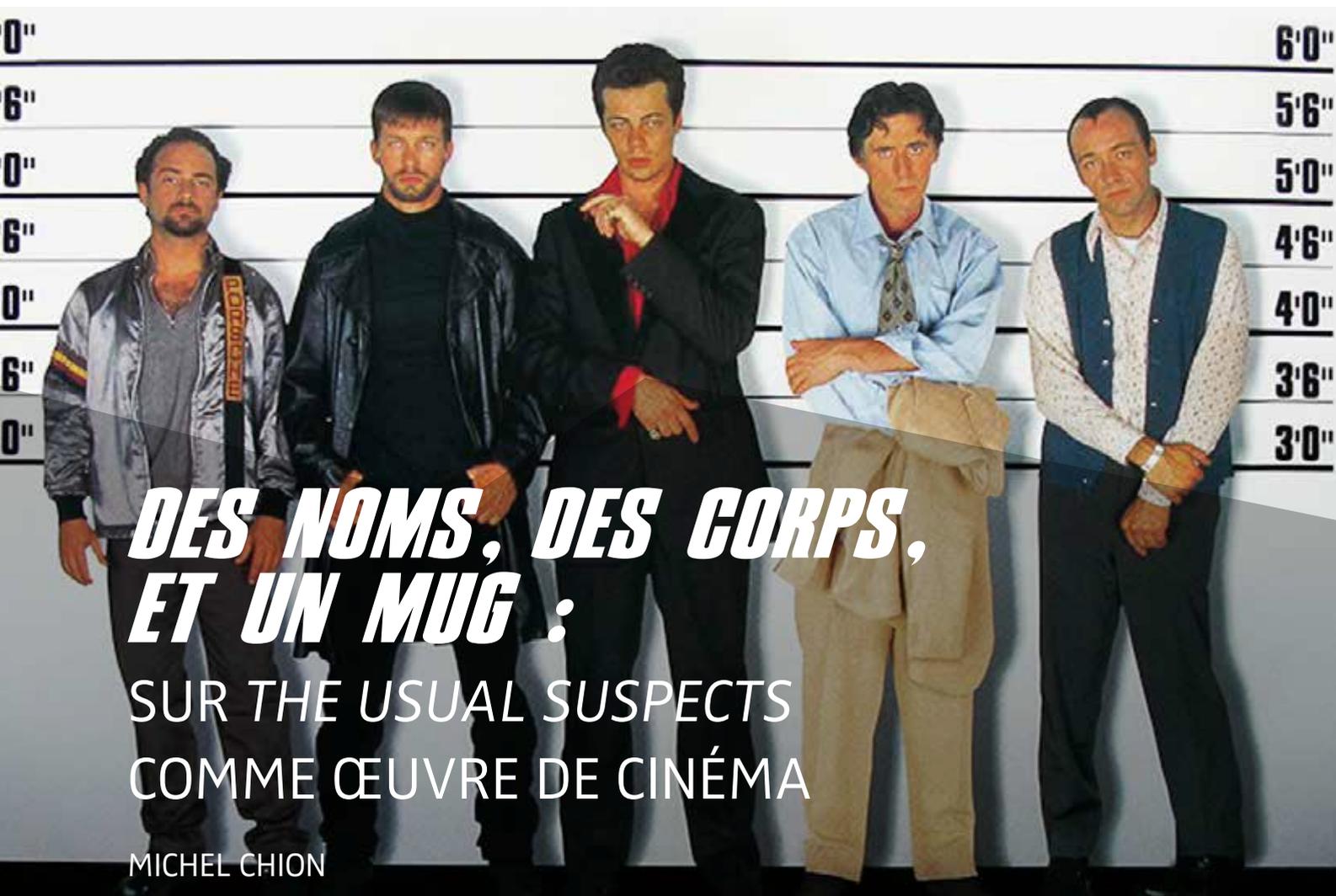


Se refléter et s'accomplir dans son plus haut ennemi (Johnny Depp dans *Public Enemies* de Michael Mann)

résolution, que le réel même est un secret. Il est la trace du mouvement par lequel les hommes échouent à le rejoindre, et s'en trouvent expulsés dans une solitude nouvelle qui n'est celle ni du justicier ni de la victime, mais celle de l'exilé. Au fond, le cinéma américain n'a jamais rien fait d'autre que cacher et retirer : d'abord, par une iconographie capable d'assimiler fiction et vérité, pour suggérer que l'action était par elle-même la prononciation d'un mythe. Aujourd'hui, avec plus de scrupules peut-être, mais surtout plus d'inquiétude, que la vérité n'écloît jamais, et que prétendre la montrer c'est au fond la taire. Avec, à la place de la lucidité, l'opulence du cauchemar. ■

#### Films mentionnés dans l'article :

*Les Affranchis/Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990  
*A History of Violence*, David Cronenberg, 2005  
*Aviator/The Aviator*, Martin Scorsese, 2004  
*Le Carrefour de la mort/Kiss of Death*, Henry Hathaway, 1947  
*Casino*, Martin Scorsese, 1995  
*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941  
*Collateral*, Michael Mann, 2004  
*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012  
*En quatrième vitesse/Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955  
*Volte/Face / Face/Off*, John Woo, 1997  
*Le Grand Sommeil/The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946  
*Heat*, Michael Mann, 1995  
*L'Impasse tragique/The Dark Corner*, Henry Hathaway, 1945  
*Les Infiltrés/The Departed*, Martin Scorsese, 2006  
*Jackie Brown*, Quentin Tarantino, 1997  
*Johnny, roi des gangsters/Johnny Eager*, Mervyn LeRoy, 1948  
*Kill Bill*, Quentin Tarantino, 2003-2004  
*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973  
*Miami Vice*, Michael Mann, 2006  
*Minuit dans le jardin du bien et du mal/Midnight in the Garden of Good and Evil*, Clint Eastwood, 1997  
*La nuit nous appartient/We Own the Night*, James Gray, 2007  
*La Porte du Paradis/Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980  
*La Proie/Cry of the City*, Robert Siodmak, 1948  
*Public Enemies*, Michael Mann, 2009  
*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980  
*Scarface*, Brian De Palma, 1983  
*Shutter Island*, Martin Scorsese, 2010  
*Snake Eyes*, Brian De Palma, 1998  
*The Yards*, James Gray, 2000



# DES NOMS, DES CORPS, ET UN MUG :

## SUR THE USUAL SUSPECTS COMME ŒUVRE DE CINÉMA

MICHEL CHION

Le line up (affiche du film)

Tout le monde – ou presque – sait maintenant que *The Usual Suspects*, grand succès de l'année 1995, écrit par Christopher McQuarrie (qui y gagna un Oscar) et dirigé par Bryan Singer, ne doit pas seulement son titre, mais aussi son concept, son noyau générateur, à une ou plutôt deux répliques de *Casablanca*. Au début de l'œuvre mythique de Michael Curtiz, le capitaine Renault (Claude Rains), censé faire régner l'ordre vichyste dans cette grande ville du Maroc colonial, en 1941, assure au major Strasser (Conrad Veidt) que pour répondre au meurtre de deux militaires allemands par des résistants il a fait arrêter « *twice the usual number of suspects* ». À la fin, lorsque Strasser lui-même a été abattu par Rick Blaine (Humphrey Bogart), Renault, présent à la scène, tire d'affaire le meurtrier en annonçant aux gendarmes qui accourent : « Arrêtez les suspects habituels » (*Round up the usual suspects*). Ces immuables et fantomatiques suspects habituels, sans nom ni visage, flottant dans les limbes où se tiennent les personnages d'un film quand le dialogue se borne à en effleurer l'existence, on pouvait, s'est dit McQuarrie, les habiller d'un nom et leur créer une histoire. De là, l'idée de la scène surréaliste de confrontation (*line up*) où cinq hommes dépareillés, qui diffèrent du tout au tout par la taille, l'aspect, les vêtements, le style, et qu'on a arrachés aux occupations les plus disparates (l'un répare

une voiture, l'autre déjeune dans un restaurant chic au milieu de gens aisés pour discuter une affaire, le troisième déambule bizarrement dans la rue), sont rassemblés pour venir dire à tour de rôle devant un miroir sans tain, afin de permettre une identification, la phrase que le coupable d'un vol de camion aurait dite au conducteur : « *Hand me the keys, you fucking cocksucker* », avec des variantes. L'absurdité de cette comparaison de personnages impossibles à confondre donne lieu à une image globale en cinémascope, qui a fourni, une fois refaite pour le format vertical, l'affiche du film. On trouve nombre de scènes de « *line up* » au cinéma, dans lesquelles se cache, impassible au milieu des figurants, la star du film (un exemple célèbre se trouve dans *Le Samouraï*, de Melville), mais celle de *The Usual Suspects* arrive peu après le début de l'œuvre et lui donne son élan narratif, en même temps que son image de base. Il s'avère plus tard qu'elle était destinée à unir, pour un destin commun, les cinq personnages. On sait d'ailleurs que cette séquence est traitée de manière bouffonne : l'un des personnages, McManus (Stephen Baldwin) prononce la phrase « *give me the keys, etc.* » avec une violence arbitraire et parodique, et les autres suspects prétendus ont du mal à se retenir de rire. Sur le tournage de cette scène aussi brève que marquante, toutes sortes d'anecdotes, de « *trivia* »,



L'extraordinaire accent spanglish totalement inventé  
(Benicio Del Toro dans *The Usual Suspects* de Bryan Singer)

courent dans les bonus de DVD et les sites Internet : les acteurs n'auraient pas réussi à garder leur sérieux parce que l'un d'eux, Benicio Del Toro, avait émis un pet. Singer aurait eu l'idée de garder ces rires intempestifs, de changer le texte, et de tout cela le monteur John Ottman (qui est aussi, cas plutôt rare, l'auteur de la musique du film, d'un ton romantique bien trouvé et très original pour un thriller viril) a su tirer le meilleur parti. C'est aussi le moment où Del Toro fait entendre pour la première fois son extraordinaire accent hispano-anglais (*spanglish*) totalement inventé. Cette scène, mémorable, est souvent citée, comme le « *You're talkin' to me ?* » de De Niro dans *Taxi Driver*, et le monologue parlé d'amour filial d'Al Jolson dans *The Jazz Singer* comme un des grands bonheurs d'improvisation sur un plateau de cinéma. Elle renforce la solidarité entre les personnages, et par ailleurs, magiquement, souligne le côté « tableau vivant » de la scène, par la façon même dont elle en dérange l'agencement et la circonstance, et ainsi les souligne.

L'autre « matrice » du film, qui n'est révélée qu'à la fin, en même temps que le *twist* sur lequel repose l'histoire, est également une idée de totalisation visuelle d'un aléatoire disparate : l'idée du *bulletin board*, du tableau d'affichage sur lequel sont épinglés des avis de recherche, des coupures de presse, qui servent pour suivre des affaires en cours. On trouve des *bulletin boards* dans les films d'enquête journalistique, (comme *Les Hommes du président*, de Pakula) et dans le bureau du shérif de *Rio Bravo*, de Hawks, mais ce qui est d'ordinaire un élément de décor passif, que le spectateur n'est pas invité à regarder de près, joue ici, rétroactivement, un rôle crucial. Je fais allusion à la vision qu'a pour la première fois l'inspecteur Kujan (Chazz Palminteri) du tableau de service qui était dans son dos lorsqu'il a interrogé Verbal Kint (Kevin Spacey). Lorsqu'il comprend que Verbal s'est amusé à piquer sur le tableau et dans le décor qui l'entourait des noms propres pour son élucubration, il en laisse tomber de surprise la tasse de café qu'il tenait en main, et qui se brise. Comme l'écrit le scénario, il ne regarde plus ce qui est sur le *bulletin board*, mais le *bulletin board* lui-même. « Les yeux de Kujan sont fixés sur une plaque de métal portant le nom du manufacturier : on lit

« Quartet Skokie, Illinois » ». Or, Verbal a commencé sa « confession » en racontant qu'il a fait partie d'un *barbershop quartet* (quatuor masculin de quatre personnes chantant *a cappella*) dans ladite ville de Skokie. Cette réalisation est muette : les noms prononcés par Verbal retournent à l'écrit dont son récit les a tirés, mais un écrit de rencontre, épars dans le monde. Il s'avère que Verbal Kint – alias Keyser Söze – en a habillé son histoire, que de ces défroques vides il a fait des personnages vivants, en nommant par exemple l'un d'entre eux Kobayashi. Or deux mots sont imprimés sur le fragment de porcelaine qui constituait le fond du mug bon marché où Kujan a bu son café et que Kint avait constamment sous les yeux : KOBAYASHI PORCELAIN.

Il est à noter que ce nom a été prononcé par Kint avant que l'on ne voie, dans un des flash-back, le personnage qui reven-

dique ce nom mais qui a les traits bien reconnaissables de Pete Postlethwaite, un acteur déjà connu à la sortie du film, notamment par des films de Terence Davies et Jim Sheridan. Il s'est créé pour l'occasion, dit un critique britannique, un invraisemblable accent « gallois-pakistanaï ». Or, les personnages ne font aucun commentaire entre eux sur la disparité entre le nom de Kobayashi, son accent et son aspect. Ce sans-dire crée un gouffre de plus, ce que j'appelle au cinéma *l'ombre du dit*. Dans la réalité, on peut s'appeler Kobayashi (nom très courant au Japon, celui notamment d'un cinéaste), sans avoir le physique suggéré par ce nom, cela parce qu'on est métis, adopté, etc. Au cinéma, c'est autre chose. Le choix d'un acteur de type européen pour « incarner » un nommé Kobayashi est une idée brillante, qui ne figure pas dans le scénario original et qui empêche le corps du personnage de fusionner avec son patronyme.

Toutefois, lorsque Kint, qui a abandonné sa boiterie et sa paralysie feintes, rejoint à la fin une voiture dont le conducteur l'attend, le scénario dit : « Le conducteur est Kobayashi, ou l'homme dont nous avons fait la connaissance comme tel. » Dans un roman, le nom propre d'un personnage s'identifie à ce personnage même – ce qui donne une force particulière aux changements de patronymes chers aux romans-feuilletons du XIX<sup>e</sup> siècle, des plus illustres (*Les Misérables*) aux plus méprisés, du moins aujourd'hui (*La Porteuse de pain*, de Xavier de Montépin). Dans ce dernier ouvrage, l'auteur tient à nous rappeler sans arrêt le nom réel du méchant de l'histoire – à côté de celui qu'il s'est criminellement approprié et par lequel la société le connaît, ou plutôt le méconnaît. Alors que dans un film, nom et corps du personnage se séparent aisément. L'un peut être connu avant l'autre, ou après l'autre, ou encore ils peuvent être oubliés par le spectateur au profit de celui de l'interprète, etc. Or, ici, le film tourne bien autour d'un nom, qui met en transe certains personnages quand ils l'entendent ou le prononcent, celui du mythique méchant Keyser Söze.

À propos de son identité, et même du postulat de son existence, les discussions auxquelles a donné lieu le film tournent souvent autour d'une déloyauté que comporteraient les scènes amenées



Un élément de décor passif joue ici, rétroactivement, un rôle crucial (Kevin Spacey, Chazz Palminteri)

en flash-back par la « confession » de Kevin Spacey : contrairement à des exemples connus comme *Psychose* ou *Sixième sens*, de Shyamalan, et de la même façon au contraire qu'une œuvre sur laquelle Hitchcock a fait son célèbre *mea culpa*, *Stage Fright/Le Grand Alibi*, 1950, *The Usual Suspects* ose nous tromper en montrant, dans une scène racontée par Roger « Verbal » Kint, celui-ci et Keyser Söze comme distincts, contrairement à ce que dévoile la fin. La tricherie est indéniable, si l'on croit à une règle du jeu narrative qui resterait valable pour tout film.

Mensonge ou pas, le procédé ne me dérange pas ici, même en revoyant le film, car celui-ci nous invite à le suivre comme une narration fabulée au fur et à mesure. Un conte à faire peur dans lequel le verbe et notamment la profération des noms créent au fur et à mesure la réalité cinématographique, tout en asseyant celle-ci sur des images fondamentales, celles que j'ai dites : vers le début, la comparution en écran large, avec des personnages dont les noms sont encore mal repérés ; à la fin, le tableau de service et les objets dans le bureau où Kujan interroge Kint et où des noms offerts, qui sont dans le décor et que nous pouvons toujours croire avoir manqué de voir – comme la *Purloined Letter* de la nouvelle de Poe telle que l'analyse Jacques Lacan – sont en attente d'incarnation.

Le spectateur n'a donc pas affaire à des personnages, mais à des bric-à-brac, bric-à-brac de noms mais aussi de caractérisations qui ne font pas des êtres achevés, et restent des superpositions de traits. L'accent *spanglisch* que s'est donné Benicio Del Toro, par exemple, ne « matche » pas avec le nom de son personnage, Fenster ; il n'emblématise rien. Quand George Raft, dans le *Scarface* de Hawks, joue à faire sauter une pièce de monnaie dans sa main (un *gimmick* qu'il reprend parodiquement dans *Some Like It Hot* et qui a servi de référence à beaucoup de films noirs), cela caractérise un personnage de mafieux dont l'allure est cohérente avec le nom italo-américain. Dans *The Usual Suspects*, c'est le

contraire : les éléments se disjoignent et la cohérence narrative semble prendre l'eau. D'aucuns (comme Laurent Jullier, dont c'est le modèle historique unique et à tout faire) pourront y voir du « post-modernisme ». Je n'en crois rien et il suffit de citer *Le Testament du docteur Mabuse*, de Fritz Lang (1933), sur le scénario de Thea von Harbou, qui avance de la même façon sans craindre les apparentes inconséquences, et qui s'inscrit dans la belle tradition du *serial*.

Néanmoins, *The Usual Suspects* arrive à un certain moment dans l'histoire du film noir. Un sextette de personnages masculins sur lesquels des noms sont « apposés » comme arbitrairement, ça ne vous rappelle aucun film ? *Reservoir Dogs*, bien

sûr, sorti trois ans plus tôt que le film de Singer, lequel peut-être n'aurait pu être réalisé sans le précédent du film de Tarantino, où les personnages se voient attribuer des surnoms correspondant à une couleur. Néanmoins, *Reservoir Dogs* reste à mes yeux un jeu de rôles habilement écrit, construit et joué, du « théâtre filmé » conceptuel, auquel manque un ancrage cinématographique fort, celui-là même que contenait en puissance le script de McQuarrie et que Bryan Singer a su magnifier.

Parmi les nombreuses trouvailles de cinéma qu'on trouve dans son film, je citerai encore le moment grand-guignolesque où, dans une clinique, un rescapé sous perfusion de l'incendie du bateau se met à réagir avec terreur à la prononciation du nom de Söze : non seulement on entend le bip qui contrôle le battement de son cœur s'accélérer, mais aussi un voyant lumineux de l'équipement médical se met lui-même à afficher un dessin cabalistique, comme si le nom du diable s'écrivait en lettres imprononçables, ou plutôt refusait de s'écrire. Voilà de l'inscription cinématographique – dans mon livre sur *L'Écrit au cinéma*, je préfère dire « *excription* » – ou je ne m'y connais pas. ■



Kobayashi : le corps du personnage ne fusionne pas avec son patronyme (Pete Postlethwaite)



# TALES OF TRUE CRIME

## SÉRIES CRIMINELLES AMÉRICAINES AUX FRONTIÈRES DU RÉEL

ARIANE HUDELET

Le désir de Durst lui-même de s'entretenir avec Jarecki, (Robert Durst, Andrew Jarecki dans *The Jinx* d'Andrew Jarecki)

« À la différence de toutes les autres, cette histoire est vraie », revendiquait Alfred Hitchcock en préambule du *Faux Coupable* (1956). Déjà, l'étiquette *true crime*, récit de non-fiction fondé sur de vrais crimes, permettait de capter l'attention des spectateurs. La fascination pour « les faits réels » est un filon à la fois commercial et artistique, le public et les auteurs se révélant éternellement fascinés par ces crimes où le réel « dépasse la fiction ». Depuis quelques années, le genre du *true crime* connaît une popularité inédite à la télévision américaine, pas tant par le nombre de programmes qui lui sont consacrés (ils étaient déjà nombreux, par exemple sur des chaînes spécialisées comme TruTV, Investigation Discovery, ou Court TV), mais par son entrée dans des productions de prestige, bien loin des programmes peu scénarisés et sensationnalistes qui dominaient auparavant et dont le succès reposait avant tout sur les instincts voyeuristes des spectateurs. Aujourd'hui, les crimes réels inspirent des séries haut de gamme, au scénario complexe, à la mise en scène élaborée, parfois associées à des figures d'auteur et récompensées par des prix prestigieux.

Comme l'a étudié Jean Murley dans son livre *The Rise of True Crime* (2008)<sup>1</sup>, le genre est d'abord littéraire. Il émerge dans les années 1940 et 1950, dans les pages de magazines tel *True Detective*, et se caractérise par une nouvelle manière d'écrire sur le crime qui met en avant la psychologie des personnages et spéculé sur les motivations et les pensées secrètes des tueurs. Des magazines de l'époque jusqu'aux séries télévisées actuelles,

en passant par des romans tel *De sang-froid* de Truman Capote (1966) ou des films comme *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), il s'agit, dans ce *true crime* moderne, de construire du sens à partir de ce qui n'en a pas et de proposer une réflexion sur la société américaine contemporaine, par le prisme des crimes les plus innommables et de leur prise en charge plus ou moins satisfaisante par la justice. La frontière entre la documentation de faits réels et l'ajout de ressorts fictionnels est parfois floue, dans la tradition d'un journalisme « littéraire » courant aux États-Unis, qui traite les protagonistes comme des personnages et construit des effets de suspense – forme de journalisme qui n'est, d'ailleurs, pas très bien vue en France, où la « fictionnalisation » est souvent considérée comme une dérive dangereuse. Qu'il s'agisse de documentaires, de docudramas ou de fictions documentées fondées sur des faits réels, que nous disent ces œuvres sur notre relation au réel à l'époque de la prétendue « post-vérité » ? Quelle est la responsabilité morale, voire juridique, de ces œuvres par rapport au réel dont elles s'inspirent, et que peut-on accepter en matière d'hybridations entre information et divertissement ? Les œuvres les plus intéressantes sont, bien sûr, celles qui ne se contentent pas de flatter les pulsions voyeuristes des spectateurs, mais qui utilisent la caméra et le montage comme outil d'analyse du fait criminel et de ses ramifications sociales, et proposent une interrogation métaphysique sur leurs propres motivations pour s'adonner à cette plongée dans l'horreur.

Cette vogue récente semble avoir été déclenchée, non pas par une série télévisée, mais par le succès sans précédent d'un podcast judiciaire intitulé *Serial* (Sarah Koenig, WBEZ, 2014), dont les 12 épisodes enquêtaient sur le meurtre d'une jeune fille à Baltimore en 1999, Hae Min Lee, et sur la condamnation peu satisfaisante de son ex-petit ami, Adnan Syed. L'émission mélange journalisme d'investigation, récit à la première personne et effets littéraires, et maintient les auditeurs en haleine grâce à des stratégies spécifiquement sérielles : *cliffhangers*, retournements de situation, multiplicité des personnages ambigus. Récompensée par un Peabody Award, elle compte maintenant deux saisons, bientôt une troisième, et est en passe de devenir une série télévisée diffusée par HBO. Véritable phénomène (en juin 2017, les épisodes avaient été téléchargés plus de 175 millions de fois), le podcast a conduit les avocats de Syed à demander un nouveau procès, grâce aux éléments nouveaux mis au jour par l'enquête de *Serial*.

En 2015, la même recette a fait le succès de deux mini-séries documentaires : *The Jinx, the Life and Deaths of Robert Durst* (HBO, 6 épisodes) et *Making a Murderer* (Netflix, 10 épisodes). *The Jinx* d'Andrew Jarecki retrace l'histoire extraordinaire de Robert Durst, héritier riche et fantasque soupçonné de plusieurs meurtres, dont celui de sa première épouse. La série met sa propre élaboration au cœur de son dispositif, puisqu'elle naît au départ du désir de Durst lui-même de s'entretenir avec Jarecki, après avoir vu le film de fiction que celui-ci avait réalisé à partir de son histoire (*All Good Things*, 2010). La série, structurée par les entretiens accordés par Durst au documentariste, combine des extraits de ces entretiens, des interviews d'autres protagonistes de l'histoire, des images d'archives, mais aussi des reconstitutions des faits tournées par Jarecki, délibérément mises en scène et stylisées, ainsi que des images du tournage dans un effet de mise en abyme. Ce mélange crée une œuvre fascinante et addictive, marquée par certains coups de théâtre qui ont eu une incidence sur le processus de la justice. Les auteurs de la série ont en effet découvert un élément incriminant Durst, qu'ils n'ont pas révélé d'emblée à la police, mais porté d'abord à l'attention du suspect lors d'un entretien filmé, au bénéfice de la tension dramatique de leur récit, mais au détriment sans doute d'une certaine déontologie. Dans tous les cas, ces choix ont été débattus dans la presse lors de la diffusion de derniers épisodes. L'arrestation de Durst pour meurtre, la veille de la diffusion du dernier épisode, est venue à point nommé pour rassembler un public massif – ce dernier épisode révèle en effet une confession de Durst, qui avoue à mi-voix qu'il les a « tous tués bien sûr », alors qu'il était seul et n'avait pas conscience que son micro était resté branché.

L'impact judiciaire du *true crime* est au premier plan aussi dans le cas de *Making a Murderer* (Netflix, 2015), dont les dix épisodes suivent l'histoire rocambolesque de Steven Avery, innocenté du viol pour lequel il avait été incarcéré dix-huit ans plus

tôt, grâce à des tests ADN, puis accusé à peine deux ans plus tard d'un nouveau meurtre sordide. De nombreux débats ont accueilli, là encore, la série et son succès, les créatrices ayant choisi un parti pris insistant sur les défauts de procédure et la corruption évidente de la police du Wisconsin, tout en éludant certains éléments à charge.

La puissance de la forme, dans ces deux exemples, réside aussi dans la capacité du récit sériel à rester ouvert pour couvrir une affaire sur plusieurs années, quitte à reprendre le fil lorsque des faits nouveaux entrent en jeu : ainsi, Jean-Xavier de Lestrade reprend en 2011 le tournage de *The Staircase* (*Soupons*, Canal+/The Sundance Channel, 2003), qui avait suivi le procès de Michael Peterson, écrivain américain jugé pour le meurtre de son épouse. Des révélations sur les nombreuses fautes professionnelles de l'expert en taches de sang, dont le témoignage avait fortement nui au prévenu, ont en effet conduit la justice à ouvrir une nouvelle instruction, au cours de laquelle – mise en abyme troublante – les images tournées par De Lestrade en 2003 ont été utilisées comme preuve pour invalider les affirmations de l'expert. Les nouveaux épisodes seront diffusés sur Netflix à l'été 2018.



Un parti pris insistant sur les défauts de procédure (Steven Avery dans *Making a Murderer* de Laura Ricciardi et Moira Demos)

L'influence qu'ont certaines séries documentaires de *true crime* sur des affaires en cours, ou rouvertes au vu de certains éléments révélés par la série, pose de véritables questions éthiques, notamment sur le lien entre l'impact juridique, et plus généralement l'impact humain, et le pouvoir de fascination indéniable qui rapproche ces œuvres de certains ressorts de la télé-réalité (notamment par l'idée que l'issue est incertaine, et que l'histoire est en train de s'écrire). L'éthique documentaire est-elle compatible avec les ficelles inévitablement sensationnalistes de cette forme de divertissement ?

Pour certaines séries récentes, c'est le recul historique qui permet d'éviter ces écueils. Il ne s'agit pas tant alors d'élucider que de tenter de comprendre, de proposer un supplément d'analyse grâce au regard rétrospectif et au temps long du récit sériel. C'est le cas, en 2017, de deux séries remarquables, l'une documentaire,



Un tournant dans l'histoire des chaînes d'information (O.J. Simpson dans *O.J. : Made in America* d'Ezra Edelman)

et l'autre fictionnelle, portant sur la même histoire, celle d'O.J. Simpson. Star du football, acteur et homme d'affaires, « O.J. » est accusé, en 1994, du meurtre particulièrement violent de son épouse Nicole Brown Simpson et de son ami Ronald Goldman. L'arrestation, le procès et l'acquittement d'O.J. Simpson malgré une somme de preuves accablantes, ont constitué un événement national d'une ampleur sans précédent aux États-Unis, et marqué un tournant dans l'histoire des chaînes d'information (CNN, par exemple, a consacré des journées entières de direct à l'affaire). Moins de deux ans après les émeutes de Los Angeles déclenchées par l'acquittement révoltant des policiers qui avaient tabassé Rodney King sous l'objectif d'une caméra amateur, O.J. Simpson devient un symbole qui cristallise les tensions raciales du pays – la justice américaine, fautive par le passé d'avoir acquitté tant de coupables blancs lorsque leurs victimes étaient noires, acquitte pour la première fois un prévenu noir en partie en raison de sa couleur de peau. Avec O.J. Simpson, nous avons un tueur de la *jet set* dont la *dream team* d'avocats remet la question de l'appartenance ethnique au cœur du procès, procès où la question de la vérité du crime devient progressivement moins importante que les enjeux sociaux et politiques.

