



Le regard et le corps du désir
dans *The Lady from Shanghai* et *Touch of Evil* d'Orson Welles
Menegaldo Gilles

Pour citer cet article

Menegaldo Gilles, « Le regard et le corps du désir dans *The Lady from Shanghai* et *Touch of Evil* d'Orson Welles », *Cycnos*, vol. 13.1 (Expressions et représentations de la sexualité dans le cinéma américain contemporain), 1996, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/410>

Lien vers la notice

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/410>

Lien du document

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/410.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant l'article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Le regard et le corps du désir dans *The Lady from Shanghai* et *Touch of Evil* d'Orson Welles

Gilles Menegaldo

Université de Poitiers

Dans son célèbre article¹, “Visual Pleasure and the Narrative Cinema”, Laura Mulvey met l’accent sur la scopophilie comme mode privilégié de la relation du spectateur au film. Elle souligne le paradoxe du cinéma qui s’exhibe en tant que spectacle et propose au spectateur un contrat explicite, mais par ailleurs reproduit les conditions nécessaires à un processus de voyeurisme qui suppose l’idée d’une opération s’effectuant à l’insu du sujet vu. Laura Mulvey insiste sur l’idée de séparation : séparation entre le monde autonome, hermétiquement clos qui se déploie sur l’écran et le monde des spectateurs mais séparation aussi des spectateurs entre eux (favorisée par l’obscurité de la salle de projection). Chacun est isolé sur son siège, ce qui implique *a priori* une certaine difficulté pour communiquer en tant qu’entité collective réagissant aux *stimuli* visuels et sonores. Il faut aussi souligner le contraste entre un spectateur statique, figé dans son fauteuil, prisonnier d’un espace restreint et obscur, limité de tous côtés et un monde écranique brillamment illuminé et en constant mouvement, en raison du défilement des images mais aussi du rythme du montage, de la respiration des ombres et des lumières, des mouvements des personnages et de la caméra. Le spectateur reste dans l’ombre, constraint à l’anonymat. Ne pouvant s’exhiber lui-même, il projette ses désirs refoulés sur les personnages et réalise ses fantasmes par procuration.

Cette problématique est centrale dans le cinéma hollywoodien, classique en particulier. Le cinéma exerce une entreprise de fétichisation dont la fonction consiste à faire le spectateur masculin² (personnage de la diégèse et spectateur du film) constitué en sujet dominant, actif, qui sapproprie par le regard le corps de la femme (“objet” passif constitué en tant que regardé) ou des parties de son corps : visage (lèvres, cheveux), jambes, mains etc. Dans *Double Indemnity* de Billy Wilder, Walter Neff, l’agent d’assurances (Fred Mac Murray) découvre, dans un plan métonymique emblématique et suggestif, les jambes de Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwick) descendant l’escalier. Ce qui est en jeu, c’est le regard du ou des personnages, mais à l’évidence aussi celui du spectateur en position de voyeur.

Dans le cinéma d’Orson Welles, la question du voir est très importante. Certains films sont centrés sur la surveillance et la circulation de l’information. Dans *Confidential Report*, Grigory Arkadin emploie un détective privé pour enquêter sur son passé, mais en fait il suit l’enquêteur pour éliminer un à un tous les témoins gênants identifiés par celui-ci. Par ailleurs Arkadin, père possessif et ombrageux, surveille constamment du regard sa fille Raina, convoitée par le détective. Dans deux films caractéristiques du genre noir, *The Lady from Shanghai* et *Touch of Evil*, la problématique du regard est mise en relation explicite avec le désir sexuel et lappropriation du corps féminin.

The Lady from Shanghai confronte un seul personnage féminin, Elsa Bannister, à un trio dhommes pour qui elle représente un objet de désir : son mari l’avocat Bannister, son amant George Grisby (associé du mari), et le marin Michael O’Hara, autre amant potentiel et surtout instrument commode pour une machination criminelle organisée par Elsa (Rita Hayworth) avec la complicité de Grisby qui en sera malgré lui la victime.

¹ Penley, Constance. Ed. *Feminism and Film Theory* (Routledge, 1988), pp. 57-68.

² Si l’on accepte la thèse de Mulvey qui fonde sa démonstration sur cette prédominance du regard masculin, mais il convient de nuancer. S’il est vrai que la femme a souvent ce statut d’objet érotique visant à gratifier le regard masculin, on ne peut éviter de s’interroger sur l’éventuelle réception de la même image par une spectatrice. Par ailleurs, de nombreux films de l’âge d’or hollywoodien constituent aussi à l’évidence l’homme en tant qu’objet érotique, parfois d’ailleurs dans une représentation “féminisée” : ainsi Gary Cooper dans *Morocco* de Sternberg.

Welles se livre, en apparence, à une véritable entreprise de démolition de la star Rita Hayworth au moment où le couple qu'il forme avec elle dans la vie commence à se déchirer (ils ont entamé une procédure de divorce). Welles modifie radicalement l'apparence de Hayworth qui, cheveux teints en blond et coupés très courts, incarne une "femme fatale" perverse et machiavélique assez représentative de la figure féminine manipulatrice qu'on trouve dans le film noir, mais aux antipodes de l'image habituelle, plus romantique et "glamour" de la star.

