

Crime et caméra : *Touch of Evil* (*La Soif du Mal*, O. Welles, 1957)

Daniel Becquemont



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/242>

ISBN : 978-2-8218-1146-1

ISSN : 2108-6907

Éditeur

Criminocorpus

Référence électronique

Daniel Becquemont, « Crime et caméra : *Touch of Evil* (*La Soif du Mal*, O. Welles, 1957) », *Criminocorpus* [En ligne], Crimes et criminels au cinéma, 2. Films et œuvres, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 25 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/242>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2019.

Tous droits réservés

Crime et caméra : *Touch of Evil* (La Soif du Mal, O. Welles, 1957)

Daniel Becquemont

- 1 Le premier plan s'ouvre sur un détail que l'on comprend immédiatement être l'arme du crime, une bombe à retardement réglée par une main en gros plan se tourne lentement vers le spectateur, le battement du mécanisme déclencheur repris et orchestré par une musique syncopée (cuivre et percussions). Un brusque mouvement de caméra vers la gauche révèle en enfilade une rue déserte, un rire aigu de femme, le dos dans l'obscurité du porteur de bombe, qui soudain se déporte vers la droite, court dans la rue le long d'un mur, suivi dans un plan continu par la caméra. Son ombre court sur le mur, caméra et poseur de bombe parviennent à une voiture, la percussion redouble de force, le rythme s'accélère, le poseur de bombe l'introduit dans la malle arrière, disparaît à gauche alors que le couple à peine entrevu au fond de la rue s'avance.

La caméra recule et s'élève en plongée, très haut, révélant deux petites silhouettes s'introduisant dans la voiture piégée. L'arme du crime, l'ombre du criminel, les futures victimes sont offertes au spectateur dès les premières images.



Plan séquence, crime, explosion

- 2 La caméra dès lors joue avec la voiture et ses occupants comme au chat et à la souris, s'approchant, s'éloignant, descendant, remontant. Elle s'élève d'abord à la hauteur d'un ou deux étages, dans un long travelling à droite le long de bâtiments à peine éclairés, rencontre la voiture à un croisement, la quitte à nouveau, la retrouve lorsque la voiture tourne à angle droit, s'arrête à un carrefour au commandement d'un agent de police, avance droit sur le spectateur, avec travelling arrière de la caméra qui reste au dessus du niveau de la rue. Les obstacles se multiplient qui traversent la rue : une charrette à bras, un couple, puis un autre à peine discernable, de droite à gauche de l'écran, d'un trottoir à l'autre.
- 3 Jusqu'ici nous n'avons distingué aucun visage. La caméra s'approche du couple qui traverse la rue et a atteint le trottoir de gauche. Les saisit de plain pied à mi-distance, la voiture tourne également, effleure la femme, comme si le danger que représente la voiture piégée contaminait le couple de piétons, transmettait à la femme plus précisément sa charge de menaces, se désintéressant apparemment du premier couple pour s'attarder en travelling gauche sur le second qui remonte la rue à arcades au milieu d'une foule bigarrée et bruyante. Par petites touches le décor d'une ville latine de sud se construit, des chèvres dans la rue, une foule désordonnée. La voiture et ses occupants, de nouveau, apparaissent, frôlent à nouveau le couple, disparaissent, lent travelling arrière avec de nouveaux obstacles latéraux (encore une charrette) et une enseigne explicitement lisible en espagnol, ceci jusqu'à un poste frontière atteint en travelling arrière alors que le couple de la voiture et le couple piéton y parviennent en même temps. La caméra a déplacé l'intérêt du meurtrier (dont nous ne connaissons rien sinon le sexe et la silhouette) et ses proies à un jeune couple encore anonyme. Le douanier (vu et entendu de dos, toujours dans un travelling arrière) prête d'ailleurs lui aussi plus d'attention aux piétons, dont nous apprenons, dans les premières paroles, l'origine (un couple américano-mexicain récemment marié, l'homme policier mexicain en voyage de noces) alors que le couple en voiture ne suscite guère d'intérêt. Leurs visages demeurent indistincts en arrière plan, alors que le visage du couple mixte devient discernable. Par-dessus la voiture ignorée, douanier et policier mexicain continuent leur conversation.
- 4 La caméra s'est arrêtée, de face, et les premiers dialogues fournissent quelques informations. Le policier, Vargas (Charlton Heston), vient d'arrêter un gangster, Grandi, au Mexique, mais il est ici en vacances. Les gangs, cependant, ne sont pas décapités et ignorent les frontières : un autre Grandi, frère du gangster, habite la ville. Nous sommes passés du Mexique aux Etats-Unis.
- 5 Une fois le couple à la voiture rapidement contrôlé, bien que la femme se plaigne d'un bruit de tic-tac dans la voiture, la caméra rejoint en travelling avant le policier mexicain et sa femme, les cadre de profil en plan moyen, s'enlaçant. Le baiser donne le signal d'une violente explosion - celle de la voiture bien sûr, le crime attendu est commis - , et marque la fin d'un des plus illustres plans séquences de l'histoire du cinéma.
- 6 La plupart des éléments les plus marquants du film sont déjà là : crime, fausses pistes avec changements constants de direction, danger avec déplacements d'angle et de cadrage, obstacles accumulés traversant l'axe principal de direction, frontière et ligne de séparation entre deux mondes, gangsters et policiers, rythme haletant et syncopé de la

musique. Le baiser entre jeunes mariés coïncide avec l'explosion de la voiture, et marque une première séparation entre Vargas et sa femme Suzy (Janet Leigh).