C'est cela qu'analysent ces deux séries dont la spécificité n'est pas de dévoiler des faits nouveaux ni de proposer des réponses inattendues, mais bien de revisiter une histoire déjà archiconnue pour en explorer les ramifications historiques, sociales, politiques, en la replaçant dans un temps long et un contexte élargi. Par leur concentration sur des mêmes faits, les deux séries nous éclairent sur la différence qui sépare forme documentaire et forme fictionnelle. En choisissant la

mise en scène et l'incarnation des protagonistes par des acteurs, *American Crime Story: The People Vs. O.J. Simpson* (FX, 10 épisodes) joue notamment sur l'empathie du public, en étoffant les personnages des avocats et des procureurs et en s'interrogeant sur leur médiatisation à outrance pendant le procès. Avec la distance fictionnelle, la série nous permet d'aller au-delà de l'image publique qui avait été construite par la presse à scandale, puis plus généralement dans l'imagination populaire. La procureure Marcia Clark, par exemple, avait vite été réduite à ses changements de coiffure et à des révélations indiscrettes sur sa vie privée. L'autre procureur, Christopher Darden, est resté associé à son choix désastreux de demander au prévenu d'essayer le gant ensanglanté en plein procès, mais la série en fait un personnage touchant, aveuglé par son désir de justice, et non une

simple figure d'Oncle Tom, de traître à la cause noire, comme il avait pu être présenté à l'époque.

La série décide donc de substituer sa mise en scène à des images déjà vues et revues, car diffusées en boucle à la télévision à l'époque et reprises par tous les médias (la Ford blanche d'O.J. Simpson en fuite, suivie par une horde de voitures de police, et filmée en direct par les hélicoptères des chaînes de télévision ; O.J. essayant le gant ensanglanté et retournant la situation à son avantage lors du procès), et des répliques devenues célèbres (comme celle de l'avocat de la défense Johnnie Cochran, concluant sa plaidoirie par un distique efficace censé éliminer l'une des preuves majeures : « *If it doesn't fit, you must acquit* » – S'il [*le gant*] est trop serré, il faut acquitter !). Ce travail de re-création, de copie, encourage les spectateurs à investir l'écart entre leurs souvenirs et cette reconstitution, à



Jouer sur l'empathie du public en étoffant les personnages des avocats et des procureurs (John Travolta, David Schwimmer, Cuba Gooding Jr. dans *American Crime Story: The People Vs. O.J. Simpson*, série conçue par Ryan Murphy)

remettre en cause leur mémoire des faits construite par les médias et, ainsi, à interroger leurs idées préconçues sur l'affaire. Produite par le *showrunner* prolifique Ryan Murphy (à l'origine des séries *American Horror Story* et *Glee*), et écrite par les scénaristes Scott Alexander et Larry Karaszewski, (rompus à ce genre d'écriture grâce à leur travail sur *Ed Wood*, *Man on the Moon* et *The People Vs. Larry Flynt*) la série se distingue ainsi du livre de Jeffrey Toobin qu'elle adapte (*The Run of His Life: The People v. O.J. Simpson*, 1996) par cette réflexion sur la forme audiovisuelle, par le supplément d'âme apporté par des grands acteurs (Cuba Gooding Jr., John Travolta, Sarah Paulson, entre autres) et par les nombreux clins d'œil au temps présent. Robert Kardashian, par exemple, ami et avocat de Simpson, est montré en compagnie de ses filles Kim et Chloé, les mettant en garde contre les dangers de la célébrité. Les attaques sexistes contre Marcia Clark, elles, prennent une couleur particulière au lendemain de la défaite d'Hillary Clinton. Et bien sûr, la mise en perspective de l'histoire par le préambule essentiel sur les émeutes de Los Angeles après l'affaire Rodney King nous rappelle que le mouvement *Black Lives Matter* n'est qu'une étape parmi tant d'autres dans la longue et tragique histoire raciale des États-Unis.

Ce contexte racial est l'architecture principale de l'autre série, documentaire cette fois, consacrée à cette affaire. *O.J. : Made in America* (ESPN, 5 épisodes), créée par Ezra Edelman, consacre l'essentiel de son premier épisode à l'enfance d'O.J. Simpson, à son départ des quartiers pauvres de San Francisco pour trouver la gloire comme star du football. En parallèle, de nombreuses archives retracent les violences répétées perpétrées par la police de Los Angeles à l'encontre des Noirs, conduisant aux émeutes de Watts, et à l'essor de l'activisme afro-américain tandis que le footballeur, lui, prend soin de ne jamais s'identifier à une quelconque communauté et de rester en dehors des enjeux raciaux : « Je ne suis pas noir, je suis O.J. », déclare-t-il. Sorte d'anti-Mohammed Ali, Simpson devient une icône de la *jet set*, poursuivant sa carrière comme acteur, icône publicitaire (pour Hertz) et homme d'affaires, évoluant dans un cercle mondain blanc, entretenant d'excellentes relations avec les policiers de Los Angeles qu'il invitait régulièrement dans sa luxueuse propriété.

Les épisodes suivants équilibrent les enjeux raciaux du procès en mettant en avant la violence conjugale de Simpson : avec les nombreux appels téléphoniques de Nicole Brown aux services d'urgences, les photos révélant l'ampleur de ses ecchymoses et les témoignages de proches. Les grands enjeux du procès tournent donc autour des questions de genre (*gender*, notamment la violence faite aux femmes) et des questions raciales – enjeux fortement teintés par les questions de classe sociale –, et surtout la culture pernicieuse de la célébrité. C'est la force du documentaire de ne pas prendre parti et de mettre en avant les implications multiples de ce procès, ce qui permet de faire comprendre au public blanc la joie débridée d'une majorité des Afro-Américains à l'annonce du verdict, tout comme de sensibiliser le public afro-américain aux ambiguïtés de cette liesse populaire.

Si le choix d'une distance historique qui est le fait aussi par exemple de *Mindhunter* (Netflix, 2017) ou *Manhunt: Unabomber* (Discovery Channel, 2017), qui toutes deux, se penchent sur des faits passés – les années 1970 pour la première, 1990 pour la

seconde – permet d'éviter certains écueils éthiques, la distance réflexive peut être aussi celle de l'ironie ou de la parodie. Ainsi *American Vandal* (Netflix, 2017) est un « mockumentaire » qui reprend tous les codes de *true crime* pour tenter d'élucider le mystère (fictif) de graffitis phalliques sur des voitures garées sur le parking d'un lycée. La série *Fargo* (FX, 2014), quant à elle, libre variation sur le film des frères Coen de 1996, ouvre chacun de ses épisodes par la même mise en garde qui ouvrirait le film : « Ceci est une histoire vraie. » L'ironie, déjà présente dans le film, est ainsi augmentée dans la série, puisque la phrase devient un refrain, un leitmotiv qui sert surtout à construire un générique percutant et surprenant à chaque nouveau chapitre, et qui fait écho au questionnement mené au fil des trois saisons sur la manipulation des apparences et sur les écarts entre le réel et sa perception.



Le choix d'une distance historique (Sam Worthington dans *Manhunt: Unabomber*, réalisé par Greg Yaitanes)

En somme, qu'il s'agisse d'appréhender le fait divers comme symptôme des dysfonctionnements d'une société, ou d'explorer l'insondabilité du mystère du mal, le *true crime* est bien proche du polar et la revendication de « vérité » du genre permet surtout de complexifier les enjeux de représentation de ces crimes, dès lors qu'ils sont qualifiés de « réels ». On peut s'interroger sur les limites du genre, se demander si nous avons moralement le droit de nous abandonner totalement aux émotions fortes suscitées par ce mode de divertissement ou si toute mise en scène de faits réels est synonyme de manipulation. La grande complexité des séries récentes de *true crime*, qu'elles soient documentaires, fictionnalisées ou hybrides, nous encourage justement à examiner la frontière débattue entre les faits et leur représentation, démarche éminemment politique et utile à l'époque de la pré-tendue « post-vérité » et des *fake news*. ■

1. Jean Murley, *The Rise of True Crime. 20th Century Murder and American Popular Culture*, Praeger, Westport, Connecticut, 2008.



# AUTOPSIE DU THRILLER ESPAGNOL

PASCAL BINÉTRUY

Ce sont des puzzles (Bárbara Lennie, Eva Llorach et Luis Bermejo – de dos – dans *La niña de fuego* de Carlos Vermut)

À force de célébrer la réussite de la transition démocratique accomplie par l'Espagne après quarante ans de dictature, sa participation exemplaire à la construction européenne et la modernisation de son économie, on a fini par oublier qu'elle avait derrière elle une longue tradition de violence politique à laquelle l'Inquisition, le franquisme et le terrorisme basque ont apporté une généreuse contribution. Depuis que s'est installée l'alternance politique et que l'exercice du pouvoir s'est normalisé, l'Espagne compense sa mélancolie par l'assassinat. C'est du moins ce que donnent à penser les films criminels de ces vingt dernières années. Des Asturies à l'Andalousie, en passant par la Galice et la Castille, le film policier applique du sel sur les plaies. Il refuse l'image consensuelle d'une Espagne apaisée et revisite avec une délectation iconoclaste une histoire dont la version officielle ne lui convient pas.

Depuis le début des années 2000, les films d'Enrique Urbizu, d'Alberto Rodríguez, de Jorge Sánchez-Cabezudo, de Kike Maíllo, d'Agustí Villaronga, de Carlos Vermut et de Raúl Arévalo explorent les bas-fonds de Madrid, s'aventurent dans les banlieues de Séville, s'égarent dans les marais du Guadalquivir et les forêts de la sierra de Guadarrama. On y évoque les exactions commises sous le franquisme, on y remue les rancœurs qui macèrent depuis des années et finissent par perforer comme des ulcères, on y dévoile une corruption qui gagne les autorités, à commencer par la police et la garde civile, des trafics

en tout genre qui gangrènent l'économie, des viols en série qui n'épargnent aucun milieu.

Deux veines riches en minerai très noir zigzaguent côte à côte et se rejoignent parfois dans les entrailles du thriller espagnol. La première est purement policière et s'appuie sur des enquêtes criminelles ; elle s'intéresse aux meurtres ayant défrayé la chronique, aux braquages, aux scandales qui visent les institutions. La seconde, plus onirique et d'une esthétique qui relève souvent du gothique, flirte avec le fantastique. Elle associe la criminalité à une métaphysique du mal, puise ses ingrédients dans l'arsenal de l'irrationnel et baigne dans un univers de croyance aux forces diaboliques. Il arrive même qu'elle procède, comme le fait Guillermo del Toro, à une relecture du franquisme, perçu désormais comme une machine à engendrer des monstres. Quitte à décevoir les amateurs, je m'en tiendrai à la seule veine policière. Le film criminel de ces vingt dernières années est suffisamment riche pour qu'on évite toute digression. Il est l'héritier d'une tradition qui combine la mythologie du film noir américain avec l'approche néo-réaliste d'un milieu social et la description de cas cliniques propres au film psychologique européen.

Une gamine effrontée, Barbara, tient tête à un professeur qu'elle ridiculise. Dix ans plus tard, une autre fillette entre à l'hôpital. Elle a une leucémie. Son père, qui la sait condamnée, tient à lui offrir ce qu'elle désire le plus : un modèle unique de robe de pop star japonaise au prix exorbitant. Comme il ne dispose



Une vengeance inexorable (Antonio de la Torre dans *La Colère d'un homme patient* de Raúl Arévalo)

pas de cette somme, il exerce un odieux chantage auprès d'une jeune femme instable et inquiétante qui n'est autre que l'écolière du début, confortablement installée dans un appartement cosu depuis qu'elle a épousé un psychiatre renommé. Comme elle ne veut pas avouer à son mari qu'elle vient de coucher avec un inconnu, elle réunit la somme en payant de sa personne, au cours d'un mystérieux rendez-vous sadomasochiste. Mais le père obstiné ne s'en tient pas là et veut satisfaire d'autres caprices de sa fille. Un nouveau chantage, plus lourd de conséquences, amène Barbara à faire appel à un homme âgé, qu'elle a contribué à envoyer en prison, afin qu'il enrayer définitivement cet engrenage. Telle est, sommairement résumée, l'histoire développée par Carlos Vermut dans *La niña de fuego* (2014). Elle permet de prendre la mesure du nouveau cinéma criminel qu'on pratique en Espagne. Un homme à la merci des caprices d'une fillette, un autre manipulé par une femme vénéneuse et psychotique, un environnement urbain anonyme, des meurtres, une atmosphère de luxure et de déviation sexuelle : tous ces éléments relient ce film à la série noire. Mais les deux hommes, un peu paumés et vieillissants, sont enseignants. Le plus jeune d'entre eux est au chômage et élève seul sa fille. Les gens du quartier peinent à joindre les deux bouts et tous vivent dans une solitude amère et la honte du déclassement. Voilà, en revanche, des préoccupations bien contemporaines qui arriment cette fiction au présent espagnol. De surcroît, la présence d'une fillette malade et mutique, placée en position de témoin observateur, relie souterrainement le film à ceux de Carlos Saura et au personnage interprété par Ana Torrent dans *Cría Cuervos...* (1976).

Ces films se caractérisent par une narration sophistiquée qui fait la part belle aux béances, aux fausses coïncidences et aux raccords spectaculaires. Ce sont des puzzles, comme le confirme l'activité métonymique d'un des personnages du film de Vermut, qui assemble les pièces d'un jeu de patience. Le récit jongle avec des périodes de temps qui se comptent en années, en recourant à de brutales ellipses. Elles donnent à l'histoire un aspect d'autant plus énigmatique qu'on y dose au compte-goutte la part d'information indispensable à une compréhension minimale. Dans *La niña de fuego*, plus de dix ans séparent les deux premières séquences et la mise en présence de deux personnages que le spectateur connaît, mais qui n'auraient jamais dû se rencontrer, est due à un vomissement du haut d'un balcon. Le raccord spectaculaire, grâce auquel Pedro Almodóvar, dans *Julieta* (2016), change d'actrice au prix d'une ellipse masquée par un

linge de toilette, mérite donc d'être contextualisé. Il s'insère pleinement dans cette tradition hispanique.

Dans *La Colère d'un homme patient* (*Tarde para la ira*, Raúl Arévalo, 2016), la vengeance inexorable du dénommé José dont la fiancée a été tuée et le père réduit à un état végétatif, après avoir été molestés lors du braquage d'une bijouterie, se déroule huit ans après les faits. Seul l'enregistrement sinistre du crime par une caméra de surveillance autorise un retour en arrière qui explique les motifs de cette vengeance et dévoile les liens qui unissent ce personnage aux deux victimes. Pour comprendre les circonstances d'une série de viols qui constituent le nœud dramatique de *La Nuit des tournesols* (*La noche de los girasoles*, 2006), Jorge Sánchez-Cabezudo divise son histoire en six parties annoncées par des intertitres. Elles constituent des points de vue distincts et s'emboîtent comme des poupées russes. On aurait tort de croire qu'il s'agit là de simples exercices de style destinés à complexifier à bon compte des intrigues qui, sans cela, perdraient leur saveur. Ces modes de narration accentuent la part de hasard qui règle nos destinées, soulignent la fragilité de nos sociétés et révèlent la porosité entre le normal et le pathologique. Elles renforcent l'impression qui gagne le lecteur de faits divers comme le spectateur du journal télévisé : décidément, la victime se trouvait au mauvais endroit, au mauvais moment.

L'ambivalence morale est devenue la règle. Les policiers, au demeurant minoritaires dans ces fictions, sont corrompus, à l'instar de ceux de *Groupe d'élite* (*Grupo 7*, Alberto Rodríguez, 2012), chargés de nettoyer les quartiers de Séville à la veille de l'Exposition universelle, qui détournent une part de la drogue à leur profit. L'un des gardes civils de *La Nuit des tournesols* exerce un chantage financier sur les meurtriers, en contrepartie d'une déclaration qui les innocent. La corruption gagne tous les milieux et la collaboration des simples citoyens avec le crime organisé est monnaie courante, notamment dans le sud du pays, de sorte que le thriller espagnol fait souvent songer à son homologue italien. Au lieu du policier honnête, garant de l'ordre public et figure consensuelle de l'État démocratique, le film criminel, comme le film noir de la grande époque, préfère évoluer dans les milieux louches. Soit il choisit ses personnages au sein du crime organisé, comme dans *Toro* (Kike Maíllo, 2016) dont le héros éponyme, qui cherche à vivre dans la légalité après cinq années passées derrière les barreaux, est rattrapé par son passé et reprend du service pour secourir son frère et sa nièce. Soit, dans la grande majorité des cas, il s'attache aux



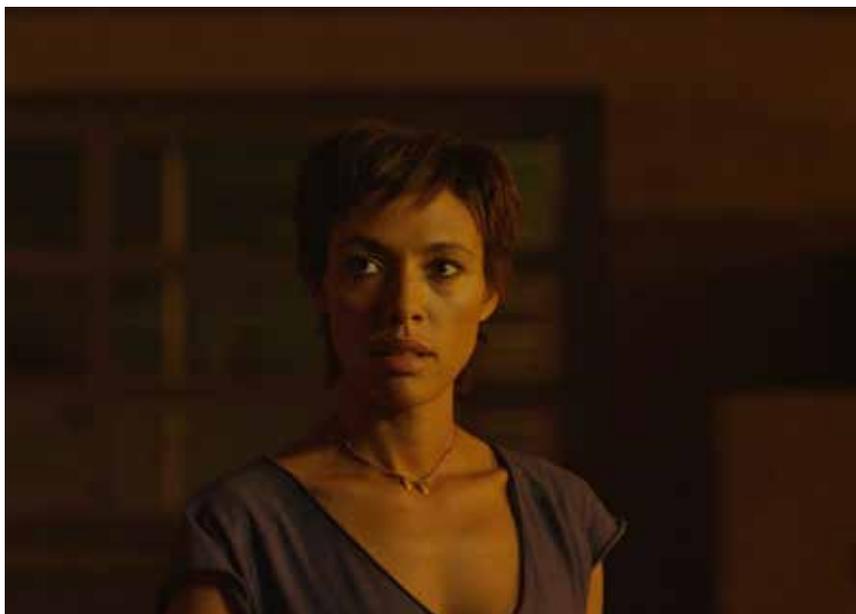
Un certain raffinement dans la cruauté et l'horreur  
(Raúl Arévalo, Jesús Castro dans *La isla mínima* d'Alberto Rodríguez)

agissements d'individus ordinaires qui commettent des crimes par vengeance après avoir perdu des êtres chers (*La Colère d'un homme patient*). Certains cherchent à retrouver un violeur qui s'en est pris à leur femme, mais en se trompant de cible (*La Nuit des tournesols*), d'autres se vengent sans se salir les mains, par bande interposée (*Box 507/La caja 507*, Enrique Urbizu, 2002). Les victimes elles-mêmes sont à demi suspectes. Un lien ambigu les attache à leur persécuteur, comme les jeunes filles de *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) qui disparaissent dans les marais du Guadalquivir. Le jeune homme avec qui elles flirtaient sert de rabatteur à un potentat local qui filme leurs ébats et abuse d'elles avant de les éliminer.

Dès qu'un enquêteur occasionnel fouille dans le passé des personnages, quand bien même ils occupent des fonctions respectables, il fait émerger de lourds secrets ou des pratiques condamnables. La dramaturgie accentue délibérément le contraste entre une apparence de normalité et la réalité immorale des situations, comme s'il s'agissait de mettre à mal l'image qu'ont voulu donner de l'Espagne les pouvoirs successifs, une Espagne mal remise des années de guerre civile et du terrorisme basque. Tous ces films ont un autre point commun : la violence et même un certain raffinement dans la cruauté et l'horreur. Il y a longtemps que la convention du combat à armes égales a été abandonnée. On abat froidement et sans état d'âme des adversaires, des traîtres ou des policiers, en privilégiant

les règlements de compte à l'arme blanche ou l'utilisation d'armes par destination. Les femmes ne sont pas épargnées. Dans le meilleur des cas, si j'ose dire, elles constituent des victimes collatérales (*Box 507* ; *La Colère d'un homme patient*). Mais il arrive assez souvent qu'elles deviennent des cibles privilégiées sur lesquelles des brutes sadiques ou des cinglés congénitaux exercent leur talent de boucher. Les violer ne suffit pas, il faut aussi les molester jusqu'à les rendre méconnaissables (*La niña de fuego*), les brûler vives (*Groupe d'élite*) et les mutiler (*La isla mínima*), éventuellement en leur arrachant les yeux (*Toro*). Ce thriller explore d'autres contrées inattendues, car les Espagnols utilisent le film de genre comme un moyen de comprendre le passé. Le franquisme, notamment, a donné lieu à de nombreuses fictions dont l'évocation du contexte historique inclut des crimes crapuleux, des règlements de compte sanglants et des enquêtes plus ou moins abouties. Pour la circonstance, le thriller s'installe volontiers à la cam-

pagne et impose ses codes à la chronique villageoise. *Pain noir* (*Pa negre*, Agustí Villaronga, 2010) mêle ainsi la recherche plus ou moins active d'un meurtrier au récit d'apprentissage prenant pour héros un jeune garçon, témoin des drames qui se déroulent dans le village. Pour dramatiser l'effondrement des repères moraux, les coupables sont choisis dans le cercle familial et la révélation de la vérité broie les individus. Malgré leur qualité assez inégale, ces films révèlent les déchirements de la conscience espagnole, constamment ballottée d'une rive à l'autre, que le séparatisme catalan ne contribue pas à stabiliser. ■



Les victimes elles-mêmes sont à demi suspectes (Judith Diakhate-Martinez dans *La Nuit des tournesols* de Jorge Sánchez-Cabezudo)



# LES CINÉMAS INDIENS : DES CRIMES AU PLURIEL

AMANDINE D'AZEVEDO

La ville miroite d'effets lumineux colorés (Vijay Varma dans *Monsoon Shootout* d'Amit Kumar)

Il est toujours plus juste de parler des cinémas indiens, le pluriel englobant tout autant la variété des langues et des régions possédant une industrie cinématographique, que les multiples sortes de films que l'Inde produit chaque année, de la romance fleuve au court métrage d'avant-garde, du film d'animation aux étourdissantes prouesses d'un superhéros. Par ailleurs, il est bien moins évident de classer les films par genres que dans beaucoup d'autres cinématographies et pour cause : les cinémas indiens, en particulier dans leurs versions populaires (Bollywood, Kollywood, Tollywood...), s'inscrivent dans une longue tradition qui mélange, au sein d'un même film, la romance et l'action, la danse et le mélodrame. Cette recette est parfois qualifiée de cinéma *masala*, du mélange d'épices indissociable de la cuisine indienne qui fait se succéder les saveurs et les sensations. Dès lors, où placer le film criminel ? Il est notable que les fictions centrées sur un crime soient beaucoup moins nombreuses que les films dramatiques ou des romances ayant un crime en toile de fond ou en périphérie, désignés dans l'*Encyclopaedia of Indian Cinema*<sup>1</sup> comme des *crime melodramas*, pas si proches d'ailleurs de ce que cela signifie pour Hollywood. En effet, les héros et les héroïnes sont, entre deux séquences musicales et des problèmes de cœur, soumis à des menaces, sans que les crimes (vols, viols, extorsions, meurtres) ne soient systématiquement au centre du déroulé narratif et sentimental. La musique et la danse conservent une place de choix dans la structure du film. Le crime n'est devenu le cœur du récit filmique indien que récemment, dans une production indépendante qui prend ses

distances avec les grands studios et les codes des films à formule des grandes industries. Mais, que ce soit dans le cinéma populaire ou dans l'émergence d'un cinéma plus ancré dans le réel, en Inde, les réalisateurs de films noirs se débarrassent rarement totalement des saveurs apportées par d'autres ingrédients (romance, comédie, danse). Ainsi, les cinémas indiens usent du crime et des criminels comme d'un supplément de saveur.

## Une relation complexe à la ville

Le film criminel indien est indissociable de l'urbain, les bas-fonds des grandes villes servant à merveille de décor. Le cinéma indien, le populaire comme le plus auteuriste, possède une relation complexe à la ville ; lieu fascinant et de culture chez Satyajit Ray, de perdition et d'anonymat chez Raj Kapoor, la cité est tour à tour un espace positif et dangereux. C'est le lieu où repartir de zéro pour un héros en perdition (*Le Vagabond*, Raj Kapoor, 1955), mais c'est aussi celui où l'on peut se faire arnaquer, que l'on pense aux péripéties que subit le petit héros de *Salaam Bombay!* de Mira Nair (1988), débarqué à Bombay sans un sou en poche... La ville absorbe et transforme l'individu, phénomène au cœur de bien des fictions et qui sera bien pratique pour mettre en scène cadavre et criminel incognito. Si, dès les années 1950, les villes fabriquées en studio permettent d'explorer une esthétique contrastée quasi expressionniste (Raj Kapoor toujours, ou Guru Dutt), les plus récentes incartades de jeunes cinéastes dans Delhi, Mumbai ou Chennai donnent une tout autre perception de la ville indienne tentaculaire. Ainsi, *Peddlers* (Vasan

Bala, 2013) s'offre une course-poursuite dans un bidonville, caméra à l'épaule, puis s'attarde, dans de longs plans contemplatifs, sur des immeubles périurbains en construction, où se déroulent toutes sortes de petits trafics. Filmer la ville, dans toute sa crudité et son réalisme, son effroyable élan de construction, est aussi un moyen de capter ceux qui la peuplent. La présence de la ville réelle est déterminante pour nombre de films contemporains qui positionnent la noirceur du crime – enlèvement d'enfant pour *Ugly* (Anurag Kashyap, 2013), réseau de prostitution pour *Mardaani* (Pradeep Sarkar, 2014) – dans les confins des grandes cités. Avec leurs millions d'habitants, les mégapoles indiennes deviennent les toiles de fond idéales aux enquêtes policières et à la traque criminelle, tout autant que la peinture de réseaux et de manigances. La mise en scène utilise la topographie de la ville, mais aussi ses particularités culturelles, comme le festival bombayite de Ganesh Chaturthi où, chaque année, des milliers de fidèles se pressent sur les plages pour immerger des statues du dieu à tête d'éléphant. Cette foule compacte, dansant au rythme des tambours, constitue l'arrière-plan idéal pour camoufler un assassinat (*Satya*, Ram Gopal Varma, 1998), ou lancer une vaine course-poursuite.

### Trajectoire délictuelle

La ville abrite et centralise mafia et trafics, et la plupart des histoires suivent un antihéros tombé dans les griffes de réseaux interlopes, devenu tueur et trafiquant presque malgré lui, à cause d'une enfance difficile, de l'orphelin du film tamoul *Thalapathi* (Mani Ratnam, 1991) à la veuve ne pouvant subvenir à la scolarité que d'un seul de ses enfants dans *Deewaar* (Yash Chopra, 1975). Ce dernier, immense classique du cinéma de Bollywood, rejoue le face-à-face entre flic et bandit en opposant deux frères, l'un policier et l'autre appartenant au monde criminel. Le cinéma populaire cherche ainsi toujours une raison à la trajectoire délictuelle de ses personnages, de l'enfance pauvre au manque d'éducation, avec très souvent l'absence déterminante de figure paternelle. Grandir sans père et se dresser contre son frère, sortir du rang et ne plus respecter les règles de la société, était déjà la trame d'un autre monument du cinéma populaire de Bombay, *Mother India* (Mehboob Khan, 1957), où l'enfant terrible devient un bandit de grand chemin menaçant toute la communauté villageoise. Si ce dernier film évolue bien loin des ruelles tortueuses d'une ville, c'est une exception, et la plupart des longs métrages voient l'affrontement entre bandits et policiers se jouer dans une Inde urbaine en plein essor. Il est remarquable que le monde du crime soit souvent plus attirant pour le cinéma populaire que l'univers policier; les criminels évoluent certes parfois dans les bas-fonds des villes, mais aussi dans un monde de richesses où voitures de luxe, boîtes de nuit



Un immense classique du cinéma Bollywood (Amitabh Bachchan dans *Deewaar* de Yash Chopra)

et vamps apportent une touche de glamour à des films par ailleurs très masculins. Ce monde de la nuit, scintillant et fantasmé, offre souvent l'espace pour l'une des séquences musicales traditionnelles du cinéma populaire, véritable échappée qui sert de contrepoint à l'affrontement des deux mondes. Dans un film criminel indien, l'art de placer une séquence musicale est d'autant plus important que prostituées et danseuses de bar ne peuvent devenir des héroïnes à part entière.

### La violence directe

Là où le cinéma populaire essaye de justifier les penchants mafieux et d'en atténuer l'aura (l'antihéros meurt très souvent à la fin, sans amendement possible), certains cinéastes contemporains tentent de reformuler un cinéma qui n'a pas de mission moralisatrice et dont la démesure n'est plus en contradiction avec le désir esthétique d'un plus grand réalisme. La grande fresque en deux volets d'Anurag Kashyap, *Gangs of Wasseypur* (2012), lutte hiérarchique sur plusieurs générations se terminant dans un bain de sang, fait justement le choix de suivre truands et criminels, dans un cinéma récupérant du film populaire la jouissance de la musique et de l'outrance des formes, tout en regardant vers *Le Parrain* (Coppola, 1972) et *Gangs of New York* (Scorsese, 2002) pour la violence directe et les mécaniques du pouvoir. Hybride, le cinéma de Kashyap, grand habitué du festival de Cannes, réaffirme film après film qu'il est possible de s'appuyer sur différents référents, de superposer en transparence



Filmer la ville, dans toute sa crudité et son réalisme (Gulshan Devaiah dans *Peddlers* de Vasana Bala)

les codes de plusieurs cinémas, de la violence esthétique des polars coréens à l'énergie d'une bande-son indienne.