Dès la séquence d'ouverture, Rita Hayworth apparaît d'emblée cependant comme objet du regard et du désir masculin, aussi bien pour le personnage du marin (qui va par la suite se comporter en héros en volant à son secours alors qu'elle est victime d'une agression dans un Central Park désert), que pour le spectateur. Dès les premiers plans, la femme est mise sur un piédestal : elle est en position légèrement dominante par rapport à l'homme qui, marchant dans la rue, est obligé de lever les yeux vers elle, isolée, assise à l'intérieur d'un fiacre. Le capitonnage du véhicule compose une sorte d'écrin de velours mais délimite aussi un cadre dans le cadre rehaussant encore la beauté et le caractère presque irréel de la représentation. La nature inaccessible, opaque, de l'héroïne est accentuée par le filmage. Elle apparaît plein cadre, au centre de l'écran : un plan serré souligne les épaules, puis un gros plan valorise la pureté lumineuse des traits du visage et s'attarde sur l'esquisse d'un sourire énigmatique. Le spectateur bénéficie d'une situation privilégiée : contrairement au marin, il se situe par la magie du cadrage au même niveau que la femme, et la position de la caméra ne correspond à aucun regard diégétique. Elsa est d'abord appréhendée directement par le spectateur en termes d'angle de prise de vues et de distance. La caméra, située devant le fiacre — à l'opposé de la position de Michael qui marche d'abord derrière lui — se rapproche graduellement du véhicule en *travelling* avant, puis, par un montage *cut*, modifie radicalement la distance et cadre Elsa en plan très serré selon un angle qui ne peut correspondre au regard du marin. La fonction de ce gros plan est triple :

The Lady from Shanghai (cf. illustration dans la version papier)

d'une part, il suggère l'emprise que va exercer Elsa sur Michael, mais d'autre part, il contribue à suspendre l'action, à fixer l'image et, ainsi, à conférer une dimension intemporelle à la représentation. N'oublions pas non plus que ce gros plan est accompagné par un commentaire en voix off du narrateur ("Some people can smell danger, not me !") qui dénonce la fausseté des apparences, constitue une mise en garde à l'usage du spectateur et annonce la suite des événements. Enfin ce plan, qui procède d'un effet énonciatif marqué, contribue à stimuler la pulsion scopique chez le spectateur désireux de s'approprier la femme qui le regarde droit dans les yeux.

Plus tard dans le film, au cours de la croisière³ dans les Caraïbes, la femme est encore plus clairement enjeu et objet du désir. Cette fois, plus explicitement, le sujet voyeur est un personnage de la diégèse, George Grisby, associé de Bannister et accessoirement amant d'Elsa. Dans un premier temps, le voyeur conserve l'anonymat, alors que le yacht est ancré près d'une île. En effet, le premier plan de la séquence montre Elsa à distance, en silhouette, cadrée dans un espace circulaire circonscrit par l'objectif d'une longue vue. La "vision" disparaît alors que le propriétaire de l'objet écarte l'objectif, ce qui révèle en très gros plan un visage encore peu familier⁴ pour le spectateur, à ce stade du film. Pendant cette courte scène de voyeurisme explicite, Welles joue avec les effets de surcadrage qui valorisent le corps mais aussi avec l'angle de prise de vues et la distance de la caméra, alternant des plans en focalisation interne (caméra identifiée à l'œil de Grisby derrière l'objectif) et des plans beaucoup plus serrés ne pouvant correspondre à aucun regard diégétique et donc clairement destinés au spectateur. Ainsi passe-t-on, par un fondu enchaîné rapide, d'un plan cadrant le corps d'Elsa (les contours circulaires rappellent la présence de l'objectif et établissent la distance diégétique) à un plan beaucoup plus serré qui ne respecte plus cette distance et procède d'un effet énonciatif. Plus clairement encore, à un plan de Grisby tout sourire, et dont la position n'a pas changé, succède un plan d'Elsa allongée sur le rocher, mais vue de dessus et correspondant à une caméra située à l'opposé de la position de Grisby. Ce plan lumineux qui met en valeur la plastique de Rita Hayworth est, là encore, destiné au spectateur.

Mais Welles ne se limite pas à l'exploitation de l'analogie entre deux formes de voyeurisme. Dans une scène ultérieure du film qui culmine avec la chanson interprétée par Elsa ("Please Don't Kiss Me"), la représentation aboutit à une véritable spectacularisation, quasi intemporelle, du corps féminin fétichisé. La séquence où figure le trio Bannister, Elsa, Grisby, en présence de Michael, s'ouvre sur un plan d'Elsa allongée, occupant tout l'espace écranique et exposée au seul regard du spectateur. Le plan le plus insolite de ce début montre le moment où Grisby passe une cigarette à Elsa, étendue au-dessus de lui. La caméra située très au-dessus des personnages saisit cet échange fugace avant de remonter en un lent travelling le long du corps d'Elsa. Le geste semble s'effectuer à l'insu de tous et pourrait suggérer la complicité, révélée ensuite, entre Elsa et Grisby mais il peut aussi fonctionner comme leurre et tromper le spectateur puisque Grisby sera tué par Elsa. A l'inverse, quand Michael descend dans la cabine, le plan montrant Elsa allongée est, cette fois, ancré dans son regard et suggère la fascination exercée par le corps du désir. Cependant, c'est surtout la fin de la scène qui traduit le plus efficacement la mise en spectacle de la femme au mépris même de l'économie narrative. La mise en scène valorise considérablement ces quelques plans qui sont très peu motivés diégétiquement. Welles procède même à une dé-diégétisation du personnage par les effets de cadre, l'angle de prises de vue et le montage. Alors que Michael se trouve dans la cabine, dans l'impossibilité de voir Elsa, la caméra surplombe le corps de celle-ci qui apparaît au spectateur, et pour son seul plaisir, dans un cadrage oblique inhabituel qui déréalise et confère une aura sublime à la figure féminine constituée en image fétiche. Les paroles de la

³ Michael a été recruté pour commander le yacht à l'instigation d'Elsa.

