

La subversion du modèle hollywoodien dans *Touch of Evil* d'Orson Welles

Gilles MENEGALDO
Université de Poitiers

Touch of Evil, adapté d'un roman assez médiocre de Whit Masterson, *Badge of Evil*, marque le retour au cinéma d'Orson Welles après dix ans d'absence des studios. Sollicité au départ en tant qu'acteur par la firme Universal, Welles va finalement assurer la mise en scène du film grâce en grande partie au soutien de Charlton Heston¹ qui, en raison de son statut de star, parvient à l'imposer à la production. Welles réécrit totalement le scénario initial et réalise un film qui, tout en se situant dans le contexte du film noir, fait exploser les conventions du genre et apparaît, à certains égards, comme une entreprise de subversion du modèle hollywoodien. Welles, enlaidi, bouffi et monstrueux, incarne lui-même le protagoniste principal, l'inspecteur Hank Quinlan et fait une composition saisissante qui éclipse celle de Charlton Heston. Le film est très mal accueilli par les studios : il est amputé de quatorze minutes et l'on retire à Welles le "final cut". La distribution de l'œuvre est sabotée et cet échec conduit le réalisateur, déjà victime d'une série de conflits avec Hollywood², à un nouvel exil en Europe.

Tout au long du film, Welles brouille les pistes, les nationalités, les identités. La thématique de la frontière est un bon moyen de subversion, comme le montre Francis Bordat. A travers elle, Welles confronte deux cultures, met en évidence

¹ Ces informations figurent, entre autres, dans l'excellent article de Francis Bordat : "Images du Melting Pot au cinéma : hispaniques et américains dans *Touch of Evil* et *West side Story*" in *Les Minorités hispaniques en Amérique du Nord 1960-1980*, PUB, 1985.

² Signalons, entre autres, les difficultés de Welles au sujet de *La splendeur des Amberson* et le conflit avec la RKO qui l'oblige à interrompre le tournage de *It's All True*, film récemment reconstitué (partiellement) à partir du montage initial de Welles.

Spectacle et spécularité

l'instabilité de la loi et, plus largement, des valeurs morales. Les implications idéologiques du film ont été soulignées par la critique et le réalisateur a dû se défendre de certaines accusations, notamment celle de racisme, de toute évidence injustifiée quand on connaît ses films (*It's All True*, film inachevé tourné au Brésil par exemple) et ses prises de position sans équivoque.

Welles se livre à un travail de déstabilisation du spectateur et soumet celui-ci à rude épreuve en perturbant ses attentes habituelles grâce à une mise en scène virtuose qui alterne une construction en long plans séquences (par exemple, l'interrogatoire du suspect Sanchez où Welles propose une véritable chorégraphie avec les déplacements des personnages, les entrées et sorties de champ) et un travail de montage en plan serré privilégiant le rythme et les effets de rupture. Une analyse détaillée de la séquence de clôture permet de bien mettre en relief les différentes stratégies de manipulation du spectateur et de subversion de certaines conventions hollywoodiennes.

Le caractère provocateur du film apparaît dès la séquence d'ouverture, véritable morceau de bravoure³ dont il convient de dire quelques mots. La séquence se compose d'un plan unique de trois minutes vingt secondes au long duquel une caméra constamment en mouvement, sur l'axe vertical comme sur l'axe latéral, accompagne les trajets parallèles de deux couples (l'un à pied, l'autre en voiture) qui passent la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis.

Contrairement à ce qui se passe dans de nombreuses scènes d'ouverture de films noirs, genre très codifié qui est le modèle sous-jacent (l'hypo-texte filmique) de *Touch of Evil*, la séquence ne repose pas sur l'ignorance du spectateur, mais au contraire lui révèle à priori l'essentiel, à savoir la présence, dans le coffre de la voiture du couple, d'une bombe (cf le gros plan initial sur une main réglant le mécanisme) dont on sait qu'elle doit exploser sans savoir quand et où. Le jeu de la caméra est en apparence arbitraire sinon gratuit, la scène ne comporte pas de plan motivé par le regard d'un personnage, la caméra ralentit et accélère dans une variation constante d'angle et de distance.

Welles a recours à toute une série de procédés de déstabilisation du spectateur. Celui-ci est d'abord surpris par la longueur d'un plan en temps réel, sans coupe, dont la durée est encore accentuée par l'absence de dialogue, la lenteur des travellings et la présence obsédante et lancinante de la musique de Henry Mancini à base de cuivres, (saxophone) et de percussions latino-américaines (bongos). Le spectateur est aussi confronté à des ruptures de rythme, parfois motivées par les obstacles nombreux et variés qui jalonnent le parcours des protagonistes (marchands ambulants, animaux en pleine rue, etc.) mais parfois aussi plus arbitraires. Ainsi, la caméra, par son mouvement constant, désoriente le spectateur en s'éloignant et se rapprochant des protagonistes. L'attention, portée d'abord sur le poseur de bombe anonyme, se déplace successivement sur la voiture et ses

³ Voir à ce propos le remarquable article de Terry Comito : "Les labyrinthes de Welles", *L'Avant-scène cinéma*, janvier/février 1986.

