



HAL
open science

La performance des rôles de gros durs : un modèle de masculinité réinventé par Harvey Keitel et Rod Steiger

Beatrice Flamenbaum

► **To cite this version:**

Beatrice Flamenbaum. La performance des rôles de gros durs : un modèle de masculinité réinventé par Harvey Keitel et Rod Steiger. Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2015. Français. NNT : 2015LIL30030 . tel-01618704

HAL Id: tel-01618704

<https://theses.hal.science/tel-01618704>

Submitted on 18 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ CHARLES-DE-GAULLE LILLE 3

Discipline : Langues et Cultures des Sociétés anglophones

Ecole doctorale : Langues, Littératures, Civilisations

Directeur : Thomas Dutoit

**LA PERFORMANCE DES RÔLES DE GROS DURS
UN MODÈLE DE MASCULINITÉ REINVENTÉ PAR HARVEY
KEITEL ET ROD STEIGER**

THÈSE

pour le doctorat

Présentée par

Béatrice FLAMENBAUM

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Thomas DUTOIT

Soutenue le 4 décembre 2015

Membres du jury :

M. Serge Chauvin, Maître de Conférences, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

M. Thomas Dutoit, Professeur, Université Charles-de-Gaulle Lille 3

Me. Chris Holmlund, Professeur, Université du Tennessee à Knoxville

Me. Marianne Kac Vergne, Maître de Conférences, Université de Picardie Jules Vernes à Amiens

M. Christian Viviani, Professeur, Université de Caen Basse-Normandie

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma sincère gratitude à Monsieur Thomas Dutoit, à Madame Chris Holmlund, à Serge Chauvin, à Marianne Kac Vergne, et à Christian Viviani qui m'ont fait l'honneur d'accepter de faire partie du jury et de lire ce travail.

Je souhaite tout particulièrement remercier mon directeur de recherche, Monsieur Thomas Dutoit, qui m'a suivie tout au long de ce travail et qui a lu ces pages lors de leur préparation.

Merci également à Madame Christine Holmlund pour son inspiration, ses lectures et son soutien.

Je tiens aussi à remercier les bibliothécaires de l'université du Tennessee à Knoxville, et notamment Allan Wallace, bibliothécaire spécialisé dans le cinéma, qui m'a aidé à me familiariser avec les bases de données et les méthodes de recherche en lien avec le cinéma, et à me procurer tous les articles dont j'avais besoin. La diversité et la quantité de mes ressources reflètent donc l'efficacité de l'Université du Tennessee, en combinaison avec celle de la bibliothèque de Lille 3.

Enfin, je remercie mon mari, Drew Huitt, pour son soutien constant, ainsi que mes parents et mes amis pour leurs encouragements tout au long de cette aventure.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
Introduction : Réinventer les codes de masculinité à travers la performance :	
Harvey Keitel et Rod Steiger	7
PREMIERE PARTIE	32
PERFORMANCE ET METHODE, VERS LA CREATION DE PERSONNAGES MARGINAUX.	32
<i>Stanislavski et la 'Méthode' : les circonstances, les intentions, et l'harmonie</i>	
<i>psychophysique</i>	34
Keitel dans <i>Taxi Driver</i> (1976), une performance de « terrain » et d'écoute	40
Steiger dans <i>On the Waterfront</i> (1954), l'engagement	49
<i>La voix Keitel, la voix Steiger, et la vraisemblance</i>	59
Keitel dans <i>Pulp Fiction</i> (1995) : la maîtrise de la voix	64
Steiger dans <i>The Neighbor</i> (1993) : la voix changeante	74
Des voix d'acteurs-personnages	81
<i>Le gangster, ou la performance hybride entre suicide et réussite marginale</i>	82
Keitel dans <i>Crime Spree</i> : masculinité traditionnelle et mélancolie	85
Le monstre : Steiger dans <i>Al Capone</i> (1959)	96
Le gangster, entre enfance et préhistoire ?	106
<i>Le modèle du gros dur, et la pression sociale</i>	108
Charlie dans <i>Mean Streets</i> (1973) : tyrannie sociale, et masculinité de pacotille	111
Quelle violence ?.....	114
Entre feu et religion, une masculinité qui se consume.....	122

Contradictions et binarisme.....	129
Le marginal : O'Meara / Steiger dans <i>Run of the Arrow</i> (1957).....	134
Un anti-héros obsessionnel.....	136
Entre humanité et animalité.....	147
Versatile et ambigu.....	156
<i>La dénonciation des mascarades de la société</i>	159
DEUXIEME PARTIE	161
DES PERFORMANCES-EVENEMENTS.....	161
<i>La transgression</i>	166
L'au-delà des lois, de la culpabilité au pardon, <i>Bad Lieutenant</i> (1992)	170
L'abandon et l'isolement.....	172
Les addictions et la déchéance	183
Un renouveau de la Méthode, entre réalisme et univers fantasmatique.....	193
La nature sauvage : Steiger dans <i>Jubal</i> (1956).....	194
La loi de la nature.....	196
La dimension œdipienne	204
L'individu contre la société.....	211
<i>L'identité en question</i>	213
Les troubles de l'identité : <i>Fingers</i> (1978)	215
L'instabilité	221
La quête d'amour	230
Une performance en tension.....	239
L'identité détruite : Sol Nazerman (Steiger) dans <i>The Pawnbroker</i> (1964).....	241

Le dégoût, l'inertie et le réveil	245
De l'automate aux hallucinations : une performance de la possession	255
Du déni de l'histoire au surgissement du cauchemar	265
<i>L'émotion en lien avec l'évènement</i>	268
TROISIEME PARTIE	272
AU-DELA DES GROS DURS	272
<i>L'Autre révélateur et l'emphase sur les relations affectives</i>	274
La sensibilité et la sensualité de Keitel dans <i>The Piano</i> (1993)	277
La sensualité sur le fil, l'épure et le contrôle	280
Canaille sentimentale : une performance subversive	295
Une expérience collective	308
<i>In the Heat of the Night</i> (1967) : Steiger versatile et solitaire	312
La parodie du Sud	317
Le tragique : l'isolement	330
L'ambiguïté et le tragi-comique.....	339
<i>La décontraction du gros dur et la comédie : la tendresse de Keitel et l'humour de Steiger</i>	343
<i>Smoke</i> (1995). Keitel en conteur zen	345
La tendresse et la décontraction du maître-zen	348
L'imagination pour sublimer le quotidien : « raconter des salades ».....	357
L'intériorité apaisée.....	366
Autodérision et renversement des mythes. <i>Mars Attacks!</i> (1996) La parodie du rôle-type de gros dur, par Steiger	369
Cartoon et science-fiction.....	372

La satire et la Méthode	380
Une performance-plaisir.....	391
<i>Le masculin vers le féminin : vers un au-delà des modèles-types</i>	392
CONCLUSION	396
INDEX	415
FILMOGRAPHIE	423
BIBLIOGRAPHIE	432

Réinventer les codes de masculinité à travers la performance : Harvey Keitel et Rod Steiger

Harvey Keitel et Rod Steiger, deux acteurs majeurs associés à la Méthode de l'Actors Studio inspirée de Constantin Stanislavski, et aux rôles de gros durs, se démarquent d'acteurs - stars souvent considérés comme gros durs tels que Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Charles Bronson, Lee Marvin, ou James Cagney. Ils se rapprochent davantage d'un Clint Eastwood, de par la variété des rôles, parfois dans la gamme comique ou romantique. La spécificité de Keitel et de Steiger se trouve dans leur statut d'acteurs iconiques du travail bien fait, de l'efficacité, d'un jeu intérieur en lien avec la Méthode ; en marge de la starification, contrairement à des acteurs-stars de la Méthode tels que Marlon Brando et Al Pacino. Ils figurent le plus souvent des anti-héros, des marginaux, des criminels, des policiers ou des gangsters, marqués par une certaine étrangeté : intensité énigmatique pour Keitel et ambivalence menaçante pour Steiger. Leur parcours reflète les tensions et tiraillements entre le Moi social et le Moi intime, entre les modèles de masculinité idéale et la liberté, enfin entre l'image de force et de stoïcisme et le besoin d'amour et de partage. Les *tough guys*, figures souvent héroïques dans le cinéma américain, font écho à un modèle de masculinité dure au cœur tendre, imaginaire dont on pourrait, mutatis mutandis – et une telle contextualisation, pour être méticuleusement développée, dépasse nos connaissances scientifiques -- trouver des productions dans d'autres cultures, d'autres ères, d'autres types de production artistico-culturelle: nous songeons par exemple aux figures d'une telle masculinité

dans le roman réaliste, la peinture française de la Révolution française, qui correspond à un idéal physique, avec des corps vigoureux, solides et forts, musculeux ; et psychique, avec un mental d'acier, beaucoup de sang-froid, une autorité naturelle et une capacité à se faire respecter, l'absence de peur et un courage physique hors du commun, la recherche du danger et de la confrontation ; enfin de la sensualité et beaucoup de pouvoir : celui d'attirer les femmes, d'être libre et respecté, d'exercer un pouvoir de fascination.

Cette conception de la masculinité traditionnelle admet un système de dichotomie et de binarisme : entre action et sentiments, dureté et tendresse, Bien et Mal, stoïcisme et hystérie, contrôle et émotion. Pour aller au-delà de ce binarisme, cette thèse s'efforcera d'identifier les différents modèles de masculinité figée à l'œuvre dans les films, et la façon dont Keitel et Steiger tentent de se détacher et de se distancier de ces modèles pour donner une autre dimension à leur performance, un aspect créateur. Sans emprunter un concept de masculinité à l'extérieur, que ce soit à Freud, Judith Butler ou Kant par exemple, cette thèse se base d'abord sur le corpus, et sur les déductions à partir d'un corpus qui questionne, induit, et génère des notions de masculinité. Cette thèse tente donc de reconstruire la notion de masculinité aussi fidèlement que possible par rapport au corpus, par le biais des analyses critiques de la performance des acteurs. Acteurs-personnages et auteurs, Keitel et Steiger utilisent l'analyse et l'interprétation du texte, l'improvisation, les costumes et les accessoires, leur voix et leur gestuelle, pour moduler la gamme et les nuances de l'emploi de *tough guy*. Ils trouvent souvent une marge de liberté, négocient avec les réalisateurs et transforment parfois le script. Dans cette démarche, l'acteur apporte sa part créative au film, et délivre des messages au spectateur, capables de l'influencer et de transformer ses points de vue sur la masculinité. Par exemple, Keitel évoque souvent son désir de montrer que la masculinité doit aller de pair avec les émotions, qu'un homme doit apprendre à exprimer et à partager ses émotions ; tandis que Steiger n'hésite pas à rendre ses personnages répugnants, comiques ou

absurdes pour montrer la vacuité et la vanité d'un modèle masculin violent et rigide. En effet, Keitel et Steiger explorent souvent les parts les plus sombres et les moins héroïques de personnages souvent durs. La notion de masculinité en tant que désir, représentation sociale et modèles sociaux, sera ainsi longuement abordée dans cette thèse, qui tente de déceler et d'analyser les différents modèles de masculinité à l'œuvre dans les personnages que figurent Keitel et Steiger.

Pour mettre en valeur et déchiffrer l'apport créateur des acteurs, ainsi que leur figuration de différents modèles de masculinité, une méthode d'analyse du détail, et d'observation méticuleuse comprend le repérage des signes de l'évolution et de la transformation des personnages et l'attention donnée aux costumes, à la gestuelle, au regard, aux modulations de la voix. Dans cette optique, la méthode adoptée pour cette thèse se rapproche du travail des acteurs Keitel et Steiger, qui passent beaucoup de temps à lire les scripts et à analyser le texte pour en dégager tous les détails et trouver les accessoires, les costumes, la voix et la gestuelle qui convoquent une vraisemblance du personnage. A la manière d'une enquête de détective à la recherche d'indices, cette thèse procède donc d'abord par le choix de seize films pour seize personnages, dans lesquels quelques extraits frappants¹ sont sélectionnés, observés et décrits dans le détail, analysés et interprétés comme autant de représentations culturelles, de messages à portée philosophique, économique, politique et sociale. Cette étude détaillée des acteurs en tant que créateurs, mais aussi icônes culturelles et modèles de masculinité, va de pair avec la mise en évidence des instants de grâce, de magie ou de beauté, quand la performance des acteurs, marquée par le contrôle et le professionnalisme, s'illumine au travers d'une communion avec les partenaires de jeu, d'un moment de vraisemblance remarquable pendant lequel l'image à l'écran représente l'humain

¹ Tous les extraits longuement analysés dans cette thèse se trouvent dans le DVD, afin que chaque lecteur puisse se joindre à l'enquête : chaque nouveau regard décèle de nouveaux indices.

sous un angle inédit et convaincant, d'un moment de justesse dans la performance quand la voix, le geste, le costume et l'action semblent à l'unisson avec les circonstances, les événements et le personnage.

Ainsi, les films choisis parmi les cent quarante-sept films avec Steiger et les cent trente-sept avec Keitel, montrent des aspects marquants des parcours des deux acteurs, appuyant la relation complexe des personnages/acteurs aux modèles-types de masculinité. Ce choix ne se veut pas exhaustif, et d'autres films/rôles pourraient certainement entrer dans le cadre de mon corpus. On peut même suggérer que chaque film représente une étape, un aspect de la carrière des acteurs, et peut être observé sous l'angle de la masculinité. L'effort pour distinguer trois parties dans le corpus dicte le choix des films : d'abord les personnages de gangsters en tant qu'icônes d'un modèle de masculinité dure, puis les personnages en crise d'identité et en panne de modèles, enfin ceux qui parviennent à négocier avec les modèles de masculinité et à les réinventer. Après avoir visionné de nombreux films avec Keitel et Steiger, il a parfois fallu choisir entre deux films, notamment entre *Pulp Fiction*² (1994) et *Reservoir Dogs*³ (1992) de Quentin Tarantino : ici le choix du personnage de *Pulp Fiction* correspond à la synthèse de plusieurs rôles de Keitel en tant que gangster paternel et protecteur. En effet, la première partie se concentre surtout sur les rôles de gangsters, en tant qu'icônes de l'illusion d'une masculinité exacerbée et « libérée » des contraintes de la loi, qui se heurte en réalité à des modèles de masculinité archaïques qui finissent par détruire les personnages. Dans un premier temps, le choix de films correspond également à une illustration de la méthode de performance des acteurs Keitel et Steiger, inspirée de la Méthode et de Stanislavski. Puis la deuxième partie penche vers des rôles tragiques qui poussent les modèles de masculinité

² *Pulp Fiction*. Dir. Quentin Tarantino. By Quentin Tarantino and Roger Avary. Perf. Samuel L. Jackson, Uma Thurman, John Travolta, Bruce Willis. Miramax, États-Unis, 1995.

³ *Reservoir Dogs*. Dir. Quentin Tarantino. By Quentin Tarantino. Perf. Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Chris Penn, Quentin Tarantino. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc., États-Unis, 1992.

jusqu'à la limite et la transgression, lors de performances-événements qui figurent des personnages aux identités détruites, entre enlèvement dans le désir d'oubli et de déni des responsabilités, le complexe d'Œdipe, ou les traumatismes de l'histoire. Cette exploration des limites et des zones troubles entre humanité et animalité, de l'obscurité plutôt que de la lumière, enfin de la mort et du suicide, permet de dégager l'articulation entre l'individu et l'histoire, la société, et la sphère intime (parents et amants/amours). Enfin la troisième partie met en valeur des rôles qui permettent aux acteurs une marge de liberté et de négociation avec l'industrie du cinéma, et leur ouvrent d'autres perspectives sur les modèles de masculinité, sur le mode de l'humour, de la tendresse, de la douceur ou de la satire.

Pour dégager l'iconicité culturelle de Keitel et Steiger, j'ai donc procédé à des choix de films, d'une part par nécessité de limiter le corpus pour correspondre au format de la thèse et au thème des *tough guys* au cinéma, d'autre part pour souligner des aspects frappants de la performance de Keitel et de Steiger. En effet cette thèse va davantage aborder la problématique de l'espace entre image iconique de gros dur et distanciation des modèles sociaux de masculinité, à travers des rôles de personnages en crise d'identité, qui mettent en exergue cette lutte et ce tiraillement. Par exemple, les performances atypiques permettent aux acteurs de montrer leur créativité et leur prise de risques, enfin leur apport personnel au film. L'organisation de la thèse va de pair avec la performance des acteurs, qui s'efforcent d'orienter leur carrière vers un choix de personnages divers, contrastés, et des performances différentes, au lieu d'exploiter une image constante et un même type de personnages. Le choix de films espère donc refléter au mieux les nuances de jeu de Keitel et de Steiger, les spécificités de leur performance pour chaque rôle, et leur apport artistique en lien avec la problématique de la masculinité.

Dans ce sens, la diversité de la bibliographie permet d'utiliser les nombreuses sortes de critique pour avoir un point de vue plus global et pluridisciplinaire, et de se rendre compte

de la perception et de l'image des acteurs Keitel et Steiger. Le cinéma génère souvent une critique variée, spécialisée mais aussi populaire, surtout dans le cas d'acteurs tels que Keitel et Steiger. Cette thèse se veut donc inclusive : les sources journalistiques avec articles de journaux et de magazines côtoient les articles universitaires sur le genre, le film et les réalisateurs, les ouvrages sur le cinéma, la philosophie, la psychanalyse et les études de genre, dans le souci de prendre en compte tous les types d'écrits et d'appréciation des acteurs Keitel et Steiger.

Acteurs à la fois populaires et reconnus par l'académie pour leur talent, leur professionnalisme, leur carrière et leurs rôles dans des films majeurs, Keitel prend le statut d'acteur-culte, tandis que Steiger, mort en 2002, est un peu oublié. Keitel termine actuellement sa carrière avec brio, avec le rôle de Mick Boyle dans *Youth*⁴ de Paolo Sorrentino, nommé pour la Palme d'Or lors du dernier Festival de Cannes. La carrière de Steiger a été plus inégale, marquée par des épisodes dépressifs à la suite d'une opération du cœur en 1979 ; et il lui a fallu huit ans de traitement et d'antidépresseurs pour vraiment rebondir, même s'il a de nouveau rencontré des épisodes dépressifs après 1987. Cette dépression semble à la fois avoir été déclenchée par la rareté des rôles intéressants qu'on lui a proposés, sa santé et ses excès, mais aussi par son passé et son enfance douloureuse.

Sans chercher à identifier ici l'origine ou les origines de sa dépression, il semble cependant important de mentionner cette situation qui reflète la dureté et la rigidité du système hollywoodien, qui oublie certains acteurs lorsqu'ils ne sont plus assez *bankable*. Ici Steiger est également victime de son choix d'opter pour des films hollywoodiens à gros budget. Keitel semble échapper à la fatalité du système en optant pour le cinéma indépendant, en offrant son aide et son support financier à de jeunes réalisateurs, et en profitant de l'apport

⁴ *Youth*. Dir. Paolo Sorrentino. By Paolo Sorrentino. Perf. Michael Caine, Harvey Keitel, Rachel Weisz. Indigo Film, Pathé, France 2 Cinéma. 2015.

de réalisateurs européens lorsqu'il ne trouve pas assez de rôles intéressants aux États-Unis, tels que Bertrand Tavernier. Comme il le dit lui-même : « My whole thing is based upon the individual against..., the individual in the work society, that's what I'm really talking about⁵. » Il parle ici dans le contexte de l'industrie hollywoodienne. Tandis que Keitel préfère travailler avec des réalisateurs indépendants et déclare que les histoires personnelles et les scripts originaux viennent d'eux et non d'Hollywood⁶, Steiger fustige les bassesses d'Hollywood : « They were not listening to you because you were talented, they were listening to you because you were highly paid⁷. » Ainsi, Keitel donne sa chance à Toback en 1978, alors jeune réalisateur indépendant, en acceptant de tenir le rôle principal dans son premier film (avant cela il a écrit le script du *Gambler* (1974) de Karel Reisz). Il aide également Quentin Tarantino, alors inconnu et autodidacte, à tourner son premier long-métrage, *Reservoir Dogs*⁸ (1992), en acceptant de figurer l'un des personnages principaux, mais aussi en coproduisant le film. De son côté, Steiger a tendance à considérer ses rôles européens comme un moyen de survie quand Hollywood l'abandonne, ce qu'il perçoit comme une trahison. Keitel mène une carrière marquée par la fidélité et le travail en collaboration avec des réalisateurs pour plusieurs films, comme Martin Scorsese avec lequel il tourne cinq films. Steiger peine à se trouver des alliés et se trouve souvent en situation de mésentente ou de malentendus, par exemple avec Samuel Fuller ou Marlon Brando. Il semble également que la période pendant laquelle travaille Steiger soit plus conservatrice, en enfermant les acteurs dans des rôles-types. Steiger, né en 1925, obtient son premier rôle pour la télévision en 1950 à l'âge de vingt-cinq ans, et termine sa carrière en 2002, tandis que

⁵ « From The Vault 264 Master Class in Acting with Rod Steiger ». *The Future of American Film*, no. 3. Pacifica Radio. Los Angeles, 7 June 1967. Radio.

⁶ Kostel, Michael, prod. « Harvey Keitel ». *Inside the Actors Studio*. Bravo Network TV. 09 Aug. 1998.

⁷ « From The Vault 264 Master Class in Acting with Rod Steiger ». *The Future of American Film*, no. 3.

⁸ *Reservoir Dogs*. Dir. Quentin Tarantino. By Quentin Tarantino. Perf. Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Chris Penn, Quentin Tarantino. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc., États-Unis, 1992.

Keitel, né en 1939, apparaît pour la première fois à la télévision en 1966, alors âgé de vingt-sept ans. Keitel commence sa carrière au cinéma avec *Who's That Knocking at My Door*⁹ (1967), en plein renouveau du cinéma hollywoodien avec l'un des réalisateur-emblèmes de ce renouveau, Martin Scorsese, tandis que Steiger officie ses quinze premières années avant ce tournant dans le cinéma américain et exprime à maintes reprises son mépris de la nouvelle génération d'acteurs qui selon lui se contentent d'être naturels à l'écran et ne travaillent pas assez en amont des films et ne savent pas se concentrer pendant les tournages.

Jamais étudié de concert auparavant à notre connaissance, le duo Keitel/Steiger paraît dynamique, car il montre deux parcours de « gros durs » de la Méthode, deux icônes de l'Actors Studio qui n'ont pas le statut de star et privilégient toujours le personnage aux dépens de leur image d'acteur. Ils bénéficient ainsi d'une marge de liberté et d'un choix de rôles atypiques qui leur permettent de se renouveler et d'être créateurs de leurs rôles en devenant ainsi sujets, par opposition au statut d'objets de désir. À la différence d'un Clint Eastwood, d'un Al Pacino ou d'un Marlon Brando, dont le seul nom permet d'exploiter le film et de le vendre, en sachant que ces derniers jouent également des rôles variés qui ébranlent la notion de *tough guy*, les noms de Keitel et Steiger sont rarement des arguments de vente et d'exploitation des films. Peut-être est-ce là l'une des spécificités du tandem Keitel-Steiger: leurs films ne sont pas *marketed* à partir de leur nom propre (à la différence de tous les autres susmentionnés). Des Marines¹⁰ à l'Actors Studio, les deux acteurs jouent de leur physique qui donne une impression de force et de muscles de manière subversive, en montrant les limites de cette image, le pouvoir qu'elle donne aux hommes, et la tentation d'en abuser ou de s'y complaire. Pour ce faire, la rigueur de l'entraînement chez les Marines rejoint peut-être celle de la préparation des rôles telle que préconisée par la Méthode ? En

⁹ *Who's That Knocking at My Door*. Dir. Martin Scorsese. By Betzi Manoogian and Martin Scorsese. Perf. Harvey Keitel, Zita Bethune, Anne Collette. Trimod Films, États-Unis, 1967.

¹⁰ Tous deux s'engagent dans les Marines où ils restent quatre ans.

effet, Keitel et Steiger conservent de la Méthode une insistance particulière sur le travail en amont des films : ils créent une biographie pour leurs personnages, et se préparent longuement physiquement et psychiquement avant chaque tournage. La gestuelle, les costumes et l'improvisation résultent de cette préparation qui comprend observations, lectures de textes et discussions avec le réalisateur. Par exemple, (et nous reviendrons plus longuement sur ces exemples plus loin), pour le personnage de Sport dans *Taxi Driver*, Keitel rencontre un proxénète avec qui il répète à l'Actors Studio pendant deux semaines, et s'inspire aussi des proxénètes observés à New York. Steiger insiste également sur l'aspect primordial du travail d'observation, et de vraisemblance. Pour les deux acteurs, ces étapes préliminaires permettent de se concentrer pendant le tournage, c'est-à-dire de se rendre disponible physiquement et psychiquement, en s'appuyant sur les sensations et la relation au personnage développée en amont du tournage. Si ici Keitel et Steiger ne diffèrent pas forcément d'autres acteurs, leur engagement et leur concentration ont cependant souvent été remarqués par les journalistes et les équipes de films, qui saluent le professionnalisme forcené des deux acteurs. A ce propos, un journaliste décrit la technique de Steiger pour le personnage de Nick Benko¹¹ dans *The Harder They Fall*¹² (1956) : « He threw himself on the floor, did fifteen quick push-ups, sang eight roof-rocking bars of "Celeste Aida", staggered to a nearby water cooler, sloshed water on his sweaty face until it dribbled down his chin, snarled tigerishly, then deliberately punched himself in the pit of the stomach [...] at last he was ready to perform¹³. » Cette façon de se concentrer avant de jouer se base sur le ressenti et

¹¹ Nick Benko/Steiger est le manager corrompu du boxeur Eddie Willis (Humphrey Bogart).

¹² *The Harder They Fall*. Dir. Mark Robson. Screenplay by Philip Yordan. By Budd Schulberg. Perf. Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling. Columbia Pictures Corporation, États-Unis, 1956.

¹³ Hutchinson, Tom. *Rod Steiger, Memoirs of a Friendship*. New York: Fromm International, 2000. 104.

les émotions associées au personnage et l'harmonie psychophysique¹⁴ en lien avec la Méthode, née dans les années cinquante aux États-Unis, inspirée de Stanislavski.

Comme le soulignent Cynthia Baron et Sharon Marie Carnicke dans *Screen Performance*¹⁵, la Méthode inclue l'utilisation de la mémoire affective : les acteurs se remémorent des émotions personnelles, et les convoquent selon les besoins du personnage. Par exemple, pour figurer la haine, ils se rappellent d'un évènement de leur vie où ils ont éprouvé de la haine. Les émotions comptent ici plus que les mots, ce qui explique la lecture méticuleuse du script pour interpréter ce qui se trouve entre les lignes. Cependant l'outil que représente la mémoire affective, prôné par Lee Strasberg, se conjugue avec l'étude des circonstances, et des intentions et objectifs du personnage, sur lesquels Stanislavski se concentre davantage dans la seconde partie de sa carrière, pour éviter les effets d'essentialisation et d'universalisation des émotions. Ainsi, un autre objectif de cette thèse est de mettre en relief les efforts déployés par les deux acteurs pour se démarquer et se libérer des tentatives d'essentialisation et de définition. Que ce soit Keitel ou Steiger, ils se montrent peu prolixes en interview sur leur performance et leur manière de travailler et souhaitent rappeler que s'ils sont passés par la Méthode, leur travail se transforme constamment et évolue vers autre chose. Cette recherche du mouvement et de la métamorphose semble inconciliable avec une idée d'un retour aux origines ou d'une perpétuation d'un modèle du passé.

Conjointement à ce souci du changement, et d'une prise de liberté par rapport à toute tentative de définir et d'enfermer leur travail dans une catégorie, Keitel et Steiger se penchent consciencieusement sur l'évolution du personnage, les traces du passé et l'imprévisible futur.

¹⁴ L'harmonie psychophysique consiste pour l'acteur à trouver le lien entre la gestuelle et la psyché du personnage.

¹⁵ Baron, Cynthia. Carnicke, Sharon Marie. *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

Ils procèdent à la manière des acteurs de théâtre, avec le sérieux des répétitions et le long travail de préparation. Comme le rappellent Baron et Carnicke : « Live stage performance has been associated with legitimacy, complexity, and authenticity, while screen performance has often be viewed as something other than true acting¹⁶. » Il semble que Keitel et Steiger démontrent avec chacun de leurs rôles qu'ils jouent « vraiment ». Cet engagement personnel commence par leur choix de personnages, marqué par la prise de risque. Si Keitel raconte peu de choses sur les coulisses des films, il cite souvent un évènement déclencheur chez les Marines, avec l'entraînement au combat de nuit dans l'obscurité qui a influencé toute sa carrière d'acteur. De cette manière il éloigne l'idée de Méthode en tant que manuel pour l'acteur, et pense le métier d'acteur en tant qu'aventure humaine, comme une succession de rencontres. Ainsi il évoque ce discours d'un instructeur Marine qui lui provoque un déclic sur la notion de peur : « He said: 'You're all afraid of the dark [...] we're all afraid of what we don't know, and I'm going to teach you to live in the dark, so that you're not afraid of it'. Years later that proved to be sort of a guiding mantra¹⁷. » Cette notion de peur à dépasser oriente son choix de personnages qui flirtent avec la mort et la perte de soi. De façon similaire, Steiger fait souvent part de son désir de challenge, de personnages qui l'effraient et l'excitent, enfin provoquent son désir. Ainsi il déclare : « Challenge is a place of incredible excitement and fear¹⁸. » Cette recherche du dépassement de soi dans la performance s'illustre dans le choix de personnages-limites chez Keitel, et celui de rôles-challenge pour Steiger, avec des personnages historiques tels que Napoléon, Mussolini ou Al Capone. Ainsi, Keitel et Steiger figurent souvent des « durs à cuire » au cinéma, des personnages violents et extrêmes, aux prises avec un environnement et des circonstances de violence et de tragédie.

¹⁶ Baron, Cynthia. Carnicke, Sharon Marie. *Reframing Screen Performance*. 11.

¹⁷ Kostel, Michael, prod. « Harvey Keitel ». *Inside the Actors Studio*.

¹⁸ Barbon, Tony, dir. « Rod Steiger ». *Private Screenings*, no. 12. Prod. Tom Brown, Turner Classic Movies, 11 Apr. 2000. Television.

Utilisant la Méthode pour donner une vraisemblance à des personnages-limites aux prises avec un environnement ultra-violent, Keitel et Steiger figurent souvent des personnages de gangsters. La première partie explore ces rôles de gangsters, en tant que personnages qui veulent rester dans l'enfance et faire perdurer la croyance en une omnipotence et une invincibilité, avec l'illusion d'une liberté absolue d'exercer son désir et son plaisir sans contraintes ni restrictions. Cette conception du principe de plaisir au mépris du principe de réalité conduit presque toujours les personnages à une mort prématurée, violente et souffrante, précédée d'une existence marquée par une personnalité multiple, une mélancolie et une frustration chronique. Au final, au lieu de s'ouvrir aux possibilités du réel et du rêve, les personnages se heurtent aux limites d'un univers qui ne laisse place ni au rêve ni au changement, et retournent possiblement à l'Âge de Pierre comme un idéal et un Âge d'Or, au lieu de révolutionner le monde. Cet idéal d'une masculinité presque préhistorique semble coïncider avec l'absence d'amour, d'amitié, d'art et de philosophie, enfin de toute richesse affective et créative. L'appauvrissement culturel et humain de ces gangsters les tarie de toute ressource jusqu'à une mort annoncée, par assassinat, emprisonnement prolongé ou suicide. Ainsi, les gangsters dans les films choisis interrogent le spectateur sur la place que l'on choisit de donner à l'image, au modèle social, au détriment de sa propre créativité et de ses propres désirs. Les gangsters de cinéma représentent apparemment la possibilité d'une catharsis, d'une purgation des désirs enfantins de toute-puissance, avec le personnage comme martyr.

