



La Soif du mal

Un film de *Orson WELLES*



LYCÉENS AU CINÉMA



Sommaire

- 2** **GÉNÉRIQUE / SYNOPSIS**
- 3** **ÉDITORIAL**
- 4** **RÉALISATEUR / FILMOGRAPHIE**
- 5** **PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX**
- 7** **DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT**
L'intrigue résumée, planifiée et commentée, étape par étape.
- 9** **QUESTIONS DE MÉTHODE**
Les moyens artistiques et économiques mis en œuvre pour la réalisation du film, le travail du metteur en scène avec les comédiens et les techniciens, les partis pris et les ambitions de sa démarche.
- 11** **MISES EN SCÈNE**
Un choix de scènes ou de plans mettant en valeur les procédés de mise en scène les plus importants, les marques les plus distinctives du style du réalisateur.
- 16** **LE LANGAGE DU FILM**
Les outils de la grammaire cinématographique choisis par le réalisateur et l'usage spécifique qu'il en a fait.
- 18** **UNE LECTURE DU FILM**
L'auteur du dossier donne un point de vue personnel sur le film étudié ou en commente un aspect essentiel à ses yeux.
- 19** **EXPLORATIONS**
Les questions que soulève le propos du film, les perspectives qui s'en dégagent.
- 20** **DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES**
L'accueil public et critique du film.
- 21** **L'AFFICHE**
- 22** **AUTOUR DU FILM**
Le film replacé dans un contexte historique, artistique, ou dans un genre cinématographique.
- 23** **BIBLIOGRAPHIE**

LYCÉENS AU CINÉMA

*Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication
(Centre national de la cinématographie, Direction régionale des affaires culturelles
et des Régions participantes.*



et le concours des salles de cinéma participant à l'opération



■ Auteur du dossier Emmanuelle André

■ GÉNÉRIQUE

États-Unis, 1958

Titre original *Touch of Evil*

Réalisation Orson Welles

Scénario Orson Welles d'après un scénario de Paul Monash (non crédité) adapté du roman de Whit Masterson (pseudonyme de Robert Wade et Bill Miller), *Badge of Evil (Manque de pot, 1956)*

Photographie Russell Metty **Direction artistique** Alexander Golitzen, Robert Clatworthy **Décors** Russell A. Gausman, John P. Austin **Son** Leslie I. Carey, Frank Wilkinson **Montage** Virgil Vogel, Aaron Stell **Costumes** Bill Thomas **Maquillage** Bud Westmore **Assistant metteur en scène** Phil Bowles, Terry Nelson (non crédité) **Musique** Henry Mancini **Direction musicale** Joseph Gershenson **Direction des scènes additionnelles** Harry Keller (non crédité)

Version corrigée selon les indications d'Orson Welles :

Montage Walter Murch **Réenregistrement** Bill Varney, Peter Reale **Walter Murch** **Restauration du film** Bob O'Neil **Consultant** Jonathan Rosenbaum **Assistant monteur** Sean Cullen **Son** Richard LeGrand Jr **Effets sonores** Harry Snodgrass, Robert McNabb, William Hopper

Interprétation

Charlton Heston Ramon Miguel (« Mike ») Vargas, **Janet Leigh** Susan Vargas, **Orson Welles** Hank Quinlan, **Joseph Calleia** le sergent Pete Menzies, **Akim Tamiroff** Joe Grandi (« Uncle Joe »), **Joanna Moore** Marcia Linnekar, **Ray Collins** le procureur (District Attorney) Adair, **Dennis Weaver** le veilleur de nuit du motel, **Valentin de Vargas** « Pancho », **Mort Mills** Al Schwartz, adjoint du procureur, **Victor Millan** Manolo Sanchez, **Lalo Rios** Risto, **Michael Sargent** un garçon, **Phil Harvey** Blaine, **Joi Lansing** Zita (la maîtresse de Linnekar), **Harry Shannon** Gould, le chef de la police, **Marlène Dietrich** Tana – fréquemment baptisée « Tanya » par les commentateurs et les critiques – (créditée en tant que « guest star »), **Zsa Zsa Gabor** la tenancière de la boîte de nuit (créditée en tant que « guest star »), **Mercedes McCambridge** la chef du gang (non créditée), **Joseph Cotten** le coroner (non crédité), **Rusty Westcott**

Casey (non crédité), **Wayne Taylor**, **Ken Miller**, **Ramón Rodriguez** les membres du gang (non crédités), **Arlene McQuade** Ginnie (non créditée), **Domenick Delgarde** Lackey (non crédité), **Joe Basulto** un délinquant (non crédité), **Jennie Diaz** Jackie (non créditée), **Yolanda Bojorquez** Bobbie (non créditée), **Eleanor Corrado** Lia (non créditée), **John Dierkes**, **Keenan Wynn** des enquêteurs (non crédités)

Tournage Hollywood (studios Universal) et Venice (extérieurs), hiver 1957-1958 **Production** Universal **Producteur** Albert Zugsmith **Producteur de la version corrigée selon les indications d'Orson Welles** Rick Schmidlin **Film** 35 mm, noir et blanc **Durée** 93 minutes (version distribuée en 1958) ; 111 minutes (version restaurée en 1998) **Distribution** Universal-International **Sortie aux États-Unis** Février 1958 **Sortie en France** Mai 1958

■ SYNOPSIS

À Los Robles, ville-frontière entre les États-Unis et le Mexique, un notable meurt dans un attentat. Vargas, haut fonctionnaire de la police mexicaine en voyage de noces avec sa jeune épouse américaine, Susan, propose aussitôt son aide au chef de la police locale, Hank Quinlan, peu amène vis-à-vis de ce fringant étranger. Dès lors, le couple est séparé : Vargas part avec les hommes de la police pour les besoins de l'enquête et Susan est entraînée chez Grandi, un caïd local qui la menace. Les pressions exercées sur eux ne cessent d'augmenter. Vargas échappe de justesse à une projection d'acide ; Susan, de retour dans sa chambre d'hôtel, est harcelée par un voyeur. Excédée, elle demande à son mari de la conduire en sécurité, dans un motel américain. Elle se retrouve bientôt piégée et violentée par le gang de Grandi, alors que Vargas, de son côté, assiste à la perquisition de l'appartement d'un suspect, Sanchez. La tension monte entre les deux policiers : Vargas s'oppose aux méthodes de Quinlan qui forge des preuves pour faire condamner celui que, par intuition, il estime coupable. Déstabilisé, Quinlan sombre peu à peu, assassine Grandi pour inculper Susan du meurtre et, par ricochet, diffamer son mari. Pour innocenter sa femme, Vargas convainc l'assistant de Quinlan de trahir celui-ci au nom de la justice, en dépit d'une dette d'honneur. Relié par un micro, Vargas enregistre la conversation des deux hommes. Quinlan découvre le piège et tire sur son ancien ami qui réplique. Il s'effondre dans l'eau croupie. On apprend, finalement, que Sanchez était coupable.

Thriller shakespearien



Si *La Soif du mal* avait été réalisé par un autre cinéaste qu'Orson Welles, le film aurait pu se contenter d'être un honnête thriller de série B. Le réalisateur partit directement du scénario que lui présenta Universal sans même vouloir lire le roman policier dont il était adapté. Préférant se « réapproprier » l'histoire, il retint prioritairement l'idée d'un policier forgeant les preuves nécessaires pour accuser ceux que son intuition lui désigne comme coupables. Au final, il s'agit d'un drame théâtral interrogeant la morale, la justice et la Loi. C'est dire que *La Soif du mal* est beaucoup plus qu'un polar, et François Truffaut pouvait dire à son propos : « *Touch of Evil* confirme une idée qui se vérifie à travers *The Big Sleep*, *Kiss Me Deadly*, *Psycho* : filmé par un metteur en scène inspiré, le thriller le plus ordinaire peut devenir la plus émouvante *fairy tale* : “tout grand art est abstrait”, dit Jean Renoir. » Autant qu'à la famille des grands films noirs, *La Soif du mal* appartient à celle des films maudits : Welles, interdit de montage, désavoua la version présentée par les producteurs d'Universal. De leur côté, ceux-ci ne soutinrent pas le film au moment de sa sortie. Sauvé – notamment en France – par un public et une critique enthousiastes, le film ressort en 1998 à la faveur d'un nouveau montage qui prenait en compte les consignes du réalisateur. Les partis pris esthétiques de Welles (noir et blanc très contrasté, cadrages déformant l'espace), son interprétation et celle de ses personnages (Marlène Dietrich en tenancière d'établissement louche...) font de *La Soif du mal* une œuvre unique, transcendant le genre du Film noir et devenue un « grand classique ».



■ LE RÉALISATEUR

Un homme de la Renaissance dans l'Amérique du xx^e siècle

Filmographie

- 1934 *The hearts of Age* (court métrage)
- 1938 *Too Much Johnson*
(moyen métrage, détruit en 1970)
- 1941 *Citizen Kane*
- 1942 *La Splendeur des Amberson*
(*The Magnificent Ambersons*)
- 1942 *It's All True* (inachevé)
- 1946 *Le Criminel* (*The Stranger*)
- 1948 *La Dame de Shanghai*
(*The Lady from Shanghai*)
- 1948 *Macbeth*
- 1952 *Othello*
- 1955 *Dossier secret/Mr Arkadin*
(*Confidential Report*)
- 1958 *La Soif du mal* (*Touch of Evil*)
- 1958 *Portrait of Gina* (moyen métrage)
- 1958 *La Fontaine de Jouvence*
(*The Fountain of Youth*)
(moyen métrage)
- 1959 *Don Quichotte* (*Don Quixote*)
(inachevé)
- 1962 *Le Procès* (*The Trial*)
- 1966 *Falstaff* (*Chimes at midnight*)
- 1967 *Une histoire immortelle*
(*The Immortal Story*)
- 1970 *The Deep* (inachevé)
Vérités et Mensonges
(*F for Fake*)
- 1976 *The Other Side of the Wind*
(inachevé)
- 1979 *Filming Othello*

➤ Un cinéaste anachronique

La consécration posthume dont bénéficie aujourd'hui Orson Welles est loin de refléter la place qu'il occupait dans l'exercice de son activité. Très tôt, le réalisateur fut marginalisé, à la fois par sa culture cosmopolite, qui le situe davantage du côté de l'art européen que du cinéma hollywoodien, et par la fulgurance de son talent, qui s'exprime à travers un goût affirmé pour l'expérimentation. Techniquement et esthétiquement, Welles invente sans cesse et bouscule les codes dominants – *Citizen Kane*, œuvre inaugurale réalisée à 25 ans, résume tous les films passés et annonce tous ceux à venir, dira François Truffaut¹. Un succès public très modeste, une critique locale qui oscille entre enthousiasme et hostilité, finiront d'attirer la méfiance des studios, peu enclins à apprécier les innovations non lucratives et l'extravagance frondeuse. Dès lors, le parcours cinématographique de Welles sera jalonné d'obstacles : seulement 13 longs métrages en 40 ans et quantité de tournages suspendus ou avortés, de scénarios abandonnés. Les projets aboutis subiront des sorts variables, au gré des producteurs qui n'hésitent pas à remanier le montage, supprimer ou ajouter des séquences, modifier le dénouement (*La Splendeur des Amberson*).

Mis au ban d'Hollywood, endetté, Welles poursuit sa carrière en Europe, pour un exil de vingt ans, interrompu à l'époque de *La Soif du mal*. Après *Macbeth*, réalisé pour un indépendant new-yorkais, il bénéficie de capitaux français, allemands, espagnols, suisses ou iraniens (*Othello*, Grand Prix à Cannes en 1952). Initialement, c'est pourtant Hollywood qui a enrôlé à grands frais ce jeune homme prometteur, fort du succès sulfureux de ses prouesses radiophoniques.

➤ Un artiste caméléon

Né en 1915 dans le Wisconsin, Orson Welles se révèle, dès son enfance, pianiste, violoniste, acteur, dessinateur, peintre et prestidigitateur talentueux. Orphelin à 15 ans, il a déjà écrit, dirigé ou joué plusieurs pièces et visité

l'Europe, la Chine, le Japon. Cette hyperactivité et ce mode de vie bohème seront siens jusqu'à sa mort, en 1985.

