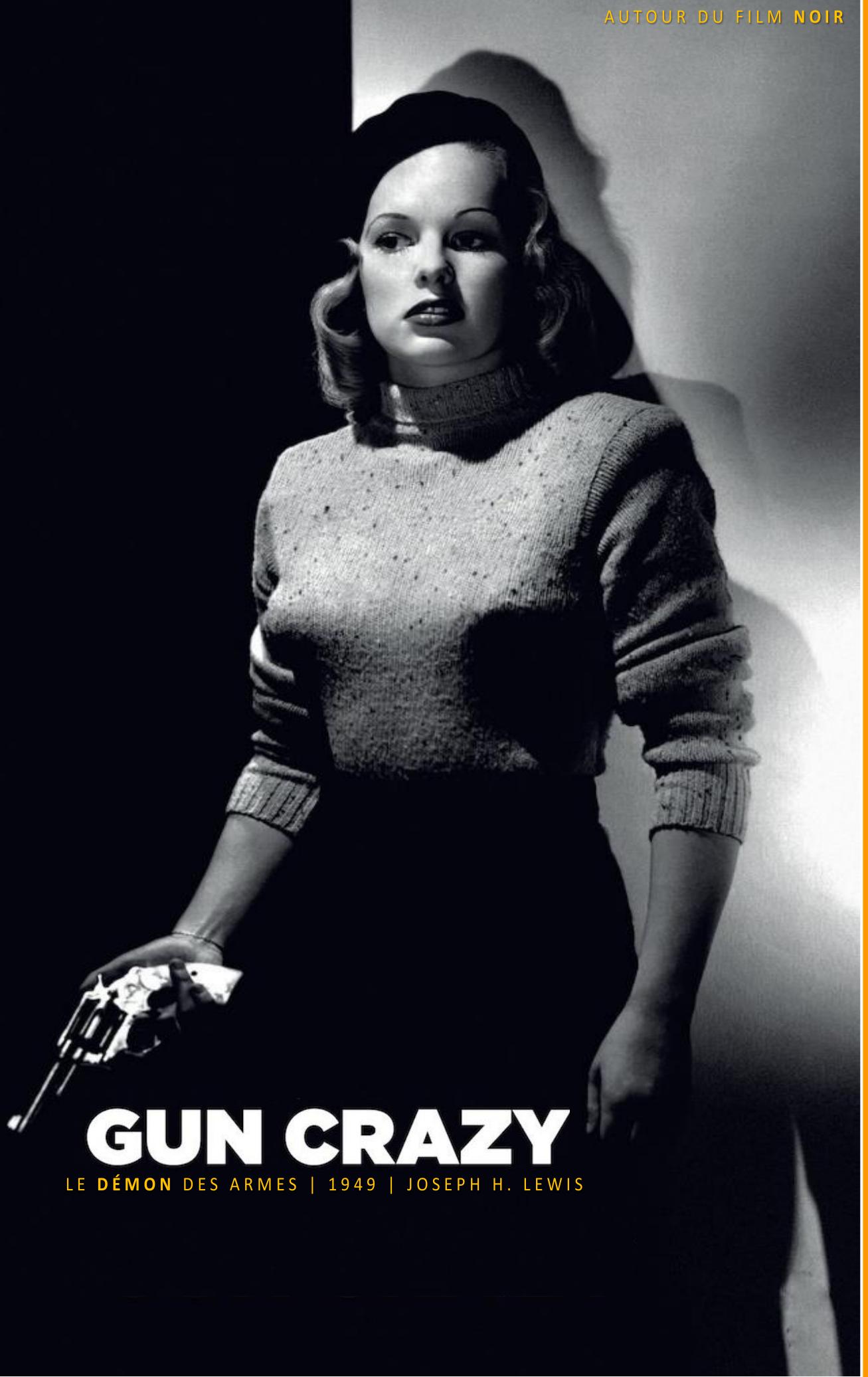


AUTOUR DU FILM NOIR



GUN CRAZY

LE DÉMON DES ARMES | 1949 | JOSEPH H. LEWIS



GUN CRAZY | LE DÉMON DES ARMES

États-Unis | 1949 | 87 mn | 1:33 - noir et blanc. Réalisation: **Joseph H. Lewis**. Scénario: **MacKinlay Kantor, Millard Kaufman [Dalton Trumbo]** d'après une histoire de **MacKinlay Kantor**. Photographie : **Russell Harlan**. Musique : **Victor Young**. Son : **Tom Lambert**. Montage : **Harry Gerstad**. Décors: **Gordon Wiles**. Costumes : **Norma Koch** - pour Peggy Cummins. Production : **Frank King, Maurice King**. Distribution: **United Artists**. Sortie : **20 janvier 1950** sous le titre **Deadly is Female**, puis le **24 août 1950** sous celui de **Gun Crazy** (États-Unis) **18 août 1950** (Paris). Interprétation : **Peggy Cummins** (Annie Laurie Starr) **John Dall** (Barton Tare) **Berry Kroeger** (Packett) **Morris Carnovsky** (le juge Willoughby) **Anabel Shaw** (Ruby Tare Flager) **Harry Lewis** (Clyde Boston) **Nedrick Young** (Dave Allister) **Trevor Bardette** (le shérif Boston) **Mickey Little** (Bart Tare, 7 ans) **Russ Tamblyn** (Bart Tare, 14 ans) **Paul Frison** (Clyde Boston, 14 ans) **David Bair** (Dave Allister, 7 ans) **Stanley Prager** (Bluey-Bluey) **Virginia Farmer** (Miss Wynn) **Anne O'Neal** (Miss Augustine Sifert) **Harry Hayden** (Mr. Mallenberg).

Depuis son enfance, Bart Tare est un passionné d'armes à feu. À peine adolescent, une tentative de cambriolage chez un armurier l'envoie dans un centre de redressement, malgré l'intervention de sa sœur Ruby et de ses amis, Clyde Boston et Dave Allister.

Après être parti à la guerre, il retrouve Ruby mariée avec deux enfants et Dave, journaliste. Quant à Clyde, il a succédé à son père au poste de shérif. Lors d'une fête foraine, Bart se mesure au pistolet avec une professionnelle du tir, Annie Laurie Starr. Son adresse le fait engager par l'organisateur du numéro, Packett, mais celui-ci se montre très vite jaloux de la passion que les deux jeunes gens éprouvent l'un pour l'autre. Renvoyés par Packett, Bart et Annie se marient. La jeune femme, qui a déjà commis un meurtre, entraîne son compagnon dans une série de hold-up de plus en plus risqués, et Bart doit souvent s'interposer pour l'empêcher de tuer gratuitement des témoins gênants.

Au cours d'un dernier hold-up, Annie tue trois personnes. Renonçant à se séparer, le couple se réfugie auprès de Ruby. Une fois de plus, Bart doit intervenir pour empêcher Annie de prendre en otage un des enfants de sa sœur. L'équipée sauvage des deux hors-la-loi s'achève dans un marais où ils sont cernés par une troupe de volontaires réunis par Clyde et Dave. Malgré de pressants appels à la reddition, Annie s'apprête à ouvrir le feu. Pour sauver ses amis, Bart se résout à l'abattre, avant de tomber lui-même sous les balles des hommes du shérif.



JOSEPH H. LEWIS [1907 - 2000]

Joseph Harold Lewis est né le 6 avril 1907 à Brooklyn (New-York) et est issu d'une famille de condition modeste. Dans l'espoir de devenir comédien, il décide à 20 ans de partir pour Hollywood. Mais une fois arrivé à destination, son rêve et son empreissement se heurtent très vite aux longues files d'attente de postulants qui se forment aux portes des studios pour obtenir rien qu'un seul contrat de figurant.

Grâce à l'appui de son frère ainé Ben, monteur de films depuis 1926 pour la MGM, le jeune homme parvient finalement à se faire engager comme coursier au service de la firme du lion rugissant. Puis, en faisant valoir à nouveau son lien de parenté, il réussit à entrer en 1935 au département montage de studios situés dans le secteur du *Poverty Row*, le « Hollywood du pauvre », composé de sociétés de production « mineures » spécialisées dans les films à très petits budgets.

C'est à l'issue de deux années effectuées en tant que monteur dans les murs de Mascot Pictures et ceux de Republic, que Joseph H. Lewis saisit l'occasion de passer pour la première fois derrière la caméra en prenant en charge la réalisation d'un film qu'on lui propose : *Navy Spy* (1937). Des débuts confidentiels et modestes, certes, mais qui amènent pourtant plusieurs compagnies à s'intéresser à lui dont Universal qui, à peine quelques mois plus tard, le recrute pour signer une poignée de série B, essentiellement des westerns. Sa carrière de cinéaste est alors lancée.

Tour à tour sous contrat avec la Columbia, la Monogram et P.R.C., Joseph H. Lewis enchaîne, jusqu'au milieu des années 40, la réalisation d'autres petites productions plus ou moins fauchées et aux scénarios parfois indigestes, en s'appliquant très tôt à leur apporter une « plus-value » par son travail de mise en scène et son imagination artistique : bien que manquant cruellement de moyens et tournés en quelques jours, *Courage of the West* (1937) séduit, notamment, pour certains de ses mouvements de caméra ambitieux et *The Invisible Ghost* (1941), malgré un scénario abracadabrant, retient l'attention pour quelques-uns de ses angles et effets visuels originaux et audacieux. Mais en se voyant aussi confier le filmage des numéros musicaux du biopic *The Jolson Story* (1946), exceptionnellement plus prestigieux, Lewis parvient là encore, par des mouvements de caméra dynamiques et des changements de plans astucieux, à se démarquer de la mise en scène abominablement conventionnelle du réalisateur principal Alfred E. Green. Par cette « incapacité » à réaliser de manière prévisible ou très académique la plupart des commandes qu'on lui confie, le jeune cinéaste parvient à développer de film en film un style singulier qui passe, entre autres, par une utilisation stratégique et hautement symbolique des angles obliques, des gros plans ultras serrés et de la profondeur de champ ; une stylisation visuelle essentiellement au service du récit, de la dramaturgie, et en cela rarement gratuite.