Cependant, les rôles étudiés ici vont plus loin qu'un processus d'identification suivie de catharsis, ou une désignation de l'autre en tant que Mal absolu dont la mort purge la société de ses vices, grâce à la performance de Keitel et de Steiger. Par exemple, dans *Taxi*

Driver (1976)¹⁹ Keitel ôte tout glamour à un personnage de proxénète, Sport, qui fascine par son étrangeté et sa complexité, entre comportement amoureux et fleur bleue dans l'intimité avec une prostituée de douze ans, Iris (Jodie Foster), et monnayage des services d'Iris dénué de toute humanité auprès des clients. La sincérité du personnage et son amour quand il se trouve avec Iris ne font aucun doute, tout comme sa volonté de gagner le plus d'argent possible avec le corps d'Iris ne souffre d'aucun complexe. C'est Keitel qui choisit le personnage de Sport après avoir lu le script, et qui convainc ensuite Scorsese d'ajouter la scène d'amour avec Iris, pour montrer la dichotomie entre l'homme dans l'intimité et le proxénète dans son métier. De façon similaire, Steiger rend son personnage de syndicaliste corrompu et mafieux, Charley Malloy, dans *On the Waterfront*²⁰(1954), minable et désireux de travailler le moins possible, de porter de beaux vêtements et d'avoir l'air respectable, loin de tout glamour. Ce souci de vanité le mène à une rupture avec son frère, à une existence gouvernée par la peur, enfin au suicide lorsqu'il se trouve devant un choix sans issue : soit il sauve sa vie mais devient responsable de la mort de son frère, soit il sauve la vie de son frère, ce qu'il choisit finalement, sachant qu'il sera assassiné par la Mafia.

Pour parvenir à cette construction de personnages complexes, qui empêche à la fois un processus de mystification de leur personnage et de leur image d'acteur, nous verrons que Keitel et Steiger s'inspirent de la Méthode, avec l'accent sur les circonstances, les intentions, et l'harmonie psychophysique. Ils utilisent aussi leur voix, qu'ils modulent et rythment comme des musiciens, par exemple pour donner leur vraisemblance à leurs personnages ultra-typés, par exemple dans *Pulp Fiction*²¹ (1994) et *The Neighbor*²² (1993). Dans le film de

¹⁹ *Taxi Driver*. Dir. Martin Scorsese. By Paul Schrader. Perf. Robert De Niro, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel, Leonard Harris, Peter Boyle, and Cybill Shepherd. Columbia Pictures Presents, États-Unis, 1976.

²⁰ *On the Waterfront*. Dir. Elia Kazan. Screenplay by Budd Schulberg. By Budd Schulberg. Perf. Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb. Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures, États-Unis, 1954.

²¹ *Pulp Fiction*. Dir. Quentin Tarantino. Perf. Samuel L. Jackson and Uma Thurman. Miramax, 1995.

Quentin Tarantino, Winston Wolf/Keitel devient un nettoyeur de scènes de crime au service des gangsters, personnage de magazine de pulp fiction, vraisemblable et cependant étrange, avec son smoking et son nœud papillon, débarquant pour nettoyer une voiture pleine de morceaux de cerveau et de sang, stoïque et paternaliste, distribuant ses ordres et ses bienfaits à une équipe de bras cassés et se contentant de boire son café en laissant les autres travailler, puis d'inspecter le travail fini. Le rythme de sa voix, rapide et marqué par des coupes franches qui surprennent l'auditeur, et la gestuelle schématique et minimale, similaire à l'automatisme d'une machine bien rôdée, font exister l'idée d'une masculinité définie par un professionnalisme de pacotille et de paillettes. Dans le film de Rodney Gibbons, Myron Hatch/Steiger, un médecin obstétricien et psychopathe, se distingue par une scission entre une voix d'enfant abandonné geignarde et une voix d'adulte lente et calme, enveloppante. La modulation de la voix qui passe de l'une à l'autre nuance permet à Steiger de se jouer des modèles sociaux de respectabilité et de dévoiler les dessous obscurs d'un médecin respecté et considéré comme un homme assez mature pour soigner les femmes enceintes.

Dans cette optique de mise en évidence des penchants obscurs de leurs personnages de manière modérée, en lien avec l'influence de leur environnement social et économique, Keitel et Steiger se démarquent par des performances sans concessions, soucieux de refléter la complexité humaine, la relation à la peur et la fragilité du vernis social. Ainsi, dans *Crime Spree*²³ (2003), Frankie Zametti/Keitel induit la mélancolie et l'absence de désir d'un parrain de la mafia, dont le succès et la longévité de carrière le mènent à l'absurde. La vanité de son existence qui ne tient qu'à un statut social est dévoilée lorsqu'il se retrouve seul, sans but, déprimé, et sans projets, vivant dans l'ennui et le souhait qu'on le laisse végéter dans sa

²² *The Neighbor*. Dir. Rodney Gibbons. Screenplay by Kurt Wimmer. Perf. Rod Steiger, Linda Kozlowski, Ron Lea. Allegro Films, Image Organization, États-Unis, Canada, 1993.

²³ *Crime Spree*. Dir. Brad Mirman. By Brad Mirman. Perf. Gérard Depardieu, Harvey Keitel, Johnny Hallyday. GFT Entertainment, Studio Eight Productions, Vision View Entertainment, France, États-Unis, Canada, Royaume-Uni, 2003.

mélancolie sans le déranger. Pour souligner le vide intérieur de son personnage, Keitel le rend distrait, distant, fatigué et irritable, enfin détaché de lui-même. A l'inverse de cette performance minimale de lenteur et de pesanteur, Steiger/Capone dans *Al Capone*²⁴(1959) procède par hyperbole pour figurer un monstre : un enfant capricieux et insupportable qui casse tout dès qu'on s'oppose à ses désirs. Steiger refuse qu'on voie Capone avec un pistolet dans la main dans le film, pour souligner l'impuissance du personnage et éviter toute glorification de la violence. Au lieu d'un pistolet, on le voit se saisir de nourriture comme une bête : sans retenue ni politesse, il enfourne jambon et sandwiches et postillonne sur ses interlocuteurs, lance une boule de fromage italien (un provolone) par terre comme pour simuler une attaque à la bombe, et s'essuie sur ses manches de chemise. L'acteur amplifie ses gestes, gardant en tête l'idée d'un homme qui se voudrait toujours plus grand et plus fort, comme un Dieu vivant.

La première partie opte donc pour un point de vue sur l'entre-deux, l'espace entre intimité et image, le décalage entre vision de soi et regard de l'autre, le mouvement entre le modèle de masculinité idéale du personnage et le ressenti qu'il provoque. Mon regard sur la masculinité se propose de commencer par l'icône du gangster, en tant que limitation et blocage de la masculinité à un stade infantile et primitif, qui prive l'homme de tout épanouissement et le laisse prisonnier de la tyrannie sociale. En tant que marginaux, les personnages étudiés obtiennent dans l'illégalité un pouvoir qu'ils pensent inaccessibles par le biais de la légalité, criminels mais aussi victimes d'un système dont ils se sentent exclus et minoritaires, et duquel ils pensent s'émanciper dans une forme de contre-pouvoir, par le biais de la violence et de l'amplification de l'ego. Keitel et Steiger montrent les limites de la glorification de ce statut d'*outsider*, et gomme tout effet de justicier hors-la-loi ou de héros courageux pour montrer la pauvreté, la dureté et la douleur de ces personnages désespérés,

²⁴ *Al Capone*. Dir. Richard Wilson. Perf. Rod Steiger, Martin Balsam, Fay Spain. Allied Artists Pictures, 1959.

suicidaires et mélancoliques, mais aussi lâches et paresseux, en proie à un environnement social et économique qui leur laisse peu d'espoir et les laisse soumis à leur peur. Ainsi, Charlie/ Keitel dans *Mean Streets*²⁵ (1973) tente de convaincre son oncle mafieux de lui donner un restaurant de Little Italy, et passe son temps à se battre et à boire, sans travailler pour atteindre ses objectifs, dépendant du bon vouloir et de la reconnaissance d'un oncle qui ne lui témoigne qu'indifférence froide et attitudes suspicieuses. Pour souligner la peur d'un personnage qui passe son temps à s'observer lui-même, pensant contrôler son image, Keitel adopte une gestuelle contrainte, des gestes raides, et des costumes étroits, pour un personnage qui étouffe dans un environnement suffocant et souffre d'un sentiment de culpabilité permanent car ses désirs ne s'accordent pas avec les exigences de son milieu et de sa religion catholique (c'est un fervent croyant). De manière encore plus extrême, O'Meara/Steiger dans *Run of the Arrow* (1957)²⁶ refuse la défaite du Sud à la fin de la guerre de Sécession et se coupe de tous, décide de devenir Sioux et oscille entre nationalisme sudiste à outrance et opportunisme identitaire. Entre bestialité et humanité, il figure un personnage qui aime le Sud de manière organique, comme s'il lui avait donné naissance, et qui se montre aussi capable de s'adapter complètement au mode de vie Sioux et de maîtriser leur langue. Steiger compose une performance sur le thème de l'ambiguïté, qu'il signale par des regards brillants de malveillance combinés avec des élans d'amitié.

La première partie montre donc le lien entre des personnages hybrides et complexes, et des acteurs-personnages qui ont à cœur de mettre en évidence l'interaction entre individu et société, et les liens entre vanité humaine et vanité des modèles de masculinité offerts par la société. Ici, je ne donnerai pas de réponse au problème, ni même de suggestion, car il semble

²⁵ *Mean Streets*. Dir. Martin Scorsese. Perf. Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval. Warner Bros., Taplin - Perry - Scorsese Productions, 1973.

²⁶ *Run of the Arrow*. Dir. Samuel Fuller. By Samuel Fuller. Perf. Rod Steiger, Sara Montiel, Brian Keith. RKO Radio Pictures, Globe Enterprises, États-Unis, 1957.

que la performance des acteurs parle d'elle-même, dénonçant des modèles de masculinité archaïques, qui vont des processus d'identification à des modèles vains de réussite sociale et financière, comme l'oncle Giovanni (Cesare Danova) dans *Mean Streets*, vain et ennuyeux, qui ne brille que par le mystère de sa réussite que Charlie s'attache en vain à percer ; au nationalisme poussé jusqu'à l'absurde avec O'Meara/Steiger qui s'identifie d'abord à l'idée d'un Sud pur et traditionnel, avant de se transformer en Sioux chrétien, sans jamais accepter la défaite du Sud, ce qui le rend éternellement complexé et haineux.

La deuxième partie poursuit la mise en évidence de modèles de masculinité révolus qui n'aboutissent qu'à la destruction et à la violence, parallèlement au déni des limites personnelles psychiques, physiques et sociales, dans une transgression de ces limites jusqu'à la mort, aux hallucinations et à la folie. Pour ces performances de l'extrême, des acteurs tels que Keitel et Steiger permettent de donner une vraisemblance aux personnages, et de figurer leur évolution, leur montée crescendo dans le déni des limites, et leur identité morcelée. Dans *Bad Lieutenant*²⁷ Keitel/Le Lieutenant (1992) prend de la cocaïne et de l'héroïne et toutes les drogues qui lui tombent sous la main dans le cadre de son travail de lieutenant de police, boit, fréquente des prostituées, demande à deux jeunes automobilistes de mimer une fellation tandis qu'il se masturbe en échange de l'annulation d'une amende pour conduite sans permis, et parie tout son argent jusqu'à des sommes qu'il ne pourra jamais rembourser sur des matches de base-ball. Guidé par le seul espoir d'une rédemption, il s'acharne dans ce comportement suicidaire et s'enfonce dans ses addictions. Keitel le montre comme une bête souffrante, geignant comme un chien à l'agonie qu'on torture, et figure la descente aux enfers, le corps qui se dégingue, la fatigue grandissante, l'épuisement, la colère et la frustration suivies de l'apathie puis de l'espoir d'une rédemption. En montrant la souffrance psychique

²⁷ *Bad Lieutenant*. Dir. Abel Ferrara. By Victor Argo, Paul Calderon, Abel Ferrara and Zoe Lundt. Perf. Harvey Keitel, Victor Argo, Paul Calderon. Bad Lt. Productions, États-Unis, 1992.

et physique de son personnage, Keitel figure constamment la souffrance dénuée de plaisir, atténuée seulement par l'oubli momentané que lui procurent les stupéfiants. La relation avec ses enfants laisse supposer une relation à la masculinité primaire, basée sur la brutalité et la violence pour résoudre les problèmes. Incapable de jouer son rôle de père, il fuit les responsabilités dans les addictions.

A la fuite, Pinky/Steiger dans *Jubal*²⁸ (1956) choisit l'agressivité et l'agression. Il ne veut pas renoncer à son désir œdipien de tuer le père et d'avoir des relations sexuelles avec sa mère, et se trouve des figures de substitutions. Il va jusqu'au bout de son désir, et devient animal. Steiger figure ce personnage ombrageux, à la démarche lourde et à la gestuelle lente qui peuvent soudainement se muer en agilité et en rapidité sous le coup de pulsions qu'il ne maîtrise pas. Tandis que le Lieutenant/Keitel ignore ses limites physiques, économiques, et psychiques et pense s'évader de son rôle de mari et de père pour finalement rechercher une rédemption en se trouvant deux fils de substitution à sauver, Pinky/Steiger figure le côté obscur du désir et le complexe d'Édipe. Pour souligner la complexité de son personnage, Steiger montre le côté enfantin et maladroit du personnage, dont les pulsions qui l'agitent semblent prendre possession sans qu'il trouve de manière de transcender ses émotions. Dans un ranch au milieu de la nature, il semble que la nature le stimule dans ses penchants animaux et instinctifs, et représente un danger. Sans stupéfiants, art, amour ou culture, il se nourrit au contact de la nature, ce qui accentue ses pulsions sexuelles et sa violence. Steiger montre le décalage entre les intentions du personnage (être aimé et reconnu dans sa communauté, devenir le bon fils) et ses actions malveillantes, par des silences et des regards ambigus. Poussant à l'extrême la figuration de l'ambivalence, il ouvre une possibilité dans un western psychologique qui le désigne comme le personnage-symptôme du Mal dans la communauté

²⁸ *Jubal*. Dir. Delmer Daves. Perf. Glenn Ford, Ernest Borgnine, Rod Steiger. Columbia Pictures Corporation, 1956.

de colons qui se croit au-delà des lois de la nature. Le personnage de Pinky devient ainsi davantage qu'un symbole de la relation de l'homme à la nature sauvage et existe par son étrangeté et son tiraillement entre des désirs contraires. La scène finale marquée par une ellipse prend ainsi d'autant plus d'importance. On ne sait si Pinky/Steiger sera lynché et battu à mort ou pendu, cerné par une foule de cowboys hostiles dont l'attitude bestiale fait réfléchir à la manière dont ils ont traité Pinky, comme un parasite qui essayait en vain de se faire accepter.

Enfin la deuxième partie progresse vers davantage de violence indicible avec deux rôles de la douleur infinie et la perte de la masculinité successivement à la perte de l'humanité. Dans : *Fingers*²⁹ (1978), Jimmy 'Fingers'/Keitel se trouve écartelé entre deux modèles opposés, incapable de devenir autonome entre deux parents-monstres : une mère ancienne pianiste-concertiste à l'hôpital psychiatrique, et un père mafieux qui raquette les restaurants avec l'aide de son fils. Jimmy partage son temps entre collecteur de dettes et pianiste, cherchant la reconnaissance du père à travers un modèle de masculinité dure et violente, et celle de la mère par le biais de sa sensibilité de pianiste. Pour figurer ce déchirement entre deux modèles d'identification, Keitel adopte une gestuelle agitée, trépigne, tapote tous les objets, et bouge la tête de manière saccadée comme un oiseau apeuré. Il sombre peu à peu dans la folie jusqu'à émasculer l'assassin de son père. À l'inverse d'une image de masculinité stoïque, Keitel devient électrique et figure une souffrance avant tout mentale, une folie qui s'exacerbe.

²⁹ *Fingers*. Dir. James Toback. Perf. Harvey Keitel, Tisa Farrow, Jim Brown. Brut Productions, Fingers Productions Inc., 1978.

Au-delà de la folie et de la perte de soi, Nazerman/Steiger dans *The Pawnbroker*³⁰ (1964) incarne le désir de non-vie en attendant la mort. Être dépourvu d'humanité, mort psychiquement dans les camps de concentration, il refuse de regarder l'autre, de communiquer et adopte une démarche lente et bancal, un air impassible, pâle comme un mort et dénué d'émotions, dur, impitoyable et inhumain. Steiger figure le rappel à la vie, les hallucinations et le retour du passé traumatique sous forme d'épisodes de psychose, pendant lesquels un élément du réel lui évoque une image des camps ou la mort de son fils dans les wagons qui les mènent à Auschwitz. Alors que la douleur qu'il voulait enfouir se réveille ainsi de manière exacerbée, les émotions réapparaissent, à travers l'interaction avec son apprenti plein de vitalité, Jesus Ortiz (Jaime Sanchez). Le réveil sera cependant synonyme d'une nouvelle tragédie avec la mort de Jesus qui tente de lui sauver la vie. Steiger opère dans un registre nouveau, dans la retenue et la constance, sans ambiguïté ni ambivalence. Il figure un homme qui a fait le choix d'une non-vie après les camps, décidé à enterrer toute humanité et étranger à l'idée même de masculinité, perdu dans la perte de conscience qu'il est un homme.

Après l'exploration de la mélancolie et de la vanité à l'œuvre derrière le modèle de masculinité des gangsters, et la plongée dans les extrêmes et la transgression avec la figuration de tous les interdits en lien avec une masculinité détruite par la fuite des responsabilités et des relations intimes, le désir Œdipien de tuer le père pour épouser la mère, les tentatives d'identification à la fois au père et à la mère, ou encore la non-reconnaissance de soi en temps qu'être humain, la troisième partie aborde des personnages de gros durs qui trouvent une alternative et ouvrent de nouvelles possibilités de jouer avec les modèles de masculinité. Ces rôles correspondent à des performances adoucies pour Keitel et Steiger. La

³⁰ *Pawnbroker*. Dir. Sidney Lumet. Perf. Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sanchez, Brock Peters, Thelma Oliver, and Juan Hernandez. Landau Company, 1965.

figuration de la violence, du crime, de la souffrance, de la douleur indicible, de la folie, fait place à celle de la tendresse, de la douceur, des sentiments, des émotions, ou encore de la dérision de soi. Par le biais de l'humour ou de la tendresse, personnages de gros durs et acteurs s'apaisent pour quitter le contrôle de soi permanent et s'ouvrir aux émotions.

La troisième partie s'ouvre sur *The Piano*³¹ (1993), dans lequel Baines/Keitel voit ses modèles de masculinité bousculés par la rencontre avec Ada (Holly Hunter), et la laisse devenir maître du jeu en devenant objet de désir et s'offrant à elle, entièrement nu face caméra derrière un rideau. Keitel offre une performance caractérisée par la sensualité, l'écoute et l'épure. Il élimine tout geste parasite pour donner plus impact à toute expression du visage, regard ou caresse. Jouant de concert avec Ada, il s'abandonne à la direction de Jane Campion (qu'il qualifie de déesse) et devient sex-symbol, certainement par le biais de sa figuration d'une sensualité qui découle de la vulnérabilité, de la mise à nu des failles, de l'intensité convoquée par l'épure et par la vraisemblance d'une sentimentalité canaille. Le gros dur ancien pêcheur de baleines George Baines concrétise son désir de vivre en couple et de fonder une famille à travers la rencontre avec Ada, selon un modèle de masculinité attentive, tendre et à l'écoute des désirs de l'autre, en acceptant de se laisser transformer par l'autre et de changer au gré de cette rencontre.

De façon similaire, le gros dur Gillespie/Steiger, shérif d'une petite ville raciste du Sud des Etats-Unis, Sparta, rencontre en Virgil Tibbs (Sidney Poitier) un ami qui peut combler son manque affectif. *In the Heat of the Night*³²(1967) montre les limites d'une amitié bannie par la société de Sparta, qui ne pourrait vraiment s'épanouir que si Gillespie décidait de quitter le Sud. Dans une conception d'un modèle de masculinité qui admet le manque et

³¹ *The Piano*. Dir. Jane Campion. By Jane Campion. Perf. Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill. Miramax Films, Australie, Nouvelle-Zélande, France, 1993.

³² *In the Heat of the Night*. Dir. Norman Jewison. Screenplay by Stirling Silliphant. By John Ball. Perf. Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates. MGM, Mirisch Corporation, États-Unis, 1967.

reste ouverte à la rencontre de l'autre, les deux personnages développent une forme de tendresse et de reconnaissance mutuelle teintée de relents de méfiance de la part de Tibbs et d'animosité de la part de Gillespie. L'aspect comique de la performance de Steiger adoucit le personnage : par exemple, il signifie les émotions de Gillespie par le rythme de mastication du chewing-gum. Sous le coup d'une émotion forte il crache le chewing-gum, et quand il s'émeut il mâche plus rapidement. Entre figuration comique d'un personnage ultra-typé de shérif du Mississippi, et figuration tragique de son isolement et de son manque de reconnaissance, Steiger expose les émotions, la générosité et la sensibilité d'un personnage à l'apparence et au comportement sinon agressifs et menaçants. L'ambiguïté du personnage et son ambivalence d'outsider, de pair avec la figuration vraisemblante et presque parodique d'un shérif du Sud dont le racisme culturel se transforme lors de la rencontre avec un officier de police noir qui travaille à Philadelphie, vaut à Steiger l'Oscar du meilleur acteur dans un premier rôle en 1968.

Suite à ce premier temps de la troisième partie dédié aux performances-duo qui transcendent le jeu des acteurs et expose des personnages capables de se transformer et de s'ouvrir à l'autre, pour un autre type de prise de risque, cette fois dans le sens de la construction et de la relation positive à l'autre, la thèse continue dans le sens d'une ouverture vers un autre type de modèles possible. Auggie³³ Wrenn/Keitel dans *Smoke*³⁴ (1995) s'ouvre à la détente, à la contemplation, au zen, et Keitel expose son don de conteur et de magicien du réel, mettant son intensité au service de la tendresse. Film lent qui met en exergue les possibles et la créativité qui surviennent quand la relation au temps se transforme pour adopter un point de vue plus distancié et rêveur, il exige de Keitel un abandon et une

³³ On pense ici à l'œil, *Auge*, en allemand. Auggie est l'œil, le personnage qui voit, qui regarde, qui contemple.

³⁴ *Smoke*. Dir. Wayne Wang and Paul Auster. By Paul Auster. Perf. Harvey Keitel, William Hurt, Giancarlo Esposito, Harold Perrineau, Forest Whitaker. Miramax Films, Neue Deutsche Filmgesellschaft (NDF), Euro Space See, Allemagne, États-Unis, Japon, 1995.

confiance devant une caméra qui capture les moments où le personnage oublie son image sociale et son influence, son pouvoir, pour se concentrer sur l'écoute, le don et la réinvention du réel sans complexes et sans velléités de contrôle ou de déterminisme. Cette ouverture à tous les possibles et cette immersion dans un présent permanent provoque une performance plus difficile et plus risquée que le rôle extrême du Bad Lieutenant par exemple, car Keitel ne peut se reposer sur aucune technique ou déjà-vu, pour devenir pleinement créateur et se donner à l'instant présent avec tous les imprévus et glissements que cela suppose. Débarrassé des lourdeurs du passé et affrontant les incertitudes du futur, le personnage de gros dur adouci Auggie Wrenn fait face au présent sans se brûler les ailes grâce au conte et aux histoires que l'on se raconte, dans un film qui redonne une place centrale à l'oralité, et au langage en tant que pouvoir de transformation et de créativité.

Egalement détendu et distancié dans *Mars Attacks!*³⁵(1996), Steiger d'adonne à une performance toute en extériorité, qui lui permet de s'affranchir et même d'opérer à une satire de la Méthode et de l'harmonie psychophysique, ainsi que de se moquer de son image de gros dur jusqu'à la satire. Il se parodie lui-même, figurant le Général Decker, un personnage inspiré d'un ensemble de cartes représentant des personnages de science-fiction distribués dans les paquets de chewing-gums, personnage qui vocifère et cherche à se faire entendre en vain. Il veut exterminer tous les martiens, se prend pour le sauveur du monde, et finit par se faire miniaturiser par un martien qui l'achève en le piétinant comme un mégot qu'on vient de jeter par terre. L'humour et la satire donnent le cadre d'un univers carnavalesque où les figures sont inversées, ou poussées à l'extrême, dans un esprit de défoulement et de transgression de tous les interdits dans un joyeux film qui se moque de toutes les institutions et de tous les enseignements. Exutoire aux contraintes habituelles que Steiger s'impose dans

³⁵ *Mars Attacks!* Dir. Tim Burton. By Jonathan Gems. Screenplay by Jonathan Gems. Perf. Jack Nicholson, Pierce Brosnan, Sarah Jessica Parker. Warner Bros., États-Unis, 1996.

la création de ses personnages, et au souci de vraisemblance, *Mars Attacks !* met en scène un Decker de dessin animé dans la veine de Tex Avery, qui échappe à toute notion de vraisemblance pour s'imposer dans le registre du grotesque et de l'allégorie.

Cette progression de la thèse s'oriente vers une évaluation et un questionnement sur la notion de masculinité, en interaction avec plusieurs modèles traditionnels qui tentent de dicter leur loi ancestrale pour le pire. En se basant davantage sur l'étude des circonstances globales, historiques, sociales, politiques et économiques, en interaction avec les circonstances singulières propres à chaque scène décelées dans chaque extrait, à travers l'évolution du personnage et son interaction avec les autres, cette thèse tente de contourner les risques d'essentialisation et de binarisme, pour considérer deux carrières en mouvement et en transformation constante, parallèlement à des personnages mouvants qui ne se laissent pas figer dans l'instant en tant que clichés mais existent dans une succession de plans et de séquences. En menant de concert l'analyse technique de la performance des acteurs et l'interprétation de la portée culturelle de leurs personnages, il devient possible d'éviter une signification de la performance en tant qu'extériorité, surface et image, et de privilégier une approche qui n'opère pas de distinction absolue entre acteur et personnage, en tant que deux entités conscientes et indépendantes. La part d'inconscient à l'œuvre, la relation dynamique entre acteur et personnage, enfin l'étrangeté de la performance au cinéma qui rejoint celle du genre dans la vie réelle, peuvent s'aborder dans toute leur complexité, au-delà des catégories de genre, mais aussi des amalgames entre épisodes de la vie réelle des acteurs et personnages de leur film. La masculinité se pose ici comme un ensemble de modèles susceptibles de détruire ceux qui ne parviennent pas à s'y conformer, ou ne peuvent rentrer dans la norme. Quand les désirs de chacun diffèrent des exigences de la norme (la norme ou ceux qui détiennent le pouvoir et fixent leurs règles, en imposant leurs modèles), trouver une marge de liberté et de joie s'apparente à un challenge. Cependant, les rôles étudiés dans les deux

premières parties de cette thèse témoignent de l'absurdité des modèles, de la limite des processus d'identification et du leurre d'une identité pure et unique. Les rôles étudiés dans la troisième partie démontrent aussi qu'une attitude plus distanciée par rapport à la norme, ceci par le biais de l'humour, des émotions et de la tendresse, permet une transformation des codes et une adaptation moins douloureuse, voire joyeuse et légère, ainsi qu'une négociation avec des modèles souvent tyranniques. La résistance à cette tyrannie et le refus d'un modèle unique et ancestral, ouvre la performance des acteurs vers toute une nouvelle gamme de nuances possibles, au gré de l'interaction avec les autres acteurs/actrices, ainsi qu'avec les directeurs/directrices de films. Pour permettre ce développement de nouveaux possibles, une modification des circonstances, rendue possible par les choix des personnages mais aussi par leur manière de communiquer, devient le point de départ d'un espace de respiration et de liberté, de satire, de sensualité ou de douceur.

PREMIERE PARTIE

PERFORMANCE ET METHODE, VERS LA CREATION DE PERSONNAGES MARGINAUX

Harvey Keitel et Rod Steiger marquent une prédilection pour des rôles de personnages en détresse, et à la recherche de leur identité, par des procédés d'identification à une figure paternelle, religieuse, ou à une nation, un pays. Cette recherche de l'origine, du modèle idéal et de la moralité comme sainteté est vouée à l'échec. Ces personnages d'anti-héros, victimes de leurs obsessions, de leurs représentations mentales et de leurs aspirations vaines, poursuivent des objectifs tels que la respectabilité, le pouvoir et la maîtrise, enfin la perfection. Ce cheminement les conduit le plus souvent à l'isolement, la douleur, ou la mort. Cette partie se concentre ainsi sur les rôles de marginaux, de gangsters, de criminels ou de guerriers qui refusent leur condition humaine et mortelle et partent à l'assaut des hauteurs, perdant en route leur plaisir, leur désir et leur identité.

Pour figurer ces personnages, Keitel et Steiger, tous deux influencés et nourris par leur expérience à l'Actors Studio et la Méthode de Stanislavski, dirigent leur performance vers des personnages vraisemblants, uniques, qu'ils créent en prenant en compte toutes leurs facettes lors d'un travail de préparation en amont des films. Ils pensent au passé et à l'histoire des personnages, à leur environnement et aux circonstances du film. Ils considèrent leurs intentions et leurs motivations. Enfin, ils mettent l'accent sur les costumes, les accessoires, la voix, la gestuelle et le jeu avec l'autre. Ce travail donne naissance à des personnages avec leur histoire, leur structure, leur mode de fonctionnement, leur relation à leur image et leurs

relations avec les autres. Ainsi Keitel fabrique Sport le chat punk urbain dans *Taxi Driver*³⁶ (1976), Zammeti le gangster fatigué et mélancolique dans *Crime Spree*³⁷ (2003), the Wolf le professionnel et Père Supérieur dans *Pulp Fiction*³⁸ (1994), et Charlie le chaton apeuré dans *Mean Streets*³⁹ (1973). De la même façon, Steiger construit des personnages uniques avec Al Capone le monstre en représentation dans *Al Capone*⁴⁰ (1959), Charley Malloy le froid calculateur dans *On the Waterfront*⁴¹ (1954), Dr. Myron Hatch le psychopathe infantile dans *The Neighbor*⁴² (1993), et O'Meara la bête humaine dans *Run of the Arrow*⁴³ (1957). Ces performances ont pour point commun leur utilisation de la Méthode, la création de personnages qui passe avant la stylisation de l'image des acteurs Keitel et Steiger, ce qui les éloigne de la starification, et la construction de personnages en contradiction avec la société qui les entoure, en marge, pour dénoncer la vanité de la comédie sociale et des mascarades identitaires. Le choix de ces personnages permet en effet aux acteurs d'adopter le point de vue des marginaux – les gangsters et les criminels - par rapport à la norme et aux modèles dominants, et d'explorer les liens entre image sociale et intériorité.

³⁶ *Taxi Driver*. Dir. Martin Scorsese. By Paul Schrader. Perf. Robert De Niro, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel, Leonard Harris, Peter Boyle, and Cybill Shepherd. Columbia Pictures Presents, États-Unis, 1976.

³⁷ *Crime Spree*. Dir. Brad Mirman. By Brad Mirman. Perf. Gérard Depardieu, Harvey Keitel, Johnny Hallyday. GFT Entertainment, Studio Eight Productions, Vision View Entertainment, France, États-Unis, Canada, Royaume-Uni, 2003.

³⁸ *Pulp Fiction*. Dir. Quentin Tarantino. By Quentin Tarantino and Roger Avary. Perf. Samuel L. Jackson, Uma Thurman, John Travolta, Bruce Willis. Miramax, États-Unis, 1995.

³⁹ *Mean Streets*. Dir. Martin Scorsese. By Martin Scorsese and Mardik Martin. Perf. Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval. Warner Bros., Taplin - Perry - Scorsese Productions, États-Unis, 1973.

⁴⁰ *Al Capone*. Dir. Richard Wilson. By Malvin Wald and Henry F. Greenberg. Perf. Rod Steiger, Martin Balsam, Fay Spain, Martin Balsam. Allied Artists Pictures, États-Unis, 1959.

⁴¹ *On the Waterfront (Sur les Quais)*. Dir. Elia Kazan. Screenplay by Budd Schulberg. By Budd Schulberg. Perf. Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb. Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures, États-Unis, 1954.

⁴² *The Neighbor*. Dir. Rodney Gibbons. Screenplay by Kurt Wimmer. Perf. Rod Steiger, Linda Kozlowski, Ron Lea. Allegro Films, Image Organization, États-Unis, Canada, 1993.

⁴³ *Run of the Arrow*. Dir. Samuel Fuller. By Samuel Fuller. Perf. Rod Steiger, Sara Montiel, Brian Keith. RKO Radio Pictures, Globe Enterprises, États-Unis, 1957.