Gilles MENEGALDO : Orson Welles

passagers (Rudi Linnekar, homme d'affaires important, et sa maîtresse mexicaine), puis plus nettement, par l'entremise notamment du dialogue avec les douaniers, sur le couple de promeneurs incarné par Janet Leigh et Charlton Heston dont on apprend, en fin de séquence, la fonction et le statut : celui d'un haut fonctionnaire mexicain chargé de la lutte contre les trafiquants de drogue. Ce chassé croisé permanent entre les deux couples "mixtes" finit par nous faire oublier la bombe, d'où l'effet de surprise quand elle explose finalement, interrompant le baiser échangé entre Heston et Leigh. Un dernier élément déstabilisant consiste en la difficulté d'identification à un personnage de la diégèse. La caméra nous offre un point de vue transcendant et non subjectif. Le spectateur se sent ainsi manipulé, mot clef pour un film qui repose justement sur une série de manipulations, de contrats, d'alliances, de trahisons, de leurres et de simulacres.

La séquence de clôture que nous allons étudier correspond à un renversement d'alliances. Pendant tout le film, Menzies fidèle lieutenant de Quinlan, le policier devenu criminel (il vient d'étrangler Joe Grandi, le gangster qui le faisait chanter), est son associé ou plutôt son instrument. Quinlan l'utilise notamment dans la séquence de l'interrogatoire de Sanchez, soupçonné d'être le poseur de bombes. Il lui fait "découvrir" une preuve (les bâtons de dynamite) qu'il a lui-même déposée dans le tiroir (cette manipulation n'est que la dernière d'une longue série). Ceci est énoncé dans le film par Menzies qui a longtemps cru de bonne foi servir la justice : "All the time you have been playing me for a sucker, faking evidence..." Graduellement cependant, Menzies se rend compte que Quinlan n'est peut-être pas le flic intègre, le modèle qu'il admire. Différents éléments viennent ébranler sa conviction et notamment, autre scène clé du film, le meurtre de Grandi qui fait disparaître un témoin gênant. L'ennui est que Quinlan laisse sa canne sur le lieu du crime, (acte manqué d'auto-destruction) et celle-ci est découverte par Menzies. Celui-ci, convaincu de la culpabilité de Quinlan, accepte enfin de servir le projet de Vargas et passe un contrat avec celui-ci, devenant un adjuvant explicite (comme le dit Quinlan dans la séquence étudiée: "a walking microphone").

Ce programme narratif a des incidences très particulières sur la mise en scène de ce long fragment dont je n'étudierai que la partie finale. Au niveau de l'univers diégétique, il implique d'abord pour Vargas, le héros positif, le fonctionnaire mexicain intègre, une double contrainte. Il s'agit d'abord d'une contrainte mécanique : le souci de transporter avec lui un magnétophone, dans des conditions problématiques, en pataugeant dans l'eau, dans une semi-obscurité, en évitant les obstacles matériels divers, tout en suivant d'assez près Menzies, porteur du micro, qui accompagne Quinlan situé sur le pont au dessus de lui. Vargas tente ainsi d'obtenir indirectement des preuves, sinon une confession, mais son projet est compliqué aussi par le mouvement de fuite de Quinlan. La deuxième contrainte est évidente et rend encore plus difficile, problématique, la situation de Vargas qui ne doit pas être vu, ni entendu directement ou indirectement (par le truchement du haut parleur) par Quinlan.

Spectacle et spécularité

Cette deuxième nécessité ne pourra être respectée : la présence de Vargas est repérée par des phénomènes d'écho, de réverbération, révélant l'existence d'un micro relié à une source d'enregistrement. Quinlan découvre ainsi la manipulation, ce qui signe aussi, en conséquence, l'arrêt de mort de Menzies, pris en flagrant délit de "trahison".

Sur le plan de la représentation filmique, les conséquences sont plus précises et contraignantes. La diégèse implique la présence de trois personnages liés deux à deux, Menzies étant lié aux deux autres. Orson Welles doit donc mettre en scène deux trajectoires parallèles mais différentes : une trajectoire simple, rectiligne, celle de la déambulation du couple Quinlan/Menzies sur le pont au dessus de la rivière, et une trajectoire beaucoup plus compliquée (pour les raisons énoncées plus haut) de Vargas, focalisateur principal (par l'écoute) au moyen du magnétophone équipé d'un haut-parleur et relié au micro que dissimule Menzies.

Il est nécessaire également, pour l'information du spectateur, de créer des liens entre ces deux trajectoires, ce qui sera assuré par le traitement conjugué de la bande son et la bande image. Quand on voit Vargas à l'écran, on entend la conversation des autres personnages par le truchement du microphone. L'association entre les deux "niveaux" s'effectue aussi par l'emploi de la profondeur de champ qui associe les personnages et délimite plusieurs plans dans le cadre. Enfin, l'utilisation de plans subjectifs restituant le "point de vue" de Vargas sur les autres permet d'associer le sujet focalisateur et l'objet focalisé. Et cela même si l'observation est rendue problématique par la précarité de la situation spatiale de Vargas. Celui-ci doit en effet s'efforcer de suivre Quinlan dont la marche tend à s'accélérer sous l'effet conjugué de son irritation croissante et de la pression exercée par Menzies qui lui fait des reproches.