Touch of Evil : plan introductif



Voir ce premier plan sur le site TCM Turner classic Movies

- 7 Au long plan séquence introductif succède alors une série de plans plus courts, fragmentation de l'espace et dispersion des personnages, course de Vargas et de spectateurs anonymes vers le lieu du crime, courte présentation de divers membres de la justice locale, apparition spectaculaire du policier américain chargé de l'enquête, Hank Quinlan (Orson Welles). Dès lors Vargas et Suzy s'éloigneront l'un de l'autre, entraînés chacun dans une intrigue différente, et leurs réunions seront de plus en plus brèves jusqu'à la fin du film, comme si l'explosion de la bombe marquait avec le crime le point de départ de leur séparation. Au plan séquence initial succède un montage alterné avec double intrigue : d'une part Vargas entraîné dans une enquête criminelle qui le mènera avec un conflit ouvert avec Quinlan, d'autre part Suzy comme happée par Grandi et ses 'neveux' qui cherchent à se venger par personne interposée. L'ironie dramatique suscitée par la conduite de Vargas, éloignant sa femme du lieu du crime pour la préserver d'un danger imaginaire et la laisser sans défense face à un danger réel, ira croissant jusqu'à la conclusion. Elle fait pendant à l'ironie d'un Vargas, démasquant les faux indices et témoignages de Quinlan pour s'apercevoir en fin de compte, au détour de quelques phrases et d'un plan furtif, que le criminel était bien la personne soupçonnée et maltraitée par le policier américain.

Alternances

- 8 Dans une obscurité trouée par quelques éclats de projecteurs, sur un terrain vague piétiné par une foule affolée, dans une suite de plans très courts, Vargas et Quinlan entament une première passe d'armes, sous le regard gêné des membres de la justice locale américaine, alors que...
- 9 Suzy, suivie en travelling droit par la caméra, retourne sous les arcades, se fait aborder par un mystérieux jeune mexicain, qui l'attire de nouveau de l'autre côté de la frontière en lui présentant un billet prétendument attribué à Vargas, alors que....
- 10 Après l'introduction du procureur et de la fille de la victime - un riche habitant de la ville - Marcia Linnekar, Quinlan apparaît enfin, énorme, bouffi, repoussant, pris en contre plongée, la caméra remontant au fur et à mesure qu'il se lève de son siège, la contre plongée de plus en plus accentuée sur son visage, alors que...
- 11 Suzy suit un peu trop docilement le jeune mexicain, se fait involontairement photographe en sa compagnie, jusqu'à l'hôtel Ritz, où l'attend un inquiétant personnage, Grandi, en contre plongée lui aussi, qui tourne autour d'elle, réplique la scène dans un miroir, virevolte, menace, sort un revolver qui, sans être braqué contre

elle, est situé sur l'écran entre elle et lui. L'enseigne de l'hôtel Ritz clignote continuellement, faisant alterner sur la scène ombre et lumière instables.