Stanislavski et la 'Méthode' : les circonstances, les intentions, et l'harmonie psychophysique

Keitel et Steiger utilisent certainement plus d'une méthode et d'une technique pour créer leurs personnages. Leurs performances s'inspirent souvent de la notion de naturalisme selon Stanislavski : l'acteur n'imité ou ne représente pas la nature, mais doit créer la nature pour sortir des clichés et des conventions. L'acteur doit alors parvenir à un certain naturalisme, où il semble être son personnage, notamment par le biais de l'action psychophysique, comme le décrit Sharon Marie Carnicke : « simultaneously combining inner action of the soul with outer action of the body [...] choose a psychophysical action that prompts all the physical activities in a given scene⁴⁴ ». La gestuelle du personnage prolonge alors son psychisme, sachant que la part de contrôle et de conscience de l'acteur s'arrête aux limites de l'inconscient, des représentations mentales et des croyances personnelles. Le naturel recréé par les acteurs nécessite un long travail de construction de la biographie, des intentions, de la psyché du personnage en lien avec leur expression physique à travers la gestuelle, les costumes, la voix. Tom Hutchinson précise que ce mode de création diffère d'un jeu naturel dans le sens où l'acteur se contente de rester naturel devant la caméra. Il résume ainsi la spécificité des acteurs qui travaillent avec les outils de la Méthode : « You knew they were acting, all right⁴⁵. » La part d'influence de l'Actors Studio sur Keitel et Steiger se retrouve plus ou moins selon les films. Cependant rappelons que c'est leur parcours d'acteur, au sein du milieu professionnel du cinéma, leur choix de films, leur collaboration avec les réalisateurs, qui construisent leur carrière d'acteurs.

⁴⁴ Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. London: Routledge, 2009.

⁴⁵ Hutchinson, Tom. *Rod Steiger, Memoirs of a Friendship*. 24.

Keitel fait souvent mention de l'apport de ses professeurs à l'Actors Studio, où il peaufine sa manière de travailler et savoure la chance de pouvoir expérimenter et innover sans devoir répondre aux contraintes du système. Il doit persévérer pour être enfin admis en tant que membre de l'Actors Studio après *Mean Streets* en 1973, au terme de sa huitième audition, c'est-à-dire successivement à sept échecs consécutifs. Il travaille notamment avec Frank Corsaro, son mentor, Stella Adler et Lee Strasberg. Riche de ces rencontres et de son apprentissage auprès de ces professeurs, Keitel ne devient cependant pas un acteur-star de l'Actors Studio tel que James Dean ou Robert De Niro. Cette indépendance ne contredit pas sa reconnaissance pour tout ce qu'il a appris auprès de professeurs qui s'inspirent de la Méthode Stanislavski. Il reçoit notamment le Prix Stanislavski au Festival International du Film de Moscou pour sa carrière d'acteur et sa dévotion aux principes de Stanislavski. Depuis 1994 il partage la présidence de l'Actors Studio avec Ellen Burstyn et Al Pacino.

Steiger étudie le théâtre à la New School for Social Research quand l'un de ses professeurs, Daniel Mann, l'invite à rejoindre le Studio⁴⁶. Souvent considéré comme un emblème de la 'Méthode', Steiger déclare que la Méthode a renouvelé la performance d'acteur et insiste sur la notion d'engagement personnel : « In the old style of acting you used conjecture to force an emotion in from outside. With the Method the actor uses involvement to discover the emotions in himself⁴⁷. » L'engagement de Steiger en tant qu'acteur semble se faire dans une certaine solitude, peut-être nécessaire à sa manière de travailler et de se mettre dans la peau des personnages, mais qui l'éloigne des autres. Intransigeant dans son refus des étiquettes, il souligne dans toutes ses interviews qu'il n'aime pas le terme 'Méthode', selon lui une invention des journalistes pour classifier et diviser.

⁴⁶ Steiger ne passe pas d'audition pour entrer à l'Actors Studio.

⁴⁷ Andrews, Nigel. « 'Method' Married to Madness (profile of Rod Steiger, Actor) ». *The Financial Times* 12 1994. 15.

A propos de ce travail intérieur sur les émotions dont fait mention Steiger, Stanislavski indique que les acteurs doivent ressentir et vivre les émotions du personnage pour le rendre crédible et « vrai ». Robert Blumenfeld évoque les notions de vérité et de réalisme au centre de la Méthode : « Everyone agrees that actors must convince the audience of the truth and reality of what they are doing⁴⁸. » Beaucoup s'inspirent de cette idée, notamment Lee Strasberg de l'Actors Studio, qui travaille sur la mémoire affective : les acteurs doivent être capables de mobiliser une émotion du passé dans différents contextes et à tout moment. Par exemple, l'acteur convoque ses émotions lors de la mort d'un proche pour les styliser, les travailler et les intégrer à sa performance, lorsqu'il considère que la performance requiert le même type d'émotions. Pour atteindre à l'impression de naturel et de sincérité de l'acteur, Stanislavski compare la construction du personnage à la naissance d'un enfant, avec la période de préparation/gestation qui précède. Il met alors au point une série d'exercices et de techniques pour unifier le corps et l'esprit du comédien, pour trouver le lien entre action physique/extérieure et émotion intérieure. Hélène Valmary explique que pour Stanislavski le travail du comédien sur la mémoire affective consiste à retrouver une émotion et la réaction du corps qui en découle : dans l'ordre sensation/émotion/réaction, le corps ressent une émotion et en garde la mémoire⁴⁹. Il suffit de réactiver ce souvenir et les muscles suscités à ce moment-là pourront être utilisés à nouveau. L'Actors Studio, héritier de Stanislavski aux Etats-Unis, adapte ainsi son système aux besoins du cinéma : « While Stanislavsky proposed an ideal for artistic creation and focused on the control an actor on stage can reasonably exert, Strasberg adjusts to the contemporary business of acting and to

⁴⁸ Blumenfeld, Robert. *Using the Stanislavsky System: A Practical Guide to Character Creation and Period Styles*. New York: Limelight Editions, 2008. 3.

⁴⁹ Valmary, Hélène. Van Reeth, Adèle. Portis-Guérin, Mydia, prod. « Du Comédien à L'acteur 2/4 : De Stanislavski à L'Actors Studio ». *Les Nouveaux Chemins De La Connaissance*. Paris, 26 June 2012. Radio.

film⁵⁰. » L'acteur doit pouvoir entrer dans son personnage rapidement et trouver les émotions sur l'instant.

Au-delà de la mémoire affective, les recherches constantes de Stanislavski sur le théâtre le mènent à d'autres horizons. En effet, Stella Adler souligne que Stanislavski modifiait constamment ses idées sur le théâtre. Lorsqu'elle travaille avec lui à Paris pendant cinq semaines en 1934, il insiste sur les notions d'imagination et de circonstances, plutôt que de mémoire affective. Pendant ces ateliers, Stanislavski indique qu'une bonne performance repose sur la vérité des circonstances de la pièce : « truth, truth in the circumstances of the play⁵¹ ». Stella Adler se concentre alors sur les circonstances : l'acteur doit être en cohésion avec le contexte et les intentions du personnage. Les acteurs composent des personnages dont les intentions et les désirs s'adaptent aux circonstances et se modulent en fonction des interactions avec les autres personnages. Le jeu avec les circonstances permet aux acteurs d'éloigner leur performance d'une hypothétique recherche des origines et d'une convocation des émotions personnelles du passé, en tant qu'émotions universelles et originelles, adaptables à tous types de contextes, transposables à plusieurs personnages et circonstances. Stella Adler souligne : « When we let the circumstances dictate what we do, everything will have a reason, will seem perfectly natural, truthful⁵². » La notion de vérité devient éphémère, en perpétuelle transformation au gré des interactions et des circonstances, ce qui permet à Keitel et de Steiger de développer leur écoute et d'affiner leur gestuelle, leurs costumes, enfin leur présence. L'intensité qui caractérise le jeu de Keitel se situe peut-être là, dans son travail d'écoute et de disponibilité permanente. Steiger et Keitel utilisent les outils et l'expérience acquis à l'Actors Studio au gré de leurs besoins et selon le type de films. Ils étudient le lien

⁵⁰ Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. 206.

⁵¹ Flint, Peter B. « Stella Adler, 91, an Actress And Teacher of the Method ». *New York Times*, December 22, 1992.

⁵² *Stella Adler: The Art & Technique of Acting*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 2000. 82.

entre intériorité et extériorité, émotion interne et manifestation physique, et travaillent sur le passé, le présent et l'évolution du personnage selon les circonstances : leur gestuelle, leurs accessoires, leurs costumes, leur voix reflètent ces transformations.

Pour se rendre physiquement et psychiquement disponible à ses personnages, Keitel accorde beaucoup d'importance à un entraînement rigoureux, dont témoigne son corps musculeux et fort. Depuis ses quatre années passées dans les Marines il se préoccupe de sa condition physique : « It's his search for the truth and the reality that makes him do that. He works out hard to keep his body like that. He feels it's his acting instrument. It brings a tremendous truth and honesty to a character⁵³. » Keitel pratique le yoga assidument, actuellement membre honoraire de l'Iyengar Yoga Association of Greater New York. Il se rapproche ainsi de la discipline conseillée par Stanislavski pour unifier le corps et l'esprit : « The actor, like a yogi, engulfed by the creative state of mind, undergoes something akin, when mind, body, and soul unite in communion, not only with each other, but also with others on stage and those present in the audience⁵⁴. » Cette idée rejoint une conception immédiate de la performance, dans l'ici et maintenant, dans une vision du corps de l'acteur en tant que maillon de son environnement, dans un effort pour s'éloigner d'un jeu bourgeois centré sur l'ego voire le cabotinage de l'acteur. Ici on peut voir que Stanislavski s'inscrit dans une trajectoire zen du théâtre, avec un travail de méditation et de discipline rigoureuse du corps. Comme le suggère Kenneth MacKinnon, le corps s'impose comme le signe le plus immédiat et évident de la performance sociale, comme l'argument le plus convaincant :

The male body takes on a crucial role in masculinity. [...] it is so obviously physical, the suggestion is that if it is male, its masculinity is natural. Yet, the body is also, in Michael Messner's words, 'an object of social practice' (1990, p.214). This could be illustrated with

⁵³ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. New York: Fromm International. 1997. 212.

⁵⁴ Carnicé, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. 166.

reference to the role that, for example, weight-training, exercise and steroids play in the social construction of the body⁵⁵.

Entre recherche zen et modèle de masculinité, Keitel s'éloigne d'un stéréotype d'hyper-masculinité à la Stallone ou à la Schwarzenegger.

Steiger utilise également son corps solide et imposant pour ses rôles, qui lui vaut d'être surnommé « The Rock » dès son adolescence : « The square body and broad shoulders, and his method of attack suggests an odd amalgam of bull and cobra⁵⁶. » On peut voir que les commentaires sur Steiger désignent souvent une dimension physique de sa performance, et relaient le mythe de l'homme hypersensible dans un corps de brute, comme en témoigne par exemple la notice nécrologique de David Ansen : « Even when subdued, Steiger- with his bull's body and tenor whine-projected volcanic reserves of emotion. There was good reason he was cast as Napoleon, Mussolini, Rasputin and Al Capone⁵⁷. » Ici on voit la propension à associer une apparence physique avec un emploi. Selon les perceptions sociales, énergie volcanique, force physique et charge émotionnelle semblent ici aller de concert pour dessiner le gros dur émotif Steiger. La société et la critique populaire aiment romancer le récit de la masculinité et de la performance d'acteur, en admiration et sous la fascination de la virilité de corps forts et musclés.

Pour explorer l'harmonie psychophysique, le travail sur les circonstances et les intentions hérités de Stanislavski et d'Adler, deux performances se démarquent : celle de Keitel dans *Taxi Driver*⁵⁸ (1976), avec la création d'un rôle de proxénète nerveux et vif dont la condition sociale et le psychisme semblent se refléter dans chaque mouvement ; et celle de

⁵⁵ MacKinnon, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. London: Arnold, 2003. 5.

⁵⁶ Hutchinson, Tom. *Rod Steiger, Memoirs of a Friendship*. 107.

⁵⁷ Ansen, David. « Transition: Rod Steiger, who epitomized method acting, dies at the age of 77 ». *Newsweek* 22 July 2002. 10.

⁵⁸ *Taxi Driver*. Dir. Martin Scorsese. By Paul Schrader. Perf. Robert De Niro, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel, Leonard Harris, Peter Boyle, and Cybill Shepherd. Columbia Pictures Presents, États-Unis, 1976.

Steiger dans *On the Waterfront*⁵⁹ (1954), dans un rôle de syndicaliste corrompu, dont la gestuelle et le verbe indiquent son emprisonnement dans un modèle social qui le mènera à sa perte. L'enjeu de cette partie se situe au niveau du corps de l'acteur, enjeu crucial comme l'indiquent R.W. Connell et James W. Messerschmidt : « The interplay between bodies and social processes has been one of the central themes of masculinity research from its beginning⁶⁰. » Ils indiquent ici que le concept de masculinité s'éloigne d'un essentialisme et d'une conception naturaliste du corps.

Keitel dans *Taxi Driver*⁶¹ (1976), une performance de « terrain » et d'écoute

Pour relever les caractéristiques récurrentes de l'héritage de Stanislavski dans le jeu de Keitel, le rôle de Sport dans *Taxi Driver* de Scorsese semble approprié. Palme d'or au Festival de Cannes et nominé dans quatre catégories aux Oscars de 1977, le film est salué par la critique et par les spectateurs. La performance de Keitel donne de la puissance à un rôle secondaire : « He made a chilling impact as Jodie Foster's surly pimp in Scorsese's *Taxi Driver*⁶² » ; « Playboy: Your part was small, but memorable⁶³. » Plusieurs critiques notent la performance singulière et innovante de Keitel, basée sur la nervosité et l'instabilité d'un personnage déstructuré, et inspirée par le concept d'harmonie psychophysique de

⁵⁹ *On the Waterfront (Sur les Quais)*. Dir. Elia Kazan. Screenplay by Budd Schulberg. By Budd Schulberg. Perf. Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb. Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures, États-Unis, 1954.

⁶⁰ Connell, R. W. Messerschmidt, James W. « Hegemonic Masculinity Rethinking the Concept ». *Gender and Society* 19.6, 2005. 837.

⁶¹ *Taxi Driver*. Dir. Martin Scorsese. By Paul Schrader. Perf. Robert De Niro, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel, Leonard Harris, Peter Boyle, and Cybill Shepherd. Columbia Pictures Presents, États-Unis, 1976.

⁶² Leydon, Joe. « Street scenes. Harvey Keitel talks about being discovered after 20 years of acting ». *Dallas Observer*. Web. Thursday, Jun 15, 1995.

⁶³ Grobel, Lawrence. « The Playboy Interview: Harvey Keitel ». *Playboy*, November 1995. 56.

Stanislavski⁶⁴. A la lecture du scénario, Keitel choisit lui-même le rôle de Sport, originellement un personnage mineur avec quatre lignes, et le transforme en un personnage crucial, comme l'indique Glenn Salter : « Keitel felt that he could do justice in depicting the reality of the pimp, something that Paul Shrader's otherwise fantastic script didn't quite fulfill for Keitel⁶⁵. » Scorsese prévoyait un rôle plus important pour Keitel mais celui-ci le persuade de développer le personnage du proxénète.

Taxi Driver, drame policier de Martin Scorsese, met en scène Travis Bickle (Robert De Niro), ancien Marine de retour du Vietnam, qui devient chauffeur de taxi de nuit dans les quartiers difficiles de New York, témoin rageur de la violence sociale, puis justicier schizophrène. Il tente de se rapprocher sans succès de Betsy (Cybill Shepherd), assistante de campagne d'un candidat à la présidentielle, Palantine, puis rencontre, par hasard, Iris (Jodie Foster), une prostituée de douze ans. Il se sent dès lors investi d'une mission : sauver Iris de la prostitution en éliminant ses geôliers et son souteneur ambigu, Sport (Harvey Keitel). Il assassine tous ceux qui se trouvent sur son passage, dont Sport, et devient le héros des parents d'Iris et de la presse.

Keitel crée un personnage à partir d'une seule ligne qui stipule la présence d'un homme italien debout devant l'embrasement d'une porte. Keitel opte pour une étude « de terrain » et un travail avec un vrai proxénète de son quartier : « I knew those characters from where I was living at that time, in Hell's Kitchen in New York City⁶⁶. » D'abord il l'interviewe, puis passe de longs moments avec lui, improvise des scènes pendant deux semaines où ils jouent la prostituée et le souteneur à tour de rôle. Cet homme dit qu'il aime vraiment les prostituées

⁶⁴ Helene Valmary explique ce concept sur Radio France Culture. Valmary, Hélène. Van Reeth, Adèle. Portis-Guérin, Mydia, prod. « Du Comédien à L'acteur 2/4 : De Stanislavski à L'Actors Studio ». *Les Nouveaux Chemins De La Connaissance*.

⁶⁵ Salter, Glenn. *The Films of Harvey Keitel*. Mississauga, Ont.: Glenn Salter. 1993. 17.

⁶⁶ Tomlinson, Doug. « Harvey Keitel ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. New York: Garland Pub., 1994. 302.

qui travaillent pour lui : « This isn't the old school where you beat up on the girls. You love them⁶⁷. » L'acteur opte alors pour un personnage de 'professionnel' ambigu, ni complètement mauvais ni angélique, issu d'un milieu pauvre et d'une maison déchirée. A propos du proxénète qu'il rencontre, Keitel déclare : « What the hell does someone like that know about giving love, caring for, supporting, being the most you can be? They're trying to eat, keep the rats out of their food⁶⁸. » L'observation du réel, du contexte et des circonstances guident le travail⁶⁹ de Keitel, et correspond aussi à une recherche sur l'imaginaire selon Stanislavski, telle que la décrit Bella Merlin : « Observation is a means of developing imagination (allowing your imagination to springboard into fantasy, and from fantasy into action⁷⁰. » Le personnage de Sport, selon l'imagination de Keitel, se base sur l'idée du 'professionnel', de l'action guidée par la nécessité de faire son travail de proxénète.

Keitel travaille beaucoup sur la gestuelle : ample, toujours souple et en mouvement, évoquant un félin, lion ou chat : « the charismatic fullness of a jungle-cat punk⁷¹ ». Ici l'analogie animale fait penser à l'exercice de l'animal de Stanislavski : « Actors reproduce the physical behavior of different animals as a way of suggesting qualities in the characters they're playing⁷². » Pauline Kael voit un personnage gluant, mais aussi espiègle et instable : « Harvey Keitel's pimp is slimy, all right, yet his malicious, mischievous eyes and his jumpiness are oddly winning⁷³. » Ce côté « gluant » se retrouve dans la scène d'intimité avec Iris⁷⁴, une de ses prostituées âgée de douze ans avec laquelle il a une relation amoureuse. Seul avec elle, il devient moins agité et se montre tendre, sentimental et enveloppant, dansant un

⁶⁷ Grobel, Lawrence. « The Playboy Interview: Harvey Keitel ». *Playboy*. 56.

⁶⁸ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 79.

⁶⁹ Il se base aussi sur l'observation des proxénètes de son quartier pour le costume.

⁷⁰ Merlin, Bella. *The Complete Stanislavsky Toolkit*. Hollywood, CA: Drama, 2007. 131.

⁷¹ Patterson, Patricia and Manny Farber. « The power & the gory ». *Film Comment*, 12 May/Jun, 1976. 26.

⁷² Vineberg, Steve. *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. New York: Schirmer Books, 1991. 129.

⁷³ Kael, Pauline. *When the Lights Go Down*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980. 133.

⁷⁴ Dans le DVD: « Taxi Driver Clip 1 ».

slow langoureux avec elle, la couvant d'une voix basse et langoureuse. Glenn Salter rappelle que cette scène découle d'une improvisation : « The scene in which *Sport* delivered his questionable platitudes to *Iris* was a segment originally not in Shrader's script. The scene was an improvisation that Scorsese wanted to include in order, not only to give a larger part to Keitel, but to show the dichotomy in the psyche of a pimp⁷⁵. » L'ambiguïté de Sport, également souhaitée par Scorsese, se dévoile ici, avec son amour dégoulinant de romantisme de pacotille. Keitel précise que Sport tient sincèrement à Iris : « He genuinely cares for this girl and will do anything for her, an extraordinary relationship I'm not sure I comprehend even today⁷⁶. » Le sentimentalisme sincère et la gestuelle de l'homme dans l'intimité s'opposent à l'attitude du professionnel.



Sport / Keitel se montre sentimental et enveloppant dans l'intimité avec Iris.

⁷⁵ Salter, Glenn. *The Films of Harvey Keitel*. 17.

⁷⁶ Thompson, David. « Harvey Keitel: Staying Power (interview with Harvey Keitel) ». *Sight and Sound* 3.1, 1993. 24.

En effet Sport/Keitel passe duos tendres et dégoulinants de douceur avec Iris aux duos agressifs avec De Niro⁷⁷, avec le corps mobile et en tension qui se balance d'une jambe sur l'autre, comme un chat prêt à bondir de sa maison (l'entrée de la maison close décrépite où il accueille les clients). Keitel opte alors pour un jeu de mains rapide et une « décontraction ostentatoire⁷⁸ ». Il s'éponge régulièrement le visage avec un mouchoir, laisse voler ses mains dans l'air comme si elles étaient le prolongement naturel de ses propos, et tous ses gestes marquent un contraste avec l'attitude figée de Travis Bickle (De Niro). Keitel ne se laisse pas contaminer par l'apathie de De Niro, raide et inexpressif. La confrontation entre les deux personnages, avec leurs actions physiques opposées, produit un effet presque hypnotique, comme les préceptes d'un combat entre deux animaux :

Sport (Harvey Keitel), the pimp is so eager for action that he can't stand still; the hipster, with his rhythmic jiggling, makes an eerily hostile contract to the paralyzed, dumbfounded Travis. Scorsese gets the quality of trance in a scene like this; the whole movie has a sense of vertigo⁷⁹.

Scorsese est connu pour sa faculté à faire confiance aux acteurs, à les laisser expérimenter encore et encore, jusqu'à la capture du moment de grâce où l'improvisation prend le relais d'une intellectualisation du rôle, quand le corps et la voix semblent s'oublier et se distancer de la conscience de l'image et du rôle social. A cela s'ajoute la qualité d'écoute entre Keitel et De Niro, qui rappelle les techniques de la 'Méthode', avec la choralité dont fait mention Steve Vineberg : « intimate communication between actors [...] performance ideal of true ensemble⁸⁰ ». Travis Bickle feint d'être un client potentiel, mais Sport pense qu'il est policier. Il devient nerveux, balance les bras, piétine et tente de s'imposer physiquement. Simon

⁷⁷ Dans le DVD: « Taxi Driver Clip 2 ».

⁷⁸ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. Paris: L'Harmattan. 2009. 51.

⁷⁹ Kael, Pauline. *When the Lights Go Down*. 132.

⁸⁰ Vineberg, Steve. *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 3.

Laisney analyse brillamment la scène : « Ses mains comme ses muscles ont pour but d'impressionner les importuns, ici Travis : il croise sarcastiquement les poignets pour braver celui qu'il prend pour un policier, le pointe du doigt pour le mettre en garde, le saisit par l'épaule pour lui indiquer qu'il est temps de partir ou encore tapote du doigt sa tempe pour exprimer le détraquement de l'individu [...] ⁸¹. » Le ballet des mains de Keitel, son balancement sautillant d'une jambe à l'autre, et les mouvements rapides du visage de droite à gauche du visage trahissent un personnage désaxé, déséquilibré, peu ancré dans le sol et dont le centre semble se situer autour de la taille, du milieu du corps, comme pour indiquer une entière soumission aux pulsions sexuelles. Il s'appuie sur le cadre de la porte pour débiter d'un flot rapide tout ce qu'il est possible d'obtenir d'Iris si le client paie suffisamment : « If I wanted to save money, I wouldn't fuck her, man. Because she's only twelve years old. You've never had a pussy like that. You'll be back here all the time. You can do anything with her you want. You can come in her face, you can put it in her ass, she'll get your cock so hard, you won't believe it man. » Il parle à voix relativement basse, toujours soucieux de rester discret, vu qu'ils discutent en pleine rue. Il se tient toujours légèrement penché, comme s'il souhaitait se cacher derrière les bords de son chapeau.

⁸¹ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. 92.



Sport / Keitel pense que Travis / De Niro est un policier.



Keitel figure un personnage qui gesticule beaucoup, alliant décontraction et réactivité.



On voit la défiance conjointement à l'attitude ostentatoire du proxénète, face à la posture figée de Travis.

Le costume de Sport participe de la création d'un personnage animal. Ses vêtements étriqués et près du corps indiquent autant sa liberté physique, que son emprisonnement dans des codes de masculinité exacerbée. Son tee-shirt moulant révèle ses muscles et sa ceinture souligne sa taille au ventre plat et musclé. Ses cheveux sont longs et libres. Globalement ses vêtements protègent à peine son intimité, et révèlent autant les formes de son corps que s'il était nu. La rudesse de l'environnement de Sport et la brutalité de son rôle social se voient aussi à son costume empreint de crudité et de dénuement, que viennent compenser des accessoires clinquants, comme pour égayer la misère de vêtements sommaires qui soulignent uniquement l'animalité, à défaut de l'humanité. Par souci de sincérité et de vraisemblance, Keitel/Sport se laisse aussi pousser l'ongle de l'auriculaire, astuce de certains proxénètes pour attraper plus vite la cocaïne.

Au-delà de ce souci de vraisemblance, Sport se démarque par une attirance pour la culture afro-américaine dans un New York multiculturel : il aime Barry White et les Five Keys qu'il fredonne gaiement en attendant les clients, et porte parfois des tenues clinquantes (avec pantalon rouge et chemise blanche par exemple), un collier de corail blanc et deux grosses bagues. Adilifu Nama le désigne comme : « the degenerate white pimp coded as black⁸² ». Il porte aussi un chapeau noir avec large bande de tissus blanc, d'inspiration indienne, qui dissimule son visage lorsqu'il baisse le visage. Keitel se sert du costume pour signifier le psychisme du personnage, marqué par l'excentricité et l'extraversion, l'attrait pour d'autres cultures, une confiance dans son apparence physique et une relation libre à son corps. Selon Stella Adler, le costume indique la classe sociale et l'histoire, et devient vecteur d'une gestuelle particulière. Ainsi, le costume procure confort et confiance à l'acteur : « When we put on the costumes [...] We're assuming another way of thinking. We're donning

⁸² Nama, Adilifu. « Chapter 1. Reservoir Dogs and True Romance ». *Race on the QT: Blackness and the Films of Quentin Tarantino*. Austin: U of Texas, 2015. 27.

an inheritance, intellectual and spiritual⁸³. » Le costume dissimule la personnalité de l'acteur, le libère de lui-même pour devenir autre. Selon Stanislavski, le costume fait partie des circonstances (avec l'histoire, les événements, le lieu, le temps, l'époque, les accessoires, la lumière, le son, etc.).

Keitel crée une harmonie entre physique et psychique, en signalant l'intériorité par le biais du costume, enfin en jouant en harmonie avec ses partenaires Robert De Niro et Jodie Foster, sur le mode du duel et de l'opposition avec le premier, ou du duo et du « mouvement vers⁸⁴ » avec la deuxième. Keitel considère son expérience à l'Actors Studio comme un éveil ou un réveil artistique, une expérience Zen. Il cite l'exemple d'un peintre qui veut peindre des bambous : avant de commencer à peindre, l'approche recommande de dormir avec les bambous, de les toucher et de les manger. Le mot-clé pourrait être ici « expérience » : « The work I did with these teachers was important to my becoming an actor. They had me eat bamboo⁸⁵. » A ce propos on peut rappeler que Stanislavski s'était formé au yoga, à la méditation et au bouddhisme : « Borrowing from Yoga, Stanislavsky offers actors much more than theories about how to be more believable or psychologically realistic in their roles. He adapts specific Yogic exercises in order to help actors transcend the limitations of the physical senses and tap into higher levels of creative consciousness⁸⁶. » Cela nous ramène à l'expérience zen de Keitel à l'Actors Studio, une approche d'inspiration métaphysique et spirituelle qui sied parfaitement à Keitel, comme nous le verrons particulièrement à travers ses choix de rôles dans lesquels la religion et la spiritualité occupent une grande place.

⁸³ Stella Adler: *The Art & Technique of Acting*. 190.

⁸⁴ Vinaver, Michel. *Ecritures Dramatiques: Essais D'analyse De Textes De Théâtre*. Arles: Actes Sud, 2000.

⁸⁵ Grobel, Lawrence. « The *Playboy* Interview: Harvey Keitel ». *Playboy*. 56.

⁸⁶ White, R A. « Stanislavsky and Ramacharaka: the Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System ». *Theatre Survey*. 47.1, 2006. 73.

Steiger dans *On the Waterfront*⁸⁷ (1954), l'engagement

Bon exemple du travail de la Méthode, *On the Waterfront* est dirigé par Elia Kazan, lui-même professeur à l'Actors Studio et l'un de ses fondateurs en 1947, avec Cheryl Crawford and Robert Lewis. Pour David Ansen, Steiger illustre avec ce film le renouveau que représente la Méthode : « A new kind of acting burst onto the screen in the 1950s -- this New York thing called "the Method" -- and its electric style was epitomized by Rod Steiger. From the start his name was linked with Marlon Brando's, thanks to the scene they played in the back seat of a car in "On the Waterfront"⁸⁸. » Le film remporte 8 Oscars en 1955, dont ceux du Meilleur Film, du Meilleur Réalisateur et de la meilleure actrice dans un second rôle pour Eva Marie Saint. Steiger est nommé en tant que meilleur acteur dans un second rôle. Dans ce drame, Steiger incarne Charley Malloy, un avocat corrompu appartenant au syndicat mafieux et criminel des dockers. Ce rôle de gangster ambivalent est décrit par Tom Hutchinson comme celui qui va orienter la carrière de Steiger vers les rôles de durs et de méchants : « one of that was to haunt him for the rest of his career, and helped to typecast him in tough, villainous roles⁸⁹ ». Cette propension d'Hollywood à cantonner un acteur dans un type de rôle va de pair avec un goût pour les modèles hyper-masculins de gros durs. Cette double- étiquette (Actors Studio – rôles de gros durs) va le poursuivre tout au long de sa carrière.

C'est à l'Actors Studio qu'il rencontre Elia Kazan, qui devient par la suite son professeur, et le recrute pour *On the Waterfront*. Kazan déclare que le lieu de tournage l'inspire pour le choix des acteurs : ils doivent être crédibles dans ce décor naturel des rues et

⁸⁷ *On the Waterfront*. Dir. Elia Kazan. Screenplay by Budd Schulberg. By Budd Schulberg. Perf. Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb. Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures, États-Unis, 1954.

⁸⁸ Ansen, David. « Transition: Rod Steiger, who epitomized method acting, dies at the age of 77 ». *Newsweek*, 22 juillet 2002. 10.

⁸⁹ Hutchinson, Tom. *Rod Steiger, Memoirs of a Friendship*. 85.

venelles de Hoboken dans le New Jersey, des docks froids et gris, des jetées où travaillent les dockers. Dans la lignée naturaliste de Stanislavski, Kazan veut que les acteurs se fondent dans le paysage, soient conditionnés par leur environnement et semblent venir de Hoboken : « The actors had to be in the same league as the scenery. They had to be as real as the Hoboken locations. [...] I was very close to The Actors Studio then. I not only started it, I was still teaching there. I had guys like Rod Steiger, Eva Marie Saint and a whole bunch of others [...]»⁹⁰. » Kazan semble percevoir en Steiger une présence et une physionomie qui correspondent à l'univers dur de Hoboken.

Steiger/Charley travaille pour la mafia et son chef Johnny Friendly (Lee J. Cobb), qui ont la mainmise sur le syndicat des dockers et font assassiner Joey Doyle (Ben Wagner), un docker qui tente de rompre la loi du silence. Sa sœur, Edie Doyle (Eva Marie Saint), demande alors au frère de Charley, Terry Malloy (Marlon Brando), un ancien boxeur et docker, de réunir les preuves pour faire arrêter les assassins de son frère, tandis que le père Barry (Karl Malden) encourage Terry à dénoncer les activités illégales du syndicat. Terry accepte et devient la cible du syndicat mafieux, tandis que son frère Charley reçoit la mission d'éliminer son propre frère devenu gênant. Pris au piège, il va tenter de convaincre son frère de travailler avec lui pour la mafia.