Pour incarner ces « nouvelles » figures, Kashyap pioche tout autant dans un casting Bollywoodien (Manoj Bajpai), que dans des nouveaux visages comme Nawazuddin Siddiqui, désormais incontournable. Ce dernier est le dangereux criminel de *Monsoon Shootout* (Amit Kumar, 2013) et de *Raman Raghu 2.0* (Anurag Kashyap, 2016), où il incarne des tueurs en série terrifiant la ville. Chez Kashyap, la ville dangereuse se pare de couleurs acides et le montage abrupt emporte le spectateur de péripéties en péripéties souvent entrecoupées de longs dialogues presque comiques, comme c'est le cas dans *Ugly* où un père éprouvé par l'enlèvement de sa fille doit se montrer patient face à des policiers obsédés de smartphones. Ce nouveau cinéma indien urbain fait la part belle aux effets, cherchant moins l'enquête et la résolution d'une énigme que la cohabitation sordide du spectateur avec la noirceur d'un personnage.

### Cinéma néo-noir prolifique

Ce cinéma dit « néo-noir », émergeant de plus en plus dans les industries de Mumbai et de Chennai, doit beaucoup au cinéaste Ram Gopal Varma, dont les marques de fabrique depuis les années 1990 sont le film noir et le thriller. La filiation est d'autant plus forte qu'Anurag Kashyap était, par exemple, le scénariste de *Satya*, où brillait, plus de quinze ans avant *Gangs of Wasseypur*, l'acteur Manoj Bajpai. *Satya* est un film de mafia se déroulant dans une ville de Bombay où, comme l'annonce la voix *off* au début, « les échanges de loyauté, le meurtre, le désordre et les fusillades sont banals ». Ancré dans le réel et dans des lieux précis, le film circule dans différentes strates sociales, des politiciens véreux aux policiers brutaux, des travailleurs pauvres aux classes moyennes. Le réalisme qu'impose Ram Gopal Varma à sa fresque n'est pas le cadre choisi, bien des années plus tard par Amit Kumar qui propose avec *Monsoon*

*Shootout* (produit par Anurag Kashyap) une vraie stylisation des lieux et de la violence.

La ville, souvent plongée dans l'obscurité, miroite d'effets lumineux colorés et la pluie au ralenti devient un rideau séparant flic et criminel, pluie torrentielle de mousson qui rythme chaque face-à-face entre le jeune policier Adi et le violent Shiva... La violence de celui-ci, meurtrier à la hachette (Nawazuddin Siddiqui encore), est héritée par son jeune fils et chaque séquence ne fait qu'entremêler la ville, la nuit et les êtres, flic ou bandit. Ce cinéma néo-noir prolifique ne cesse d'enchevêtrer l'héritage réaliste du film noir indien des années 1990 à des envolées esthétiques, usant de la mégapole comme d'un réservoir formel. Pluie torrentielle, nuit, néons, ruelles, course-poursuite saccadée et âme humaine tordue irrémédiablement deviennent des objets de cinéma jusqu'alors très peu vus dans le cinéma plus populaire.

### Puissance et majesté

Qui peut jouer un criminel? La suprématie des stars sur l'organisation et la conception du cinéma indien pose inévitablement la question de l'incarnation d'un personnage *a priori* négatif. Équilibre précaire entre la définition traditionnelle du héros sans tache et la montée en puissance d'antihéros sans foi ni loi. Là encore, c'est moins le cinéma populaire qui fait figure de proue que celui se revendiquant indépendant, où il est possible de convoquer gangster, trafic de drogue et turpitudes jusqu'alors assez peu employées. Le cinéma populaire, dans ses tentatives d'évoquer la pègre et le crime, n'a d'autres choix que de proposer à ses stars des rôles de parrain de la mafia sublimé (Amitabh Bachchan dans *Don*, Chandra Barot 1978; puis Shahrukh Khan dans *Don 2*, Farhan Akhtar, 2006), rôle que Khan approfondit dans *Raees* (Rahul Dholakia, 2017), ou de vagabond un peu louche (Raj Kapoor) ou encore les personnages incarnés par Dev Anand dans les années 1950. Chef de la pègre, c'est

aussi ce que choisit la star Kamal Hasan dans *Nayagan* (Mani Ratnam, 1987), film important pour ce réalisateur caméléon, passé par toutes les industries et toutes les langues indiennes. Incarné par une star, le parrain de la mafia est bien moins sanglant et son aura sert moins les crimes qu'une réaffirmation de puissance et de majesté. Peu ensanglantée, la star domine et organise, assiste aux luttes de son clan; il y a là une frontière toujours infranchissable.

### La corruption politique

Les enquêtes policières, elles, permettent de valoriser l'armée et la police, dont on ne cesse de montrer la pugnacité et l'abnégation, très souvent chevillées au corps d'un seul homme ou d'une seule femme capables de transcender le carcan administratif de l'enquête, comme c'est le cas dans *Talaash* (Reema Kagti, 2012) ou dans *Mardaani*. On peut, par ailleurs, être sensible à la place très fragile de la justice, rouage pourtant essentiel du film criminel. Ainsi, la policière chargée de l'enquête dans *Mardaani*, prend la décision de laisser le criminel, qu'elle vient de libérer, être lynché (et certainement tué) par le groupe de victimes, plutôt que de l'arrêter et d'attendre un verdict judiciaire. Se faire justice soi-même, c'est encore ce qui anime, dans *Jazbaa* (Sanjay Gupta, 2015), Anuradha Verma, une juriste forcée de défendre un criminel contre son gré, alors qu'il détient sa fille en otage. La tension entre l'univers criminel et la justice est aussi au cœur de nombreux films s'appuyant sur des faits divers et des cas de jurisprudence réels, de *Kulin Kanta* (Homi Master, 1925) évoquant la fuite d'une courtisane face à un maharajah criminel (le cas Bawla) à *No One Killed Jessica* (Raj Kumar Gupta, 2011), film s'appuyant sur l'acquittement du meurtrier dans le cas Jessica Lal, une jeune femme tuée en 1999 par le fils d'un homme politique influent. Car, et c'est un élément récurrent de la plupart des fictions, le face-à-face entre le criminel et la police, entre la mafia et un enquêteur se construit rarement sans la présence dans le récit de la corruption politique. Ainsi, tout le monde se méfie de tout le monde, la police et la justice peuvent à tout moment se retourner contre les victimes, l'argent et la corruption s'entremêlent au politique, ce qui offre au cinéma tout un éventail de possibles.

### Grammaire visuelle du meurtre

Il existe un problème, qui tient tout autant à la représentation de la violence qu'à la censure. Les jets de sang que se permet Anurag Kashyap, proches des effets chers à John Woo et à Tarantino, sont la contrepartie d'une longue tradition des cinémas populaires qui évitent la représentation directe de ce qui choque. Si, bien souvent, on pense cette ellipse en termes commerciaux (un film avec une limite d'âge imposée par le comité de censure rencontre fatalement moins de spectateurs) il ne faudrait pas minimiser la portée esthétique de ce choix

de laisser planer le crime plus que de le montrer. C'est frappant dans le rapport que le cinéma indien entretient avec les scènes de viol, souvent converties en récits donnant lieu à des flash-back cotonneux (*Dil Se* de Mani Ratnam, 1998) ou en effets symboliques (l'ombre de mains passant sur le corps de la victime dans *Raavan*, du même réalisateur, à la façon du *Nosferatu* de Murnau). Il y a une grammaire visuelle du meurtre et des crimes, qui sont souvent placés hors champ, dans un jeu de composition toujours neuf. Enfin, l'extrême inventivité de certains projets les éloigne de cette veine du film noir et renouvelle considérablement les formules habituelles, comme le film télougou *Eega* (S.S. Rajamouli, 2012) qui, commençant comme une romance, voit le héros se faire tuer dans le premier tiers du film. Il se réincarne en mouche, bien décidé à se venger et à protéger sa dulcinée des avances de son meurtrier. Inventif et imprévisible, *Eega* enchaîne les scènes d'action, où la mouche costumée et armée parvient à devenir un héros à part entière. Cet écart avec des récits conventionnels, très présent dans les prolifiques cinémas du sud de l'Inde, s'appuie sur une réinvention des codes et un regard certain vers le cinéma de genre, sans noirceur et à grand renfort d'effets numériques. Meurtre et vengeance, romance et scène d'action ont une fraîcheur nouvelle. Le film criminel indien se nourrit des conventions tout en jouant sur l'extrême souplesse de styles que connaissent les différents cinémas indiens. Du film noir urbain au polar d'action, du film de procès en vengeance fantastique, le cinéma criminel en Inde a mille bras et cent têtes. ■

1. Ashish Rajadhyaksha et Paul Willemen, *Encyclopedia of Indian Cinema*, Routledge, 1999, 2<sup>e</sup> édition.



Superposer en transparence les codes de plusieurs cinémas  
(Manoj Bajpayee – au centre – dans *Gangs of Wasseypur* d'Anurag Kashyap)

# RAM GOPAL VARMA

## UN CINÉMA CRIMINEL INDIEN

HUBERT NIOGRET

Un style à l'arraché (Vivek Oberoi dans *Company*)

Ram Gopal Varma est originaire de l'état d'Andhra Pradesh, dont la capitale est Hyderabad où il est né. Sa langue maternelle, utilisée dans nombre de ses films, est le télougou. Mais depuis *Sarkar*, avec Amitabh Bachchan, il a, le plus souvent, utilisé l'hindi qui assure à ses œuvres une plus grande diffusion. Il est aussi scénariste et producteur de beaucoup de ses propres films, ainsi que pour d'autres cinéastes (dont le remarquable *Dil Se*, de Mani Ratnam, 1998). Depuis 1990 et ses débuts de réalisateur, Ram Gopal Varma a essentiellement réalisé et produit des films d'horreur à petit budget (par exemple, *Bhoot*, 2003, film de terreur, qui a connu un très grand succès ayant entraîné une suite), et des films criminels au budget plus important, surtout quand il a commencé à tourner avec des vedettes comme Amitabh Bachchan, le patriarche du cinéma indien. Dans le genre du film criminel, il a apporté une nouvelle vision des bas-fonds des villes et des milieux criminels qui les gèrent, surtout à Bombay où il tourne depuis 1995 (*Rangeela*). Le « Bombay Noir » est un peu devenu sa marque de fabrique, mais ce genre, d'un concept différent, n'est pas identifiable au cinéma de Bombay (Bollywood pour les Occidentaux).

Ram Gopal Varma n'en respecte pas les codes, mais travaille dans les marges. Pas d'éléments musicaux chorégraphiés mais un cinéma au scalpel qui souvent montre une violence spectaculaire : la dénonciation des rouages politiques, économiques, sociaux serait incompatible avec des numéros musicaux intervenant dans la narration. Cependant la musique comme élément dramatique est très présente dans ses films et *Sarkar 3* (2017) est

entièrement monté sur une musique très moderne, d'une coloration beaucoup plus européenne qu'indienne. Si sa présence peut être insupportable à certains tant elle domine et se trouve au premier plan, elle donne au film un caractère particulier, qui distingue notamment *Sarkar 3* du premier *Sarkar* (2005), comme du second, *Sarkar Raj* (2008) qui adoube Abhishek Bachchan comme l'héritier du clan dans un double sens. Il est l'héritier de *Sarkar*, personnage de cinéma, et l'héritier de la famille Bachchan, véritable clan à l'intérieur du cinéma indien tant la place d'Amitabh Bachchan est considérable, entouré de son épouse, comédienne devenue plus rare (Jaya Bhaduri), de son fils, et désormais de sa belle-fille Aishwarya Rai. Quand Abhishek Bachchan joue son fils, la relation transforme le film entre fiction et réalité, et apporte une authenticité dramaturgique remarquable.

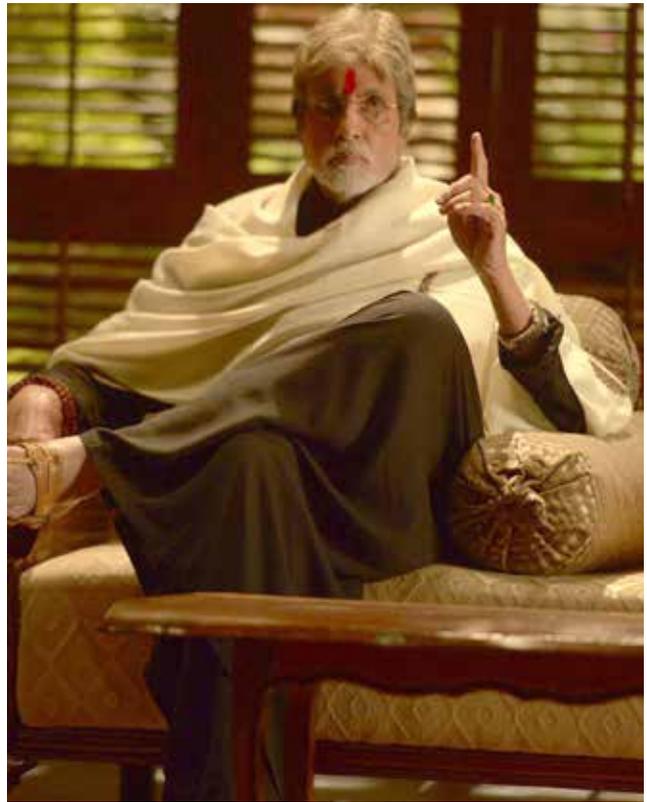
Devenu une véritable franchise, *Sarkar* s'éloigne progressivement de son modèle, *Le Parrain* (*The Godfather*). Le premier opus se réfère clairement au film de Francis Coppola en inscrivant dans un carton liminaire une déclaration d'hommage. La position du personnage principal et la trame générale reprennent, en effet, celles du *Parrain*. Mais les mafieux de New York et de Bombay ne sont pas tout à fait les mêmes, en raison de cultures politiques différentes. Les mafieux américains cherchent à obtenir le contrôle de tous les trafics pour des raisons économiques, dans tous les territoires en passant des accords entre les différentes familles territoriales. Les mafieux indiens cherchent à contrôler les administrations des États (de la fédération Indienne) pour

détenir un contrôle local administratif (justice, police, administration) et économique. La visée est notamment de contrôler les opérations immobilières, les déplacements de population et l'on comprend que les potentats locaux sont aussi considérés comme des bienfaiteurs qui remplissent les rôles que l'administration locale ne prend plus en charge.

Contrairement au Parrain qui ne travaille que pour l'intérêt de sa famille, Sarkar est un visage à double face. En Inde, la famille est élargie et peut aller jusqu'aux populations nécessiteuses. Mais à Bombay comme à New York et Chicago, les conflits d'influence se règlent par les armes et, dans les versions indiennes, la violence est décuplée, plus sauvage, et le sang coule à profusion. Excepté dans *Sarkar 3*, où les meurtres sont nombreux mais où on ne voit pas de sang et où le style de la mise en scène est plus apaisé, plus classique. Le vrai sujet du film est autre, c'est la stratégie de Sarkar, cachée dans un premier temps, afin de découvrir qui le trahit dans son entourage, quand tout accusait son héritier.

Le contrôle du territoire, de la zone d'influence, est un sujet que Ram Gopal Varma avait traité dès 2002 avec *Company*, un de ses premiers films criminels, tourné avec un budget modeste, et dont le style était un peu à l'emporte-pièce, à l'arraché, avec des acteurs reconnus mais qui n'étaient pas des vedettes (Ajay Devgan, Vivek Oberoi). *Sarkar Raj* parcourt les méandres du pouvoir, et un développement industriel y est au centre d'un conflit politique. *Sarkar 3* avec le thème du repositionnement d'un bidonville pour permettre une opération immobilière, prolonge le thème de *Sarkar Raj*. Dans *Contract* en 2008, Ram Gopal Varma élargit l'univers du monde mafieux au terrorisme et le film est en quelque sorte l'aboutissement d'une trilogie qui relierait *Satya* (1998), *Company* et *Contract*.

Même si Ram Gopal Varma tourne aussi des mélodrames (*Nishabd* en 2007, avec Amitabh Bachchan ; *Not a Love Story* en 2011), des films fantastiques ou d'horreur (*Bhoot Returns* en 2012), il revient sans cesse au film criminel, un moyen pour lui d'effectuer une description sociale du pays d'un État à l'autre, et d'obtenir des incarnations fortes par l'emploi de comédiens vedettes qui dépassent largement leur seul statut d'acteur. On sait qu'en Inde les spectateurs identifient très vite personnages de cinéma et personnalités du réel. Amitabh Bachchan, très grande vedette depuis 1975 mais dont la carrière a connu des hauts et des bas<sup>1</sup>, a 76 ans et sa présence, très shakespearienne, habite les films auquel il participe, surtout les films criminels de



Redoutable, redouté et admiré (Amitabh Bachchan dans *Sarkar*)

Ram Gopal Varma. Aujourd'hui, sa gestuelle calme, sa grande taille, sa voix profonde et grave, unique au monde<sup>2</sup>, et son regard perçant sont les éléments devenus indispensables à la création d'un personnage comme Sarkar, dominant, charismatique mais maléfique. Il peut être à la fois paternaliste envers ceux qu'il protège, paternel en chef de famille soucieux de l'unité, mais aussi terrifiant en chef de gang qui d'un seul regard peut envoyer à la mort quelqu'un qui a tenté de le défier. Dans l'univers sombre où il évolue, Sarkar, est un personnage redoutable, redouté et admiré. On ne peut imaginer les trois Sarkar sans Bachchan, et Ram Gopal Varma a su remarquablement utiliser sa présence mature. Par sa mise en scène, il a construit autour de l'acteur, un univers qui est sans doute le plus fort de sa carrière. ■

1. Notamment pour des raisons non cinématographiques, à la suite d'un accident où toute l'Inde tremblait pour qu'il survive, quand il a voulu mener une carrière politique, ou quand il s'est retrouvé mêlé à une affaire de corruption.
2. Amitabh Bachchan joue en hindi, en urdu (la langue des poètes, comme son père), en anglais et parle français.



Amitabh adoube Abhishek (Amitabh Bachchan et Abhishek Bachchan dans *Sarkar Raj*)



# ENTRETIEN AVEC HÉLÈNE GATTET ET BRUNO FORZANI

## S'APPROPRIER LES CODES DU GIALLO\*

PHILIPPE ROUYER

Une représentation graphique de la violence (*Amer* d'Hélène Cattet et Bruno Forzani)

Le « giallo » (littéralement « jaune » en italien) est une catégorie de films policiers misant sur la représentation graphique de la violence, qui a fleuri sur les écrans des années 1960 aux années 1980. Le nom provient de la couleur jaune des romans policiers publiés par les éditions Mondadori à partir de 1929, en Italie, mais le genre regroupe tellement de déclinaisons qu'il est difficile d'en cerner les contours. Pour essayer de s'y retrouver, nous avons fait appel à des spécialistes, le couple de cinéastes franco-belge Hélène Cattet et Bruno Forzani. Ils nous racontent leur passion pour ce genre et comment il a libéré leur créativité la plus personnelle, leur offrant des outils pour filmer autre chose. Ainsi, après plusieurs courts métrages autoproduits dans la foulée de *Catharsis* en 2000, ils ont fait appel aux codes du giallo pour explorer la libido et les secrets de leurs personnages, dans *Amer* (2009) et *L'Étrange Couleur des larmes de ton corps* (2013). Pour *Laissez bronzer les cadavres* (2017, voir n° 680, p. 53), leur adaptation du premier livre de Jean-Patrick Manchette, ils se sont plutôt inspirés de l'esthétique du western italien, transformant par leurs choix de mise en scène un règlement de comptes autour d'un butin en grande fête hédoniste.

**Philippe Rouyer :** *Avez-vous une définition du giallo ?*

**Bruno Forzani :** C'est un genre très difficile à définir. Il comprend au moins deux sous-genres identifiables : le film de machination qui lorgne du côté des *Diaboliques* de Henri-Georges Clouzot et le *whodunit*<sup>1</sup> à la Mario Bava ou à la Dario Argento. Par opposition au *whodunit* à la Agatha Christie, auquel il manque le côté pervers et latin pour qu'on puisse parler de giallo. Après,

il faudrait ajouter les *sexy thrillers* qui mélangent de l'érotisme à des meurtres très graphiques, sans l'aspect machination ou *whodunit*.

**Le giallo n'est pas forcément italien ?**

**B.F. :** Non. Henri-Georges Clouzot pourrait même être considéré comme le père du giallo. Dès 1942, en ouverture de son premier long métrage *L'assassin habite... au 21*, il a filmé une scène en caméra subjective du

meurtre dont on ne voit que la main gantée de noir qui tue.

**Donc il faudrait aussi un point de vue subjectif ?**

**Hélène Cattet :** Le point de vue de l'assassin, mais aussi celui de sa victime. Il y a les deux à chaque fois

**B.F. :** Ce qui fait que la place du spectateur est très inconfortable puisqu'elle est partagée entre ces deux points de vue. C'est ainsi que je considère *Le Voyeur* de

Michael Powell comme un précurseur du giallo. Ce n'est ni un *whodunit* ni une machination mais, en matière de couleurs, de sadisme, de point de vue subjectif, ce film réunit tous les éléments du genre. Le giallo, c'est avant tout une affaire de mise en scène.

**Comment situez-vous Mario Bava et Dario Argento dans l'histoire du giallo ?**

**B.F.** : Mario Bava a posé les fondements du genre : sur le fond avec *La Fille qui en savait trop* (1963) et sur la forme avec *Six Femmes pour l'assassin* (1964). Puis Dario Argento a synthétisé les deux avec *L'Oiseau au plumage de cristal* (1969).

**L'un et l'autre, pourriez-vous raconter votre rencontre avec le giallo ?**

**B.F.** : Pour moi, ça remonte à l'époque des vidéoclubs. J'avais 8 ans et, dans la boutique que je fréquentais, j'avais repéré, au-dessus du petit escalier qui montait à l'étage, l'affiche de *Ténèbres* d'Argento, montrant cette belle femme bleue et morte. Mais ce n'est que trois ans plus tard, alors que je ne regardais que des films d'horreur américains, qu'un Italien qui travaillait dans cette boutique m'a proposé la cassette de *Ténèbres*. Par rapport à la routine des *slashers* américains avec leurs discussions interminables entre les séquences de meurtres, ça a été une révélation. J'ai découvert, dans le film d'Argento, l'imposant travail sur la construction du récit, l'apport de la musique des Goblin et, sur la représentation de la violence, l'antithèse du puritanisme américain, avec la revendication de cette fameuse place très inconfortable pour le spectateur. On éprouve du plaisir en regardant le meurtre, tout en reconnaissant que c'est un acte horrible. À l'époque, je ne savais pas encore ce qu'était la mise en scène, mais j'avais été marqué par l'apparition du meurtrier derrière Daria Nicolodi, dans la scène finale.

**H.C.** : C'est Bruno qui m'a montré mon premier giallo, *Les Frissons de l'angoisse* (*Profondo rosso*) de Dario Argento, dans sa version intégrale très rare à l'époque, dont il venait de récupérer une VHS. Moi qui ne jurais que par *Level 5* de Chris Marker, j'ai vu quelque chose de très différent. J'étais très impressionnée par la mise en scène et, en même temps, ce film m'a éclairée sur les outils à ma disposition pour pouvoir m'exprimer. Alors que Bruno était plutôt le

cinéphile puriste, moi, je cherchais un guide qui m'aide à me dépatouiller dans quelque chose dont au départ je ne connaissais rien. Pour moi, il y avait alors les films inventifs, qui m'ouvraient un chemin pour passer derrière la caméra, et tous les autres qui m'exaspéraient. Maintenant que je fais des films, je suis devenue plus indulgente.

**Après Profondo rosso, Bruno vous a-t-il montré d'autres giallos ?**

**H.C.** : Oui, à partir de cette première soirée, nous les avons tous vus. C'était en 1998, encore l'époque des VHS, avec de vraies difficultés pour se procurer des films que vous trouvez aujourd'hui en deux clics sur Internet. Nous habitons Bruxelles, mais j'allais régulièrement voir mes parents à Paris et je rapportais de chaque voyage des cassettes empruntées à Norbert Moutier, un spécialiste du cinéma de genre qui tenait un vidéoclub dans le IX<sup>e</sup> arrondissement.

**B.F.** : On commandait aussi des cassettes en Scandinavie, à une société qui vendait par correspondance des copies vraiment dégueulasses, mais qui permettaient de voir les films relevant alors du Graal. On a découvert ainsi tous les Sergio Martino et Umberto Lenzi. L'image délavée des copies de copies VHS ajoutait au côté malsain, surtout dans les scènes de meurtre. Au même moment, découvrir sur grand écran, *Seul contre tous*, le premier long métrage auto-produit de Gaspar Noé, avec un gros travail de cadre sur le 16 mm scope, nous

a inspirés. Nous nous sommes lancés en 2000, avec *Catharsis*, notre premier court métrage qui mélange *La Jetée* de Chris Marker et le giallo.

**L'avez-vous vraiment tourné pour soixante-quinze euros ?**

**H.C.** : Oui, à l'époque c'était cinq cents francs. Nous n'avions pas d'argent, mais nous ne voulions pas faire un film moche. Et nous tenions à tourner avec de la pellicule.

**B.F.** : Nous l'avons fait au banc-titre, comme *La Jetée* de Chris Marker. Une suite de diapos.

**Le revendiquez-vous comme un giallo ?**

**B.F.** : Non, ni un giallo, ni un hommage au giallo, mais un film sur l'autodestruction traité à travers le langage cinématographique du giallo.

**H.C.** : Le giallo est très lié au corps, à la machination de la chair. Sans être spécialement attaché à l'autodestruction, il nous semblait un bon vecteur pour en parler. En fait, à chaque fois qu'on voulait traiter un sujet, on se rendait compte qu'on avait tous les outils à notre disposition dans le giallo.

**Vous auriez aussi bien pu prendre le slasher...**

**H.C.** : C'est vrai. Mais ça nous intéressait moins. Le giallo possède une iconographie plus riche, plus charnelle. Et il y a des figures comme l'assassin masqué, tout en cuir, avec une arme blanche.

**B.F.** : Ce sont des figures qui ont un



Hélène Cattet et Bruno Forzani pendant le tournage de *Laissez bronzer les cadavres*



Des images en noir et blanc récurrentes (*L'Étrange Couleur des larmes de ton corps*)

grand potentiel métaphorique. Nous n'aimons pas quand, à la fin, le tueur enlève son masque : découvrir son identité lui donne un côté humain.

**H.C.** : L'image de l'assassin qui pouvait être autre chose que juste un assassin est la première dont nous nous sommes emparés. Mais tous les autres éléments du giallo qui nous intéressaient, nous les avons amalgamés à notre projet.

**B.F.** : Nous n'avons pas utilisé les codes du giallo comme des références, mais comme un langage pour raconter une autre histoire. Notre principe était de détourner ses images très fortes pour provoquer des sensations différentes.

*Vos deux premiers longs métrages sont construits sur ce principe d'utiliser la panoplie du giallo pour faire autre chose. Comment est née l'idée de concevoir Amer, votre coup d'essai en trois parties...*

**B.F.** : À la base, la partie centrale d'*Amer*, qui montre l'héroïne en jeune fille était un court métrage. Après quatre courts métrages autoproduits gores et violents, on venait d'en signer un cinquième, *Santos Palace*, plus sensoriel et l'idée était de poursuivre dans cette veine. Mais, comme on ne pouvait pas l'autoproduire parce qu'on voulait le tourner avec de vrais moyens (en 16 mm scope, dans le sud de la France), on a décidé d'en faire un long. Et, plutôt qu'étirer les quinze minutes sur quatre-vingt-dix, on s'est dit que ce dont parlait ce court métrage,

on allait le traiter aussi à l'enfance et à l'âge adulte. Le court métrage central est plutôt inspiré par le roman porno japonais. Nous avons vu un documentaire de Hideo Nakata sur le réalisateur Masaru Konuma, *Sadistic and Masochistic*, dont une séquence avec une femme qui marche devant plein de yakuzas nous a beaucoup inspirés.

Les deux autres parties sont d'inspiration différente. Pour la première, nous avons voulu faire une sorte de version jazz de *La Goutte d'eau*, un des sketches des *Trois Visages de la peur* de Mario Bava. Pour parler de l'enfance de l'héroïne, le film d'horreur gothique, qu'on assimile souvent à un conte pour adultes, nous semblait le bon médium. Pour l'âge adulte, nous avons pensé à Florinda Bolkan dans *Le Venin de la peur* et à Carroll Baker dans *Le Couteau de glace* d'Umberto Lenzi, un personnage féminin perdu dans ses fantasmes.

*Faire le portrait diffracté de cette femme, en trois volets, est assez « giallesque ». Comme l'idée du découpage du cadre et des corps. Avez-vous tourné les trois parties à la suite ?*

**B.F.** : Oui, comme Tarantino avec *Pulp Fiction*, nous avons fait un film à sketches qui raconte une seule et même histoire.

**H.C.** : Et nous avons renoncé au dialogue pour rendre l'ensemble plus cinématographique.

**B.F.** : Ça vient du giallo : la visite de la

maison de *Profondo rosso*, les flash-back de *L'Étrange Vice de Miss Ward*... Des moments de cinéma pur où il y a quelque chose de vivant qui se passe et qui existe.

*Écrivez-vous à deux ?*

**H.C.** : J'avais écrit un squelette de la deuxième partie, que nous avons développée ensemble en ping-pong.

**B.F.** : Ça se passe souvent ainsi : Hélène conçoit le squelette et moi la chair.

**H.C.** : Je suis plutôt théorique dans ma construction et Bruno plus sensoriel et viscéral. On se complète et on se surprend. Avec toujours la volonté de laisser au spectateur le soin de remettre dans l'ordre les infos qu'on lui donne sur le protagoniste.