- 12 Quinlan, toujours au centre de l'écran en légère contre plongée (qui contribue évidemment à agrandir sa masse déjà impressionnante) donne ses instructions aux autres policiers, son adjoint Menzies, alors qu'apparaît Vargas (le premier plan rapproché de Vargas de face) contre, si l'on ose dire, un mur ironique souhaitant la bienvenue aux étrangers. Vargas, en plan à un seul personnage (one-shot) se confronte à Quinlan, en plan à trois personnages, entouré de son adjoint et du procureur. Trois très gros plans sur le visage bouffi et satisfait de Quinlan, deux plans rapprochés de Vargas légèrement de profil, accentuent la confrontation entre les deux hommes, et l'hostilité raciste de Quinlan envers un étranger prétendant s'immiscer sur son territoire.
- 13 Suzy, dans l'antichambre de l'hôtel Ritz, face à un Grandi de plus en plus menaçant, fait front dans une confrontation verbale ouverte (elle l'injurie) dans une suite de plan et contre plans, l'inquiétant jeune mexicain en arrière-plan silencieux, avant d'être autorisée à partir, sous le regard menaçant de Grandi, en contre plongée fort similaire aux angles sous lesquels est parfois saisi Quinlan.
- 14 Quinlan, qui boîte sensiblement, franchit à son tour la frontière vers le Mexique (lent travelling droit d'un côté de la frontière à l'autre) suivi de son escorte pour interroger les amies de la strip-teaseuse morte avec Linnekar.
- 15 Suzy fait part de sa mésaventure à Vargas, qui la raccompagne à son hôtel (c'est la seconde fois qu'il cherche à la mettre à l'abri et l'expose au danger), traverse la frontière suivi par un des 'neveux' Grandi - dont les gestes et déplacements sont fort proches de ceux de l'assassin poseur de bombes. Le long du mur court son ombre, Vargas échappe de peu à un jet d'acide, - qui atteint l'affiche de la strip-teaseuse assassinée, la tuant symboliquement une deuxième fois -, poursuit en vain son agresseur dans un enchevêtrement d'obstacles.
- 16 L'alternance du montage (il s'agit en fait d'un montage en parallèle, car les deux récits semblent diégétiquement contemporains) se rompt avec le retour de Suzy à l'hôtel, mais déjà le spectateur se trouve suivre deux récits parallèles, entraîné dans deux intrigues, deux face à face structurellement équilibrés, entre Vargas et Quinlan d'une part, Suzy et Grandi d'autre part. Alternance qui n'est pas seulement celle du montage, mais celle des rythmes syncopés, des franchissements de frontière (il est assez difficile au spectateur de savoir de quel côté de la frontière se situe l'action), de l'alternance d'ombre et de lumière provoquée (diégétiquement) par l'enseigne de l'hôtel Ritz, autant d'alternances qui rendent incertaine toute ligne bien tracée entre deux bords, deux camps, deux récits.
- 17 Quant au crime, on conviendra dès ce début de film qu'il est passé à l'arrière plan. Au code herméneutique initial qui poussait le spectateur à se demander qui est le meurtrier et quelles sont les victimes, on est passé à des questions sur le rapport entre deux policiers de 'bords' différents, et celui, plus inquiétant, entre Suzy et Grandi. Les victimes n'offrent guère d'intérêt, l'enquête ne semble pas menée à vive allure. Le crime a servi de déclencheur, mais l'intérêt du spectateur est emporté vers d'autres conflits. Tout au long du film, à une exception près, la question de savoir qui a tué Linnekar et sa compagne restera à l'arrière plan. L'attention initiale sera détournée vers un autre crime, autrement plus important, et d'autres forfaits, infiniment plus pervers.
- 18 Tout, de même que l'attention de Quinlan, franchissant à son tour la frontière vers le Mexique pour interroger nonchalamment les collègues de la victime (le procureur semble

beaucoup plus intéressé par les danseuses), est détourné de son action par la musique nostalgique d'un pianola, accompagnée de feuilles volant dans le vent, musique du souvenir dira-t-il plus tard, d'une époque où il était moins difforme et plus intime avec Tana (Marlène Dietrich) propriétaire d'un cabaret. Il ne s'agit pas seulement d'une digression. Quinlan, si autoritaire et hargneux précédemment, se transforme en gros enfant nostalgique, voire suppliant, sous le regard froid de Tana, évoque ses souvenirs, acquiert peu à peu une épaisseur psychologique qu'aucun des autres personnages ne possède, devenant le personnage le plus important du film - par le nombre de plans où il apparaît, mais aussi par le nombre impressionnant de cadrages en gros plan. Une ultime confrontation sur le terrain vague porte l'antagonisme à son plus haut degré, Quinlan ne semblant pas prendre au sérieux la menace dont est victime Suzy. Là aussi, le nombre de plans de Quinlan est plus important que ceux consacré à Vargas, la caméra plus proche de lui. L'antagonisme commence à dépasser l'opposition entre un Mexicain et un Américain raciste, et porter sur la nature même du métier de policier. Vargas affirme « C'est un sale métier de faire respecter la loi, mais c'est ce que nous sommes censés faire », ce à quoi Quinlan répond « Lorsqu'un meurtrier est en liberté, je l'attrape ». Les deux hommes, en champ contre champ, isolés chacun, sont prêts à s'affronter, au-delà de questions de prérogatives, à propos d'idéaux divergents.