Ce sens de la mise en scène s'affine encore un peu plus en 1945, avec *My Name is Julia Ross* qui inaugure la décennie flamboyante au cours de laquelle Joseph H. Lewis signe, de sa carrière, ses productions les plus abouties, celles même formant notamment le petit cursus de « films noirs » qui bénéficie aujourd'hui d'une très belle réputation, avec à sa tête *So Dark The Night* (1946), *Gun Crazy* (Le Démon des armes, 1950) et *The Big Combo* (Association criminelle, 1955).

Si son western atypique *Terror in Texas Town* (Terreur au Texas, 1958) clôture sa carrière au cinéma, alors qu'il a un peu plus de 50 ans, le cinéaste décide de basculer du côté de la télévision, alors en plein essor, pour se consacrer à la réalisation d'épisodes de séries comme *Riflemen* (L'Homme à la carabine, 1958-1963) et avant de quitter définitivement les plateaux de tournage au milieu des années 60.

Toutefois, malgré ce retrait définitif en tant que réalisateur, Joseph H. Lewis continue d'être actif en donnant de nombreuses conférences dans des écoles de cinéma... jusqu'à son décès chez lui, à l'âge de 93 ans, après avoir encore présenté publiquement, cinq semaines auparavant, une projection de son film le plus célèbre, *Gun Crazy*, dans une université artistique de Los Angeles.

S'il a travaillé uniquement dans le secteur de la série B, Joseph H. Lewis n'a jamais cherché à en sortir pour autant, se satisfaisant de l'espace de liberté que ce mode de production lui proposait indirectement : autodidacte, il a construit sa propre esthétique et s'est évertué à être constamment inventif et innovant, en dépit des temps de tournage très limités et des maigres budgets qui lui ont été alloués. De ces situations drastiques, plus stimulantes que contraignantes, Lewis a su toujours en tirer un maximum, en sachant notamment résoudre avec brio un problème financier et/ou matériel en le « solutionnant » en termes de mise en scène (le recours au plan-séquence du hold-up de *Gun Crazy* pour en amoindrir le coût du filmage). Sortis dans une certaine indifférence pour la plupart, ses films les plus remarquables ont été réhabilités depuis au fil des décennies, et désormais, à l'instar de Jacques Tourneur, Jack Arnold ou encore Edgar G. Ulmer, Lewis appartient à ce cercle de « petits » cinéastes qui ont rendu de toute évidence la série B très précieuse.

Jacky Dupont



FILMOGRAPHIE 1937 *Navy Spy* • *Courage of The West* • *The Singing Outlaw* • **1938** *The Spy Ring* • *The Last Stand* • *Border Wolves* • **1939** *Two-Fisted Rangers* • **1940** *Blazing Six Shooters* • *The Man from Tumbleweeds* • *Texas Stagecoach* • *The Return of Wild Bill* • *Boys Of The City* • *That Gang Of Mine* • *Pride Of The Bowery* • **1941** *Invisible Ghost* • *Criminals Within* • *Arizona Cyclone* • **1942** *The Mad Doctor Of Market Street* • *Bombs Over Burma* • *The Silver Bullet* • *Boss Of Hangtown Mesa* • *Secrets Of a Co-Ed* • **1944** *Minstrel Man* | **Le Troubadour de Broadway** • **1945** *The Falcon in San Francisco* | **Le Faucon à San Francisco** • *My Name is Julia Ross* | **Le Calvaire de Julia Ross** • **1946** *The Jolson Story* (Alfred E. Green) Joseph H. Lewis a signé les séquences musicales sur ce film • **1948** *The Swordman* | **Le Manoir de la haine** • *The Return Of October* | **Sa dernière foulée** • **1949** *The Undercover Man* | **Le Maître du gang** • **1950** *Deadly is Female/Gun Crazy* | **Le Démon des armes** • *A Lady Without Passport* • **1952** *Retreat, Hell!* • *Desperate Search* • **1953** *Cry Of The Hunted* | **Le Mystère des bayous** • **1955** *Man On a Bus* (c.m.) • *The Big Combo* | **Association criminelle** • *A Lawless Street* | **Ville sans loi** • **1956** *The Seventh Cavalry* | **La Mission du Capitaine Benson** • **1957** *The Halliday Brand* • **1958** *Terror in A Texas Town* | **Terreur au Texas** • **1958-1963** *The Rifleman* (TV) | **L'Homme à la carabine** - 51 ép.: 1958 *Duel Of Honor* • *The Safe Guard* • 1959 *The Pet* • *Shivaree* • *The Trade* • *The Deadly Wait* • *Boomerang* • *The Patsy* • *Eddie's Daughter* • *Panic* • *Letter Of The Law* • *Surveyors* • 1960 *Day Of The Hunter* • *The Visitor* • *Hero* • *The Spoiler* • *Heller* • *The Deserter* • *Shotgun Man* • *The Fourflusher* • *The Hangman* • *Strange Town* • *Baranca* • *The Martinet* • *Miss Milly* • 1961 *Flowers By The Door* • *The Actress* • *Face Of Yesterday* • *The Wyoming Story* (Part 1 & Part 2) • *Closer Than A Brother* • *The Prisoner* • *The Vaqueros* • *Sheer Terror* • *The Stand-In* • *The Journey Back* • *Honest Abe* • *The Shattered Idol* • *Long Gun from Tucson* • 1962 *A Young Man's Fancy* • *Waste* (Part 1 & Part 2) • *Death Never Rides Alone* • *I Take This Woman* • *Squeeze Play* • 1963 *Suspicion* • *The Sidewinder* • *And The Devil Makes Five* • *The Bullet* • *The Guest* • *Old Tony* • **1959** *Alcoa Theater* (TV) - 1 ép.: *Corporal Hardy* • *The Detectives* (TV) - 2 ép.: *My Name is Tommy* • *The Hiding Place* • **1961** *Zane Grey Theater* (TV) - 1 ép.: *The Release* • *The Investigators* (TV) - 13 ép.: *The Dead End Man* • *Something for Charity* • *The Mind's Own Fire* • *Panic Wagon* • *Death Leaves a Tip* • *De Luca* • *In a Mirror, Darkly* • *Style Of Living* • *Quite A Woman* • *I Thee Kill* • *New Sound For The Blues* • *The Oracle* • *Murder on Order* • **1962** *The Dick Powell Show* (TV) - 1 ép.: *The Hook* • **1963** *Bonanza* (TV) - 1 ép.: *The Quality Of Mercy* • **1964** *Daniel Boone* (TV) - 1 ép.: *Pompey* • **1965** *Branded* (TV) | **Le Proscrit** - 1 ép.: *The Vindicators* • **1965** *Gunsmoke* (TV) - 2 ép.: *Thursday's Child* • *One Killer On Ice* • **1965-1966** *A Man Called Shenandoah* (TV) - 3 ép.: 1965 *Incident At Dry Creek* • 1966 *Plunder* • *The Death Of Matthew Eldridge* • **1965-1966** *The Big Valley* (TV) | **La Grande vallée** - 3 ép.: 1965 *Boots With My Father's Name* • *Night Of The Wolf* • 1966 *The Man From Nowhere*

LE FILM NOIR UN CERTAIN IDEAL DE LA SÉRIE B

Pendant longtemps la série B a été snobée par une grande partie de la critique cinématographique qui n'a voulu y voir qu'une production sans intérêt, confectionnée avec des budgets de misère et par des réalisateurs sans talent. Pourtant, avec les années, elle a fait l'objet d'une reconsideration à sa juste valeur, jusqu'à conduire certains de ses détracteurs à revenir sur leurs propos et à lui reconnaître enfin des qualités certaines.

Qu'est-ce qu'une série B ? Après le boom du parlant à la fin des années 20 aux États-Unis, l'industrie du cinéma doit faire face au début de la décennie suivante à la concurrence de la radio et à la chute de la fréquentation suite à la crise économique de 1929 qui a frappé de plein fouet le pays. Afin de ramener les spectateurs dans les salles, les exploitants songent alors à instaurer dès 1932, le principe de la double programmation, soit la séance de deux films pour le prix d'un. Un système qui, dès 1936, est adopté par 85% des salles américaines qui doivent répondre pour la plupart à une demande considérable du public. Pour ce faire, les grandes compagnies de films qui distribuent et détiennent aussi les cinémas à cette époque, s'organisent alors pour produire à moindre coût et à la chaîne ces petits métrages servant de préambule à la projection de productions plus prestigieuses, dites A. Car contrairement à ce que l'on peut penser, la série B n'est pas seulement l'affaire de modestes compagnies et de petits producteurs indépendants. Elle est surtout mise en chantier, dès 1933, par les grands studios : les « Big Five » (20th Century Fox, MGM, Paramount, Warner et United Artists), les 5 Majors qui décident de développer leur département petit budget ou de le créer, et les « Little Three » (RKO, Universal et Columbia) qui ne produisent certes, à l'époque, que des films au budget déjà restreint mais qui, pour l'occasion, en intensifient la mise en chantier. Les quelques « espaces » laissés inoccupés par ces maisons de production étant pris ensuite par les petits studios, ceux du Poverty Row (« l'allée de la pauvreté ») qui apparaissent en 1929 et qui ne cessent d'émerger en ce début d'années 30 : Monogram, Republic, Mascot Pictures, Eagle-Lion, Liberty, Invincible, Majesty, Grand National, Chesterfield, Lippert, Victory, Puritan... ou encore P.R.C. resté pour être la petite firme qui entreprend les projets les plus fauchés avec pas plus de 100000 \$ de budget et des tournages de 6 jours au maximum.