⁴ Grisby est aperçu très fugitivement dans le *parking* au début du film et bien qu'il soit identifié par Broome (le détective privé qui suit Elsa à la demande de son mari), le spectateur a tendance à l'oublier.

chanson suggèrent une dépendance et une vulnérabilité qui constituent une invite à la séduction, une déclaration d'amour implicite adressée à Michael institué en "chevalier servant" devant assumer une fonction protectrice⁵.

La nature même de la représentation, plus picturale que cinématographique, implique un temps étiré ou plutôt suspendu, hors du temps diégétique, temps de la contemplation fascinée, de la captation qui se traduit par une proximité grandissante du visage saisi en très gros plan à la faveur d'un lent travelling avant à l'issue duquel le visage pur et lumineux de Rita Hayworth emplit tout l'écran. Il faut attendre un moment pour voir s'opérer un retour à l'histoire quand Michael, subjugué par la voix, remonte lentement sur le pont. Là encore la focalisation favorise le spectateur et, à l'inverse du plan cité plus haut où Michael occupait, en termes de regard, une position privilégiée, le moment où il redécouvre Elsa est filmé du point de vue du spectateur, la caméra étant située à l'extrême opposé de la position de Michael mais tout près du corps d'Elsa. L'angle et la distance peuvent ici signifier l'écart qui subsiste entre les deux personnages. La succession des plans traduit cet écart et opère un va et vient entre deux espaces, le haut et le bas, alternant des plans sur les deux personnages⁶. Après le très gros plan, quasiment un insert, sur le visage d'Elsa, vient un plan de Michael, levant les yeux vers le pont, intrigué et trouble, à l'écoute. Un raccord dans le mouvement montre Michael de dos, se dirigeant vers l'échelle de coupée, puis, le visage tourné de trois quarts vers nous, suscitant par le regard un appel au hors champ. Le plan suivant est de nouveau un long plan fixe de Rita Hayworth auquel succède un premier et rapide gros plan de Michael de profil suivi par un plan américain où on le voit monter lentement l'échelle. Le plan suivant est encore plus signifiant : Elsa est toujours cadrée selon le même angle, mais d'un peu plus loin, de manière à valoriser non plus seulement le visage mais également les épaules et la poitrine. La caméra amorce alors un mouvement en travelling avant, remontant lentement, en une sorte de caresse amoureuse le long du corps comme pour exprimer le désir de Michael qui lui, reste à distance comme l'indique la trajectoire de la caméra qui traverse un espace conséquent avant de le retrouver en haut de l'échelle. Le plan suivant semble annoncer un changement de focalisation dans la mesure où il resserre le cadre sur Michael filmé frontalement. L'écran est en partie barré verticalement par une sorte de rambarde qui figure aussi l'idée de séparation. Au lieu d'enchaîner par un plan en focalisation interne (subjective) sur Elsa, la caméra révèle celle-ci de nouveau au spectateur, par un cadrage identique sur le visage. Le plan se termine sur un fondu au noir qui clôt la séquence, ponctuée par un dernier accord⁷ signifiant aussi la fin de la chanson. Autrement dit, même si Michael occupe une position diégétique de spectateur, la mise en scène abolit en grande partie ce privilège et suggère que l'objet du désir reste à distance. Michael ne franchit jamais ici l'espace qui le sépare d'Elsa. Seul le spectateur peut se l'approprier.

Ainsi dans cette scène très emblématique, le pouvoir érotique de la femme est signifié de différentes manières : par l'exhibition du corps, la fascination du regard, mais aussi la séduction de la voix. La mise en scène instaure une tension entre deux perspectives qui se traduit surtout par un déséquilibre, suggérant une carence (à ce moment du récit) dans le savoir du protagoniste masculin en tant qu'acteur. C'est sans doute l'un des moments du film

⁵ Ce statut est institué dès la première scène et aussi signifié par le surnom donné par Michael à Elsa : "Fair Rosalyne", allusion explicite à Shakespeare.

⁶ Cette alternance priviliege le couple Elsa/Michael et exclut du champ les deux autres voyageurs potentiels, Grisby et Bannister.

⁷ La motivation diégétique de la chanson est partielle et, en partie, factice. Bien que la musique soit en sourdine, on peut reconnaître, mêlés aux sonorités diégétiques de la guitare, des accords (extra-diégétiques) de piano, ce qui montre que Welles priviliege ici l'effet produit par la représentation au détriment du vraisemblable.

où la fascination est maximale⁸, mais aussi où l'arbitraire du récit est revendiqué et le pouvoir de l'instance énonciative (le réalisateur) affiché le plus clairement.

Outre cette tension liée à la double focalisation, pendant tout le film se perpétue un conflit entre ce que nous dit la voix narrative (qui exprime une mise en garde explicite) et ce que montre une image dont le sens est presque constamment ambigu jusqu'à la révélation finale de la duplicité d'Elsa et de sa responsabilité dans le meurtre de Grisby.

Welles donne une représentation très ambivalente de la figure féminine. Ainsi, dans la scène du pique-nique (qui rappelle celle de *Citizen Kane*), Elsa, lors de la promenade en canot, est associée, par le montage parallèle, à un serpent qui ondule sous l'eau. Plus tard, dans l'aquarium, les créatures marines monstrueuses et tentaculaires qui évoluent à l'arrière plan du couple, suggèrent d'autres motivations que la relation sentimentale au comportement d'Elsa. L'histoire en forme de parabole⁹ que Michael raconte sur le yacht repose aussi sur une analogie de comportement, évoquée lors de la dernière scène, entre Elsa, Bannister et Grisby et des requins assoiffés de sang qui s'entredévorent.