Welles parvient ainsi à créer une certaine continuité tout en maintenant une construction extrêmement fragmentée, d'autant qu'il a recours à un autre élément de cohésion développé dans toute la séquence : un montage extrêmement travaillé et complexe qui lui permet d'obtenir plusieurs types de combinaison image/son, ce qui a parfois pour effet de déstabiliser le spectateur.

Le montage peut ainsi présenter en alternance des plans de Vargas associés à la parole du couple Quinlan/Menzies et des plans des deux protagonistes déambulant sur le pont. Le montage dans le plan en profondeur de champ permet de montrer simultanément Vargas au premier plan et Quinlan et Menzies à l'arrière plan ou, à l'inverse, le couple Quinlan/Menzies au premier plan et Vargas à l'affût au fond du cadre. Le montage sonore associe la voix de Quinlan enregistrée au magnétophone et parfois amplifiée par l'écho et des bruits diégétiques correspondant aux déplacements et aux actions de Vargas cheminant sous le pont.

Ce dispositif a une autre conséquence au plan symbolique : la dégradation de Vargas qui participe d'une stratégie plus globale de subversion des conventions hollywoodiennes.

C'est de la difficulté de tenir jusqu'au bout ce dispositif que découle le dénouement qui intervient en plusieurs paliers. C'est d'abord la découverte par Quinlan de la présence du micro. La

Gilles MENEGALDO : Orson Welles

sanction immédiate, le meurtre de Menzies (qui n'est jamais vu, seulement entendu), est suivie par l'inévitable affrontement entre Quinlan et Vargas. Celui-ci doit son salut à la dernière initiative de Menzies qui, avant de mourir, blesse mortellement Quinlan. La scène, jusqu'à présent limitée à trois personnages, s'ouvre alors avec l'arrivée successive de Schwartz, l'inspecteur allié de Vargas accompagnant Susan, et de Tanya (Marlène Dietrich), la tenancière de maison close inquiète du sort de Quinlan.

Cette séquence de clôture qui constitue notre objet d'analyse présente une situation de crise et s'ouvre donc sur la mort d'un des protagonistes, Menzies, abattu par Quinlan. Elle illustre une réussite mitigée du stratagème de Vargas : d'une part le micro est découvert mais par ailleurs, les propos de Quinlan ont été enregistrés, y compris au moment du meurtre. La scène marque le point culminant de la confrontation Quinlan/Vargas, mais constitue aussi le moment le plus dramatique de résolution de l'intrigue. Le dénouement est orchestré par deux meurtres situés symétriquement au début et en fin de séquence, agencement qui renforce encore le parallélisme entre Quinlan et Menzies. Le commentaire final de Tanya peut constituer, comme nous le verrons, un indice pour le spectateur.

Cette séquence de cinq minutes ne comporte pas moins de quatre-vingt huit plans. Il s'agit donc d'une mise en scène extrêmement fragmentée privilégiant un montage serré, aux antipodes de la construction en plan séquence chère à Welles et qu'il utilise dans la scène d'ouverture notamment.

La séquence est structurée en quatre parties : la première partie, du plan 1 au plan 19, présente le meurtre de Menzies et ses conséquences sur Quinlan, le meurtrier. Elle se divise en deux segments : sept plans sont consacrés à l'agonie et à la mort (apparente) de Menzies, les autres plans montrent la réaction horrifiée de Quinlan à l'événement.

La deuxième partie de la séquence présente l'affrontement du couple Quinlan/Vargas (plans 20 à 40) précipité par la mort de Menzies et se clôt sur le meurtre de Quinlan par Menzies moribond. Ce coup de théâtre, alors que le héros Vargas est en mauvaise posture, surprend le spectateur et fonctionne un peu comme un *deus-ex-machina* qui permet de relancer l'action à un moment critique.

La troisième partie se concentre sur les derniers moments de Quinlan, culminant avec la reprise du dialogue, *post-mortem* cette fois, avec Menzies, présentée en montage alterné avec la scène de retrouvailles entre Susan et Vargas. De nouveau, cette partie se subdivise en deux fragments : des plans 40 à 54, le spectateur est témoin d'une prolifération d'actions facilitée par l'élargissement du champ spatial et l'arrivée presque simultanée de Tanya, Schwartz et Susan. A partir du plan 55 jusqu'au plan 72, l'espace dramatique est resserré, l'attention se concentre sur la relation Quinlan/Menzies et sur la mort de Quinlan. La dernière partie consiste en une brève conversation entre Tanya et Schwartz qui constitue une sorte d'épilogue pour Quinlan et d'épilogue pour le film.