Republic Pictures Studios



P.R.C. Studios



Monogram Pictures Studios

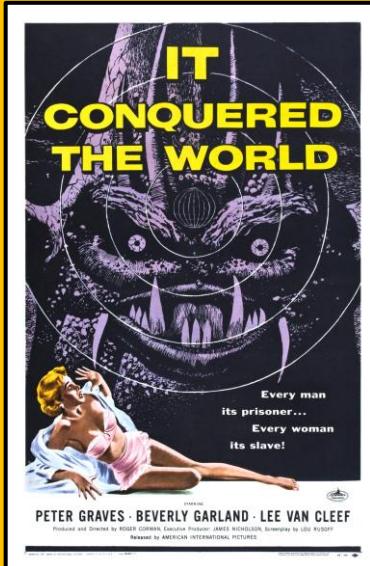


Reliable Pictures Studios

D'une durée moyenne assez courte – 70/80 minutes – et aux moyens bien inférieurs à ceux d'un film A, la série B, prend alors son envol, participant à relancer la fréquentation des salles dont la moyenne hebdomadaire était tombée de 110 à 60 millions de spectateurs de 1930 à 1932 et pour remonter à la fin des années 30 à 75 millions.

Bonne affaire pour les grands studios, ces films à petits budgets leur permettent d'utiliser les innombrables acteurs, scénaristes et réalisateurs qu'elles ont sous contrat à l'année et ainsi de rentabiliser une partie de leurs investissements. C'est aussi un champ d'expérimentation idéal pour tester de nouveaux comédiens (Glenn Ford, John Wayne...), des actrices débutantes (Rita Hayworth, Ava Gardner) ou des metteurs en scène faisant leurs premiers pas, même si d'anciens réalisateurs chevronnés du muet (James Cruze, William Beaudine...) sont aussi recrutés pour y finir leur carrière.

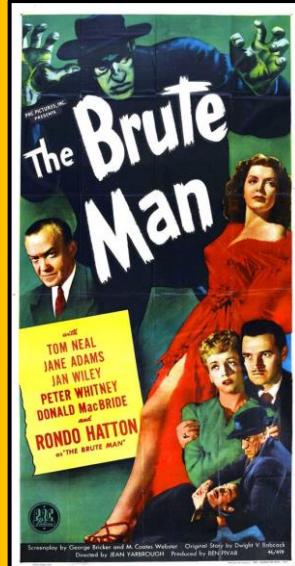
Durant les années de la Seconde Guerre mondiale, l'activité ne ralentit pas, bien au contraire. Mais en 1948, la cour suprême déclare illégale l'organisation verticale de l'industrie du cinéma, celle même qui consiste à une maison de production à avoir un contrôle total du marché du film en étant à la fois producteur, distributeur et exploitant. Les majors doivent dès lors se séparer de leur réseau de salles. La modification du système affecte quelque peu la fabrication abondante de série B qui, se trouve d'autant plus en danger qu'une nouvelle baisse de la fréquentation des cinémas se fait sentir avec l'arrivée cette fois de la télévision dans les foyers américains. Privilégiant la mise en œuvre de productions plus prestigieuses ou innovantes en Technicolor, Cinérama et 3D que celle de films à petits budgets pour ramener le public dans les salles, les grands studios abandonnent peu à peu la série B jusqu'à son déclin total à la toute fin des années 50. Décennie au cours de laquelle aussi les plus représentatives et actives petites maisons de production du Poverty Row finissent par disparaître : P.R.C. est absorbée par Eagle Lion avant de l'être à son tour par United Artists, Monogram tire sa révérence et se transforme en Allied Artists, Republic s'effondre en 1959. Face à cette disparition progressive de l'activité B, seule naît dans le même temps et à contre-courant, en 1954, American Releasing Corporation de Samuel Z. Arkoff et James Nicholson, qui deviendra deux ans plus tard en 1956, American International Pictures, la firme productrice et distributrice des premiers films de Roger Corman, de ses westerns, de ses premiers pas dans la SF et de son « cycle Edgar Poe ».



It Conquered The World (1956)
de Roger Corman



Hitler's Madman (1943)
de Douglas Sirk



The Brute Man (1946)
de Jean Yarbrough

Il convient maintenant de ne pas oublier aussi que la série B n'a pas été simplement la mise en chantier rapide de films de complément, mais une production cohérente et souvent ambitieuse qui permettait d'aborder certains thèmes sans risquer un trop grave échec financier. En fait, contrairement à une idée souvent répandue, un film de série B pouvait être une véritable œuvre d'auteur, produite avec un certain soin et, assez régulièrement, dotés de bons scripts. Les raisons ? Tout d'abord, parce que durant la chasse aux sorcières, en plein Mc Carthysme, des scénaristes inscrits sur la liste noire étaient trop marqués pour être utilisés par les grands studios et étaient donc accueillis par les petites firmes indépendantes, qui finissaient donc ainsi par bénéficier de talentueuses plumes dont celle de Dalton Trumbo, signataire du scénario de *Gun Crazy* (1950) de Joseph H. Lewis, sous le pseudonyme de Millard Kaufman. Ensuite, c'est aussi parce que les mêmes techniciens pouvaient tout simplement travaillaient indifféremment - c'est-à-dire avec le même engagement et professionnalisme - pour des films A ou des films B au sein de la même compagnie qui les employait.

Enfin rappelons également, comme le souligne par une anecdote Patrick Brion dans un ouvrage sur la série B, qu' : « il pouvait arriver qu'un film produit par une petite compagnie indépendante soit distribué par une « Major ». Ainsi, le premier film américain de Douglas Sirk, *Hitler's Madman*, produit par PRC, fut-il jugé « trop bon » pour les directeurs de la firme : le label PRC, synonyme de productions hyper fauchées, ne présentant d'autre intérêt que de faire passer une petite heure avant la projection du « grand film », risquait de diminuer le potentiel public du film. Aussi celui-ci fut-il vendu à MGM, qui en assura la distribution, et qui en devint ainsi le producteur « officiel ». Le contraire pouvait également se produire, lorsqu'une « Major » se retrouvait avec un film tellement raté qu'il risquait de nuire à l'image de marque de la firme. Il se trouvait alors toujours quelque compagnie prête à l'accueillir, comme le fit par exemple PRC pour *The Brute Man* de Jean Yarbrough, produit par Universal, ou pour *Strange Holiday* d'Arch Oboler, avec Claude Rains, produit en 1942, et qui dut attendre 1946 pour être distribué ».

Série B et film noir Si le western et la SF sont deux genres qui composent une grande part de ces petites productions mises en chantier, le film noir occupe aussi une place importante, celui-ci s'étant développé essentiellement en bénéficiant également de budgets réduits. Et son lien est même d'autant plus fort qu'il a disparu en même temps que la double séance et donc justement avec les films de série B.

Ce genre a trouvé dans ce cadre, l'espace et les conditions dans lequel il ne pouvait que s'épanouir davantage : un bon nombre de productions A de films noirs se caractérisent déjà certes par leur audace, leur créativité et leur innovation narratives et techniques comme *Lady in The Lake* (La Dame du lac, 1946) de Robert Montgomery dont l'originalité et la singularité de la mise en scène reposent notamment sur l'utilisation de la caméra subjective qui ne rend « visible » Marlowe, le protagoniste, que lorsqu'il se trouve devant un miroir. Procédé repris aussi dans *Dark Passage* (Les passagers de la nuit, 1946) de Delmer Daves, dans sa première heure, où le spectateur est supposé là aussi, voir par les yeux du « héros », ici faux coupable et homme traqué, dont le visage refait par la chirurgie esthétique, se révèle au public qu'en milieu de récit.

Le film noir, au canevas scénaristique souvent complexe avec flash-backs, séquences enchaînées (*The Locket* de John Brahm, 1944) et aux multiples retournements de situations, va, en tant que genre populaire subversif, gagner encore plus en inventivité dans le champ de la série B.



Par ce format de production, le film noir, dont l'univers composé de psychotiques asthmatiques ou fétichistes, de vamps, de couples maudits en fuite et flics ou privés pourris jusqu'à l'os s'est défini comme le reflet à peine déformé d'une Amérique schizophrène, va être parfois un terrain d'inventions narratives et de procédés techniques confinant parfois à l'expérimental. Si *D.O.A.* (Mort à l'arrivée, 1950) de Rudolph Maté se caractérise par son sujet original (un homme empoisonné se déclarant dès le générique condamné, n'a que quelques heures pour enquêter sur son propre décès à venir et trouver l'identité du coupable), *The Thief* (L'Espion, 1952) de Russell Rouse est aussi un très bel exemple de ce qui a pu être entrepris singulièrement dans le champ de la série B : racontant l'histoire d'un scientifique spécialisé dans la recherche atomique qui dérobe des plans top secret afin de les remettre à une mystérieuse organisation, ce film se distingue en effet par son absence totale de dialogues et de mots prononcés par les personnages. Mais sans être muet pour autant – puisque le téléphone sonne, des pneus crissent, une femme crie et le traître se met à hurler de rire dans une violente crise d'hystérie, L'Espion n'est pourtant pas un exercice de style gratuit car ce qui n'aurait pu être qu'un artifice de mise en scène devient obsédant et sert une vraie intention : L'absence de paroles, comme la réalisation étouffante, la lenteur de la progression narrative et la construction en boucle, quasiment cyclique fait de ce film un cauchemar, la première demi-heure reprenant la même action (le vol des documents) trois fois de suite à l'identique avant qu'un grain de sable n'enraye la machine. L'Espion devient alors un film sensoriel plus qu'un simple thriller politique tourné en pleine période anti-rouge et bien que surfant certes sur la paranoïa ambiante de l'époque, ce film noir se démarque par sa réelle ambiguïté, car Ray Milland incarne une bête traquée qui sombre progressivement dans la folie, non pas à cause de ses remords ou d'un sentiment de culpabilité, mais parce qu'il est seul et accablé par le non-dit. Et c'est cet isolement, renforcé par l'apparition de la femme fatale et du désir qui ne pourra être dit et assouvi, qui explique sa chute progressive. Ainsi, en se servant d'un gimmick (aucune parole prononcée), Russell Rouse a réalisé un vrai film existentiel qui atteste bien du degré d'exigence qui a pu caractériser parfois certaines productions B « noires » de l'époque.

Spécialisé à ses débuts jusqu'au milieu des années 40 dans les westerns de petites factures, Joseph H. Lewis est venu au film noir en 1945, avec *My Name is Julia Ross* juste après avoir signé pour R.K.O. *The Falcon in San Francisco* (1945), une aventure du faucon, le personnage créé par Michael Arlen.