*Ajouter, retrancher, vous le faites à l'écriture ou après ?*

**B.F.** : Dès l'écriture. C'est là qu'on doit trouver la bonne balance.

**H.C.** : Le propos est très précis. Et, dès le scénario, on le réfléchit en images et en sons.

**B.F.** : Avec cette idée reprise du giallo qu'une image peut être lue de différentes manières : plus tu regardes le film, plus tu y trouves de la profondeur puisqu'il y a plusieurs couches d'interprétations possibles qui peuvent se superposer. Dans *L'Étrange Couleur des larmes de ton corps*, notre deuxième long métrage, nous avons fait cela avec les images en noir et blanc récurrentes. Elles reviennent trois fois et c'est la clé du film. Mais beaucoup de gens se sont focalisés sur la brutalité de ce qui se passe (la lame, le coup de couteau entre les jambes), sans voir le détail. Or, justement le giallo c'est la culture du détail. Sauf que dans un giallo normal, à la fin, on aurait dit ce qu'il fallait regarder.

*Vous, vous prenez le risque que les spectateurs ne le voient pas. D'autant qu'avec vos plaies qui ressemblent à des sexes féminins, vous rajoutez à l'effet de sidération...*

**B.F.** : Oui, des vendeurs nous ont reproché de monter la même séquence trois fois, alors qu'ils avaient simplement mal regardé. Ce n'était pas une répétition, la clé du film était là. C'est normal que tous les spectateurs ne s'en aperçoivent pas à la première vision. Ça peut leur donner envie de revisiter le film et d'y découvrir de nouvelles choses.

*Est-il vrai qu'avant de tourner, vous faites des maquettes de vos films avec une petite caméra en utilisant des nounours...*

**B.F. :** Oui, mais pas avec les mêmes focales. Ce qui fait qu'au début, nous avons parfois de mauvaises surprises. Mais le but c'est bien que ce soit au plus proche de ce que nous voulons pour le film. Pour *Amer*, nous avons préparé ainsi l'ensemble du film ; pour *L'Étrange Couleur...*, une grosse partie et pour *Laissez bronzer les cadavres*, seulement 30 %.

*Après le portrait de femme d'Amer, vous avez voulu vous intéresser aux fantasmes masculins dans L'Étrange Couleur... ?*

**B.F. :** En fait, c'était notre premier scénario de long métrage. Toujours dans cette perspective de néo-film à sketches.

**H.C. :** J'avais conçu la première histoire avec la voisine.

**B.F. :** Après, nous avons imaginé le personnage qui se tue plusieurs fois comme une version approfondie de *Catharsis*. La trame c'était : un homme rentre chez lui et découvre que sa femme a disparu alors que la porte est fermée de l'intérieur. Un vrai mystère « giallesque », qui donne l'impression de partir sur un *whodunit*, alors que c'est ce qu'on pourrait appeler un « *whoiam* ». Au lieu que toutes ces petites histoires fassent avancer l'intrigue, elles égarent le personnage et le spectateur. Toutes ces intrigues peuvent être interprétées de diverses manières. Comme le décor labyrinthique de la maison, tourné d'ailleurs dans des extérieurs réels différents. Avec l'idée que l'ensemble de ces éléments brossent un portrait de ce personnage et de sa perte, sous différentes facettes à la manière d'un Rubik's Cube. Nous avons travaillé sur ce projet presque dix ans, durant lesquels



Le décor labyrinthique de la maison (*L'Étrange Couleur des larmes de ton corps*)

nous nous sommes beaucoup disputés. Pour Hélène, c'était parfois trop labyrinthique et pour moi trop basique. Il a fallu trouver un équilibre à l'écriture.

**H.C. :** Nous avons une fin trop « slasheresque », avant de trouver l'idée qui nous permette de raconter quelque chose de plus sur le personnage.

**B.F. :** Comme on partait sur une intrigue de *whodunit*, on a pu jouer sur sa structure et des passages obligés comme l'interrogatoire policier. Habituellement, c'est le genre de scène qui ne nous intéresse pas. Mais nous en avons trouvé une qui nous plaisait beaucoup dans *Ne vous retournez pas*, le film de Nicolas Roeg à Venise. C'était la preuve que c'était possible de rendre intéressant un interrogatoire et ça nous ramenait à l'éternelle question

de comment raconter notre histoire. En évitant les scènes qui n'ont d'autre vocation que de faire avancer l'intrigue. Nous voulions que chaque scène potentiellement chiant soit quand même de la chair et nourrisse notre vision du personnage.

*Ce qui est intéressant, c'est que vous raisonnez chaque fois par rapport à des films, sans jamais chercher à les imiter...*

**H.C. :** Oui, nous allons chercher dans les films des autres la liberté de faire autrement. L'idée c'est d'ouvrir notre imagination, pas de reproduire ce que nous avons aimé.

**B.F. :** Voir que d'autres réalisateurs ont réussi à faire autre chose que le cliché, est stimulant pour trouver son propre chemin de traverse.



Un travail fétichiste sur les armes à feu (*Laissez bronzer les cadavres*)

*Après Amer et L'Étrange Couleur..., vous êtes passés à autre chose, alors qu'à l'origine, vous aviez annoncé une trilogie ?*

**H.C. :** Boucler la trilogie est toujours d'actualité !

**B.F. :** ... Mais après ces dix ans de travail sur *L'Étrange Couleur...*, on était comme chien et chat. Il faut dire qu'en passant au long, nous avons fait une erreur à l'écriture. On s'est mis à se partager les séquences, alors que, sur les courts, nous faisons le découpage ensemble. Même si, sur les longs, on se relisait, chacun ne participait pas au processus créatif de l'autre.



Le giallo est très lié au corps, à la machination de la chair  
(*Les Frissons de l'angoisse* de Dario Argento)

Et on ne comprenait pas toujours ce qu'il voulait faire. Au fur et à mesure, cela a amené quelque chose de très conflictuel entre nous, si bien qu'à la fin, on ne pouvait plus se saquer. Hélène rejetait mes idées et moi les siennes. Comme on était dans le registre de la sensation, on était incapable d'expliquer à l'autre de manière intellectuelle pourquoi la scène fonctionnait. Ajoutez à cela qu'en avançant sur des domaines aussi personnels, toute critique de l'autre avait un effet décuplé.

Incapables d'entreprendre ce troisième volet, nous nous sommes souvenus qu'au moment de *Santos Palace*, Hélène avait lu Jean-Patrick Manchette et avait dit que si un jour, nous devions faire une adaptation ce serait *Laissez bronzer les cadavres*. C'était le bon moment. Nous partions sur un matériau neutre en disposant d'emblée d'une structure hyperforte, qui nous permettait de nous reconnecter l'un à l'autre. Même si au départ, j'étais moins partant qu'Hélène. Avec une narration plus linéaire, je n'étais pas sûr de trouver notre place.

**Avez-vous tout de suite pensé à déstructurer les points de vue et la chronologie ?**

**B.F. :** En fait, nous sommes restés fidèles au livre. Sauf que le découpage de la chronologie avec des indications horaires se poursuit chez Manchette jusqu'à la fin. J'avais peur que cela ne nous rapproche du cinéma de Tarantino auquel nous sommes souvent comparés. Nous avons retiré ce qui permettait d'annoncer qu'on adopte un autre point de vue et qu'on remonte en arrière. Enlever les repères, tout en conservant l'action du livre, nous permettait de basculer dans l'onirisme et

le fantastique, d'aller vers quelque chose qui relève plus de la performance que de l'action pure et dure.

**C'est encore un film très sensoriel, mais différent des deux premiers puisqu'on sort de la subjectivité du protagoniste pour adopter un point de vue choral...**

**B.F. :** C'était le défi ! Là tout d'un coup, on avait plus d'extérieurs et plus de personnages auxquels il fallait donner de la chair pour qu'ils ne se réduisent pas à des archétypes de série B. Pour cela nous avons travaillé l'érotisme : impliquer le spectateur charnellement en essayant de lui faire ressentir le désir physique des personnages, lui faire partager ses obsessions jusque dans la mort. En l'accompagnant d'un travail fétichiste sur les armes à feu déjà très présentes chez Manchette. Nous avons essayé de le retranscrire de manière visuelle en le rattachant à l'intrigue et aux personnages. Par exemple, en les montrant charger leurs armes pendant qu'ils discutent. On voulait éviter de tomber dans l'illustration littérale du livre. Qu'il soit court nous a aidés car nous n'avions pas à résumer ce qui se passe.

**Avec ce film, vous vous êtes affranchis du giallo, en gardant le plaisir de travailler la matière, le son...**

**H.C. :** J'ai eu l'impression d'approfondir, d'aller plus loin dans notre recherche, en menant le même genre de réflexion que sur le giallo, mais cette fois, avec le western spaghetti.

**B.F. :** Sergio Leone ou Dario Argento, c'est le même genre de mise en scène. Et, de nouveau, nous en avons regardé

beaucoup pour ne pas faire pareil, pour aller plus loin dans l'abstraction.

**H.C. :** Déjà, dans notre segment « O pour Orgasme » du film *The ABC's for Death*, qui était encore très lié au giallo, mais à travers l'érotisme et la strangulation, on s'était autorisés à aller vers l'abstraction comme dans une transe. Et nous avons repris cette idée du duel comme transe.

**Pourrait-on dire que tous vos films sont une quête de l'abstraction ?**

**H.C. :** Oui, une abstraction qui passerait par l'expressionnisme.

**B.F. :** Ce qu'on pourrait appeler aussi une surréalité. Dans *Laissez bronzer...*, c'est l'abstraction qui fait décoller l'intrigue du film de casse et lui confère une dimension plus minérale. Nous avons en tête *Le Trésor de la Sierra Madre* de John Huston.

**Pour la partition de vos films, vous procédez par compilation de bandes originales...**

**H.C. :** Oui, à l'exception d'un morceau original composé par notre assistant caméra sur *Laissez bronzer...*, nous n'utilisons que des musiques de films préexistantes. Nous les recherchons pendant l'écriture de manière qu'elles nous inspirent le rythme de la scène.

**B.F. :** En fait, à l'écriture, quand on a trouvé la musique, on a la scène.

**J'imagine que vos films bougent peu au montage...**

**H.C. :** Oui, pas du tout au montage. C'est au mixage, qu'ils continuent à évoluer.

**B.F. :** En matière d'espaces et de ressentis physiques, le mixage est une étape vitale pour nos films.

**H.C. :** Ça commence par un énorme travail sur la création des sons, où l'on part de zéro puisqu'on tourne en muet. Pour chaque son, il faut trouver les bonnes couleurs, comme dans un film d'animation.

**B.F. :** Et comme dans un giallo ! ■

\* Propos recueillis à Gérardmer, le 3 février 2017.

1. De l'anglais « *Who [has] done it ?* », en français « Qui l'a fait ? », expression qui désigne des récits à énigme dont le lecteur/spectateur est invité à résoudre l'affaire criminelle, en même temps que le héros enquêteur, à partir d'indices distillés par l'auteur.



# SINGULARITÉS DE MICHEL DEVILLE

DENITZA BANTCHEVA

Le paradoxe du coupable-innocent (Jean-Louis Trintignant et Isabelle Huppert dans *Eaux profondes*)

Si Michel Deville n'avait réalisé qu'*Eaux profondes*, *Péril en la demeure*, *Le Paltoquet* et *Toutes peines confondues*, ces quatre films auraient suffi à nous faire voir en lui le cinéaste français le plus original de la période et du genre qui nous intéressent. Plusieurs caractéristiques de son univers peuvent frapper même un spectateur distrait, à commencer par les dialogues, encore plus stylisés que ceux de Michel Audiard et qui abondent en jeux de mots de toutes sortes<sup>1</sup>, quand ce n'est pas en rimes, voire en vers. S'y ajoutent les rimes visuelles, nombreuses dans *Péril en la demeure*, et les autres procédés qui ne sauraient passer inaperçus : les panoramiques, souvent filés, les séquences où l'on change d'espace-temps à l'intérieur d'un seul et même plan, les versions filmées d'événements qui se contredisent ou que l'on « corrige » sous nos yeux, notamment l'alibi du professeur dans *Le Paltoquet*... L'utilisation des couleurs est aussi frappante et irréaliste, choisie pour être remarquée comme une série d'options esthétiques et/ou symboliques, non seulement pour ce qui concerne les décors, les costumes et les voitures (souvent de coloris vifs), mais également quand il s'agit de détails : ainsi, dans *Le Paltoquet*, les clients boivent chacun quelque alcool assorti à leur tenue, tandis que dans *Eaux profondes*, on observe des liquides colorés ayant le même aspect dans le laboratoire du protagoniste, artisan parfumeur, qui produisent un effet encore moins vraisemblable. *Toutes peines confondues* contient, lui, un vrai « fil rouge » formé par les images d'une fleur d'hibiscus,

d'une voiture, de feux, de divers panneaux comportant du rouge ou des cercles rouges et d'autres détails visuels qui mènent à la blessure mortelle de Thurston.

L'usage de la musique s'impose aussi à l'attention : toujours pré-existante et préenregistrée, elle est (contrairement à la pratique courante) choisie non pas tant en guise d'accompagnement, que pour être illustrée par l'action et par les procédés de mise en images, qui se plient souvent à son rythme. De ce point de vue, le cinéma de Deville peut apparaître comme des rêveries inspirées par telles partitions aimées du cinéaste.

Tout cela confère à ses films une densité stylistique insolite dans le domaine du film criminel, produisant parfois une impression de « trop-plein », que Deville s'ingénie à combiner avec du « vide », par exemple à travers le décor principal du *Paltoquet* – la vaste usine désaffectée faisant office de « bar » –, ou à travers le loft quasi dénué de meubles où habite David Aurphet au début de *Péril en la demeure*, ou par le biais de plusieurs décors de *Toutes peines confondues* : les bureaux de Gardella, qui font penser à une immense galerie d'art moderne, la banque, l'étrange « terrasse de café » formée par un ponton isolé sur fond de lac...

Cependant, on peut opposer *Le Paltoquet* et *Toutes peines confondues*, l'un représentant le sommet de la stylisation distancée, et l'autre, son degré minimal. Dans *Le Paltoquet*, l'intrigue criminelle apparaît comme un simple prétexte et le spectateur s'y intéresse

d'autant moins que les personnages n'ont rien pour s'attirer son empathie : même le plus sympathique, le journaliste (Daniel Auteuil), est trop irréaliste pour vraiment émouvoir. On observe le contraire dans *Toutes peines confondues*, où l'intrigue nous tient en haleine et dont les trois protagonistes, Gardella, Vade et Jeanne (et même Gabriel Scandurat), sont fascinants et/ou attachants, chacun à sa manière. À ce propos, notons que dans le roman adapté par Deville (*Cœur tendre* d'Andrew Coburn), Gardella et Jeanne ont quelques caractéristiques triviales, complètement absentes du film où ils incarnent la sophistication et le « charme » (c'est le terme que l'inspecteur Vade emploie, à juste titre, à leur sujet). Par surcroît, Gardella est beaucoup moins « méchant » dans le film que dans le roman : en témoigne notamment la manière dont il fait exécuter les deux jeunes voyous (qui ont torturé et assassiné ses parents), avec une violence minimale



Des personnages très opaques (Nicole Garcia, Christophe Malavoy dans *Péril en la demeure*)

chez Deville, alors que Coburn nous raconte un massacre féroce. En outre, le gangster qu'est Gardella nous est montré comme bien moins cruel et perfide que Thurston, que les flics Husquin et Scatamacchia, ou que le détective privé (ancien policier) qui révèle à Gardella que Jeanne l'a abusé.

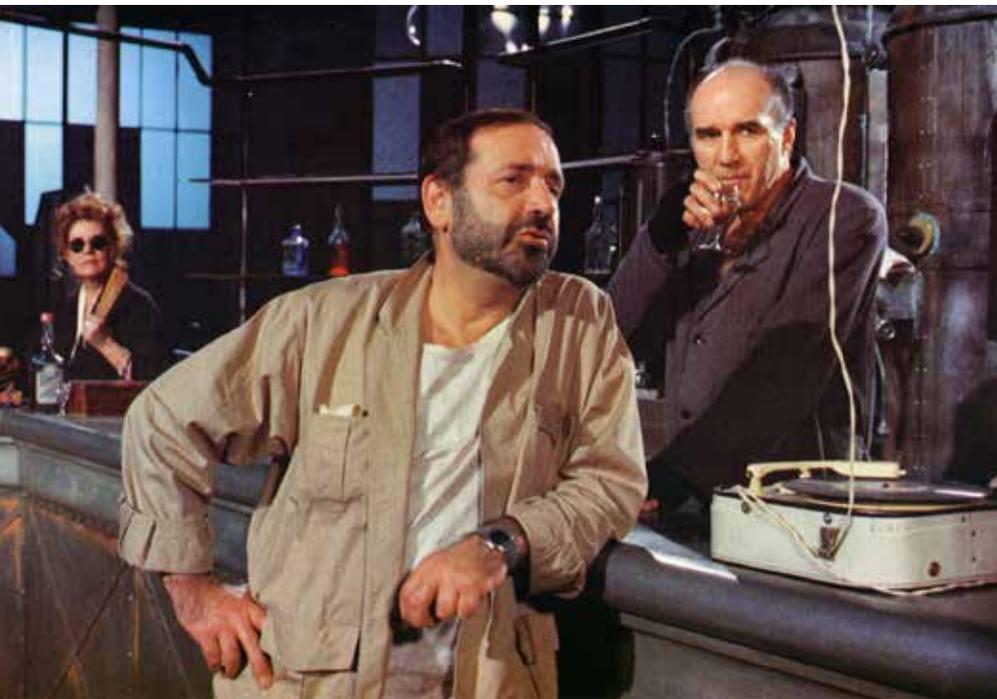
Ce qui nous amène à noter que dans *Toutes peines confondues* – le film le plus « melvillien » de Deville, à la fois par son esthétisme, par son aspect tragique et par la série d'images qui renvoient au *Cercle rouge* – les policiers et assimilés sont pour la plupart, comme chez Melville, pires que les voyous dignes de ce nom, ce qui ressort d'autant mieux qu'ils sont nombreux. Certes, Vade est bon et « innocent », mais pas pour très longtemps, ce qui le rend comparable à l'inspecteur Mattei joué par Bourvil dans *Le Cercle rouge*. En revanche, du côté des truands, l'amitié se poursuit jusqu'à la mort, Gardella choisissant d'être exécuté par Gabriel qui lui accordera cette faveur tout en regrettant de ne pas pouvoir mourir le premier. On peut voir là un lien entre *Toutes peines confondues* et *Le Paltoquet*, où se trouve développée l'idée paradoxale que les « coupables » sont innocents et *vice versa*. Quoique Jeanne soit vraiment coupable d'avoir abusé son mari, elle est plus innocente que fautive, étant victime du chantage de Thurston, Vade finit par se comporter d'une façon pire, en livrant Laura à Gardella, et il l'aurait même tuée à bout portant, si l'homme de main du gangster n'avait pas décidé de lui épargner ce crime.

Si l'on cherche une « morale » dans *Toutes peines confondues*, il en ressort que pour pouvoir aimer et/ou pour être heureux, il faut « pécher » : Jeanne a trouvé et vécu son grand amour pour avoir commis un délit, puis accepté de devenir moucharde. À son tour, Vade rencontre Jeanne pour s'être « vendu » à Thurston, et il l'obtient en « vendant » une autre femme. Quant à Gardella, le plus aimé des hommes – à la fois par son épouse, par son fils, par Gabriel et même par Vade qui n'a pas envie de le faire arrêter lorsque Laura lui en offre le moyen –, il doit tous les bonheurs qu'on lui connaisse au fait de s'être mué de « petit voyou » en truand de grande envergure.

Qu'en est-il d'*Eaux profondes* et de *Péril en la demeure* ? On peut y voir de vrais contes immoraux, où le crime paie ; si certains y perdent leur innocence, ils y gagnent forcément. Tel est le cas de Vic Allen (Jean-Louis Trintignant), qui commence par se prétendre assassin pour vraiment le devenir et pour finir par reconquérir ainsi son épouse infidèle – un choix scénaristique dû à Deville (dans le roman de Patricia Highsmith, le protagoniste devient fou et se retrouve arrêté par la police). Selon une logique similaire, tout s'achèvera de la meilleure façon possible pour David Aurphet qui a tiré sur le mari de sa maîtresse et qui a éliminé le tueur à gages Daniel (certes, il s'agit d'un suicide par personne interposée, mais David n'en a pas moins fait le choix de tirer au lieu de se laisser abattre). Et nous retrouvons le paradoxe du coupable-innocent, incarné par Daniel qui s'avère à la fois le plus sincère des protagonistes du film et le plus inoffensif, dans le cadre de l'action, quand bien même il était censé se trouver là pour tuer.

Le choix de faire assumer, dans ces deux films, l'action proprement criminelle par des personnages *a priori* inoffensifs – un professeur de français et de guitare, une femme insatisfaite et son mari, industriel infidèle, un artisan parfumeur –, rend leur aspect de contes immoraux encore plus prégnant et surprenant, par comparaison avec *Toutes peines confondues*, où il s'agissait de flics et de voyous. De même, dans *Le Paltoquet*, le coupable s'avère être le professeur, et – pire encore que dans le cas de David Aurphet – il a tué simplement parce qu'il avait fini par en avoir assez de jouer aux cartes avec les mêmes partenaires ! Si nous étions chez Chabrol, tout cela aurait dégagé un parfum de « bourgeoisie pourrie », mais chez Deville, même dans *Eaux profondes* où certaines scènes touchent à la satire du petit cercle de notables provinciaux, il s'agit de tout autre chose : d'une sorte d'étude des singularités du genre humain.

De fait, même indépendamment des bizarreries qui les transforment en criminels potentiels ou accomplis, David, Julia et Graham (*Péril en la demeure*) ou Vic Allen (*Eaux profondes*) sont des créatures très insolites. Le musicien est une sorte d'extravagant



Une impression de « trop-plein » combinée avec du « vide »  
(Jeanne Moreau, Jean Yanne, Michel Piccoli dans *Le Paltoquet*)

qui n'aime rien autant que déménager, d'une maison vouée à la démolition à une autre (ce n'est pas le cas dans le roman de René Belletto), qui referme toujours la portière de sa voiture d'un coup de pied, qui porte son imperméable même chez lui, en guise de robe de chambre, et qui mange son omelette en la poussant avec un morceau de chocolat, comme on le ferait avec du pain. Si son nom de famille renvoie à Orphée, c'est peut-être parce qu'il a le don de charmer, de s'attirer l'amour ou la convoitise d'à peu près tout être mâle ou femelle qu'il croise ; en revanche, on cherche en vain dans le film son Eurydice. Graham et Vic Allen ont pour points communs d'avoir épousé des femmes exhibitionnistes et très sensuelles qu'ils sont manifestement incapables de satisfaire ; notons que le Paltoquet, lui, est carrément impuissant. Un autre lien entre ces trois personnages : ils sont explicitement ou implicitement présentés comme « fabricants ». « Qu'est-ce que vous fabriquez ? », demande David à Graham, qui répond : « Je vous raccompagne... Pardon ! Mon usine fabrique des appareils destinés à mesurer les vibrations... Toutes sortes de vibrations... », propos riches en doubles sens. Vic Allen est censé être fabricant aussi, alors que le terme qui conviendrait le mieux, c'est celui d'artisan parfumeur – et notons qu'il est à la fois le patron et le seul ouvrier de sa « fabrique », un peu comme le Paltoquet, affublé d'une blouse d'ouvrier du début du film jusqu'à la séquence finale où il porte une « tenue de P.-D.G. ». Tous les trois ont une tendance au voyeurisme et au sadomasochisme, chacun à un degré différent ; ils sont chacun à sa façon des époux dominés. À part ces caractéristiques, ce sont des personnages très opaques, tout comme leurs épouses, ce qui relève aussi des choix de Deville : dans les romans de Belletto et de Highsmith, on trouve des explications psychologiques les concernant, qui les rendent limpides ; le réalisateur les

a soit éliminées, soit brouillées au possible, comme dans le cas de Julia qui se contredit constamment sur ses sentiments pour Graham et ceux qu'il peut éprouver à son égard. Quant au Paltoquet et à la Tenancière, ils sont inventés par le cinéaste, qui s'en est donné à cœur joie en développant la relation du « chien » tantôt soumis, tantôt grognon, avec son « chef » d'épouse qui porte souvent des lunettes d'aveugle, mais n'en demeure pas moins jalouse de M<sup>lle</sup> Lotte – le béguin purement platonique, voire totalement fantasmagorique du mari – qu'elle prétend ignorer. Michel Piccoli, passant d'un film de Deville à l'autre, est manifestement voué, dans *Le Paltoquet*, à approfondir son emploi de *Pénil en la demeure* et à incarner d'une nouvelle manière le personnage que jouait Trintignant dans *Eaux profondes* – sur le plan psychologique, puisqu'il ne tue personne, et qu'il n'est même pas sus-

pect. À la différence de lui, Jeanne Moreau nous apparaît, dans ce film, comme une créature non pas issue d'œuvres précédentes de Deville, mais inspirée du rôle qu'elle a interprété quatre ans plus tôt dans le *Querelle* de Fassbinder.

L'univers criminel de Deville garde son pouvoir de fascination même quand on a revu maintes fois les films commentés ici, et cela découle de leurs irréductibles singularités : quelques efforts qu'on puisse faire pour les résumer ou pour les décrire, il en reste toujours qui débordent et qui demandent encore à être analysés. ■

1. Yannick Mouren décrit les dialogues de Deville comme « truffés de paronomases, de calembours, d'à-peu-près, d'enchaînements par homophonies, d'homéoteutes, de tautogrammes... », liste non exhaustive, cf. « Les défis de Michel Deville », dans *Michel Deville*, sous la direction de Michel Estève, Minard, coll. Études cinématographiques, volume 67, 2002, p. 84.



Pour pouvoir aimer, il faut « pêcher »  
(Mathilda May, Patrick Bruel dans *Toutes peines confondues*)



# LE MYSTÉRIEUX MAURICE DE CANONGE

HUBERT NIOGRET

*Police judiciaire*, de Maurice de Canonge (Yves Vincent, Daniel Cauchy, Albert Rémy, Henri Vilbert)

Des employés qui arrivent au 36, quai des Orfèvres ; des couloirs où se croisent policiers en civils ou en uniforme, des prévenus ; des bureaux de différents services qui communiquent entre eux et où sont traitées des affaires différentes ; des labos. L'immeuble du « Quai », reconstitué en studio, est une ruche où le cinéaste Maurice de Canonge entremêle quatre affaires (voyous en tout genre, prostitution, meurtres, drogue) avec une virtuosité, une énergie, une célérité remarquables. En outre *Police judiciaire*, sorti en 1957, est une formidable introduction aux rôles des services de la police scientifique, structurés en 1943 et qui connaissent dans les années 1950 un essor remarquable ; les enquêteurs ne sauraient s'en passer pour les analyses de sang, d'empreintes, la gestion des fiches d'identification perforées, la balistique, etc. Le morcellement de la narration ne crée aucune confusion grâce à l'habileté du montage et finit par créer une description globale de la « maison » dont le fonctionnement perdure jusqu'en 2018 (déménagement du « Quai »). La relation de cet univers est presque documentaire puisque la dramaturgie est réduite au fonctionnement mécanique de l'ensemble, d'autant plus étonnant que les acteurs sont ceux qui s'illustrent dans le cinéma des années 1950 (Anne Vernon, Henri Vilbert, Robert Manuel, Yves Vincent, Albert Rémy, Jean Martinelli) ou d'hier (Jean Tissier, Orane Demazis, Denise Grey) ou de demain (Daniel Cauchy). À l'exception de Jean Tissier, justement là pour créer un personnage excentrique, aucun ne fait un numéro mais chacun véhicule avec efficacité l'enchaînement des rouages de l'institution. Aucune « boulevardisation » du dialogue, si fréquente ces années-là, mais une écriture sèche et efficace, parfois non dénuée d'humour.

Tourné en 1954, sorti en 1955, *Interdit de séjour*, même s'il n'est pas aussi réussi que *Police judiciaire* présente de grandes qualités. Le soin apporté à la description d'un mécanisme judiciaire

(l'interdiction de séjour) sur lequel repose le fonctionnement dramaturgique du film, l'efficacité narrative, la direction d'acteurs (Paul Frankeur, Daniel Cauchy, Henri Crémieux, Robert Dalban, et même Michel Piccoli, tous représentants d'un cinéma français commercial de qualité) concourent à la réussite du film. Mais *Police judiciaire* par son concept quasi documentaire et sa réussite narrative (l'entremêlement des intrigues permet de faire comprendre le « Quai ») est très supérieur. C'est le dernier film pour les salles de cinéma de Maurice de Canonge (1894-1978), dont on ne sait pas grand-chose.