Le motif du miroir qui se brise et génère des images démultipliées et fragmentées traduit aussi l'identité problématique et fluctuante de l'héroïne. Mais certains plans particulièrement travaillés véhiculent un autre sens. Celui où les yeux d'Elsa apparaissent en surimpression, démesurément agrandis, emplissant une bonne partie du cadre, suggère une emprise, un certain contrôle de l'espace par le regard, même s'il est difficile de parler de focalisation par Elsa. Cet œil immense capte le spectateur et exerce une fascination indéniable. Le plan suivant présente le visage très éclairé de Bannister en gros plan, encadré à gauche par Hayworth en pied brandissant un revolver et, à droite par le visage de celle-ci en contre-jour, (seul l'œil est éclairé). La différence d'échelle traduit le dédoublement du personnage et le rapport ombre/lumière suggère un processus partiel d'identification, sinon de fusion entre mari et femme alors que Bannister avoue une passion irréductible et confesse : "Of course, killing you is killing myself, but I'm pretty tired of both of us". C'est ensuite que les miroirs volent en éclat et que, graduellement, tout se fige dans la mort. Au moment de mourir, Elsa redevient la femme fragile rêvée par Michael, mais il est trop tard : il ne cherche même plus à lui porter secours et, insensible à ses cris, la laisse agoniser sur le sol. Welles termine son film de manière non conventionnelle, faisant fi de la tradition hollywoodienne : l'héroïne, même coupable, devrait expirer dans les bras du héros ! Faut-il pour autant dire que Welles démolit le mythe de la star Hayworth en refusant à son personnage une fin plus digne ? Il serait plus juste de dire qu'il le transforme et aussi qu'il fait jouer à Rita Hayworth l'un de ses plus beaux rôles même si le film s'est révélé un échec commercial qui a contribué à ruiner la carrière de la star, en donnant d'elle une image trop ambiguë et dérangeante.

Touch of Evil, réalisé en 1957, dix ans après *The Lady from Shanghai*, présente également un dense réseau de représentations directement ou indirectement associées au corps et à la sexualité. L'accent est là encore mis sur la thématique du regard masculin voyeur ayant pour objet (désir) le corps féminin. La femme est, encore beaucoup plus que dans *Lady from Shanghai*, perçue comme objet et non comme sujet.

La sexualité en tant que thème est très présente dans le film par ses décors, ses personnages et ses situations. Plusieurs épisodes ont pour cadre des lieux d'exploitation et d'exhibition du corps féminin et de commerce sexuel. Le premier de ces lieux associé à la sexualité est le

⁸ Il est difficile de parler de démolition de la star Hayworth. Du moins, si Welles modifie sensiblement l'image de celle qui est encore sa femme, s'il en fait une créature dangereuse, manipulatrice et meurtrière (très proche du stéréotype de la femme perverse dans le film noir) il met aussi en valeur tout l'éclat de sa beauté et contribue à pérenniser le mythe.

⁹ On sait que Welles affectionne la parabole et y a recours dans plusieurs de ses films, notamment *Confidential Report* (parabole de la grenouille et du scorpion) ou encore *Amberson's Splendour* (fable de Vendonah, le mauvais chef indien).

cabaret strip-tease, le *Rancho Grandi* qui appartient au truand Grandi, chef d'un réseau de trafiquants de drogue implanté dans les deux pays. Celui-ci cherche à compromettre Mike Vargas, haut fonctionnaire mexicain chargé par son gouvernement d'enquêter sur les activités de son clan, en utilisant sa femme Susan (Janet Leigh) qui, en raison même de ses préjugés, va constituer une proie idéale.

Le cabaret strip-tease joue un rôle fonctionnel important dans le récit : c'est là que se produisait la petite amie de l'industriel Rudy Linnekar tuée dans l'explosion de la voiture au début de film, ce qui justifie une enquête de l'inspecteur Quinlan (Orson Welles). La scène est traitée en un long plan séquence qui met en évidence les femmes comme objet du regard (marivaudage du District Attorney Adair avec la patronne (Zsa Zsa Gabor). Cette séquence est surtout précédée par la courte scène où l'un des membres du clan Grandi (Risto) tente de vitrioler Vargas, mais c'est l'affiche représentant Zita la strip-teaseuse qui reçoit le produit et part en fumée, reduplicant métaphoriquement l'explosion du début où le corps était déchiqueté (*cf.* allusion dans le dialogue au pied arraché dans une chaussure). C'est encore dans ce cabaret/strip-tease que Vargas viendra régler ses comptes avec la bande du truand vers la fin du film.-

Touch of Evil (cf. illustration dans la version papier)

Le deuxième lieu emblématique de la sexualité dans le film est la maison close tenue par Tanya (Marlène Dietrich), également située en territoire mexicain. Ce lieu est partiellement détourné de sa fonction première : on n'y voit ni les clients, ni les filles en activité, on entend seulement la voix du client supposé. Ce lieu témoigne d'une relation passée entre Tanya et Quinlan que celui-ci évoque avec nostalgie et regret. La maison est marquée par la présence féminine de Tanya : encombrement de lampes, de tableaux, d'objets divers, mais est aussi associée au futur de Quinlan autant qu'avec son passé : la tête naturalisée d'un taureau percé de banderilles est, à plusieurs reprises, mise en relation avec Quinlan (il vient se placer juste au dessous) et préfigure son destin tragique. Par ailleurs Tania est également douée du pouvoir de lire l'avenir dans les cartes et confirme ce que révèle implicitement l'image du taureau immolé : "Your future is all used up."