Les années qui précèdent *Citizen Kane* seront dédiées au théâtre, à la radio et, plus incidemment, à la littérature populaire. Metteur en scène, acteur et directeur de troupe (le *Mercury Theater*), il fait sensation avec des adaptations novatrices de Shakespeare (un *Macbeth* noir). Sur les ondes, il fascine les auditeurs par des feuilletons fantastiques ou des transpositions littéraires – son interprétation de *La Guerre des mondes* suscite une panique mémorable dans tout le pays. Parallèlement, il publie précis de comédie et romans policiers, tient des chroniques dans la presse, conçoit des décors et des costumes.

Par la suite, pour financer ses films hors du giron hollywoodien, Welles n'hésitera pas à mener une carrière d'acteur (plusieurs dizaines de rôles en tout genre), à doubler des dessins animés, à participer à des émissions télévisées ou à donner des spectacles de magie. Il monnaye son image (sa voix, sa présence) pour préserver son intégrité artistique.

Cette activité protéiforme imprègne le cinéma de Welles, profondément influencé par les arts de la scène (machineries, accessoires, masques, jeu d'acteur) et les techniques radiophoniques (très présentes dans *La Soif du mal*), de même que par son attrait pour les voyages (la trame de *Dossier secret*).

En avance dans son art et désuet dans ses valeurs (érudition et curiosité universelles, liberté d'esprit, humanisme généreux), Welles fut toute sa vie en décalage avec son temps. Ce constat conduira André Bazin à le qualifier d'homme de la Renaissance dans l'Amérique du xx^e siècle, « explicitement, quand nous entendons Orson Welles se proclamer plus expérimentateur qu'artiste à la manière des grands créateurs polytechniciens du *Quattrocento*, mais aussi, implicitement, et à son corps défendant, quand nous le voyons parcourir la Terre, comme ils parcouraient l'Europe, pour une mendicité dorée, passant d'une cour à l'autre en quête de ce Graal de l'artiste qui réside seulement dans la possibilité de créer² ».

1. Préface de : André Bazin, *Orson Welles, a critical view*, New York, Harper and Row, 1978 ; repris dans : François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*. Écrits sur le cinéma, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2000, p. 153-187.

2. André Bazin, *Orson Welles*, coll. « 7e Art », Éditions du Cerf, Paris, 1972, p. 126-127.

■ PERSONNAGES ET ACTEURS PRINCIPAUX

Précis d'interprétation

Orson Welles a déplacé vers le cinéma les techniques théâtrales de jeu et de mise en scène tout en interrogeant la spécificité cinématographique du jeu d'acteur.



CORPS À CORPS : LE PERSONNAGE DÉFINI PAR CONTRASTE

Au lieu de se focaliser très classiquement sur un personnage principal, le récit privilégie les couples par un recours systématique au montage parallèle, que le début du film illustre explicitement. D'emblée, le spectateur ne suit pas plus le trajet de Vargas que celui de Susan, mais assiste à l'évolution de chacun. Les instructions laissées par Welles dans son mémorandum sont significatives de l'intérêt qu'il portait à ce point, non respecté dans une version précédente du film qui rendait l'aventure de la femme accessoire par rapport à celle de l'homme. « Ce qui est vital, nous

dit-il, c'est de garder également et continuellement vivantes les deux histoires – celle de la star masculine et celle de la star féminine ; les scènes, alors que nous passons d'un côté à l'autre de la frontière, devraient avoir approximativement la même longueur, conduisant au moment où, à l'hôtel, les amoureux se retrouvent¹. »

De même que Vargas n'est pas avantagé face à Susan, Welles insiste pour qu'il ne le soit pas vis-à-vis de Quinlan et renverse l'opposition convenue entre bon et mauvais personnage, pourtant visuellement accréditée par les physiques des acteurs – Charlton Heston est encore auréolé du rôle de Moïse dans la superproduction de Cecil B. DeMille *Les Dix Commandements* (1956). Welles déplace le conflit moral vers une ligne de partage plus équivoque, qui sépare celui qui a le don de savoir et celui qui ne voit pas plus loin que le bout de son nez. Quinlan pressent les événements, quand Vargas ne présume à aucun moment le danger qui menace sa femme. Son aveuglement est strictement figuré dans deux séquences du film :

1) La conversation téléphonique avec Susan. Vargas porte des lunettes noires pour se diriger dans l'épicerie tenue par... une aveugle, présente à l'avant-plan. À l'autre bout du fil, Susan, en déshabillé très hollywoodien, paraît comme une image fantasmée par Vargas, insensible au complot qui se trame dans son dos entre Menzies et Grandi, pourtant à l'origine de son agression.

2) La précipitation de Vargas vers la boîte de nuit de Grandi après avoir constaté que sa femme a disparu du motel. Terrifiée, coincée sur un balcon, Susan appelle son mari, dont elle voit passer la voiture. Alors que tous les passants ont les yeux rivés sur elle, Vargas reste sourd à son cri. Les rôles des deux principaux personnages masculins sont, par ailleurs, inversés au regard des modes traditionnels de représentation hollywoodiens, très réactionnaires à l'époque. Contrairement au roman, qui



associe l'Amérique à l'honnêteté de Vargas et la nationalité étrangère à Quinlan le hors-la-loi, Welles fait circuler les apparences (Charlton Heston s'est ajouté une moustache, noirci la peau et bruni les cheveux, mais Vargas parle parfaitement anglais), dramatise la mixité du couple (Susan veut loger en sécurité, c'est-à-dire dans un motel nord-américain) pour une vertigineuse plaidoirie contre le racisme, inscrite à même la topographie du film : les multiples allées et venues de part et d'autre de la frontière répètent spatialement les glissements identitaires entre les personnages.

Les disparités entre Quinlan et Vargas sont reportées sur les oppositions très marquées entre leurs compagnes respectives, Susan, la jeune épouse blonde, et Tana, la prostituée vieillissante et brune, qui jamais ne se rencontrent, la première étant sans cesse précipitée dans des espaces hostiles, à la lumière criarde et à la musique tapageuse ; la seconde étant, à l'exception de la scène finale, confinée dans son appartement à la lumière tamisée et à la musique mélancolique. Les deux couples ont toutefois ceci en commun d'être séparés : Susan et Vargas par l'espace ; Tana et Quinlan par le temps, celui d'une longue séparation. Tana apparaît comme la figure du passé²,

1. Orson Welles, « Mémo à la Universal » (1957), *Trafic*, n° 4, automne 1992, p. 42-43.

2. Voir la première apparition du Pianola en insert, comme surgissant directement de la mémoire de Quinlan.

lequel définit entièrement le personnage de Quinlan (son épouse défunte, sa claudication, ses friandises...).

Après le rapport à la loi (représenté par les relations avec Vargas), à l'amour (Tana), le rapport de Quinlan à l'amitié est pris en charge par le couple qu'il forme avec Menzies, le plus dramatiquement opératoire, car non brisé d'avance, mais victime de la trahison par laquelle l'intrigue se dénoue.



CORPS-MÉMOIRE : LE PERSONNAGE INCARNÉ PAR LES RÔLES DE L'ACTEUR

Ceci vaut principalement pour les personnages féminins. Susan, la *pin up* catapultée dans un univers qu'elle ne maîtrise pas et qui charrie avec elle le glamour du cinéma hollywoodien dont Orson Welles parodie les codes – à commencer par le fameux baiser, qui ouvre brutalement le récit au lieu de le clôturer paisiblement. Tana, entièrement contaminée par l'image archétypale de Marlène Dietrich, elle-même façonnée par le cinéma de Josef von Sternberg (*L'Ange bleu*, 1929, *L'Impératrice Rouge*, 1934, *La Femme et le Pantin*, 1935...). Son appartement surchargé d'objets hétéroclites, véritable

excroissance de son personnage de gitane, semble directement issu des décors à travers lesquels le cinéaste dont elle fut l'égérie envisageait les rapports de la lumière et de l'ombre. En faisant jouer à Mercedes McCambridge une homosexuelle perverse, à Zsa-Zsa Gabor une strip-teaseuse, Orson Welles interprète, en forçant le trait, le répertoire de rôles auxquels ces actrices sont cantonnées : la femme autoritaire et dure pour la première (Emma dans *Johnny Guitar*, la sœur dans *Giant*...) ; la starlette pour l'autre, ex-Miss Hongrie abonnée à la presse à scandale. Par ce système de reconnaissance parodique, le cinéaste instaure une connivence avec le spectateur et dote les plus petits rôles d'une réelle épaisseur.

TRAVAIL DU CORPS : LE PERSONNAGE IMPROVISÉ

Ce travail de composition n'empêche pas Welles de livrer d'autres acteurs à la plus complète improvisation. Ainsi Dennis Weaver, qui raconte combien Welles l'a laissé inventer son rôle de veilleur de nuit hystérique pour, finalement, lui conférer une ampleur imprévue.



Les déplacements de l'acteur, qui désarçonne Susan dans ce qui apparaît finalement comme une chorégraphie forcée, ses bégaitements, bredouilllements et chuchotements, ses airs hagards et ses mines étonnées, représentent l'égaré de l'épouse de Vargas, de sorte que le veilleur de nuit transforme l'espace *a priori* balisé du motel en projection mentale d'une scène de torture. Cette composition prend de court le spectateur d'habitude, habitué à voir Weaver incarner les valeurs américaines – courage, justice, patriotisme³.

LE PERSONNAGE HABITÉ PAR LE MONDE QU'IL REFLÈTE

Expert en maquillage⁴, Welles utilise son corps comme la matière première de son jeu, n'hésitant pas à lui faire subir des altérations physiques et vocales. Pour interpréter Quinlan, Welles s'invente une bedaine, des poches sous les yeux et travaille les sonorités de sa voix. Contrairement aux autres personnages, il apparaît profondément associé au décor, au point que son gros corps sert de caisse de résonance aux bruits hétéroclites de la ville de Los Robles. L'impact fictionnel de ce corps massif justifie l'hypothèse selon laquelle ce n'est pas tant l'objectif qui déforme les corps que le corps de Quinlan qui façonne un monde à son image. De là, l'intérêt du travail de l'acteur, qui joue ici le mystère du monde auquel il appartient, précisément dans le lien qui se tisse entre l'animal et l'humain. Welles n'a cessé de se défendre d'un quelconque sentiment de sympathie pour son personnage, profondément immoral. De fait, l'intensité émotionnelle de l'inspecteur provient bien moins d'une quelconque caractéristique psychologique, trop facilement assignable, que de l'humanité qui se dégage de l'animal



qu'il représente en creux. Quinlan meurt comme une bête (il agonise dans l'eau, un élément naturel) ; son esprit n'est pas rattaché à son cerveau, mais à son corps, d'où son intuition malade, résultant d'une blessure à la jambe. Bloc de force brute, Quinlan peine à contenir une violence instinctive, comme le démontre cette courte scène au cours de laquelle, vexé par Vargas, il écrase un œuf. Il est mis à mort : la métaphore du taureau, au ventre transpercé par le torero, est récurrente au cours du film. Autrement dit, avec Quinlan, Welles joue la bête humaine.

3. Outre ses rôles de notable, d'homme de loi et de militaire au cinéma (pilote de l'armée de l'air, officier supérieur, shérif, président de Chambre de commerce, etc.), l'acteur est célèbre pour avoir interprété un député dans une série télévisée très populaire, le western *Gun Smoke* (1955).

4. À cause du théâtre bien sûr, où il a souvent joué des rôles transformistes ou campé des personnages plus âgés que lui, mais aussi grâce à un goût réel pour les postiches et déguisements en tous genres.

■ DÉCOUPAGE ET ANALYSE DU RÉCIT

L'enquête initiatique

Dans La Soif du mal, l'éclatement de l'espace impose la forme d'un grand montage parallèle et bouleverse la continuité des parcours respectifs des personnages dans le récit.

> L'EXPLOSION DE LA BOMBE : LA DISLOCATION CONJUGALE

- Los Robles, ville frontière entre les États-Unis et le Mexique. À la nuit tombée, un homme dissimule une bombe dans une voiture qui explose juste après le passage de la douane, interrompant brusquement le baiser d'un couple en voyage de nocces. Vargas, haut responsable de la police mexicaine, somme aussitôt sa femme, Susan, de l'attendre à l'hôtel et offre ses services à ses collègues locaux pour élucider le double meurtre de Rudy Linnekar, un notable, et Zita, une entraîneuse.