Il serait une figure oubliée si Bertrand Tavernier, toujours en train de revisiter l'histoire du cinéma français, n'avait pas vanté les mérites de *Police judiciaire*. Le cinéaste fut un temps comédien dans le cinéma muet puis au parlant, notamment dans le film de John Huston, *Les Racines du ciel* (*The Roots of Heaven*, 1958, la même année que *Police judiciaire*, après quarante-deux films comme comédien). Il est cependant plus connu pour avoir porté à l'écran des opérettes marseillaises (*Trois de la Canebière*, 1955, *Trois de la marine*, 1956) ou pour avoir réalisé *Au pays du soleil* (1951), avec Tino Rossi. La plupart de ses films sont inaccessibles aujourd'hui, mais il a tourné des films criminels, d'espionnage ou des policiers. En parcourant sa filmographie, on note dans ces trois genres, *À minuit, le 7* (1935), *Inspecteur Grey* (1936, son troisième film), *Le Capitaine Benoît* (1939), *Mission spéciale* (1945), *Erreur judiciaire* (1946), *Dernière Heure, édition spéciale* (1949), *Un flic* (1947), *Interdit de séjour* (1954). Certains, comme *Mission spéciale* sur la Résistance, ont été de grands succès. Son incursion dans le film criminel est-elle une brillante réalisation isolée ou la révélation d'un vrai talent pour le film de genre ? Aujourd'hui nous ne le savons pas. Faute d'enquêter plus avant, Maurice de Canonge reste un mystère. ■



# ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN PETZOLD

## LE CRIME OFFRE AUSSI LA POSSIBILITÉ D'ÊTRE PLEINEMENT HUMAIN\*

LOUISE DUMAS

L'intrigue criminelle n'est plus au premier plan (Jeff Bridges dans *Comancheria* de David Mackenzie)

La présence d'un entretien avec Christian Petzold dans un dossier consacré au film criminel contemporain peut, à première vue, surprendre. Pourtant, à y regarder de plus près, pas un film du réalisateur qui ne contienne de crime : le plus légitime (échapper au pouvoir totalitaire de la RDA dans *Barbara*), le plus abject (être le délateur de sa propre femme dans *Phoenix*), le plus passionnel (emmener dans la mort une ex-femme qu'on aime encore dans *Yella*), le plus classique (fomentier le meurtre d'un mari encombrant dans *Jerichow*), le plus accidentel (renverser quelqu'un en voiture dans *L'Ombre de l'enfant*), le plus humain (espérer recommencer sa vie en usurpant l'identité d'un autre dans *Transit* – voir n° 687, p.34 – ou dans *Fantômes*). L'œuvre de Petzold explore sans relâche les possibilités cinématographiques ouvertes par le motif du crime.

**Louise Dumas :** *Nous avons tout de suite pensé à vous pour un dossier sur le film criminel contemporain. Car, en un sens, tous vos films sont des films criminels. De plus, vous avez tourné beaucoup de téléfilms et d'épisodes de séries policières (notamment la série allemande Polizeiruf 110). Comment définiriez-vous le « film criminel contemporain » ?*

**Christian Petzold :** En fait, le genre du film criminel n'existe plus. Avant, il y avait la série B, le film policier, le film de gangsters dont *Scarface* de Hawks est

emblématique. Aujourd'hui, ce genre naguère classique du cinéma n'existe plus vraiment. C'est la télévision qui l'a récupéré – et cela a une raison très simple : le petit-bourgeois aime le crime. Par conséquent, les films criminels du cinéma ont beaucoup évolué. Le cinéma, désormais, ne peut que se souvenir des origines du genre. C'est par exemple le cas dans *Good Time* (Ben et Joshua Safdie, 2017), que je viens de voir et que je tiens vraiment pour un chef-d'œuvre. Les figures du cinéma criminel classique, celles qui

étaient interprétées par Lino Ventura ou par Jean Gabin, ont été siphonnées par la télévision. Elles réapparaissent maintenant dans les séries télévisées ou sur Netflix. Certaines de ces séries, d'ailleurs, sont très bonnes. J'aime beaucoup la série anglaise *River*. Mais cela contraint le cinéma contemporain de réinventer le genre du film criminel. J'aime bien repenser aux films criminels que j'ai vus ces dernières années et me demander ce qui les différencie des films criminels « d'avant ». Si vous regardez

*Comancheria* (David Mackenzie, 2016) ou même le dernier film de Sidney Lumet, *7h58 ce samedi-là* (2007), vous apercevrez que ce sont des films dans lesquels l'intrigue criminelle n'est plus au premier plan.

*Jusqu'ici, nous avons parlé du « film criminel » au sens allemand de Kriminalfilm. Ce terme se traduirait sans doute en français par « film policier ». Vos films à vous sont des « films criminels » au sens que l'on peut donner en français à cette expression – précisément par différence avec le film policier comme genre. D'ailleurs, la police ne joue pas un grand rôle dans vos films. Ceux-ci sont des films criminels dans la mesure où ils mettent en scène des personnages qui se sont rendus coupables de quelque chose.*

Les épisodes que j'ai tournés pour la série *Polizeiruf 110* sont des films policiers, au sens classique. J'ai remarqué que, dans les films policiers, le commissaire est toujours un personnage qui n'a pas de vie privée. Les employés de commissariat sont toujours des loups solitaires, que ce soit chez Melville, chez Don Siegel... Ils ne rentrent chez eux que pour changer de chemise, ils n'ont pas de vie sociale. Le gangster, en revanche, apparaît comme une figure chatoyante, pleine de vie, que le policier suit à la trace. Le policier n'a pas d'enfant alors que les gangsters en ont toujours des dizaines. Les gangsters forment une jungle, ils sont la vie organique dont se nourrit le policier qui vit à travers les passions des criminels. Dans les épisodes que j'ai tournés pour *Polizeiruf 110*, je trouvais intéressant qu'il y ait une femme dans le commissariat. Les deux policiers, interprétés par Matthias Brandt et Barbara Auer, essaient d'avoir une vie privée. Mais ils sont déjà tellement cabossés qu'ils ont du mal.

Mes autres films sont en effet des « films criminels », au sens où un personnage s'y rend coupable de quelque chose. Le crime est toujours l'expression d'une convoitise et d'un désir : le personnage s'est adonné à un péché, il a cédé à une concupiscence, il ne s'en est pas tenu aux impératifs. Pourquoi ? Parce qu'il veut quitter une normalité qu'il ne supporte plus. Il se retrouve dans la solitude – dans la solitude de la criminalité. C'est à ce moment que l'histoire commence. Cela ne m'intéresse pas qu'un personnage



On part d'une situation illisible et on essaie de lui donner un sens (Nina Hoss, Ronald Zehrfeld dans *Barbara* de Christian Petzold)

veuille devenir riche ou qu'il veuille coucher avec tel ou telle. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui se passe *après* le crime. Je suis peut-être influencé par ce que me raconte un de mes amis avocat de droit pénal. À partir de la description du crime que lui fait le mandant, la police, à partir des documents versés au dossier, il doit construire un récit. C'est ce que j'aime faire dans mes films : on part d'une situation complexe, illisible et on essaie de lui donner un sens. Et cela advient toujours après les faits. Quelque chose est arrivé. Dans *Jerichow*, Nina Hoss a déjà accumulé des dettes et épousé un homme qu'elle n'aime pas. Barbara a déjà déposé une demande d'autorisation de sortie du territoire. Que se passe-t-il avec ces gens qui ont commis un crime mais qui veulent encore faire partie de la société ? Avec le recul, j'ai l'impression que cette question est au cœur de mes films.

**Le genre du film criminel serait donc lié à un questionnement sur la société ou sur l'ordre social ?**

Avant, le crime était un symptôme de la société. Aujourd'hui, le crime est la beauté de notre société. Notre société injuste condamne le crime mais, en même temps, par son acte même, le criminel atteint soudain une certaine forme de beauté. Il apprend la loyauté, il apprend le respect, il développe des compétences. Dans notre société, le

travail et l'artisanat ont disparu ; ils ont été détruits et délocalisés en Chine. C'est comme si plus personne ne pouvait travailler ici. Finalement, le crime est peut-être le dernier artisanat de notre société ! Regardez par exemple dans *Le Solitaire* de Michael Mann (1981) avec quelle précision James Caan ouvre le coffre-fort dans une longue séquence et comment il allume sa cigarette une fois le travail accompli. Vingt ans auparavant, cela aurait été un ouvrier des hauts fourneaux ou un menuisier que l'on aurait vu fumer ainsi sa cigarette après avoir savamment façonné une table. Aujourd'hui, le criminel est une pièce dans le musée du travail et peut-être aussi dans le musée des sentiments.

**Il est vrai que, dans vos films, on voit les criminels au travail : la préparation précise d'un braquage dans *Contrôle d'identité*, les recherches menées à l'aide d'une carte de géographie dans *Wolfsburg*...**

Avez-vous vu *Criminal Squad* (Christian Gudegast, 2018) ? C'est un film formidable ! Et en même temps complètement désuet. Mais j'ai adoré cette manière de montrer la préparation du braquage : qui fait quoi, quand, comment. On regarde les personnages acquérir la parfaite maîtrise de ce qu'ils font. Ce sont des artisans ! Or la plupart des films criminels expédient le braquage en quelques minutes et montrent ensuite les gangsters



Le crime non seulement est humain mais rend humain  
(Michel Bouquet dans *La Femme infidèle* de Claude Chabrol)



Aller à l'origine du mensonge  
(Nina Hoss dans *Phoenix* de Christian Petzold)

coincés dans leur chambre d'hôtel, qui ne savent que faire de l'argent, comment le cacher, le partager, etc. Ils se disputent, se soupçonnent, se trahissent et c'est d'ailleurs souvent ce qui cause leur perte. Le véritable travail n'est pas celui qui permet d'arriver jusqu'au butin mais celui qui consiste à se réintégrer dans la société une fois le crime commis.

C'est le travail qui crée le suspense et la tension dramatique. Le lieu du cinéma, c'est le travail. Pas le travail au sens que Marx donne à ce terme, pas le travail salarié – cela, le cinéma ne le montre quasiment jamais. Le premier film de tous les temps a filmé des ouvriers qui *quittent* l'usine. C'est seulement lorsque les travailleurs abandonnent leur lieu de travail que le cinéma peut commencer. Je parle du travail au sens presque mécanique du terme. L'intrigue comme travail ou l'amour comme travail, comme chorégraphie, comme danse. Le cinéma ne vous dit jamais : « Ces deux-là sont amoureux », mais montre comment on est arrivé là. Le cinéma ne vous dit jamais « Untel est riche » mais montre comment il est devenu riche, en braquant une banque ou en vendant de la drogue. En particulier, le cinéma se prête très bien à observer le travail de la culpabilité : comment puis-je me débarrasser de cette faute ? comment puis-je la refouler ? Tout cela, ce sont des activités que le cinéma *regarde*. La télévision constate tandis que le cinéma regarde.

**Ce travail est donc une activité, un processus. Peut-on dire qu'il s'agit d'une**

**forme de « transit » ? Il me semble que votre œuvre entière est traversée par le transit, qu'il soit travail, comme vous venez de l'évoquer, ou déplacement. Vous aimez ainsi à filmer des trajets, que vous appelez des « passages », qu'ils se fassent à pied, à bicyclette, en train ou en voiture. Évidemment, *Transit* est aussi le titre de votre dernier film, qui reprend le titre du roman d'Anna Seghers.**

J'aime beaucoup le roman d'Anna Seghers, non seulement à cause de son intrigue mais aussi à cause de ses caractéristiques littéraires. Ce roman est aussi un mouvement qui mène la littérature de langue allemande de l'expressionnisme des années 1920 vers la tradition des nouvelles américaines à la Hemingway, Faulkner... Dans *Transit*, non seulement les personnages sont en route de l'Allemagne vers l'Amérique, mais aussi la langue. Or le mouvement est quelque chose de cinématographique. Vouloir rentrer à la maison ou au contraire quitter sa maison, fuir un mariage, fuir après avoir braqué une banque... Tout cela, ce sont des mouvements à travers lesquels les personnages cherchent à retrouver un équilibre et auxquels ils s'efforcent de donner un sens. La construction d'un récit permet de donner un sens, comme je vous le disais plus haut. Au final, un film n'est pas un récit mais le désir de produire un récit.

Le déplacement littéraire effectué par Anna Seghers a son pendant cinématographique. Les réalisateurs germanophones qui ont dû émigrer aux États-Unis y ont fait des films noirs : Fritz

Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak, Edgar Ulmer... À partir d'une vision très noire, nihiliste, désespérée, ils ont créé un genre qui a sa propre couleur. La commentatrice Frieda Grafe appelle cela la « lumière de Berlin ». Cette lumière a contribué au film noir américain, qui est une manière de donner du sens à l'exil. Cela m'a beaucoup influencé. J'ai l'impression que mes films sont une série noire en couleurs.

**Vos derniers films, que ce soit *Barbara*, *Phoenix* ou *Transit*, relie le genre du film criminel à celui du film historique.**

Ce même ami avocat m'explique aussi que les gens qui se sont mis dans une situation inextricable se construisent souvent un récit du refoulement auquel ils finissent par croire. J'ai envie de me placer au moment où les gens prennent conscience de la faute après l'avoir commise et où ils commencent à produire un discours qui les innocentent. Par exemple, le personnage masculin de *Phoenix* éprouve un tel besoin de refouler sa délation qu'il ne reconnaît pas sa femme ! Barbara, de son côté, s'est tellement persuadée de son bon droit qu'elle ne fait pas attention à ce qu'il y a de beau en RDA. Elle oublie que c'est aussi son devoir que de rester et de travailler là où elle a grandi. La fuite vers l'ouest n'est pas une solution. Ce qui m'intéresse, c'est d'aller à l'origine du mensonge.

**Vous évoquez des personnages, dans leur individualité, mais vos films posent aussi, dans l'entrelacs entre film criminel et film**



Ils essaient d'avoir une vie privée (Barbara Auer, Matthias Brandt dans l'épisode *Wölfe* de la série *Polizeiruf 110*, réalisé par Christian Petzold)

*historique, la question de la culpabilité collective. D'ailleurs, le genre du film criminel est lié au problème de l'ordre social, ainsi que vous l'avez suggéré plus haut.*

Je suis allemand et je suis né au début des années 1960. Cela veut dire que j'ai grandi au sein du plus grand récit de refoulement jamais imaginé. Il y avait cette faute gigantesque, cet abîme qu'a été le fascisme allemand et qu'on essayait de refouler. Avec mon cinéma, j'ai envie de remonter à l'origine de ce refoulement.

*Dans la plupart de vos films, l'eau joue un rôle important : l'itinéraire des personnages les conduit au bord d'un fleuve (Yella, Contrôle d'identité, Dangereuses rencontres) ou au bord de la mer (Jerichow, Barbara). Dans Transit, vous situez l'action dans la ville portuaire de Marseille. Le motif aquatique joue-t-il un rôle particulier dans le film criminel ?*

L'eau est à la fois une infrastructure, qui permet de s'échapper, et une frontière. Dans *Transit* la mer n'est pas une ouverture mais une fermeture. Du port à la porte de prison, il n'y a qu'une lettre... Le fleuve est l'autoroute sur laquelle on comptait s'enfuir mais il est aussi une frontière que l'on n'arrive pas à franchir ou un Styx au-delà duquel on ne trouve que la mort. Cette ambivalence est tout à fait typique du film criminel : tout ce qui était synonyme de liberté peut soudainement devenir prison.

*On retrouve cette ambivalence chez les personnages de criminels, lorsqu'ils*

*commencent à douter. Souvent, le crime est lié à une certaine impatience : on rend coupable pour arriver plus vite à ses fins. Lorsque l'impatience a été satisfaite, les personnages s'aperçoivent que leur crime les enferme plus qu'il ne les libère. J'ai toutefois l'impression que, dans vos films, les hommes sont plus impatientes que les femmes.*

Lier le crime et l'impatience est une manière de critiquer la révolution. Lénine disait que les révolutionnaires doivent être patients. Or la plupart d'entre eux ont échoué parce qu'ils ont été trop impatients, parce qu'ils ont trop vite lancé l'assaut. L'impatience peut être aussi bien masculine que féminine, mais, vous avez raison, les femmes sont peut-être plus patientes. D'ailleurs, j'aimerais vivre dans une société où les femmes auraient le pouvoir ! Dans *Dangereuses rencontres*, le personnage féminin a consacré toute sa vie à sa vengeance. Pour elle, c'est clair comme de l'eau de roche. Pourtant, la vie la contamine peu à peu, elle tombe amoureuse. Elle se rend compte que la peine de mort ne peut être que l'apanage d'une société primitive. Et surtout, elle se rend compte que cette vengeance primitive ne la délivre pas. J'aime quand les personnages se mettent à douter du but qu'ils poursuivent. C'est la même chose dans *Phoenix*. Nina Hoss se rend compte que, si elle parle à son mari, tout aura été vain. Il doit faire l'expérience de la vérité et non pas seulement l'apprendre par des mots. C'est la condition pour que le personnage de Nina Hoss puisse quitter le film et prendre un nouveau départ.

*Dans vos films, il est très fréquent que le crime consiste à se faire passer pour quelqu'un d'autre.*

C'est un désir très humain ! Tout d'un coup, un personnage se rend compte qu'il a mis sa vie sur des rails et qu'il n'y aura plus d'embranchement pour prendre une autre direction. Le changement d'identité lui apparaît alors comme une ultime chance pour commencer une nouvelle vie. Mais une fois qu'il est passé à l'acte, il s'aperçoit qu'il traîne derrière lui son ancienne vie comme un boulet. J'aime filmer cela.

La question de l'identité est finalement très liée au film policier. L'inspecteur se demande qui est vraiment la personne qu'il a devant lui. Les scènes d'interrogatoire sont quelque chose d'éminemment cinématographique. Il n'y a pas d'interrogatoire au théâtre ; cela ne peut fonctionner qu'avec une caméra qui circule entre les protagonistes, qui saisit leur dialogue mais aussi le jeu de cache-cache, très érotique, auquel s'adonnent le policier et le criminel. D'une certaine manière, le cinéma parlant s'est inventé à travers les scènes d'interrogatoire des films policiers, très populaires aux débuts du cinéma parlant.

*Votre prochain film est-il un film criminel ?*

Il y a ma troisième contribution à *Polizeiruf 110*, encore au montage, qui est bien sûr un film policier. Et le prochain long métrage sera un conte d'amour. Mais votre question me fait prendre conscience qu'il y aura bel et bien un meurtre dans ce film... Il faut croire que le crime fait partie intégrante du cinéma ! Le cinéma permet de montrer que le crime non seulement est humain mais rend humain. Prenez *La Femme infidèle* de Chabrol (1969). Vous avez un couple de bourgeois, complètement pétrifiés dans leur existence feutrée, jusqu'au moment où le mari comprend que sa femme le trompe. Il tue l'amant. Par son crime il se rend compte qu'il aime et qu'il y a de la passion en lui. Le crime offre aussi la possibilité d'être pleinement humain. C'est ce que mes films essaient d'explorer. ■

\* Propos recueillis à Paris, le 24 avril 2018 et traduits de l'allemand par l'auteure.



# ENTRETIEN AVEC BRIAN DE PALMA

## JE NE VOIS PAS MES FILMS COMME DES FILMS CRIMINELS\*

LAURENT VACHAUD

Brian De Palma pendant le tournage de *Femme fatale* (avec Rebecca Romijn et Antonio Banderas)

**Sur vos 29 longs métrages, 23 peuvent être rattachés au film criminel.**

Ah bon ? Mais vous voulez dire quoi exactement par « film criminel » ? Un film avec des gangsters, ou des flics qui cherchent à élucider un meurtre ?

**Un film dont les personnages enfreignent la loi (meurtre, vol, agression sexuelle, trafic de drogue) et que d'autres veulent punir ou coffrer.**

Je n'y avais jamais pensé en ces termes. Je ne vois pas mes films comme des films criminels. En tout cas, c'est vrai pour mon premier long métrage distribué en salle, *Murder a la Mod*, qui montrait un meurtre de trois points de vue, une idée reprise plus tard dans *Snake Eyes*. Dans *Sœurs de sang*, ça n'est pas le meurtre qui m'intéressait, mais l'idée d'un homme agonisant en train d'écrire sur une vitre avec son sang et qu'une voisine aperçoit. Cette image m'a donné envie d'utiliser le split-screen ; tout est parti de là... Je procède toujours ainsi, je pars d'une image qui ensuite conduira peut-être à

une histoire criminelle. Le visuel prime chez moi. Par exemple, lorsque je visite un lieu dont l'architecture m'interpelle, j'imagine aussitôt quel genre de scène pourrait s'y dérouler ; souvent une scène de meurtre, je vous l'accorde, mais ça n'est pas le crime en tant que tel qui m'intéresse ; plutôt la manière dont je vais utiliser ce décor dans ma mise en scène.

**Le protagoniste de *Phantom of the Paradise*, *Swan*, est un criminel dans son genre, il vole la cantate de Winslow et s'arrange pour envoyer celui-ci en prison. Une fois évadé, Winslow revient se venger et commet un meurtre très spectaculaire.**

Admettons. Dans *Obsession*, il y a des kidnappeurs, un chantage et un meurtre donc ça colle. Ensuite *Carrie* ? Vous trouvez que c'est une criminelle ? C'est l'histoire d'une pauvre fille martyrisée qui se venge, je n'appellerais pas ça un film criminel ; vous exagérez ! *Furie* je le vois davantage comme un film fantastique, mêlé à un thriller d'espionnage... *Pulsions* oui. *Blow Out* aussi, puisqu'il y

a un assassinat politique et des crimes sexuels. *Scarface* est peut-être celui qui appartient le plus à ce genre. Dans *Body Double*, le témoin m'intéresse plus que le meurtrier. Ensuite, *Wise Guys* est une comédie, mais avec des gangsters qui doivent s'entre-tuer, je vous l'accorde. *Les Incorruptibles*, c'est évident. C'est vrai qu'il y en a quelques-uns finalement.

**Outrages est intéressant. C'est un film criminel, vu qu'on y voit des hommes violer et tuer une jeune fille, avant d'être arrêtés et jugés, mais le contexte de guerre le rend singulier.**

C'est justement l'ironie de la situation qui m'intéressait. Dans l'univers déshumanisé de la guerre du Vietnam, où les gens sont là pour s'entre-tuer, qui se préoccupe encore de punir le meurtre d'une innocente ? *Le Bûcher des vanités*, vous diriez que c'est un film criminel ? Dans *L'Esprit de Caïn*, le héros kidnappe des gosses et veut tuer sa femme, sans parler des expériences de son père qui rend des enfants fous ; donc c'est un film criminel.

*L'Impasse*, ça ne se discute pas puisque c'est un film de gangsters. *Mission : Impossible*, pour moi est davantage un film d'action et d'espionnage.

**Oui, mais construit comme un whodunit. Une équipe d'agents est tuée, le héros suspecté mène son enquête pour découvrir le coupable et commet pour cela un casse à l'intérieur du Q.G. de la CIA. C'est d'ailleurs le seul cambriolage que vous avez filmé.**

Admettons. *Snake Eyes* est aussi un film criminel.

**Femme fatale, Le Dahlia noir, Redacted et Passion en font tous partie, comme celui que vous venez de finir, Domino, qui traite du terrorisme.**

C'est vrai, *Domino* raconte l'histoire d'un flic hollandais qui se lance à la poursuite d'un terroriste à travers l'Europe. Il est accompagné par la compagne de son coéquipier, lequel a été tué par le criminel. C'est une coproduction européenne, tournée en Hollande, en Espagne et en Italie. Ce fut un vrai cauchemar à cause du producteur qui avait sous-financé le film. Sur les cent jours de production, nous n'avons tourné qu'une trentaine de jours, le reste du temps nous attendions dans des chambres d'hôtel que l'argent arrive. Je n'avais jamais vécu cela : c'était atroce. Je ne sais même pas quand le film sortira.

Donc si je récapitule, je ne compte que seize ou dix-sept films criminels sur vingt-neuf. C'est moins que ce que vous disiez. Si on trouve autant de meurtres, de démembrements, de fusillades c'est parce que la violence est très « cinématographique ». J'aime élaborer de longues séquences de suspense qui se terminent par une explosion de violence, parce que c'est intéressant à filmer. Le film criminel me permet de faire ça plus facilement que la comédie musicale. Il y a aussi l'aspect voyeur, primordial chez moi : dans tous mes films, le témoin d'un meurtre m'intéresse davantage que le meurtrier, car c'est un substitut du spectateur qui est, à la base, un voyeur. Les meurtres de mes films sont faits avant tout pour être vus et certains sont même délibérément mis en scène pour attirer l'attention de quelqu'un. Voir quelqu'un se faire tuer dans l'immeuble d'en face, c'est comme voir des gens s'envoyer en l'air : pendant quelques secondes vous n'allez pas



*Scarface*, c'est peut-être celui qui appartient le plus à ce genre (Al Pacino)

pouvoir vous empêcher de regarder, c'est une situation très dramatique qui m'inspire des histoires. Dans la vie, je lis des livres sur des meurtriers mais aussi beaucoup d'autres, en rapport avec l'actualité, la politique. Le crime n'est pas mon seul centre d'intérêt. En tant que spectateur, je ne suis pas spécialement porté sur les films de gangsters, ni sur les films de tueurs en série ou les histoires de type *Columbo*, avec une enquête à élucider.

**Peu de gens le savent, mais vous aviez écrit un scénario pour un épisode de Columbo, qui ne fut jamais tourné.**

C'est même le seul scénario de ce genre que j'aie jamais écrit. J'avais fait cela avec l'un de mes amis, Joseph P. Gillis. L'histoire tournait autour d'un meurtrier qui filmait, un peu comme *Le Voyeur* de Michael Powell ou le criminel de mon adaptation de *Cruising*, et ne fut jamais tournée non plus. Vous savez que Steven Spielberg a réalisé le pilote de *Columbo* ? Son épisode, intitulé *Le Livre témoin*, était excellent : il m'avait beaucoup impressionné.

**Quels films criminels vous ont marqué en tant que cinéaste ?**

À part les films d'Hitchcock, il n'y en a pas tant que ça. *Assurance sur la mort* de Billy Wilder. Je n'aime pas tellement *De sang-froid* de Richard Brooks ; je préfère largement, dans ce genre bien précis, un film dont on ne parle jamais car il a été fait pour la télé : *Le Chant du bourreau*, d'après Norman Mailer. C'est Lawrence Schiller qui l'a réalisé, avec Tommy Lee Jones et Rosanna Arquette, alors à ses débuts. C'était très bon. Récemment, j'ai aimé quelques films coréens comme ceux de Kim Ki-duk ou encore *Old Boy*, de Park Chan-wook.

*Vous semblez avoir besoin d'un meurtre dans vos fictions pour donner le meilleur de vous-même comme cinéaste. Vos films où il n'en figure pas ne sont pas vos plus mémorables.*

C'est parce que je travaille essentiellement dans le genre du film de suspense ou du film d'action. Le crime ne vient que comme point d'orgue d'un crescendo que je construis savamment, comme le meurtre d'Angie Dickinson dans *Pulsions*. C'est ce crescendo qui m'intéresse et le faire durer le plus longtemps possible. Dans *Mission : Impossible*, ça n'est pas un meurtre que je montre de cette façon mais un casse. J'aime aussi beaucoup filmer les casses ; j'avais d'ailleurs le projet de faire *Nazi Gold*, un film sur le cambriolage d'une banque suisse par un commando de Juifs voulant récupérer l'or dérobé par les nazis à leur peuple pendant la guerre. J'aime filmer des casses car on y montre un groupe de personnages unis par un but commun : ils veulent récupérer un magot. Tout ça est très cinématographique et on n'a pas besoin de filmer des conversations pour raconter ce qui se passe. Comme dans *Mission : Impossible*, on a besoin d'une scène où les personnages expliquent comment ils vont s'y prendre et ensuite on les voit le faire jusque dans les moindres détails, même les plus imprévus, comme la goutte de sueur qui manque de déclencher le signal d'alarme. Ce qui me plaît plus que tout, c'est de soutenir l'attention du public jusqu'au dénouement de la séquence qui est le crime effectif, meurtre ou vol. Hitchcock ne faisait pas autre chose dans la séquence avec l'avion dans *La Mort aux trousses*, qui reste, aujourd'hui encore, la meilleure scène de ce genre. Une scène d'action pareille demande au cinéaste d'être au



L'aspect voyeur, primordial chez moi (Angie Dickinson, Robbie L. McDermott dans *Pulsions*)

meilleur de ses capacités, car il lui faut avant tout établir la géographie du lieu, avant de montrer l'avion se mettre à tirer. J'ai fait une séquence du même genre dans *Les Incorruptibles* lors de la scène de fusillade à la gare de Chicago. Je prends mon temps pour établir l'architecture de l'endroit et les emplacements des personnages les uns par rapport aux autres. La descente d'escaliers, la porte d'entrée, le landau qui arrive. Tout ça doit être très précisément posé pour que le spectateur puisse ensuite bien profiter de la scène.

***Vos scènes de meurtres sont inoubliables parce qu'elles sont très personnelles, vous les montrez toujours comme une relation à trois entre le meurtrier, la victime et le témoin qui assiste impuissant à la scène.***

C'est vrai. Dans *Pulsions*, Bobbi tue Kate sous le regard de Liz ; dans *Blow Out*, Travolta entend le meurtre de Nancy Allen sans pouvoir intervenir ; dans *Scarface*, Tony Montana est contraint de regarder le Colombien démembrer son ami à la tronçonneuse. C'est toujours ce qu'un personnage a vu ou entendu qui doit lancer le récit. Je m'intéresse rarement à la psychologie des meurtriers qui restent des personnages assez symboliques. Les seules fois où je l'ai vraiment fait, ce doit être dans mes deux films de guerre, *Outrages* et *Redacted*, car ils sont inspirés par des histoires vraies.