Première tache de mal

- 19 Le titre français du film, 'La Soif du Mal', des plus malencontreux, peut prêter à contresens. Aucun personnage n'est assoiffé de mal, ni l'assassin ni Grandi ou ses séides, ni Quinlan. 'A Touch of Evil', c'est, littéralement, une touche de mal, ou peut-être simplement une tache, qui s'élargit avec le déroulement du film, tache qui atteindra et contaminera chacun des personnages. Le crime initial déclenche l'action ; il n'est pas la source du mal, mais son révélateur. La tache de mal moral, évidente chez l'assassin quasi invisible et chez Grandi, se verra étendue rapidement à Quinlan, puis plus discrètement et chargée d'ambiguïté, à Vargas lui-même. Quant à Suzy, c'est sur son corps même que l'image nous la montrera, à plusieurs reprises, victime privilégiée, sans défense, souillée par cette 'touche', créature féminine élue par le mal, sur laquelle il s'inscrit, visuellement, dès que Vargas croit l'avoir mise à l'abri. Les taches de mal du film sont montrées sans ambiguïtés par la caméra, redoublant visuellement le mal moral qui envahit la ville.
- 20 Suzy, aussi peu protégée dans son hôtel (mexicain) qu'elle l'était à l'hôtel Ritz, se voit (est vue), encadrée sinon encagée dans la fenêtre par une caméra située à l'extérieur, et sur son corps à demi-dévoilé s'illumine la tache blanche d'une lampe électrique. En contre champ, l'ombre d'un des neveux (le plus inquiétant, celui qu'elle a malencontreusement appelé 'Pancho'), maniant la lampe. A cette 'touche de mal' s'ajoute clairement l'image d'une cible et d'un tireur, préfigurant une pénétration symbolique plus explicite à venir dans un autre hôtel. Plus précisément, plan par plan :

alors que Vargas, en plan éloigné en contre plongée dans une rue déserte, rentre à son hôtel, la caméra pivote à gauche et révèle une fenêtre d'où une ombre projette un rayon lumineux
 contre champ : le visage et les épaules nues de Suzy sont prises dans le faisceau lumineux, petite tache blanche dans l'obscurité. Suzy tente d'échapper à la lumière. Panoramique flash sur la fenêtre opposée, où le 'neveu', vu en ombre de plus près, braque sa lampe.

énorme tache blanche ronde sur un mur nu, où Suzy apparaît, se rhabillant. Rythme syncopé des percussions, le même exactement qu'au début de la première scène avec pose de la bombe. Plan rapproché à mi-corps de Suzy, qui avance vers la fenêtre

caméra toujours dans la chambre de Suzy, révélant le dos sombre de Suzy, la rue et la fenêtre où se situe le neveu, braquant toujours sa lampe. Apparition de Suzy de profil, regardant fixement la lampe. Les cuivres se mêlent aux percussions

plan flash. Ombre chinoise de Suzy sur la fenêtre, retour dans la chambre. Suzy allume la lampe de sa chambre et se dirige vers la fenêtre où le neveu est dans la même position

retour de Suzy au fond de sa chambre

neveu avec lampe, vu de plus près, émettant des signaux lumineux.

Contre champ sur Suzy qui interpelle le neveu

- 21 Puis après quelques champs contre champs, Suzy excédée jetant la lampe vers la fenêtre opposée, et apparition inopinée de Vargas, qui ne semble pas comprendre du tout de quoi il s'agit. Le thème de la vengeance (celle de Grandi se vengeant de Vargas par l'intermédiaire de Suzy) apparaît alors dans une scène fortement marquée d'expressionnisme (rues vides, profusions d'angles obliques, contrastes marqués d'ombre et de lumières) avec en contrepoint une petite dispute entre Vargas et son épouse. Vargas a rendez-vous avec Quinlan, et Suzy va elle aussi repasser la frontière, car elle préfère s'installer dans un hôtel américain plus confortable et rassurant. Plan de Vargas et de Suzy en plongée s'installant dans une voiture, très proche du premier plan de Linnekar et de la strip-teaseuse s'asseyant dans la voiture piégée. Tout ceci sous le regard peu bienveillant de Grandi et de ses jeunes acolytes, auxquels il a expliqué qu'il ne peut se venger directement sur Vargas, mais que Suzy est une victime toute désignée. A cet instant du film, toute préoccupation sur le meurtre initial et sur l'éventuel meurtrier s'est effacée.
- 22 Vargas et Suzy, réconciliés partent en voiture pour un motel américain, suivis par Grandi. Un nouveau long baiser échangé n'amène cette fois aucune catastrophe sinon une nouvelle séparation, Vargas étant invité à rejoindre Quinlan dans une autre voiture, et Suzy conduite au Motel par Menzies, l'adjoint de Quinlan... sous le regard narquois de Grandi forcé de les accompagner. Ils ne se reverront qu'à la fin du film, qui à partir de maintenant se déroulera strictement en montage parallèle.

Piège et vengeance. Les faux indices

- 23 Il va presque de soi que le motel, en plein désert, s'avère vide de tout occupant. Panoramique vertical révélant un espace désertique, jeu de glaces et de miroirs, contre plongées avec grand angle, plafonds oppressants, mise en cage, employé d'hôtel halluciné ajoutant l'image du dérèglement de l'espace, un signifié 'folie' qui imprègne la scène...qui se termine par une sorte de surimpression du corps du veilleur de nuit qui n'est que veilleur de jour...) sur celui de Suzy, un rire de dément, Suzy laissée seule dans un motel dans le désert. Le montage en parallèle se poursuit par un retour à l'enquête initiale, avec constatation d'un vol de dynamite et enquête chez Marcia Linnekar et son amant Sanchez, pratiquement désigné d'avance comme le principal suspect, voire le coupable, par l'intuition de Quinlan.
- 24 Un très long plan séquence, plus long en fait que le plan initial, mais bien moins spectaculaire car il se déroule entièrement à l'intérieur de l'appartement de Marcia,