- Séparément, Susan et Vargas sont aspirés dans le dédale de la ville. La jeune épouse américaine est entraînée par une bande de rockers patibulaires chez Joe Grandi qui cherche à l'intimider, car son frère va être jugé dans une affaire dont Vargas a la charge. De son côté, celui-ci fait la connaissance de l'imposant Hank Quinlan, « célébrité policière locale » qui ne jure que par ses intuitions et ses préjugés racistes, et considère l'élégant Mexicain d'un mauvais œil.

- Tandis que Quinlan débute son enquête par la perquisition sommaire d'une boîte de nuit, Vargas échappe de justesse au flacon d'acide que lui lance un neveu de Grandi. Indifférent à cet épisode, Quinlan rend visite à Tana, une diseuse de bonne aventure qui peine à reconnaître l'homme de jadis sous ses traits bouffis. Quant à Susan, alors qu'elle se déshabille dans sa chambre d'hôtel, elle est aveuglée par le faisceau d'une lampe torche braquée sur elle depuis une fenêtre opposée. Paniquée, elle demande à son mari, qui l'a rejointe *in extremis*, de la conduire en sécurité dans un motel américain, de l'autre côté de la frontière.



ANALYSE L'attentat, qui se traduit par une décharge lumineuse dans l'obscurité ambiante, inaugure le mode narratif syncopé auquel le film sera fidèle. Succédant au vertigineux plan-séquence d'ouverture dessinant un espace labyrinthique dans ce *no man's land* frontalier, l'explosion instaure une dislocation de l'espace, symboliquement marquée par la séparation des époux. Interrompant tout à la fois la continuité du parcours des personnages et la fluidité du mouvement de la caméra, la déflagration qui lance l'enquête policière est l'origine d'un montage

extrêmement fragmenté, morcelant les situations et propulsant les personnages dans des univers radicalement hétérogènes – l'esplanade découpée par les flammes de l'incendie et la carcasse de voiture pour Vargas ; le repaire à la blancheur crue de Grandi pour Susan. Le montage parallèle imbrique les situations, crée des sautes visuelles entre les espaces qui répondent aux assemblages musicaux de la bande sonore.

> DYNAMITER L'ESPACE : AGRSSIONS PARALLÈLES

- Le trajet du couple est bientôt stoppé par une voiture de police, avec laquelle Vargas repart, laissant le sergent Menzies conduire Susan à l'abri. Tout en racontant à Susan comment Quinlan lui a autrefois sauvé la vie, au prix de sa jambe restée invalide, Menzies repère Grandi qui les suit. Il l'arrête et, après avoir déposé Susan au motel, le conduit chez l'amant de la fille de Linnekar, Sanchez, que Quinlan présume coupable.

- La tension monte progressivement dans chacune des situations qui s'interrompent constamment. D'un côté, Susan est d'abord accueillie par un étrange veilleur de nuit, puis assaillie par les neveux de Grandi. De l'autre, dans l'appartement de Sanchez interrogé par la police, Vargas tient tête à Quinlan dont il n'apprécie pas les méthodes d'investigation, violentes et illicites : il le soupçonne d'avoir forgé des preuves pour inculper le jeune Mexicain sur la seule foi d'une impression non étayée. Le vieux détective s'emporte, et, bien décidé à se débarrasser de ce confrère trop scrupuleux, complot avec Grandi, qui, dans son bar, l'incite à reprendre l'alcool.

• En dépit de tentatives réitérées pour établir un contact téléphonique, les époux Vargas ne parviennent pas à se joindre. Tout à son enquête, le policier mexicain n'imagine pas un instant le danger qui menace sa femme : au motel, elle sera pourtant violente et droguée.

ANALYSE Cette partie marque l'apogée du tressage narratif résultant de l'usage répété du montage alterné, mis en valeur par la multiplication des conversations téléphoniques. Après de très brèves retrouvailles, Susan et Vargas sont immergés dans des espaces suffisamment éloignés (le motel, perdu dans le désert, l'appartement de Sanchez) pour que les seules interconnexions s'effectuent par le biais d'appels répétés qui redessinent la topographie de l'ensemble, en même temps qu'ils tissent la trame de l'enquête policière. La séparation des époux est d'autant plus marquée qu'ils sont chacun soumis à des tensions raciales. Susan est visuellement exposée comme une *pin up* hollywoodienne, dans un décor excessivement épuré, Vargas est, quant à lui, victime des réflexions xénophobes de Quinlan, qui remplacent les réponses attendues au sujet de l'apparition soudaine des bâtons de dynamite accusateurs. Est ainsi démontré que la disjonction spatiale faisant suite à l'explosion première est reportée sur l'intimité d'un couple, également séparé par sa différence de nationalité.



➤ RÉTABLIR LE LIEN : LA PRÉCIPITATION DE LA DÉCHÉANCE

• Déterminé à rétablir la vérité et à faire respecter la loi, Vargas compulse fébrilement les archives et démontre que Quinlan maquille couramment des preuves pour incriminer des suspects (celui-ci se justifiera indirectement auprès de son équipier, Menzies : il ne tolère pas que l'assassin de sa femme soit resté impuni). Confondu, Quinlan s'enfonce dans la déchéance et, pour diffamer Vargas, s'attaque à Susan. Ramenée en ville par les malfrats, celle-ci est inconsciente quand Quinlan commet le crime dont elle sera accusée : il étrangle sauvagement Grandi, comme pour se débarrasser du souvenir de son épouse, tuée de la même façon.

• Ne trouvant pas Susan au motel, n'entendant pas ses hurlements depuis le balcon de la chambre d'hôtel où elle s'est réveillée aux côtés du cadavre de Grandi, Vargas, fou de rage, va affronter en vain les truands. C'est Schwartz, le confident, adjoint du procureur, qui lui annonce la nouvelle : sa femme est en prison.

• Pour innocenter Susan, Vargas convainc Menzies de piéger son ami : équipé d'un micro relié à Vargas par un magnétophone, le sergent entraîne Quinlan hors de chez Tana et, au fil d'une course-poursuite nocturne entre échafaudages et derricks, lui fait avouer ses crimes. Quinlan, que son intuition ne trahit pas, devine le stratagème et tire sur Menzies, qui réplique au moment où il s'apprêtait à abattre Vargas. Le Mexicain retrouve sa femme, tandis que Quinlan s'effondre dans l'eau sale, sous le regard mélancolique de Tana. Tout ceci pour rien, explique Schwartz, car Sanchez a avoué son crime. Quinlan avait vu juste.

ANALYSE La précipitation finale – accélération de l'enchaînement des séquences, accélération des mouvements des personnages – va de pair avec une montée de la violence, dont la représentation est elle-même liée à celle de la sexualité : le viol de Susan, non avéré mais éminemment suggéré, trouve un écho dans la scène de strangulation, hautement suggestive (la cadence lumineuse et musicale, accompagnée par les mouvements de tête de



Susan, toujours allongée). Parallèlement à l'intrigue criminelle, qui révèle deux conceptions de la justice, un discours s'élabore en creux autour de la déficience sexuelle, qui concerne cette fois les deux policiers, Vargas, incapable de garder sa femme à ses côtés et Quinlan, qui n'est plus à même d'apprécier le *chili* trop épicé de Tana. Ceci se traduit visuellement – le plan de l'entrée soudaine de Vargas dans le repaire du gang, encadré par les jambes d'une danseuse en bas résille – ou plus implicitement – la canne de Quinlan malencontreusement oubliée près du cadavre de Grandi, béquille fatidique, preuve tangible de sa culpabilité. La poursuite infernale qui marque la déchéance de Quinlan répond à la séquence initiale : elle rétablit le lien spatial (la filature, les fils du magnétophone) et sonore (l'enregistrement) rompu par l'explosion de la bombe, et, dans une part toute relative, la relation entre les époux séparés.

■ QUESTIONS DE MÉTHODE

Monter/dé-monter

La genèse du film s'organise en deux temps, avec une reprise en main du projet initial par Welles... qui en sera ensuite douloureusement dessaisi.

> Orchestrer le film : Welles acteur, auteur, décorateur, réalisateur

Les déboires rencontrés par Welles pour la réalisation de *La Soif du mal* témoignent de ses conditions de travail à Hollywood et, au-delà, disent l'abîme qui sépare l'ambition esthétique du calcul économique, l'œuvre du produit de consommation. Tout commence par une méprise. Charlton Heston accepte avec enthousiasme le rôle principal qu'Universal lui propose dans un film policier, convaincu qu'Orson Welles assure la mise en scène et non une simple contribution d'acteur, comme convenu pourtant avec le studio. Forts de cette garantie, les producteurs sollicitent Welles en ce sens, qui accepte à condition de réécrire le scénario qu'il estime « parfaitement nul »¹. Il consacre alors les trois semaines et demie qui le séparent du tournage à revoir le script de fond en comble, à partir de la seule idée qui l'intéresse vraiment : un policier, sûr de son intuition, forge les preuves qui feront condamner ses suspects. Welles n'a alors pas connaissance du roman de Whit Masterson à l'origine de l'adaptation première et qui inspire le titre du film, choisi par la production.

De même qu'il n'hésite pas à renoncer à ses cachets d'auteur et de réalisateur, Welles organise chez lui – à ses frais et clandestinement – de nombreuses répétitions, normalement soumises à la vigilance des syndicats et qu'il est hors de question pour le studio de financer. L'équipe s'exerce deux semaines (trop peu au goût de Welles) et le premier clap est donné le 18 février 1957 à Venice, Californie, station balnéaire délabrée censée évoquer Tijuana. Le tournage se déroule idéalement, dans une ambiance très gaie – sur le plateau, on joue du piano, boit du champagne...



Welles laisse une large marge de manœuvre à ses acteurs, sollicite leurs propositions et encourage l'improvisation : « J'ai toujours pensé que le travail du réalisateur est survalorisé, et qu'il doit se considérer comme le serviteur des acteurs et du récit, même si c'est lui qui est l'auteur.² » De son côté, le cinéaste s'autorise la réécriture des dialogues entre les prises et l'ajout impromptu d'un personnage. Quelle surprise pour les producteurs, lors des rushes, de découvrir à l'écran Marlène Dietrich, ni prévue dans la distribution, ni engagée formellement ! Le réalisateur prend sur son temps, son énergie, son salaire, pour s'offrir la liberté qui lui est nécessaire pour travailler à sa guise : retoucher le scénario, répéter avec acteurs et techniciens,

mais aussi façonner une partie du décor, à l'instar des pancartes et dessins qui tapissent les murs en arrière-plan.

> Une perte de contrôle du film

Dès la fin du tournage, le 2 avril 1957, Welles s'attelle au montage, qui est quasiment terminé lorsqu'il part le 6 juin, participer à une émission télévisée à New York. C'est alors que le studio visionne cette première version, et, très déçu du résultat, engage un nouveau monteur. Au cours des mois qui suivent, pendant lesquels Welles travaille au Mexique sur son *Don Quichotte*, Universal confie à un cinéaste sous contrat, Harry Keller (spécialiste de séries Z et de thrillers oubliés), la réécriture de plusieurs scènes et le tournage de nouvelles prises (le 19 novembre 1957). Welles n'a désormais plus le droit d'intervenir sur son film.

La production obtient ainsi une seconde version, retournée et remontée, qui est présentée au cinéaste le 4 décembre suivant. Welles rédige immédiatement un memorandum de 58 pages, implorant Universal d'appliquer ses suggestions afin que son film ne soit pas défiguré. Seules quelques-unes sont acceptées. Les tests ensuite réalisés auprès du public obtiennent des résultats si catastrophiques que Universal juge bon de mutiler un peu plus la pellicule, réduisant le film de 108 à 93 minutes. La copie fut distribuée ainsi, pendant 18 ans. Il faudra attendre 1975 pour que, par hasard, en soit découverte une autre dans les archives, comprenant des images inédites de Welles, mais aussi des séquences tournées par Keller. Cette version longue éclipsa la précédente dans les circuits de distribution.

Nouvel épisode en 1992. Un critique américain, Jonathan Rosenbaum, publie des fragments du memorandum de Welles³,

1. Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles* (1992), trad. fr., Belfond, Paris, 1993, p. 315.

2. *Moi, Orson Welles*, op. cit., p. 333.