Le fatalisme du film correspond au propos politique d'Elia Kazan, qui dénonce avant tout le contrôle exercé par la pègre sur les dockers aux États-Unis et semble faire un amalgame entre syndicalisme et mafia. Ainsi, il met en scène Hoboken comme un enfer de gris, de béton, de misère, de corruption et de mort à la merci de la pègre locale. L'outrecuidance bourgeoise du costume de Steiger, membre de la pègre, se distingue par une débauche de matières onéreuses, et contraste avec l'univers des dockers pauvres, dont son

⁹⁰ Kazan, Elia. Young, Jeff. « On the Waterfront (1954) ». *Kazan: The Master Director Discusses His Films*. New York: Newmarket, 1999. 127.

frère Terry en vieux blouson de cuir. Avec son manteau en laine de vigogne⁹¹, son Borsalino⁹², son écharpe à petits carreaux probablement en cachemire, et ses gants de cuir, Charley Malloy/Steiger incarne l'aspiration à une autre classe sociale (la bourgeoisie), à la réussite professionnelle et financière, ainsi qu'au désir d'être respecté et reconnu socialement. Steiger figure l'affreux bourgeois, le vendu, le froid calculateur obsédé par l'argent et la consommation de luxe. Roland Barthes qualifie d'ailleurs le film de mystification : « On dérive sur un petit groupe de gangsters la fonction d'exploitation du grand patronat, et par ce petit mal confessé, fixé comme une légère et disgracieuse pustule, on détourne du mal réel, on évite de la nommer, on l'exorcise⁹³. » Dans cette optique de mystification, les gangsters deviennent une caricature et cachent les vrais problèmes : le système du patronat.

Dans cet univers de mystification que décrit Barthes, à l'opposé de la distanciation brechtienne⁹⁴, la Méthode inspirée de Stanislavski semble contribuer à la fabrication du mythe, et David Thomson parle de l'acteur comme l'incarnation d'un héros culturel dans le film : « *On the Waterfront* is a fascinating demonstration of how the actor in America has gone from being a servant to our pleasure to a cultural hero. And surely young actors everywhere know the back-of-the-cab routine by heart, and serve it up for auditions⁹⁵. » Thomson fait allusion ici à la scène du taxi⁹⁶, considérée comme un moment d'anthologie du cinéma et comme l'une des meilleures de Steiger. Charley tente de persuader son frère Terry d'accepter un job offert par le syndicat. Si Terry refuse, Charley devra le tuer. Pris entre sa mission mafieuse et son amour pour son frère, Charley/Steiger décide finalement d'épargner Terry, et de se sacrifier. Son refus d'obéir au syndicat signifie en effet sa propre perte. Dans

⁹¹ Cette laine est utilisée seulement pour les vêtements de luxe, comme l'alpaga.

⁹² Le Borsalino ou fedora, est un chapeau de luxe en feutre mou en poils de lapin ou de lièvre.

⁹³ Barthes, Roland. « Un Ouvrier Sympathique ». *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. 63.

⁹⁴ La distanciation Brecht privilégie la réflexion du spectateur, avant l'émotion.

⁹⁵ Thomson, David. « An Actor Prepares ». *On the Waterfront*. Ed. Joanna E. Rapf. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 105.

⁹⁶ Dans le DVD: « On the Waterfront ».

l'espace confiné de la banquette arrière d'un taxi, les deux acteurs grands et forts doivent contraindre et limiter leurs gestes. La caméra ne quitte l'habitacle de la voiture comme l'explique Steiger : « We were supposed to have back projection, It didn't happen. The director was forced to find a way to shoot in the cab. [...] Kazan, who is no coward, said, "Get a goddamn venetian blind." So the scene became two close-ups, more or less. You never cut outside the cab because you couldn't⁹⁷. » Cette disposition crée un espace de jeu caractérisé par l'oppression et un microcosme de sentiments sur les visages des acteurs en plans rapprochés. James Naremore rappelle que la subtilité du travail sur les émotions fait partie de la Méthode : « The apotheosis of what might be called the inner-directed, Stanislavskian approach to acting, which can be a useful training for the kind of movies that center on microscopic facial expression, was the American "Method," particularly as taught by Lee Strasberg at the Actors Studio in New York in the late 1940s and 1950s⁹⁸. » L'emphase sur les détails révèle la relation familiale entre les personnages : la même expression boudeuse de leur bouche, la même propension à laisser des silences et à chercher leurs mots les rapproche. Enfin le même regard mêlé de tendresse, de la souffrance de ne pouvoir se comprendre et de la conscience de se trouver dans une situation sans issue opère une communion dans le jeu, typique de Stanislavski : « intimate communication between actors in a scene, which moves toward the performance ideal of a true ensemble⁹⁹ ». L'émotion dirige alors la scène, littéralement coupée de l'environnement extérieur. Dans la scène du taxi, on s'approche ainsi au plus près des émotions des personnages, et tout converge vers une mystification, une tentative d'emporter l'adhésion du spectateur, de créer une communion et une identification avec les personnages.

⁹⁷ Steiger interviewed by Ronald Hayman for *The Times*, 31 Oct 1970. Tomlinson, Doug. « Rod Steiger ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. 527.

⁹⁸ Naremore, James. *An Invention without a Future: Essays on Cinema*. Berkeley: University of California Press. 2014. 54.

⁹⁹ Bandelj, Nina. « How Method Actors Create Character Roles ». *Sociological Forum*, Vol. 18, No. 3, Sep., 2003. 391.



Tendresse et intimité se dévoilent dans l'habitacle de la voiture.

La direction de Kazan pour ce film avait pour objectif principal la vraisemblance et l'impression de sincérité, pour les besoins d'un naturalisme où l'homme semble conditionné par son environnement. Richard Schickel définit la technique de Kazan ainsi : « Directorially, on this picture – keep everyone underplaying in the naturalistic mode¹⁰⁰. » Au départ Steiger joue la scène avec un corps relâché et apparemment détendu, mais ses mains le trahissent lorsqu'elles ne cessent de manipuler nerveusement le gant droit (il porte toujours le gant de la main gauche) et d'agiter les mains tandis que ses bras restent tranquilles, les avant-bras en appui sur les cuisses. Son ton se veut détaché : « I have a few things for you at the docks. » Comme Terry se montre peu intéressé, il devient plus insistant en regardant son frère avec intensité, conscient que son refus le mènerait à sa perte et lui causeraient également des ennuis. Son regard plein de tendresse quand son frère ne le voit pas, se mue en un visage fermé et une colère destinée à le convaincre quand ils se regardent : « Maybe. Look, there's a

¹⁰⁰ Schickel, Richard. « To the Waterfront ». *Elia Kazan: A Biography*. New York: HarperCollins, 2005. 300.

boss loader slot that's open on the new pier we're opening up. You see now, it pays six cents on every hundred pounds that goes in and every hundred pounds that goes out and you don't have to lift a finger. [...]. » Le silence après « Maybe » marque l'effort surhumain qu'il va faire pour persuader son frère, sa voix incertaine devient sourde, comme ankylosée et freinée par l'angoisse, son débit mécanique compense pour une voix qui traîne sur les syllabes. Steiger tourne ensuite le visage et le penche légèrement du côté de Terry, avant de lui confirmer, sourcils haussés et de profil par rapport à la caméra : « You don't do anything and you don't say anything, you understand? » S'ensuit alors un long silence, pendant lequel le sort est jeté ; Steiger abandonne son regard écarquillé, sa respiration devient courte. On voit sa poitrine se soulever légèrement au rythme de respirations plus rapprochées, qui trahissent un cœur qui s'emballe, tandis que ses paupières se baissent et son visage perd toute trace d'expression. Un masque de mort et de désespoir commence à couvrir son visage. Il se lance alors dans une colère comme une dernière tentative, jusqu'à menacer Terry avec un pistolet : « Take the job Terry, just take it ! Terry take this job please, please take it. » La réaction de douceur et de tendresse de son frère : « Oh Charlie », alors qu'il dévie le pistolet comme on caresse, provoque un mouvement de Steiger qui se cale brusquement au fond du dossier de la banquette, tête en arrière, yeux fermés, corps sans vie. Il peine à respirer, semble au bord du malaise, émet des sons et des ébauches de mots sans parvenir à énoncer une phrase. Il regarde Terry avec tendresse et lui parle de sa carrière de boxeur avortée. Tandis que Terry rappelle à Charlie combien la boxe était corrompue, et qu'à cause des instructions des mafieux il devait perdre des matchs, Steiger reste figé, immobile, la tête basse, le regard désespéré et regardant vers le bas en direction du dedans, comme habité par un abyme de souffrance, la bouche en forme de sourire inversé. Enfin il renonce : « Okay. I'll tell them...I couldn't find you. Ten to one they won't believe me. » Yeux grands ouverts et vides, comme un regard intérieur au

supplice, le corps complètement dénué d'énergie, et affalé dans la voiture, il finit par confier le pistolet à Terry, en déclarant qu'il risque d'en avoir besoin.



Charlie / Steiger tente de convaincre son frère Terry de rejoindre le camp du syndicat corrompu.



Ici se lit le désespoir, la déception, mais aussi l'amour de Charlie pour Terry.

Dans cette chorégraphie de l'émotion intime, les deux acteurs semblent illustrer l'idée de Lee Strasberg selon laquelle les acteurs doivent réussir à recréer des choses intimes sur scène, à se déconnecter d'autrui, à faire comme si personne ne les voyait¹⁰¹. Kazan salue d'ailleurs la prestation naturaliste de Steiger, sa capacité à montrer l'amour fraternel et à toucher le spectateur : « Steiger never got enough credit for something he did brilliantly. Throughout the scene you feel an older brother's concern for his younger brother. At the end you feel Charlie's sadness because he feels his brother has condemned himself and that he, himself, has been put in an awful spot. Steiger is very touching in that scene. If he has done anything better, I have not seen it¹⁰². » Au-delà de l'amour fraternel on distingue cependant une dualité et des désirs conflictuels : Steiger semble tiraillé entre sa volonté de soumettre son frère à la loi du syndicat et celle de le voir libre et heureux, par exemple en tant que boxeur. Sa performance figure des sentiments et émotions simultanés et contradictoires : à la fois dur et sensible, tiraillé entre affectivité et réussite sociale, entre vie privée et vie professionnelle, Charley ne peut s'échapper d'un environnement sans troisième voie. Sa performance illustre la ligne des actions physiques, un concept de Stanislavski rapporté par Eduard Erslovas : « That inner line of effort that guides the actors from the beginning to the end of the play we call the continuity or through-going action. This through-line galvanizes all the small units and objectives of the play and directs them toward the super-objective¹⁰³. » Dans cette scène, la ligne d'action apparente inclut l'intention et le désir de Charlie de persuader Terry d'accepter le poste offert par le syndicat, tandis que sauver la vie de son frère correspondrait alors à son super-objectif.

¹⁰¹ Valmary, Hélène. Van Reeth, Adèle. Portis-Guérin, Mydia, prod. « Du Comédien à L'acteur 2/4 : De Stanislavski à L'Actors Studio ». *Les Nouveaux Chemins De La Connaissance*.

¹⁰² Kazan, Elia. Young, Jeff. « On the Waterfront (1954) ». *Kazan: The Master Director Discusses His Films*. 168.

¹⁰³ Erslovas, Eduard J. *On the Waterfront and the Method*. Thesis presented to the Department of Theatre Arts California State University, Long Beach, for the degree of Master of Arts, BA, 1985, Purdue University, December 1993.

Avec son ambiguïté et son regard insaisissable et inquiétant, Charley apparaît comme le gros dur mauvais, ambivalent et souffreteux, perçu ainsi par Leo Braudy : « the self-confidence in his plump, clean-shaven face and the jaunty scarf at his throat gradually disintegrating as he realizes how he has betrayed Terry in the name of helping him [...]»¹⁰⁴. La description de Charley/Steiger le mal-aimé, souvent décrit comme grassouillet comme si c'était une tare, contraste avec les commentaires sur Brando, le « beau docker indolent et légèrement brute¹⁰⁵ », qui cristallise l'amour du spectateur, mis en scène comme un héros mythique. Steiger semble endosser une image moins flatteuse, si l'on lit David Ansen : « Where Brando tended (back then) to be Beauty, Steiger was most memorable as Beast¹⁰⁶. » Anti-héros naturaliste sous la direction de Kazan, Steiger se distingue certes par sa force d'émotion voulue par le réalisateur, comme le décrit David Thomson : « It is Steiger who is the real human being, torn, reduced, increasingly tragic, hushed, and crushed¹⁰⁷. » En effet, Charley Malloy représente le Mal à éliminer, le bouc-émissaire qui doit souffrir et endurer le pire pour que la catharsis opère. Robert Warshow explique en effet que le gangster incarne le Mal associé au succès dans l'imaginaire collectif, et permet la catharsis pour les spectateurs, qui se purgent de leur passion à travers la mort du gangster :

In the deeper layers of the modern consciousness, [...] is our intolerable dilemma: that failure is a kind of death and success is evil and dangerous. [...] The effect of the gangster film is to embody this dilemma in the person of the gangster and resolve it by his death. The dilemma is

¹⁰⁴ Braudy, Leo. *On the Waterfront*. London: BFI, 2005. 54.

¹⁰⁵ Selon l'expression utilisée par Barthes. Barthes, Roland. « Un Ouvrier Sympathique ». *Mythologies*. 63.

¹⁰⁶ Ansen, David. « Transition: Rod Steiger, who epitomized method acting, dies at the age of 77 ». *Newsweek*, 22 July 2002. 10.

¹⁰⁷ Thomson, David. « An Actor Prepares ». *On the Waterfront*. 103.

resolved because it is his death, not ours. We are safe; for the moment, we can acquiesce in our failure, we can choose to fail¹⁰⁸.

La réussite infâme de Charley Malloy provoque sa mort, assassiné par la pègre après son échec pour convaincre Terry : la mort triomphe du mal. Comme le souligne Barthes à propos du film de Kazan : « Ce que l'on nous orchestre, en dépit de toutes les caricatures, c'est la rentrée dans l'ordre [...] ¹⁰⁹. » Dans le film de Kazan, le mythe du gangster permet de dissimuler les vrais problèmes et de ne pas affronter une remise en cause du système.

Suite à ce rôle, Steiger enchaîne les rôles de méchants jusqu'à figurer Mussolini, Napoléon, ou Al Capone, et beaucoup de personnages suicidaires et destructeurs, « making a specialty of deeply divided, self-destructive characters -- roles well suited to the Method's introspective, psychoanalytic approach ¹¹⁰ ». Dave Kehr souligne là l'influence de la Méthode dans la perception des performances de Steiger, souvent utilisé dans un même registre et attendu dans des personnages similaires. Pour son travail sur l'harmonie psychophysique, Vineberg compte Steiger parmi les acteurs qui représentent : « the way the method can ground performance in the realistic, the familiar, the earthy ¹¹¹ ». Érigé en modèle de masculinité réaliste et pragmatique, Steiger semble ainsi cantonné à un registre de films réalistes. Mais la 'Méthode', pour Steiger, « is anything that gets you involved personally in the part, so that you can communicate in human terms with an audience. The essence of any art is communication ¹¹² ». Ces tentatives de Steiger pour expliquer la diversité des rôles et des modes de communication avec le spectateur, montrent qu'il n'existe pas de méthode

¹⁰⁸ Warshow, Robert. « The Gangster as Tragic Hero ». *Roger Ebert's Book of Film*. New York: W.W. Norton, 1997. 411.

¹⁰⁹ Barthes, Roland. « Un Ouvrier Sympathique ». *Mythologies*. 64.

¹¹⁰ Kehr, Dave. « Steiger: an actor looking within ». *New York Times* 21 July 2002. AR21.

¹¹¹ Vineberg, Steve. *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 223.

¹¹² Severo, Richard. « Rod Steiger, 77, Oscar-winning character actor known for his intensity and versatility, dies ». *New York Times*, 10 July 2002. A2.

absolue, mais une multiplicité d'outils qui permettent d'entrer en relation avec le personnage et le spectateur.

Il semble que l'association systématique de Steiger et de la Méthode, avec le film de Kazan, ait nui à une analyse plus poussée de sa performance. Il semble en effet d'une part que cette performance ait incarné les idéaux de performance hérités de Stanislavski. D'autre part, la manière de filmer de Kazan contribue à faire éclore le talent de l'acteur, et permet l'explosion de la carrière de Steiger, si l'on se réfère à l'analyse de Serge Chauvin en lien avec un autre film de Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951): « Kazan fonde ainsi un style hétérogène mettant en valeur la performance d'acteur avant toute chose, et développant une esthétique de l'éclat qui traite chaque plan comme un paroxysme autonome. »¹¹³ La scène du taxi dans *On the Waterfront* se pose alors comme un exemple d'un plan traité comme objet autonome, et contenant tous les possibles du film dans une seule séquence. Cette conception d'une seule scène en tant que microcosme qui contient tout le film met en valeur tous les personnages du film, et permet à Steiger d'exploser dans un second rôle.

La voix Keitel, la voix Steiger, et la vraisemblance

Le travail sur la voix fait partie intégrante du travail de l'acteur, et la Méthode Stanislavski implique l'utilisation de la voix comme un instrument de musique que l'on affine : « The voice and speech, as well as the body, should be trained as subtle instruments for communicating all the character's thoughts, objectives, feelings, and be ready for each demand made upon them¹¹⁴. » Dans ce sens, Keitel et Steiger composent leur discours comme une partition musicale, et jouent tous deux sur le débit, le ton, le volume et les

¹¹³ Chauvin, Serge. « Une Scène à Refaire : Questions De Cadrage Et De Montage Dans *A Streetcar Named Desire* D'Elia Kazan ». *Études Anglaises*, 4, 56, 2003. 458.

¹¹⁴ Gillett, John. « Voice and Speech ». *Acting on Impulse the Stanislavski Approach; a Practical Workbook for Actors*. London: Methuen Drama, 2007. 230.

accentuations. Loin d'une conception absurde artaudienne ou distanciée brechtienne de la voix, leur travail vocal se situe dans la lignée naturaliste et visant à l'harmonie : « Stanislavsky insisted that speech is music. A text is like a symphony, and only an unbroken line of sound produced with virtuosity will bring it to life. Individual sounds outside of any sense of structure and design will not do this¹¹⁵. » Les acteurs modulent leur voix sur un mode lyrique, et lui donnent une structure comme s'ils inventaient une langue. Pour parvenir à cette musicalité Stanislavski met en avant un travail de la voix selon les critères suivants : le tempo et le rythme, le placement, la diction, et enfin ce qu'il appelle les « Rules of speaking: 1. Intonation 2. Pauses 3. Accent¹¹⁶ ». Le but est de composer un personnage dont la voix participe de la vraisemblance du personnage avant tout. Comme le rappelle Nina Bandelj, la vraisemblance se trouve au cœur de la Méthode : « The principles of Method acting underscore so-called deep acting, improvisation, and intense use of personal resources to produce verisimilitude¹¹⁷. » En tant que l'un des outils majeurs de la vraisemblance, la voix de Keitel et de Steiger se prête entièrement à leur création de personnages.

La voix de Keitel¹¹⁸, souvent qualifiée d'enveloppante, sensuelle ou posée, participe de l'intensité de sa performance. Le *Seattle Times* la qualifie de « deadpan baritone¹¹⁹ », c'est-à-dire de tessiture moyenne, entre les ténors et les basses. Cependant Keitel ne chante pas ni dans ses films, ni lorsqu'il tient le rôle principal dans « Jerry Springer : The Opera » au

¹¹⁵ Gillett, John. « Voice and Speech ». *Acting on Impulse the Stanislavski Approach; a Practical Workbook for Actors*. 230.

¹¹⁶ Lewis, Robert. *Method--or Madness?* New York: Samuel French, 1958. 43.

¹¹⁷ Bandelj, Nina. « How Method Actors Create Character Roles ». *Sociological Forum*. 389.

¹¹⁸ Keitel doit faire face à un problème de bégaiement depuis l'âge de six ans, travaille avec des orthophonistes et parvient à surmonter son bégaiement. Le journaliste Nick Tosches indique que ce bégaiement provient d'une forte anxiété, et qu'il souffre d'une grande peur de la solitude: « a pervasive and debilitating fear of being alone in the world or going unheard ». Graham, Judith. « Harvey Keitel ». *Current Biography Workbook*. New York: H.W. Wilson Company. 1994. 293.

¹¹⁹ Ivry, Bob. « Conflict: Harvey Keitel doesn't shy away from it ». *The Seattle Times*, Thursday, February 10, 2000.

Carnegie Hall¹²⁰. Quand le journaliste Charles Mcgrath demande à Keitel s'il peut chanter, il répond que c'est confidentiel, « Unless you want to join me in the shower¹²¹ ». Pour la plupart de ses films il garde son accent de Brooklyn, y compris pour le rôle d'un officier français de l'armée Napoléonienne, Féraud, dans *The Duellists*¹²² de Ridley Scott (1977). Il adopte cependant un accent écossais dans *The Piano*¹²³ (1993), américain du Sud pour *Shadrach*¹²⁴ (1998) et allemand dans *The Grey Zone*¹²⁵ (2001). Son accent de Brooklyn rencontre parfois des résistances. Par exemple, son personnage de Judas dans *The Last Temptation of Christ*¹²⁶ (1988) de Scorsese, sera copieusement moqué pour son accent Newyorkais, jugé trop urbain et trop moderne pour le film. Et dans *Saturn 3*¹²⁷ (1980), on double sa voix pour lui prêter un accent anglais, car son accent de Brooklyn semble s'opposer à la vraisemblance du film de science-fiction. Ici on voit le poids de l'évaluation sociale du langage, et l'importance du modèle que constitue le langage « standard », défini par les sociolinguistes comme la variation linguistique du pouvoir¹²⁸. L'accent de Brooklyn ne correspond pas au langage standard, et reste évalué comme un accent qui va de pair avec un contexte urbain et moderne.

Steiger n'a pas d'accent marqué et aime transformer sa voix et imiter celle des autres.

En tant que Marine sur un destroyer lance-torpille dans le Pacifique, il raconte des histoires le

¹²⁰ *Jerry Springer: The Opera*. By Richard Thomas and Stewart Lee. Cond. Stephen Oremus. Carnegie Hall, New York. 29 Jan. 2008.

¹²¹ Mcgrath, Charles. « Tackling a Character Who's a Real Character ». *The New York Times*, January 26, 2008.

¹²² *The Duellists*. Dir. Ridley Scott. Perf. Keith Carradine, Harvey Keitel, Albert Finney. Enigma Productions, National Film Finance Corporation (NFFC), 1978.

¹²³ *The Piano*. Dir. Jane. Campion. Perf. Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill. Miramax Films, 1993.

¹²⁴ *Shadrach*. Dir. Susanna Styron. Perf. Harvey Keitel, Andie MacDowell, Martin Sheen, John Franklin Sawyer, Scott Terra. Millennium Films, Nu Image Films, Tidewater Pictures Inc., 1998.

¹²⁵ *The Grey Zone*. Dir. Tim Blake Nelson. Perf. David Arquette, Velizar Binev, David Chandler, Harvey Keitel. Goatsingers, The, Killer Films, Martien Holdings A.V.V., 2001.

¹²⁶ *The Last Temptation of Christ*. Dir. Martin Scorsese. Perf. Willem Dafoe and Harvey Keitel. Universal, 1988.

¹²⁷ *Saturn 3*. Dir. Stanley Donen and John Barry. Perf. Farrah Fawcett, Kirk Douglas, Harvey Keitel. Incorporated Television Company (ITC), Transcontinental Film Productions, 1980.

¹²⁸ Les institutions de pouvoir et d'influence : les politiques, les journalistes et les médias en général établissent le modèle et la norme en ce qui concerne le langage standard. Par exemple l'anglais de la BBC est souvent considéré comme le standard de la langue anglaise.

soir sur le pont et imite Orson Welles pour ses camarades¹²⁹. Les Marines apprécient ses blagues salaces et son talent de conteur. On peut voir ici les prémises de sa carrière, et son talent pour moduler sa voix et focaliser l'attention des auditeurs. Contrairement à Keitel, Steiger parle beaucoup de ses talents de chanteur¹³⁰ : « I studied opera for two years before I was an actor. And I had a marvelous voice. People wanted to teach me for nothing. No ear at all. I would be singing and everything would stop¹³¹. » Cependant il ne chante que dans un film, la comédie musicale *Oklahoma!*¹³² (1955) : « The four years of voice training proved invaluable for “Oklahoma!”, in which he sang the part of Jud Fry [...].¹³³ » Il chante également dans les restaurants, comme Richard Warren du magazine *Playboy* le raconte : « One those few occasions when he was seen in the “right” places, he tended to put ketchup on his filet mignon and, if properly motivated, was known to stand up and sing in the most sacrosanct restaurants¹³⁴. » On trouve ainsi nombre d'anecdotes sur la voix de Steiger et sa tendance à chanter, mais plus particulièrement sur son travail des accents, comme en témoigne Cindy Adams : « Rod Steiger would always greet you with a French or German or Jewish accent. Rod was always practicing accents¹³⁵. » Cette pratique des accents reflète ses choix de rôles. Les réalisateurs perçoivent Steiger comme un acteur versatile que l'on ne reconnaît pas d'un film à l'autre tant il met en avant le personnage, et non pas l'acteur.

¹²⁹ Il s'engage dans les Marines à seize ans, en forçant sa mère à signer le formulaire où il prétend avoir dix-huit ans. Il y reste pendant quatre ans.

¹³⁰ Le chant circule dans la famille Steiger. Son père Frederick Steiger (qu'il n'a jamais connu) et sa mère Lorraine étaient acteurs de vaudeville et avaient une compagnie de chant et de danse itinérante. Sa quatrième femme, Paula Ellis, est chanteuse. Enfin, Anna Steiger, la fille de Steiger et de sa deuxième femme l'actrice Claire Bloom, est chanteuse d'opéra.

¹³¹ King, Larry. « Encore Presentation: Interview With Rod Steiger ». *CNN Larry King Weekend*. 14 July 2002. Radio.

¹³² *Oklahoma!* Dir. Fred Zinnemann and Arthur Black. Screenplay by Sonya Levien and William Ludwig. Adapt. Richard Rodgers and Oscar Hammerstein. By Lynn Riggs. Perf. Gordon MacRae, Shirley Jones, Charlotte Greenwood, Rod Steiger, Gloria Grahame, Eddie Albert, James Whitmore, Gene Nelson, Barbara Lawrence, and Jay C. Flippen. Samuel Goldwyn Company, The, Magna Theatre Corporation, Rodgers & Hammerstein Productions, États-Unis, 1955.

¹³³ Warren, Richard. « The *Playboy* Interview: Rod Steiger ». *Playboy*, vol.16, no. 7, Jul 1969. 61.

¹³⁴ Warren, Richard. « The *Playboy* Interview: Rod Steiger ». *Playboy*. 61.

¹³⁵ Adams, Cindy H. *Lee Strasberg, the Imperfect Genius of the Actors Studio*. Garden City, N.Y: Doubleday, 1980. 218.

Cette versatilité passe d'abord par sa voix. Voix de caméléon souvent décrite comme ambiguë et versatile, elle lui permet d'adopter plusieurs accents. Steiger prend un accent mexicain dans *Duck, You Sucker*¹³⁶ (1971), américain du Sud dans *In the Heat of the Night*¹³⁷ (1967), accent américain du Sud avec des origines irlandaises dans *Run of the Arrow*¹³⁸ (1957), cubain/ américain de Floride dans *The Specialist*¹³⁹ (1994), allemand dans *Across the Bridge*¹⁴⁰ (1957), ou encore juif d'Europe centrale dans *The Pawnbroker*¹⁴¹ (1964). Parfois moqué et critiqué pour ses tentatives d'accents étrangers, son accent latino de chef de mafia pour le personnage de Joe Leon dans *The Specialist* (Luis Llosa, 1994) lui vaut de nombreuses critiques. Stanislavski rappelle que changer d'accent constitue l'un des exercices les plus difficiles pour un acteur, et que l'un de ses professeurs préférait travailler sur l'aptitude à perdre son accent ou à l'alléger.

Pour explorer les voix Keitel et Steiger, deux films offrent un bon exemple de leur travail : d'abord *Pulp Fiction*¹⁴² (1994), avec Keitel (Winston Wolf, ou « The Wolf ») qui excelle dans l'art de manier la voix de son personnage, alternant silences, mouvements du corps et flots de paroles rapides et efficaces. Il figure un expert en nettoyage de scènes de crimes et distribue ses instructions aux gangsters Vincent Vega (John Travolta) et Jules Winnfield (Samuel L. Jackson). Winston Wolf marque comme un personnage ultra typé, voire l'icône d'une nouvelle catégorie de personnage que l'on pourrait appeler « le criminel

¹³⁶ *Duck, You Sucker*. Dir. Sergio Leone. Perf. Rod Steiger, James Coburn, Romolo Valli. 1971.

¹³⁷ *In the Heat of the Night*. Dir. Norman Jewison. Perf. Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates. MGM, 1967.

¹³⁸ *Run of the Arrow*. Dir. Samuel Fuller. Perf. Rod Steiger, Sara Montiel, Brian Keith. RKO Radio Pictures, Globe Enterprises, 1957.

¹³⁹ *The Specialist*. Dir. Luis Llosa. Perf. Sylvester Stallone, Sharon Stone, James Woods. Warner Bros., Jerry Weintraub Productions, Iguana Producciones, 1994.

¹⁴⁰ *Across the Bridge*. Dir. Ken Annakin. Perf. Rod Steiger, David Knight, Bernard Lee. Dist. Learning Corp. of America, 1957.

¹⁴¹ *Pawnbroker*. Dir. Sidney Lumet. Perf. Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sánchez, Brock Peters, Thelma Oliver, and Juan Hernandez. Landau Company, 1965.

¹⁴² *Pulp Fiction*. Dir. Quentin Tarantino. Perf. Samuel L. Jackson and Uma Thurman. Miramax, 1995.

du nettoyage ». Ensuite, le film *The Neighbor*¹⁴³ (1993) montre un Steiger en médecin obstétricien et psychopathe qui tente d'interrompre la grossesse de sa nouvelle voisine de manière brutale. Sa voix dans le film correspond à une partition musicale sur le thème de la perversion et de la folie.

Keitel dans *Pulp Fiction* (1995) : la maîtrise de la voix

Les gangsters peuvent compter sur Winston Wolf, le nettoyeur de *Pulp Fiction*, personnage pragmatique et déterminé. Simon Laisney souligne la parfaite tenue du corps de Keitel dans ce film, qui témoigne de son sang-froid et d'une grande maîtrise de soi¹⁴⁴. De la même façon, son travail sur la voix reflète le contrôle de soi du personnage. Il reflète aussi la virilité appuyée du personnage, dont la voix sous contrôle et dominatrice reflète l'idée d'une masculinité idéale. Thomas Dutoit explore la différence sexuelle au cœur d'un film qui, « décrit des hommes ostensiblement virils travaillés par des désirs de trans-sexualité ou par la trans-sexualisation comme désir¹⁴⁵ ». Dans ce sens, on pourrait dire que le personnage de Winston Wolf porte tous les attributs de l'hyper-virilité et représente la construction d'une icône, celle de gardien et protecteur des valeurs viriles traditionnelles. Plus âgé que les autres gangsters, il est une figure de père qui montre l'exemple, et sert de modèle, celui du pouvoir et de la force tranquille. Selon Dana Polan, il sert également de producteur et de manager : « acting as captain of the clean-up and the scene's producer, negotiating the actors and their actions amid the slaughter¹⁴⁶ ». La voix de Keitel sert ici à diriger, calmer et apaiser.

Ce statut d'icône du personnage correspond au méta-cinéma : *Pulp Fiction*, cinéma dans le cinéma, va de pair avec une conscience aiguë des acteurs qu'ils sont en train de

¹⁴³ *The Neighbor*. Dir. Rodney Gibbons. Perf. Rod Steiger, Linda Kozlowski, Ron Lea. 1993.

¹⁴⁴ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. 51.