Spectacle et spécularité

Je propose deux lectures complémentaires et contradictoires de cette longue séquence. Elle peut, dans un premier temps de l'analyse, être considérée dans sa fonction de résolution d'un conflit exposé au début du film : conflit entre un fonctionnaire mexicain intègre et un policier américain manipulateur et criminel qui outrepassa ses droits. C'est le discours explicite, le sens apparent véhiculé par une séquence qui a recours très largement aux codes du film noir et plus généralement à une vision hollywoodienne. Dans cette perspective, l'ordre est rétabli par l'élimination du policier déviant et le couple séparé (on se souvient du baiser interrompu par l'explosion, prélude d'une longue série de "contre-temps" pour un couple en pleine lune de miel) est réuni dans une dernière étreinte avant le retour "à la maison" ("home")

La séquence peut aussi être envisagée de manière plus implicite — ce sera le second temps de l'analyse — comme un commentaire visuel de la dernière remarque de Tanya (Marlène Dietrich) qui, clôturant le film, invite à une relecture de l'ensemble.

Le discours explicite

On peut analyser trois aspects, définir trois stratégies qui valorisent la fonction de clôture de la séquence et véhiculent un sens conforme à la vision du monde hollywoodienne :

— la dimension narrative :

L'action se déroule dans un cadre resserré, limité au pont qui sert de frontière entre le Mexique et les Etats-Unis et au bord d'une rivière polluée par les déchets industriels. Ceci offre un contraste avec ce qui précède où l'espace est plus varié, l'accent étant mis sur la déambulation des personnages dans un cadre plus large et plus évolutif.

La scène est très chargée sur le plan événementiel : elle présente une succession d'actions dont la sanction est dramatique et se traduit par des affrontements verbaux mais aussi physiques, ponctués par beaucoup de mouvement, d'entrées et de sorties du champ. Le caractère de duel, d'affrontement un peu manichéen est mis en évidence par l'emploi systématique du champ contre-champ au centre de la séquence.

Les éléments de résolution sont nombreux : échec de la dernière manœuvre de Quinlan et meurtre subséquent de Menzies, victime expiatoire du stratagème initié par Vargas, mais aussi mort du "méchant" incarné par Quinlan, enregistrement des preuves sur le magnétophone, retrouvailles entre Susan et Vargas et épilogue ponctué par la remarque en forme d'épithète de Tanya : "He was some kind of a man."

— La dimension dramatique :

Welles a recours à différentes techniques de dramatisation : l'échelle de plan privilégie les plans serrés, voire les très gros plans et même les inserts (la main de Quinlan, le magnétophone⁴,

⁴ Une analyse pourrait être faite de la fonction des objets dans le film et notamment des objets mécaniques et sonores (le pianola, la radio, le juke-

Gilles MENEGALDO : Orson Welles

etc.). Le suspense est alimenté par le montage alterné qui introduit une fragmentation et retarde l'information et la révélation. Certaines ellipses, notamment celle du moment du meurtre de Menzies qui n'est jamais vu par le spectateur, participent de cette stratégie de tension. L'emploi d'un éclairage de type expressionniste et violemment contrasté, traduit une dualité qu'on retrouve au niveau symbolique. La musique participe aussi de la dramatisation, elle ponctue l'événement, ainsi l'utilisation des cuivres en crescendo au moment de la mort de Menzies qui constitue une sorte de point d'orgue au début du fragment étudié.

— la dimension symbolique :

Elle est explicite, presque surcodée et vise à transmettre, en apparence, l'idée générale d'une victoire du bien contre le mal, du héros positif contre le méchant. La séquence exprime une vision presque caricaturale à première vue. Ce manichéisme est d'abord présent dans la dualité spatiale, l'opposition symbolique entre le haut et le bas, mais on verra que, là aussi, Welles brouille les cartes. Menzies flic intègre reste en haut, sur le pont. Quinlan meurt en bas, tombe à la renverse dans l'eau sale, parmi les détritiques que charrie la rivière.

Quinlan est en effet associé à l'environnement. Le caractère négligé, débraillé de son apparence est en harmonie avec un décor d'eau fangeuse, de papiers gras et de déchets industriels. Une homologie est ainsi établie entre la corruption intérieure, la "saleté morale"⁵ du flic et l'espace pollué. Le plan où Quinlan tombe à la renverse dans l'eau, son cadavre dérivant avec le courant, illustre cette relation où le corps se confond avec le décor environnant.

Le manichéisme se traduit aussi par une opposition marquée entre Quinlan et Vargas. Quinlan est déshumanisé : son physique boursoufflé, monstrueux est mis en relief et occupe tout l'écran. La difformité est accentuée, ici comme dans tout le film, par l'emploi de la courte focale, le cadrage et les angles obliques. La gestuelle insiste sur la démarche lourde, hésitante, la lenteur et la pesanteur du personnage, son caractère statique. De nombreux plans le représentent assis, avachi. Il apparaît comme une figure grotesque, animalisée, assimilée à un crocodile ou un hippopotame qui patauge.

A l'opposé Vargas est présenté comme actif, bondissant. C'est un héros à la démarche légère, féline. Sa chemise d'un blanc éclatant est mise en valeur par l'éclairage. Il est le plus souvent debout et son caractère héroïque et viril est accentué par les plans où il offre sa poitrine largement ouverte au revolver tenu par Quinlan. Vargas est de plus valorisé par un certain nombre de plans filmés dans un cadrage serré, en forte contre-plongée, correspondant, partiellement, au point de vue subjectif de Quinlan.

box), comme le suggère Gérard Arnaud dans son article : "Variations sur le tic-tac d'une bombe" in *L'Avant-scène cinéma*, janvier/février 1986.