3. Orson Welles, « Mémo à la Universal », *Trafic*, n° 4, automne 1992, p. 39-52.

ce qui décide le producteur Rick Schmidlin à mettre en chantier un nouveau montage. Il contacte Walter Murch, monteur attitré de Coppola, qui, mémo en main, reconfigure le film à partir de 48 modifications apportées au son et au montage.

Finalement, il n'existe aujourd'hui aucune version « Welles » du film, ce qui rend un peu vaines les polémiques sur le bien-fondé des différentes restaurations. Rick Schmidlin et son équipe, auxquels nous devons la dernière version restaurée du film, ont adopté le parti d'opérer deux types de changements :

- les changements destinés à réparer les dégâts commis par le studio – la suppression ou le raccourcissement des scènes tournées par Keller quand cela ne remettait pas en cause la compréhension de l'intrigue ; le remontage (restitution du montage parallèle après l'explosion) et le déplacement de blocs séquentiels (la visite de Quinlan au chantier Linnekar, auparavant située avant l'arrivée de Susan au motel) ;
- les changements que Welles voulait apporter à son propre travail, n'ayant pas eu le temps de superviser les réglages finaux, le plus caractéristique étant la suppression d'un gros plan de Menzies abattu, pendant la scène de confrontation avec Vargas, qui modifie le rapport de force entre les deux hommes.

L'intervention la plus risquée – la plus discutable et la plus discutée – concerne le remixage en Dolby stéréo de la bande sonore, à partir d'éléments retrouvés (musique, bruitage, dialogue), qui confère au son un relief et une texture invisibles à l'époque. « On touche là à une question déontologique majeure, maintes fois soulevée lors des précédentes restaurations (...) qui prétendent amener le son de films anciens aux normes qui sont celles du cinéma contemporain, au risque de trahir l'unité esthétique d'une œuvre qui appartient à un moment de l'histoire qui n'est pas encore le nôtre.⁴ »

Il n'empêche que l'entreprise qui consiste à effectuer un montage d'après un document papier et à partir d'un matériau incomplet, tout en étant très risquée, fait office de contre-proposition par rapport au travail de sappe commis par le studio. Plusieurs séquences dans leur état initial resteront perdues : deux scènes de voiture, une poursuite entre Vargas et Grandi et le trajet des époux vers le motel (retourné en studio, avec trans-



parents en arrière-fond, alors que Welles l'avait tourné en extérieurs), ainsi que vingt minutes de comédie d'humour noir selon le cinéaste – qui mettaient en relief le personnage de Grandi.

> L'éloquence perdue : montage et mise en scène

Les frustrations endurées par Welles sont d'autant plus éprouvantes qu'à ses yeux, « c'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle de montage ». Le montage, auquel il consacre énormément de temps (quatre mois pour *La Soif du mal* – beaucoup trop selon le studio –, cinq mois pour *Citizen Kane*), est l'ultime expression du geste créatif, au point qu'il se confond avec la mise en scène. « Pour mon style, pour ma vision du cinéma, le montage n'est pas un aspect, c'est l'aspect. Mettre en scène est une invention de gens comme vous. » confiera-t-il encore aux *Cahiers du cinéma*. Cette éloquence est douée d'un caractère musical, pour ce cinéaste radiophoniste qui compare le monteur/metteur en scène au chef

d'orchestre : « En ce qui me concerne, le ruban de celluloïd s'exécute comme une partition musicale, et cette exécution est déterminée par le montage ; de même qu'un chef d'orchestre interprétera un morceau de musique tout en *rubato*, un autre le jouera d'une façon très sèche et académique, un troisième sera très romantique, etc. » Et de poursuivre : « Je cherche le rythme exact entre un cadrage et le suivant. C'est une question d'oreille : le montage est le moment où le film a affaire avec le sens de l'ouïe.⁵ »

Le montage, auquel il consacre énormément de temps, est pour Welles l'ultime expression du geste créatif au point qu'il se confond avec la mise en scène.

4. Jean-Pierre Berthomé, « *La Soif du mal* : chapitre 3. Wellesian Graffiti », *Positif*, n° 466, décembre 1999, p. 92.

5. Toutes les citations de ce paragraphe proviennent de l'ouvrage d'André Bazin et Charles Bitsch, *Entretien avec Orson Welles* (1958), repris dans : André Bazin, *Orson Welles*, coll. « 7° Art », Éditions du Cerf, Paris, 1972, p. 138 et 142.

Dédale sonore

page 12

L'ouverture de La Soif du mal élabore une construction sonore de l'espace qui détermine toute la géographie frontalière du film.

Variation lumineuse autour d'un motif sonore

page 13

La Soif du mal est entièrement traversé par le souvenir du motif sonore qui ouvre le film, le tic-tac du détonateur, qui se propage sous la forme d'une alternance lumineuse.

Déliation téléphonique

page 14

Les conversations téléphoniques fragmentent l'agencement séquentiel et réorganisent l'espace, tout en tissant la trame de l'enquête policière.

Transparences vitrées : les raccords de la pensée

page 15

En fissurant le plan à l'intérieur du champ, les vitres et portes en verre figurent une projection mentale.

■ MISES EN SCÈNE

Entrelacs

Le film entier s'élabore dans un rapport complexe entre le son – musique qui sculpte l'espace, voix qui façonnent les personnages – et l'image.

Une main actionne la minuterie d'une bombe. Ce premier plan du film guide son analyse, tant la mise en scène de *La Soif du mal* repose sur un réseau complexe d'articulations entre l'image et le son, lequel définit un espace fantasmagique, davantage issu d'une projection mentale des personnages que de la topographie urbaine. La pratique radiophonique du cinéaste n'y est sans doute pas pour rien. Welles l'expérimentateur innove sur tous les points.

Pour composer la musique, le directeur musical d'Universal engage le jeune Henry Mancini. Il entretient peu de rapports avec Welles, mais prend connaissance d'une déclaration d'intention formulée par le cinéaste, qui reconnaîtra plus tard que la musique était bien faite. Contrairement à la tradition hollywoodienne de la musique au cinéma, constituée sur la base d'un répertoire de mélodies d'ambiance, illustratives des états psychologiques des personnages, Mancini inscrit la musique dans le cadre de l'action, mambo, latin-jazz, rock'n'roll ou fox-trot, même si le jazz *West Coast* auquel il se rattache est d'inspiration afro-cubaine¹. Cet ancrage réaliste de la musique de film est souligné par un fort parti pris méthodologique, exprimé par Welles et suivi par Mancini : que la source de la musique soit justifiée par le récit. Se dessine ainsi un trajet sonore, au gré des allées et venues des personnages, qui respecte la plupart du temps les différences volumétriques. Ainsi, quand Susan ouvre la porte de Grandi affleurent, bien plus fort qu'au cours de la scène d'intérieur, les effluves sonores de la rue. En résulte une architecture musicale de l'espace, chaque lieu étant défini par un style accordé à la personnalité du personnage qui lui est lié : rock instrumental pour les blousons noirs, rengaine nostalgique pour la prostituée mélancolique. De même que les rythmes sont variés, Welles utilise toutes les ressources sonores de la voix : intonations multiples (voix perçante de Susan, voix éraillée de Tana...), amplitude variable (on crie, on chuchote), débit de paroles irrégulier (voir la performance d'Akim Tamiroff-Grandi), jeu sur les accents (selon l'origine ethnique ou sociale), manières différentes de parler (Quinlan grommelle et marmonne, le veilleur de nuit bre-douille, Grandi aboie). Le grain de la voix est par ailleurs modifié, quand la voix est filtrée par la radio ou le magnétophone, de sorte qu'une même continuité

dialoguée – les aveux de Quinlan – est rapportée selon deux timbres, l'un naturel et l'autre enregistré. Par ailleurs, contrairement à l'usage alors en vigueur, résultant de la technique du champ-contrechamp, le découpage visuel n'est pas synchrone avec le découpage sonore. Welles multiplie les sautes : au lieu de rester fixe sur le personnage qui parle ou sur celui qui écoute, la caméra multiplie les allers et retours sur une même phrase. Ailleurs, une conversation se poursuit au-delà de la scène censée la clore. La mise en scène des appareils sonores, toujours très visibles dans le plan – radios, magnétophone, haut-parleur (dont la forme évoque une oreille), pianola – accrédite cet enchevêtrement de l'image et du son (ouverture du film, propagation lumineuse du tic-tac de la bombe, emploi subversif du téléphone).

Par ailleurs, si la musique trace une cartographie musicale, fondée sur un système de reconnaissance et d'anticipation par le spectateur, les jointures entre les lieux sont aussi caractérisées par des transparences vitrées.



1. Pour ces questions, voir : Gérard Arnaud, « Variations sur le tic-tac d'une bombe », *La Soif du mal, L'Avant-scène Cinéma*, n° 346-347, janvier-février 1986, p. 35-39 ; et François Thomas, « Henry Mancini et *La Soif du mal* », *Positif*, n° 452, octobre 1998, p. 82-85.

■ MISES EN SCÈNE

Dédale sonore

L'ouverture de La Soif du mal élabore une construction sonore de l'espace qui détermine toute la géographie frontalière du film.



L'ouverture de *La Soif du mal* est l'objet de la plus spectaculaire transformation due à la restauration du film. Dans la précédente version, le générique défilait sur ces premières images - une hérésie en regard de la complexité visuelle du plan (« C'est une honte de voir des choses écrites sur une scène aussi importante. Toute l'histoire est contenue dans cette ouverture.¹ ») Les restaurateurs ont également pris l'initiative de retirer la musique de Mancini, dont le principal thème mélodique est redéployé pendant la scène de l'assassinat de Grandi. Conformément au principe qui régit l'ensemble de la musique dans le film, une nouvelle partition a été créée à partir d'un assemblage d'airs mélodiques et de bruits ambiants censés provenir des espaces traversés par les personnages visibles dans le champ. Le résultat est une composition d'inspiration bruitiste, selon les postulats de ce courant musical et expérimental né dans l'Italie des années 1910, reposant sur l'idée qu'il faut élargir la gamme des notes au monde sonore, combiner les bruits entre

eux et les traiter comme des sons. Si cette première séquence impressionne, par la maîtrise technique affichée et l'impression de chorégraphie qui s'en dégage, c'est parce que l'image emprunte à cette forme musicale ; le champ est ouvert à toutes les intrusions, qui, au lieu de dénoter, s'y inscrivent dans un jeu infernal de chassés-croisés entre le couple Vargas et, successivement, troupeau de chèvres, charrettes à bras, voitures et passants. Ce début défie les règles du suspense que le dépôt de la bombe installe et que le spectateur a l'habitude de voir traité en montage alterné, lequel aurait rétréci la durée qui sépare l'explosion du déclenchement de la minuterie (dans le cas présent, le chronomètre enclenché par le criminel annonce précisément la durée du plan). En vagabondant dans l'espace, la caméra égare le regard du spectateur et perd le chemin des personnages. De ce fait, le temps est étiré, ce qu'accentue la variation musicale cadencée autour du tic-tac. Le montage alterné aurait également favorisé l'identification du spectateur au personnage menacé.

À l'inverse d'un tel filmage subjectif, la caméra n'est pas située au niveau des personnages, mais les devance, dépasse les immeubles, pour ensuite mieux les rattraper. Ce point de vue omniscient, cette visibilité démiurgique revendiquée par le cinéaste, désorientent volontairement le spectateur qui ne sait des deux couples présentés lequel est réellement visé. Et, de fait, l'espace est impossible à délimiter autrement que par la trajectoire sonore qui relie, par-delà les rues, le mécanisme d'horlogerie au cerveau de la femme dans la voiture (*Eh ! J'ai ce bruit de tic-tac dans ma tête*), trajectoire d'entrée représentée par le geste de l'assassin qui retourne brusquement son détonateur vers la gauche, exactement comme s'il s'agissait du viseur de la caméra, rattrapant cette fois le rire d'une femme au bout du champ. L'ouverture trouvera un écho dans la longue séquence finale, autre course-poursuite dans la nuit entre des personnages tenus au fil des sons d'un appareil montré en gros plan. L'affaire se terminera par un coup d'éclat – un coup de revolver cette fois.

1. Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles* (1992), trad. fr., Belfond, Paris, 1993, p. 326.