La série de titres qu'il signe entre 1945 et 1955, reste exemplaire et fait de l'auteur l'un des meilleurs artisans du film à petit budget : en œuvrant dans le genre, Joseph H. Lewis a signé non seulement certains de ses films les plus maîtrisés mais témoigné lui aussi de cette liberté d'expression et d'une certaine ingéniosité dans la mise en scène que l'on retrouve dans une bonne partie de la production B. Chacune de ses réalisations se distingue par leur inventivité et leur singularité même si, certes, les habiles « ficelles » du *Calvaire de Julia Ross* (1945) ne manquent pas de faire songer à celles du « thriller » gothique *Gaslight* (Hantise, 1944) de George Cukor et la facture « réalisme-documentaire » de *The Undercover Man* (Maître du gang, 1949) s'inscrit dans une certaine mouvance de l'époque avec d'autres films comme *T-Men* (La Brigade du suicide, 1947) d'Anthony Mann et *The Naked City* (La Cité sans voiles, 1948) de Jules Dassin.



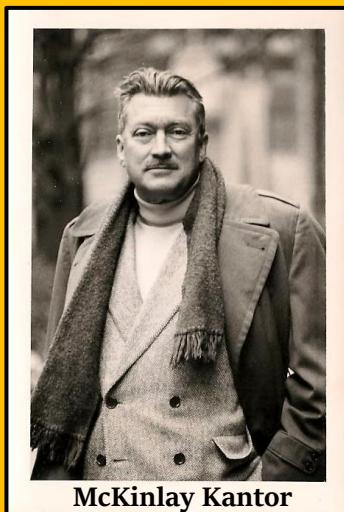
En cela, parmi ses plus belles réussites et hormis *Gun Crazy* (Le démon des armes, 1950), son chef-d'œuvre, *Cry of The Hunted* (Le Mystère des bayous, 1953) séduit par son climat fiévreux qu'instaure Lewis au fil du récit, l'évolution du rapport de forces qui s'établit entre le gardien de prison et l'évadé qu'il poursuit, mais aussi par l'un de ses points d'orgue, chargé de symbolisme, cette séquence de rêve hallucinatoire dans un couloir enfumé où des explosions tirent des panaches d'eau qui éclatent, projetant de gigantesques ombres expressionnistes sur le mur ; *So Dark the night* (1946), est une petite production fascinante restée trop longtemps méconnue et qui a été redécouverte récemment. Narrant l'histoire d'un inspecteur de police parisien qui enquête sur le meurtre d'une jeune femme dont il était tombé amoureux et avec laquelle il devait se fiancer, ce film noir brille par sa manière dont la mise en scène, toute en nuances, est mise au service d'une intrigue dont le récit est celui d'un homme qui se dirige peu à peu vers sa propre destruction : avec *So Dark The Night*, Lewis nous conte une romance fatale qu'il traite plastiquement de manière admirable en la faisant progresser dans une tonalité lumineuse et parfois impressionniste (Renoir) vers, petit à petit, une atmosphère envahie de plus en plus par les ombres d'un expressionnisme, en l'occurrence, bien plus sombre et tourmenté, jusqu'à la révélation où le protagoniste, individu schizophrène, découvre en même temps que le spectateur, dans un final éblouissant, son moi divisé qui trouve son expression visuelle au travers d'un jeu de miroirs, de fenêtres et de reflets. Enfin, *The Big Combo* (Association criminelle, 1955) est sans nul doute l'un des films les plus maîtrisés du cinéaste : cette traque obsessionnelle menée par un flic pour mettre hors d'état de nuire un chef de gang est d'une efficacité narrative exemplaire, traversée une nouvelle fois par des idées de mise en scène fabuleuses sans avoir recours à des effets appuyés et une débauche de moyens comme en témoigne la séquence de « torture au sonotone », l'exécution « muette » du bras droit du caïd qui s'est retourné contre ce dernier pour le trahir et prendre sa place, la mort dans la chambre de l'amie du policier ou encore la confrontation finale dans le hangar... Toute une série d'instants où, bien au contraire, leur intensité dramatique frappe le spectateur par leur minimalisme et/ou leur sécheresse abrupte. Désespéré, brutal et sensuel, *Association criminelle* est un film où les non-dits sont inquiétants, les rapports entre les personnages sont violents et ambigus (amour-haine).

Mais c'est aussi et surtout un film audacieux pour l'époque à bien d'autres égards tel ce mouvement de caméra s'approchant peu à peu sur le visage en gros plan de Jean Wallace s'abandonnant à son amant criminel, Richard Conte, qui s'affaire à ses pieds, mais hors-champ, à la faire jouir... ou encore la caractérisation des deux tueurs sadiques et déterminés campés par Lee Van Cleef et Earl Holliman qui met en avant leurs rapports ouvertement homosexuels. Film aux multiples personnages fouillés et complexes, **Association criminelle**, par sa violence rude et pleinement assumée n'est pas sans rappeler parfois Kiss, Me Deadly (En quatrième vitesse, 1955), autre titre du genre culte, tourné la même année par Robert Aldrich.

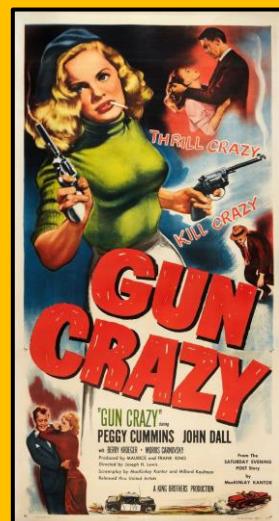
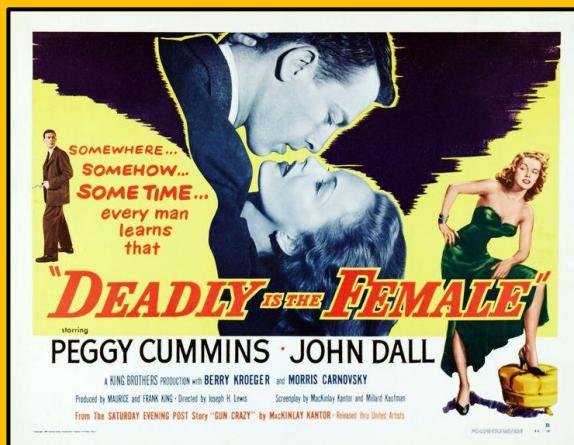
On peut noter enfin, que certains westerns mis en scène par Joseph H. Lewis sont « contaminés » par des éléments du « Noir » comme en témoigne *A Lawless Street* (Ville sans loi, 1955), *The Halliday Brand* (1957) et surtout *Terror in Texas Town* (Terreur au Texas, 1958) où le tueur à la solde du propriétaire terrien faisant imposer ses règles, a totalement le profil des assassins psychotiques, froid et sadique que l'on retrouve dans les polars urbains des années 40 et 50.

GUN CRAZY LE DÉMON DES ARMES

C'est en 1949, juste après avoir réalisé *The Undercover Man* (Maître du gang, 1949) avec Glenn Ford et décidé de rompre prématurément son contrat qui le lie depuis 1945 à la Columbia pour sept films, que Joseph H. Lewis se voit proposer la réalisation de **Gun Crazy** (Le Démon des armes, 1950) par les frères King, Maurice et Frank, d'anciens gangsters qui ont fait fortune dans le racket des machines à sous et qui, après avoir décidé de se ranger, ont investi leur argent dans la production cinématographique indépendante en finançant des films comme *Dillinger* (Max Nosseck, 1945) ou encore *The Gangster* (Gordon Wiles, 1947).



McKinlay Kantor

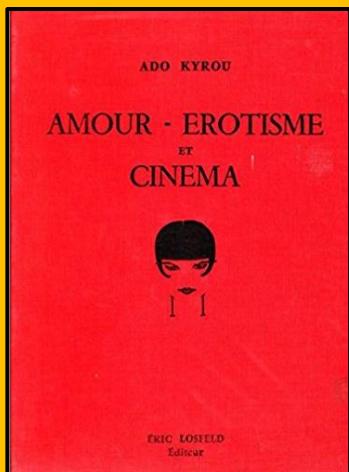


Premier et dernier film offert à Lewis hors studio, **Gun Crazy** est l'adaptation d'une nouvelle au titre homonyme écrite en 1940 par le prolifique journaliste et écrivain McKinlay Kantor, qui narre l'histoire de l'amour fusionnel de deux jeunes marginaux devenus criminels à cause de leur passion destructrice pour les armes à feu. Au-delà de son sujet, le projet séduit d'autant plus le réalisateur que les moyens qui lui sont alloués sont confortables - 500 000 \$ et 30 jours de tournage -, qu'il bénéficie de la part de King Brothers, d'une liberté artistique bien plus grande que celle qui lui était accordée jusqu'à maintenant, et que le talentueux Dalton Trumbo, en a signé le script (sous le pseudonyme de Millard Kaufman).

Bien qu'aujourd'hui le film soit devenu culte et qu'il ait influencé énormément de cinéastes comme Jean-Luc Godard pour *A bout de Souffle* (1959), Arthur Penn pour *Bonnie and Clyde* (1967), Terrence Malick pour *Badlands* (La Balade sauvage, 1973) ou encore David Lynch pour *Wild at Heart* (Sailor et Lula, 1990), **Gun Crazy** n'a pas rencontré le succès escompté à l'époque dû en partie à une mauvaise exploitation commerciale : le film a mal été distribué une première fois par la United Artists en janvier 1950 sous le titre *Deadly is The Female*¹ alors que la MGM avait proposé de racheter le film pour la somme d'1 million de dollars à condition que ne soient pas mentionnés au générique les noms des frères King - ce qu'ils refuseront. Aussi, à l'affiche d'un nombre moins important d'écrans, le film a été un échec, avant de ressortir à nouveau en salle six mois plus tard, en août 1950, sous le titre cette fois de **Gun Crazy** mais sans pour autant rencontrer davantage son public.