Le troisième lieu est constitué par le motel où Susan est censée trouver un refuge, à l'abri des provocations de la bande de Grandi. Le motel, *a priori* "neutre" et rassurant, dans la mesure où il est situé en territoire américain, devient un espace clos où s'exerce prioritairement le voyeurisme sexuel.

En dehors de Tania, tenancière de maison close, il faut mentionner le rôle de Zita, strip-teaseuse mexicaine, petite amie d'un soir de Rudi Linnekar l'industriel et double blond et vulgaire de Susan. La problématique sexuelle est au cœur du film et s'exprime aussi dans le cadre de la formation de couples légitimes et/ou illégitimes, mais toujours croisés, associant Mexique et Etats-Unis. Sont ainsi constitués trois couples mixtes : Susan/Vargas, Linnekar/Zita et Sanchez/Marcia auxquels pourraient s'ajouter le couple Quinlan/Tanya et celui, plus ambigu, que constituent Quinlan et Menzies, son adjoint admiratif et fidèle. Au moment où ce dernier découvre qu'il a été manipulé, abusé par son supérieur, il cède à la pression exercée par Vargas et accepte de jouer le rôle de *walking microphone* pour confondre Quinlan. Cette "trahison" d'une vieille amitié est à l'origine du conflit qui aboutit à la mort des deux protagonistes et donne lieu à une scène finale d'une grande intensité dramatique qui transcende l'intrigue policière par ses résonances shakespeariennes.

Certains passages du film mettent en évidence des pulsions érotiques, manifestations d'un "désir" sexuel parfois volontairement théâtralisé et ostentatoire. Ainsi, la première scène de confrontation entre Susan, Grandi et Pancho qui l'a attirée, prétextant un message à remettre à Vargas, est très lourde de sous-entendus. Le "neveu" de Grandi est fortement sexualisé, de par son allure physique, sa gestuelle, son regard, et sa voix. Tout son jeu exprime une attitude ouvertement séductrice envers Susan. Dans la même scène, Grandi, le chef de gang se passe la langue sur les lèvres d'un air gourmand, en une sorte d'invite obscène. Comme dans *The Lady from Shanghai*, la mise en scène insiste sur le regard masculin comme mode d'appropriation du corps de la femme. Par ailleurs Grandi est représenté comme un personnage sexuellement ambigu, efféminé, affublé d'une moumoute qui souligne le caractère grotesque du personnage mais aussi son androgynie comme en témoigne la scène ultérieure où Quinlan l'étrangle. Le film exprime aussi deux comportements antithétiques et oppose une attitude agressive vis-à-vis de la femme et, en contre-point, une attitude régressive, traduction d'un refoulement, d'une peur littéralement panique de la femme, incarnés par le veilleur de nuit (Dennis Weaver). Welles met en place un système d'échanges entre les personnages sur quoi repose tout le dispositif narratif. Il procède à une mise en parallèle ironique de Zita la strip-teaseuse et de Susan, toutes deux objets du regard masculin. Le discours de Quinlan assimile implicitement Susan à une "fille légère" et renforce encore l'analogie déjà établie par la ressemblance physique.

La problématique sexuelle s'exprimant avant tout par le voyeurisme, l'appropriation du corps féminin par le regard est développée dans l'un des plus longs fragments narratifs du film, la séquence du motel, centrée sur l'agression de Susan venue chercher le confort qui lui manque

du côté mexicain dans un lieu théoriquement sûr (en territoire américain) qui se révèle être un espace piège.

Cette longue “péripétie” illustre bien l’entreprise wellesienne de déconstruction de la figure féminine. Susan (Janet Leigh) incarnation stéréotypée de la jeune femme américaine de bonne famille n’accède jamais véritablement au statut de sujet, sauf dans la confrontation avec Grandi et Pancho où elle exprime un sentiment de supériorité arrogante, teinté de racisme. Elle est au contraire réduite à un statut d’objet et d’instrument d’une manipulation. Elle devient une monnaie d’échange. En tant qu’objet même du désir, elle est finalement évacuée. Welles a recours à une stratégie de tension entre deux positions : d’une part l’identification partielle à la femme, héroïne positive (femme du héros) et victime de surcroît, d’autre part, l’identification à l’entité collective qui la manipule et la persécute. Welles sollicite le voyeurisme spectatorial à plusieurs reprises, et notamment tout au long de cet épisode du motel qui constitue un moment paroxystique du film. Welles déploie à cette fin des stratégies très diversifiées, multipliant les espaces diégétiques et les péripéties narratives.

Plusieurs lieux sont imbriqués et associés par le montage alterné qui exprime aussi la simultanéité des situations et accroît la tension en retardant le déroulement. Les scènes dans le motel alternent avec des scènes se déroulant dans l’appartement de Sanchez/Marcia où a lieu l’interrogatoire, mais aussi dans le cabaret de Grandi où s’accomplit le pacte avec un Quinlan aux abois, dans la chambre de Vargas où il convoque les officiels américains, dans la salle des archives, enfin dans la maison close de Tanya, qui fonctionne, en contre-point, comme un havre paisible, lieu refuge pour Quinlan. La conséquence de cette démultiplication des lieux est un excès d’information pour le spectateur qui doit suivre presque simultanément plusieurs intrigues, plusieurs scènes fortement dialoguées (où de surcroît les dialogues se chevauchent), où il doit aussi identifier les objets signifiants : téléphone, haut-parleur, canne, chapeau, revolver, signalés ou non à son attention par le cadrage et l’échelle de plan.