■ MISES EN SCÈNE

Variation lumineuse autour d'un motif sonore

La Soif du mal est entièrement traversé par le souvenir du motif sonore qui ouvre le film, le tic-tac du détonateur, qui se propage sous la forme d'une alternance lumineuse.



Aux *Cahiers du cinéma* lui demandant si le montage de ses films était déterminé par des problèmes de narration ou de tension dramatique, Welles répondait : « Non (...), c'est une question de rythme, et pour moi, l'essentiel, c'est cela : le marquage du tempo (*beat*)¹ ».

Sur l'esplanade où l'explosion a lieu, clignent derrière Schwartz et Menzies les gyrophares des voitures de police, lesquelles fendent le noir de la nuit de leurs éclairages étincelants. Le montage parallèle met en évidence l'écho de cette figure lumineuse dans le petit appartement de Grandi où Susan est conduite. Le mur principal de la pièce est successivement illuminé et obscurci, avec une insistance croissante à mesure que Pancho et son oncle deviennent plus inquiétants.

Car l'alternance lumineuse récupère la violence déchargée par la bombe pour porter atteinte au corps de Susan, toujours baigné d'une lumière très blanche, à l'inverse de Tana, beaucoup plus

opaque sous un éclairage tamisé. C'est tout d'abord le flash lors de son invitation perfide chez Grandi, auquel répliquera quelques instants après, comme une confirmation de la menace jetée sur le couple, la combustion, sous l'acide lancé par Risto, de l'affiche de Zita, la maîtresse de Linnekar, celle qui, précisément, « avait un tic-tac dans la tête ». Un peu plus tard, un homme braque vers la chambre de Susan une lampe torche, qui traque, en une sorte de strip-tease inversé, le corps de la jeune épouse, contrainte de se revêtir à la hâte. D'un côté, la lampe clignote, de l'autre, la femme s'agite devant un mur dénudé, dans une séquence qui n'est pas sans évoquer le dispositif de la salle de cinéma – Susan, éclairée dans le cadre de la fenêtre face à un inconnu qui la regarde, immobile, dans le noir – comme pour rappeler que la véritable menace vient de la lumière du projecteur qui capte les corps, tour à tour capable d'éblouir ou de les fondre dans le noir. L'alliance dans la violence de la lumière et du son atteint son

apogée dans la double agression de Susan, menacée par l'obscurité, alors même qu'elle essaie d'échapper à la stridence de la musique qui la heurte. Un à un, les voyous pénètrent dans la chambre du motel, suivant le rythme très marqué d'un rock endiablé, recouvrant de leurs ombres le corps blanc et lumineux de la jeune femme. Répétant le clignotement, une ombre passe sur le visage, de gauche à droite, de droite à gauche. Tout l'épisode suivant, au cours duquel elle apparaît étendue, endormie, sur le lit de la petite chambre d'hôtel où les hommes l'ont portée, renouvelle l'alternance et fait varier le motif lumineux, de plus en plus marqué à mesure que Quinlan serre sa proie. Le martèlement de la lumière s'associe à celui de la musique et culmine avec le meurtre. Le tic-tac semble bien s'être insinué dans la tête de Susan, qui va et vient sur le lit jusqu'à son réveil horrifié à la vue par intermittence du visage de Grandi géant, yeux exorbités, langue pendante, dans l'éclair de la nuit.

1. « Entretien avec Orson Welles », *Cahiers du cinéma*, n° 83, mai 1958, p. 10.

■ MISES EN SCÈNE

Dé liaison téléphonique

Les conversations téléphoniques fragmentent l'agencement séquentiel et réorganisent l'espace, tout en tissant la trame de l'enquête policière.



Parmi les appareils sonores mis en scène par le film, le téléphone occupe une place privilégiée, tant Welles s'empare de l'usage classique de cet objet et le détourne. Dès ses débuts, le cinéma s'est attribué cet instrument, signe de modernité, de plus en plus répandu à la fin du XIX^e siècle qui l'a vu naître. Capable d'assurer la liaison entre des espaces déconnectés, le téléphone sert de moteur fictionnel et devient très vite la figure type du montage alterné – au point d'être à l'origine de sous-genres, du cinéma policier (les scénarios de la terreur téléphonique) ou de la comédie (la comédie italienne dite « du téléphone blanc »). Raccord dans le récit, le téléphone est un objet fétiche du cinéma narratif – ce dont *La Soif du mal* porte ironiquement la trace.

Les conversations téléphoniques parcourent le film. Elles jettent des ponts entre les personnages, relient les espaces difficilement situables les uns par rapport aux autres et, finalement, tracent une cartographie – sonore – du film. Outre leur redondance, la particularité de ces séquences alternées tient à la quantité de

dérangements qui sont introduits sur la ligne, selon deux ordres de perturbation :

1) La conversation est troublée par les événements qui se déroulent à l'intérieur du champ, *a priori* d'importance mineure, mais qui perturbent les personnages et affectent la représentation, comme la présence de cette aveugle, qui renvoie à Vargas la déficience de son propre regard. Derrière son dos, dans le fond du champ, Grandi proteste, malmené par Menzies.

2) L'appel téléphonique n'aboutit pas, ou est interrompu par un tiers, et le lien sonore se ramifie. La conversation est redoublée par deux autres termes qui s'imbriquent dans le montage alterné et le dupliquent (Susan dans sa chambre, Pancho dans le hall, Grandi dans son bar, etc.). Les échanges sont d'autant plus compliqués qu'ils ne répondent pas aux besoins de rapprochement des personnages, mais annoncent un danger – Grandi est assas-

siné juste après que Quinlan l'a forcé à composer le numéro de la police et à tenir le combiné pour lui.

Les conversations charpentent la construction narrative, essentiellement en défaisant les liens entre les personnages, qui ne cessent de se pourchasser, perdus dans les méandres de ce décor surréaliste. Les sonneries ayant tendance à s'inscrire dans un environnement sonore chargé, les échanges introduisent des blancs, des vides, des sautes musicales, auxquels répondent, des deux côtés de la ligne, les modifications de vitesse de déplacement entre les personnages, comme dans la séquence qui oppose Susan, allongée et isolée, à Pancho et sa bande, qui se dandinent près du téléphone. En heurtant les passages d'un espace à un autre, les conversations, qui charrient des effets de syncopes sonores, rythment aussi l'espace de la représentation ; elles créent des changements de tempo visuel, répondant à la bande sonore jazziste du film.

■ MISES EN SCÈNE

Transparences vitrées : les raccords de la pensée

En fissurant le plan à l'intérieur du champ, les vitres et portes en verre figurent une projection mentale.



D'un côté, Welles dynamite le champ pour mieux fragmenter le récit, de l'autre, il recourt à un objectif déformant pour accuser la perspective et élargir la profondeur de champ. Ce double parti pris esthétique qui affecte le traitement de l'espace sur l'ensemble du film est traversé par la récurrence d'un motif plastique concernant les jointures entre les lieux – ce que nous appellerons des transparences vitrées, qui raccordent dans le même plan des espaces séparés. Dès le début du film, la petite pièce du Ritz Hotel apparaît comme une excroissance de la rue derrière la fenêtre ouverte sur l'extérieur. À peine Susan est-elle



sortie qu'elle continue d'être soumise au regard de Pancho, qui la regarde partir. Ce même dispositif se retrouve un peu plus tard alors que la jeune femme retrouve Mike à l'entrée de l'hôtel. Le décor urbain – affiches et pancartes accrochées au loin – pénètre le hall, et les personnages sont offerts à la vue. Le film multiplie ces plans où nous voyons un ou plusieurs personnages regarder à travers le prisme d'une barrière vitrée, qui fait buter le regard et suggère une projection de la pensée. Au lieu de voir directement ce que voit le personnage en un plan conventionnellement subjectif, le spectateur voit ce que ce



dernier pressent ou imagine. Ainsi, les hommes de la police observant le couple Vargas semblent suspecter leur si parfait assortiment, alors même qu'ils ne ressemblent pas à ce qu'ils sont (Quinlan : *Elle non plus n'a pas l'air mexicain.*) Parmi les emplois les plus éloquentes de ces vitres qui surimpressionnent les lieux, notons cet échange entre Susan et le veilleur de nuit. L'écart perceptif entre, d'un côté, le regard assuré de la femme naïve qui annonce l'arrestation imminente de Grandi et, de l'autre, le rire incrédule de cet homme dérangé, est résolu visuellement en un plan qui contracte champ et contrechamp, le visage



interrogateur de Susan superposé à celui du veilleur qui se reflète dans la vitre.

De même, juste après la grande scène de l'appartement, Menzies, de dos, regarde partir Quinlan au bras de Grandi. L'information factuelle étant délivrée, le récit aurait pu faire l'économie du plan suivant : un contrechamp, filmé depuis l'extérieur du bâtiment, exposant sur la vitre le visage de Menzies et le reflet des deux hommes s'en allant ensemble – de sorte que l'image décrit cette fois un sentiment, l'amertume de Menzies, en même temps que la projection, par-delà ses petits yeux fatigués et son grand front à moitié dégage, de la suite des événements, la compromission à venir. Dans l'écran de la fenêtre, cette image mentale raccorde aussitôt avec l'étendue désertique, qui apparaît rétrospectivement comme regardée par Susan, dont le visage se greffe sur ce paysage qu'elle découvre en remontant le store. Clignement des yeux suivi de quatre contrechamps : deux voitures incurvent dans leur sillage les lignes perspectives de l'espace. Dans une scène qui anticipe la perquisition de la chambre, nous voyons, sur ce corps opacifié, traversé par l'étendue de l'espace, vaciller le point de vue de Susan.

■ LE LANGAGE DU FILM

Les surprises du temps

L'effet saisissant que continue de produire La Soif du mal sur le spectateur d'aujourd'hui provient des recherches menées sur la nature du mouvement, notamment sur une représentation inédite de la vitesse, liée au découpage et à la prise de vue.

L'esthétique de Welles est placée sous le signe de l'expérimentation, qui conditionne sa perception de l'œuvre d'art. Plus qu'à l'œuvre terminée, le cinéaste s'intéresse au travail dont elle procède : « Je ne suis pas en extase devant l'art, je suis en extase devant la fonction humaine, ce qui sous-entend tout ce que nous faisons avec nos mains, nos sens, etc. Notre travail une fois terminé n'a pas autant d'importance à mes yeux qu'à ceux de la plupart des esthètes : c'est l'acte qui m'intéresse, non pas le résultat, et je ne suis pris par le résultat que lorsqu'en émane l'odeur de la sueur humaine ou une pensée¹. » Ce choix méthodologique, qui trouve un accomplissement avec les films-essais qu'il réalise à la fin de sa carrière, explique le recours à des innovations techniques dont *La Soif du mal* offre un aperçu significatif, grâce à l'expérience du cinéaste et aux moyens déployés par la machinerie hollywoodienne. Il y a, dans le film, deux sortes d'expérimentations : celles qui apportent une solution ponctuelle à un problème narratif, et celles qui concernent la structure générale du film.

> Haute voltige

L'explosion de la voiture, qui, par un désaxement de la perspective, entraîne la précipitation des personnages principaux, est visuellement exposée en deux temps : le plan d'ensemble sur la voiture en feu se rétrécit sous le choc d'un mouvement si rapide qu'il semble résulter d'une prise de conscience soudaine, comme si, pour comprendre la situation, Vargas avait mis un temps très bref et très long à la fois. Explication de Welles : « C'est un zoom avec des images en moins. Quand je me sers d'un zoom, je supprime toujours des



images parce que cela n'est jamais assez rapide pour moi. (...) Un tirage en accéléré, c'est comme cela que ça s'appelle. Pour moi, il faut que cela se passe si vite qu'on ne s'aperçoive pas qu'on s'est approché². »

Ce souci d'atteindre une telle vitesse subjective se retrouve plus tard, lors du trajet de Vargas et Schwartz vers la salle des

archives. Alors que ces séquences en voiture se tournaient à l'époque en studio, avec un transparent derrière les acteurs, celle-ci se déroule en extérieurs naturels. Welles a fait ôter le pare-brise et installer la caméra sur le capot, les deux acteurs assurant eux-mêmes cadrage et prise de son, en plus de la conduite (réelle) du véhicule. L'impression provoquée est celle d'un double mouvement contradictoire, qui accentue la sensation de vitesse ; au premier plan, la voiture avance pendant que la longue rue, allongée par la perspective, avec ses immeubles de chaque côté, semble au contraire reculer, les deux corps finalement happés par la force centrifuge d'un véritable tourbillon visuel. Le corps ne maîtrise pas un espace conçu pour lui selon les modes de représentation classiques importés du théâtre, l'espace s'empare du corps et commande ses déplacements, comme dans la séquence du meurtre de Grandi. Cette fois, Welles utilise un matériel français inconnu des studios hollywoodiens, l'Éclair Cameflex. Cette caméra 35 mm, conçue pour être portée à l'épaule, lui permet de faire basculer les repères tangibles de la pièce, dont les contours sont redessinés par l'alternance lumineuse. Voltige du cadrage, la caméra se faufile partout, sous le lit, derrière les barreaux, et son trajet dit la perte de contrôle de Grandi.