¹⁴⁵ Dutoit, Thomas. « Homo-hetero-phony-graphy: On Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* ». *Études Anglaises*, 3, 2008. 340.

¹⁴⁶ Polan, Dana B. *Pulp Fiction*. London: BFI Pub., 2000. 40.

construire une image, une icône pour le spectateur. Ainsi Keitel semble procéder à un collage à partir de rôles antérieurs : « Keitel re-peating his roles in *Mean Streets*, *Bugsy* and *Point of No Return*, etc. [...] impersonating genre types, [...] performing his own prefabricated image. The film constantly signals that its characters are first and foremost filmic tropes [...]»¹⁴⁷. » Le travail sur la voix semble alors double : Keitel imite la voix de Keitel. Pour contribuer à ce travail de méta-performance, le script de *Pulp Fiction* regorge de lignes basées sur le pastiche, dont celle de Winston Wolf, le nettoyeur : « with some of the best lines and reactions in the movie¹⁴⁸ ». Pat Dowell et John Fried voient les films de Tarantino comme des exemples de la tendance postmoderne à utiliser le pastiche¹⁴⁹, tandis que Steve Neale rappelle le lien entre pastiche et hybridité : « It can be no doubt that allusion, pastiche and hybridity are characteristics of a number of New Hollywood's films¹⁵⁰. Tarantino aime surtout les westerns-spaghetti, les films de kung-fu chinois et les films de la blaxploitation, auxquels il rend hommage dans ces films. Cette hybridité de genres se retrouve dans *Pulp Fiction* et dans le personnage de Winston Wolf, reflets du nouveau cinéma d'Hollywood. Comme l'indique Tarantino, il a écrit le rôle pour Keitel, pensant à ses rôles précédents : « Some parts I wrote especially for certain people. I wrote the Wolf for Harvey Keitel¹⁵¹. » Ce rôle sur mesure permet à l'acteur de rendre certaines de ces répliques cultes et de se démarquer dans un rôle secondaire pour ce film récompensé par un grand nombre de prix et de nominations, dont notamment l'Oscar du meilleur scénario et la Palme d'Or au Festival de Cannes.

¹⁴⁷ Bertelsen, Eve. « "Serious Gourmet Shit": Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* ». *Journal of Literary Studies* 15.1-2, 1999. 21.

¹⁴⁸ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 224.

¹⁴⁹ Dowell, Pat. Fried, John. « Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* ». *Cinéaste* 21.3, 1995. 4.

¹⁵⁰ Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000. 248.

¹⁵¹ Tarantino, Quentin. « Quentin Tarantino on 'Pulp Fiction' ». *Sight and Sound* 4.5, 1994. 10.

Sur le mode du collage¹⁵², *Pulp Fiction* ne suit pas un ordre chronologique des scènes. On commence par la fin, et les trois histoires principales juxtaposées ont chacune un protagoniste différent. Cependant chaque scène comporte des éléments de références au reste du film. Tarantino semble procéder à l'élaboration d'un magazine de pulp fiction¹⁵³ que le lecteur feuilletterait selon un ordre anarchique, en choisissant la page à lire selon ses illustrations. Les épisodes forts de ce « magazine » incluent celui qui nous intéresse plus particulièrement : les gangsters Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) et Vincent Vega (John Travolta) sont en voiture avec leur informateur Marvin (Phil LaMarr). Vincent tue accidentellement Marvin en manipulant son pistolet, arrachant la tête de ce dernier. Pour nettoyer la voiture Jules va chez son ami Jimmy (Quentin Tarantino), et ils font appel à Winston Wolf (Harvey Keitel), le professionnel du nettoyage qui parle rapidement.

En effet Keitel parle par tourbillons successifs, et le flot de paroles ne s'arrête pas lorsqu'il distribue les ordres et instructions pour nettoyer la voiture¹⁵⁴, jusqu'à ce que Vincent oppose une résistance et exige un « s'il vous plaît » de la part de Winston¹⁵⁵. Le débit de mitraillette du personnage traduit une intention de dominer. Quand Winston l'interrompt, il tient à asseoir sa supériorité : Keitel/Winston se retourne, marque un arrêt, tasse de café à la

¹⁵² Le collage en peinture correspond à la juxtaposition abstraite de différents matériaux collés sur une même surface : coupures de journaux, magazines, publicités, photographies, morceaux de papier (ou de peintures) et autres fragments se retrouvent collés ensemble pour former une même œuvre.

¹⁵³ Les magazines de pulp fiction, très populaires aux Etats-Unis de 1900 à 1950, sont souvent orientés vers la science-fiction et le fantastique, mais aussi les histoires criminelles et de détectives.

¹⁵⁴ Dans le DVD: « Pulp Fiction Clip 1 ».

¹⁵⁵ Voici l'extrait en question:

The Wolf: Jimmie, lead the way. Boys, get to work.

Vincent: A please would be nice.

The Wolf: Come again?

Vincent: I said a please would be nice.

The Wolf: Get it straight buster - I'm not here to say please, I'm here to tell you what to do and if self-preservation is an instinct you possess you'd better fucking do it and do it quick. I'm here to help - if my help's not appreciated then lotsa luck, gentlemen.

Jules: No, Mr. Wolf, it ain't like that, your help is definitely appreciated.

Vincent: I don't mean any disrespect, I just don't like people barking orders at me.

The Wolf: If I'm curt with you it's because time is a factor. I think fast, I talk fast and I need you guys to act fast if you wanna get out of this. So, pretty please... with sugar on top. Clean the fucking car.

main, autre main dans la poche, menton légèrement en avant et tête inclinée, talons joints et pieds en diagonale, comme un danseur qui s'apprête à un mouvement gracieux, cheveux gominés, smoking noir, chemise blanche, nœud papillon et moustache discrète grisonnante. Il demande d'une voix douce mais ferme, légèrement incrédule « Come again ? » Puis il avance sur Vincent (John Travolta) : « Get it straight buster - I'm not here to say please, I'm here to tell you what to do. » Il prononce ses mots d'une traite, calmement mais fermement, en gardant la même posture du haut du corps, signifiant par là qu'il n'a pas besoin de grands gestes pour s'imposer et qu'il ne va pas se fatiguer davantage. Sa voix lui suffit. Il continue sa tirade en marquant des silences clairs. Il continue de ne pas bouger, tasse de café toujours à la même hauteur, avant-bras replié comme pour signifier qu'il était sur le point de boire son café et qu'il n'apprécie pas de s'interrompre dans cette activité plus cruciale que tout bavardage inutile. Il garde toujours une main dans la poche et dit : « I think fast, I talk fast and I need you guys to act fast if you wanna get out of this. So, pretty please... with sugar on top. Clean the fucking car. » Il prononce ces mots sur le même ton, corps immobile, sourire naissant aux commissures des lèvres et regard grave, tout en opinant légèrement de la tête pour ponctuer ses phrases, comme l'expression de son propre assentiment : ses paroles sont la sagesse-même, et paroles d'évangile. Ce criminel endurci parle comme on prêche, sans effet grandiloquent. Sa messe est brève, efficace et indiscutable. A la fin de son discours, il se retourne et repart vers le fond de la cuisine, certain que ses ordres ne seront plus contestés. Cette démonstration d'efficacité s'apparente à une version humoristique du capitalisme, comme le souligne Greg Tuck, qui parle d'adoption de la doctrine du capitalisme avec la productivité et un certain type de management pragmatique qui procède par objectifs à atteindre : « 'the cleaner' who conjoins the immorality of the hood with the techniques of a management consultant and eventually solves 'the problem'¹⁵⁶ ». Selon Tuck, *Pulp Fiction*

¹⁵⁶ Tuck, Greg. « Laughter in the Dark: Irony, Black Comedy and Noir in the Films of David Lynch, the Coen

fait montre d'un humour qui s'éloigne de la vision sombre du Film Noir classique, avec une société aliénante et surréaliste.



Winston distribue ses ordres avec distance et élégance.

Ici se dessine le manager du nettoyage Wolf : calme, parfaitement maître de lui, avec la voix posée, ferme mais flexible, presque musicale, il chante son oratorio de professionnel, qui sait se faire respecter sans perdre son contrôle, trouver les expressions et les mots justes sans marquer la moindre hésitation, se faire entendre sans jamais douter de son pouvoir de persuasion. Cette confiance imperturbable en une méthode de management par objectifs le rend serein. En même temps, le corps dissocié de la voix par sa posture élégante et décontractée indique une désinvolture et une supériorité de métier et de connaissance que nul ne peut contester. Winston Wolf parle « gros dur », sans jamais élever la voix, sur un ton affirmatif. Quand il fait la liste des choses à nettoyer (morceaux de corps, sang, etc...), un peu avant dans la même scène, son ton de voix semble aussi distancié que s'il énonçait une

liste de courses pour le supermarché. Keitel baisse le ton pour être plus véhément et minimise l'intensité émotive. Il figure un gros dur qui résout tous les problèmes, un pilier sur lequel on peut se reposer : « I'm Winston Wolf, I solve problems. » Dans son costume et son nœud papillon, sa chemise blanche à petits boutons ronds et noirs, il ressemble à un chef d'orchestre qui visiblement n'a aucune intention de contribuer au travail manuel : il ne porte pas les vêtements adéquats. Keitel propose alors un personnage qui s'éloigne des clichés, tout en conservant une vraisemblance. Le nettoyeur ne revêt pas d'uniforme de travail ou de tablier pour protéger ses vêtements. Il semble sortir de l'opéra. De plus, ses mouvements posés, mesurés, et ses manières élégantes contrastent avec son vocabulaire et ses menaces, qui laissent poindre la personnalité du psychopathe.



Savant mélange de menace, d'étrangeté avec le visage penché sur le côté, de fermeté et de calme, l'attitude de Winston qui vient vérifier si le travail a été bien fait laisse deviner une absence de peur et un désir du travail bien fait qui s'approche de l'absurde.

La douceur alliée à la fermeté de sa voix surprend également le spectateur. Une fois la voiture nettoyée par Vincent et Jules, Winston vient inspecter le travail¹⁵⁷. Un gros plan sur l'homme qui fait tout « rapidement » nous le montre l'air pincé, menton légèrement rentré, et front plissé tandis qu'il toise les deux truands couverts de sang. Puis il passe à l'action, de nouveau efficace, rapide, et agile comme un chat : il ouvre la portière et fait le tour de la voiture, une main derrière le dos : « Fine job, gentlemen. » Puis : « We may get out of this shit yet. » Ici il prononce l'ensemble de la phrase d'une traite, avec un débit rapide et une intonation montante à la fin, en mâchant toutes ses consonnes. Son ton condescendant met l'accent sur « shit ». Marshall Fine remarque : « Jimmie starts marveling at how different it looks, Keitel says sagely: "Let's not start sucking each other's dicks yet"¹⁵⁸. » Le ton est ici identique en tous points à celui de : « We may get out of this yet », avec la même intonation montante sur le « yet », et l'accent tonique sur « dicks ». En somme, comme pour un rap ou un poème, la voix de Keitel souligne des sons similaires sur le même tempo. En prononçant la deuxième phrase, il refait le trajet en sens inverse autour de la voiture, un bras en angle droit, coude replié avec une main sous la veste à plat contre sa chemise, au niveau du haut du ventre, indiquant un recentrement sur soi, un réalisme, un refus de s'emballer. L'autre main relâchée négligemment au bout du bras ballant indique également un certain détachement, un hermétisme aux compliments.

Dans cette scène, la gestuelle du personnage indique une étrangeté ainsi que le débit et les intonations de sa voix. Il semble qu'il parle la plupart du temps avec le même rythme rapide, une accentuation des mots les plus vulgaires ou agressifs, et une légère intonation montante à la fin de certaines phrases qui marque une mise en suspens, une ambiguïté, une menace (et non pas une question ou une recherche d'approbation). Selon Stanislavski, le

¹⁵⁷ Dans le DVD: « Pulp Fiction Clip 2 ».

¹⁵⁸ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 224.

volume du son dans le discours : « is not to be sought in high tension use of the voice, not in loudness or shouting, but in the raising and lowering of the voice, in intonations. Furthermore, volume is to be sought in the gradual expansion from piano to forte and in their mutual relationship¹⁵⁹ ». Ici Keitel utilise cette technique pour moduler le volume, en montant et baissant la voix sans jamais crier et en variant son volume sonore pour mettre en valeur certaines inflexions de la voix ou intonations. ‘The Wolf’ module les inflexions du gros dur avec des phrases affirmatives, des déclarations à l’impératif et des fausses questions qui correspondent à des ordres. Ce jeu sur un langage ambigu entre politesse et insultes, entre humour et violence, entre élégance et pragmatisme, met en scène la personnalité imprévisible et dangereuse du gros dur à tendance psychopathe, calme et respectueux tant qu’on le respecte, violent et impitoyable si on lui manque de respect. Cette dualité et double personnalité donnent au personnage son aspect imprévisible : « As usual, Harvey Keitel, as Winston Wolf, impersonates Mount St. Helens moments before the eruption; we never know when it will blow or what the outcome will be, but we are fascinated by the possibilities¹⁶⁰. » Cette analyse de Richard Blake souligne la subtilité de la performance de Keitel, qui suggère sans cesse des possibles, comme en suspens et en transformation permanente.

L’humour de Keitel apparaît également : la disproportion entre le métier et le personnage provoque une multitude de possibilités de jeu : de Wolf se dégage une certaine bonhomie, une courtoisie, un sens du travail d’équipe et une présence rassurante qui transforme les autres en enfants obéissants, travailleurs et volontaires. Cette présence « magique » du personnage relève de la magie du cinéma, comme Tarantino l’explique : « This movie star walks in, sprinkles some movie dust, and solves the problem¹⁶¹. » Le ‘Wolf’ ne

¹⁵⁹ Stanislavsky, Konstantin, and Elizabeth Reynolds. « Intonations and Pauses ». *Building a Character*. New York: Theatre Arts, 1949. 142.

¹⁶⁰ Blake, Richard A. « Pulp Fiction ». *America*, 12 Nov. 1994. 22.

¹⁶¹ Tarantino, Quentin. « Quentin Tarantino on *Pulp Fiction* ». *Sight and Sound*. 19.

perd jamais sa concentration et pense d'abord à son objectif : « Phase one is complete, clean the car, which moves us right along to phase two, clean you two. » Il prononce le début de la phrase rapidement, avant de prendre une légère pause après « phase two » et de pointer du doigt les deux gangsters avant de terminer : « clean you two », d'une voix douce et presque paternelle. Ici le personnage du Wolf se pose comme figure du père, comme le suggèrent Pat Dowell et John Fried : « Jules must literally be washed clean of all his badness, baptized by the patriarchal figure of the Wolf (Harvey Keitel reprising his role as the *nettoyeur* from *Point of No Return*), before he can start anew¹⁶². » Keitel utilise sa voix pour « chanter une berceuse » à Vincent et Jules, avec effets musicaux, alternance entre douceur et agressivité, effets d'accentuation et de de rythme. Quand la voix s'emballe et adopte un débit rapide, jamais l'intonation ne trahit d'émotion, quand il marque des pauses soudaines le spectateur se demande si la menace va se transformer en colère, et les trois autres se tiennent mains jointes, bras le long du corps et tête inclinée, comme des enfants timides qui attendent l'assentiment ou les repréailles du père.



Ici The Wolf intime l'ordre à Vincent Vega et Jules Winnfield de se déshabiller avant de les nettoyer avec un tuyau d'arrosage. L'amusement du personnage ne vient en rien le démunir du contrôle de soi, et son air goguenard allié à une posture droite et un visage légèrement penché participent du décalage entre une situation triviale et une attitude de « star du nettoyage ».

¹⁶² Dowell, Pat. Fried, John. « Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* ». *Cinéaste*. 7.

Cette imagerie père-fils se double du froid professionnalisme de Winston, participant du ton parodique et humoristique du film, comme le souligne Andy Pawelczak : « Harvey Keitel, whose calmly benign, business-like manner, in contrast to the outrageousness of the situation, makes the scene into a prolonged exercise in black humor [...]»¹⁶³. » Au-delà de ce pragmatisme professionnel dont Keitel faisait déjà preuve dans *Point of No Return*¹⁶⁴ (1993), l'acteur ajoute un côté glamour à son personnage. Winston Wolf, qui connaît son métier par cœur, est vêtu comme un Clark Gable au meilleur de son élégance, et dégage un charisme de star du cinéma classique hollywoodien. La voix prolonge le travail du corps, le costume, la coiffure et la moustache : voix sans doute, aux silences choisis, à la respiration fluide et aux intonations contrôlées, elle intime le respect et la bonne coopération. Tarantino commente sur le lien entre les situations et les personnages-icônes dans *Pulp Fiction* : « The idea is to take genre characters and put them in real-life situations and make them live by real-life rules»¹⁶⁵. » Personnage archétype du genre gangster, Keitel/Wolf débarque au milieu d'une scène triviale, telle une apparition magique de cinéma. Au-delà de pastiche, cet effet de surprise et de nouveauté fait penser à Noël Simsolo lorsqu'il parle de reconversion : « reconversions d'icônes [...] alchimie témoignant des imaginaires d'une époque et un jeu de construction décalé en permanence [...]»¹⁶⁶. Sommet de la vraisemblance de Stanislavski dans un univers de pastiche et de parodie, le Wolf de Keitel existe comme un objet étrange, une créature hybride dans un collage de magazine de pulp fiction. La maîtrise de la voix de Keitel lui permet de figurer un personnage ultra-typé, et de rythmer sa performance, pour figurer une

¹⁶³ Pawelczak, Andy. « Pulp Fiction ». *Films In Review*, 46, 1995. 56.

¹⁶⁴ *Point of No Return (Nom de Code: Nina)*. Dir. John Badham. By Luc Besson, Robert Getchell, and Alexandra Seros. Perf. Bridget Fonda, Gabriel Byrne, Dermot Mulroney. Warner Bros., Art Linson Productions, États-Unis, 1993.

¹⁶⁵ Tarantino, Quentin. « Quentin Tarantino on *Pulp Fiction* ». *Sight and Sound*. 19.

¹⁶⁶ Simsolo, Noël. « Quentin Tarantino Ou La Culture De Genres En Modernité Noire ». *Le Film Noir: Vrais Et Faux Cauchemars*. Paris: Editions Cahiers Du Cinéma, 2005. 426.

icône du professionnalisme à la limite de l'obsession du travail bien fait. La perfection (dans le sens d'objet parfait) de la partition vocale de Keitel dans *Pulp Fiction* est comparable à celle de Steiger dans *The Neighbor*, dont le personnage hante le film de sa voix qui figure la psychose.

Steiger dans *The Neighbor*¹⁶⁷ (1993) : la voix changeante

Le premier film de Rodney Gibbons en tant que réalisateur, *The Neighbor* (1993), thriller et film d'horreur glauque de série B, permet à Steiger, âgé de soixante-sept ans, de développer la potentialité versatile de sa voix. Peu ou pas étudié par les critiques ou les journalistes, ce film semble plutôt fait pour la télévision. Steiger joue sur le côté glauque du film au lieu de le minimiser et crée un personnage d'obstétricien caractérisé par l'étrangeté et la perversité, Myron Hatch, dont l'attachement pathologique à sa mère qui meurt prématurément se traduit en psychose et en désir de vengeance. Plutôt que de montrer directement la folie du personnage, Steiger utilise les modulations de sa voix pour un exercice de variations sur le thème de la mélancolie destructrice, d'où l'impression de morbidité du film. Il semble que Myron ait perdu la vigueur de son corps et l'éclat de sa voix suite à la mort de sa mère. Devenue incertaine et multiple, sa voix reflète une personnalité divisée et une violence sous-jacente derrière la langueur monotone de son débit. Myron le psychopathe est aussi un médecin estimé socialement, et reconnu professionnellement.

L'intrigue du film, entre horreur et mélodrame, nous ramène à Linda Williams et à son interprétation du genre mélodramatique, qui met en avant la mélancolie du sentiment océanique¹⁶⁸ originel qui serait perdu. Selon elle ce sens d'une perte s'incarne surtout dans la figure du corps maternel, perçu comme lieu de l'origine, du commencement, et le paradis

¹⁶⁷ *The Neighbor*. Dir. Rodney Gibbons. Screenplay by Kurt Wimmer. Perf. Rod Steiger, Linda Kozlowski, Ron Lea. Allegro Films, Image Organization, États-Unis, Canada, 1993.

¹⁶⁸ Dans *Malaise dans la Civilisation*, Freud parle de sentiment océanique d'un monde illimité et qui forme un Tout donc je suis une partie, ressenti à la naissance et pendant l'enfance.

perdu : « Melodramatic weepie is the genre that seems to endlessly repeat our melancholic sense of the loss of origins – impossibly hoping to return to an earlier state which is perhaps most fundamentally represented by the body of the mother¹⁶⁹. » L'aspect mélodramatique du *Neighbor* semble illustrer parfaitement la théorie de Williams : alors qu'il a environ huit ans, Myron voit sa mère Mrs. Hatch (Linda Kozlowski), mourir en accouchant de son petit frère. Alors Myron 'venge' sa mère en étouffant son frère dans son berceau. Suite à ces premières images de la 'généalogie' d'un psychopathe, on retrouve Myron âgé, alors qu'il vend la maison de son enfance à un couple venu de New York pour s'installer à Burlington (dans le Vermont). Mary (Linda Kozlowski) ressemble à l'identique à la mère de Myron – c'est d'ailleurs la même actrice qui interprète Mrs Hatch et Mary -, ce qui le fait replonger dans la douleur et la psychose. Il sort de sa torpeur mélancolique et persuade Mary de le choisir comme obstétricien pour tenter de tuer le bébé qu'elle a dans le ventre. Il assassine ceux qu'il considère comme des obstacles à son dessein. On voit ici le mythe à l'œuvre dans le film : celui du corps de la mère comme lieu du sentiment océanique. Il semble que Myron, que l'on voit très fusionnel avec sa mère au début du film, ne puisse se résoudre à prendre son autonomie.

Pour figurer ce personnage, Steiger adopte une voix marquée par l'étrangeté et l'ambiguïté, qui se nuance en deux tessitures et gammes : la voix de jeune garçon avant la mue, et la voix mature de médecin. La voix de l'adulte, basse, lente, laborieuse, fatiguée, monocorde, posée et confiante, contredit ses yeux constamment humides d'émotion sur lesquelles il ne met jamais de mots, certainement car elles sont indicibles et exhalent le plaisir et l'exaltation du psychopathe qui remontent à l'enfance, ou la douleur de l'enfant qui a perdu sa relation ultra-fusionnelle avec sa mère. La voix de l'enfance se manifeste quand Myron se sent abandonné ; il commence alors à geindre, à pleurnicher : « Please don't leave me »,

¹⁶⁹ Williams, Linda. « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess ». *Film Quarterly*, 44.4, 1991. 10-11.

s'exprimant d'une voix aiguë, fluette et peu sûre d'elle. On pense ici à la description de Steve Vineberg de la voix de Steiger : « He tends to speak in a honey-coated, weirdly energized whine punctuated by heavy sighs (meant to suggest a sorrowful experience, as well as an obvious superiority to the person he's talking to)¹⁷⁰. » Ces caractéristiques de la voix de l'acteur apparaissent particulièrement dans *The Neighbor*, en lien avec l'aspect mélodramatique du film. Quand le sentiment d'abandon se manifeste, l'assurance se brise et laisse place à une voix d'enfant démunie qui gémit. Mais la voix de l'homme s'impose volontiers comme supérieure, enveloppante, paternaliste, pleine de la sagesse et de la gravité de l'expérience.



L'attitude d'enfant abandonné ressurgit quand Hatch est frappé par la ressemblance entre sa mère défunte et sa nouvelle voisine. Sa stupéfaction se mêle à un oubli de soi, avec la bouche ouverte et les yeux larmoyants, comme dans l'espoir d'être sauvé, doublé de celui de nuire.

¹⁷⁰ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 237.

L'autorité de cette voix s'exerce quand Myron assassine le patron du mari de Mary. Celui-ci, John Westhill (Ron Lea) fait part à Myron de ses problèmes avec son patron, Bishop (Bruce Boa) : il craint d'être licencié et de devoir retourner à New York avec sa femme. Terrifié à l'idée de perdre Mary, Myron décide d'assassiner Bishop. Il se présente chez lui le soir-même¹⁷¹ : « Hi, my name's Hatch Myron Hatch. » Sa voix devient claire et comme détachée de lui-même, elle raisonne plus que d'habitude. Il place les accents sur « Hatch » en parlant d'un jet, d'un ton déterminé, et vaguement menaçant. Son intonation n'est ni montante ni descendante, mais maintient une intention d'affirmation et d'autorité qui ne laisse pas le loisir à son interlocuteur de poser des questions ou de l'interrompre. L'accent tonique sur son nom de famille est concentré sur le son de la voyelle [æ], ouvert et à l'avant de la bouche, pas sur les sons des consonnes [h] et [tʃ]. Cette voyelle ouverte produit un effet d'éclatement et d'agressivité. Quelques secondes plus tard il parle de John Westhill : « Well he's kind of become a big concern of mine. And I don't know what to do. I think I need your help. » Entre chaque phrase il marque un temps, et sa respiration se fait courte comme sous l'impact d'une émotion. Steve Vineberg mentionne le crescendo que sait manier Steiger : « One of his trademarks is to build to a blaster crescendo, talking a mile a minute all the while, and then skillfully undercut it, letting the wind out of his own sails without sacrificing an inch of the menace underneath¹⁷². » La voix plus claire qu'à l'accoutumée et plus énergique, et le ton vigoureux et efficace, menaçant, Hatch reste fermement planté les mains dans les poches et coudes ouverts face à Bishop, qui après hésitation l'invite à entrer. Cette séquence constitue l'un des seuls moments où Myron s'exprime avec une agressivité directe, une menace plus évidente.

¹⁷¹ Dans le DVD: « The Neighbor Clip 1 ».

¹⁷² Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 237.



Myron Hatch s'apprête à assassiner Bishop, sûr de lui et se réjouissant de sa position de domination, avec le soutire subtil qui transparait derrière une attitude de sérieux.

Cette vigueur dans sa voix qui se manifeste de temps à autre se morcelle à la fin du film, quand il kidnappe Mary Westhill pour la conduire à son cabinet de médecin dans l'espoir de tuer le bébé qu'elle attend. Il entre chez elle tandis qu'elle rassemble ses affaires pour quitter la maison après l'arrestation de son mari suspecté du meurtre de Bishop. Larmoyant et immobile face à Mary¹⁷³, il parle d'une voix faible et douce, visage incliné sur le côté « Please. Please don't leave me ». La dichotomie entre son corps d'homme large et fort solidement ancré dans le sol et la voix fluette d'enfant plaintif crée un effet effrayant qui laisse Mary interdite. Même si elle se méfie de lui, elle ressemble momentanément à une proie prise dans le filet de sa voix à peine audible émanant de ce corps massif et imposant. Steiger joue ici de son physique pour créer un contraste avec sa voix. Voix de l'enfant qui refait surface ou du criminel qui tente d'apitoyer sa victime en montrant sa souffrance, elle provoque un effet d'étrangeté. Le son de la voix contredit l'attitude physique de Myron, qui

¹⁷³ Dans le DVD: « The Neighbor Clip 2 ».

soudain s'avance vers Mary. Elle s'enfuit. L'étrangeté de la voix de Steiger provient de ce mélange de menace et de volonté de rassurer, entre miel et étou. Par exemple, lorsqu'il aide le couple Westhill à emménager au début du film, il tombe sur un carton avec les photos de mariage de John et Mary¹⁷⁴ : « Can I look at that ? I'm not being rude, ah, Mary ? Thanks. » Il parle vite d'une voix anormalement douce, entre politesse adulte et caprice d'enfant. Puis, alors qu'il voit Mary sur les photos, il a un petit rire d'enfant émerveillé et polisson : « Hey, you're beautiful. » Il prononce ces mots d'une voix suave avec la bouche arrondie et les lèvres légèrement en avant, entre admiration sincère et désir pervers.

De la même façon, quand Myron ausculte Mary dans son cabinet¹⁷⁵, sa voix à faible volume devient mielleuse : « Well, we'll do an ultrasound and check how the baby's doing. » Il parle vite en mâchant ses mots, et respire bruyamment entre chaque énonciation : « All right, here we go [...] Like to know if it's a boy or girl? [...] ok, okay. » Il atténue les consonnes pour produire un phrasé sans accros, en mettant l'emphase sur les voyelles, particulièrement les voyelles ouvertes comme le « o », les « okay » sont presque chantonnés, mélodiques. Sa voix est tenue, chaque son devient plus long et le flux de paroles ressemble aux mouvements d'une chanson. Sa voix opératique endort ses victimes avec son ton de voix ensorcelant et hypnotique. Chaque mot est dit à voix basse comme un murmure, ou une comptine que l'on raconte à l'oreille. Le talent de conteur de Steiger tient beaucoup à sa voix musicale. La mélodie de la voix de Myron/Steiger, imprévisible, interrompue par de nombreux silences et respirations audibles, semble appartenir à un autre monde ; tandis que son corps garde le contrôle et arbore un calme et une retenue qui siéent à sa profession de médecin. Sa voix devient légèrement éraillée dans cette scène : « Here comes the little picture », ce qui trahit une émotion vive. Mary semble terrifiée tout au long de la séance, suspicieuse

¹⁷⁴ Dans le DVD: « The Neighbor Clip 3 ».

¹⁷⁵ Dans le DVD: « The Neighbor Clip 4 ».

devant l'émotion de Myron les yeux humides et le sourire trop joyeux qu'il tente de réprimer, et le son de sa voix douce et enveloppante aussi autoritaire que rassurante.



Entre expression figée et tendue, vive émotion qui se lit à travers les yeux humides, sadisme et regard carnassier de bourreau, Myron Hatch examine Mary dans son cabinet.

Tout au long du film, Steiger évite tout éclat de voix et compose une partition linéaire, sur le mode de la vraisemblance et de la nuance. Il évite ainsi une dichotomie trop forte entre les voix d'enfant et d'adulte. Il se maintient au plus près des émotions du personnage, dans la lignée de Stanislavski qui indique : « Tension in the voice ruins its sound, pronunciation, intonation, making it inflexible, coarse; and vocal clichés are unusually stubborn. They must be combatted so that voice and speech remain in complete dependence on inner feelings and are their direct, exact, and subservient expression¹⁷⁶. » La voix de Steiger dans *The Neighbor* illustre cette théorie de Stanislavski, dans la mesure où sa voix est le reflet constant de ses émotions intérieures : il exprime son amour pour sa mère mêlé de désir de vengeance (voix à

¹⁷⁶ Stanislavsky, Konstantin, and Hermine I. Popper. « The Period of Physical Embodiment ». *Creating a Role*. New York: Theatre Arts, 1961. 102.

la fois douceâtre et imprévisible, rassurante et inflexible) et son trouble de l'identité avec ses voix multiples (celle du médecin –obstétricien, posée et déterminée, celle de l'homme, fatiguée et mélancolique, et celle de l'enfant à travers l'homme, plaintive, geignarde et capricieuse). Stanislavski indique aussi que la voix prime dans le jeu avec les partenaires : « To really connect with that person we need to *speak to the eye* rather than the ear, to convey all those images associated with the words we have inside our heads so that they receive them¹⁷⁷. » Steiger regarde ses partenaires de jeu dans les yeux, fixement, se tenant droit devant eux comme un roc. Il procède à une économie de gestes et d'expressions faciales tandis que sa voix produit tour à tour des effets de peur et de confiance, de méfiance et de curiosité, enfin de terreur et d'admiration sur le visage des autres personnages. Son regard impénétrable se mouille souvent des larmes d'une émotion mystérieuse dont les interlocuteurs ignorent la source. La performance de Steiger dans *The Neighbor* se caractérise par un discours fragmenté, un enchaînement de répliques courtes, voire qui se résument à un mot comme « okay ». Hatch parle peu mais de manière efficace, son langage désarticulé constitue un paradoxe avec son don musical qui lui permet d'endormir ses victimes avec un chant de sirène. L'intonation et la musique des mots dissimulent le sens de phrases et questions brèves, toutes visant à manipuler ses victimes.