⁵ Quinlan n'est en fait pas un policier corrompu; il ne retire, comme il le dit à plusieurs reprises, aucun bénéfice financier de ses manipulations. Sa motivation se situe ailleurs et en particulier dans l'exercice d'un pouvoir et aussi d'une vengeance (sa femme a été assassinée).

Spectacle et spécularité

Le sens de la séquence et sa fonction de clôture sont ainsi clairement indiqués : les preuves tangibles de la culpabilité de Quinlan sont réunies. Le policier, incarnation de la déviance, de la subversion de la loi et de l'ordre, est éliminé. Les retrouvailles du couple "positif" sont sanctionnées par un baiser hollywoodien qui fait écho au baiser interrompu du début.

Deux aspects nous incitent cependant à relativiser, voire réviser cette première lecture qui ne rend compte que de certaines caractéristiques thématiques et formelles de la séquence et n'en traduit que le discours le plus transparent et le plus conventionnel. La composition même de la séquence nous invite à opérer une autre analyse et donc à rechercher les signes qui permettent une interprétation différente de l'ensemble.

En effet, la structure conventionnelle de ce type de scène est subtilement subvertie; l'ordre attendu est bouleversé : on s'attend à un enchaînement caractéristique du type : combat, mort du "méchant", sanction, récompense (ici les retrouvailles du couple) reproduit à des dizaines sinon des centaines d'exemplaires dans le cinéma de genre hollywoodien. Or ici, l'ordre est inversé, la mort de Quinlan a lieu après la réunion du couple, fin logique et même canonique. Le film continue après la sortie de champ des héros et se focalise de nouveau sur le policier au niveau de l'image mais aussi en termes de discours, faisant oublier au spectateur ce qu'il vient de voir.

Ce caractère inhabituel, sinon insolite de la structure, incite le spectateur à un réexamen de la séquence qui permet de mettre à jour un sens parallèle, sous-tendu par deux stratégies complémentaires par lesquelles Orson Welles s'efforce de pervertir les codes qu'il a lui-même mis en place. On assiste ainsi à une stratégie d'exploitation mais aussi de dépassement des stéréotypes

L'hypertrophie apparente dans l'emploi des stéréotypes qui s'exprime par exemple dans le personnage caricatural de "Uncle Joe" Grandi est subtilement minée de l'intérieur. Orson Welles force le trait et nous invite à considérer avec une certaine distance les codes habituels. A l'inverse, le comportement de certains personnages à priori positifs tels Susan et, ici, Vargas, est dénoncé de manière subtile. Welles utilise pour ce faire deux approches : d'une part, il s'attache à dévaloriser le personnage de Vargas et du couple qu'il constitue avec Susan, d'autre part il concentre l'essentiel de cette séquence finale à la relation entre Quinlan et Menzies, fidèle compagnon devenu "traître" par nécessité.

En ce qui concerne la relation Susan/Vargas, au-delà de la réunion très conventionnelle dans la voiture et du baiser échangé, "signes de clôture" hollywoodiens explicites, Welles invite le spectateur à un regard ironique sur le "couple vedette" du film. Deux plans seulement lui sont accordés et il disparaît du champ bien avant la fin de la séquence. Susan a juste le temps d'énoncer "Mike" avant qu'on ne lui coupe, facétie du metteur en scène, la parole. Welles joue avec le double sens du mot qui renvoie au

Gilles MENEGALDO : Orson Welles

prénom du héros mais aussi à l'objet, le microphone ("mike") qui joue un rôle essentiel dans la séquence. Il remet par ailleurs en cause le statut privilégié de Susan incarné de surcroît par Janet Leigh, actrice emblématique du star system de l'époque et qui, pendant tout le film, donne l'impression d'être une héroïne typiquement hollywoodienne égarée dans un milieu qui n'est pas le sien. Tous les stéréotypes sont, là encore, présents : blondeur, séduction, plastique irréprochable mise en valeur par la jupe serrée et le sweater, lunettes noires, mais aussi comportement supérieur s'exprimant par une condescendance teintée de racisme à l'égard des mexicains (cf. la scène de confrontation avec Grandi et Pancho au début du film).

Le traitement de Vargas est plus complexe, subtil et aussi plus pervers. Vargas incarne un fonctionnaire mexicain presque trop américain. L'interprétation de Charlton Heston, autre star hollywoodienne, contribue à créer la confusion et participe de la subversion des codes de comportement caractéristiques du héros hollywoodien. Jusqu'alors, nous avons vu un Vargas impeccablement vêtu, sûr de lui, d'une rigidité hautaine et dont le comportement était irréprochable, à l'exception de la scène qui précède de peu celle-ci où il va, en représailles de l'enlèvement de sa femme, "casser la figure" de l'un des membres du clan Grandi.