¹ Après les habituelles avant-premières dans les petites villes américaines, les producteurs, qui ont tenu compte de la moralité corrosive du film et de la mauvaise impression qu'a laissée à certains spectateurs non prévenus le contenu idéologique du film, ont remplacé le titre par une phrase de la Bible *Deadly Is The Female* (Mortelle est la femme)

Ce n'est qu'en 1958, véritablement, que le film de Joseph H. Lewis a trouvé son premier ardent défenseur en la personne d'Ado Kyrou, réalisateur et écrivain de cinéma, proche d'André Breton et des surréalistes avec ces quelques lignes écrites dans le livre *Amour érotisme et Cinéma* : « *Gun Crazy* de Joseph H. Lewis n'atteint pas les sommets du chef-d'œuvre de Fritz Lang (*J'ai le droit de vivre*, 1937), mais de tous les films récents sur le thème du couple poursuivi par la société, il est de loin le plus poétiquement subversif. Beaucoup de bruit a été fait à propos des *Amants de la Nuit* (Nicholas Ray, 1948), un soi-disant film "maudit" [damné], moralisateur et agaçant - oh! Les héros de ce film sont les petits bourgeois de la rébellion, les fonctionnaires de la vie « hors la loi », les Antoine et Antoinette du crime. Annie Laurie Starr (Peggy Cummins) et Bart Tare (John Dall) forment l'admirable couple de *Gun Crazy*. Ce film, basé sur un roman de McKinley Kantor, a été pris en main par Joseph H. Lewis qui l'a imprégné d'un mouvement grandiose et passionné. (...) Quelles que soient leurs idées personnelles, Annie Laurie et Bart sont impuissants à se séparer. Leurs descriptions sont diffusées sur toutes les stations de radio, l'étreinte de la police les rapproche. Il ne leur reste qu'un moyen d'être sauvés: se séparer et se retrouver deux mois plus tard dans un autre pays. Chacun dans une voiture différente, ils partent dans des directions opposées après s'être embrassé une dernière fois. Les voitures n'ont pas fait quinze mètres quand, en un seul mouvement, elles font demi-tours et se précipitent l'une vers l'autre. Sans dire un seul mot, Annie Laurie saute dans la voiture de Bart et ils se lancent vers leur destin mortel. La prudence est un mot dénué de sens pour les amoureux. Leur sourire s'embrase, triomphant: conscients des dangers qu'ils courrent ensemble, prêts à affronter la mort, ils préfèrent cela à la séparation. Après s'être défendu contre la police qui les a traqués dans le marais, un dernier désaccord violent incite Bart à tirer sur Annie Laurie. Leurs poursuivants, se croyant attaqués, mitraillent le couple. Ils meurent dans les bras l'un de l'autre et les dernières paroles de Bart en regardant le cadavre d'Annie Laurie sont "Je ne l'aurais pas fait autrement"».



J'ai le droit de vivre (1937) de Fritz Lang



Les Amants de la Nuit (1948) de Nicholas Ray

Ode à l'amour fou et à la révolte bien avant d'être un film de gangsters selon Kyrou, *Gun Crazy* se dote effectivement de cette dimension que ne portent pas en eux - ou du moins avec autant d'évidence - les films de Lang et Ray, même s'ils content aussi la tragique destinée de deux couples de criminels en fuite, unis jusqu'au bout dans leur ultime voyage et quel qu'en soit l'issue.

Quand les contraintes deviennent idées de mise en scène

Gun Crazy est un film à l'esthétique visuelle moins soulignée que celle de *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, 1944) de Billy Wilder, qui repose notamment sur une certaine stylisation appuyée de la lumière et des ombres héritée de l'expressionnisme allemand. Cependant, il n'en demeure pas moins extrêmement travaillé sur le plan de la photographie, de la composition de ses plans mais aussi au niveau de son rythme, assuré par un sens du découpage que le cinéaste maîtrise depuis ses débuts dans le cinéma en tant que monteur. Au regard de son traitement formel, on ne peut que saluer l'admirable travail de Joseph H. Lewis. Mais il convient aussi de le faire doublement pour sa grande et brillante faculté à avoir su répondre également à certaines contraintes en les solutionnant par des idées de mise en scène qui n'étaient donc pas envisagées au départ et qui au final, participent grandement à faire de *Gun Crazy* un film mémorable : ces contraintes sont bien évidemment d'ordre budgétaire tout d'abord. C'est pourquoi, Lewis a d'entrée réduit le script initial de 500 pages à 125, puis entrepris d'opter pour une même concision dans la phase de réalisation de certaines séquences qui sont devenues parmi les plus emblématiques du film.



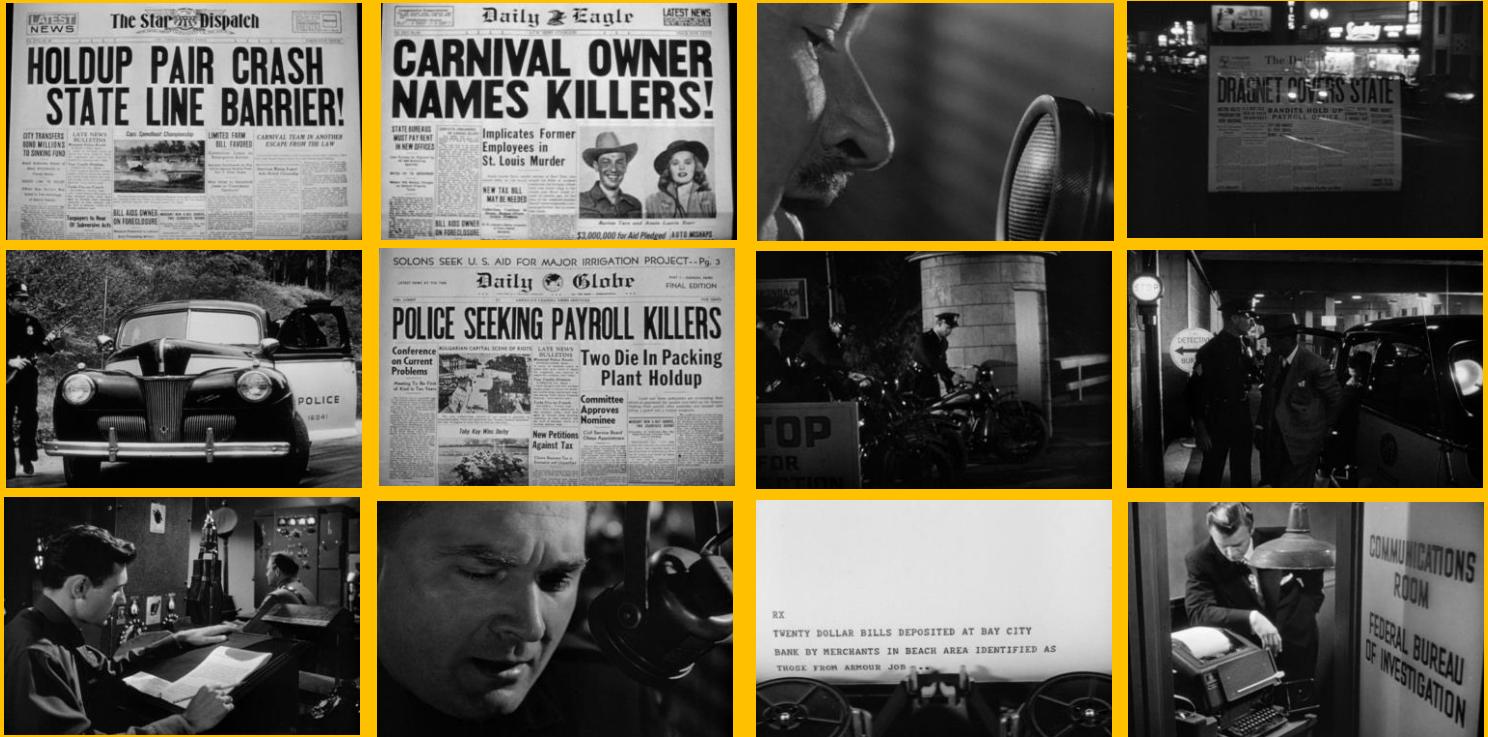
Ce sont essentiellement celles des braquages qui ont fait l'objet de ce dernier traitement : en premier lieu, le réalisateur a recouru au principe de l'ellipse pour l'évocation des premières attaques à main armée du jeune couple, chacune de celles-ci, constituées d'un seul plan court, se succédant rapidement en fondu enchaîné. Bien que pensé pour réduire le coût de production, cet exercice de synthèse, qui repose sur la forme de la séquence à épisodes, parvient au final par transmettre aussi au public une sensation de vitesse qui, en compressant ainsi le temps, rend bien compte à la fois de la fulgurance de l'engrenage dans lequel les deux hors-la-loi tombent et de ce qui devient pour eux leur (acte) quotidien.

Ensuite, le plan séquence du hold-up, qui caractérise la scène la plus célèbre de **Gun Crazy**, a été aussi pensée avec ce même souci d'économie budgétaire que Lewis explique lors d'un entretien en ces termes : «*Dans le script, la scène faisait 17 pages. La voiture arrive, le couple descend, entre dans la banque, sort les armes et fait coucher les gens. Ils sortent à toute vitesse. Ils se précipitent vers leur voiture, démarrent et sortent de la ville, poursuivis par la police. Ça veut dire quoi ? Deux décors, un en extérieur, l'autre en studio, pas mal de figurants et 4 jours de tournage car à cette époque on tournait 3 à 4 pages de scripts par jour*». Face à ce constat, le réalisateur a choisi alors de rester tout le long de la séquence à l'intérieur de la voiture, de filmer l'arrivée et la fuite, en éludant le braquage et en ne montrant à la place que Laurie, postée devant la banque, en train de converser avec un policier pour détourner son attention et avant de l'assommer pour l'empêcher d'intervenir au moment où Bart, son compagnon sort de l'établissement, l'argent en main. Par cette idée de mise en scène, Lewis a réussi à résoudre à nouveau un problème de scénario tout en donnant une dimension singulière à la séquence : par ce filmage du siège arrière de la voiture des deux braqueurs, le spectateur se trouve en immersion unique dans l'action, et comme en situation de « connivence », c'est-à-dire jusqu'à avoir le sentiment de devenir, l'ombre d'un instant, le complice et troisième acteur de cette virée hors-la-loi.