***Votre difficulté à vous mettre dans la peau d'un criminel vient-elle de votre éducation quaker, qui vous a inculqué très tôt un fort sens moral ?***

Dans le cas d'*Outrages*, ce qui me touchait avant tout, c'est que je pouvais m'identifier totalement à Eriksson (Michael J. Fox). Ce type qui assiste impuissant au viol de la Vietnamiennne est une métaphore parfaite de ce que je ressentais à l'époque, car j'assistais impuissant, depuis les États-Unis, au viol d'un pays tout entier par l'armée américaine. En tant qu'Américain qui payait des impôts servant à financer cette guerre, je ne pouvais rien faire pour l'empêcher. Ça me rendait fou. C'est la raison pour laquelle je trouve que cette histoire est la meilleure illustration de ce que représentait cette guerre pour un Américain comme moi. Ensuite, ça a recommencé avec l'Irak. Le même crime est commis à nouveau et je ne peux toujours rien faire pour l'arrêter, sinon un film. C'est ainsi que j'ai fait *Redacted*.

***J'imagine que chaque nouveau film criminel est un défi pour vous, car il vous faut trouver une nouvelle façon de filmer un meurtre ou même une nouvelle manière de tuer quelqu'un. C'est net dans Scarface avec la scène de la tronçonneuse ou dans Body Double qui est, à ma connaissance, le seul film où un meurtre est commis avec une chignole électrique, que vous filmez d'ailleurs comme un symbole phallique.***

Oui, car c'est un meurtre sexuel. Dans le cas de *Body Double*, ça venait aussi de mon envie de filmer un meurtre avec un couteau électrique. Le fil serait trop court et, à un moment donné, l'arme se débrancherait. Il s'agit à chaque fois de trouver les armes les plus effrayantes pour que le spectateur imagine les dégâts qu'elles

peuvent produire. Vous remarquerez que je ne filme jamais le moment où la tronçonneuse ou la chignole pénètre dans le corps de la victime. C'est l'imagination du spectateur qui fait le travail et c'est bien plus fort.

***Vous venez d'écrire un scénario inspiré de l'affaire Harvey Weinstein. J'imagine qu'il y sera encore question de viol.***

Je m'inspire juste du personnage de Harvey Weinstein. Comme lui, mon producteur est accusé de nombreux abus sexuels sur des femmes, dont des actrices, mais à partir de là, je pars dans une fiction. J'ai une très bonne idée qui peut donner lieu à un film très effrayant. Ce sera avant tout un film d'horreur. J'ai proposé le scénario à plusieurs producteurs américains, à Los Angeles, qui l'ont tous rejeté, par peur. Mon producteur de *Passion*, Saïd Ben Saïd, s'y intéresse et nous espérons tourner en 2019, au

## Les serpents sont-ils nécessaires ?

Brian De Palma et Susan Lehman, *Rivages*, collection « Rivages noir » dirigée par François Guérif, Paris, 2018, traduit par Jean Esch, 368 p.

En choisissant le titre de ce thriller écrit en anglais américain avec une coéquipière, Brian De Palma faisait un clin d'œil au livre de James Thurber intitulé *Is Sex Necessary ?* (1929). La parution en France d'un roman du cinéaste aux scénarios saisissants laissait supposer que son volume serait saupoudré d'une bonne dose d'humour cynique. En effet, le protagoniste Barton Brock angouisse, car en bon directeur de campagne, il doit faire élire un certain Joe Crump, « un peu limité en matière grise ». À la satire s'ajoute le suspens d'une mission dangereuse. L'élément *sex-appeal* dresse sa tête, une belle blonde pourrait être une recrue valable. Bonjour les dégâts ? Pas sûr. Henry Fonda lit le *best-sellers* de Thurber dans *The Lady Eve*, dont le titre français *Un cœur pris au piège*, prophétise innocemment les combines et les vengeances jouissives qui se succèdent dans ces pages.

Eithne O'Neill

Canada, car le film se déroule pendant le festival de Toronto.

**Le Dahlia noir est l'un de vos rares films centrés sur une affaire de meurtre ayant défrayé la chronique. Vous ne cherchez pas souvent votre inspiration dans l'actualité pour ce genre de films.**

*Les Incorruptibles* met en scène des personnages et des scènes authentiques, comme celle du meurtre à la batte de base-ball, mais l'histoire est en grande partie romancée. *Outrages* s'inspire d'événements réels, mais moins célèbres que le meurtre du Dahlia noir. Dans cette histoire ce sont les photos d'Elizabeth Short à la morgue, découpée en morceaux, le visage charcuté, qui m'avaient marqué. Comment cette fille s'est-elle retrouvée dans cet état-là ? Que lui est-il arrivé ? J'ai d'ailleurs mis les vraies photos du cadavre dans le film. Après, je me suis intéressé au livre de James Ellroy, parce qu'il décrivait davantage l'obsession que ce meurtre déclenchait



Établir l'architecture de l'endroit et les emplacements des personnages (Andy Garcia dans *Les Incorruptibles*)

chez un groupe de personnages que le meurtre en lui-même. Il m'a plu aussi car il imaginait une solution à cette affaire. Je ne voulais pas faire un film qui se termine sans que l'on trouve le coupable, je trouve ça très frustrant, c'est un peu le problème avec le tueur du *Zodiac* que l'on n'a jamais identifié.

*Le désir très américain de tuer pour passer à la postérité vous a longtemps fasciné, mais vous n'avez jamais fait de film sur ce sujet.*

Aujourd'hui, les médias essaient de ne plus encourager cela. Lorsqu'un cinglé débarque dans un endroit public pour y faire un carnage, en tuant femmes et

# LA PRIÈRE

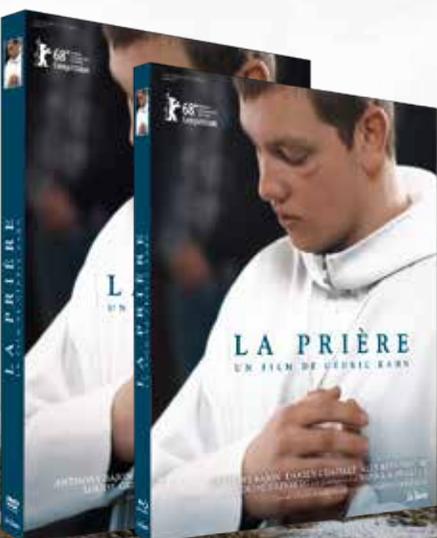
## UN FILM DE CÉDRIC KAHN



**MEILLEUR ACTEUR**  
FESTIVAL DE BERLIN

“PASSIONNANT”  
PREMIÈRE ★★★★★

“BOULEVERSANT”  
LA CROIX





LE 25 JUILLET EN DVD, BLU-RAY ET VOD



Meurtre à la chignole  
(Gregg Henry dans *Body Double*)

enfants, ils ne mentionnent plus son nom, pour ne pas en faire une star. Dans *Domino*, la motivation principale de mon terroriste est d'avoir son visage partout à la télévision et sur Internet et il filme lui-même l'attentat. Cette inspiration me vient bien sûr du meurtre de John Kennedy qui a représenté le grand traumatisme pour les gens de ma génération, car il y avait le film de Zapruder. Cet événement traumatique obsédait les personnages de *Greetings* et m'a souvent inspiré. L'enquête autour de l'assassinat de Kennedy a provoqué une exhumation de détails insensés, comme aucune autre avant elle. Et tout ça n'a mené à rien. Ça m'a toujours fasciné.

**Pensez-vous qu'un meurtre est la chose la plus traumatisante à laquelle puisse assister un être humain ?**

Oui, il y a là quelque chose de shakespearien. Et c'est encore pire quand la victime ne sait pas qu'elle est observée. Comme dans ce bouquin de Gay Talese, *Le Motel du voyeur*, qui raconte l'histoire d'un propriétaire de motel qui avait aménagé les chambres pour pouvoir épier tout ce qui s'y passait. Il y voyait aussi bien des gens faire l'amour, que trafiquer de la drogue ou même s'entre-tuer. À un moment, le voyeur voit un de ses clients vendre de la drogue. Il n'aime pas la drogue et n'en veut pas dans son motel. Une fois le client sorti, il entre dans la chambre, prend la drogue et la jette. Quand le dealer revient, il ne retrouve plus sa came, il accuse la fille qui est avec lui de l'avoir volée et la tue. Le voyeur se retrouve donc à l'origine d'un crime. N'est-ce pas une idée géniale ? J'aurais adoré en faire un film.

**Spielberg a acheté les droits du livre.**

Oui, pour Sam Mendes, qui devait réaliser le film, mais le projet a capoté je crois.

**Votre approche est très différente de William Friedkin, qui s'intéresse pourtant parfois aux mêmes sujets que vous, comme *Cruising* sur lequel vous aviez travaillé avant lui. Il cherche à cerner la part de criminalité en chaque policier.**

Ce n'est pas ma démarche. Parce que dans ces sujets, ce n'est pas le crime qui m'intéresse, ni le criminel, juste le potentiel visuel du sujet.

**Vous avez voulu réaliser *The Boston Stranglers*, qui devait être produit par votre ex-épouse Gale Anne Hurd. Était-ce un nouveau film sur l'affaire de l'étrangleur de Boston ?**

Oui. Le film soutenait la thèse qu'il n'y avait pas un coupable mais trois. Car bon nombre des victimes n'avaient rien en commun ; il y avait des jeunes, des vieilles, ce qui est inhabituel pour un tueur en série qui s'en prend, en général, toujours au même genre de victimes. Je m'étais aussi intéressé à la célèbre histoire criminelle des Hillside Stranglers, un type et son neveu qui étranglaient des femmes et les abandonnaient ensuite au bord de la route dans les collines de Hollywood, vers 1977-1978 : ils ont terrorisé Los Angeles, un peu comme la bande de Charles Manson. Cette histoire fascinante a inspiré Gardner McKay pour *Toyer*, que j'avais aussi voulu adapter. Ce qui m'intéresse en ce moment (et qui m'a d'ailleurs inspiré mon prochain film, *Sweet Vengeance*, que j'espère tourner cette année en Uruguay), ce sont les émissions *True Crime* qui passent à la télévision américaine depuis trente ans. Mon film s'inspire de deux crimes célèbres que ces émissions reconstituaient, perpétrés par un type qui draguait des femmes avec enfants dans des centres commerciaux. Dans la réalité, le type prenait le gosse

en otage et demandait à la mère d'aller retirer de l'argent au distributeur. Dans mon film, le criminel ramène la femme chez lui, l'attache au lit, la déshabille, la viole en la filmant et met ensuite tout ça sur Internet. Dans l'autre affaire, des types s'introduisaient la nuit dans la maison d'une fondée de pouvoir dans une banque et la bardaient de dynamite pour qu'elle aille, le lendemain, dévaliser sa propre banque, sous peine de la faire exploser si jamais elle s'y refusait. La fille s'est exécutée et leur a rapporté l'argent. Puis, les types se sont enfuis. Quand la police est arrivée, elle a découvert que la dynamite était bidon, elle n'aurait jamais pu exploser. Vu qu'il n'y avait pas de vraie dynamite, la loi s'est retournée contre elle, car c'est elle qui avait volé l'argent. J'avais donc vu ces deux histoires retracées par un narrateur qui arrive sur les lieux du crime pour raconter et interviewer des témoins au visage caché. C'est sous cette forme qui me fascine, que je vais les raconter dans mon film.

**Vous venez d'écrire un roman avec votre compagne Susan Lehman, *Les serpents sont-ils nécessaires ?*, publié uniquement en français pour l'instant. Il s'agit d'une sorte de pot-pourri de certaines de vos histoires comme *Blow Out*, avec encore des allusions à *Vertigo*, dont on voit des Français tourner un remake sur la tour Eiffel. Vous semblez y avoir pris beaucoup de plaisir et le style est assez drôle et décontracté.**

C'était très amusant et je pense qu'on pourrait en tirer un très bon film. Qui sait ? Mais j'ai largement de quoi m'occuper en attendant. Je déborde de projets comme vous pouvez le voir, tous centrés autour de criminels c'est vrai, mais c'est vous qui venez de m'en faire prendre conscience. ■

\* Propos recueillis à Paris, le 3 juin 2018, et traduits de l'américain



Ce n'est pas le crime qui m'intéresse, juste le potentiel visuel du sujet (*Snake Eyes*)

## De Palma par Noah Baumbach et Jake Paltrow

1 coffret combo DVD + Blu-ray, Carlotta

C'est un très beau travail, fortement influencé par le livre incontournable de Laurent Vachaud et Samuel Blumenfeld (Calmann-Lévy, 2001, mis à jour chez Carlotta, en 2017), que Noah Baumbach et Jake Paltrow consacrent à Brian De Palma, enregistrant ainsi une part importante de l'histoire orale du cinéma américain des cinquante dernières années. Bien que connus en tant que réalisateurs originaux, les deux auteurs s'effacent devant un cinéaste qu'ils admirent et à qui ils offrent près de deux heures de parole.

Devant un décor impersonnel, en un plan face caméra immuable, sans témoin ni vedettes invitées, sans aucune intervention orale de Baumbach ni de Paltrow, Brian De Palma raconte une chronologie de ses films. Peu à peu la légende du cinéaste calculateur et froid s'estompe, l'être humain s'anime, parle d'une ambiance familiale difficile, se livre et plaide pour un cinéma tout-puissant. Peu à peu on comprend comment les fictions les plus sanglantes et les plus folles ramènent à un nid de vipères personnel,

comment l'imagination lui a permis sinon de le transcender du moins de l'accepter et d'en faire un ferment. Les extraits abondants, brefs mais remarquablement éloquents, des films de De Palma, même les plus rares et les plus secrets (films d'amateur, *Dionysos in 69*) mais aussi des films qui l'ont influencé (Hitchcock, Eisenstein, Wyler), viennent émailleler, comme d'étincelantes pépites visuelles, le discours sobre. Les interventions des grands studios, les caprices des uns et des autres, les projets qui tombent à l'eau ou qu'on s'échange donnent une idée assez juste du Nouvel Hollywood, dont on a hâtivement fait un mythe, et du quotidien d'un cinéaste qui n'approuve pas le système mais veut en profiter. Entreprise réussie puisqu'au bout du visionnage on a une furieuse envie de revoir même certains films qui nous avaient déçu (*Femme fatale*, *Passion*).

Après avoir rendu un dernier vibrant hommage à l'incontournable Hitchcock (le film débute par l'ouverture de *Vertigo*...), De Palma sort enfin du huis clos et rejoint l'agitation urbaine. Le cinéma a soulagé l'esprit tourmenté ; la confession, même pudique, aussi sans doute. Et le spectateur, lui, est comblé par ce cadeau indispensable.

Christian Viviani

# Aventures Maritimes

Le cinéma s'affiche

Exposition événement  
au Château royal  
de Collioure

du 9 juin au 16 septembre 2018





# FILMER LA LOI

## LA SCÈNE DE PROCÈS CHEZ LUMET

FABIEN BAUMANN

L'homme en blanc et le cran d'arrêt (Henry Fonda dans *12 Hommes en colère*)

Le premier plan de *12 Hommes en colère* (*12 Angry Men*, 1957), premier film de Sidney Lumet, salue, par un panoramique vertical du bas vers le haut, la majesté du palais de justice de New York. Il assigne à la filmographie du cinéaste une éloquente mission : affirmer, malgré la violence ou l'indifférence, la prééminence du droit. Le deuxième plan, symétrique, panoramique du haut vers le bas filmé à l'intérieur du palais, saisit le hall d'entrée, parcouru d'hommes et de femmes. Il se mue en long travelling hésitant entre les justiciables angoissés, joyeux ou accablés. Dans l'enceinte de pierre hautaine, devant des huisseries impassibles, vibre un fourmillement humain... C'est là, la deuxième mission que se fixe Lumet : réaffirmer toujours, malgré la nécessité de l'ordre, la prééminence de l'individu. Pendant cinquante ans, cette tension va non seulement nourrir tous ses films criminels, mais aussi enrichir des dizaines de scènes d'audience.

Rien d'*a priori* plus formaté, pourtant. Le juge omnipotent qui préside, les avocats qui interrogent, les témoins qui répondent comme ils peuvent, d'autres avocats qui contre-interrogent, un « objection, votre honneur » pour réveiller de temps à autre le jury (ou le spectateur) qui somnole, un coup de théâtre à

la dernière bobine et le premier juré se lève pour énoncer le verdict. Coup de marteau et générique de fin ? Au contraire, malgré l'exercice imposé et le risque de la théâtralité, la créativité de Lumet met en chantier une myriade de moyens cinématographiques. Là où il ne devrait y avoir que le verbe, la parole ne joue quasiment aucun rôle.

### Une grammaire générale de l'empathie

Le principe de découpage du procès lumetien n'a toutefois rien de révolutionnaire : la caméra se glisse dans le regard du personnage dont le spectateur éprouve les émotions. Dans *Le Prince de New York* (*Prince of the City*, 1981), lors de ses premières audiences, le flic joué par Treat Williams se retrouve mis en accusation alors que c'est lui qui a dénoncé la corruption de la police new-yorkaise. La caméra, située derrière lui, fixe les jurés qui le dévisagent ou l'avocat de la partie adverse qui l'interroge. Lorsque le juge de *Jugez-moi coupable* (*Find Me Guilty*, 2006) s'interroge sur l'opportunité de laisser le mafieux Jackie DiNorscio (Vin Diesel) assumer sa propre défense, on ne voit pas Ron Silver se gratter le sourcil mais tout simplement le tribunal transformé en piste de cirque selon son point de vue surélevé. Les mouvements de caméra ont,

eux aussi, une fonction révélatrice. Les avocats, par leur mobilité, cherchent à s'approprier l'espace entre leur table, la chaire du juge et le box latéral du jury. Dans *Serpico* (1973), la caméra épouse les évolutions du procureur qui a demandé au policier de témoigner et souligne sa facilité à s'inscrire dans le décorum judiciaire, quand Al Pacino n'est filmé que de loin, coincé derrière un bureau. Dans les commentaires audio des DVD du *Verdict* (*The Verdict*, 1982) et de *Dans l'ombre de Manhattan* (*Night Falls on Manhattan*, 1996), Lumet révèle aussi comment un travelling désamorce la montée de tension rythmique qu'engendre une coupe. Plutôt que de montrer le procureur, un témoin, puis la réaction du jury, un mouvement de caméra latéral va englober le public, puis les jurés, puis le juge sans accélération de tempo intempestive, « car il ne faut pas griller trop tôt toutes vos cartouches ».



La scène de procès lumetienne n'est jamais uniquement ce qu'elle paraît  
(Treat Williams dans *Le Prince de New York*)

### Évidence du gros plan

Cette cartouche, c'est le montage en champs et contrechamps, quand le décor judiciaire n'est plus que flou en bord de cadre, quand l'humain a pris toute la place. Dans le finale du *Prince de New York*, Treat Williams, face à son accusateur, porte la détresse de l'inspecteur Ciello jusqu'aux marges du cauchemar éveillé. Dans *Le Verdict*, il faut attendre le témoignage de l'infirmière, entendre vibrer la voix de la si vulnérable Lindsay Crouse, lire la colère dans sa peau qui s'empourpre et son indignation dans son regard qui vacille, face à la morgue de James Mason, pour sentir battre le cœur du film. Mais, même dans cet exercice obligé où il excelle, Lumet surprend encore son spectateur. Pourquoi le brutal dealer tueur de flics de *Dans l'ombre de Manhattan*, lorsqu'il est interrogé sur son enfance par Richard Dreyfuss, bénéficie-t-il de la commisération précoce des gros plans ? Parce que, cynique paradoxe, « durant tout ce procès, il n'y a que lui qui se soit montré honnête », comprendra une heure de film plus tard le personnage d'Andy Garcia. Le jeune « proc' » ne le savait pas, le spectateur ne le savait pas, mais la caméra, elle, s'en doutait déjà...

### Optiques trompeuses, lumière révélatrice

Le génie de la scène de procès lumetienne, c'est qu'elle n'est jamais uniquement ce qu'elle paraît, d'un point de vue tant narratif que visuel. Le cinéaste rapporte dans *Faire un film* (Capricci, 2016) le procédé optique employé pour *12 Hommes en colère* avec son chef opérateur Boris Kaufman. Pour enfermer de manière toujours plus claustrophobique ses douze personnages dans la salle des délibérés, le film passe peu à peu de focales courtes (28 à 40 mm) à des focales longues (50, puis 75 et 100 mm) qui rétrécissent le décor derrière eux, tandis que la caméra descend insensiblement. Les échanges sont filmés au-dessus des têtes dans le premier tiers, puis au niveau des yeux au cœur des débats, enfin en dessous dans le dernier tiers, de sorte que le plafond apparaisse en arrière-plan. L'autre effet majeur de *12 Hommes...*, c'est la tombée du soir sur les jurés

irascibles et épuisés. Car chez Lumet, la vérité n'éclate jamais en pleine lumière. L'audition des treize substituts du *Prince de New York*, montée en parallèle avec l'interrogatoire de Ciello, bénéficie de cette progressive douceur vespérale. La lumière chaude, filtrée, « soupesée », permet une décision juste. Dans *Le Verdict*, la photo d'Andrzej Bartkowiak ceindra de soir le témoignage crucial de l'infirmière. Les jeux d'ombres ne sont jamais des menaces. Ils expriment la contradiction fertile, les choses mêlées qu'on démêle, l'interpénétration bien comprise du « bien » et du « mal ».

### Des figurants figuratifs

Chez Lumet, le casting des figurants ne s'effectue jamais sur le plateau mais en amont, car il sait pourquoi chaque personnage assiste au procès : avocat spécialiste des accidents de voiture qui attend son tour, journaliste provincial, flic venu soutenir un collègue, etc. Et chaque membre du chœur joue son rôle. Le lointain regard appuyé de celui-ci suscite un regain d'intérêt chez le spectateur, le soupir de celle-là nous fait craindre pour le héros. Pour *Le Verdict*, même s'ils n'apparaissent pas dans les gros plans sur Lindsay Crouse, Lumet exigea leur présence sur le plateau pour que l'actrice réagisse à leurs regards muets. Sur le plateau de *Jugez-moi coupable*, Lumet joua à intégrer quelques mafieux de sa connaissance au parterre des figurants. Qui sont-ils ? Impossible à déceler, et c'est là l'une des trauvailles de cette étrange comédie pas tout à fait ratée. Parrain notoire, DiNorscio, déjà incarcéré, exaspère le peuple judiciaire à vouloir *mordicus* exercer son droit à se défendre lui-même. Tous, du coup, s'allient contre lui : les avocats, les substituts, les autres gangsters, indiscernables en plan large dans leurs sombres costumes croisés...

Car si les avocats et procureurs ne portent, en Amérique, ni robe ni perruque – tant pis pour les effets de manche –, le vêtement offre une autre ressource. C'est le costume clair qui habille Henry Fonda dans *12 Hommes en colère* et la veste noire qu'il



Quand le décor judiciaire n'est plus que flou en bord de cadre (Shiek Mahmud-Bey, Andy Garcia dans *Dans l'ombre de Manhattan*)

tend, avant de quitter la salle, à son pire et dernier adversaire (Lee J. Cobb)... Serpico (Al Pacino) multiplie de son côté les déguisements les plus farfelus, du commis boucher au rabbin en passant par le hippie camé, partout à sa place tant qu'il est dans la rue. Pourtant, à peine est-il appelé à témoigner que le voilà engoncé dans un costume mal fagoté.

### L'accessoire, si essentiel

Mais, dans le huis clos de *12 Hommes en colère*, c'est surtout l'accessoire qui permet d'échapper au pur verbe des débats. Fonda, en acceptant les pastilles pour la voix du juré timide (John Fiedler), crée un lien tactile entre eux, de même que la fermeture d'une fenêtre au déclenchement de l'orage le rapproche pour la première fois, dans le cadre comme dans les intentions, du premier juré (Martin Balsam). La partie de morpion, alignement de croix et de ronds sur une même feuille de papier, pose noir sur blanc la veule alliance des contraires, celle du juré violent (Cobb) et du petit cadre de la pub (Robert Webber). Des lunettes au ventilateur, pas un accessoire qui n'ait sa fonction. Le plan cartonné de l'appartement permet de visualiser mentalement le lieu du crime, de faire entrer le hors-champ dans la salle des débats. Et l'on y croit tandis que Fonda clopîne d'un bout à l'autre de la pièce, de même que l'on croit aux 41 secondes indiquées par le chronomètre... alors que le plan ne dure que trente secondes !

Si l'objet fait sens dans le théâtre oratoire de la justice, c'est parce qu'il rend l'individu à son corps. Le défenseur du *Verdict* (James Mason) ne se rend pas compte, au moment où il perd le procès, qu'il triture des lunettes repliées dans sa paume. C'est en tendant dans son bureau un whisky au gangster dont la mère vient de mourir que le juge de *Jugez-moi coupable* se prend d'affection pour Jackie. Léau joue un rôle prépondérant dans *12 Hommes en colère* : il pleut à l'extérieur et les hommes suent par tous leurs pores, preuve d'un principe de communication (donc de fatale causalité) entre le dedans et le dehors. C'est en exsudant

que le juré qui ne suait jamais (E. G. Marshall) accède enfin au doute. Dans *Dans l'ombre de Manhattan*, la gomme que mâche Ian Holm, à la fois victime de l'accusé et père du procureur, dit sa confiance clanique en son fils qui va mener son propre interrogatoire et la nervosité qui l'habite avant de mentir.

### Le décor comme projection

Décor de studio, la salle d'audience de ce joyau méconnu reproduit à l'identique l'un des nombreux tribunaux qui coexistent au palais de justice de New York : plafond bas, mobilier tristement banal, sol en lino. Tout l'univers de Sean Casey, fils de flic irlandais, ancien flic, reçu au concours du parquet grâce à des cours du soir, qui a gravi un à un les échelons du mérite judiciaire. Sous ces néons administratifs, il est le seul à resplendir. Car, par une constante règle lumetienne, pour qu'un avocat, un procureur ou un accusé ait sa chance au tribunal, le décor doit lui correspondre. Sinon, gare : l'audience finale de *Family Business* (1989), située dans une salle de marbre indifférente, précipite Sean Connery vers une lourde peine. Le tribunal du *Verdict*, réplique exacte d'une cour de Boston, suggère le lustre austère et compassé de la Nouvelle-Angleterre. Mais, plus que le damier au sol qui évoque les stratégies des deux parties, ce que notre œil perçoit à mesure que Galvin (Paul Newman), avocat alcoolique et en plein doute, reconquiert sa dignité, c'est le décor qui se banalise : par le jeu des lumières, la peinture caca d'oie prend le pas sur les boiseries, des lézardes apparaissent au mur. *L'Avocat du diable* (*Guilty as Sin*, 1993) pousse la logique à l'extrême : avocate blonde et moderne issue de la classe moyenne, Jennifer Haines (Rebecca De Mornay) défend avec zèle sa première cause dans un tribunal moderne, lumineux et sans chichis. En revanche, la cour d'assises où se déroule le procès de son client semble l'émanation même du monde mental du gigolo mondain : un décor de marbre vert et noir dont le chic évoque le Chicago des années 1930. Le costume ton sur ton de Don Johnson en fait un poisson dans son eau.

### Seul en scène

Lumet isole souvent ses protagonistes au tribunal. Dès la fin de la courte scène d'audience de *12 Hommes en colère*, la caméra glisse vers l'accusé qui regarde les jurés quitter la salle, une ombre sur le visage. Dans *Le Prince de New York*, après la cohue rigolarde du premier procès, Ciello témoigne une deuxième fois dans un tribunal fonctionnel, face à des jurés cravatés, tous blancs. Les ellipses s'enchaînent par une succession de *jump cuts* sur l'avocat qui répète une même question, « Saviez-vous que vous commettiez un délit ? », sans laisser le policier répondre. Lorsqu'il parle enfin, c'est pour mentir : « Non, jamais. » La salle d'audience ne reproduit que l'hypocrisie sociale, qui sait qu'il se parjure mais tolère la corruption policière. Elle n'est ni le lieu de la justice, ni celui de la rédemption pour Ciello. Pour son salut, il faudra le dépouillement d'un troisième décor. Le premier insert de la scène, au cœur d'une réunion dans le bureau du procureur général, surprend tant qu'on croit à une projection mentale. Mais non. C'est une audience réelle, préliminaire à un appel, à huis clos. Il n'y a pas de public, pas de jurés, juste Ciello, dans sa solitude, face à sa conscience, tourmenté par son antagoniste. Les cadres se distordent (jeu de focales, encore), ouvrent sur un décor de plus en plus abstrait, vide, bouché. Ciello profitait-il des prostituées camées dans les bouges où il

les entraînait ? Même la caméra ne le sait pas, qui laisse Treat Williams au bord des larmes, en son conflit intérieur. Dans *Le Verdict*, Galvin se retrouve par deux fois isolé dans des lieux de justice : le bureau du juge puis la salle d'audience, où vient le culpabiliser la sœur de la victime. Le plus beau plan filmé par Lumet dans un tribunal, c'est, lors de la plaidoirie finale, le travelling en plan-séquence qui s'approche de Paul Newman, jusqu'alors épargné par les gros plans. La justice, pour Lumet, réside en chacun de soi. C'est ce qu'explique Galvin aux jurés et c'est ce que met en scène, prodigieusement, le rapprochement même de la caméra. Mais ce n'est pas tout. *Le Verdict* est traversé par un double enjeu : que Galvin obtienne réparation pour une injustice et qu'il se sauve, lui. Et c'est de nouveau ce que met en scène, avec génie, le changement de cadre qu'opère le travelling, passant d'un plan d'ensemble sur le tribunal à un plan serré sur un homme qui touche à sa rédemption.