Des voix d'acteurs-personnages

La voix de Steiger devient symptôme des fantômes du passé des personnages, et reflète leurs aspects ambigus et inquiétants, tandis que Keitel module sa voix pour donner de l'intensité à ses personnages. Les deux acteurs prêtent leur voix aux personnages dans une vision presque métaphysique de la voix, qui devient l'une des clés pour inventer un être vraisemblable, qui donne l'illusion du réel et du naturel, dans la lignée de Stanislavski.

¹⁷⁷ Gillett, John. « Voice and Speech ». *Acting on Impulse the Stanislavski Approach; a Practical Workbook for Actors*. 232.

Attestant de leur maîtrise, leurs voix dialoguent avec leur langage corporel, leurs costumes et accessoires, pour construire des personnages typés. On peut dire que Keitel et Steiger appartiennent tous deux à la catégorie d'acteur définie par Michel Chion, celle qui marque les spectateurs par l'alchimie frappante et mémorable entre corps, visage et voix : « The most striking and memorable examples are not those in which someone invented a new brand new vocal texture or timbre [...] but rather those in which a strong link has been created between the voice and the body, the voice and the face. It's in this relationship that something can emerge, and not in the voice taken in isolation¹⁷⁸. » Keitel et Steiger contrôlent l'émotivité de leur voix, et évitent le pathétique ou le cabotinage pour se focaliser sur le personnage qu'ils créent. C'est peut-être la raison pour laquelle, ils sont moins des stars que des acteurs-personnages.

Le gangster, ou la performance hybride entre suicide et réussite marginale

Pour aborder les rôles de gangster, modèle imité et renouvelé sans cesse, la notion de répétition selon Judith Butler donne un aperçu des constructions sociales à l'œuvre derrière cette création de modèles de masculinité : « Gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself¹⁷⁹. » Dans cette optique, le « genre » gangster se pose comme une construction sociale basée sur la notion de modèle et d'imitation. L'histoire du personnage de gangster semble liée au cinéma américain et hollywoodien, comme le souligne Deborah Stanley : « The word gangster first appeared in a movie in 1912, long before the heyday of organized crime in the '20's [...] By the time the big Chicago gangs

¹⁷⁸ Chion, Michel, and Claudia Gorbman. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia UP, 1999. 171.

¹⁷⁹ Butler, Judith. « Imitation and Gender Insubordination ». *Commodity Lesbianism*. By Danae Clark, Henry Abelow, Michele Aina. Barale, and David M. Halperin. London: Routledge, 1993. 313.

sprang up, the Hollywood tradition was already set¹⁸⁰. » *The Musketeers of Pig Alley* (1912) auquel Stanley fait référence serait le premier film de gangsters de l'histoire du cinéma¹⁸¹. Le rôle de gangster reflète selon Fred L. Gardaphé le désir d'ascension sociale : « As corporate capitalism promoted consumerism and widened the gap between rich and poor, Americans became infatuated with the gangster, a man of humble origins who affected stylish dress and fancy cars, defying the boundaries separating social classes¹⁸². » Au centre de cette représentation du gangster dans l'imaginaire collectif on trouve, comme le souligne Gardaphé, la figure de l'italo-américain, et plus particulièrement Al Capone, exemple mythique pour son parcours de l'obscurité à la gloire et la richesse. La chute finale quasi-systématique du personnage de gangster rappelle aussi que la réussite en marge de la société, la criminalité et le défi des lois se soldent toujours par un échec.

Pour l'emploi de gangster, les comédiens se basent souvent sur des modèles de masculinité hégémonique, qui représentent le pouvoir, la violence et la force physique. Ils jouent par exemple de leur physique râblé (James Cagney) ou massif (Marlon Brando). Keitel, au corps massif, carré et aux traits marqués, procède à une économie de gestes et d'expressions du visage, met l'accent sur sa silhouette qui « fait bloc » et se tient campé sur ses deux jambes, bien enraciné. Rod Steiger exploite également sa silhouette enrobée, grande et massive. Il se tient souvent légèrement en arrière, passant de la nonchalance à une soudaine agressivité. Le gangster Keitel devient roc, tandis que le gangster Steiger déstabilise par son ambiguïté, entre puissance physique et apathie. Deux rôles se posent comme des rôles-types

¹⁸⁰ Stanley, Alessandra. « Real-Life Tough Guys and Silver-Screen Gangsters ». *New York Times*, 21 Feb. 1992.

¹⁸¹ *The Musketeers of Pig Alley*. Dir. D.W. Griffith. Perf. Elmer Booth, Lillian Gish and Clara T. Bracy. Biograph Company, 1912.

¹⁸² Gardaphé, Fred L. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. New York: Routledge, 2006. 4.

du gangster mafieux italien : celui de Frankie Zammeti (Keitel) dans *Crime Spree*¹⁸³ (2003), et d'Al Capone¹⁸⁴ (Steiger) dans le film du même nom (1959).

Harvey Keitel dans *Crime Spree* campe un mafieux italo-américain endurci et blasé, sorte de mentor et de cerveau derrière les opérations, proche de la retraite, plus préoccupé par ce qu'il mange que par sa vie professionnelle. Sorte de dandy vieillissant misanthrope et partisan du moindre effort, il compose une version parodique et satirique du gangster qui nous permet d'étudier le modèle derrière la parodie. D'une certaine manière, il exploite sa performance de gangster jusqu'à l'outrance comme un acteur qui se repose derrière un savoir-faire et une longue expérience du même type de rôles. Dans ce rôle étriqué qui laisse peu de place à l'imagination de l'acteur, on peut déceler une tentative de renouveler son art à travers une mise en abyme ou une méta-performance, qui vise à démanteler le mythe du gros dur.

Ce Zammeti de Keitel dans *Crime Spree*, stoïque et minimal dans ses gestes et déplacements, faisant preuve d'un minimum de panache, contraste avec la version dynamique et extravertie de Steiger en Al Capone. Un article du *Times* parle du jeu de Steiger ainsi : « His Al Capone was a classic baby-faced sadist prone to both savagery and operatic sentimentality¹⁸⁵. » L'Al Capone de Steiger et le Zammeti de Keitel se montrent tous deux éloignés de toute émotivité ou sentimentalisme. Figures de l'absurdité, le Zammeti de Keitel et le Capone de Steiger semblent motivés par une notion archaïque du respect, prêts à défendre leur honneur au mépris de la mort. Ce sens de l'honneur intime aux autres la réalisation immédiate de leurs désirs et la soumission de tous à leurs jeux de pouvoir. Campant des italo-américains obsédés par la nourriture italienne, stoïques mais prêts à tuer sauvagement devant

¹⁸³ *Crime Spree*. Dir. Brad Mirman. By Brad Mirman. Perf. Gérard Depardieu, Harvey Keitel, Johnny Hallyday. GFT Entertainment, Studio Eight Productions, Vision View Entertainment, France, États-Unis, Canada, Royaume-Uni, 2003.

¹⁸⁴ *Al Capone*. Dir. Richard Wilson. By Malvin Wald and Henry F. Greenberg. Perf. Rod Steiger, Martin Balsam, Fay Spain, Martin Balsam. Allied Artists Pictures, États-Unis, 1959.

¹⁸⁵ « Steiger - the big man with big pain ». *Times* [London, England] 10 July 2002. 14.

la moindre insulte à leur « respect », les deux acteurs campent des personnages ultra-typés pour les besoins de la comédie dans *Crime Spree*, et du style documentaire dans *Al Capone*. Mais ils déconstruisent aussi le mythe du gangster avec des personnages banals, vulgaires, terre-à-terre et dénués de tout glamour, héroïsme ou bon goût.

Keitel dans *Crime Spree* (2003) : masculinité traditionnelle et mélancolie

Dans cette comédie policière de 2003, Keitel se livre à une démonstration de virilité parodique. Nanan sympathique et plaisir coupable, *Crime Spree* utilise Keitel pour sa capacité de décalage et de démarcation par rapport aux acteurs tels que Stallone ou Schwarzenegger. Il ajoute une touche de bonhomie à la rudesse de son personnage qui prend le statut d'icône du gangster de tradition américaine, face à un groupe de gangsters français (Gérard Depardieu, Johnny Hallyday, Renaud, Saïd Taghmaoui, Albert Drey et Stéphane Freiss), de passage à Chicago pour une mission de cambriolage. Cette mission échoue lorsqu'ils se trompent de maison et pénètrent dans celle de Frankie Zammeti (Keitel), chef d'une mafia de Chicago, qui va alors vouloir se venger. Film dépeint par les critiques comme manquant d'un script et de personnages solides, il peint des personnages de gros durs en tous genres, sur le mode parodique : le gang d'afro-américains qui versent dans le trafic d'armes, le gang latino dont Raymond Gayet (Albert Drey) a volé la voiture – sans savoir qu'elle appartient à un chef de gang psychopathe -, les gros durs à la française, et les italo-américains mafieux. Dans cette galerie de portraits, on retiendra celui du chef mafieux Zammeti, et la performance de Keitel. La performativité de la masculinité exacerbée révèle sa dimension mélancolique, dans un univers d'hommes où les personnages féminins ont peu ou pas d'existence.

Pour sa première apparition à l'écran¹⁸⁶, on voit d'abord les pieds de Zammeti, vêtus de chaussures en cuir noir à boucle, sortant d'une voiture près d'un entrepôt désaffecté. Au lieu de poser un pied puis l'autre sur le sol, il pose simultanément les deux et se lève d'une manière décidée, comme pour appuyer la détermination et la confiance d'un personnage qui n'hésite jamais. Ici la caméra le suit en commençant par les pieds puis remonte progressivement le long du corps, alors qu'il marche d'un pas décontracté, dos légèrement en arrière. Cette vue en contre-plongée place le spectateur en position d'infériorité et de soumission, devant un personnage qui semble jouer de son autorité sans effort. Ou plutôt, cette impression d'autorité semble créée uniquement par la caméra, en réponse au désir d'un spectateur censé se réjouir du spectacle de la masculinité puissante et menaçante, comme un jeu social convenu. Cette impression se confirme quand un fondu-enchaîné passe à un plan sur Keitel de face, à l'intérieur du bâtiment, debout devant son frère à genoux qui implore son pardon, encadré par deux hommes de main. Frankie/Keitel le toise d'un air désabusé et dégoûté, sourcils levés. Quand son frère fait mine de se rapprocher de lui, Frankie recule en levant une main comme pour dire « stop », d'un air dégoûté : « You bleed on me, I'll kill ya », puis se 'caresse' la veste rapidement comme pour s'assurer qu'elle n'est pas souillée. Ses gestes cotonneux et félins le rapprochent du tigre ou du lion qui ne bouge que paresseusement devant une mouche qui l'importune, ici son frère.

Ce lion dans la Savane se donne la peine d'expliquer à son frère, par phrases courtes au ton assuré, qu'il aurait dû rembourser ses dettes. Quand celui-ci essaie de se justifier, Keitel l'arrête : « Shut up ! », avec à nouveau un geste de la main : « Don't you try to make me feel bad about this. You knew what would happen to you if you didn't pay. It's on *your* head not *mine*. » Ici, il pointe du doigt le visage de son frère, puis le sien comme pour illustrer ses paroles au cas où le frère s'aviserait d'oser poser de nouvelles questions. Il ajuste

¹⁸⁶ Dans le DVD: « Crime Spree Clip 1 ».

ensuite les manches de sa veste et se frotte les mains avant de demander aux deux malfrats de casser un bras à son frère. Corps détendu et expressions du visage limitées, Keitel utilise des gestes précis pour peindre les contours d'un personnage de professionnel, habitué à la routine d'un métier auquel il ne mêle nul affect. Cette dimension d'irritabilité et de lassitude qu'il apporte au personnage, témoignent d'un certain ennui devant le rôle qu'il doit jouer socialement. En utilisant des gestes parodiques de l'autorité masculine, avec sa manière de poser les deux pieds au sol pour descendre de voiture, puis de dresser droit comme un pénis en érection, Keitel illustre l'idée de Judith Butler selon laquelle fantasme et réalité se mêlent quand on aborde la question du genre, au-delà de l'acteur et hors de son contrôle : « As the effects of a subtle and politically enforced performativity, gender is an “act,” as it were, that is open to splittings, self-parody, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of “the natural” that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status¹⁸⁷. » Les gestes de Keitel se détachent de la sphère réaliste pour exister dans l'imaginaire du spectateur, porteur des fantasmes autour du gangster viril et de ses représentations.

¹⁸⁷ Butler, Judith. *Gender Trouble: Tenth Anniversary Edition*. London, GBR: Routledge, 1999. 222.



« It's on your head not mine. » Visage grimaçant et doigt accusateur, Zammeti semble tendu comme si ses muscles allaient faire éclater son costume cintré. Visage vers l'avant et cou dissimulé par un col de chemise boutonné, Keitel utilise un geste pour convoquer une image de masculinité dure et inflexible.

Parmi ces fantasmes, on trouve celui du sage, de l'homme d'expérience qui délivre son savoir par messages codés. Quand le mafieux Angelo Giancarlo (Abe Vigoda) demande à Zammeti des nouvelles de son frère¹⁸⁸, Frankie répond qu'on ne l'a pas vu depuis trois semaines, ce qui ne semble pas l'affecter : « We are men of honor, but honor without respect is a horseless carriage. » En prononçant ces mots énigmatiques qui laissent Angelo pensif, Keitel plie les coudes et monte ses poings fermés au niveau de la poitrine en les agitant comme pour appuyer son argument. Dans cette parodie du gros dur, qui économise ses paroles et ses gestes et parle par messages codés, délivrant ses maximes universelles à des disciples avides de savoir, Keitel prononce un dicton absurde avec sérieux, appuyé de gestes de gestes mous qui ne convainquent pas vraiment ni l'interlocuteur ni le spectateur. La

¹⁸⁸ Dans le DVD: « Crime Spree Clip 2 ».

lassitude du personnage met à mal le mythe « gangster » à la masculinité violente et menaçante.

Ce personnage fatigué s'inspire des gros durs des années 30 aux années 50. Keitel figure un gangster rétro avec un brushing front haut légèrement pompadour qui donne à ses cheveux entre gris clair et gris foncé un aspect classique et élégant quoique dépassé. Il porte aussi une petite moustache grise extra-fine et rétro, dite « pencil », qui dépasse des commissures des lèvres d'au moins un centimètre. Elle rappelle la moustache de Clark Gable, et se situe à mi-chemin entre le nez et la bouche. Cliff Cheng trace un historique de la masculinité dans les films : « There are stylistic variations of hegemonic masculinity that have changed over history. Prior to WWII, John Wayne, Humphrey Bogart, Clark Gable, and James Cagney exemplified heroic hegemonic masculinity [...] Currently, Arnold Schwarzenegger and Sylvester Stallone perform a more physical, muscular, violent, and sexual version of the hero¹⁸⁹. » Dans *Crime Spree*, Keitel s'éloigne d'une version purement physique de sa performance et parodie l'aspect héroïque des personnages interprétés par des acteurs tels que Bogart, Wayne ou Gable. Zammeti, mélange de tradition et de modernité, semble figurer la nostalgie des gangsters d'avant la guerre. Il porte un costume gris métallique et un polo noir boutonné jusqu'en haut à l'aspect soyeux, ainsi qu'une montre clinquante en or volumineuse, une chevalière et un bracelet en maillons en or. Entre élégance à la Clark Gable, et goûts vulgaires, Keitel compose une créature hybride.

En inscrivant ainsi son personnage dans une filiation de gros durs, Keitel crée un personnage nostalgique et solitaire, en proie à une certaine mélancolie. Seul dans un restaurant italien¹⁹⁰, « Camara », qui passe de la musique traditionnelle italienne, il dîne à une

¹⁸⁹ Cheng, Cliff. « Marginalized Masculinities and Hegemonic Masculinity: An Introduction ». *The Journal of Men's Studies*. 7.3, 1999. 295.

¹⁹⁰ Dans le DVD: « Crime Spree Clip 3 ».

table drapée d'une nappe à carreaux rouges éclairée d'une bougie. Vêtu d'un costume noir à rayures grises, avec pochette en soie blanche, cravate à carreaux gris et blancs, et chemise blanche à boutons de manchette, Frankie apparaît comme une icône du passé et de la tradition des mafieux des années trente. Il garde toujours une contenance de bonhommie et de respectabilité, faisant des gestes uniquement avec ses mains, tandis que le reste du corps se montre nonchalant et fatigué. Même quand il parle affaires, il semble prisonnier d'une image qui le rend apathique. Lorsqu'il rencontre Bobby Vee (Louis Di Bianco) dans un bar sombre de Chicago¹⁹¹, Zammeti hausse les sourcils, élève légèrement la voix et lève les paumes de main au ciel pour signifier l'agacement. Il arrête ses gestes et regarde son interlocuteur pour s'assurer qu'il a bien compris le message. Ces interruptions conjuguées aux silences montrent que le gros dur dirige la conversation et qu'il choisit les moments de pause, mais aussi qu'il s'ennuie et contrôle ses effets comme on gère une entreprise. Dos contre le dossier de sa chaise, il se tient très en arrière, bras sur les accoudoirs quand il s'agit d'un fauteuil, bras étendus avec mains sur la table quand il s'agit d'une chaise. Ses jambes étendues, croisées ou écartées, prennent beaucoup d'espace. Tel un animal lascif qui s'étale parfois tant qu'il en perd son pantalon, il réajuste souvent sa chemise dans son pantalon, ou remonte son pantalon par la ceinture. Frankie/Keitel ne sourit jamais et ne rit pas de ses propres boutades, contrairement à Steiger dans *Capone*. Toujours dans le but d'asseoir son autorité, il ne partage pas les moments de joie. Seul, frustré et sans passion ni désirs apparents, il se situe entre professionnalisme et mélancolie.

¹⁹¹ Dans le DVD: « Crime Spree Clip 4 ».



Zammeti se tient face à Bobby Vee, dans une attitude blasée d'exaspération et d'ennui profond. Il semble vouloir rentrer dans sa carapace sans qu'on l'importune, tassé et menton légèrement rentré, se fondant dans le mur et créant une distance entre lui et les autres. Il est devenu objet.

La démonstration constante de masculinité avec son jeu performatif de silences, de regards appuyés, d'un sérieux affiché, d'une force physique enracinée, finit par devenir apathie et trahit un certain manque d'amour-propre. Zametti/Keitel rappelle la description de Freud quand il décrit les symptômes de la mélancolie : « suppression de l'intérêt pour le monde extérieur [...] perte de la capacité d'amour [...] inhibition de toute activité¹⁹² ». Dans le cas de Zammeti, on ne sait si sa mélancolie découle de la perte d'un amour ou d'un deuil, mais on pourrait citer Judith Butler, lorsqu'elle suggère que l'hétérosexualité normative et imposée par la société crée une mélancolie¹⁹³ : la société interdit aux femmes d'aimer les autres femmes, et aux hommes d'aimer d'autres hommes. Judith Butler développe cette idée : une femme ne peut donc s'aimer pleinement elle-même en tant que femme, tout comme l'homme n'est pas autorisé à s'aimer lui-même. Selon elle, en renonçant à tous ces objets

¹⁹² Freud, Sigmund. « Deuil et mélancolie » (1917). *Œuvres complètes*, Volume XIII, Paris: PUF, 1988. 262.

¹⁹³ Butler, Judith. *Gender Trouble: Tenth Anniversary Edition*.

d'amour, et dans le déni de toute homosexualité, les enfants grandissent avec le sentiment mélancolique découlant de l'interdiction de multiples sources d'amour et de la perte de ces possibles objets de désir. Suivant le point de vue de Butler, la performance de masculinité du gangster ne serait-elle alors qu'une mascarade, une tactique du pouvoir qui institue l'hétérosexualité comme norme ? La mélancolie qui en découle se lit dans tous les gestes et expressions d'un personnage prisonnier de ce carcan social. En effet l'excès de confiance Zammeti, modèle du pouvoir masculin, s'accompagne d'un manque d'intérêt évident pour tout ce qui l'entoure et une perte de désir. Il parle souvent en avançant la bouche, avec la mâchoire légèrement tombante, opinant de la tête pour acquiescer. Il marque toujours un temps avant de répondre ou de parler.

Cette mélancolie se mêle de frustration et d'insatisfaction dans ses relations avec les autres. Avec condescendance et paternalisme, son attitude envers ses hommes de main se mêle parfois de sidération feinte devant leur lenteur et leur infériorité. Par exemple, au moment où les Français (manipulés par leur chef Bastaldi) le cambriolent, ils lui sautent dessus, le ligotent et le bâillonnent avec du gaffeur argenté sur une chaise devant son lit, ignorant qu'il est un chef mafieux. Zammeti/Keitel reste stoïque¹⁹⁴, droit, vêtu de son débardeur et boxer noirs, avec sa chaîne en or, ses bras tatoués posés sur les genoux, épaules basses et tête droite, tandis que le gang dérobe son argent dans son coffre. Cet excès de stoïcisme à la limite de la parodie se nuance de scènes de colère et de parodies de violence, comme lorsque Zammeti mange ses pâtes au restaurant arrosées d'un ballon de rosé, les bras étendus, le dos bien appuyé sur sa chaise, et les deux mains sur la table. Il a mis sa grande serviette de table blanche dans son pull noir. Quand ses sbires, chargés de retrouver les Français et de les éliminer, déclarent qu'ils sont fatigués et qu'ils n'ont rien mangé de la

¹⁹⁴ Dans le DVD: « Crime Spree Clip 5 ».

journée, Frankie jette ses spaghettis sur eux¹⁹⁵ : « Oh I'm sorry..... Had enough ? » Ici, Keitel parodie le gros dur italo-américain en prenant les spaghettis comme arme. Son pouvoir est parodié et sa violence devient ridicule. Par ce geste, il trahit aussi un ennui abyssal qui le pousse à se divertir de la sorte.



Seul au restaurant « Camara » et importuné par un mafieux, objet kitch dans le décor kitch du restaurant avec la nappe à carreaux et la bougie, le gangster semble las, découragé, déprimé et exaspéré.

¹⁹⁵ Dans le DVD : « Crime Spree Clip 6 ».



Avant de jeter ses spaghettis sur ses sbires, Zammeti marque un temps, et les toise dans une posture immobile, comme un arrêt sur image sur l'amertume et le dégoût du gangster.



Ligoté par les gangsters français, il reste stoïque et désabusé, le visage de nouveau incliné sur le côté avec un air condescendant. Il semble déplorer le manque de professionnalisme de ses assaillants, figure nostalgique d'un « Âge d'Or » des gangsters glamour et efficaces.

Enfin, le modèle de masculinité du gangster se dévoile comme absurde à la fin du film. Dans le restaurant qui lui appartient, Zammeti et son gang d'italo-américains affronte le gang latino avec pour enjeu une voiture rétro années 70 dans les tons marron avec des éclairs orange peints sur les ailes. Les deux gangs se tirent dessus simultanément. On voit des plans

rapprochés de Keitel, droit, qui tire partout et saute d'une jambe sur l'autre comme pour éviter les balles¹⁹⁶. Il parvient à éviter toutes les balles, et tous meurent sauf lui, seul survivant au milieu du champ de bataille, l'air content et étonné lorsqu'il se tâte et découvre un corps intact et un costume propre¹⁹⁷. Il sort la tête haute et le sourire aux lèvres, avant qu'un complice du gang latino ne vienne le percuter avec sa voiture. Devant la mort Zammetti ne se départit pas de son sang-froid habituel : il se tourne face à la voiture qui le suit sur le trottoir, mains sur sa veste, le temps de réaliser qu'il n'a pas le temps de s'échapper. Il reste stoïque face à la mort. Son attitude de détachement désinvolte au milieu des rafales de balles dans la scène finale puis devant sa mort attendue atteste du ton parodique du film. Comme le rappelle Kenneth MacKinnon, la version comique du gangster s'éloigne parfois de la vulnérabilité pour parodier l'excès de sang-froid et de maîtrise de soi, marques de la masculinité traditionnelle : « The comic hero is vulnerable. If he is depicted as self-controlled, stoical, imperturbable, it is almost certainly in order to satirize the traditional notion of masculinity¹⁹⁸. » La notion traditionnelle de la masculinité s'apparente ici à une attitude imperturbable, ennemie des émotions et affichant une structure de façade qui semble bien difficile à concilier avec les émotions internes. En effet, la dualité entre rôle social et vie intérieure se manifeste ici, et Keitel l'illustre par une version comique d'un self-control poussé à l'excès qui devient grotesque. Sans désirs, raison de vivre, peur, limites, ou sentiments, que reste-t-il de l'existence de Zametti?

¹⁹⁶ Dans le DVD: « Crime Spree Clip 7 ».

¹⁹⁷ Dans le DVD: « Crime Spree Clip 8 ».

¹⁹⁸ MacKinnon, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. 47.

Le monstre : Steiger dans *Al Capone*¹⁹⁹ (1959)

Autre figure de la vanité, le Capone de Steiger incarne la méchanceté et la brutalité. Jack Shadoyan résume le film ainsi : « Juicy Rod Steiger interpretation of Capone as inhuman monster. Heavy grinding of late 1950s moral axes complement Rod's departures from subtlety²⁰⁰. » Si la performance de Keitel dans *Crime Spree* se démarque par la nostalgie dans la représentation d'un gangster stoïque et maître zen, celle de Steiger dans *Al Capone* se distingue par une masculinité animale, entre repos et chasse, phases d'observation et d'attaque. Steiger refuse d'abord le rôle car il ne veut pas être associé avec un homme comme Al Capone d'une part, et n'aime pas le script d'autre part, selon lui trop centré sur les femmes qui gravitent autour du mafieux. Après deux offres refusées par l'acteur, les producteurs proposent à Steiger de modifier le script : « Steiger works on it for a month and a half. He brought back a cast list. Then said he wanted 10 days of rehearsal. They gave him seven²⁰¹. » Steiger accepte finalement ce biopic au style documentaire, et présente un Capone sans scrupules, arrogant, mégalomane et opportuniste. Il devient l'allégorie de la soif d'ascension sociale, selon la définition de Fred L. Gardaphé : « The gangster functions as the scapegoat for the obsessive desire for self-advancement, and unrelieved class conflicts are played out in the films. The gangster is also a guide to the underworld, taking audiences places that they might never go on their own²⁰². » Steiger figure un dictateur, amplifie ses mouvements pour signifier le volontarisme et l'ego démesuré d'un homme qui croit à l'autoglorification et à l'autopromotion pour réussir. De même que Zammeti/Keitel révèle le fossé entre les

¹⁹⁹ *Al Capone*. Dir. Richard Wilson. Perf. Rod Steiger, Martin Balsam, Fay Spain. Allied Artists Pictures, 1959.

²⁰⁰ Shadoian, Jack. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 2003. 329.

²⁰¹ Tomlinson, Doug. « Steiger, interviewed by K.H. Johnson for *Prevue*, Nov/Dec 1984 ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. 528.

²⁰² Gardaphé, Fred L. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. 14.

exigences d'une performance de la masculinité et les besoins affectifs et sentimentaux, Capone/Steiger revêt l'habit et le discours de la dictature, qui dissimulent un vide intérieur.

Le film suit l'apogée et de la chute du gangster d'origine napolitaine Al Capone. Il arrive à Chicago en 1919 pour devenir le garde du corps de Johnny Torrio (Nehemiah Persoff), trafiquant d'alcool, et bras droit de son oncle Big Jim Colosimo (Joe De Santis), le gangster le plus puissant de Chicago. Al Capone persuade Torrio de se débarrasser de Colosimo. Une fois ce meurtre accompli, le chef du gang irlandais des North Siders, Dion O'Banion (Robert Gist), se partage la ville avec Torrio. Mais O'Banion tente de doubler Torrio qui le fait assassiner dans sa boutique de fleurs. Enfin, Capone orchestre le massacre du successeur d'O'Banion, Moran, et de la plupart de ses hommes pendant le Massacre de la Saint-Valentin. Cette folie des grandeurs marque le début de la fin. Torrio s'efface et laisse toute l'organisation sous le contrôle de Big Al, qui crée un véritable empire sous la prohibition avec le trafic d'alcool, le jeu et la prostitution. Il corrompt les politiciens, mais la justice le condamne finalement à onze ans de prison à Alcatraz pour fraude fiscale. Le narrateur explique que Capone y meurt sept ans avant d'être relâché, d'une maladie incurable (il s'agit en fait de la syphilis, contractée des années auparavant, ce que le film ne spécifie pas).

Steiger dirige sa performance vers une dénonciation sans concessions d'Al Capone. Cette tendance apparaît lorsqu'il évoque la censure : « We tried to do it like an expose, showing he died of syphilis to make him distasteful to young people. But there was a censorship board in California who said we couldn't say syphilis, but only social disease - it was just like in the navy: if an officer had gonorrhoea it was a social disease; for the rest of us it was gonorrhoea²⁰³. » La volonté de Steiger de rendre son personnage aussi repoussant que

²⁰³ Jeffries, Stuart. « A Method That No Longer Fits the Bill (Rod Steiger) ». *The Guardian*, 08 1992. 21.

possible le pousse sans doute à une performance sur le mode de l'hyperbole. Chaque mouvement, chaque parole semblent destinés à montrer la monstruosité du personnage et à provoquer le dégoût du spectateur.

Les premières images de Rod Steiger/Al Capone donnent le ton²⁰⁴. Dans un bar de Chicago en 1919, il attrape deux tranches de jambon dans un plat qu'un serveur apporte à d'autres clients, et se les fourre dans la bouche. Il gobe la charcuterie en marchant, sans les mains. Puis il s'arrête pour parler à un serveur la bouche pleine en ouvrant largement la bouche et se dirige vers le bar²⁰⁵ ; bouscule un homme en posant sa valise presque sous ses pieds, s'essuie les mains sur sa veste, vide une chope de bière, s'essuie la bouche avec la main et enlève son écharpe. A plusieurs reprises dans le film on le verra manger la bouche ouverte avec les doigts, sans aucun égard pour ses interlocuteurs. Mais les personnages autour de Capone ne paraissent jamais s'étonner ni s'offusquer de ses manières bestiales. Kenneth MacKinnon pointe cette tendance sociale à considérer la masculinité comme une essence, une nature, caractérisées par la violence et la bestialité : « It seems to be culturally believed that violence is a natural, practically genetic component of masculinity²⁰⁶. » La performance de Steiger opte pour la figuration de l'opportunisme : Al Capone exploite les représentations sociales pour imposer son image de brute violente comme une simple manifestation de masculinité exacerbée.

²⁰⁴ Dans le DVD: « Al Capone Clip 1 ».

²⁰⁵ Dans le DVD: « Al Capone Clip 2 ».

²⁰⁶ MacKinnon, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. 12.



Au début du film, Al Capone entre dans un bar de Chicago, s’empare de charcuterie qu’il s’enfonce dans la bouche, puis s’avance en mangeant sans les mains. Son attitude indique déjà la grossièreté, la vulgarité et la bestialité.

Sans regarder vraiment les autres, le Capone de Steiger semble se contempler lui-même et rechercher le reflet de sa grandeur dans le regard de l’autre. Il fume des gros cigares, parle très vite en marquant parfois de longs silences, ouvre grand les yeux en haussant les sourcils, ce qui lui donne un air parfaitement indifférent et détaché, et au bord de la folie : il semble déconnecté de ses sensations et sentiments, comme hors de lui et en état de contemplation de lui-même jusqu’à l’extase. Son rire aérien se produit par vagues de « o-o-o » successives, se distingue par une bouche ouverte en ‘o’, les lèvres en avant et arrondies, comme une marque d’approbation et de glorification de son propre rire. L’humour chahuteur de Capone apparaît lorsqu’il arrive pour la première fois dans le bureau de son ami Johnny Torrio (Nehemiah Persoff) à Chicago, pour être son garde du corps. Il monte au premier étage du bar, traverse le speakeasy où les gens jouent aux cartes, fument et boivent, entrouvre discrètement la porte du bureau, et lance un paquet de forme ronde enveloppé de journal sur

le sol²⁰⁷. Johnny et l'un de ses hommes pensent à une bombe et se plaquent au mur terrifiés, puis ils regardent Capone qui se met à rire et comprennent que c'est une blague. Capone souligne qu'il s'agit d'un fromage italien, un provolone. Il rit la mâchoire entrouverte, légèrement de côté, donnant un aspect asymétrique à son visage. Cette propension à se montrer menaçant jusque dans l'humour, avec le détachement et le rire mondain et auto-satisfait qui l'accompagne, rendent le personnage encore moins attractif. Steiger ne recule devant rien pour représenter le désir de domination de son personnage. Rien ne semble le réjouir davantage que de voir la peur des autres, que de sentir qu'ils sont effrayés.