Au niveau du macro-montage, la fragmentation de l’épisode est extrême. Il est monté en alternance avec d’autres scènes parfois très développées, telle celle l’interrogatoire en deux parties du suspect Sanchez, la deuxième partie consistant en un long plan séquence de plusieurs minutes. De cette structure discontinue découle “l’amplitude” considérable de l’épisode qui démarre vingt minutes après le début du film et s’étend sur trente-cinq minutes. Welles tente ainsi de traduire une sorte de durée psychologique. De même que l’espace est subverti, tordu par l’emploi des courtes focales, le temps s’étire, exprime une consistance, une épaisseur du présent. Le spectateur est aussi témoin d’un même instant réfracté par plusieurs consciences.

A cette fragmentation qui a une fonction évidente de retardement, s’ajoute un système d’annonces, d’allusions parfois énigmatiques qui exacerbent l’attente du spectateur. Les informations sont données par le dialogue entre la bande et Grandi, par les bribes de conversation entre les membres du gang où il est question d’objets et de préparatifs divers, traduction implicite des menaces proférées auparavant par Grandi. La bande son abonde en allusions plus ou moins explicites à la drogue : “get the stuff”, “reefers”, “hypo”, mais la mise en scène suggère aussi une agression imminente. La tension chez le spectateur est d’autant plus grande que la situation à laquelle est confrontée Susan dans la chambre du motel est l’aboutissement d’une série d’agressions à caractère de plus en plus explicitement sexuel visant la femme de Vargas.

La première scène est celle où Pancho, le neveu de Grandi, qui a réussi à convaincre Susan de le suivre pour délivrer un message à son mari, utilise un stratagème (une femme et son bébé) un peu grossier mais efficace pour se faire photographier avec Susan, moyen évident de chantage (ce qui se révèle d’ailleurs être une fausse piste inexploitée ensuite par le récit). Plus important pour notre propos : la séquence de “captation” du corps au moyen d’une lampe électrique, procédé auquel Susan réagit de manière provocatrice en s’exhibant elle-même dans

le faisceau lumineux puis en rallumant la lumière du plafond. L'analogie avec Zita est ici ironiquement soulignée. Le rôle des objets lumineux dans la mise en scène est d'ailleurs important dans tout le film : le néon en particulier qui s'allume et s'éteint en alternance, rythme la séquence du meurtre de Grandi, l'un des sommets du film.

La tension du spectateur est aussi entretenue par le personnage du veilleur de nuit. Denis Weaver compose un rôle halluciné et grotesque et exprime par son jeu une attitude antinomique du voyeurisme : la peur extrême vis-à-vis de la femme. Son regard se dérobe, son visage est agité de tics, déformé par des rictus et grimaces divers, traduisant le refoulement de ce personnage pré-hitchcockien. Il est aussi amusant de voir Janet Leigh dans un rôle de victime, prisonnière d'un lieu qui s'apparente, à certains égards, au motel tenu par Norman dans *Psycho*, réalisé deux ans plus tard. Welles a aussi recours à d'autres procédés, tels le processus cumulatif et l'accélération progressive du rythme. Il utilise une dialectique de remplissage du vide, faisant entrer de plus en plus de personnages dans le champ et accentuant ainsi le sentiment d'enfermement et d'oppression. La bande son contribue à faire monter la tension : la musique diégétique, issue de la radio, varie d'intensité selon le bon vouloir des agresseurs et se déploie en motifs lancinants et sensuels. Le montage, heurté, multiplie les plans très brefs et fragmente la narration. La mise en scène joue sur les effets visuels par les décadrages, les angles fortement prononcés. L'emploi de la courte focale contribue à déformer les angles, à accentuer le caractère cauchemardesque de la scène souligné aussi par l'éclairage expressionniste qui confère aux ombres portées une fonction de menace, en particulier quand elles recouvrent le corps de Susan, prélude à l'intrusion dans l'espace de la chambre.

La mise en scène suggère une analogie entre la manière dont le gang joue avec les nerfs de Susan et celle dont Welles manipule le spectateur, convié à un "spectacle" dont les connotations érotiques sont évidentes. Le spectateur s'attend de plus en plus à un viol collectif, dont il serait le témoin privilégié. L'accent est mis sur le corps de Susan dont la vulnérabilité est suggérée par la chemise de nuit. Le corps est saisi, brandi dans les airs, livré à la violence. Le statut du spectateur implique un clivage entre deux positions antinomiques et deux modes d'identification. Nous sommes identifiés à Susan par le biais de la focalisation interne (plans correspondant à sa vision), mais aussi à la bande qui, à l'instar du spectateur, est extérieure à la chambre, mais contrôle ce qui se passe, filtrant les appels téléphoniques, fixant le niveau sonore de la musique). Le spectateur est cependant dans une situation encore plus privilégiée puisqu'il a accès aux autres espaces diégétiques et ainsi à des sources extérieures d'information. Si cet excès d'informations crée le suspense, c'est aussi lui qui nous fait ressentir de la frustration dans la mesure où nous sommes privés de spectacle.

Le cinéaste manipule le spectateur à différents degrés. Après avoir suscité notre désir de voir, Welles exerce une forme de censure en fermant la porte (littéralement à notre nez) alors qu'une scène potentiellement érotique se déroule à l'intérieur de la chambre. Le spectateur n'aura droit, à l'instar de Vargas, qu'à un résumé elliptique et trompeur du veilleur de nuit apeuré évoquant une "wild party", expression qui peut contribuer à inquiéter le mari, mais aussi à aggraver notre sentiment d'avoir été floués et frustrés. En fait, on apprend, dès la séquence suivante, que l'agression sexuelle supposée est demeurée virtuelle et participe d'une stratégie élaborée par Grandi, complice, en l'occurrence, de Quinlan. De même que ce dernier a mis en scène sa propre découverte des bâtons de dynamite (pièce à conviction qui accuse Sanchez, amant de Marcia, récusé par Linnekar, le père de celle-ci), la bande des "neveux" de Grandi met en scène un simulacre de viol, associé à la consommation de drogue, afin de compromettre Susan et, ainsi, de discréditer Vargas et interrompre l'enquête en cours.