### Économie des symboles

Dès lors, plus guère besoin, pour Lumet, de se servir des symboles convenus de la justice. Très peu de retentissants coups de marteau. Jamais une bannière étoilée flottant au vent. Elles restent toujours enroulées, à sommeiller dans un coin du cadre... On retiendra l'emploi métaphorique du cran d'arrêt de *12 Hommes en colère*. Planté dans la table des jurés comme une lance indienne (l'étiquette imite un ruban), il évoque la violence originelle, fondatrice, de l'Amérique. Mais le deuxième couteau, planté par Fonda près du premier, lui oppose une contre-violence : le glaive de la justice. Rarement de grandes phrases, malgré l'oralité des débats. « Supposez qu'on se trompe », suggère Fonda au début du film. « Supposez que tout cet immeuble s'effondre sur moi », proteste alors le génial Jack Warden, l'homme qui ne veut pas rater son match de base-ball, sans se rendre compte qu'il exprime l'enjeu même du drame : si l'on condamne à mort un seul innocent, tout l'édifice de la justice s'écroule. *12 Hommes en colère* s'achève sur un plan extérieur, filmé depuis le bâtiment, de Fonda qui quitte le palais : ce ne sont plus les hommes qui contemplent une justice hautaine, c'est la démocratie elle-même qui admire des hommes qui se sont comportés en citoyens.

Un demi-siècle plus tard, Lumet s'amusera, dans *Jugez-moi coupable*, à filmer le plan manquant à *12 Hommes en colère* : les retrouvailles, sur les marches, des accusés innocentés et des jurés qui les ont acquittés. Mais entre-temps, le froid granit de la justice aura plus souvent isolé les individus que réuni les justiciables. Un plan extraordinaire du *Prince de New York* montre Ciello qui arrive au palais de justice pour une énième rencontre au parquet. Dans le gris mouillé de la pierre, des colonnades enferment le policier dans la latéralité du cadre. Tout est pétrifié. Il n'y a que lui qui grimpe les marches, lui que nous suivons au loin dans sa trajectoire solitaire, dans



Cette étrange comédie pas tout à fait ratée (Vin Diesel, Peter Dinklage dans *Jugez-moi coupable*)

son désir de justice, quitte à tout y perdre. Dans la séquence suivante, il balance ses potes flics... À ce plan répond, dans *Dans l'ombre de Manhattan*, l'image nocturne de Sean Casey qui erre à l'extrémité droite de l'écran, écrasé par la muraille et les ombres du palais de justice, tandis qu'en montage alterné le policier ripou joué par James Gandolfini se tire une balle dans la bouche.

En cinquante années de films de procès, Sidney Lumet ne sera autorisé qu'une seule allégorie, mais elle est sublime. Après la résolution du *Verdict*, la traîtresse jouée par Charlotte Rampling pleure et boit, seule dans son lit. La scène, improvisée, ne figure pas dans le scénario de David Mamet. Sur les yeux éplorés de la femme duplice, la serviette-éponge qui l'aveugle la transforme soudain en figure impartiale de la justice, elle la fautive, elle la renégate. Étrange ? Non : parce qu'elle pleure réside en elle la faculté de se sauver. Plus qu'un théâtre social, la justice, chez Lumet, est une possibilité intérieure. ■



Paul Newman, jusqu'alors épargné par les gros plans (*Le Verdict*)



# UN BLÂME TRÈS DOCUMENTÉ

## MARTIN SCORSESE ET LA MAFIA

MICHEL CIEUTAT

« *What the fuck is so funny about me ?* » (Joe Pesci, Ray Liotta dans *Les Affranchis*)

Pour beaucoup, *Le Parrain* de Francis Ford Coppola est le film de référence sur la Mafia italo-américaine. En effet, le roman de Mario Puzo et son adaptation cinématographique s'inspiraient de nombreux individus et faits empruntés à la carrière du premier véritable « Don », Vito Cascio Ferro (1862-1943), qui avait instauré la hiérarchie et les méthodes de fonctionnement de *Cosa Nostra* aux États-Unis, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette représentation, apparemment très réaliste, d'une famille mafieuse new-yorkaise parut alors beaucoup plus crédible que celles des autres films qui avaient déjà abordé le sujet (*La Main noire/ The Black Hand*, Richard Thorpe, 1950, ou *Les Frères siciliens/ The Brotherhood*, Martin Ritt, 1968) et remporta un triomphe. Triomphe que Martin Scorsese, enfant de la « Petite Italie » de New York, souvent témoin des divers agissements mafieux de son quartier, a plébiscité au regard des qualités artistiques du film, mais dénoncé quant au traitement beaucoup plus épique que véridique du milieu. « J'adore *Le Parrain*, c'est une épopée grandiose, surtout *Le Parrain 2*, mais c'est de la mythologie. Je sais que beaucoup de gangsters rêvent d'être Marlon Brando, mais, en réalité, ils ne sont pas du tout comme ça<sup>1</sup>. » Une démythification, pour lui, s'imposait alors. Ce à quoi il s'employa dès

son troisième long métrage, *Mean Streets* (1973), après avoir effleuré le sujet dans son court *It's Not Just You, Murray!* (1964) et son premier long, *Who's That Knocking at My Door* (1969). Une démythification qui devint, plus tard, une dénonciation virulente dans sa trilogie : *Les Affranchis* (*Goodfellas*, 1990), *Casino* (1995) et *Les Infiltrés* (*The Departed*, 2006).

### Premiers pas : *Mean Streets* et *Raging Bull*

*Mean Streets* n'aborde le petit monde mafieux du sud-est de Manhattan que par la bande, car le cinéaste s'intéresse surtout au déchirement intérieur de son protagoniste, Charlie (Harvey Keitel), partagé entre son désir de travailler à plein temps pour son oncle, usurier sans scrupule, et son besoin de rédemption chrétienne. Une déchirure plaquée sur l'ordinaire de ces petits malfrats que Scorsese dépeint comme des êtres appartenant naturellement à ce quartier, dans lequel tous les moyens ont toujours été bons pour assurer autant la survie que la petite réussite de chacun. Bien vêtus, le coup de poing ou de feu facile, ils sont, comme leurs aînés de la première et deuxième génération, des *uomini di pazienza*, des hommes de patience, qui savent attendre pour obtenir ce qu'ils veulent, quitte au besoin à



« La bonne manière, la mauvaise et celle qui est la mienne » (Joe Pesci, Robert DeNiro dans *Casino*)

accélérer le processus. Une première image, déjà violente, mais aux antipodes de celle donnée par *Le Parrain*, très romanesque et souvent fascinante.

Il en va de même dans *Raging Bull* (1980), où le succès pugilistique de Jake La Motta (Robert De Niro) dépend, pour certains de ses combats, du bon vouloir de la Mafia. Si Jake, en 1949, peut enfin combattre Marcel Cerdan pour le titre de champion du monde des poids moyens, c'est, en effet, grâce aux bonnes relations mafieuses de son frère Joey (Joe Pesci), qui sait lui faire accepter des combats truqués préalables. Scorsese et Paul Schrader, coauteurs de l'adaptation des Mémoires de La Motta, dépeignent la corruption ambiante du milieu de la boxe sans la moindre concession. Mais, comme pour *Mean Streets*, la Mafia n'est pas le sujet principal de cette biographie filmée. Et comme ni *Cosa Nostra* (*The Valachi Papers*, Terence Young, 1972), ni *Scarface* (Brian De Palma, 1984), pas plus que *L'Honneur des Prizzi* (*Prizzi's Honor*, John Huston, 1985) ou que *The King of New York* (Abel Ferrara, 1990) n'avaient échappé à la dimension romanesque engendrée par *Le Parrain*, Scorsese, en 1990, pour son premier film entièrement consacré à la Mafia américaine, *Les Affranchis*, s'impose de pénétrer à l'intérieur même du monde des *mobsters*, cette fois d'un point de vue strictement documentaire.

### La Mafia microcosme : *Les Affranchis*

« Nous avons voulu être aussi honnêtes que possible sur la description d'un milieu et d'un style de vie [...]. *Les Affranchis* d'une certaine façon est un documentaire. *Casino* aussi. C'est ce qui différencie ces deux films du *Parrain* », déclara Scorsese en 1996<sup>2</sup>. Le cinéaste avait pris connaissance de l'ouvrage de Nicholas Pileggi quand il tournait *La Couleur de l'argent* (*The Color of Money*), en 1986. Il en avait apprécié la description hyperréaliste des mafieux de quatrième et cinquième catégories,

dont un *capo* (Paul Sorvino dans le film), ses *wise guys* (Robert De Niro, Joe Pesci, Ray Liotta), et de leurs *associates* (sixième catégorie). Sont exclus de la narration, le *boss* (le parrain, à peine entrevu), ainsi que son remplaçant éventuel (l'*underboss*) et le n° 3 dans la hiérarchie (le *consigliere*), ceux pour lesquels le charisme de Brando et de Robert Duvall avait déclenché le processus de projection-identification du public et fait le succès des films de Coppola. Aucun des personnages n'est dépeint ici d'une manière favorable, le cinéaste se focalisant sur les tares les plus odieuses du milieu, entre 1955 et 1987, à partir d'êtres réels dont les patronymes ont été changés. « Il fallait que je le fasse d'une manière telle que les gens seraient en colère contre cet état des choses, celles du crime organisé [...], voir comment et pourquoi ça marche. Qu'est-ce qui fait que dans notre société cela fonctionne aussi bien à une grande échelle ? La plupart des grands gangsters ne sont jamais condamnés. Je ne sais pas pourquoi », déclarait le cinéaste à Mary Pat Kelly en 1991<sup>3</sup>.

Contrairement à *Mean Streets* et à *Raging Bull*, le film ne présente aucun problème de conscience religieuse ou morale d'un personnage. Scorsese s'efface donc et montre toute l'action du strict point de vue du narrateur Henry Hill (Ray Liotta) qui, comme lui dans sa jeunesse, a été témoin des divers délits de son quartier. Fasciné par l'assurance cynique de leurs auteurs, il les approche, leur rend de menus services et intègre très vite leur clan. Jusqu'au jour où, victime de la drogue, il s'attire l'animosité de ses supérieurs. Ne pouvant échapper à son élimination physique, il ne peut, dès lors, qu'opter pour la délation, au profit du FBI. Un choix qui relève très logiquement d'une observation faite plus tôt par Liotta : « Tuer les gens était une chose normale. Rien d'important. » D'où la nécessité pour lui de trahir les siens, ce qui lui vaut la protection à vie de l'agence fédérale. Le film ne cesse de montrer objectivement des actes meurtriers, planifiés ou spontanés, souvent d'une extrême violence,



« Une famille s'élève ou décline toujours en Amérique, non ? »  
(Leonardo DiCaprio, Jack Nicholson dans *Les Infiltrés*)

comme dans la scène d'ouverture où, se rendant compte que l'homme qu'ils viennent d'assassiner bouge encore dans le coffre de leur voiture, Pesci et De Niro l'achèvent au couteau et au revolver. Une autre scène à ce sujet a été beaucoup remarquée lors de la sortie du film : celle où Joe Pesci n'apprécie pas la remarque innocente de son ami Ray Liotta, qui trouve sa manière de s'exprimer « amusante ». « *What the fuck is so funny about me ?* », lui demande alors Pesci sur un ton agressif. Pour Scorsese, à ce moment précis, dès qu'un mafieux pense que sa dignité a été bafouée, tout peut arriver. Ce qu'il démontre plus tard, quand le même Pesci tue sans sourciller un serveur maladroit, puis insolent.

Le film abonde en détails qui condamnent l'arrogance de ces êtres, comme leur manière d'avoir toujours en main des rouleaux de dollars et de donner de généreux pourboires à ceux qu'ils croisent et qui les respectent. Mais aussi, la vulgarité de leur langage, expression orale illusoire de leur sentiment de puissance (omniprésence du mot *fuck*), ainsi que leur imbécillité congénitale (voir le personnage de Jimmy Two Times, ainsi surnommé « parce qu'il dit chaque chose deux fois, comme : "Je vais chercher les journaux, chercher les journaux !" »). Des détails que le spectateur est amené à saisir sur le vif, la caméra suivant ou précédant les personnages comme dans un documentaire tourné en temps réel. Certes, Scorsese ne peut s'empêcher de juger ces criminels de manière biblique, comme dans la scène où Liotta, De Niro et Pesci doivent déterrer un cadavre encombrant, les filmant sur un fond rouge des plus infernaux. Mais cela ne nuit aucunement à ce portrait au scalpel qui fait des *Affranchis* le premier film américain féroce anti-Mafia, digne d'un Francesco Rosi.

*Casino*, aussi coécrit par Scorsese et Pileggi, traite d'un épisode précis de l'histoire de la Mafia : son emprise sur le monde du jeu, entre 1973 et 1983, à Las Vegas. Le film met en scène un certain Sam « Ace » Rothstein, dépêché par le Kansas Outfit pour surveiller le bon fonctionnement du casino Tangiers (dans

la réalité, Frank « Lefty » Rosenthal et le Stardust). Un casino financé en fait par le système des retraites du syndicat des transporteurs, totalement contrôlé par la Mafia. Rothstein (De Niro), surnommé « *The Golden Jew* », veille à ce que le règlement du casino soit respecté et, surtout, à ce que les gains élevés de certains joueurs trop chanceux soient vite transformés en lourdes pertes. Digne, efficace, aimable, il sait imposer sa loi, celle qu'attendent de lui ses supérieurs *back home* à Kansas City (Chicago dans la réalité), comme il le fait remarquer à son responsable des machines à sous : « Il y a trois manières d'agir ici : la bonne manière, la mauvaise et celle qui est la mienne. » Quiconque la transgresse se retrouve au fond d'un trou creusé dans le désert environnant. La violence règne dans le film, parfois de manière immonde, comme lorsque Joe Pesci et son frère, après avoir été roués de coups pour leur trahison, sont enterrés vivants. Le style du film est parfois flam-

boyant, mais son image répugnante de la Mafia est sans appel, identique à celle projetée par *Les Affranchis*. Là aussi, Scorsese donne symboliquement son coup de griffe : il fait exploser la voiture de De Niro, projetant son corps en l'air, puis le filme retombant au ralenti, au milieu des flammes. En 1983, de nombreux casinos furent détruits et, à l'image de la Mafia qui renonça à son emprise et sut investir ailleurs, Sam Rothstein renaît de ses cendres et continue de travailler pour sa « famille », en reprenant son premier emploi d'expert en paris sportifs. La Mafia ou le phénix du mal.

#### Des origines prémonitoires : *Gangs of New York*

Scorsese avait confié au critique Richard Schickel que *Casino* « était son ultime déclaration sur le monde de la Mafia »<sup>4</sup>. Mais, après l'échec au box-office américain d'*À tombeau ouvert* (*Bringing out The Dead*, 1999), le cinéaste dut avoir recours au film criminel pour regagner la confiance des producteurs, comme il l'avait fait précédemment (*Les Affranchis* fut tourné après *La Dernière Tentation du Christ*, *Casino* après *Le Temps de l'innocence*, autres gros échecs commerciaux vite surmontés par le succès de ces *criminal movies*). Il pouvait enfin adapter à l'écran le livre de Herbert Asbury, *The Gangs of New York: An Informal History of the Underworld* (1927), qui l'avait beaucoup impressionné en 1970. Une production très coûteuse, puisqu'elle impliquait la construction en studio de gigantesques décors représentant le quartier très défavorisé des Five Points, à New York en 1846, où s'étaient affrontées des bandes rivales, très violentes, déjà capables d'infléchir la politique de la municipalité. Une occasion de montrer les origines du crime organisé dans le bas de Manhattan où, entre 1834 et 1844, pas moins de deux cents gangs avaient déjà sévi. Un terrain très fertile, que les premiers représentants de la Mafia sicilienne allaient facilement investir, cinq décennies plus tard. Un choix judicieux, *Gangs of New York* rapportant à ses investisseurs 193 772 504 dollars de par le monde.

### Appel à l'éradication : *Les Infiltrés*

Après deux rapports très documentés sur le comportement mafieux contemporain, un retour aux origines montrant la cruauté inéluctable des premiers gangs new-yorkais, Scorsese décide – après l'échec au box-office américain d'*Aviator* en 2004 – de faire un remake très américanisé du film hongkongais *Infernal Affairs* d'Andrew Lau et Alan Mak (2002). Comme l'original, *Les Infiltrés* met en scène deux personnages qui servent de taupes tant pour la police de l'État du Massachusetts que pour le redoutable gangster Frank Costello (Jack Nicholson). L'un, Colin Sullivan (Matt Damon), est proche de ce dernier et, devenu policier devant le traquer, peut lui être encore plus utile. L'autre, Billy Costigan (Leonardo DiCaprio), encore élève de la Police Academy, issu des bas quartiers de Boston, se voit confier la mission d'infiltrer le gang de Costello. Peu après, on découvre que le gangster est lui-même au service du FBI. Inspiré de personnes réelles, dont le gangster Whitey Bulger à qui le FBI avait donné carte blanche pour l'informer sur les diverses activités criminelles du moment, ce scénario offre un imbroglio de situations suffisamment complexe pour permettre à Scorsese de démontrer comment le monde du crime aussi bien organisé que celui de la Mafia, ne peut en fin de compte que s'autodétruire. « Une famille s'élève ou décline toujours en Amérique, non ? », rappelle DiCaprio à Matt Damon, citant le poète Nathaniel Hawthorne. Remarque que Scorsese entérine en montrant Jack Nicholson au sommet de sa gloire, à l'opéra, entouré de deux filles, le regard démoniaque, éclairé par une forte lumière rouge, celle du destin qui l'attend. Des criminels que le cinéaste, selon son habitude, condamne de manière biblique, mais surtout plus objectivement quand il démontre que leur avidité cynique ne peut que les obliger à s'entre-tuer et finir, comme Nicholson, dans la pelle d'un bulldozer, abattu par son protégé Matt Damon. Un monde de malfrats, en fin de compte sans véritable identité autre que celle que procure l'argent facile. D'où

la demande de DiCaprio à la fin du film (« *I want my identity back* ») auprès de ses supérieurs, refusant dorénavant de servir de taupe à la police. Une identité dont il ne saura profiter, étant abattu quand les flics-taupes finissent par s'éliminer mutuellement dans une grande confusion... identitaire.

Fini donc le temps où Scorsese croyait que la rédemption était encore possible pour tout grand pécheur, moyennant beaucoup de sang expiatoire (*Mean Streets, Raging Bull*). Il reconnaît aujourd'hui que l'éradication de la Mafia et de toute forme de criminalité organisée n'est sans doute pas pour demain, mais qu'avec son délateur (*Les Affranchis*), son Sam Rothstein dorénavant limité à des activités modestes (*Casino*) et ses *Infiltrés* condamnés à s'autodétruire, il est au moins parvenu à démythifier l'image surpuissante de la Mafia, celle des Vito et autres Michael Corleone. Gageons qu'en 2019, *The Irishman* (nouveau recours au film criminel après le grave échec commercial de *Silence*, 2006) sera une autre contribution allant dans ce sens, puisque ce film raconte comment Frank Sheeran (Robert De Niro), membre important du syndicat des transporteurs et lié à la « famille » Bufalino de Pennsylvanie, prétend avoir assassiné le président de ce syndicat, Jimmy Hoffa (Al Pacino), alors qu'il était fortement menacé par Robert F. Kennedy, ministre de la Justice. La Mafia ou l'Évangile de moins en moins souterrain de Martin Scorsese. ■

1. Martin Scorsese, *mes plaisirs de cinéophile*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 130.

2. *Ibid.*

3. In *Martin Scorsese : A Journey*, Thunder's Mouth Press, New York, 1991, pp. 275-276.

4. Richard Schickel, *Conversations avec Martin Scorsese*, Sonatine Éditions, Paris, 2011, p. 318.



Sans identité autre que celle que procure l'argent facile (Matt Damon, Leonardo DiCaprio dans *Les Infiltrés*)



# DU GRAND GESTE À LA POSTURE ET À LA POSE

## (SUR LE PARRAIN)

JACQUES DEMANGE

Modèle de jeu auquel ses plus proches partenaires devront s'identifier (Marlon Brando dans *Le Parrain*)

Aborder de front la trilogie du *Parrain* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola) dans les limites d'un article peut s'apparenter à une gageure, un défi presque impossible au vu de l'ampleur du sujet et des nombreuses clés interprétatives qu'il suscite. Difficulté d'abord à situer formellement l'œuvre. Si la première partie (1972) et la deuxième (1974) n'ont été réalisées qu'à deux ans de distance, une quinzaine d'années séparent cette dernière de la troisième (1990). Difficulté ensuite à découper sa structure. Car si chaque film constitue une œuvre en soi, leur unité ne semble relever que de l'ensemble auquel ils appartiennent. Outre les continuités thématiques supposées par toute saga, les trois opus ont en commun de nombreux traits formels principalement véhiculés par le grand soin apporté à la mise en scène, la photographie, la musique et... l'interprétation. *Le Parrain* affiche, aujourd'hui encore, l'un des plus beaux castings du cinéma, réunissant certains des plus grands acteurs de la modernité, Marlon Brando, Robert De Niro et Al Pacino en tête, mais aussi Diane Keaton, James Caan, Robert Duvall, John Cazale et Lee Strasberg dans des rôles plus secondaires. Cette rencontre n'a rien d'une coïncidence et fut longuement concertée par Coppola (qui, rappelons-le, dû se battre pour imposer Brando

et Pacino sur le tournage du premier *Parrain*). Son intérêt était de pouvoir collaborer avec des acteurs dont le style de jeu permettait des rapprochements généalogiques comparables à ceux entretenus par les membres d'une famille. Car voilà l'un des principaux enjeux de ce *magnum opus* : parvenir à écrire un récit choral sans cesse travaillé par la dialectique de la continuité et de la rupture, de l'ascension et du déclin, du lien et de son progressif délitement.

### La reprise du grand geste

L'une des principales qualités de la trilogie est d'être parvenue à reprendre la traditionnelle dynamique de l'élévation et de la chute du film de gangsters pour l'investir d'un caractère épique anoblissant le statut d'un genre le plus souvent cantonné aux productions de série B<sup>1</sup>. Deux histoires se rencontrent sans cesse, celle du clan Corleone et celle de l'Amérique, l'une et l'autre inséparablement liées, comme en atteste le montage parallèle qui rythme la structure des trois parties. Le recours à ce procédé s'apparente à la reprise du grand geste fondateur, naguère développé par David W. Griffith dans *Naissance d'une nation* (*The Birth of a Nation*, 1915) et surtout *Intolérance*

(*Intolerance*, 1916), marquant l'émergence d'un langage propre aux images du cinéma et, plus spécifiquement, à celle du cinéma américain. Dans *Le Parrain*, la première occurrence de ce type de découpage apparaît à la fin de la première partie, lorsque Michael Corleone (Al Pacino) devient le parrain de son neveu et, en même temps, succède à Vito (Marlon Brando), son père, à la tête du clan familiale. Coppola conclut ainsi le premier film en entrelaçant la cérémonie du baptême et les meurtres commandités par Michael qui lui permettront d'asseoir son pouvoir sur les différents groupes mafieux de New York. À partir de l'impression de simultanéité des événements, le montage parallèle véhicule un discours métaphorique. Ici, l'idée est claire : Michael est doublement sacré « parrain », le terme pouvant être appréhendé selon deux acceptations différentes mais non opposées, le religieux (la cérémonie) et le politique (les crimes). D'un seul mouvement, Coppola brasse donc une série d'associations symboliques qu'il développera plus longuement dans sa deuxième partie. Celle-ci, en effet, est régie par la loi du parallèle, le cinéaste alternant sans cesse l'histoire présente de Michael et celle, conjuguée au passé, des débuts de Vito (cette fois interprété par Robert De Niro) dans l'Amérique des années 1920. Ce basculement temporel permet à Coppola de souligner le progressif déclin du premier par l'irrésistible réussite du second. Les deux mouvements d'ascension et de chute s'enchevêtrent donc continuellement ; le passé de Vito apparaît à la fois comme un rappel des origines, éclairant l'évolution de Michael, et comme un contrepoint dramatique, amplifiant la dimension tragique qui imprègne l'ensemble de la trilogie. La dernière partie de l'œuvre reprend à son compte les valeurs du procédé technique sans pour autant le faire apparaître de façon effective. Le découpage se situe ici entre les films, et, en particulier, entre le premier et le dernier. Coppola reprend le développement ainsi que les principales étapes de la première partie pour y opérer de subtiles variations. Les quelques flash-back émaillant la forme du film confirment ce rapprochement. Les différentes figures narratives et stylistiques ainsi que le finale opératique se rapprochent du clin d'œil cinéophile, une série d'allusions ludiques auxquelles s'ajoute l'édification d'une structure circulaire faisant du *fatum* le principal déterminisme de l'œuvre. La continue reprise de l'élévation et de la chute semble repousser la fin pour affirmer la pérennité du (re)commencement et de son impossible conclusion.

### L'édification d'un modèle

La beauté et la force de l'œuvre sont de parvenir à décrire ce mouvement de façon interne, comme entre les lignes de l'histoire filmée. À l'instar du montage parallèle, invitant le spectateur à saisir le sens d'une séquence selon un principe contradictoire de liaison (symbolique) et de rupture (spatio-temporelle), le jeu des acteurs dans les trois films permet de traduire par le sensible et l'implicite les intentions de l'auteur. La chose apparaît dès l'ouverture de la première partie et l'introduction de Marlon Brando à l'écran. De façon fort significative, c'est en effet dans le bureau de Vito Corleone que débute la trilogie. Profitant du mariage de sa fille, les obligés du parrain viennent lui rendre hommage et lui demander son aide. À travers ces premières scènes, Coppola décrit la figure identitaire du protagoniste de l'œuvre, en même temps que Brando inscrit son interprétation comme modèle de jeu auquel ses plus proches



Une tension centrifuge contamine l'ensemble du corps  
(James Caan dans *Le Parrain*)

partenaires devront s'identifier. L'environnement nocturne du gangster, fait d'ombres et de lumière tamisée, est souligné par l'apparente simplicité de ses gestes. Brando n'a rien du gangster pulsionnel, type que l'inoubliable interprétation de Paul Muni dans *Scarface* (Howard Hawks, 1932) avait contribué à standardiser, mais fait de la mesure sa principale marque de fabrique. Vito Corleone écoute beaucoup, parle peu, s'imprègne d'une atmosphère qu'il saura ensuite investir de sa puissance. Ses micro-gestes sont les véhicules d'un état émotionnel autant que d'un statut symbolique. L'index posé sur les lèvres, l'annulaire grattant leur commissure, la main gauche caressant la joue ou la droite placée contre le crâne sont des postures codifiées, des marqueurs de l'intensité d'une réflexion et d'une maîtrise qu'atteste leur immobilisme. Le parrain est donc celui qui réfléchit avant d'agir, qui prend ses décisions par l'intermédiaire des autres (chacun de ses ordres passe d'abord par Tom [Robert Duvall], son premier conseiller). Le plus souvent filmé en gros plan ou en plan rapproché, Vito Corleone surplombe l'ensemble et opère dans l'ombre, il est cette main invisible qui tire les ficelles tout en maintenant les traits de son visage dans



Deux modèles comportementaux, deux styles de jeu (Al Pacino, John Cazale dans *Le Parrain Deuxième partie*)

l'obscurité d'une neutralité expressive. Le seul moment où son personnage sortira de sa léthargie, ce sera justement pour se moquer du comportement de l'un de ses interlocuteurs qu'il juge trop expansif (les larmes versées par Johnny Fontane [Al Martino], son filleul venu lui conter ses déboires à Hollywood). Par son goût pour les poses apprêtées ainsi que par son maquillage (les boules de coton placées à l'intérieur des joues conférant à son visage une valeur plastique indéniable), Brando transforme son personnage en une *figure* allégorique, porteuse d'une symbolique immédiatement identifiable<sup>2</sup>. L'acteur fait de la fixité un moyen d'appuyer sa présence dans le cadre, métaphorisant la puissance du parrain selon un mode stylistique auquel ses successeurs devront se conformer.

### Types comportementaux et styles de jeu

Ces derniers proposent différents types de comportement qui détermineront leur future position hiérarchique dans le clan. De fait, tout, dès la première partie du premier film, semble déjà joué. Sonny (James Caan), le fils aîné, est présenté comme incontrôlable. « Ne t'excite pas trop », lui conseille son épouse, en vain. Buste en avant et poing dressé, Sonny s'en prend à un photographe trop intrusif à son goût. L'acteur marque chacun de ses mouvements d'une tension centrifuge, partant des jambes pour contaminer l'ensemble du corps. Sa posture n'est pas celle de son père. Là où Brando exprime une unité par la maîtrise du corps, Caan en souligne chacune des parties : le mouvement des épaules, du buste, du dos, des jambes et des bras s'autonomise dans l'action, réfutant l'ensemble pour privilégier la partie. Cette anarchie corporelle est aussi celle qui, à quelques nuances près, détermine le comportement de Fredo (John Cazale), le second fils de Vito. Celui-ci n'assigne à aucun de ses mouvements une détermination claire. Le jeu de l'acteur, en quelque sorte, s'éparpille. C'est d'ailleurs éméché qu'il apparaît pour la première fois à l'écran. Venu saluer Michael et sa fiancée Kay (Diane Keaton), Fredo s'assoit sur ses genoux, se penche de façon appuyée vers l'avant et bascule sans cesse de droite à gauche. L'acteur tourne

sur lui-même, il est un corps mû par une force centripète, inopérante, proche de l'énergie burlesque ; une comparaison que renforcent sa maigreur et les traits creusés de son visage, l'affiliant à une sorte de Buster Keaton débarqué dans le monde des gangsters. Deux modèles comportementaux, deux styles de jeu qui, sans s'opposer tout à fait à l'interprétation Brando, n'ont rien de commun avec elle. Reste Michael (Al Pacino), le cadet. C'est lui, en effet, qui apparaît comme le plus digne héritier de Vito, en même temps que Pacino celui de Brando. Parce qu'il est délibérément en retrait des affaires de la « famille », Michael adopte, sans le savoir, la distance nécessaire à toute mesure.