Steiger/Capone arbore un sourire complaisant et rit de manière légère, mais peut rapidement se transformer en destructeur sans se départir de son assurance à la fois tranquille et énergique. On perçoit ici le super-objectif de Steiger : la soif de reconnaissance et de respect de son personnage, qui le rend fou et altère sa vision de la réalité. Il se réjouit de la peur des autres, la prenant pour du respect, quand il s'agit de terreur devant sa personnalité psychotique. Dans la tradition des acteurs de la Méthode, Steiger fait des recherches et des répétitions en amont du film, et découvre que Capone était avant tout guidé par une soif de respect et de reconnaissance. Selon la Méthode de l'Actors Studio, le super-objectif du personnage constitue son intention première, comme un fil conducteur ou le moteur principal du personnage, ses motivations psychologiques. Cette motivation psychologique principale influence et conditionne toutes les actions et paroles du personnage.

Steiger montre la vacuité et la vanité d'un homme, derrière sa soif de respect qui le rend entièrement dépendant du regard de l'autre. Mirella Jona Affron décrit le personnage ainsi : « The portrait of Al Capone is that of a vulgar, ruthless brute surrounded by an array of

²⁰⁷ Dans le DVD: « Al Capone Clip 3 ».

conventional hoodlums²⁰⁸. » Steiger figure cette vulgarité par une absence d'inhibitions, une démarche négligente et décomplexée. Il ouvre beaucoup la bouche quand il parle, en forme de O, comme si tout devenait gros et emphatique chez ce personnage. Parallèlement à cette aisance d'apparence, il vérifie toujours son impact sur ses interlocuteurs et les regarde fixement, yeux grands ouverts, avançant parfois le visage pour mieux les menacer ou les convaincre. Chaque geste est amplifié ; quand ses bras, ballants la plupart du temps, s'animent, c'est pour attraper quelqu'un, entourer l'autre comme on l'assujettit, frapper, enfin agir de manière ostentatoire comme s'il signifiait un univers – le sien. Il se positionne comme le maître du monde. Steiger commente son utilisation de grands gestes : « One thing I did for Al Capone was to take out all small gestures. I played it pretty big-I wore my coat draped over my shoulders, and my hat brim angled-because one thing I felt he wanted was to be big. I wanted the man's natural actions to declare themselves²⁰⁹. » Ici Steiger décrit un personnage dont l'animalité s'exprime sans restrictions, qui s'efforce de se faire plus grand qu'il n'est, et de se fabriquer une aisance artificielle.

Le Capone de Steiger construit un mythe de lui-même, jusqu'à la folie. Bosley Crowther parle même de naïveté : « Mr. Steiger's well-studied performance makes Capone look the bloated brute he was. Conveyed in his raucous characterization are a monstrous vulgarity and a philosophy of self-aggrandizement that are disturbingly callous and naive²¹⁰. » En effet, si Capone pense séduire et obtenir du pouvoir grâce à son image, il convainc en fait par la violence et la menace. Sa naïveté se situe aussi dans son refus des limites du réel et sa glorification du Moi comme un idéal en soi. Il souhaite régner sur son Empire et sa soif de pouvoir n'est jamais rassasiée. Lorsqu'il est garde du corps de Johnny, il chasse un homme

²⁰⁸ Affron, Mirella Jona. « The Italian-American in American Films 1918-1971 ». *Italian Americana*. 3.2, 1977. 250.

²⁰⁹ Ross, Lillian and Helen. *The Player, a Profile of an Art*. New York: Simon and Schuster, 1962. 280.

²¹⁰ Crowther, Bosley. « *Al Capone* (1959): Ancient History of 'Al Capone'; Steiger Takes Title Role at Victoria Documentary Flavor Marks New Film ». *The New York Times*. N.p., 26 Mar. 1959.

du bar mais celui-ci revient à la charge et cette bagarre vaudra à Capone la longue cicatrice qu'il a en travers de la joue gauche et le surnom de 'Scarface'. Capone se jette sur l'homme et le plaque contre un tas de sable de chantier sur le trottoir²¹¹. Il ne lâche pas prise, et la police doit l'arrêter alors qu'il tente d'achever sa proie qui ne peut plus respirer, la tête enfouie dans le sable. Ici Steiger utilise son corps massif pour porter de tout son poids contre la silhouette qui paraît fluette sous sa masse imposante. Il s'abat sur l'homme avec des mains lourdes qui lui retiennent le cou. Son visage reste impassible, et il ne semble pas plus ému que s'il s'échauffait avant un footing. Dans cette scène explose la folie de Capone, prêt à tuer pour se faire respecter, quitte à risquer la prison et l'arrestation. La tranquillité et la détermination dont il fait preuve lorsqu'il se trouve confronté au crime se manifeste de nouveau lorsqu'il fait assassiner l'oncle de Johnny, Big Jim Colosimo (Joe De Santis), pour l'évincer. Capone persuade Johnny de prendre la place de son oncle Big Jim²¹², vieillissant : « He's a danger to the organization [...] Get rid of him. » Il fixe Johnny de ses yeux perçants, parle avec une moue qui ressemble à une soif de sang, élève la voix et accélère le rythme de son débit sur le « get rid of him ». Johnny accepte, sans réellement avoir le choix. Al Capone se rend alors dans le bureau de Big Jim et écoute de l'opéra avec lui. Alors qu'ils s'égosillent ensemble, les bras de Capone entourent les épaules de Big Jim comme en signe d'affection, puis deux hommes de main tirent sur Big Jim dans le dos et il s'écroule dans les bras de Capone, ce dernier entièrement indifférent²¹³. Cet hermétisme contraste avec l'expression de stupéfaction et de choc de Colosimo, trahi et tué de la manière la plus lâche. Steiger rend son personnage froid, calme et détaché aux moments où il se montre le plus brutal. Ces moments de « sérénité » meurtrière contrastent avec la débauche d'excès de vulgarité et de mise en scène grotesque de soi.

²¹¹ Dans le DVD: « Al Capone Clip 4 ».

²¹² Dans le DVD: « Al Capone Clip 5 ».

²¹³ Dans le DVD: « Al Capone Clip 6 ».



Steiger figure le grotesque de Capone qui s'égosille avec Big Jim pour détourner son attention, tandis que deux tueurs l'abattent dans le dos. Avec ses gestes emphatiques, Steiger rend le personnage répugnant, dans une mise en scène ostentatoire de son image de criminel endurci jusqu'au cynisme. La désinvolture et la théâtralité dans le crime témoignent de l'absence d'émotions ou de sentiments.

En effet l'apparence de Capone contraste avec sa gestuelle. Il porte son chapeau légèrement de côté, se regarde souvent dans le miroir, se fait confectionner des costumes sur mesure, mais sans rien changer à ses manières bestiales. Lors de son séjour en Floride, dans une villa à côté de Miami, on le voit en costume et Borsalino blancs, cravate et pochette noires, un sandwich à la main, les bras ballants, entre deux bouchées²¹⁴. Il tâte les ampoules du lustre de sa main libre. Il mâche la bouche ouverte en continuant de parler, jusqu'à postillonner des bouts de sandwich. Steiger insiste sur le jeu de mains sales, au sens littéral comme au sens figuré. Cependant le jeu de Steiger comporte de l'implicite : « My best contribution to *Al Capone* was that I never once played him with a gun in his hand. *Capone*

²¹⁴ Dans le DVD: « Al Capone Clip 7 ».

was a commercial, entertaining film of no relative importance, of course, but the character was interesting²¹⁵. » Au lieu de le voir avec un pistolet dans la main, on le voit avec de la nourriture. On devine des mains grasses et sales, comme une métaphore du personnage, plus balourd qu'habile. Par son choix de ne jamais figurer son personnage avec un pistolet dans la main, Steiger indique aussi que le personnage fait agir les autres au lieu de se salir les mains.

Quand il ne parvient pas à convaincre les autres de lui obéir, Capone/Steiger se met en colère. Le reporter véreux Mac Keeley (Martin Balsam) lui annonce que les politiciens corrompus lui demandent de s'éloigner pendant les élections²¹⁶, et lui font remettre des billets pour Los Angeles. Al Capone s'emballe, se lève le cigare à la main, bras parallèles au corps allongés²¹⁷ mais pas trop proches du torse pour donner une impression de force. Puis il s'écrit d'une voix plus aiguë avec un débit rapide et coléreux : « It's my town, it belongs to me [...] ». » Enfin il se rassoit derrière son bureau face au reporter, et semble calme, comme si sa volonté était faite. Mais le reporter insiste ; Capone se lève à nouveau et s'agite²¹⁸ : « Nobody makes Al Capone run », avant de s'écrier d'un ton rageur, bras le long du corps et poings fermés, avec une moue boudeuse et un regard menaçant des ennemis invisibles : « I'm not leaving town ! » Il cligne des yeux plusieurs fois. Finalement il se rend près du grand sapin de Noël, se saisit d'un énorme cadeau et le lance dans le sapin d'un geste contrôlé et conscient de son effet. Dans son empire de pacotille, le sapin de Noël s'écroule. Outsider pour les électeurs tout comme pour les politiciens, le rapace se heurte aux barreaux de sa cage dorée et à l'illusion d'une liberté possible en marge de la société et au-delà des lois. Dans cette scène il porte un gilet sans manches en coton soyeux noir, une chemise blanche et une cravate rentrée dans son veston. Ses gestes amples semblent à l'étroit.

²¹⁵ Warren, Richard. « The *Playboy* Interview: Rod Steiger ». *Playboy*. 70.

²¹⁶ En effet, les politiciens craignent d'être associés au nom de Capone, et de perdre ainsi les élections.

²¹⁷ Dans le DVD: « Al Capone Clip 8 ».

²¹⁸ Dans le DVD: « Al Capone Clip 9 ».



Mac Keeley vient d'annoncer à Al Capone qu'il doit quitter la ville quelque temps, et ce dernier semble implorer dans son accoutrement clinquant et étriqué.

Robert Warshow appuie sur la notion de solitude du gangster, qui choisit volontairement de s'exclure de la collectivité, de la communauté, pour s'accomplir en marge de la société : « The gangster's whole life is an effort to assert himself as an individual, to draw himself out of the crowd, and he always dies *because* he is an individual; the final bullet thrusts him back, makes him, after all, a failure²¹⁹. » La soif de pouvoir personnel aboutit à un échec. Le film de gangster opèrerait un effet cathartique et purgerait du « péché » que représente la soif de réussite dans l'inconscient collectif. Selon Fred Gardaphé, Al Capone représente le prototype ethnique de la représentation du gangster, forcément italien ou italo-américain. Il rappelle le mythe de l'arnaqueur associé à cette représentation : « The trickster archetype is one that provides for chaos and change. He takes people to places outside the boundaries of traditional and normal society; he reminds them that culture is human-made;

²¹⁹ Warshow, Robert. « The Gangster as Tragic Hero ». *Roger Ebert's Book of Film*. 411.

and he shows them that those who reach for too much will eventually lose everything²²⁰. » Il semble que la performance de Steiger refuse tout aspect cathartique ou révolutionnaire à son personnage. Il s'éloigne d'une conception aristotélicienne du théâtre en tant qu'illusion d'événements qui arrivent dans le présent, et qui provoque l'identification et la catharsis - ce que Brecht assimilait à du théâtre bourgeois, c'est-à-dire une forme d'opium du peuple. En rendant son personnage dégoûtant à tous points de vue, hyperbolique et excessif, Steiger s'amuse à provoquer la bienséance et la bonne morale, se refusant à toute concession. Il rend impossibles l'identification et la catharsis.

Le gangster, entre enfance et préhistoire ?

Keitel dans *Crime Spree* et Steiger dans *Al Capone* déconstruisent le mythe du macho italien, figure mourante et mélancolique avec Keitel ; ou figure animale et grotesque avec Steiger. Fred Gardaphé souligne le romantisme autour du gangster, représentation d'une masculinité traditionnelle : « Both the romanticization and the realization of the gangster in American popular culture set up the Italian-American male as one of the last survivors of old-fashioned macho masculinity²²¹. » Ce machisme démodé se trouve parodié dans *Crime Spree*, avec un gangster déprimé et fatigué aux tatouages informes qui passe son temps à manger. Steiger explore un personnage répugnant, naïf et puéril, dont la violence semble conditionnée par son impuissance intellectuelle et sociale. En général, il semble que la masculinité exacerbée des gangsters machos dissimule des hommes piégés dans l'enfance avec des corps d'adultes. La gestuelle de Steiger et ses expressions rappellent celles d'un petit enfant capricieux qui trépigne, s'impatiente, fait la moue, lance les objets et casse tout quand ses

²²⁰ Gardaphé, Fred L. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. 8.

²²¹ Gardaphé, Fred L. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. 196.

désirs sont frustrés. La performance de Keitel en maître zen se nuance de gestes de mains enfantins, de moments mutiques lorsqu'il n'est pas satisfait, jusqu'au jet de spaghettis à ses collègues récalcitrants lorsqu'ils refusent de coopérer, comme un enfant qui jette la nourriture.

Keitel et Steiger incarnent des personnages qui meurent pour une voiture ridicule ou pour la gloire, confondant reconnaissance et vanité. Ils rappellent l'archétype des gangsters virils qui doivent gérer leurs problèmes : « with coolness and detachment. In Italy, it has always been important to control one's public behavior. [...] Self-control, moreover, has to look effortless [...] Italian masculinity is typically expected to be displayed through actions rather than words²²². » Ce modèle de masculinité à l'italienne semble exclure des sphères sociale et professionnelle la fragilité et les sentiments. Tandis que Keitel pousse le stoïcisme jusqu'à l'excès et à l'absurde, Steiger perd régulièrement le contrôle et doit compenser par force cris et gestes. Leurs personnages se voudraient toujours hors d'atteinte émotionnelle ou sentimentale, maîtres de leur apparence et de leur rôle social, mais en fin de compte ils dérivent souvent vers des colères puérides.

Le gangster rétro de Keitel dans *Crime Spree* (2003) rejoint celui « d'époque » de Steiger dans *Al Capone* (1959) : ce modèle de gangster exempt de sentiments remonte aux films d'avant les années 60, comme l'explique Brian Faucette : « These gangster figures demonstrated a form of masculinity that was without emotion, remorse, or even at times intellectual foresight but by the mid to late 1960s this perception would be questioned²²³. » Le Capone de Steiger arrive donc en période de transition, comme un dernier exemple du gangster entièrement mauvais, tandis que le Zammeti de Keitel parodie ce modèle de gangster. Dans cet esprit, le Capone de Steiger ne porte jamais de pistolet à l'écran, selon le

²²² Gardaphé, Fred L. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. 16.

²²³ Faucette, Brian. « Interrogations of masculinity: violence and the retro-gangster cycle of the 60s ». *Atenea*, 28.1, 2008. 75.

choix de l'acteur. Ainsi l'attention du spectateur se concentre sur les mains du personnage, toujours en train de prendre possession des autres mais aussi de la nourriture : il mange comme un cochon. Le Capone de Steiger s'éloigne du gangster-type qui dégaine son pistolet pour figurer une force brute, proche d'un homme préhistorique avant l'âge des outils et des armes. Il passe du calme à des éclats de colère soudains, comme un animal sauvage imprévisible qui attaque soudainement sa proie. Il jouit du mal et de la violence sans scrupules, ainsi que de la gloire et du succès qui les accompagne, dans la lignée des films de gangsters de 1950 à 1960, comme l'indique Faucette : « In fact, the gangster films of the late 1950s and into the 1960s display the true brutality of the gangster in all his sadistic glory²²⁴. » Ce sadisme de l'enfant qui arrache les pattes des mouches affiche son ridicule dans un corps d'adulte tel que celui de Capone/Steiger. D'une manière similaire, Keitel dans *Crime Spree*, parodie la vision du gangster dans le cinéma d'avant les années 60, avec son personnage nostalgique, solitaire et désenchanté, ennuyé par la nécessité d'agir et de faire son métier, et se traînant comme une vieille bête malade, un dinosaure, un survivant d'un temps révolu. Sa soif de revanche et son plaisir sadique semblent avoir perdu toute signification, révélant la vacuité de son existence.

Le modèle du gros dur, et la pression sociale

Dans la lignée de la Méthode, avec l'action psychophysique, le travail sur les intentions et les circonstances, deux rôles de personnages en marge marquent un tournant dans la carrière de Keitel et de Steiger : Charlie/Keitel dans *Mean Streets*²²⁵ (1973), et

²²⁴ Faucette, Brian. « Interrogations of masculinity: violence and the retro-gangster cycle of the 60s ». *Atenea*. 75.

²²⁵ *Mean Streets*. Dir. Martin Scorsese. By Martin Scorsese and Mardik Martin. Perf. Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval. Warner Bros., Taplin - Perry - Scorsese Productions, États-Unis, 1973.

O'Meara/Steiger dans le western *Run of the Arrow*²²⁶ (1957). Ces deux personnages d'anti-héros à la recherche d'eux-mêmes et d'une place dans la société, se heurtent au décalage entre leurs désirs personnels et la société qui les entoure. Ces rôles marquent aussi la confirmation d'un type d'emplois pour les deux acteurs : celui de personnage intense et torturé pour Keitel, et celui de personnage ambivalent et versatile pour Steiger. Charlie, un italo-américain de Little Italy dans les années 70, se débat avec un sentiment de culpabilité permanent, découlant de la religion et de ce qu'il perçoit comme ses devoirs envers sa famille. O'Meara/Steiger, ancien soldat confédéré en faveur de l'indépendance du Sud, place ses intérêts personnels avant tout et exerce sa vengeance dès qu'il peut. Charlie s'identifie à la religion catholique, tandis qu'O'Meara se déclare « free, white and Christian ». Tandis que Charlie ne peut s'échapper de son ghetto social, O'Meara ne parvient pas à détacher de son idéal identitaire, qu'il transporte avec lui jusque chez les Sioux dans le Far West. Dans les quelques rues de Little Italy et l'immensité des paysages du Far West, on trouve deux personnages en contradiction avec leur environnement : Charlie se rêve Saint alors qu'il vit dans l'enfer mafieux ; et l'humeur sombre et la haine d'O'Meara contrastent avec le soleil éclatant du Far West.

Les deux personnages se sentent ainsi mal à l'aise et se trouvent confrontés au désespoir devant la dichotomie entre leurs aspirations et leur environnement. Charlie est guidé par sa soif de respectabilité, O'Meara est victime de son obsession nationaliste. Charlie et O'Meara se posent donc comme des anti-héros, loin des gangsters mafieux glamour et puissants, ou des héros de westerns forts et au service de leur communauté. Le personnage de Charlie se caractérise par la peur et la lâcheté. Sa peur permanente du regard de l'autre et du jugement de Dieu se pose comme irrationnelle et de l'ordre de la superstition. Celui

²²⁶ *Run of the Arrow*. Dir. Samuel Fuller. By Samuel Fuller. Perf. Rod Steiger, Sara Montiel, Brian Keith. RKO Radio Pictures, Globe Enterprises, États-Unis, 1957.

d'O'Meara figure la haine, l'amertume et la colère. À la recherche de leur identité, Charlie et O'Meara se perdent. Charlie/Keitel ne peut à la fois s'identifier à un mafieux et à Dieu, d'où l'impossibilité de faire coïncider ses modèles avec ses croyances. O'Meara/Steiger ne peut exister en tant que rebelle solitaire et mener une guerre tout seul, en refusant le changement, quand toute sa communauté dans le Sud accepte la défaite et l'intégration aux États-Unis.

Dans cette quête d'identité et d'une place dans la société, Charlie/Keitel et O'Meara/Steiger se trouvent tous deux dans des circonstances de violence et de danger. Dans un Lower East Side marqué par le crime, la drogue, l'alcool et les activités mafieuses, Charlie est confronté à un univers d'insécurité permanente où les personnages perdent soudainement le contrôle et se battent ou menacent de se tuer. Animal craintif qui essaie de bien s'entendre avec tout le monde, Charlie vit dans un univers qui le terrorise. Du champ de bataille lors de la guerre civile, au Far West où il manque d'abord de se faire tuer par les indiens puis survit à l'épreuve du « jugement des flèches²²⁷ », O'Meara se trouve en territoires hostiles, au climat de suspicion et de menace permanents. Animal menaçant et haineux, O'Meara refuse la compagnie des américains et se positionne souvent comme un opposant, recherchant le conflit et l'affrontement. La dualité de Charlie, qui découle d'une société qui l'opprime avec ses modèles archaïques auxquels il tente en vain de s'identifier, et l'ambiguïté d'O'Meara, entre animalité et humanité, rapproche deux personnages qui sont mus par des motivations ambivalentes et mystérieuses, dont ils ne sont pas conscients eux-mêmes.

²²⁷ Le jugement des flèches est une invention de Samuel Fuller et ne reflète pas de pratique indienne réelle. Dans le film, un indien tire une flèche le plus loin possible. Le ou les condamné (s) doivent se rendre à l'endroit où la flèche a atterri. Puis ils se mettent à courir, alors poursuivis par la tribu d'indiens. Si les condamnés arrivent à s'enfuir, ils ont la vie sauve. Dans le film, O'Meara est le premier à survivre à cette épreuve.

Charlie dans *Mean Streets*²²⁸ (1973) : tyrannie sociale, et masculinité de pacotille

Avec *Mean Streets* c'est la deuxième fois que Martin Scorsese travaille avec Keitel après *Who's That Knocking at my Door*²²⁹(1967), percevant en lui un alter-ego : « When I cast Harvey Keitel in my first feature, I found him to be very much like me, even though he's a Polish Jew from Brooklyn. I became friends with him, got to know him, and found we had exactly the same feelings about the same problems. Both our families expected us to achieve some sort of respectability²³⁰. » Scorsese juge Keitel à même de comprendre les motivations du personnage, et sa soif de respectabilité. Dans *Mean Streets* il figure Charlie, un italo-américain²³¹ de Little Italy dans le Lower East Side des années 70. Dans son milieu de petite mafia sans ambitions, il se plie à tout ce qu'il perçoit comme des exigences sociales, pour éviter les problèmes. Tirailé entre activités mafieuses familiales et religion catholique, il se punit lui-même de ses désirs et de ses péchés en plaçant sa main au-dessus des flammes (bougies ou brûleur de gazinière), pour se purifier. Pour figurer les tensions internes de ce personnage sous pression, Keitel lui donne beaucoup d'énergie, mais toujours retenue et entravée, en proie à un auto-jugement permanent. Ses gestes sont souvent syncopés, raides, et hésitant entre sensualité et chasteté, crime et peur du châtement.

Dans le contexte des années 70, la perception du personnage de sa propre masculinité comme irrémédiablement coupable et criminelle reflète les théories de l'époque qui se penchent sur le rôle des hommes dans la société et généralisent l'idée de masculinité synonyme de pouvoir et d'oppression :

²²⁸ *Mean Streets*. Dir. Martin Scorsese. Perf. Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval. Warner Bros., Taplin - Perry - Scorsese Productions, 1973.

²²⁹ *Who's That Knocking at My Door*. Dir. Martin Scorsese. By Betzi Manoogian and Martin Scorsese. Perf. Harvey Keitel, Zita Bethune, Anne Collette. Trimod Films, États-Unis, 1967.

²³⁰ Scorsese, Martin, David Thompson, and Ian Christie. *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber, 1990. 42.

²³¹ Beaucoup d'analyses du film explorent ainsi la piste essentialiste du milieu mafieux italo-américain de New York, savamment filmé par Martin Scorsese, qui a grandi dans le Lower East End.

During the 1970s, there was an explosion of writing about "the male role," sharply criticizing role norms as the source of oppressive behavior by men [...] The weaknesses of sex role theory were, however, increasingly recognized [...] blurring of behavior and norm, the homogenizing effect of the role concept, and its difficulties in accounting for power²³².

Ici, Connell et Messerschmidt mettent en garde contre l'assimilation du comportement à la norme, et contre les généralités. Ainsi, pour aborder le personnage de Keitel, les critiques laissent souvent sa performance de côté, pour se concentrer sur une analyse essentialiste de la masculinité italienne et catholique. De plus, cette perception essentialiste va cantonner Keitel dans les rôles d'italo-américain et suite à *Mean Streets* il en refuse plusieurs, de peur d'être enfermé dans cet emploi. Il évoque la chance de pouvoir jouer le rôle de Ben Eberhart dans *Alice Doesn't Live Here Anymore*²³³ : « Si Scorsese ne m'avait pas laissé incarner ce personnage originaire du Sud des Etats-Unis, j'aurais probablement été stéréotypé comme "l'Italien" pour le reste de ma carrière²³⁴. » Comme le souligne Marc Raymond, la dimension sociale du film est plus vaste que les problématiques des italo-américains catholiques qui vivent à New York : « The problem with these Italian/Catholic readings is that the style of the film is often ignored and, more importantly, the social dimension is neglected²³⁵. » Cette dimension sociale se lit à travers le film et la performance de Keitel, qui figure un personnage aux perspectives d'avenir limitées, et qui ne parvient pas à imaginer un ailleurs, coincé dans quelques de rues de Little Italy.

²³² Connell, R. W. Messerschmidt, James W. « Hegemonic Masculinity Rethinking the Concept ». *Gender and Society*. 831.

²³³ *Alice Doesn't Live Here Anymore (Alice n'est plus ici)*. Dir. Martin Scorsese. By Robert Getchell. Perf. Ellen Burstyn, Alfred Lutter III, Kris Kristofferson, Mia Bernarda Bendixsen, Harvey Keitel,. Warner Bros, États-Unis, 1974.

²³⁴ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*.

²³⁵ Raymond, Marc. « The Multiplicity of Generic Discourses and the Meaning and Pleasure of *Mean Streets* ». *Canadian Journal of Film Studies*, 15, 2, Fall 2006. 62.

Ce masque social d'homme populaire se double d'un idéal de masculinité puissante. En effet Jill McGreal décrit le possible désir de Charlie de devenir un parrain de mafia tout-puissant : « It may also be that Charlie wants to act out the Godfather role for which he so ardently admires his uncle Giovanni²³⁶. » Entre vanité de son désir d'incarner un modèle de masculinité puissante et impossibilité de faire coïncider ce modèle avec ses sentiments et ses croyances, Charlie/Keitel opte pour un masque inexpressif de respectabilité, comme le souligne Simon Laisney : « La décontraction faciale est déjà une marque de faiblesse que l'on essaie de minimiser²³⁷. » Ainsi l'attention du spectateur converge sur les motivations du personnage, au-delà de son masque social qui dissimule les tourments internes.

Cette performance de Keitel fait dire à un ami de l'époque : « I was under the impression that Harvey would never become a superstar because he was so good an actor that he was not commercial²³⁸. » Le professionnalisme de Keitel, concentré sur son personnage, et non pas sur son image d'acteur, est peut-être la clé de la longévité de sa carrière, et de son statut d'acteur-culte, plutôt que de star. Keitel peine cependant à trouver de nouveaux rôles après *Mean Streets* : « Unfortunately, the movie and all the glowing notices it generated did relatively little for Keitel. Buoyed by rave reviews, Keitel went to Hollywood, did some TV guest spots, and waited for the next big movie offer. Nothing happened²³⁹. » De son côté, De Niro devient une star avec le personnage de Johnny Boy. Avec le rôle de Charlie, Keitel fait face à la virtuosité de De Niro en déployant une écoute, un sens de l'improvisation et une performance inspirée de la Méthode avec la mise en avant du super objectif du personnage : la respectabilité sociale.

²³⁶ McGreal, Jill. « Mean Streets ». London: *Sight and Sound*, 3, 4, 1993. 64.

²³⁷ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. 112.

²³⁸ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 100.

²³⁹ Leydon, Joe. « Street scenes. Harvey Keitel talks about being discovered after 20 years of acting ». *Dallas Observer*.

Simon Laisney précise à ce sujet que le travail de préparation en amont du film comporte des lectures : « Pour *Mean Streets*, Scorsese demande à Keitel de lire Ernest Hemingway : *The Short Happy Life of Francis Macomber* (*L'heure triomphale de Francis Macomber*), pour qu'il s'inspire de la lâcheté du personnage central²⁴⁰. » En effet, Charlie/Keitel se prête aux désirs des autres, sans assumer les siens, guidé par la volonté de recevoir un restaurant. Jamais il ne pense à travailler, étudier, se former, ou à réunir les fonds suffisants pour ouvrir son commerce ; au contraire il tente de parvenir à son but en stylisant son image et son mode de vie comme une prostituée qui se soumet au désir de son proxénète, ici Giovanni. Charlie change souvent de vêtements, toujours propres, lavés et repassés par sa mère. Il porte des costumes étriqués qui dissimulent son corps musclé et noueux, et des chemises boutonnées jusqu'en haut avec des cravates larges. Avec son veston en-dessous de sa veste, sa cravate dans des tons passés à rayures larges nouée serrée autour du cou, et ses chemises bleu clair lignées, Charlie s'interdit tout relâchement, ou excentricité, et garde ses cheveux impeccablement lissés sur le côté. Il marche d'un pas raide, la tête droite, le visage fermé et tendu. Cette image de respectabilité tyrannise le personnage jusqu'à le priver de toute satisfaction et de toute joie. Finalement ses seuls moments de relâchement se produisent quand il se brûle la main au-dessus des flammes, seul moyen d'apaiser sa souffrance.

Quelle violence ?

La violence menace d'éclater à tout moment dans *Mean Streets*, violence quotidienne à laquelle Charlie/Keitel semble vouloir échapper sur le mode du déni. Annette Wernblad commente ainsi la propension du personnage à une forme de superstition : « Charlie is in denial about the anger and violence that is in him and surrounding him, almost as if he thinks

²⁴⁰ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. 60.

by ignoring it, he can make it go away²⁴¹. » Mais en réalité plus il ignore la violence plus elle le rattrape, plus il reste neutre plus il prend de risques. Assez vaniteux au milieu de cette violence, il se soucie avant tout de son image, pour donner l'impression d'être respecté de tous. Ce double regard constant le perd : il s'observe et se juge lui-même en permanence, moyen pour lui de fuir la réalité et de se fuir lui-même. Que risque-t-il de se passer s'il baisse la garde et enlève son masque social ? La dissimulation de ses émotions et sentiments finit par gommer son identité.

Charlie rêve de devenir propriétaire d'un restaurant italien dans le cadre de la mafia, mais l'oncle Giovanni, un mafieux, se déclare prêt à lui donner un restaurant à condition qu'il mette fin à sa relation amoureuse avec Teresa (Amy Robinson), et cesse de fréquenter son meilleur ami Johnny Boy (De Niro). En effet, Giovanni juge Teresa trop « folle²⁴² », et perçoit Johnny Boy comme un parasite qui attire les problèmes et ne règle pas ses dettes. En fin de compte Giovanni demande à Charlie de changer de vie pour atteindre ses objectifs professionnels, c'est-à-dire la respectabilité dans son milieu. Charlie s'emmêle alors dans son désir de satisfaire tout le monde et sa peur de prendre des décisions. Comme le dit Pauline Kael : « Charlie isn't a relaxed sinner; he torments himself [...] Afraid of everything, he's everybody's friend, always trying to keep the peace [...] Charlie is too vain and sycophantic not to give in to social pressure²⁴³. » Cette peur dont Kael fait mention, doublée de vanité, pousse Charlie à se fabriquer un masque social au lieu de vivre sa vie.

Derrière cette comédie sociale que joue Charlie tous les jours se dissimule un vide affectif et professionnel. Tout son environnement semble nuisible : ses amis, Teresa, l'oncle

²⁴¹ Wernblad, Annette. *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2011. 31.

²⁴² En réalité il ne tolère pas qu'elle ait des crises d'épilepsie, qui selon lui découlent d'une forme de démence.

²⁴³ Kael, Pauline. « Mean Streets. Everyday Inferno » (*The New Yorker*, October 8, 1973). *For Keeps*. New York: Dutton, 1994. 507.