> Les plans-séquences labyrinthiques

Le plan-séquence retient l'attention de Welles depuis ses premiers films. Ses deux utilisations dans *La Soif du mal* (l'ouverture et l'interrogatoire de Sanchez) s'insèrent dans un montage très découpé qui privilégie l'alternance séquentielle. Cette rupture dans le déroulement linéaire et le rythme de

1. « Entretien avec Orson Welles », *Cahiers du cinéma*, n° 83, mai 1958, p. 12.

2. Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles* (1992), trad. fr., Belfond, Paris, 1993, p. 328.



perception qu'elle engendre sont contenus dans le projet filmique lui-même, tant l'explosion inaugurale signale aussi le changement de régime visuel. Le contraste est alors frappant entre la dispersion des personnages d'un lieu à l'autre de la ville et l'enfermement dans lequel ils sont tenus par la caméra dans les plans-séquences. Les deux situations narratives répliquent à cet enfermement, symboliquement (le spectateur sait que la bombe va exploser) ou littéralement (Sanchez est bientôt emmené par les policiers). Ces plans très coûteux nécessitent de nombreuses heures de répétition et beaucoup d'ingéniosité (tournée en studio avec des parois démontables, la scène de la perquisition dure presque une bobine avec d'incessantes variations de l'échelle des plans). Welles les appréciait d'autant plus que l'effort fourni est invisible. Car, pour cet admirateur de la sobriété technique de John Ford, Jean Renoir ou Marcel Pagnol, la virtuosité n'est pas une fin, mais un moyen pour faire sens.

> L'objectif à courte focale

La courte focale est un autre procédé dont Welles connaît, depuis *Citizen Kane*, les possibilités plastiques, mais dont il explore, avec *La Soif du mal*, les puissances rythmiques. Cet

objectif déforme l'espace (augmente la profondeur de champ, étire la perspective) et accélère les mouvements à l'intérieur des plans. Ce fort parti pris stylistique est justifié par le plaisir de l'expérimentation :

« Je travaille et ai travaillé avec le 18,5 uniquement parce que les autres cinéastes ne s'en sont pas servi. (...) Si les gens usaient et abusaient du 18,5, je n'y toucherais jamais : je serais lassé de cette distorsion caractéristique et je chercherais quelque autre langage pour m'exprimer. (...) Ce n'est pas une question d'affinité entre le 18,5 et moi, mais uniquement de fraîcheur du regard³. » La netteté de la profondeur de champ, les plafonds abaissés, l'incurvation des lignes, sont autant d'éléments que le film doit à l'usage de cet objectif. Or, ces déformations spatiales, qui touchent à l'image dans son ensemble ou à des détails, produisent des formes temporelles inédites, prolongées par la répétition dans *La Soif du mal* du motif de la course, encore accélérée par le 18,5. De fait, le conflit entre Quinlan et Vargas se traduit par une différence rythmique entre les deux hommes qui imprègne l'ensemble de la représentation : la lourdeur de l'Américain, son corps proéminent, sa silhouette informe, sa claudication... rendent ses déplacements chaotiques et malaisés, à l'opposé de la démarche volontaire de son adversaire. Les deux

hommes n'avancent pas *dans* le même temps, le premier appartenant au passé, l'autre à l'avenir, et ce différentiel temporel est pris en charge par la prise de vue qui écrase et ralentit d'un côté, projette et précipite de l'autre. Les marches et courses de Vargas sont accélérées et cet effet de vitesse, qui se greffe sur des passages au tempo plus lent (notamment dans les scènes entre Quinlan et Tana) est accentué par la brusquerie des mouvements de la caméra (voir le mouvement vertigineux dont le changement de trajectoire soudain signale le rendez-vous manqué entre les époux – elle au balcon de l'hôtel, lui au volant de sa voiture – ou, au Rancho Grandi, le travelling qui découvre la salle de bar à la vitesse de l'éclair).

L'invention temporelle de *La Soif du mal* réside finalement dans les écarts rythmiques – d'une séquence, d'une scène, d'un personnage à l'autre –, c'est-à-dire dans les surprises du temps, accélérations et décélérations, que le film réserve au spectateur.

3. « Entretien avec Orson Welles », *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 8-9.

■ UNE LECTURE DU FILM

La justice hors la loi

La Soif du mal conduit à une réflexion sur la justice, à une échelle locale – la politique intérieure américaine – et à une interrogation universelle sur la conscience morale.

« Je pense qu'il est du devoir de tout artiste de critiquer sa civilisation, ses contemporains¹. »

> Le pays de la Liberté est-il un État policier ?

La confrontation entre les deux policiers est l'occasion d'une attaque en règle contre le système juridique américain, à partir de plusieurs points :

- La compromission de la police avec le crime. Quinlan – et la police américaine qu'il représente – tolère des malfaiteurs dans sa juridiction et pactise avec ceux qu'il est censé combattre.
- La soumission de la justice à la police. Quinlan raille les représentants des tribunaux qui, de leur côté, acceptent qu'il falsifie les enquêtes pour incriminer ses suspects et supportent ses frasques. Welles s'est souvent prononcé publiquement sur son engagement politique (il a activement soutenu la candidature de Roosevelt et participé à la lutte antifasciste) ; nombre de ses activités sociales contaminent ses scénarios, comme cette émission télévisée consacrée à la police dont le propos, en 1941, anticipe les échanges les plus percutants entre Quinlan et Vargas : « Je veux bien admettre que le travail du policier est difficile, très difficile. Mais c'est l'essence de notre société que ce travail *soit* difficile. Il est là pour protéger la liberté des citoyens, et non pour poursuivre les criminels. Ça, ce n'est qu'un aspect secondaire de sa mission². » En faisant agir Quinlan en politicien (menacé, il met sa démission en jeu et exige un vote ; il conclut et rompt des accords), Welles dénonce la confusion des pouvoirs, dans un contexte alors très chargé : dans le film, la police est un appui du pouvoir politique davantage

qu'un auxiliaire de la justice ; plus que le respect du droit, on attend d'elle des résultats.

• La barbarie naît de l'emprise du pouvoir policier. *La Soif du mal* est traversé par la métaphore d'un univers concentrationnaire. Le bien nommé motel Mirador évoque les camps de la mort : difficile à localiser, il est isolé en plein désert, inspecté par des hommes vêtus de noir, comme en uniforme. Le veilleur de nuit est traumatisé par les pratiques du lieu. Surtout, le motel est vidé de ses clients, jusqu'aux traces du passage de Susan qui disparaissent du registre, au grand désarroi de son mari. Et, de fait, la prisonnière, en pyjama, est torturée, après avoir été droguée. La Shoah est encore suggérée, parallèlement aux épisodes consacrés à Susan, par la salle des archives où des centaines de destinées sont méticuleusement classées et numérotées. Le personnage de Grandi joue aussi le rôle d'un criminel réfugié aux États-Unis (Welles a déjà abordé cette question avec *Le Criminel*, 1946) : trafiquant notoire protégé par la nationalité américaine, le motel lui appartient - ce que les hommes de loi taisent à Vargas en une passivité complice.

> Existe-t-il une Justice en soi, indépendamment de la Loi ?

La justice répond-elle à des convictions personnelles permettant d'imposer un jugement par tous les moyens ou bien à des valeurs sociales, la règle protégeant tout à la fois le coupable et l'innocent ? Accusé de prendre parti pour Quinlan, Welles n'a eu de cesse de condamner son attitude, défendant la morale de la justice contre celle de la loi : « Quinlan ne désire pas tant mener des coupables à la justice que les assassiner au nom de la



loi, en se servant de la police, et c'est là un argument fasciste, un argument totalitaire, contre la tradition de la loi et de la justice humaine, telles que je les entends. Ainsi, pour moi, Quinlan est l'incarnation de tout ce contre quoi je lutte, politiquement et moralement parlant³. » La véritable question réside ailleurs : la quête de justice doit-elle l'emporter sur la conscience ? Et, de ce point de vue, le personnage de Vargas perd de son prestige face à Quinlan, qui contourne la loi en souvenir du meurtre impuni de sa femme, quand l'autre, pris par son désir de justice, finit par délaisser sa jeune épouse, offerte en pâture à ses ennemis. C'est ensuite la rancune et l'orgueil qui le conduisent à passer outre les procédures judiciaires : l'enquête n'étant pas de son ressort administratif, il harcèle Quinlan, réalise des écoutes illégales et, surtout, incite Menzies à rompre le contrat moral avec l'ami qui lui a sauvé la vie, l'amène à se plier à la loi au mépris du devoir. Finalement, le Mexicain manœuvre pour des motivations personnelles et hors du cadre institutionnel, c'est-à-dire selon les principes qu'il prétend dénoncer. Vargas rend justice, grâce à des procédures humainement et moralement condamnables (il agit par amour-propre), alors que Quinlan, moralement condamnable, est trop humain pour ne pas être, en partie, excusé (il agit par amour). Tana nous le dit bien, finalement : *C'était un flic pourri, mais c'était un homme !*

1. Orson Welles, cité dans : André Bazin, *Orson Welles*, coll. « 7^e Art », Éditions du Cerf, Paris, 1972, p. 167.

2. Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles* (1992), trad. fr., Belfond, Paris, 1993, p. 434 (souligné par l'auteur).

3. *Orson Welles*, op. cit., p. 154.

■ EXPLORATIONS

Noirs dessins

Les dessins de Welles dialoguent avec l'image, par ailleurs hantée par la peinture paysagère chinoise.



> Travail des arrières-plans

Orson Welles a toujours relié ses activités de mise en scène, théâtrale et cinématographique, à la pratique du dessin. Comme pour plusieurs autres de ses films, le réalisateur conçoit lui-même les décors de *La Soif du mal*, consacrant de nombreuses heures à l'élaboration des affiches, pancartes et autres ornements murales dont l'importance figurative et/ou symbolique n'est pas remise en cause par leur disposition à l'arrière-plan. Le film multiplie les rimes visuelles entre les corps incarnés par les acteurs et les représentations qui, derrière eux, leur font écho – danseuses dans la boîte de nuit, toreros dans l'appartement de Sanchez et la maison de Tana –, au cours de deux extraits qui mettent en scène Vargas et Quinlan, dans une analogie de la corrida et ses combats. Plusieurs affiches commentent ironiquement la situation narrative, chez l'aveugle (derrière Vargas, une annonce met en garde les clients malintentionnés : « Si vous êtes assez vil pour voler un aveugle, servez-vous. »), dans la chambre d'hôtel où

Grandi est assassiné (son forfait commis, Quinlan ferme la porte, laissant apparaître un écriteau : « Attention ! N'avez-vous rien oublié ? ») Il laisse sur place sa canne qui le compromettra) et au cours de l'une des premières rencontres entre les deux policiers : alors que Quinlan parle péjorativement d'« une sorte de Mexicain », Vargas apparaît devant un immense panneau clamant « Welcome Stranger ! » Plus tard, l'acide destiné à Vargas est projeté sur un placard publicitaire de Zita, l'entraîneuse assassinée dans l'attentat (placard barré d'un bandeau de mauvais augure : « this week only »), redoublant de la sorte l'explosion première.