Orson Welles nous présente dans toute cette séquence un univers sexuel ambigu et problématique, mettant l'accent sur le voyeurisme et la perversion, mais aussi l'homosexualité latente, l'androgynie et la confusion des sexes. Le recours au montage alterné permet de

contraster la partie finale de l'épisode du motel avec la scène qui se déroule chez Tanya, autre lieu à connotation érotique et sexuelle où Quinlan, humilié par le pacte passé avec un truand qu'il exècre et méprise (il tente d'oublier dans la boisson) a trouvé refuge. Contrairement à Susan qui, ironiquement, perd ses repères dans un lieu spécifiquement américain, Tanya contrôle parfaitement son espace.

Le véritable moment de paroxysme sexuel est ainsi déplacé et se situe au moment de l'assassinat de Grandi par Quinlan qui ainsi se venge doublement, d'une part, des avanies subies de la part du truand, d'autre part de Vargas (par procuration) puisque le meurtre a lieu en présence de la femme de celui-ci qui gît sur le lit, dans un état de semi inconscience. La scène, très fragmentée par un montage serré, est une sorte d'épilogue macabre de la "péripétie motel", du fait de la présence de Susan. Elle est aussi le point d'aboutissement d'une stratégie d'échanges et de croisements mise en œuvre dès le début du film. Susan est constituée malgré elle en sujet focalisateur du meurtre alors qu'elle était jusqu'alors réduite au statut d'objet focalisé, capté par le regard des autres, aussi bien mâle que femelle (voir la réaction de la lesbienne : "I wanna watch !"). La scène est menée sur un rythme frénétique, soutenu par un montage d'un dynamisme haletant, une bande son dramatisée à l'extrême : musique syncopée, aux accents lacinants avec, en contre-point, les gémissements de Susan allongée tout près, hors champ, ou filmée en amorce. Deux plans clôturent spectaculairement cette séquence, montrant le visage de Grandi, mort, yeux exorbités, langue pendante, représentation abjecte qui déclenche le cri hystérique et interminable de Susan, terrifiée par cette vision. Le premier plan de la tête, vu à l'envers, en très forte contre-plongée, correspond au regard de Susan qui sort de sa léthargie et se réveille à ce moment précis. Le second cadre le visage du mort en très gros plan, accentuant l'effet de monstruosité grotesque et suggérant pour le spectateur, au delà du point de vue de Susan, le lien entre Eros et Thanatos dans une scène paroxystique de meurtre qui fonctionne à l'évidence comme une relation sexuelle substitutive pour Quinlan, personnage dont l'impuissance était déjà soulignée dans le dialogue par la remarque de Tanya à propos du *chili con carne* ("It's too hot for you"). Elle est aussi illustrée au plan symbolique par l'infirmité de Quinlan et la présence de la canne, objet à la fonction ambivalente par ailleurs qui confère à son propriétaire un certain pouvoir (don de prescience, intuition) en relation avec son infirmité, mais devient aussi pièce à conviction, signe de sa culpabilité.

Touch of Evil : Eros et Thanatos (cf. illustration dans la version papier)

Dans cette relation *post-mortem* morbide, Grandi se substitue à l'époux légitime Vargas, constamment frustré d'être entouré avec sa femme dans le cours du film. En guise de lune de miel, la jeune épouse est confrontée à son éveil à l'horrible spectacle d'un cadavre au regard vide mais médusant, qui se substitue au regard amoureux du mari absent. Les implications sexuelles de la séquence sont soulignées par la mise en scène. L'alternance ombre/lumière en raison du clignotement de l'enseigne extérieure constitue une respiration interne qui se superpose au rythme du montage et accroît la tension, en renforçant l'analogie avec l'acte sexuel. Le meurtre prend aussi la forme d'un viol parce qu'il se traduit par la dénudation progressive du corps (androgyne) de Grandi dont la chemise est arrachée et mise en lambeaux par Quinlan qui s'approprie un corps qu'il manipule comme s'il s'agissait d'un pantin désarticulé et cloué au mur comme un insecte malfaisant. Le rôle symbolique des objets, canne, gants, mais surtout bas de femme, choisi comme instrument de strangulation insiste aussi sur le caractère substitutif et compensatoire de l'acte. Enfin, la présence hors-champ de Susan, constamment rappelée par la bande son (elle apparaît parfois aussi, fugitivement, en amorce du plan) participe indirectement à la charge érotique de la représentation. Susan, allongée sur le lit, corps potentiellement offert, ponctué, par ses gémissements, l'action meurtrière dont elle est la spectatrice inconsciente. Les deux plans diégétiques de la séquence, d'une part la femme allongée, d'autre part l'affrontement entre les deux hommes, sont ainsi mis en relation. Grandi, objet substitutif de "plaisir" pour Quinlan, nettement féminisé dans la

scène est, de surcroît, étranglé avec un accessoire féminin souvent fétichisé (une scène qui a dû plaire à Hitchcock qui retrouvera Janet Leigh peu après pour *Psycho*). Mais pour Susan, il fonctionne aussi comme avatar grotesque et traumatique d'une figure masculine désirée. Susan est victime d'un processus presque sadien de dégradation et sa dernière épreuve est constituée par le séjour en prison, où elle est de nouveau filmée en position allongée, semi-consciente, totalement vulnérable avant que Vargas ne vienne la délivrer.