Après, si les braquages sont montrés de façon parcellaire et elliptique c'est aussi pour répondre à une autre contrainte, celle de la censure qui n'autorisait pas à l'époque la représentation d'un acte d'attaque à main armée ou de cambriolage dans sa continuité, afin de ne pas avoir à donner le sentiment d'offrir un mode d'emploi aux apprentis bandits. Une scène du script qui devait justement représenter un braquage dans son intégralité, a donc été remplacée par une autre où le couple sort en courant d'un bâtiment, le Rangers Growers, traverse la rue et où Annie commence à ouvrir le feu. Cette séquence en extérieur telle qu'elle est tournée - tout comme celle du plan-séquence précédent - se dote, par sa lumière crue et sans effet, mais aussi par cette expression d'urgence brute et d'instantanéité qu'elle dégage, d'une facture extrêmement réaliste qui caractérise une certaine partie du film.

Sans fioritures, abrupte et à la fin de laquelle Bart retient le bras de Laurie, pour l'empêcher, agressive et déterminée, de vider son chargeur sur de malheureux passants, elle met on ne peut mieux en avant l'état de confusion qui gagne à cet instant violemment le couple et place le spectateur par rapport à l'action qui se déroule dans une proximité très « directe » et « live », comme s'il devenait non plus complice mais cette fois-ci témoin d'un fait divers en train de se dérouler : après le hold-up en plan-séquence, le filmage de Lewis instaure ici une nouvelle fois une sorte de « caméra vérité » qui finit par s'inscrire comme en cohérence avec le traitement esthétique dont se pare épisodiquement la mise en scène, à chaque fois que les méfaits de Bart et Laurie sont relayés par la presse et que les forces de l'ordre se mettent en quête de les retrouver.



On peut d'ailleurs considérer que **Gun Crazy**, réalisé en pleine période où émerge le polar réaliste tourné en décor naturel, n'est pas sans évoquer ainsi, par instants, cette production de films noirs comme **The Naked City** (La cité sans voiles, 1947) de Jules Dassin ou **Call Northside 777** (Appelez Nord 777, 1948) d'Henry Hathaway, où est mis en avant une « texture » documentaire et/ou un réalisme de l'action afin notamment d'exposer avec la plus grande « exactitude » ou « précision » possibles les méthodes d'investigation mise en œuvre par les représentants de l'ordre et de la justice pour traquer le crime et protéger les citoyens. Ce que **The Undercover Man** (Maître du gang, 1949), le précédent film de Joseph H. Lewis, se chargeait déjà de faire valoir en partie par son dispositif filmique.

« C'était une histoire d'amour et pas un film de gangsters » - Joseph Lewis, au sujet de **Gun Crazy**

Bart et le motif de la rupture

Gun Crazy est un film qui poursuit la mythologie du couple traqué que Fritz Lang a créée avec **You Only Live Once** (J'ai le droit de vivre, 1937) et qui a ensuite été exploité par Nicholas Ray avec **They Live by Night** (Les amants de la nuit, 1948). Et c'est à ce titre que l'œuvre de Lewis est en effet avant tout l'histoire d'une rencontre et d'une passion amoureuses entre deux marginaux que de nombreux cinéastes tels Jean-Luc Godard (**À bout de souffle**, 1959), Arthur Penn (**Bonnie and Clyde**, 1967), Terrence Malick (**Badlands**, 1973) ou encore David Lynch (**Wild at Heart**, 1990) sauront se souvenir pour nourrir leur propre univers. Tout au long de ce récit d'un couple qui se forme, flirte avec le danger et trouve inéluctablement la mort « au bout du chemin », Lewis ne cesse de prendre un soin méticuleux « à parler » de ses deux protagonistes via sa mise en scène et ce dès les premières images du film :



D'entrée, le spectateur fait connaissance avec Bart, un jeune garçon fasciné par les armes à feu qui, de nuit, brise la vitrine d'une armurerie afin de voler un revolver et avant de se faire arrêter par un policier témoin du délit. L'acte de l'enfant et la situation dans laquelle il finit par se retrouver aussitôt, étendu sur le sol, placent sans préambule le public face à une séquence forte. Mais cette ouverture, Lewis se charge de l'amplifier dramatiquement par des choix de mise en scène très graphiques, comme pour mieux l'imprimer dans la mémoire du spectateur : une ambiance nocturne tendue rendue par le jeu des éclairages et la présence d'une pluie diluvienne dès le premier plan, le travelling filé sur l'arme emportée par l'eau et glissant sur l'asphalte jusqu'au pied de l'agent de police, ou encore le gros plan en contre plongée sur celui-ci pour renforcer symboliquement l'image de l'autorité répressive qu'il incarne.

Par ce traitement quelque peu appuyé, Lewis souligne l'importance « originelle » de cette séquence qui expose comment, l'espace d'un instant, Bart s'est fait hors-la-loi pour la première fois, par passion ici des armes, et qu'en se livrant ainsi au vol, il s'est « mis en marge » de la société. Une séquence qui s'avère bien évidemment on ne peut plus annonciatrice de ce qu'il adviendra du jeune homme lorsqu'il rencontrera Annie Laurie Star (il accomplira ce même parcours, en s'adonnant à nouveau à des actes délictueux, par amour cette fois d'une femme) mais qui, surtout, associe d'entrée Bart, par sa mauvaise action, au motif de la rupture, fil rouge auquel il sera étroitement lié tout au long du récit et sous diverses déclinaisons.



Rupture sociale ▪ Le vol de l'arme fait de lui en effet un délinquant et par là même un individu comme on dit en rupture avec la société. S'enchaîne alors cette longue séquence au tribunal où le jeune garçon est jugé pour son acte, et au fil de laquelle, sa sœur et deux de ses amis, Clyde et Dave viennent notamment témoigner en sa faveur.

Au terme de l'audience et face à l'enfant, le juge ne se montre pas clément en s'adressant à lui par ces mots : « *Nous ne te jugeons pas parce que tu aimes tirer, mais parce que cette passion est devenue une obsession dangereuse. Tu comparais devant nous pour vol avec effraction. Tous nous voulons des choses, mais leur possession est régie par la loi. Tu as commis un délit très grave. Mon intérêt n'est pas seulement de veiller à ton intérêt, mais à celui de la communauté. Il va falloir te placer dans un nouvel environnement. Tu y grandiras sans mettre en péril la vie et les biens d'autrui*

 ».

Cette condamnation vise à mettre Bart à l'écart, dans un cadre réglementé, afin qu'il ne puisse nuire aux autres, qu'il se responsabilise et qu'il parvienne également à se construire. Mais l'initiative apparaît comme d'ores et déjà vainque puisque tout au long de la séance et avant que le verdict ne tombe, Lewis fait preuve d'une grande maîtrise dans la manière de « condamner » Bart en le définissant comme un jeune garçon qui ne pourra jamais véritablement s'intégrer, au-delà de l'affaire pour laquelle il comparaît : prostré sur une chaise, immobile, à proximité d'une fenêtre dont les barreaux évoquent ceux d'une prison, Bart apparaît souvent à l'arrière-plan ou en bord cadre, comme déjà irrémédiablement en position d'exclu, dans un lieu où sont réunies des personnes qui, par leur profil, représentent symboliquement la famille, la justice, l'éducation, autant de sphères censées être garantes d'un ordre ou d'un équilibre social.

En fonction des appels à la barre, le jeune homme apparaît ou non à l'image de manière très significative. Ainsi, si lors du témoignage de l'institutrice, le seul à charge, sa présence derrière elle est à chaque fois notable, soit il est totalement hors-champ lorsque l'on vient prendre la parole pour le défendre (ses amis, le shérif), soit il s'efface en sortant petit à petit du cadre au fur-et-à mesure que sa sœur s'explique sur sa conduite jusqu'à totalement disparaître à l'instant où dans un ultime désir de le sauver de la situation dans lequel il se trouve, elle propose de le prendre en charge en l'accueillant dans son foyer. Ainsi, au fil de la plaidoirie, Bart semble donc n'exister qu'en tant qu'accusé et coupable mais non plus déjà en tant qu'individu potentiellement innocent ou excusable, et au final encore moins comme une personne gérable, et en ce sens socialisable.



Rupture morale • Au cours de cette même séance au tribunal, la sœur de Bart évoque la première fois où son jeune frère a été confronté à la mort après avoir tiré sur un jeune poussin avec une carabine à plomb qu'on lui a offert. Ce fait, dévoilé en un flash-back et à la fin duquel le jeune garçon s'effondre en sanglots juste après avoir commis l'acte, a, pour la jeune femme, l'importance de faire comprendre au juge (et en même temps au spectateur) que si Bart aime les armes, il répugne pour autant à tuer. Ce que valident par ailleurs, ses deux amis, Clyde et Dave, lorsqu'ils évoquent la fois où il s'est refusé, lors d'une promenade, à abattre un autre animal.



Lewis nous le confirme aussi, par sa mise en scène, lors de ce deuxième flash-back, en nous délivrant une image forte et magnifique : celle du poing de Bart qui se serre spasmodiquement à chaque détonation alors que l'un de ses camarades est en train de mettre en joue avec le fusil et de viser en direction d'un couguar aperçu au loin. La manière dont il utilise ici le premier plan et l'arrière-plan synthétise et symbolise en définitive admirablement le combat moral que Bart n'aura de cesse de livrer tout au long du récit, à savoir celui de rester fidèle à son refus de tuer malgré sa passion des armes et surtout celle liant à Laurie, dont il tombera amoureux lors d'une exhibition foraine.

Ce plan ainsi composé, c'est l'expression d'un tiraillement qui ne va jamais cesser de grandir, celui d'un conflit intérieur - qui agite et mine d'ailleurs souvent les protagonistes des films de Joseph H. Lewis (**So Dark The Night, Association criminelle...**). Mais c'est aussi celle d'une lutte de chaque instant, pour ne pas céder à ce que l'on refuse à faire et qui, non seulement, induit le principe de résistance, mais aussi n'exclut pas celui du renoncement. Et à ce dernier titre, le motif de la rupture se trouve alors une nouvelle fois potentiellement en jeu et associé encore à Bart, mais cette fois-ci vis-à-vis d'une règle qu'il s'est scrupuleusement imposée.