présente certaines de ses caractéristiques en miniature : dans un espace réduit, circulation des personnages, constamment en mouvement, dans une chambre fermée par les murs et le plafond (légère contre plongée), personnages nombreux à créer une impression d'étouffement (Quinlan, Marcia, son amant Sanchez, leur avocat, Vargas, Menzies, quelques policiers et avocats s'agitant dans un espace réduit). La caméra, sur son bras articulé, effectue des travellings à droite et à gauche, dans une sorte de ballet avec les personnages, tandis que Quinlan questionne Sanchez passablement effrayé et hystérique, au bord de l'effondrement nerveux, malgré l'appui de son compatriote Vargas et les conseils de l'avocat. Quinlan va jusqu'à gifler Sanchez. L'impression du spectateur, bien sûr, est que ce dernier est innocent. Toujours dans le même plan (travelling à gauche), alors que Vargas se lave les mains, la caméra en travelling avant fixe une boîte en gros plan, Vargas la fait tomber accidentellement dans la baignoire, et la remet soigneusement à sa place, toujours sous l'œil attentif de la caméra. Fin du plan avec départ de Vargas.

- 25 Les plans suivants nous montrent Vargas traversant la rue pour téléphoner, entrer dans une boutique, demander la communication à une femme aveugle, Suzy répondant en déshabillé dans son lit, Vargas lui expliquant la situation, ce dont elle ne se soucie guère. En arrière plan, Menzies introduit Grandi dans la pièce où se tient l'interrogatoire. Le plan de Vargas téléphonant, incapable de comprendre le danger que court son épouse, aux côtés d'une femme aveugle inexpressive, est un bel exemple de métonymie, l'aveuglement étant évidemment celui de Vargas. Ne s'étend-il pas d'ailleurs à sa défense presque ouverte du suspect Sanchez ? Si le spectateur lui-même est aveugle à cette image contaminante, il aura peut-être le temps de lire, en arrière plan derrière Vargas, l'inscription suivante « Si vous êtes assez malhonnête pour voler un aveugle, servez-vous ». Les plans suivants nous montrent le 'neveu' Pancho, assurant - pour rassurer ironiquement Suzy - au téléphone que personne ne pourra entrer en communication avec elle sans son assentiment. Les neveux de Grandi sauront affectivement se servir, grâce à l'aveuglement de Vargas.
- 26 Le conflit atteint son paroxysme dans le long plan séquence qui s'ensuit : après les protestations d'innocence de Sanchez, Menzies découvre (hors champ cela va de soi) deux bâtons de dynamite dans la boîte que Vargas avait renversée et vue vide dans la salle de bain. Le conflit éclate : caméra proche des deux hommes se faisant face de profil à mi corps...avec Grandi indiscrètement entre eux deux, comme témoin de tous les conflits, et bientôt acteur. Tout est alors prêt pour l'action qui se jouera entre les trois hommes, loin de la femme séquestrée dans le désert, dont ni son époux ni Quinlan ne se préoccupent. Quinlan, accusé par Vargas d'avoir fabriqué de faux indices, est alors tenté de s'allier, ou de chercher un accommodement avec Grandi, qui tente de lui prouver qu'ils ont maintenant un ennemi commun. La vengeance de Grandi, perçue de plus en plus clairement comme source initiale du mal, étend déjà sa tache vers Quinlan. Un gros plan sur Menzies soucieux à la fenêtre, contemplant mélancoliquement Grandi accompagnant Quinlan, le bras sous le sien (n'oublions pas que Quinlan boîte) ouvre la voie à d'autres bifurcations du récit.
- 27 La tache de mal - on peu déjà dire la tache de vengeance - ira vite s'élargissant avec les neveux Grandi s'installant dans le motel, sous les regards de Suzy à la fenêtre, l'assourdissante musique de danse dont elle se plaint en vain, coupant le téléphone lorsqu'elle désire appeler la police.

Double vengeance et changement de dimensions.