La dévalorisation relative de Vargas, déjà annoncée, se concrétise avec cette séquence finale. Vargas est déjà, en termes d'occupation de l'espace, descendu de son piédestal. Il est obligé de fréquenter les mêmes lieux que Quinlan : l'espace sordide et obscur du dessous du pont, où il doit lui aussi patauger dans l'eau sale et les flaques de boue. Il se situe donc au même niveau que son ennemi. Il utilise ici des moyens peu orthodoxes pour violer les secrets de la vie privée de Quinlan, de la même manière que Susan subit un viol collectif qui se révèle d'ailleurs n'être qu'un simulacre. Outre la torture morale qu'il inflige à Menzies en l'obligeant à collaborer avec lui (le malaise se lit à plusieurs reprises sur le visage de ce dernier), il met en péril la vie même du policier, ce qu'atteste le dénouement tragique de la séquence.

Cette dévalorisation implicite se traduit sur le plan formel. Le nombre de plans représentant Vargas est assez faible, en dehors de la scène centrale de confrontation. Même dans celle-ci, l'avantage en termes d'échelle est accordé à Quinlan qui par ailleurs a constamment l'initiative. Vargas est en fait à la merci de Quinlan et ne doit sa vie qu'au coup de feu tiré par Menzies. La victoire ne lui appartient pas vraiment. De plus, Vargas est filmé de manière relativement plate et uniforme, même position du personnage dans le plan, même angle de caméra. Le contraste ombre / lumière est lui-même traité de manière ambiguë. Seule une moitié du visage de Vargas est éclairée, l'autre moitié restant dans l'ombre, alors que Quinlan est éclairé de manière uniforme. Cette dualité peut traduire l'ambivalence d'un personnage qui n'hésite pas à employer des méthodes à priori indignes des valeurs qu'il défend tout au long du film. Cette "ombre" offre un contre-point ironique à la blancheur immaculée de la chemise comme si le film voulait signifier que celle-ci n'est peut-être que superficielle : on voit Vargas employer les méthodes des truands, patauger, symboliquement cette fois, dans l'eau sale et afficher ici

Spectacle et spécularité

une allure "débraillée" qui contraste singulièrement avec l'élégance habituelle de sa mise. Les cadrages obliques prédominants accentuent encore cette vision "négative" du personnage. Welles semble ainsi suggérer, ce que confirme la fin de la séquence, que Vargas n'est pas le véritable héros du film. Ainsi, à un autre niveau, la valorisation de la relation Quinlan/Menzies offre un contre-point dramatique à la vision hollywoodienne et vient relativiser le discours explicite.

La relation professionnelle entre Quinlan et Menzies, fondée sur l'admiration de ce dernier envers son supérieur, se double d'une relation affective assez ambiguë que la séquence met très bien en relief. La "trahison" de Menzies, complice de toujours, rend la scène presque pathétique. Un nombre de plans important est consacré au meurtre de chacun des protagonistes. Menzies a droit à sept plans toujours filmés en cadre serré et qui présentent une grande variété. L'impression générale est celle d'une dilatation du temps, d'une agonie au ralenti, ce qui leurre le spectateur conforté dans l'idée que Menzies meurt à ce moment là, alors qu'il trouve un peu plus tard l'énergie nécessaire pour tirer sur Quinlan afin de sauver la vie de Vargas. Les cadrages et les angles de prises de vue fortement marqués contribuent à dramatiser cette série de plans. La musique souligne l'intensité du moment, alternant les accents sinistres et déchirants des cuivres qui accompagnent la lente chute de Menzies et la nostalgie distillée par la clarinette solo quand Quinlan, filmé de très loin, en silhouette, titube vers la rivière charriant des immondices pour plonger sa main ensanglantée dans l'eau sale, dans un acte dérisoire et illusoire de purification. Au-delà des péripéties du meurtre, la scène véhicule un fort contenu émotionnel exprimant la complexité de la relation entre les deux personnages qui se prolongera plus tard dans un dialogue *post-mortem*.

L'émotion s'exprime par l'échange des regards qui se double d'un jeu entre champ et hors-champ. Au premier plan de la scène, Menzies, dont le visage occupe tout l'espace du cadre, a les yeux écarquillés, agrandis par la surprise et la douleur et regarde Quinlan hors champ. Au plan suivant, c'est Quinlan qui entre dans le champ et regarde, horrifié, sa victime s'effondrer. Ce cadrage où Menzies de dos regarde Quinlan le regarder est repris deux fois, suggérant le lien étroit qui unit le meurtrier et sa victime. Vargas, pourtant présent, est presque totalement évacué du cadre et quand Quinlan se précipite vers la rivière pour se laver la main, il passe devant lui en l'ignorant superbement. Le septième et dernier plan reprend, en l'accentuant, le cadrage du premier : Menzies semble expirer en regardant Quinlan penché sur lui, mais resté hors champ. Ce plan est sans doute l'un des rares plans subjectifs— Menzies vu par Quinlan— d'un film où Welles s'ingénie le plus souvent à brouiller le point de vue et, ce faisant, à gêner, sinon empêcher l'identification du spectateur.