Rupture conjugale • Au début de leur relation, Laurie pousse à deux reprises Bart à se décider à vivre dangereusement, la jeune femme aspirant à avoir un homme qui ose tout. Après une longue réticence, mais par amour pour elle, le jeune homme accepte de se livrer au braquage de drugstores puis au pillage de banques, se retrouvant ainsi, une nouvelle fois, par le vol, en rupture avec la société. Mais Bart, devenu hors-la-loi, va toutefois évoluer « sur un fil », ce que rend compte Joseph Lewis dans sa manière de le positionner assez régulièrement en bordure de cadre au moment d'agir ou de faire un choix. Par ce filmage, qui maintient souvent Bart à moitié dans et en dehors du champ visuel de l'action, le metteur en scène exprime les indécisions et les doutes qui assaillent celui-ci.



Partagé par son désir de plaire à Laurie et sa volonté de ne pas avoir du sang sur les mains, Bart fait face de plus en plus à un dilemme qui ne cesse de grandir et qui trouve son point d'orgue lors de la séquence où le couple est pris en chasse par la police et que la jeune femme lui demande de tirer sur la voiture des poursuivants. Lewis, à cet instant, rapproche alors, avec un plan à la construction quasi identique, ce moment où Bart doit se décider à faire feu avec celui de la partie de chasse évoquée au tribunal, où nous a été exposé pour la première fois à l'écran, son refus de tuer. Par une image à la même configuration, reposant donc sur un premier plan/arrière-plan et avec une situation quelque peu semblable dans laquelle Bart se retrouve ici, le réalisateur nous connecte à cet événement du passé au même titre que le personnage, arrêté dans son mouvement, semble, l'ombre d'une seconde, y resonger avant de prendre sa décision dans l'urgence. Via cette correspondance, le cinéaste dote alors d'une vraie intensité cet instant où tout peut basculer, en exprimant ainsi combien Bart, hésitant à réagir spontanément, paraît comme s'accrocher encore de toutes ses forces à ce souvenir qui, à ses yeux, semble être le jour où il a opté avec assurance et raison pour la meilleure des décisions qu'il n'a jamais prise.

C'est alors passé un plan frontal tout en tension (et en suspense), où face caméra Bart pointe son arme vers le spectateur, que le jeune homme décide finalement de rester fidèle à son principe et entreprend, malgré son état de panique et de peur, de tirer dans les pneus du véhicule sans chercher ainsi à ôter délibérément la vie des policiers lancés à leurs trousses... contrairement à Annie qui, juste précédemment, n'aurait pas hésité, en sortant de la banque Rangers Growers, à abattre gratuitement des personnes pour couvrir leur fuite si Bart ne s'était interposé.



« Je luttais contre moi-même. Je ne veux pas être un tueur. Je n'aime pas cette vie, j'en ai assez » - Bart

Ces deux dernières situations, où chacun a agi différemment dans un contexte de même confusion et où Bart a pu constater jusqu'où Laurie serait capable d'aller, ne vont pas être sans conséquence. Suite à ces événements, la relation du couple tend à s'altérer (temporairement) laissant naître peu à peu une rupture de confiance dans leur rapport : Bart, surtout, juste après avoir échappé tous les deux aux forces de police, se confie à Laurie, et lui révèle son désir d'abandonner cette vie dangereuse. À ce stade de l'intrigue, Joseph Lewis, dans la composition spatiale de plusieurs plans, induit de manière sous-jacente ce lien qui se tend. L'espace intime dans lequel les deux jeunes gens se retrouvent seuls, à maintes reprises, se voit divisé, brisé par des lignes, des séparations que dessinent des éléments du décor (poêle à charbon, porte, glissière de vitre de voiture...), lorsqu'il ne s'agit pas d'un carreau d'une fenêtre qui isole encore plus Bart à l'instant où celui-ci comprend par la presse que sa compagne lui a caché la mort de trois personnes, celles qu'elle a froidement abattues lors de leur fuite du braquage des abattoirs Armour.

Mais l'amour de Bart pour Laurie est le plus fort et lorsque ses deux amis d'enfance, l'un devenu policier, l'autre journaliste, viennent à sa rencontre pour lui demander de se rendre, Lewis cadre le jeune homme et le fait disparaître du champ à nouveau de manière très significative.





À ce stade du récit où Bart doit faire un choix décisif et faire part de sa décision à ses anciens camarades, ce n'est pas tant verbalement que nous est donnée sa réponse, mais bien plus par le mouvement de recul qu'il opère sans leur dire un mot, le faisant disparaître petit à petit par le cadre inférieur gauche de l'image. Filmage faisant écho à la première apparition de Laurie à l'écran mais dans un sens inverse. Une image miroir qui crée le sentiment que le jeune homme, tellement attaché à la femme dont il est tombé amoureux dès leur rencontre, accepte de manière irréversible de ne faire plus qu'un avec elle et de la suivre jusqu'au bout. Une décision suicidaire qui trouve son expression symbolique dans la mise en scène par le fait qu'il s'agit de la seule fois du film où Bart sort de lui-même du cadre avant de s'en effacer (à la différence notamment de la séquence du tribunal, espace social dont il était déjà exclu par l'utilisation du hors-champ, mais - dirons-nous - « indépendamment de sa volonté »)



Après avoir traité la crise sous-jacente du couple en la suggérant par tout un travail sur la segmentation de l'espace – comme évoqué précédemment – Lewis adopte pour le final du film, une approche plastique toute autre. Pour cette séquence où Bart et Laurie, pris en chasse par les forces de l'ordre, se réfugient dans les marais, le cinéaste ne joue plus esthétiquement la carte de la division mais celle de l'unité afin de placer au mieux cet instant sous le signe ultime des retrouvailles dans la passion : cette brume du petit matin qui les entoure et les enveloppe tous les deux ne les sépare pas, bien au contraire, mais les rassemble et les rapproche cette fois, encerclés par des roseaux faisant office de barrière protectrice par rapport à « l'environnement extérieur » et les isolant désormais ensemble, l'un à côté de l'autre. Le cinéaste par ailleurs, ne manque pas d'évoquer leur amour redevenu fusionnel par des valeurs de plans identiques comme ces inserts sur leur visage angoissé respectif placé dans le montage en correspondance et en symétrie.

Point de rupture • L'arrivée de Clyde et Dave qui arrivent sur les lieux et se trouvent menacés par Annie devenue incontrôlable, conduit Bart à se servir de son arme et d'abattre celle qui est devenue un danger pour ses amis, avant, dans la confusion, de tomber à son tour sous les balles.

Le motif de la rupture, auquel Bart était associé dès le premier plan du film par son acte qui le plaçait de fait en marge de la société, se retrouve ici mais sous une autre forme. La rupture ici s'incarne dans la décision ultime que prend le jeune homme en faisant feu sur Laurie, brisant ainsi le serment qu'il s'était imposé à lui-même, celui de ne jamais utiliser une arme pour tuer. Le geste est d'autant plus émouvant qu'il supprime la femme qu'il a toujours aimée en recourant à son autre amour, celui des armes, par lequel d'ailleurs le couple s'était rencontré.

Annie ou le visage de l'indomptabilité



Annie fait son apparition dans le récit alors que Bart, sorti de maison de redressement et revenu de l'armée, se rend avec Clyde et Dave, ses amis d'enfance, dans une fête foraine : experte en maniement d'armes, elle remarque dans l'assistance le jeune homme, alors qu'elle se produit sur scène. À l'issue de cette exhibition, à laquelle Bart participe, Laurie finit par tomber sous son charme jusqu'à se décider, un jour, à partir avec lui, après avoir été renvoyé par l'organisateur du numéro, devenu de plus en plus jaloux de leurs relations.

Dès la séquence du spectacle dans lequel elle se produit, Annie révèle déjà son fort tempérament. La compétition de tir à laquelle elle se livre avec Bart et que ce dernier remporte, fait déjà état d'une femme qui accepte mal l'échec, non pas parce qu'elle semble être mauvaise perdante, mais bien plus parce qu'elle refuse d'être dominée de quelque façon que ce soit. Ce qu'elle confirme elle-même quelques instants plus tard, lors de sa dispute avec Packett, l'homme avec qui elle partage d'abord sa vie, en lui rappelant qu'elle ne lui appartient pas.

Cette volonté d'être respectée et de ne pas être soumise, elle l'affiche par son maintien, ses attitudes garçonnes, mais aussi les vêtements qu'elle porte, comme le béret – que Faye Dunaway reprendra pour son interprétation de Bonnie Parker - ou ses tenues noires strictes. Elle est une femme (fatale ?) qui en somme veut assurer sa domination sur l'homme non pas par une féminité exacerbée, mais par une masculinité castratrice.



Laurie est une femme qui a soif de liberté et ne désire vivre que comme elle l'entend. Et si, par amour pour Bart, elle s'est proposé, le jour de leur mariage, d'essayer de changer, il n'en est rien : très vite le « naturel » d'Annie revient au galop. Mais, afin de parvenir à ses fins, elle sait aussi avancer sur la pointe des pieds, par allusion, avant de mordre à la gorge, comme en témoigne le passage de la sortie du Burger Shop à celle de la chambre, où Bart finit par se voir acculé dans les cordes par une femme qui, pleine d'exigences, ne souhaite que prendre les rênes de leur relation et surtout le pousser à vivre dangereusement pour lui permettre d'obtenir tout ce qu'elle désire.



Aspirant à « vivre vite », en dehors des clous de la société par rapport à laquelle elle semble en révolte (« *Toute ma vie j'ai pris des coups. C'est mon tour de cogner* »), Laurie se fait calculatrice et pour ranger Bart à sa raison, n'hésite pas à lui faire du chantage (« *Embrasse-moi Bart. Je ne serai pas là à ton retour* »). Dès cet instant, et après avoir fait plier le jeune homme, elle ne va jamais cesser de garder le pouvoir de son côté, et devenir ainsi, au sein du couple, la dominante.