Orson Welles mène donc une entreprise de démolition systématique de l'image du couple idéal, incarné ici par Heston et Leigh et, plus spécifiquement d'un personnage féminin, souvent central dans le film noir, en raison de sa séduction et de son pouvoir de manipulation. La femme est ici presque totalement réduite au statut d'objet et à des fonctions purement instrumentales (on se sert d'elle mais elle n'est pas un enjeu majeur pour les personnages masculins).

La fin du film, consacrée à l'affrontement entre Quinlan et Vargas mais aussi à la fin tragique du "couple" Quinlan/Menzies, accomplit de manière marginale et sur un mode volontiers ironique, une sorte de récupération dérisoire du couple harmonieux constitué au début du film et scellé par un baiser inaugural, mais délibérément séparé par l'explosion de la voiture piégée. Après avoir été identifiée métaphoriquement à la strip-teaseuse Zita, puis manipulée comme objet érotique potentiel par la bande Grandi, Susan reste "intacte" mais est finalement laissée pour compte aussi bien par Quinlan que par le réalisateur qui l'évacue de la narration. Elle ne retrouve un accès à l'écran que le temps d'un plan et d'une étreinte fugitive (assez éloignée du baiser hollywoodien) avec Vargas dont l'image s'est, à ce moment du film, beaucoup dégradée.

La misogynie de Welles et son sadisme latent à l'égard des femmes, déjà suggéré dans le "traitement" esthétique de Rita Hayworth, semble ici atteindre des sommets. Cependant le discours du réalisateur est bien plus ambivalent et subtil. D'une part, la cible de Welles n'est pas tant l'image de la femme en général qu'une certaine vision stéréotypée de la femme vue par Hollywood. Le réalisateur s'ingénie surtout à subvertir les codes d'un genre un peu essoufflé et, parfois, à cours d'imagination. D'autre part, si le personnage incarné par Janet Leigh est passablement maltraité au plan diégétique et apparaît comme une représentation caricaturale de l'arrogance de la bourgeoisie américaine sûre de ses valeurs, la mise en scène met l'accent sur un pouvoir érotique qui concerne prioritairement le spectateur masculin. Celui-ci ne peut qu'être sensible à la plastique de l'actrice soulignée par un *sweater* moultant d'une blancheur immaculée mais provocante et qui a dû alimenter les rêves et les fantasmes de générations d'adolescents. Dans la scène du motel, cette image agressive de la féminité est tempérée par une autre qui constitue Susan, vêtue de sa seule chemise de nuit, en héroïne gothique vulnérable et terrifiée, à l'opposé de la position de supériorité méprisante qu'elle affiche lors de la première confrontation avec Grandi et son neveu. N'oublions pas non plus que Susan n'est pas le seul personnage féminin. Au modèle hollywoodien standardisé incarné par Janet Leigh vient se substituer une présence, plus ouvertement sensuelle, celle de Marlène (autre figure mythique du cinéma) à qui Welles rend ostensiblement hommage en lui consacrant les derniers plans du film et en lui attribuant le dernier mot, en forme d'épitaphe désabusée¹⁰, à Hank Quinlan.

Ces deux films de Welles constituent la figure féminine en objet, à l'attention d'un spectateur voyeur incarné dans la diégèse mais aussi et surtout présent dans la salle de projection. Cependant la spécificité de la mise en scène traduit des différences de statut et de traitement. Dans *The Lady from Shanghai*, le personnage féminin exerce une fonction narrative essentielle, incarnant une figure ambiguë, manipulatrice et séductrice, innocente et perverse, qui joue de son corps pour attirer les hommes, mais apparaît aussi comme victime. La femme

¹⁰ "He was some kind of a man. What does it matter what you say about people ?"

assure également une fonction poétique et symbolique et conserve tout au long du film une aura énigmatique. Constituée en icône, sa représentation fétichisée excède le cadre de la diégèse et contribue à mythifier l'héroïne et l'actrice. Dans *Touch of Evil*, la femme est désinvestie de sa fonction narrative, évacuée du cœur du récit. Elle n'est même plus un enjeu pour les personnages masculins dominants, tout au plus un instrument, un moyen pour parvenir à une fin. D'autre part, les rapports amoureux sont traités avec une certaine dérision et la tonalité sadique du film est nettement accentuée. La sexualité s'exprime selon des modalités plus perverses et par le biais de déplacements métaphoriques. Le "romantisme" encore présent, en filigrane, dans *The Lady from Shanghai* a disparu. Vargas est un chevalier servant peu efficace qui privilégie sa mission d'investigation au détriment de la protection de sa "dame".

Dans *The Trial* et *Chimes at Midnight*, les deux films qui suivent, l'érotisme et la sexualité restent au second plan. Il faut attendre *The Immortal Story* pour retrouver, sous la forme d'une fable, une représentation poétique et sensuelle de la relation amoureuse, célébrant l'harmonie des corps, mais aussi dégageant selon François Truffaut "une sensation de douceur mélancolique ou plus précisément de bonheur triste"¹¹, très éloignée de l'ambiance qui règne dans les films que je viens d'évoquer.

¹¹ "Welles et Bazin", préface du livre *Orson Welles, a critical view by André Bazin*, (Harper and Row, 1978), reproduit dans les *Cahiers du cinéma*, spécial Orson Welles, Hors série, 12 (1982), 7-22.