- 28 Et, tandis que la vengeance se prépare, dans le café où Grandi a invité Quinlan, une profonde modification se produit dans les rapports entre deux personnages dont seule la caméra peut saisir toute l'importance :
- Gros plan détail sur deux verres, l'un à droite, vide. Une main, tenant une bouteille, le remplit
 - Plan moyen sur Grandi, de face, tenant deux verre pleins, s'approchant par derrière (travelling à droite) que Quinlan assis à une table. Grandi debout, dominant Quinlan assis.
Grandi quitte la table pour répondre au coup de téléphone (de Pancho) en arrière-plan.
 - Plan moyen sur Quinlan devant un verre plein. Quinlan boit son verre alors que Grandi se rapproche, lui proposant de boire à leur nouvelle association. Quinlan lui répond qu'il ne boit pas, avant de s'apercevoir qu'il a déjà vidé son verre.
 - Plan à deux personnages. La caméra, en plongée saisit Grandi, debout, l'air protecteur, penché sur Quinlan, assis, le regardant de haut. La caméra recule et accentue la disproportion entre un Grandi dominant et un Quinlan tassé sur lui-même. Au bar, Grandi commande deux autres whiskies, et son ombre se penche sur Quinlan.
- 29 Quinlan, jusque là énorme, dominateur, la plupart du temps saisi en contre plongée, est ici rapetissé, dominé, filmé au contraire en plongée. Il avait cessé de boire depuis des années. Il accepte, inconsciemment, un premier whisky, et ne cessera de boire jusqu'à la fin du film. Il est devenu le complice de Grandi, et prêt, pour neutraliser Vargas, à participer à la vengeance de Grandi, vengeance qui s'étend au même moment à nouveau sur le corps de Suzy, tandis que Vargas se rend aux archives à la recherche de documents prouvant que Quinlan a forgé de fausses preuves, non seulement dans le cas Sanchez, mais dans d'autres cas, suscitant un conflit entre policiers et la perplexité de l'adjoint du procureur.
- 30 Entre temps, les menaces se rapprochent de Suzy (bruits, musique, avertissements d'une chambre voisine), le montage se chargeant de certains attributs d'un film de terreur, poignée de porte tournée, prise de drogue, entrée silencieuse dans sa chambre des 'neveux' ...toujours entrecoupé de scènes où Menzies tente d'empêcher Quinlan de boire (il est déjà ivre). Vargas poursuit son dépouillement des documents, s'affrontant de plus en plus en plus ouvertement à Quinlan, sous le regard indécis des policiers et des juristes. Et c'est au cours de ces affrontements que s'affirme ouvertement l'opposition entre deux conceptions de la police : celle de Vargas, pour qui la police est l'auxiliaire de la justice, qui assure l'ordre social en dernière instance, et celle de Quinlan, dont la seule préoccupation est de ne pas laisser un criminel s'échapper, même s'il n'y a pas de preuves de sa culpabilité. On devine déjà que Quinlan ne s'est pas contenté de fabriquer des preuves dans le cas du meurtre de Linnekar, mais que c'est chez lui une pratique courante, ce que Vargas va s'empresse de découvrir, accumulant les preuves contre Quinlan. « Le métier de policier n'est facile que dans un état policier » lui rétorque Vargas. Le film s'est élevé peu à peu à un niveau de réflexion politique que ni son début ni son genre ne permettaient d'entrevoir.

- 31 C'est au moment où Vargas découvre ces indices que Suzy, traquée par une musique de danse assourdissante, se voit confrontée à chaque fenêtre à des visages patibulaires (on n'est pas loin de la technique des films de terreur), voit une porte s'ouvrir, comme si chaque avancée de Vargas enfonçait plus profondément Suzy dans sa prison. Rien n'est montré à proprement parler d'explicite ; les ombres noires de chacun des neveux, tour à tour, l'efface ; elle est, littéralement, fondue au noir, tandis que la porte de sa chambre ne cesse de s'ouvrir, et finalement ligotée et emportée hors de sa chambre. La tache de mal s'est entièrement déversée sur elle...au fur et à mesure que Vargas découvre l'étendue des malversations de Quinlan et du mal ainsi fait à la justice.
- 32 Pendant ce temps, le spectateur a pu, par une suite de détails, reconstituer la vie et la carrière de Hank Quinlan. Jeune policier, sa femme a été étranglée par un tueur qu'il n'est jamais parvenu à inculper, et depuis il s'est juré de ne jamais laisser échapper aucun assassin, faisant de sa fameuse « intuition » le juge suprême exerçant son droit de vie ou de mort sur les suspects. Intuition qui s'est logée comme un avertisseur de rhumatismes dans sa jambe malade, atteinte autrefois par une balle tirée contre son adjoint, ce qui explique le dévouement éperdu et aveugle de ce dernier. Il est pour un temps devenu alcoolique, pilier du bar de Tana qui lui servait de consolatrice et de confidente, et qui encore aujourd'hui demeure dépositaire d'une époque peu glorieuse de son passé. Il a cessé de boire et a construit sa réputation sur l'arrestation de nombreux criminels...grâce à la fabrication de fausses preuves. Il est, c'est presque inutile de le dire, honnête, incorruptible, n'ayant aucun contact avec le crime organisé...jusqu'à son alliance avec Grandi. On voit à quel point le titre français du film 'La Soif du Mal' est trompeur. Quinlan est un *justicier* impitoyable, qui n'a rien de corrompu comme beaucoup de critiques l'affirment, mais pour qui l'idée de *justice* n'a plus de sens. Et cela est sans doute bien plus pervers que toute 'soif du mal', s'étendant bien au-delà, jusqu'à l'amorce d'un 'état policier' auquel Vargas fait allusion. L'objectif de Quinlan, c'est la vengeance, le souci de se venger d'une blessure qui ne s'est pas refermée, le meurtre de son épouse et l'impunité de l'assassin.
- 33 A la vengeance - qui le met sur le même pied que Grandi - vont s'opposer les idées plus civilisées de Vargas sur la justice et la soumission de l'activité policière à la justice, quitte à laisser s'échapper un assassin faute de preuves. A supposer que Vargas soit capable de vivre à la hauteur de ses idéaux, et de saisir la puissance de cette tache de mal qui envahit son univers...ce qui est loin d'être le cas. Tout ceci, la caméra nous le montre tout autant, et même plus, que le dialogue. Un crime initial, banal en somme, a fait exploser un univers où s'épand comme une tache de mal l'esprit de vengeance, dont Quinlan constitue le pilier, Grandi la parodie grotesque et perverse, esprit dont Vargas lui-même, à un certain détour de l'histoire, ne sera pas non plus dépourvu.