L'émotion s'exprime aussi par la gestuelle quand Menzies saisit la main de Quinlan ou quand celui-ci avance vers nous, la main tendue, éloignée du corps le plus possible comme s'il voulait tenir à distance la main souillée de sang, attestant son action criminelle. L'émotion sourd enfin, de manière plus

Gilles MENEGALDO : Orson Welles

inattendue et plus explicite, quand une larme coule sur le visage de Quinlan, cadré très serré, affalé par terre et, semble-t-il, réduit à l'impuissance.

Cette scène d'une grande intensité dramatique trouve son pendant symétrique au moment qui précède immédiatement la mort de Quinlan, abattu par Menzies que l'on croyait mort. A la rhétorique des regards qui structurait la première scène (quasi-muette à l'exception du "Hank" poussé par Menzies) et qui perdure ici, s'ajoute une communication *post-mortem* entre les deux policiers. L'alternance des plans en champ/contre-champ instaure l'idée du dialogue au même titre que le fait la proxémique : Quinlan s'approche du cadavre jusqu'à se situer juste au-dessous de lui. Les quelques paroles que Quinlan adresse à Menzies témoignent du lien qui les unit; elles établissent une relation entre le passé et la situation présente : "Pete...that's the second bullet I stopped for you". L'opposition manichéenne entre le haut et le bas est, en partie, annulée par cette expression d'une relation privilégiée que Tanya va expliciter ultérieurement : "The cop did. The one who killed him. He loved him".

Cette scène est aussi mise en valeur par ses résonances symboliques et plus spécifiquement par l'inter-texte shakespearien sous-jacent. La référence à *Macbeth* a déjà été soulignée par la critique en raison du motif de la main souillée du criminel, ce sang qui par deux fois rappelle à Quinlan sa culpabilité mais aussi sa complicité et même son amitié avec Menzies la victime. Ce motif apparaît d'abord dans le plan où Menzies, mortellement blessé, regarde Quinlan et pose sa main ensanglantée sur celle de son supérieur, souillant celle-ci. Quinlan, l'air hébété, marche comme un automate en tenant son bras tendu et raide devant lui comme s'il voulait tenir à distance ces traces de son crime. La référence implicite à Shakespeare devient explicite quand Quinlan tente de laver sa main souillée à la rivière. Il est d'abord filmé de loin, en plongée quasi verticale ce qui accentue son impuissance relative. Le plan suivant le cadre de beaucoup plus près, en contre-plongée cette fois. L'angularité oblique combinée à l'emploi de la courte focale accentue la déformation quasi monstrueuse des traits du visage, contrastant avec l'humanité du personnage traduite par la gestuelle pathétique de Quinlan qui continue, à l'instar de Lady Macbeth, de se frotter la main de manière compulsive et vaine. Le motif shakespearien est de nouveau évoqué dans la confrontation *post-mortem* entre Quinlan et Menzies. Cette courte scène, émotionnellement très intense, est montée en une série de plans très brefs où le motif du sang joue un rôle dramatique essentiel. La scène repose sur un montage qui montre, en alternance, trois lieux, trois personnages, trois situations : Quinlan au bord de l'eau, le cadavre de Menzies sur le pont mais dont le bras inerte pend au-dessus du vide, vers le bas, et enfin Schwartz écoutant les propos enregistrés par Vargas. Après une série de plans sur Quinlan, la caméra offre un gros plan du magnétophone : on entend le coup de feu qui abat Menzies, puis on a un raccord sur le cadavre de celui-ci, suivi d'un plan de Quinlan filmé du "point de vue" du cadavre, d'un gros plan de Quinlan, le regard tourné vers son adjoint, le plan suivant enchaînant logiquement sur ce qu'il a dans son champ de

Spectacle et spécularité

vision : le cadavre. Tout se passe comme si l'action conjugée de la parole entendue et de la présence à proximité du corps de la victime dictait à Quinlan son attitude et l'amenait à instaurer un dialogue avec le mort. Ainsi Quinlan vient-il se placer juste au-dessous de Menzies et il a de nouveau la main souillée par le sang qui dégoutte du bras du cadavre. Le gros plan métonymique de la main sanglante que Quinlan regarde avec effroi avant de contempler la source de cet écoulement, outre qu'il évoque très explicitement Shakespeare, traduit très efficacement le caractère tragique de la situation et modifie la perception par le spectateur du personnage de Quinlan qui s'humanise, se fragilise et se montre capable d'éprouver des émotions. Le sang a aussi une fonction dramatique : cet échange involontaire conduit Quinlan, déjà moribond, à perdre l'équilibre et à tomber à la renverse dans la rivière. Cette chute est fragmentée en trois plans entrecoupés par des plans de Tanya qui accourt en criant son nom "Hank", exprimant elle aussi pour la première fois une émotion réelle et une crainte quant au sort éventuel de Quinlan qu'elle avait cependant anticipé ("Your future is all used up!"). La mise en scène de cette dernière péripétie illustre donc bien cette volonté de magnifier le personnage et de sortir du cadre un peu restrictif du film noir.