Si Bart est un être fragile, incapable de tirer pour tuer malgré sa dextérité dans le maniement des armes – et apparaît ainsi en fort contraste avec les personnages de gangsters virils habituels d'autres films noirs – Laurie est une garce animale, sans foi ni loi, obsédée par l'argent et le plaisir enfantin de la transgression jusqu'au meurtre. L'action et le danger la plongent dans un état de jubilation et d'excitation, que rendent compte explicitement les expressions faciales de l'actrice Peggy Cummings. Et si, vis-à-vis de Bart, elle tend à vouloir « justifier » ses actes de violence (dont quatre crimes) en invoquant/prétextant un sentiment de panique qui l'assaille et qui lui fait donc perdre parfois tout contrôle (« *C'est toujours parce que j'ai peur. Je ne peux plus penser* »), la mise en scène de Lewis ne manque pas de démentir ce qu'elle avance, tel le meurtre de sang-froid de la responsable du personnel des Abattoirs Armour. Par ce dernier geste gratuit et au regard de son profil d'insoumise et de ses aspirations de femme moderne, Laurie entend sanctionner aussi symboliquement celle qui, au-delà d'avoir activé le signal d'alarme, a osé avant l'attaque, « s'opposer à elle » une première fois en lui ordonnant de bien vouloir changer de tenue après lui avoir fait un reproche sur son port du pantalon qui ne serait pas dans les convenances. Aussi, à ce titre, dans sa violence et son désir de conquête, la jeune femme renoue sans mal avec la démence d'un James Cagney.



Alors que la situation se complique et que l'étau se resserre sur eux - les billets marqués du vol des abattoirs remettent la police sur leurs traces – Laurie et Bart trouvent momentanément refuge chez la soeur de ce dernier : revêtue de sa tenue noire - celle même portée lors de la séquence avec son ex-amant Packett, au cours de laquelle elle révèle son profil de femme dominante - elle tente d'imposer, à nouveau ici, son autorité et son intransigeance au cours de cette visite et va jusqu'à ni éprouver, ni exprimer d'état d'âme à mettre en danger la vie d'un des enfants de la sœur de Bart en envisageant de l'emporter avec elle afin de couvrir leur fuite.



Traquée dans les marais au côté de celui qu'elle aime véritablement, Laurie craque nerveusement et explose de colère. Avant de se faire abattre, Lewis filme son visage en gros plan. On y lit sa fureur, de la férocité et de la haine mêlées qui achèvent de dresser le portrait de cette femme indomptable et en révolte, voulant vivre libre jusqu'au bout et sans contrainte. Mais c'est une forme de jouissance qui se manifeste aussi à cet instant, et qui se rattache cette fois sans ambiguïté à son plaisir évident de tuer - qu'elle a toujours voulu dissimuler vis-à-vis de Bart, opposé à cet acte, par peur de le perdre. Laurie apparaît au final, aussi sous son réel visage : celui d'un vrai sociopath.



« *Dans la scène qui suit le hold-up, quand le garçon lui dit : « retourne-toi, regarde si on nous suit », je pensais avoir montré dans un seul gros plan d'elle tout le mal de cette femme. C'est une lionne. Elle est à part. Ce n'est pas un être humain normal. Elle a affolé le garçon au point qu'il ne sait plus ce qui compte. C'était un type bien. Plutôt que de la laisser tuer un autre être humain, il lui faut, à la fin, détruire l'objet même de son amour. Il n'avait pas le choix, c'est exactement comme Bogart dans Le Faucon Maltais, envoyant Mary Astor en prison pour quarante ans* »

Joseph H. Lewis – Entretien in Positif n°171-172, juillet-août 1978.

Bart, Annie and Guns : un triangle amoureux



Qu'il s'agisse de Bart d'un côté ou de Laurie de l'autre, leur première apparition à l'écran se fait en lien avec les armes : le vol d'un pistolet dans une vitrine dès l'ouverture du film, pour le jeune homme, alors adolescent ; le numéro forain, quelques instants plus tard, pour la jeune femme dans lequel elle exhibe ses prouesses au tir.

Si l'on comprend, à ce stade du récit, que pour cette dernière, cette dextérité dont elle fait preuve lui permet d'en vivre un peu, elle sous-entend aussi que pour être arrivé à ce niveau de performance, Laurie entretient depuis longtemps une vraie passion pour les armes. Une passion similaire qui est évoquée plus explicitement, en ce qui concerne Bart, lors de la séance au tribunal où il est jugé pour son délit, par le témoignage de sa sœur venue le défendre, mais aussi par ses propres aveux à la cour (*Tirer c'est ce que je sais faire. Je n'aime que ça. C'est ce que je veux faire plus tard. J'aime tirer.*).



Pour ces deux amoureux de la gâchette, leur rencontre à la fête foraine est un coup de foudre. Face à Bart, dans l'assistance, totalement subjugué par elle, Laurie, sensible à toute l'attention qu'il lui porte, semble tout mettre en œuvre pour le séduire davantage : la séquence d'exhibition de tir se pare alors dans son déroulement d'une dimension très érotique passant tout d'abord par les déhanchés de la jeune femme, ses mouvements de bassin lors des positionnements de tirs alternés main droite-main gauche et sa posture baissée (pour un shoot entre les jambes) faisant, l'ombre d'un instant, penser à une séance de strip-tease qu'elle ne ferait que pour lui.

Elle se prolonge ensuite avec l'arrivée de Bart sur scène qui rejoint Laurie pour un exercice de compétition consistant par des coups de feu, à allumer chacun leur tour et à distance, la couronne de bougies que l'un et l'autre doivent porter sur la tête. Au-delà d'y voir avec amusement une manière imagée qu'ils ont pour eux de « s'allumer à distance », la situation présente permet à Lewis de faire état de leur rapprochement et de leur attirance réciproque naissante, en jouant notamment sur une correspondance de deux plans les montrant ajuster chacun leur tir. Deux plans emblématiques puisque convoquant par leur gestuelle, leur passion commune des armes qui les a fait se rencontrer (ils tendent le bras, prêts à faire feu) mais aussi, la séduction (leur paupière fermée pour avoir une meilleure précision de leur tir fait naître l'image d'un tendre clin d'œil appuyé que l'un adresserait à l'autre - ce que Bart ne se privera pas de faire au demeurant en vue de la déstabiliser ou de la troubler avant qu'elle ne tire).

La dimension érotique de cette rencontre autour des armes annonce celle, sexuelle, que Lewis va attribuer à leurs actes criminels au fil de leur liaison à venir.



Elle se décèle notamment dès le moment où, dans la chambre, Laurie révèle à Bart le quotidien auquel elle aspire et tente de le persuader de devenir l'homme qu'elle souhaite qu'il soit, prêt à prendre tous les risques pour elle. En effet, devant la réticence de ce dernier, la jeune femme menace de le quitter, mais Bart, ne désirant pas la perdre accepte de se livrer à la vie de braqueur : la fin de la séquence s'achève alors par un plan s'approchant progressivement sur le visage satisfait de Laurie, allongée sur le lit et prête à s'offrir sexuellement à Bart avant d'enchaîner, après un fondu au noir, sur un plan d'un comptoir sur lequel est posé un présentoir à confiserie en forme de boule qui explose au bruit simultané d'une détonation. Un plan à valeur « orgasmique » autant au niveau visuel que sonore qui lance le montage elliptique de leurs premières attaques à main armée, reflet de la nouvelle vie excitante tant désirée par Laurie et qui au regard de la fin du plan précédent, définit dès lors l'action de braquage comme un acte érotique. On pourra noter d'ailleurs une autre allusion éloquente lors de la séquence de hold-up devenue culte du film : alors qu'ils prennent la fuite, Laurie lance un coup d'œil derrière eux, ses mains autour du cou de Bart comme pour l'embrasser. Durant ce bref regard, haletante, tournant le dos à la route en se tenant face à la caméra, son sourire est indubitablement sexuel.



« *On est liés l'un à l'autre. Je ne sais pas pourquoi. Comme une arme et ses munitions* » - Bart

Malgré l'accord passé entre eux, Bart n'a de cesse d'être travaillé par le doute et par une envie de renoncer à ce quotidien de braqueurs auquel il n'a jamais aspiré. D'autant qu'il ne souhaite pas, dans le feu de l'action, à être amené à tuer qui que ce soit, contrairement à Annie qui a tendance à développer des pulsions homicides. Cependant, bien que conscient de la dérive que prenne leur situation et le danger de plus en plus grand auquel ils sont confrontés, Bart, par amour, prend sur lui et accepte de rester auprès d'elle. La métaphore balistique citée plus haut qu'emploie le jeune homme pour définir leur liaison se fait alors expression de cet amour fou dont Ado Kyrou en avait perçu, du film en général, la portée dès 1958 : car elle est en effet sa manière toute personnelle de faire comprendre à celle qu'il aime que rien ne peut les séparer et bien plus encore, sans pouvoir l'expliquer – car la passion ne s'explique pas – qu'ils ne peuvent vivre l'un sans l'autre.

Leur histoire d'amour est née au cours d'une représentation de tirs, au début de laquelle Laurie a su, avec un de ses revolvers, viser Bart et le « toucher en plein cœur ». Elle s'achève dans un geste inversé, au terme de leur périple, au milieu des marais, là où ils se sont réfugiés pour échapper à la police. Car si Bart, à ce terme, tombe sous les projectiles de cette dernière, la jeune femme est, elle, foudroyée juste auparavant par les balles de celui qui a effectivement succombé, un soir de fête foraine, à son charme et à sa dextérité, pour le meilleur et pour le pire. Par ce geste douloureux mais contraint et forcé, afin de sauver ses deux amis d'enfance, Bart aura le temps de mesurer une dernière fois, juste avant de mourir à son tour et en découvrant le visage de Laurie gagné par la démence, combien la passion des armes peut effectivement devenir cette « obsession dangereuse » dont le juge lui avait parlé alors qu'il était enfant, le jour où il fut condamné pour le vol fétichiste d'un pistolet.

Jacky Dupont