Du meurtre considéré comme un des beaux arts

- 34 Mais le gangster Grandi a sous-estimé les capacités de réaction de Quinlan, dont l'objectif, se voyant ainsi attaqué est de faire passer Vargas et sa femme Suzy pour des trafiquants de drogue, et ainsi de déjouer les accusations de Vargas. Autant pousser la machination un peu plus loin, et faire passer Suzy pour la meurtrière de Grandi. A l'hôtel Ritz, sous la lumière clignotante de l'enseigne, dans une chambre sordide, Grandi va payer l'erreur d'avoir forcé la main à Quinlan, par ailleurs ivre mort. Sur un lit de fer forgé, Suzy gît, droguée, inconsciente, sous le regard de Grandi. La scène se divise en trois groupes de

plan : préparation et annonce explicite du meurtre de Grandi ; interlude où Quinlan téléphone à Menzies, égaré, interrogeant Sanchez qui se refuse à avouer le premier meurtre, et une quarantaine de plans flash extrêmement rapides. Les plans alternent continûment de la lumière à l'obscurité, les angles obliques se multiplient, la musique (percussions et cuivre) se fait de plus en plus rapide.

- 35 Dans la première partie Quinlan prépare le meurtre sous l'œil inquiet et incompréhensif de Grandi. La sculpture de fer forgé du lit, la plupart du temps, sert de barrière entre les personnages, et ses formes arrondies contrastent avec les angles fortement obliques des murs et du plafond (Suzy dort sur le lit à peine visible). Les mains énormes de Quinlan se gagent de noir sur le corps de Grandi (en arrière-plan), puis saisissent un revolver. 'L'interlude' montre en arrière plan un minuscule Sanchez interrogé par un policier, en gros plan un Menzies désespéré par la disparition de son chef et par une vérité dont la révélation progressive le désespère.
- 36 Les quelques quarante plans flash qui constituent le meurtre de Grandi sont montés dans une esthétique de la violence fortement marquée d'expressionnisme. Le premier crime prenait, en quelque sorte, son temps (trois bonnes minutes de plan séquence), le second se veut rapide, succession de plans hachés, fragmentés, frénétiques entre obscurité et lumière, traquant Grandi dans un espace clos, puis acculé dans un coin de la chambre, tandis que Suzy agite frénétiquement la tête sur le lit, que la musique se désaccorde, paroxysme atteint par la tache de mal qui ne laisse aucune construction possible de l'espace. Le dos noir de Quinlan obscurcit parfois entièrement l'écran, une lucarne éclairée au plafond fait un instant figure d'échappée possible, Grandi, plaqué, écrasé contre le mur, tente dérisoirement de s'échapper par une fenêtre minuscule, deux gros plans des deux hommes nous plongent un instant dans un film de terreur, la musique fait écho à celle du premier meurtre. La mise à mort s'achève sur le corps de Suzy, recouverte par celui de Grandi, étranglé, crâne dépourvu de sa perruque, yeux écarquillés. Tout le poids du mal fait corps avec elle, toute la force d'une vengeance dont elle est la double victime en toute innocence. Pas de 'soif du mal' ici, mais bien plus qu'une touche ou une tache, lorsqu'elle s'éveille, droguée, demi nue, sous un cadavre aux yeux exorbités, loin de toute protection ou préoccupation de son époux.