Certains effets de montage contribuent à cette valorisation du couple Quinlan/Menzies. Le coup de feu qui tue Quinlan cadré en plan serré est suivi d'un plan sur Menzies expirant, ce qui explique l'origine du tir, mais réunit aussi les deux personnages dans un même destin. La détonation est une référence double au meurtre de Quinlan par Menzies et au premier meurtre non vu à l'écran de Menzies. Elle associe les deux protagonistes en télescopant le temps et en unifiant les deux espaces, le haut et le bas. Parfois le montage contribue aussi à dévaloriser implicitement le signifié explicite de certains plans. Ainsi, au moment où Quinlan tombe, frappé à mort, succède un gros plan de la main de Schwartz fermant le magnétophone, ce qui suggère une analogie entre le sort tragique de Quinlan et sa parole enregistrée (ceci est aussi signifié par les paroles de Vargas : "I've got it all on tape") comme si la vie de Quinlan se résumait à l'enregistrement recueilli. Le sens explicite (la clôture) est clairement remis en cause. La "confession" de Quinlan — de même que les derniers mots de Kane ("Rosebud") — ne signifie pas tout le personnage. Le film se prolonge par l'entremise du personnage de Tanya qui propose un discours différent empreint d'une certaine tendresse : "He was some kind of a man". C'est sans doute pour annoncer ce jugement que deux plans de Tanya encadrent le plan ultime sur la chute de Quinlan et le plan de fermeture du magnétophone, comme pour signifier qu'il ne s'agit ni du geste final ni de la dernière image du film. La séquence apparaît ainsi comme un commentaire des remarques finales de Tanya.

Welles propose au spectateur dans cette scène un double regard. Alors qu'il semble, à certains égards, se conformer au modèle du film noir (sous-genre qui se démarque déjà sensiblement, par le traitement ambigu des personnages aussi bien que par les recherches plastiques, du film policier

Gilles MENEGALDO : Orson Welles

standardisé), et à la convention du "Happy end", le réalisateur met en cause certains *a priori*. Il dévalorise le héros positif incarné par Heston, acteur emblématique et aussi le "couple" hollywoodien qu'il constitue avec Janet Leigh (Susan), belle américaine égarée dans un monde qui n'est pas le sien et qu'elle ne comprend pas. Ce monde n'est cependant pas identifiable seulement au pays étranger, le Mexique, dans la mesure où la plupart des scènes traumatisantes la concernant se déroulent sur le sol américain, en particulier dans un motel, lieu typiquement américain, offrant, en théorie une image "propre" et sécurisante. Il faut ici souligner l'ironie de Welles, qui trois ans avant *Psycho* propose une version cauchemardesque du havre standardisé pour voyageurs. Le gardien du motel incarné par Dennis Weaver est d'ailleurs une remarquable préfiguration du psychotique Norman, même si son jeu halluciné est un peu outrancier.

En contre-point au stéréotype féminin hollywoodien, Welles présente un autre mythe cinématographique incarné par Marlène Dietrich dans une situation où il est difficile de dissocier l'actrice, le personnage qu'elle incarne ici et ses autres rôles qui surgissent nécessairement dans la mémoire du spectateur. Welles sollicite ainsi la compétence spectatorielle sous forme de clin d'œil. Ce désir de casser les stéréotypes, surtout féminins, en les portant à leur paroxysme, s'exprime dans d'autres films de Welles, notamment *The Lady of Shanghai* où il fait véritablement éclater (à tous les sens du terme dans la séquence finale du labyrinthe de miroirs) l'image de celle qui était alors son épouse, Rita Hayworth. Mais, dans *Touch of Evil*, la subversion est poussée plus loin. La symbolique de la frontière, qui n'est pas seulement géographique, mais aussi sociale et morale, est également pervertie. Il n'y a pas de différenciation claire entre bien et mal et les échanges qui se produisent entre les personnages ne sont pas limités au mouvement de va-et-vient entre Mexique et Etats-Unis. L'ordre est illusoire. Le rigide et intègre haut fonctionnaire utilise des moyens peu orthodoxes et le policier manipulateur se révèle avoir raison quant à la culpabilité de celui qu'il a tenté de piéger. Par ailleurs, les gangsters du clan Grandi sont des criminels de pacotille et leur chef, incarnation surcodée et grotesque du truand, apparaît bien pitoyable entre les mains de Quinlan qui, symboliquement, l'étrangle avec des bas de femme. Les membres de la bande ne font que simuler la violence et le viol de Susan alors que celle-ci exprime clairement dans ses propos et ses attitudes un "racisme ordinaire". Enfin, nous l'avons vu, Welles transcende les limites du genre "noir" par la virtuosité de sa mise en scène et les résonances shakespeariennes qu'il confère à la caractérisation de son personnage principal. Celui-ci atteint ainsi une grandeur tragique au delà du jugement moral négatif qu'implique son comportement. Tout l'art de Welles consiste à faire coexister, dans cette dernière séquence notamment, deux systèmes signifiants contradictoires qui brouillent ou du moins perturbent une lecture attendue et univoque. Ceci explique peut être en partie les aléas de la réception d'un film qui constitue l'une des œuvres majeures du réalisateur.