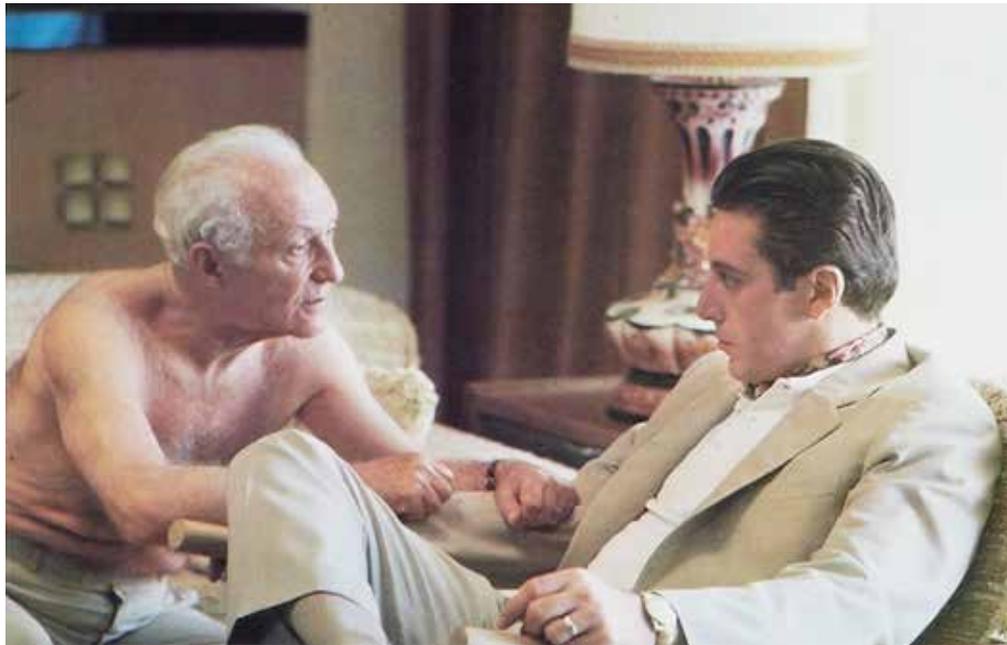
### D'un geste fondateur

C'est par l'exécution d'un geste que le héros comprend que son destin est de participer aux affaires du clan. Celui-ci apparaît dans la célèbre scène où Michael prend la défense de son père alité à l'hôpital. Face aux gangsters venus assassiner Vito, le jeune homme garde son sang-froid et remarque que, face au danger, sa main ne tremble pas. Coppola filme ce moment par le biais d'une série d'inserts, focalisant l'attention du spectateur sur le membre de l'acteur, et conférant à son immobilité la valeur d'un symptôme que le personnage semble immédiatement saisir. Ce basculement se concrétise lors de la séquence où Michael abat Sollozzo (Al Lettieri), le gangster qui a planifié l'assassinat de son père, et McCluskey (Sterling Hayden), un capitaine de police corrompu. Tout au long de la discussion précédant l'assassinat, Pacino se tient assis, légèrement courbé, les mains presque toujours jointes, immobile. Sa nervosité est surtout transmise par le mouvement de ses pupilles et par deux micro-gestes exécutés dos à la caméra (la main droite en visière, puis ses mains venant se placer des deux côtés de sa tête comme pour se recoiffer). Une interprétation minimaliste qui oblige Coppola à privilégier, comme avec Brando, le gros plan dans la construction de sa séquence. Lorsque Michael passe enfin à l'acte, ses gestes sont mesurés, froids, calculés. Le corps est droit et ne marque aucune hésitation. Ce mouvement propre à

une mécanique implacable et bien rodée annonce la fin du deuxième film, quand le jeune Vito retourne dans son village natal, en Sicile, pour se venger d'un chef mafieux local. C'est avec une semblable maîtrise déterminée par une violence sourde et cérébrale que le futur parrain exécute son crime. Avec la lame d'un couteau, sa main droite vient tracer sans faillir une diagonale sur le corps de son ennemi, tandis que son bras gauche reste imperturbablement plié. Chez Vito, le geste criminel semble inné, transmettant sa précision et son efficacité à son plus jeune fils. À l'inventivité du montage parallèle de Coppola répond celle du système de correspondances décrit par le jeu de ses acteurs. Dans un cas comme dans l'autre, c'est bien l'intervalle qui prime, conférant un sens au rapport qui se tisse entre des images dont il formule l'ultime synthèse. Comme on l'a vu, la dimension symbolique du découpage employé par le réalisateur lui permettait de remonter au grand geste fondateur de Griffith, affiliant du même coup ses films à une tradition tout américaine de l'écriture cinématographique. On pourrait dire la même chose du jeu des acteurs. En basant leurs interprétations sur un comportement physique, Pacino et ses partenaires reprennent à leur compte l'approche behavioriste propre à la production cinématographique de leur pays. Mais, loin de se conforter à sa seule reprise, ceux-ci cherchent à en exploiter toutes les potentialités afin d'affirmer au fil des séquences la présence d'un sous-texte que le public comprend inconsciemment.

Pour s'en assurer, il suffit de voir comment les échanges entre Caan, Cazale et Pacino connotent la supériorité de l'immobilisme incarné par ce dernier ou à la rétention d'énergie figurée par l'interprétation physique des deux autres. Chacun de leurs dialogues tient en effet d'une confrontation enfouie, seulement signalée par les différences opposant leur style de jeu. Dans le premier film, lorsque Michael s'affirme auprès de Sonny, se portant volontaire pour assassiner Sollozzo, l'interprétation de Pacino confirme à elle seule que Michael a l'étoffe d'un parrain. Alors que Caan ne cesse de se déplacer dans la pièce, serrant les poings ou brandissant son index, mû par une énergie pulsionnelle animale, Pacino reste assis, reprenant la posture codifiée de Brando : ses jambes sont croisées, ses mains le plus souvent maintenues sur les accoudoirs du fauteuil, ou portées à son front dans un signe de réflexion. Sa joue gauche enflée par un coup de poing semble même faire écho à celles, boursouflées, de Brando. Conscient de ce rapport, Coppola filme la réplique de Pacino en opérant un lent travelling vers lui, un mouvement visuel qui atteste l'importance prise par le jeune homme. L'opposition entre ces deux registres de jeu exprime, sans que cela ne soit jamais indiqué par le dialogue, une rivalité entre ces personnages mais aussi la victoire du cadet sur l'ainé. Dans le deuxième film, cette relation actorale réapparaît à travers le dialogue scellant la rupture entre Michael et Fredo. À droite dans le cadre, Fredo, allongé sur un sofa, exprime sa frustration,

vitupérant contre le peu d'attention que lui accorde Michael. À gauche, Pacino maintient, tout au long de la litanie de son partenaire, la même posture : debout, droit, les mains enfoncées dans les poches. Cazale, à l'inverse, procède par gradation. À son affaissement initial succède une mise en crise dont le mouvement du corps est le premier porteur. L'acteur redresse doucement son buste, ses bras portés vers l'avant, ses paumes ouvertes vers Pacino, avant de les rabattre rapidement des deux côtés du sofa. Ses membres semblent alors pris de convulsions : ses bras, son buste et son visage tressaillent, tandis que ses yeux clignent rapidement, avant que l'ensemble du corps ne s'écroule. Son bras plié, son poignet cassé et sa main pendante lui donnent l'aspect d'un pantin désarticulé dont les ficelles ne seraient plus tirées par aucun marionnettiste. On retrouve ici la posture concentrique propre à Fredo qui, ne parvenant pas à exploser comme Sonny, tourne à vide, devant refouler son énergie sans pour autant parvenir à la canaliser. La position allongée de l'acteur renforce cette impression. L'alitement de Fredo symbolise son impuissance à agir, en même temps qu'il souligne une chétivité propre à l'enfant. La posture de Pacino, au contraire, figure une présence tutélaire, proche de celle du père. C'est à nouveau l'immobilisme qui l'emporte, soulignant ici l'intransigeance du chef de clan.



Des corps contaminés par l'immobilité de la pose picturale  
(Lee Strasberg, Al Pacino dans *Le Parrain Deuxième partie*)

### Dialectique comportementale

Il y a donc deux extrêmes physiques entre lesquels navigue Pacino/Michael : l'explosion (syndrome Sonny) et l'implosion (syndrome Fredo). Tout l'enjeu pour le nouveau parrain sera donc de résister à ces deux tendances comportementales. Incliner vers l'une des deux signifierait en effet la perte du pouvoir, comme l'avait prouvé Brando dans le premier film de la saga. Revenu diminué de l'hôpital, Vito apprend par Tom la mort de Sonny. Assis, le parrain expire puissamment comme pour contenir l'émotion qui le submerge. Ses lèvres tirées vers



Une allégorie de la perte (Al Pacino dans *Le Parrain Troisième partie*)

le bas et son regard fixé au sol peinent à dissimuler sa tristesse. Celle-ci finira pourtant par éclater lors de la scène suivante. Dans le funérarium, face au corps criblé de balles de son fils, Vito s'effondre. Son visage accuse une douleur irrépressible qu'expriment ses traits tirés, ses yeux mi-clos et le soulèvement de son sourcil gauche par à-coups rapides, marquant son front de rides profondes semblables à des cicatrices. Le visage de Brando se fissure, le masque du parrain craquelle sous le poids de l'affliction. La vivification du faciès de l'acteur se confond avec le retour de l'humanité de Vito, annonçant la fin de son règne et l'avènement de celui de Michael (la porte fermée clôturant le premier film convoque le basculement définitif de la moralité du personnage en même temps que la disparition de son corps derrière l'apparence de son nouveau statut).

Programmée, la déchéance de Michael se concrétise tout au long du deuxième film. La fatalité du personnage prend des accents shakespeariens ; si le récit de Vito renvoyait à celui du Roi Lear, le parcours de Michael rappelle, quant à lui, celui de Macbeth. Sombrant dans la paranoïa, le personnage s'éloigne des siens, pensant préserver un microcosme fragmenté de toutes parts. La chute du personnage travaille de l'intérieur l'interprétation de Pacino. La fusillade sur la maison de Michael ouvrant le deuxième film est programmatique. Pour signaler le traumatisme de son personnage, Pacino émaille son jeu d'une série de tensions qui rappellent le comportement de Sonny. En exprimant ses émotions, Michael expose ses faiblesses et son premier accès de rage face à Pentangeli (Michael V. Gazzo) se veut révélateur de l'évolution de son comportement. Pacino se tient d'abord face à son partenaire, les mains croisées derrière son dos. S'avançant doucement, l'acteur se met à rugir avant de se ressaisir à travers le retour de sa posture-type : assis sur un fauteuil, les jambes croisées et les mains posées sur les accoudoirs. C'est la voix et surtout le regard qui prennent en charge la fureur émotionnelle du personnage, comme dans la scène où Michael s'en prend physiquement à son épouse qui vient de lui apprendre son avortement et son désir de le quitter. Cette

violence grandissante et incontrôlable, que Kay impute aux origines de Michael, remontant aux temps immémoriaux de la Sicile, ne peut plus être contenue. Tout au long du film pourtant, le parrain cherche à la combattre, à en effacer les traces les plus apparentes. C'est ainsi, je crois, que doit être interprétée la répétition du geste de Pacino consistant à masquer son regard. En plaçant sa main devant ses yeux, l'acteur supprime l'un de ses principaux attributs de jeu, en même temps que Michael empêche l'expression trop visible de ses émotions. Il y a ici comme la composition d'un masque, transformant le visage en une surface abstraite et neutre. On en trouve l'un des meilleurs exemples dans le passage où Michael comprend que sa tentative d'assassinat a été fomentée par Fredo. Sa première réaction est de détourner son visage, tournant le dos à la caméra. Revenu à sa position initiale, Pacino fixe le hors-champ, agité de légers soubresauts qui semblent annoncer l'explosion à venir. C'est à ce moment que survient le geste : l'acteur penche son visage vers le sol, puis le recouvre de sa main droite, un mouvement d'affaissement qui semble entraîner celui du buste vers l'avant. En recouvrant ses principaux symptômes, le personnage cherche difficilement à palier l'excédent d'énergie qui l'envahit. À la fin du deuxième opus, Michael observe derrière sa baie vitrée la barque de Fredo s'éloigner vers la mort. Sa position de voyeur peut rappeler celle de Vito épiant à travers les stores de sa fenêtre l'arrivée de son fils, au début du premier film. Mais là où le regard patriarcal de Brando exprimait une certaine douceur, celui de Pacino est chargé d'une tension qui se confond avec la fureur. Ce regard statique et inflexible (encore renforcé par la posture du corps : tête baissée et mains dans les poches) scelle le destin du parrain.

### De la posture à la pose

Ce destin se concrétise dans le dernier film de la trilogie. À la manière d'un palimpseste, celui-ci est hanté par la structure du premier opus, en reprenant ses principales étapes ainsi que son enjeu narratif : le basculement entre l'ancien et le nouveau, entre

la mort et la (re)naissance. Le diabète de Michael métaphorise le déclin de son pouvoir. La dégénérescence physique prend à nouveau une valeur symbolique. La première crise du personnage a lieu dans sa cuisine. Loin d'être anecdotique, celle-ci prend une forme spectaculaire qui doit beaucoup à l'interprétation de Pacino. Se déplaçant avec difficulté, l'acteur prend appui de la main gauche sur le plan de travail, ses jambes raides et jointes formant une diagonale qui déporte l'ensemble du corps sur le côté droit du cadre. Michael s'effondre, cherchant par une série de gestes brusques à retrouver son équilibre. Assis sur une chaise, le corps de Pacino semble pris de convulsions, luttant contre lui-même, sa main gauche venant frapper son bras droit tendu et immobilisé. La séquence se conclut par la disparition de l'acteur : soutenu par ses proches, Michael s'avance d'un pas hésitant, son buste s'affaisse vers l'avant, ses bras s'agitent avec véhémence, ses mains se courbent, avant que l'ensemble du corps ne s'évanouisse vers le bas du cadre. La réaction corporelle de Pacino n'a ici presque plus rien à voir avec celles du deuxième film. Il ne s'agit plus d'un excédent d'énergie qui s'exprime par l'explosion mais d'une rétention principalement transmise par l'implosion. Au regard projecteur, que parvenait difficilement à dissimuler Michael, se substitue un repli corporel que le personnage ne peut contrôler. Le syndrome Sonny est donc remplacé par le syndrome Fredo et il est tout à fait révélateur que parmi les élucubrations de Michael le nom de celui-ci soit prononcé à plusieurs reprises, à la manière d'une « revenance » devenue impossible à contenir. Mû par une semblable énergie burlesque, le corps de Pacino tourne en rond, luttant contre les limites spatiales imposées par la composition du cadre. Au-delà du seul exemple de Fredo, l'évolution de Michael peut rappeler la figure de Frankie Pentangelli, retrouvé les poignets ensanglantés dans sa baignoire, et surtout celle de Hyman Roth (Lee Strasberg), reposant sa jambe sur l'accoudoir de son fauteuil, ou affalé, torse nu, sur son canapé. Ces portraits de vieillards, croulant sous le poids de leurs souvenirs, apparaissent comme des vanités en acte, des corps contaminés par l'immobilité de la pose picturale. Cette impression se concrétise lors du grand finale de la troisième partie. Face au corps inerte de Mary (Sofia Coppola), sa fille, Michael se fige dans une posture de supplication éloquente. Après avoir posé ses mains sur son visage, l'acteur se penche en arrière et exprime sa détresse à travers une mise en tension de l'ensemble des traits de son visage. Sa bouche grande ouverte ne fait d'abord entendre aucun son et semble enclencher le mouvement des mains se retirant doucement du faciès. Ce geste est celui du masque que l'on retire, Michael découvrant son regard emplí de larmes. Sublimé par la musique extra-diégétique, ce moment synthétise la dialectique comportementale précédemment analysée. Michael explose mais sa rage s'est transformée en tristesse, une émotion dont l'expression sincère ne peut se concilier avec le masque d'immuabilité assigné par sa fonction. Pour Vito et Michael, la mort de l'enfant fonctionne à la manière d'une prise de conscience

obligeant au retrait définitif. Pacino reprend à son compte l'impression de craquellement qu'avait su véhiculer Brando, mais pousse son processus à son *culmen*. Il dilate son expression, la prolonge, transformant la posture de son personnage en une allégorie de la perte. C'est une piété ou *Le Cri* de Munch qui apparaît à l'écran, une image de la chute et du débordement, fixée pour l'éternité.

Pourtant, la fin n'en est pas vraiment une. Car, avant de disparaître, Michael avait pris ses dispositions à travers le jeune Vincent (Andy Garcia), fils illégitime de Sonny, qui a su retenir le leçon. « Ne livre jamais tes pensées aux autres », lui conseille Michael. Surveiller ses gestes, contenir ses émotions. L'évolution comportementale de Vincent est en cela exemplaire. Au début du film, ses postures sont calquées sur celles de son père. Face à un Pacino immobile, Andy Garcia bascule d'un pied sur l'autre, avant de placer sa main droite au niveau de son entrejambe. La mise en avant du bas du corps fait écho à l'animalité dont était empreinte l'interprétation de James Caan. Ce lien généalogique est confirmé quelques instants plus tard, lorsque Garcia vient mordre son poing droit afin de calmer son énervement, un geste marquant, dont Caan avait proposé le modèle dans le premier film. Grâce à l'éducation que lui pourvoit Michael, Vincent parvient à transformer cette énergie brute héritée de son père en une posture de réserve propre à l'élévation du pouvoir. Il est ainsi impressionnant de le voir reprendre à l'identique les postures de Pacino : mains placées derrière le dos, jambes croisées, ou visage baissé pour dissimuler sa peine lors de l'assassinat de Mary. Par la réitération de ces poses, semble s'affirmer le règne de l'éternel retour. Le roi est mort, vive le roi ! ■

1. Dans le deuxième film, l'organisation de la Mafia est directement comparée à celle des légions romaines, une analogie qui en dit long sur le rôle joué par la tragédie antique dans la construction de la trilogie de Coppola.

2. Bien qu'artificielles, les postures de Brando apparaissent comme naturelles, en atteste l'interprétation de Robert De Niro dans la seconde partie, affectée d'un pareil sous-jeu seulement rehaussé par quelques micro-gestes (les bras croisés, la main placée devant sa bouche lorsqu'il apprend que son nouveau-né est atteint d'une pneumonie).



Le roi est mort, vive le roi (Andy Garcia, Al Pacino dans *Le Parrain Troisième partie*)

## SÉLECTION DVD



*En marge de l'enquête* de John Cromwell : Marvin Miller, Humphrey Bogart, Lizabeth Scott, Morris Carnovsky

## Collection Film noir

*En marge de l'enquête*

1 DVD OU 1 COMBO DVD + BLU-RAY, SIDONIS

*Les Ruelles du malheur*

1 DVD OU 1 COMBO DVD + BLU-RAY, SIDONIS

*L'Homme à l'affût*

1 DVD, SIDONIS

*Les Frères Rico*

1 DVD, SIDONIS

## Coffret

*Tueur à gages + Le Dahlia bleu*

2 DVD, SIDONIS

Déjà pourvu d'un imposant catalogue de westerns, Sidonis rend maintenant accessibles des films noirs. Nous avons déjà rendu compte des premiers titres. En voici de nouveaux, très bien choisis dans le patrimoine Columbia, qui seront pour certains de véritables découvertes. *Les Ruelles du malheur* (*Knock on Any Door*, 1948), plus film social que vrai film noir, était jusqu'ici plutôt rare et dans des copies d'assez mauvaise qualité ; même si le résultat est moins réussi que *Le Violent* (*In a Lonely Place*, 1949), autre rencontre de Nicholas Ray avec Humphrey Bogart, on le découvre avec intérêt, d'autant qu'il entretient des liens thématiques étroits avec certaines des meilleures œuvres du cinéaste.

On retrouve Humphrey Bogart dans le magnifique *En marge de l'enquête* (*Dead Reckoning*, 1948) de John Cromwell, film noir exemplaire, où Lizabeth Scott, mèche sur l'œil et voix rauque, crée un des plus grands et des plus riches spécimens de tueuse blonde chère au genre.



*L'Homme à l'affût* d'Edward Dmytryk, avec Arthur Franz

*L'Homme à l'affût* (*The Sniper*, 1953), thriller précis, dérangeant, remarquablement interprété par Arthur Franz, rappelle qu'Edward Dmytryk ne fut pas toujours sans talent : son utilisation des décors naturels et de la profondeur de champ, ainsi qu'un sens crispant du montage font ici merveille.

Excellente surprise aussi que ce *Frères Rico* (*The Brothers Rico*, 1959), adapté d'un roman de Simenon, et où brille le style sec de Phil Karlson, déjà célébré dans cette chronique, notamment pour quelques westerns de qualité.

Enfin, deux films, réunis en un coffret, statufient Alan Ladd et Veronica Lake (qui étaient petits à la ville). *Tueur à gages* (*This Gun for Hire*, de Frank Tuttle, 1942), adapté d'un roman de Graham Greene, a laissé une trace profonde sur Jean-Pierre Melville, qui le citait dans la célèbre ouverture du *Samourai*. Quant au *Dahlia bleu* (*The Blue Dahlia*, de George Marshall, 1946), seul scénario écrit par Raymond Chandler directement pour le cinéma, il a longtemps souffert de la proverbiale mauvaise humeur de l'écrivain. Mais il se révèle d'excellent aloi, très correctement réalisé par George Marshall, d'habitude sollicité pour des comédies. Comme c'est la tradition chez Sidonis, deux ou trois intervenants présentent chaque film. Patrick Brion pour l'anecdote, Bertrand Tavernier pour l'enthousiasme cinéophile et François Guérif pour la rigueur de l'historien.

Christian Viviani



*La Pièce maudite* de John Brahm, avec Nancy Guild et George Montgomery

*La Pièce maudite*

1 DVD, RIMINI ÉDITIONS

Rimini poursuit son édition des meilleurs titres de John Brahm. Au doublé gothique *Jack l'Éventreur* et *Hangover Square* (voir n° 685, p. 82) succède un film noir, *La Pièce maudite*, ou pour lui rendre son titre original *The Brasher Doubloon* (« Le doublon Brasher », 1947). Cette adaptation de *La Grande Fenêtre* (*The High Window*) de Raymond Chandler mérite mieux que sa réputation, plus ou moins fondée sur une comparaison jugée écrasante avec *Le Grand Sommeil* de Hawks et le couple « mythique » que formaient Bogart et Bacall. Or, s'il est vrai que l'intrigue de *La Pièce maudite*, à base de chantage et de secrets de famille, rappelle celle du *Grand Sommeil*, le charme du film de Brahm tient d'abord à celui de ses interprètes, qui ont la fraîcheur de visages moins connus. Marlowe élégant et désinvolte, George Montgomery s'engage d'emblée auprès de l'héroïne (Nancy Guild, à l'abondante et soyeuse chevelure) dans une entreprise de séduction qui vise ostensiblement à guérir la jeune femme, traumatisée par le harcèlement sexuel dont elle a été victime. Ce délicieux marivaudage, chastement érotique, contraste avec la quête obsessionnelle du précieux doublon par les autres personnages, quête qui évoque celle du *Faucon maltais* de Dashiell Hammett. On apprécie particulièrement les compositions de Florence Bates en mère abusive et manipulatrice et de l'exilé allemand Fritz Kortner en caméraman et collectionneur. L'ensemble est

superbement photographié par Lloyd Ahern dans un style qui, recourant à la profondeur de champ comme aux *choker close-ups* ou gros plans « étouffants », multiplie cadrages et angles maniéristes. Avec sa machination qui reprend celle de *Gaslight*, sa résidence de Pasadena bourrée d'objets exotiques et sur laquelle souffle le vent de sable du désert Mojave, *La Pièce maudite* propose une synthèse remarquable du film noir et du gothique.

Jean-Loup Bourget



Mark Dixon, détective d'Otto Preminger, avec Dana Andrews

### Mark Dixon, détective

COMBO 1 DVD + 1 BLU-RAY ET 1 LIVRET DE 88 P., WILD SIDE

Classique discret du film noir, quelque peu obscurci par *Laura*, *Mark Dixon, détective* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950) est un film envoûtant qui méritait amplement l'édition *collector* dont nous gratifie Wild Side. Le film lui-même, au noir et blanc d'anthologie de Joseph LaShelle, reprend le couple de *Laura*, Dana Andrews et Gene Tierney, et baigne le spectateur dans son climat dès le générique : la célèbre mélodie d'Alfred Newman, *Street Scene*, est sifflée *a cappella* sur des images de pas masculins arpentant la lisière entre le trottoir et la chaussée.

Le plaisir de revoir le film dans de bonnes conditions est doublé par deux suppléments de qualité. Un 52 minutes des sœurs Kuperberg sur Gene Tierney (où témoignent les petits-enfants français de la star au destin tragique) et un témoignage de Peter Bogdanovich. Pendant plus d'une demi-heure, ce grand observateur du Hollywood à la fin de son âge d'or nous livre anecdotes et avis sur le cinéaste viennois à la réputation sulfureuse. Dans les deux cas, les extraits

sont remarquablement choisis et, cela est suffisamment rare pour être souligné, les bandes-annonces sont exploitées de manière judicieuse : on savoure en particulier celle d'*Autopsie d'un meurtre...*

Le point faible de cette édition de qualité est un livre de Frédéric Albert Lévy, sous-titré « *Remembrance of Things Past* ». Quelques informations précieuses et quelques bonnes intuitions se perdent dans un ensemble qui fait la part belle à l'anecdote, voire au hors sujet : notamment un long extrait des Mémoires d'Otto Preminger sur le tournage d'*Ambre*, destiné à illustrer les rapports conflictuels du cinéaste avec la 20th Century-Fox. En soi, le texte est intéressant mais il fallait en souligner les pointes de mauvaise foi, et il n'en reste pas moins marginal au sujet. En revanche un encadré sur Ben Hecht, auteur du scénario, aurait aisément bénéficié de développements.

La beauté du film et la richesse des suppléments placent cependant cette édition au-dessus du tout-venant.

Christian Viviani



*Symphonie pour un massacre* de Jacques Deray, avec Jean Rochefort

### *Symphonie pour un massacre* 1 DVD, PATHÉ

En 1963, Jean Rochefort obtient son premier rôle dramatique pour le grand écran. Ce troisième long métrage de Jacques Deray est un polar noir, genre de prédilection du cinéaste, et l'adaptation du roman d'Alain Reynaud-Fourton, *Les Mystifiés*. Sans vouloir gâcher le plaisir de ceux qui découvrent *Symphonie pour un massacre*, l'intrigue concerne un groupe de cinq Français, en apparence respectables, qui s'occupent du dépôt d'une somme princière dans le milieu

de la drogue à Marseille. Or l'honneur des voleurs se heurtant à une volonté de puissance, bonjour le malheur ! Jouant le méchant Jabeke, Rochefort est entouré non seulement d'acteurs célèbres tels Michel Auclair, Charles Vanel et Claude Dauphin, mais également de José Giovanni, en réalité Joseph Damiani, ex-condamné à mort devenu écrivain de série noire. Dialoguiste pour *Classe tous risques* de Claude Sautet, Giovanni est aussi coscénariste de cette *Symphonie* avec Sautet et Deray. Dans le domaine érotique, c'est Rochefort qui triche puisqu'on le voit avec une maîtresse, la plantureuse Daniela Rocca au regard curieux.

Le supplément « La partition de *Symphonie pour un massacre* » de David Dessites, consiste en un pas de deux réussi. En champ-contrechamp, Jean-Philippe Guérand, auteur de *Jean Rochefort, Prince sans rire* (voir n° 686, p. 77), et François Guérif, spécialiste du film noir, se répondent. S'il s'agit de réhabiliter en partie le cinéaste, dont le nom fut donné à un prix du film noir créé en 2005 par l'Institut Lumière, comme Guérand le signale, le film a aussi reçu, à sa sortie, un prix américain pour la qualité de son scénario. Selon le commentateur, chez cet héritier de Becker et de Dassin, l'influence du cinéma anglo-saxon est manifeste. Divisé en thèmes, le bonus est une véritable leçon d'analyse. À nos yeux, cette version restaurée témoigne du beau mariage entre les décors signés Léon Barsacq et la photographie de Claude Renoir, de la mise en espace soignée des intérieurs bourgeois de l'époque avec son faux rustique, un certain clinquant et l'encadrement des visages dans les embrasures de portes et dans les miroirs. Un rien mélancolique, le leitmotiv musical de valse alternant avec des airs plus ironiques est, comme le casting, contrasté. De même que les deux historiens soulignent la minutie de la structure dramaturgique, on admire le détail de la bande sonore, le tic-tac d'une horloge, les concertos diégétiques, les hésitations de voix, voire, les silences. Un DVD à apprécier.

Eithne O'Neill