Au seuil d'une autre vengeance

- 37 Mais Vargas semble - enfin - se rendre compte que sa femme est en danger, et se précipite dans le cabaret des Grandi, oublieux de sa qualité de policier, ne venant pas, à ses dires « en tant que policier mais en tant que mari », assommant, démolissant au passage quelques clients. Spectaculaire, la scène ne saurait faire oublier que Vargas, si ardent à traquer les faux témoignages de Quinlan, se trouve à peu de choses près dans la même situation que lui lorsque sa femme avait été assassinée : il est prêt à tuer ou torturer pour la retrouver, la vengeance a en cet instant remplacé tout désir de justice. La tache de mal a envahi tous les personnages, Vargas même s'y est perdu un instant, le bien et le mal ne se distinguent plus, pas plus que l'ombre et la lumière, un côté ou l'autre de la frontière. L'intervention heureuse des policiers permet à Vargas d'échapper à l'irréparable, le meurtre de l'un des témoins Grandi.
- 38 L'accusation montée par Quinlan contre Suzy - meurtre de Grandi - ne tient pas très longtemps. C'est Menzies, l'ami admirateur le plus proche de Quinlan, qui occupe un

instant le premier rôle : il a trouvé un indice - la canne de Quinlan - dans la chambre du meurtre prouvant que ce dernier est bien l'assassin.

Mise à mort

- 39 Il n'y aura pas d'autres crimes à proprement parler, simplement deux autres morts scènes de mort violente, celles de Menzies et Quinlan.. La tache de mal a tout envahi, elle se retirera lentement, en laissant pour le moins quelques traces. Menzies et Vargas tentent de piéger Quinlan avec un microphone porté par Menzies et prêt à enregistrer une confession de Quinlan, réfugié chez Tana comme en sa tanière. Quelle que soit la grande beauté plastique et la virtuosité technique de la dernière partie du film, elle vise plus à apporter la dernière touche (de mal ?) au portrait de Quinlan qu'à rétablir un ordre initial perturbé par le premier crime. La vengeance destructrice de Quinlan, son mépris de l'ordre social et de la justice, son souci exclusif de détruire les criminels par n'importe quel moyen fût-il illégal, sont certes condamnés, mais Welles prend soin de nous montrer que cet esprit de vengeance peut surgir en chacun de nous, comme chez Vargas prêt à tuer, dans des circonstances analogues à celles qu'autrefois a vécues Quinlan, et que la tache de mal a pour destination privilégiées, du pur fait de sa condition féminine, son épouse Suzy, souillée par l'ombre, la lumière, les (fausses) drogues et même les cadavres.
- 40 Quelle que soit la monstruosité de Quinlan, il demeure un policier dévoyé, auquel Welles (qui bien sûr joue le rôle, bouffi, énorme, vieilli à l'excès) confère une certaine grandeur, qui se manifeste dans les dernières scènes de la 'mise à mort'. Il n'y est plus guère question de la personnalité de Vargas (somme toute assez fade, incapable de protéger son épouse mais capable d'oublier son rôle social quand il le croit en danger), ni de celle de Suzy (en a-t-elle une, sinon de victime élue par son sexe ?), ni des policiers. Ni de Tana, qui est en quelque sorte la part féminine de Quinlan, sa petite musique du souvenir. Seule peut-être la personnalité de Menzies - l'ami trahi et inconsolable, ou peut-être le double honnête de Quinlan -, est enrichie lors des dernières scènes, où Quinlan est attiré hors de sa tanière. Menzies, entre autres, fait remarquer que Quinlan devait penser à sa femme lorsqu'il a étranglé Grandi, ce à quoi le monstrueux justicier répond qu'il ne cesse jamais d'y penser. Un meurtre pour un meurtre, l'éternelle vengeance. Quinlan tire sur Menzies lorsqu'il s'aperçoit qu'il est piégé, affronte encore Vargas ; Menzies, agonisant, le tue. Vargas retrouve enfin Suzy, apparemment en bonne santé. Seule Tana se préoccupe de voir le cadavre de Quinlan gisant dans l'eau au milieu des ordures. « Un grand détective » dit l'adjoint au procureur. « Mais un mauvais flic » ajoute Tana.
- 41 Un premier crime a donné le signal du désordre, la vengeance de Grandi déchaîné le mal, la curiosité de Vargas entraîné la vengeance de Quinlan, toutes deux s'accordant dans une nouvelle vengeance, qui appelle un autre crime interminablement. Les derniers mots, cependant, demeurent au représentant de la justice, qui laisse à Tana le soin de prononcer l'oraison funèbre « C'était un sacré bonhomme » (he was some kind of a man). La caméra pose un dernier regard sur le représentant de la justice laissant s'éloigner la femme que Quinlan aimait, entre deux pays indécis.
- 42 On a appris, au cours d'une des dernières répliques, que Sanchez avait avoué le premier crime, et que Quinlan avait donc raison. On n'y pensait plus beaucoup.

INDEX

Index géographique : France

AUTEUR

DANIEL BECQUEMONT

Daniel Becquemont est Professeur émérite à l'Université de Lille III. Il a enseigné à Lille III de 1970 à 2005, la sémiotique de l'image dans le département d'anglais (UFR Angellier), puis dans le département de filmologie. Il a dirigé plusieurs thèses consacrées pour l'essentiel au cinéma anglo-saxon. Il a coordonné avec Marc Renneville pour *Criminocorpus* le dossier n°3 sur les crimes et criminels au cinéma.