> Peinture et calligraphie chinoises

Si les reproductions, scripturales ou imagées, creusent l'image en profondeur et commentent les situations, la technique des idéogrammes chinois traverse plus souterrainement le film. La culture orientale est familière à Welles, et présente dans plusieurs de ses œuvres (*La Dame de Shanghai*, *Une histoire immortelle*). *La Soif du mal* interroge l'esthétique du paysage, genre majeur de la peinture chinoise, qui a trouvé ses heures de gloire du X^e au XII^e siècle, mais a continué d'assurer la renommée de nombreux artistes par la suite. La technique, identique, du dessin et du pictogramme – la peinture et l'écriture utilisent les mêmes supports (papier ou soie) et instruments (le pinceau) – sollicite un mouvement conjoint du bras et du poignet. Le peintre et le calligraphe travaillent à main levée, sans prendre appui sur la table. Le jeu du pinceau, combiné à la quantité d'encre absorbée, permet l'obtention de traits d'une grande variété, que la tradition a codifiés. L'élévation de la caméra dans la première séquence, sa manière d'aller et venir, de monter et descendre, sans appui apparent, et de tracer des courbes et des déliés évoquent le geste manuel de l'artiste chinois, réalisé en un élan, sans retouche ni reprise. Alors même que la scène a nécessité un appareillage sophistiqué, c'est l'évocation de ce geste, sous-tendu par l'ouverture en gros plan sur une main, qui rend la scène impressionnante, plus que le plan-séquence chez Sanchez, plus difficile à tourner



aux dires de Welles. Ailleurs, c'est l'opposition entre pleins et déliés qui rappelle la technique chinoise, comme dans cette scène où le veilleur, affolé par Vargas, s'accroche à un arbre aux branches dégarnies qui rivalisent avec les profondeurs de la nuit. La courbe, l'ondulation, très présentes dans les compositions orientales, sont aussi deux motifs récurrents du film, soit que les espaces sont entièrement conçus selon eux (l'appartement de Tana où tout est concentrique), soit que l'objectif arrondisse les lignes et incurve les angles (le plafond étoilé du night-club). Enfin, la variété de la densité des teintes, dérivées du noir, semble résulter d'un savant dosage, comparable à celui du peintre chinois qui imbibe son pinceau d'eau pour travailler l'onctuosité et la fluidité de l'encre et obtenir ainsi quantité d'effets, tandis que la surface de la toile lui permet d'inclure le blanc à ces grisés. Curieusement, les plans de paysages s'en réfèrent moins aux images venues de l'Ouest américain qu'aux œuvres méditatives de la peinture chinoise. Les nuages rappellent la brume, la végétation éparse, les taches étoilées prisées par le genre en Asie. L'image en grand-angle annihile le sentiment de domination sur la nature qu'incarnent les cow-boys à cheval. Au contraire, ici, le ciel écrase la terre. La voiture dépose Susan et disparaît, perdue dans un désert pétrifié.

■ DANS LA PRESSE, DANS LES SALLES

Politique d'un auteur

Au désaveu d'Universal, la critique et le public français, séduits par le brio de la mise en scène, ont répondu par un accueil enthousiaste.

C'est en Europe et principalement en France que *La Soif du mal*, quasiment ignoré par la critique américaine (aucune projection de presse) suscite un débat. Au lieu d'être distribué en exclusivité, le film subit aux États-Unis un traitement de série B, diffusé en première partie de *The Female Animal* réalisé par Harry Keller, le cinéaste qui a tourné les plans additionnels. Pour justifier ce sabotage (Welles parle de « quasi-clandestinité » [Les Lettres françaises, mai 1958]), Universal prétend que l'histoire est trop sombre et compliquée – d'ailleurs, les prétextes n'ont-ils pas été catastrophiques ? Ceci n'empêche pas le film d'être rentable : le budget (900 000 \$) est respecté et, surtout, c'est un relatif succès à l'étranger, en particulier en France où il sort en mai 1958.

> Éloge de l'artiste

La réception européenne de *La Soif du mal* est positive en dépit d'Universal qui, comme aux États-Unis, fait preuve d'une réelle mauvaise volonté pour promouvoir le film : déplorables conditions techniques lors du lancement ; publicité tapageuse et inadaptée ; sélection au Festival de Bruxelles entravée... Autant de « coups fourrés » (*France observateur*, mai 1958), dus à « l'imbécillité crasse des producteurs » (*Libération*¹) coupables d'un « massacre » (*Radio-Cinéma*)... à l'encontre d'un cinéaste auréolé en France de l'image d'un génie rebelle face au système hollywoodien. Avant même de juger le film, les critiques sont solidaires et célèbrent l'artiste : « Il faut que le cinéma soit un bien grand art, bien fastueux tout au moins, pour pouvoir s'offrir le luxe de traiter en poète maudit un aussi évident génie. » (*L'Express*). En France, *La Soif du mal* est plébiscité par la critique et le public. Numéro deux du box-office lors de sa sortie parisienne (16 000 entrées en deux semaines), il est élu meilleur



film de l'année par les *Cahiers du cinéma*². Déclarant avant la projection officielle « Si c'est mauvais, c'est ma faute ; si c'est bon, ce n'est certes pas la faute du producteur. » (*La Croix*), Welles obtient trois prix au Festival de Bruxelles (pour le film, pour son rôle, pour l'ensemble de son œuvre) contre le gré d'Universal – pour qui *La Soif du mal* n'est pas un film de festival – et sans pouvoir concourir au Festival des festivals, les autorités mexicaines le jugeant « offensant pour le sentiment national » (*Libération*, octobre 1958). Cet enthousiasme public et critique ira croissant lors des reprises successives (1984, 1988, 1998), au point qu'il deviendra un « film culte », même dans sa patrie d'origine (*Films and filming*, août 1976).

> Mélodie de la vitesse

La critique est impressionnée par la virtuosité de la mise en scène, plus précisément à travers quatre aspects, unanimement loués :

Le cadrage, la photographie, l'utilisation d'un objectif inhabituel sont appréciés et analysés dans toute la presse.

Les effets de vitesse : l'une des rares critiques américaines conseillait, à juste titre, le film aux « action fans » (*Films in review*, avril 1958) ; Bazin relève même « un rythme prodigieux, une sorte de mélodie de la vitesse qui précipite cette aventure vers son dénouement tragique » (*Radio-Cinéma*), soutenu par Truffaut qui célèbre « cette rapidité, ce vertige, cette accélération qui nous entraînent vers l'ivresse » (*Arts*).

La direction et l'interprétation des acteurs : la performance de Welles est saluée par tous, jugée « magistrale » (*L'Humanité*), « prodigieuse » (*L'Express*) ; il s'agirait même de « sa plus brillante composition » (*Le Parisien*).

Le travail sur le son : on s'étonne de ces « dialogues superposés qui s'échangent entre plusieurs personnages, les uns n'apparaissant même pas sur l'écran » (*Monde ouvrier*, juillet 1958), on salue l'« étrange mais prenante cacophonie » (*Le Figaro*).

Les réserves portent sur la construction confuse de l'intrigue, accreditant la thèse des producteurs. On relève le « caractère illogique et touffu du scénario » (*Témoignage chrétien*), l'incompréhensible histoire « qui, au demeurant, défie tout résumé » (*L'Express*) – pas un résumé, en effet, qui ne comporte une erreur. Le film est, sur ce point, comparé à *La Dame de Shanghai* : là aussi « l'histoire proprement dite louvoie, devient incohérente, presque inintelligible » (*Le Figaro*).

Il n'empêche qu'au bout du compte, le statut artistique de *La Soif du mal* fait consensus. La polémique s'engage sur un autre terrain, celui de la politique et de la morale.

1. Sauf mention contraire, les articles cités datent de juin 1958.

2. Palmarès annuel des lecteurs et classement de la rédaction.

> Quelle morale pour l'Histoire ?

La critique se scinde en partisans et opposants du message du film, qui fascine, déroutent ou scandalisent. Des propos virulents s'échangent, notamment entre François Truffaut et les critiques communistes qui reprochent au cinéaste de mettre « une technique admirable au service d'un détestable sujet » (*L'Humanité-Dimanche*). Pour le jeune Turc des *Cahiers du cinéma*, le message est clair, « Orson Welles semble nous dire : je m'excuse d'être un salaud, ce n'est pas ma faute si je suis un génie, je me meurs, aimez-moi. » (*Arts*), ce à quoi réplique immédiatement Georges Sadoul : « Je n'aime pas les salauds. Fussent-ils (ou non) des génies. » (*Les Lettres françaises*). On accuse Welles de soutenir le point de vue de Quinlan (ce dont il se défend vigoureusement³) et de se faire l'apologiste du « crime contre le crime » (*L'Humanité*). En cette période trouble de la guerre d'Algérie, la violence et la perversité affichées ne sont pas du goût de tous, appréciées par les uns, détestées par les autres : Truffaut, dans *Arts*, affirme qu'Orson Welles « nous prouve qu'il adapterait Sade comme personne », s'attirant les railleries de *L'Humanité*, pour qui le meurtre est « une scène épouvantable qui fera s'extasier les tenants du cinéma sadique ». On reconnaît en Quinlan « l'homme providentiel » et on soupçonne le film de faire « la théorie de la dictature » (*L'Humanité-Dimanche*), mais il faut une critique canadienne pour que la bataille d'Alger soit citée explicitement (*Monde ouvrier*, juillet 1958).

Ainsi, sous la plume des critiques communistes, prendre position pour ou contre la morale du film revient à s'opposer aux pratiques des forces de l'ordre en Algérie ou, au contraire, refuser de voir la torture en face. Ce qui en dit long sur la portée du message du film, qui dépasse la simple allusion à la politique intérieure américaine.



3. Ainsi, lors du Festival de Bruxelles : « Quinlan représente à mes yeux tout ce que je hais le plus au monde : la volonté de puissance autorisant la poursuite d'une fin par n'importe quels moyens ; l'image d'un flic outrepassant scandaleusement ses pouvoirs et se substituant aux juges à qui c'est son devoir d'amener les criminels présumés ; le serviteur, l'instrument et en même temps le protecteur des puissances financières peu soucieuses de morale ; et enfin l'agent d'un racisme que je n'ai évidemment pas renoncé à dénoncer (...) » (« Orson Welles s'explique. Propos recueillis par Henry Magnan », *Les Lettres françaises*, 20 mai 1958).

■ L'AFFICHE

L'horreur affichée

L'esthétique et le contenu de l'affiche placent celle-ci dans un complet décalage par rapport au film.

La première maladresse de l'affiche tient à son imagerie dessinée qui, non seulement n'est pas fidèle à la photographie en noir et blanc du film, mais, de plus, ne dit rien des recherches visuelles qui ont fait l'admiration de la critique.

Le propos est réduit à la situation narrative la plus scandaleuse, transformée pour les besoins de la publicité. Elle apporte de l'eau au moulin des détracteurs du film, en mettant l'accent sur l'épisode le plus controversé, ce pourquoi, dans le contexte des années cinquante, le film pouvait choquer : une agression sexuelle qui fait étalage de toutes les perversions. À demi nue, cheveux lâchés, bouche ouverte et sourcils froncés, la femme crie devant l'ombre d'un homme penché sur elle. La typographie du titre va jusqu'à rattacher *La Soif du mal* à l'iconographie du film d'horreur. Le jaune tapageur est la couleur du feu, du danger et, surtout, de la trahison ; répandu sur les cuisses et les cheveux de la jeune femme, il laisse supposer que le mal vient d'elle.

Les distributeurs ont choisi de ne pas prendre le risque d'effrayer le public en communiquant sur le statut ambigu d'Orson Welles dans la communauté du cinéma, cerné dans l'image par les autres vedettes du cinéma. Franchement vulgaire, la situation n'est pas représentative des scènes qu'elle évoque, encore moins de l'ensemble du film, rattaché au film de genre sans jamais insister sur sa spécificité - d'où sans doute l'absence, en haut de l'affiche, de la mention du nom de Marlene Dietrich, trop en décalage par rapport à l'image que l'on cherche à donner.



■ AUTOUR DU FILM

La tradition et le nouveau

Tout en s'enracinant dans la tradition du film noir, La Soif du mal a exercé un réseau d'influences – immédiates ou plus lointaines – qui témoignent de la pertinence des innovations de Welles.

> Humour noir

Du film noir, *La Soif du mal* retient les traits les plus saillants : une intrigue policière saisie dans un noir et blanc qui joue des contrastes de luminosité et de brillance, des thèmes de prédilection – l'oppression urbaine, la critique de l'institution policière, une histoire d'amour à rebondissements – et quelques objets fétiches – le revolver et la voiture, magnifiée par les effets de vitesse. La cruauté des scènes d'agression, les allusions (à l'homosexualité féminine, à l'usage de drogues, au viol collectif) qui choquèrent le studio poursuivent, en la subsumant, la veine des films de gangsters des années trente (*L'Ennemi public*, William Wellman, 1931 ; *Scarface*, Howard Hawks, 1932), tout en anticipant les films qui, à partir des années soixante-dix, ne souffriront plus du joug de la censure : *Bullitt* (Peter Yates, 1968), les premiers épisodes du *Parrain* de Francis Ford Coppola (1972-1975), *L'Inspecteur Harry* du tandem Don Siegel-Clint Eastwood (1971-1983), *Mean Streets* de Martin Scorsese (1973) ou encore les thrillers violents de William Friedkin (*French Connection*, 1971 ; *Police fédérale Los Angeles*, 1985). De ce point de vue, *La Soif du mal* prolonge la voie entamée deux ans auparavant avec *En quatrième vitesse* de Robert Aldrich, auquel il fut régulièrement comparé.

Le film de Welles instaure toutefois une distance ironique avec le genre en inscrivant la tradition hollywoodienne au sein de son intrigue, dans les dialogues eux-mêmes : *Votre problème, Monsieur Grandi est que vous avez vu trop de films de gangsters*, dit Susan, avant de le traiter de « Petit César ». Or, de *Little Caesar*, ce personnage interprété par Edward G. Robinson dans le film éponyme de Mervyn LeRoy (1931), Grandi n'a pas seulement les prétentions sociales, mais aussi beaucoup de traits physiques et de tics comportementaux. Comme son parrain, Grandi a la

manie de jouer de la gâchette et porte un grand intérêt à sa petite personne. D'un film à l'autre, une exacerbation des motifs a pour effet l'obtention d'un personnage burlesque, qui doit aussi beaucoup au jeu de l'acteur.

Le César de Chicago ne cesse de sortir un peigne de la poche de son veston pour se refaire une beauté, celui de Los Robles... ajuste sa perruque et la perd !

S'affilier sur le mode parodique à l'histoire du cinéma américain est aussi une manière de se dégager de cet imposant modèle. Les propositions filmiques de Welles ont, par la suite, trouvé moult successeurs. *La Soif du mal* a entraîné au moins trois catégories de filiations, non exclusives.

> Citations et influences explicites

Elles sont très nombreuses. Citons l'hommage affiché au film de Welles qui ouvre *The Player* (Robert Altman, 1992), exprimé par un long plan-séquence se déroulant dans un studio hollywoodien, au cours duquel un personnage évoque la prouesse technique du début de *La Soif du mal*. Citons encore l'influence de l'usage du son exercée sur Georges Lucas, revendiquée par le réalisateur lui-même, pour *American Graffiti* (1973), qui raconte la folle nuit d'un groupe d'adolescents dans une petite ville américaine.

La bande sonore est toujours justifiée par le récit, les sons et musique proviennent des radios et des lieux devant lesquels passent les voitures. La mise en scène des objets sonores, leur



participation à l'enquête policière et la curiosité malsaine qui leur est liée imprègnent deux films américains, *Conversation secrète* (Francis Ford Coppola, 1973) et *Blow Out* (Brian De Palma, 1981), qui retracent une filature sonore, la première pour une histoire d'espionnage, la seconde sous couvert d'une intrigue meurtrière (la parenté entre *La Soif du mal*, *American Graffiti* et *Conversation secrète* a justifié que les restaurateurs du film aient fait appel à leur concepteur sonore commun, Walter Murch).

> Conséquences esthétiques

Le récit avait choqué Universal, bouleversant tous les principes narratifs en vigueur. Le montage parallèle rendait soi-disant confus le déroulement des événements. Au lieu d'une montée progressive de la tension (les règles classiques du suspense), Welles jouait de la distanciation avec l'intrigue policière. De cela se souviendront les cinéastes de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard en tête qui, dans *Pierrot le fou* (1965) par exemple, détourne l'adaptation littéraire d'un roman policier en fragmentant démesurément la linéarité narrative. Du film de Welles, Godard retiendra également le traitement du rapport de la figure au fond, par l'exacerbation du rôle signifiant des représentations scripturales et imagées que croisent les personnages. Les rimes visuelles seront à ce point soulignées par la mise en scène qu'elles constitueront alors un élément clé de la représentation. Enfin, la Nouvelle Vague se souviendra de *La Soif du mal* pour le traitement de la parole comme une matière sonore, qui trouve une autre origine dans le cinéma français des années

trente, les films de Sacha Guitry, Jean Vigo et Jean Renoir, que Welles connaissait et admirait.

> Migrations

La circulation d'un motif visuel, l'emprunt d'un personnage, le détournement d'un thème narratif relie fortement *La Soif du mal* à *Psychose*, réalisé un an plus tard. Norman Bates, le tenancier de l'hôtel, est un double maléfique du veilleur de nuit ; voyeurisme et violence aboutissent dans la scène du meurtre sous la douche, qui frappe la même actrice, de sorte que *Psychose* semble bâti autour d'un épisode de *La Soif du mal*, exactement comme si la scène du motel servait de prétexte au film entier, comme si elle avait débordé de son cadre d'origine et avait enflé sous l'objectif d'Hitchcock. Janet Leigh raconte : « Quand j'ai lu le script de Monsieur Hitchcock, je n'ai pas fait le rapprochement. Il était tellement différent de celui de Welles. Et puis, un jour, un ami m'a dit : "Dis donc, tu n'as pas de chance avec les motels". Dès ce moment, la ressemblance m'a frappée. Les deux fois, j'arrive dans un lieu désert, je suis accueillie par un garçon étrange. (...) Je ne sais pas si Monsieur Hitchcock avait vu le film d'Orson Welles. (...) Toujours est-il que, d'après ses proches, il a toujours voulu que je tienne le rôle¹. » Entre les deux cinéastes, d'autres images circulent. La tête cadavérique de Grandi a migré vers celle de la victime de l'étrangleur (*Frenzy*, 1972), le cou ceint d'une cravate, les yeux exorbités et la langue pendante.

D'une manière plus souterraine, le traitement par Welles de la vitesse, résultant de l'usage du 18,5, ainsi que de la rapidité de certains mouvements de caméra, n'est pas sans évoquer les recherches rythmiques du cinéma d'action des années quatre-vingt-dix, notamment les films de Brian De Palma pour la propulsion des corps par des énergies qu'ils ne contrôlent pas (*Mission : Impossible*, 1996), ceux d'Abel Ferrara pour le saisissement par la couleur et le devenir-silhouette des personnages qui s'enfoncent dans la matérialité de la pellicule ou disparaissent comme des ombres chinoises (*Le Roi de New York*, 1990).



1. « Janet Leigh, de l'autre côté du rideau », *Libération*, 15 mars 1999, p. 38.

Bibliographie

OUVRAGES GÉNÉRAUX

André Bazin, *Orson Welles*, coll. « 7° Art », Cerf, Paris, 1972, 219 p.

Un ouvrage de référence. Après la sortie de *La Soif du mal*, André Bazin a remanié et mis à jour la première version de cet ouvrage, publiée en 1950 et préfacée par Jean Cocteau. La présente édition propose une analyse de l'œuvre de Welles, deux longs entretiens de 1958 et une « bio-filmo-actothéâtre-radio-TV-graphie ».

Alain Bergala et alii (dir.), *Orson Welles*, Éditions des Cahiers du cinéma, Paris, 1986, 207 p.

Entretiens, textes d'Orson Welles, témoignages, hommages (Cocteau, Guitry, Moreau, Renoir, Tacchella), documents (extraits de scénarios, *story-board*, etc.) et nombreux commentaires critiques (signés notamment Biette, Eisenschitz ou Krohn) alimentent ce volume qui, outre une riche iconographie, fournit une filmographie détaillée.

Maurice Bessy, *Orson Welles*, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », Seghers, Paris, 1963, 223 p.

Outre une biographie thématique de facture très personnelle, cet ouvrage offre des textes du réalisateur, des extraits de découpages et de projets inachevés, des extraits d'articles de presse et une filmographie. Maurice Bessy est également le traducteur des romans policiers d'Orson Welles.

Johan-Frédéric Hel-Guedj, *Orson Welles. La Règle du faux*, coll. « Le Bien commun », Michalon, Paris, 1997, 123 p.

Une collection consacrée à la philosophie du droit et dirigée par des juristes accueille cet opuscule insolite où sont confrontées vérité et procédure judiciaire (enquête, instruction, procès) selon Welles. *La Soif du mal* occupe légitimement une grande place dans cet essai qui interroge les notions de justice, d'intuition ou de preuve, à l'aune des méthodes de Quinlan ou des idéaux de Vargas.

Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste : une caméra visible, III : les films de la période nomade*, coll. « Les Essais », La Différence, Paris, 2001, 872 p.

Dernier volume d'un ambitieux triptyque qui embrasse la vie et l'œuvre du réalisateur de *La Soif du mal*. Un chapitre aborde le film, à partir néanmoins de la version longue et non de celle restaurée en 1998.

Barbara Leaming, *Orson Welles (1985)*, trad. fr., Mazarine, Paris, 1986, 558 p.

Une biographie monumentale qui narre par le menu le tournage de *La Soif du mal* et les déboires qui le suivirent (chapitres 33 et 34). L'auteur a mené un travail équivalent sur Rita Hayworth, épouse et égérie de Welles.

Whit Masterson, *La Soif du mal (1956)*, trad. fr., Christian Bourgois, Paris, 1981, 262 p.

La série noire qui a inspiré le scénario original de Paul Monash, avant sa complète réécriture par Orson Welles qui prétendit n'avoir pas lu le roman.

Les différences avec le film sont multiples : noms, nationalités et caractères des personnages, nature et ambition de l'intrigue, lieu de l'action, etc. Whit Masterson est le nom de plume d'un duo prolifique : Robert Wade et Bill Miller.

La Soif du mal, *L'Avant-scène Cinéma*, n° 346-347, janvier-février 1986. À consulter pour les commentaires critiques qui ouvrent le volume : « Les Labyrinthes de Welles » (Terry Comito) et « Variations sur le tic-tac d'une bombe » (Gérald Arnaud). Le découpage intégral (avec les dialogues et leur traduction) porte sur la version disponible à l'époque et a perdu une grande part de son intérêt.

François Thomas, « Henry Mancini et *La Soif du mal* », *Positif*, n° 452, octobre 1998, p. 82-85.

Une étude rigoureuse de la musique du film (version longue avant restauration).

Orson Welles, Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles (1992)*, trad. fr., Belfond, Paris, 1993, 533 p.

Un livre d'entretiens particulièrement instructif. Jonathan Rosenbaum a rédigé un avant-propos et une vaste chronologie qui permet de suivre quasiment mois après mois le parcours et la vie de Welles. Le scénario original de *La Splendeur des Amberson* complète l'ensemble.

TEXTES CONSACRÉS À LA RESTAURATION DU FILM

Jean-Pierre Berthomé, « *La Soif du mal* : chapitre 3. Wellesian Graffiti », *Positif*, n° 466, décembre 1999, p. 89-92.

Un regard critique sur la restauration de *La Soif du mal* (relevé des changements, analyse de leurs conséquences esthétiques, etc).

Orson Welles, « Mémo à la Universal », *Trafic*, n° 4, automne 1992, p. 39-52.

Après un rapide cadrage historique signé Jonathan Rosenbaum, la traduction de fragments du memorandum où Welles pointe méticuleusement les corrections qu'il juge nécessaires pour rendre tout son sens à *La Soif du mal* (la version originale est disponible dans *Film Quarterly*, vol. 46, n° 1, autumn 1992). Le document intégral est inclus dans le DVD du film restauré (distribué par Universal).

<http://film.tierranet.com/directors/o.wells/>

Un site qui propose (en anglais et en espagnol) des éléments factuels et analytiques sur la vie, l'œuvre et l'actualité d'Orson Welles (réédition, *remakes*, publications, etc.). Le dossier sur *La Soif du mal* contient des citations et extraits d'interviews, des photographies et, surtout, la description des personnages par Welles lui-même, telle qu'il l'a rédigée dans le script original. La restauration y est également longuement disséquée, avec une liste des principales modifications opérées.