Giovanni, le restaurant. Il tente de sauver Johnny Boy pour se donner bonne conscience, il se dévoile plus amoureux de la strip-teaseuse afro-américaine Diane (Jeannie Bell) que de Teresa, et il cède au chantage affectif de son oncle Giovanni. Enfin le restaurant qu'il convoite sera le fruit d'une usurpation mafieuse. Toutes ces relations l'enferment au lieu d'ouvrir des possibles. De plus, il manque aussi d'espace au sens géographique et physique, dans une forme de ghetto. Marc Raymond note cet aspect emprisonnant d'un quartier dont les personnages n'osent s'évader : « What Scorsese is able to convey in *Mean Streets*, primarily through his stylistic choices, is the undesirability of the sense of security that "home" contains²⁴⁴. » Ici, Raymond parle moins de maison au sens géographique que de maison au sens de sécurité idéologique, que fournissent la famille, le mariage et la maison. Il explique que cette sécurité se révèle impossible à atteindre pour Charlie, et même indésirable, de par la nature violente de tous les liens qu'il a créés avec les autres.



Dans les toilettes d'un restaurant de son oncle Giovanni, Charlie espionne la conversation de son oncle et de deux gangsters qui complotent l'assassinat d'un proche, tout en essayant de se donner une contenance. Peur et angoisse se lisent devant le miroir.

²⁴⁴ Raymond, Marc. « The Multiplicity of Generic Discourses and the Meaning and Pleasure of *Mean Streets* ». *Canadian Journal of Film Studies*. 73.

Ce quartier et cette famille créent l'insécurité du personnage au lieu de l'enraciner, et fournissent les modèles de masculinité violente et homophobe d'un monde patriarcal. Comme le souligne Leighton Grist, une attitude défensive et agressive se pose comme une réaction à l'insécurité et à la violence : « Representation of violence as overcompensation, affirms aggressive masculinity to be a defensive denial of weakness, not an expression of strength²⁴⁵. » En ce qui concerne Charlie, plus que de faiblesse, on peut parler de peur panique et de déni total. Pour se protéger ou plutôt se défendre, il affiche une contenance imperturbable, pure construction extérieure de son image, sans cesse trahie par des tics et gestes nerveux. Quand Michael Longo (Richard Romanus) vient réclamer sa dette à Johnny Boy au bar²⁴⁶, un plan rapproché nous montre Charlie de dos avec Michael à l'arrière-plan. A l'entrée de Michael, Charlie éteint immédiatement sa cigarette sur la serviette de table sur laquelle repose sa bière avec de petits gestes saccadés et empessés, bras presque tendu, comme en signe de respect et pour donner la meilleure image de lui possible. Quand Michael lance à Johnny : « What's the story John? », on voit Charlie/Keitel immédiatement rouler des épaules dans un spasme nerveux, puis agiter les doigts de la main droite avant de mettre ses mains dans les poches. Ensuite, le ton monte entre Michael et Johnny Boy, et Charlie sort les mains de ses poches, coude gauche ouvert la main sur la hanche, et l'autre main poing fermé en appui sur le bord du bar. Il n'est pas stable et son corps remue légèrement d'avant en arrière. Dans cette séquence se lit la peur du personnage, son instabilité, ses efforts pour se donner une contenance et pour maîtriser son image, et la tension derrière l'attitude faussement relâchée.

²⁴⁵ Grist, Leighton. *The Films of Martin Scorsese, 1963-77: Authorship and Context*. New York: St. Martin's Press, 2000.61-97.

²⁴⁶ Dans le DVD: « Mean Streets Clip 1 ».

Cette peur et cette instabilité se manifestent également par une attitude de caméléon, quand Charlie tente d'imiter l'attitude de Michael. Tandis que Johnny lance quelques dollars à Michael, somme insuffisante, et ce dernier lui demande où se trouve le reste de l'argent, et Charlie devient le miroir des mouvements et des paroles de Michael. Il répète après lui, sur le même ton neutre et affirmatif, avec le même mouvement de la main avec la paume ouverte vers le ciel en signe d'attaque et de menace : « Where is the rest ? » Charlie tente tant bien que mal de conserver une expression neutre mais sa respiration plus forte avec la poitrine qui se soulève le trahit. Une main en appui sur le dossier du fauteuil de bar, tandis que Johnny et Michael conversent, il respire fort à deux reprises comme s'il avait de peur. Soudain, Michael roule un billet de dix dollars en boule et le lance sur Johnny. Celui-ci l'insulte. Charlie contracte légèrement la mâchoire et se caresse nerveusement la joue droite de bas en haut. Il se met à cligner des yeux tout en tentant de conserver une image stoïque. C'est une montée d'angoisse que dissimule Charlie/Keitel. Quand Johnny Boy traite Michael de « jerk-off », la bouche de Keitel s'ouvre un peu en s'arrondissant, seule trace du choc émotionnel.

Ce ballet sur le thème de la lâcheté et l'angoisse de devoir intervenir culmine quand Johnny Boy brûle le billet devant Michael qui se jette au-dessus du bar pour empoigner Johnny. Charlie se place derrière Michael comme pour se protéger, et ouvre le coude comme pour manifester son engagement. Ainsi, une main dans la poche, le coude toujours ouvert comme pour faire écran, on le voit esquisser de microscopiques mouvements d'avant en arrière, comme une hésitation ou plutôt une mascarade : il veut faire croire qu'il s'implique tout en faisant tout pour s'échapper. Il se protège derrière une façade stoïque pour singer une maîtrise de soi et de la situation. Enfin il recule en fronçant rapidement les sourcils quand Johnny sort son pistolet et le pointe vers Michael. Il se met alors sur le côté et amorce un mouvement des bras vers l'avant qu'il réprime aussitôt, et pose finalement ses deux paumes de mains à plat sur le comptoir comme prêt à agir. Tout consiste à prétendre intervenir et à

sembler confiant et professionnel, quand en réalité il est terrifié. Par cette attitude Keitel transmet un climat de peur et d'insécurité. Tandis que Johnny Boy/De Niro se montre imprévisible, le comportement de Charlie complète et amplifie le comportement menaçant de Johnny Boy et la violence de la situation par sa figuration de la peur.

Une fois que Michael est sorti, Charlie agrippe Johnny Boy par la veste et le secoue en hurlant : « Where yo gonna use that ? », puis l'insulte copieusement. Il monte les épaules et rentre la tête comme un taureau prêt à attaquer, s'agite de son côté du comptoir, esquissant le geste de passer de l'autre côté où se trouve Johnny mais ne le fait pas. Il se met à respirer fort et s'appuie de nouveau sur le comptoir, comme à bout de force, et épuisé nerveusement. Il demande à Tony (David Proval) de cacher le pistolet d'une voix blanche et fluette. A un moment il desserre le nœud de sa cravate pour respirer. Il est à bout de souffle et peine à s'exprimer. Enfin, il récupère son attitude neutre. Lors de cette séquence, Charlie/Keitel semble perdu et déchiré entre deux options : soit il aide Johnny Boy mais s'attire la colère de Michael, soit il prend le parti de Michael et trahit son ami. Sa neutralité et sa volonté de bien s'entendre avec tout le monde le mène ici à sa perte. D'une part Johnny l'accuse d'ailleurs d'avoir provoqué ces problèmes, puisqu'il a refusé de lui donner le montant de la dette ; d'autre part Michael a vu qu'il n'était pas non plus de son côté.



Entre désir de conserver une image de professionnalisme et d'aisance, et peur qui le consume, Charlie devient renfrogné et craintif, et inhibé. Comme tiraillé jusqu'à l'implosion, il est tétanisé.

L'attaque de panique de Charlie tout au long de cette scène est mise en valeur par la mise en scène du film. La musique italienne dramatique avec voix de chanteur implorante, la lumière rouge et faible du bar dans la pénombre et le costume trop étroit de Charlie produisent une esthétique du Mal, loin du glamour et du succès. Le costume et l'attitude de respectabilité de Charlie sont contredits par un environnement peu respectable. Ce décor-type, comme une image iconique de Little Italy, mêlé d'obscurité et de spectacle, comme dans une salle de cinéma, accueille un personnage complètement dépendant de son milieu, et ne songeant pas à s'en extraire. Son milieu devient sa pénitence : « What Scorsese has done with the experience of growing up in New York's Little Italy has a thicker-textured rot and violence than we have ever had in any American movie, and a ripper sense of evil²⁴⁷. » Pauline Kael salue la texture du film comme matière-même du Mal. Dans ce contexte, Charlie dépend du regard de sa communauté marquée par la permanence du mal, et devient victime d'un sentiment de culpabilité omniprésent. Sa terreur découle de multiples sources comme l'énonce Joe Leydon : « Keitel played an apprentice loan shark who fears the wrath of God, the wages of sin, and the recklessness of his best buddy, Johnny Boy, played by an up-and-coming actor named Robert DeNiro²⁴⁸. » Dans la scène où Michael réclame sa dette à Johnny Boy, on a pu observer sa peur des comportements impulsifs de Johnny Boy et son incapacité à incarner un vrai gros dur, performance minée par la peur. La violence interne du personnage se caractérise aussi par une dualité que nous suggère une autre remarque de Joe Leydon : « Like the young Scorsese he wants to be both priest and tough guy²⁴⁹. » Cette binarité entre deux choix possibles d'identité inconciliables tue Charlie à petit feu. Prisonnier de cette croyance identitaire selon laquelle il faut soit devenir prêtre soit gangster pour devenir respectable à Little Italy, Charlie ne se rend pas compte de possibles options

²⁴⁷ Kael, Pauline. « The Current Cinema, Everyday Inferno ». *The New Yorker*, October 8, 1973. 157.

²⁴⁸ Leydon, Joe. « Street scenes. Harvey Keitel talks about being discovered after 20 years of acting ». *Dallas Observer*.

²⁴⁹ Nyce, Ben. *Scorsese Up Close: A Study of the Films*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2004. 24.

alternatives. Toutes les portes se ferment alors sur un univers clos par deux issues qui ne se rejoignent jamais. Scorsese déclare à ce sujet que la soif de respect dans ce quartier de New York doit s'accommoder de rares options : « But the people who received the most respect in the area where I grew up were not the working people, they were the wise guys, the gang leaders, and the priests²⁵⁰. » C'est cette réalité décrite par Scorsese qui devient le point faible de Charlie, et la condition dont dépend son existence.

Pour conclure on peut dire que la représentation sociale de ce coin de New York se donne à lire dans la performance de Keitel, sans cesse tendue et sur le fil de la souffrance d'un personnage à la recherche d'une image, plus que d'une identité, comme s'il avait abandonné tout espoir de construction et de bonheur. Il lutte pour trouver un peu d'oxygène, coincé dans un monde aux relations violentes, à l'espace restreint et à l'insécurité permanente. Non seulement il a une perception binaire de l'identité, mais aussi du monde : il y a Little Italy et le reste du monde. Richard Gambino l'expose ainsi : « Charlie and his friends regard "the outside world" as alien, incomprehensible, a source of threats, to which they owe nothing²⁵¹. » Cette perception d'eux-mêmes comme étrangers, alors qu'ils sont nés aux Etats-Unis, et cette conception du monde comme scindé en deux s'oppose à toute liberté et à toute réinvention d'eux-mêmes. Dans leur prison mentale, sociale, géographique et économique, les personnages se sentent comme les membres d'un bastion de résistants au milieu d'un territoire hostile. Ce bastion imaginaire finit par imploser.

Entre feu et religion, une masculinité qui se consume

Les pensées austères de Charlie/Keitel contrastent avec l'esthétique du film : le mafieux à la morale de moine, qui conçoit le désir comme un Mal dont il faut se punir, évolue

²⁵⁰ Scorsese, Martin, David Thompson, and Ian Christie. *Scorsese on Scorsese*. 48.

²⁵¹ Gambino, Richard. « Despair, Italian Style ». *Martin Scorsese, the First Decade*. By Mary Pat. Kelly and Martin Scorsese. Pleasantville, NY: Redgrave Pub., 1980. 175.

dans un quotidien de violence. Nina Bandelj souligne que l'acteur peut signifier l'histoire et la condition sociale d'un personnage à travers une simple manifestation physique : « The physicalization strategy is possible because actors are able to infer something about the social location and identity of their characters from a mere physical manifestation. [...] Gender, class, race, age, sexuality, and so forth, are impressed in people's bodies through such features as accent, poise, and movement²⁵². » Keitel utilise cette stratégie dans *Mean Streets*, et traduit physiquement les représentations mentales et le contexte social de son personnage. On peut observer ce type de performance dans les scènes d'ivresse et de danse. Même quand Charlie bouge de manière sensuelle, ses mouvements restent étriqués et timides, comme en lutte contre le désir naissant et le plaisir possible. Dans les représentations mentales de Charlie, les relations sexuelles prémaritales signifient le péché et l'enfer²⁵³.

Stephen Dalton énumère le sexe, le péché et l'argent comme des obsessions pour Charlie et Johnny Boy : « Drawing on his own adolescence in New York's Little Italy, the director's terrific breakthrough film *Mean Streets* stars Robert De Niro and Harvey Keitel as volatile Italian-American hoodlums obsessed with sex, sin and money (right)²⁵⁴. » Dalton met en avant l'univers de violence des personnages, avec les bars glauques, les strip-teaseuses, l'alcool, les jeux d'argent, les bagarres, le racket et le crime. Pour commencer Charlie passe beaucoup de temps dans le bar de Tony, lieu des tentations : enfumé, éclairé d'une lumière rouge écarlate, avec du carrelage en damier noir et blanc et des fauteuils et chaises en cuir, il accueille des danseuses presque nues, des règlements de compte, des assassinats, des échanges illicites d'argent, des drogués et des alcooliques, des gangsters et des fauves de

²⁵² Bandelj, Nina. « How Method Actors Create Character Roles ». *Sociological Forum*. 402.

²⁵³ En témoigne le rêve que Charlie raconte à Teresa: ils s'apprêtent à faire l'amour quand il jouit, mais au lieu de sperme il s'agit de sang. Ce rêve symbolise toute l'ampleur de la culpabilité que Charlie ressent vis-à-vis des relations sexuelles hors du mariage.

²⁵⁴ Dalton, Stephen. « Behind the Screen; *Mean Streets* (1973)/*The King of Comedy* (1982) ». *The Times* [London] 27 Mar. 2010. 25.

Tony dans l'arrière-salle, pour lesquels il n'a pas de permis²⁵⁵. L'une des strip-teaseuses du bar, Diane (Jeannie Bell), représente le refoulement du désir et l'étouffement de la masculinité de Charlie. Dans son milieu italo-américain où le racisme sévit, il lui paraît inconcevable socialement d'avoir une histoire d'amour avec une femme noire, ce qui le conduit à considérer son désir pour Diane comme une damnation. Comme le souligne Maria Miliora, la société de *Mean Streets* est patriarcale et raciste : « These young Italian-American men are racist, anti-Semitic, and sexist²⁵⁶. » Une fois encore les limitations culturelles de ce microcosme dictent leurs lois à Charlie, soucieux avant tout de sa réputation.

Lors d'une scène de danse avec Diane, Charlie/Keitel figure cette peur d'un désir socialement illicite²⁵⁷. Au son de "Tell Me", la blquette des Stones, Charlie marche le long du bar en souriant, visiblement éméché, ce qui amuse Tony qui le rejoint et lui tapote le cou l'air goguenard. Charlie/Keitel marche avec les coudes repliés et les mains en l'air comme un suspect ou un coupable qui se rend à la police ou à la justice. Dans la religion catholique, lever les mains paumes vers le ciel correspond d'ailleurs à une prière précise, « Que ton Règne vienne ». Charlie semble demander au ciel une punition pour ce qu'il s'apprête à faire. Son geste n'est pas ample, et les coudes pliés et levés restent proches du corps. Il esquisse un petit sourire coupable, puis laisse brusquement retomber à la fois ses bras et son sourire qui se mue en légère ouverture de la bouche comme sous le coup d'une émotion forte qui lui fait subrepticement perdre le contrôle. Il semble terrassé par la prise de conscience de son désir.

Après une coupe franche et un plan rapproché sur la danseuse et objet du désir, une deuxième coupe franche revient sur Charlie. On le voit alors de dos ; la caméra le suit en plan-séquence ; il marche en avançant une épaule puis l'autre de manière mécanique, de

²⁵⁵ Tony cache deux cages dans cette salle, qui renferment une panthère et une lionne.

²⁵⁶ Miliora, Maria T. *The Scorsese Psyche on Screen: Roots of Themes and Characters in the Films*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2004. 38.

²⁵⁷ Dans le DVD: « Mean Streets Clip 2 ».

droite à gauche en rythme, les coudes en l'air mais pas trop loin du corps, en claquant des doigts. Ses mouvements lents hésitent entre sensualité et raideur, tantôt lascifs, tantôt mécaniques. Il semble un peu chancelant et regarde à droite et à gauche régulièrement, comme s'il restait toujours conscient du regard des autres et de son image. Il parvient jusqu'à la scène surélevée où danse Diane, monte sur scène, enlève sa veste et la laisse tomber sur le sol. Quand on voit Charlie qui porte toujours des chemises boutonnées jusqu'en haut et des cravates nouées serré enlever sa veste comme un strip-teaseur, on pense à Stella Adler lorsqu'elle parle du costume. Elle rappelle que le prêtre et la nonne doivent dissimuler leur corps et le couvrir, pour les aider à calmer et tuer leurs pulsions sexuelles²⁵⁸. Dans cette scène, le « moine » Charlie enlève sa veste, geste symbolique qui indique une libération du désir sexuel. Une fois face à Diane, il danse avec elle en se balançant de droite à gauche tout en conservant un maintien droit de son corps, et accélère le tempo avec la musique, puis fait un tour sur lui-même.

Mais une coupe franche interrompt la scène réelle ou fantasmée, et on voit la flamme d'une allumette en gros-plan avec le doigt de Charlie au-dessus. Il est assis avec des amis, se brûlant le doigt pour se punir d'avoir eu de tels fantasmes ou d'avoir agi de cette façon. Au début du film on découvre que Charlie place son doigt au-dessus des flammes²⁵⁹ jusqu'à se brûler, mode de pénitence qu'il a choisi pour ses péchés. En effet il considère cette méthode plus physique et donc plus efficace et concrète que la récitation de prières. Cette croyance personnelle en une pénitence individuelle et plus « réelle » s'apparente aussi une démonstration de masculinité virile. Charlie tente d'impressionner ses amis par sa résistance à la douleur, et semble satisfait de leur réaction lorsqu'ils lui disent d'arrêter : « You're crazy ! » La religiosité apparente de Charlie pourrait n'être que le masque de son besoin de voir sa

²⁵⁸ *Stella Adler: The Art & Technique of Acting*. 199.

²⁵⁹ Cela inclut par exemple des flammes de bougies, d'allumettes, ou les brûleurs d'une cuisinière.

masculinité reconnue et saluée, son désir d'être le roi des lions. Pour suivre cette piste, on peut citer Tom Shone qui évoque la question de la masculinité dans les films de mafia :

If masculinity were a product, then Italian-American masculinity -- florid, violent, hungry for respect, as thin-skinned as Italian sausage -- would be the brand leader, thanks to the movies. What does it say that a generation of men, asked to pinpoint a film that speaks to them as men, will quote lines from *The Godfather* or *Goodfellas*?²⁶⁰

Selon Shone les personnages des films de Scorsese s'adonnent à une performance de masculinité basée sur la violence et la soif de respect. Cependant, dans *Mean Streets* Charlie ne semble pas toucher le feu pour le seul désir de gratification de sa masculinité. En effet quand Charlie s'absorbe dans l'acte purificateur de se brûler aux flammes à maintes reprises au cours du film, il semble s'engager corps et âme. Le comédien le signifie par un regard fixe et opaque, comme sous autohypnose, les paupières mi-closes, le visage et le corps complètement immobiles, jusqu'au rictus de la bouche qui marque une douleur devenue trop vive et qu'il supporte un instant avant de retirer sa main. Il ne semble satisfait et soulagé que quand il se punit de ses fautes imaginaires et/ou réelles. Ces moments où il se mesure aux flammes semblent mêlés de torpeur et de la paix de l'absolution. La douleur qu'il touche du doigt le soulage de la douleur spirituelle et repose son esprit.

Pour revenir aux séquences avec Diane, après l'image de Charlie qui passe son doigt au-dessus d'une flamme, on passe sans transition à des plans rapprochés assez longs qui détaillent le corps de Diane, certainement le point de vue subjectif de Charlie qui regarde la danseuse. Tandis que la caméra suit le corps de Diane, on entend Charlie/Keitel en voix off : « She is really good looking », qui parle d'une voix nerveuse, affirmative et solennelle. Il poursuit en voix off : « I've got to say that again, she is really good-looking. » Il marque un

²⁶⁰ Shone, Tom. « Thugs with Thin Skins: From De Niro's Snarl to DiCaprio's Sinewy Wildness, No Director Has Explored Masculinity as Acutely as Martin Scorsese ». *New Statesman* (1996)143.5231, 2014. 80.

temps avant le « good-looking », pour souligner l'expression avec beaucoup de sérieux : il perçoit son désir comme quelque chose de dramatique, de mal, qui le meurtrit et dont il se sent réellement coupable. Puis, tandis que la voix off continue : « But she's black²⁶¹ », la caméra se dirige vers Charlie assis seul en face de la danseuse. Il est assis les jambes croisées, une cheville posée sur le genou de l'autre jambe, un coude en appui sur la table et l'autre sur l'accoudoir, caressant la bague qu'il porte à la main droite de sa main gauche, tête inclinée sur le côté, dans une posture qui indique un bien-être. Il semble détendu. Sa posture relâchée contraste avec la tension de la voix-off, aussi sérieuse que celle d'un prêtre lorsqu'il prononce un sermon. Tandis que la caméra avance sur lui en zoom avant, il avale les glaçons restés au fond de son verre vide - pour refroidir ses ardeurs ? Il garde ensuite le verre dans ses mains et fronce légèrement les sourcils, comme en signe de réflexion intense, et contracte un peu la bouche, pincée. Il mâche ses glaçons. Il semble lutter contre son désir, comme un moine qui fait pénitence.



Un verre rempli de glace à la main, Charlie toise Diana, comme tétanisé par la peur du désir.

²⁶¹ Elle représente donc un tabou dans le cercle raciste dans lequel évolue Charlie.

Dieu va lui offrir une occasion de pénitence dans la scène qui suit²⁶² : Johnny Boy arrive au bar, et Charlie commente en voix off, accoudé au comptoir et verre à la main, immobile et impassible pour que le spectateur conserve son attention dirigée vers les pensées du personnage : « All right okay thanks Lord thanks a lot for opening my eyes, we talk about penance and here it is through the door. » Selon Charlie Dieu lui envoie Johnny Boy, sa pénitence. Le ton de la voix est cynique, désabusé, avec un soupçon de hauteur. Il regarde Johnny entouré de deux filles qui semblent bien s’amuser avec lui. Il enlève son pantalon et se retrouve en caleçon, comme s’il s’apprêtait à donner son pantalon au vestiaire. Après une coupe franche on le voit refermer la braguette de son pantalon, puis s’avancer vers le bar dans un effet de ralenti. La caméra se dirige ensuite vers Charlie qui observe Johnny Boy le regard fixe, pensif et énigmatique, toujours accoudé au comptoir. Le morceau des Rolling Stones “Jumpin’ Jack Flash” démarre en même temps qu’un travelling avant le long du bar en rouge et noir jusqu’à Charlie, entièrement immobile et le regard étonnamment fixe sans cligner des yeux, ce qui contraste avec l’agitation du bar autour de lui. Avec une expression mêlée de mépris, Charlie observe le jeune ‘punk’ qui a remis son pantalon, puis un deuxième traveling latéral suit Johnny Boy au ralenti le long du comptoir, l’air goguenard, une fille sous chaque bras, tandis “Jumpin’ Jack Flash” continue, contrastant avec l’espace sonore silencieux. La musique s’empare de l’écran avec ses notes rebelles. Charlie boit en portant le verre lentement à sa bouche sans cesser de fixer Johnny Boy par-dessus son verre. Puis il baisse son verre et se détourne (de dégoût ?) et va se placer plus loin, à l’extrémité du bar.

Comme Fabien Baumann le suggère, le morceau des Stones représente un motif satanique, comme la lumière rouge écarlate du bar : « Par quels péchés Johnny Boy menace-

²⁶² Dans le DVD: « Mean Streets Clip 3 ».

t-il l'ordre ? Par l'outrecuidance et la luxure, les deux épithètes de qualité des Stones²⁶³. » Selon Keith Richards, c'est une musique de rébellion, d'explosion, contre l'ennui et le conformisme. Les paroles de la chanson indiquent une sensation trompeuse de pouvoir et de puissance, qui masque un comportement suicidaire qui va mal se terminer : « On m'a couronné, avec une pointe enfoncée à travers ma tête, Mais tout va bien maintenant, en fait c'est le pied, Mais tout va bien maintenant, Je suis Jack bondissant tel l'éclair ça gaze gaze gaze. » Cet enchaînement de scènes dans le bar 'satanique' de Tony sur musique des Stones préfigure le malheur à venir. La caméra adopte le point de vue subjectif de Charlie, qui devient en quelque sorte le mentor de la scène. La discrétion et la retenue dans ses mouvements et ses expressions lui permettent de représenter le tourment intérieur qui s'exprime en voix off, dans une performance d'épuration qui élimine les gestes parasites et expressions du visage anecdotiques. Keitel explore ainsi la psychologie du personnage, dont la violence extérieure et sociale (les bagarres, le racket, les joutes verbales) se traduit par un tiraillement interne et un sentiment de culpabilité permanents. Ben Nyce décrit ainsi la portée sociale du film de Scorsese : « The film establishes Scorsese's basic subject matter: urban violence, gang behavior, and the guilt and suffering that flow from it²⁶⁴. » Figurant des désirs contradictoires de pureté et de désir, d'austérité et de séduction, de plaisir et de pénitence, Keitel expose une masculinité torturée.

Contradictions et binarisme

La sobriété de la performance de Keitel va de pair avec le style presque documentaire du film : « *Mean Streets* is a movie that depends heavily on its actors, and Cassavetes' method of improvisational acting (*Faces, Husbands*) is especially suited to a style rooted in

²⁶³ Baumann, Fabien. « Les barbares aux portes de Rome: Le son des Stones chez Scorsese ». *Positif*, 566, Apr. 2008. 84.

²⁶⁴ Nyce, Ben. *Scorsese Up Close: A Study of the Films*. 22.

documentary [...] This kind of low-key acting blends so well with the looser style these movies represent that it's often difficult to think of "performances"²⁶⁵. » Joseph Kanon semble ici suggérer que la performance implique plus de panache ou d'extériorité. Pourtant il se contredit lui-même : si le film repose sur ses acteurs et sur leur faculté d'improvisation, cela signifie bien qu'ils livrent à de véritables performances d'acteurs. La sobriété qu'il remarque correspond certainement au contrôle de l'énergie et la concentration des acteurs à la manière de l'Actors Studio. La discrétion de Charlie/Keitel, personnage principal du film en retrait par rapport à De Niro, met en valeur le personnage de Johnny Boy. Jim Sangster note : « Of course, Mean Streets is significant in one other way as it marks the transition between Keitel being replaced by De Niro as Scorsese's on-screen alter-ego. For although Keitel receives top billing, his calm, easygoing performance is overshadowed by De Niro's electric turn as the whirlwind Johnny Boy²⁶⁶. » Les restrictions et la retenue que Charlie s'impose contrastent avec l'énergie sauvage de Johnny/De Niro qui s'exprime sans contraintes.

Au lieu de glorifier et de montrer le glamour des mafieux²⁶⁷, Scorsese déconstruit des modèles de masculinité voués à l'échec et au malheur. Keitel incarne cette masculinité en péril : « A newcomer named Harvey Keitel captures beautifully the contradictions in Charlie's nature – his alert apprenticeship in the art of power as he carefully cultivates the role models offered him by his uncle and his colleagues, the kindness he tries to cover with layers of toughness²⁶⁸. » Paul Zimmermann salue ici la performance de Keitel comme la

²⁶⁵ Kanon, Joseph. « The Neighborhood ». Kelly, Mary P, and Martin Scorsese. *Martin Scorsese, the First Decade*. Pleasantville, N.Y: Redgrave Pub. Co, 1980. 173.

²⁶⁶ Sangster, Jim. *Scorsese*. London: Virgin Books, 2002. 45.

²⁶⁷ Scorsese ne filme pas un milieu mafieux au charme et à l'ambition démesurée comme dans le *Godfather* de Coppola, mais une bande d'apprentis-requins qui échouent régulièrement, et ce dès le début du film quand Michael achète des bagues intermédiaires japonaises de contrebande, au lieu de lentilles allemandes (ce sont des pièces pour les appareils-photo). Plus tard il tente de soutirer de l'argent à deux adolescents qui veulent acheter des feux d'artifice et des pétards, mais ils ne lui donnent que vingt dollars au lieu des quarante qu'il demande.

²⁶⁸ Zimmermann, Paul. « Mean Streets ». Kelly, Mary P, and Martin Scorsese. *Martin Scorsese, the First Decade*. Pleasantville, N.Y: Redgrave Pub. Co, 1980. 177.

représentation d'un homme qui imite des modèles qui ne lui conviennent pas. Ce qu'il nomme « art du pouvoir » semble abstrait et correspond à la croyance selon laquelle on pourrait choisir son identité comme on choisit un vêtement pour la journée. Par « gentillesse » on peut comprendre « humanité », celle d'un homme étouffé dans un carcan social et des modèles simplistes. Pour Charlie, le monde semble procéder par oppositions : la pureté contre le désir, la force contre les sentiments, la douleur contre le plaisir, la pénitence contre la luxure, la masculinité dure et impassible contre les émotions. Quel espace de possibles reste-t-il entre ces catégories ? Dans ce point de vue binaire sur le monde, seule une personnalité double peut se former, faite de contraires qui s'affrontent.

Selon Keitel, *Mean Streets* s'inscrit comme un film de révolte, de rébellion par rapport à un milieu social déterministe et patriarcal :

Perhaps I got the part of Charlie because Marty sensed that I came from a similar background... I was new, I was raw, I hadn't had much experience. I don't think it was my experience at acting that landed me that work, but the experience Marty saw in me. Our neighborhoods said to a young man, "You have a place and you will not go beyond that place because you do not belong anywhere beyond this place." Marty and I rebelled against it.²⁶⁹

Mean Streets démontre l'absurdité de cette loi sociale qui impose au réel une vision ethnocentrée dans le cadre d'une minorité ethnique déjà victime de discrimination. L'idée d'appartenance à un endroit, un rôle, une place désignée dans la société reflète un profond pessimisme et un refoulement identitaire. Charlie/Keitel figure la mort intérieure d'un personnage qui n'existe qu'à travers le regard des autres. Ce sacrifice de lui-même à la communauté ne lui apporte même pas de satisfactions : certes il n'est jamais seul, mais il se

²⁶⁹ Sangster, Jim. *Scorsese*. 44.

sent isolé en permanence. Il tente désespérément de s'attirer les grâces de son oncle Giovanni, en vain. Celui-ci refuse de lui donner plus de responsabilités ou de l'aider à obtenir un restaurant. Il a une relation avec Teresa mais leur relation sexuelle lui apporte plus de souffrance que de plaisir car il se sent impur à cause l'impératif religieux de ne pas avoir de relations sexuelles avant le mariage. Enfin il qualifie son amitié avec Johnny Boy de pénitence.

Le désir sans fin de respectabilité et de reconnaissance sociale se heurte au réel. La croyance de Charlie en des modèles masculins violents, sexistes et racistes le condamne à rester étranger à ses sentiments et émotions. Cette contradiction est très bien exprimée par Kenneth MacKinnon : « There are social rewards for being 'real' men or 'real' women. It is not surprising, therefore, that in society actual men and women present themselves, and demand to be perceived, as 'real'. This helps to make sense of the wide insistence on the naturalness of sexual difference as a fact. Yet, the insistence is on a belief, rather than a fact²⁷⁰. » Comme MacKinnon le spécifie, nature et culture nouent des liens complexes, et la limite entre réalité et fiction est ténue. Le monde de Charlie repose sur des croyances, non sur des faits, et la réalité ne cesse de s'opposer à ses croyances. Il ne parvient à faire l'expérience ni de la pureté, ni du respect, ni du sentiment d'appartenance à une communauté. Ces idéaux de l'imaginaire collectif à Little Italy ne font que mythifier une réalité de pauvreté, d'exclusion, de désœuvrement qui débouche sur la violence.

La subtilité de la performance de Keitel, qui ne sort jamais de son personnage, va de pair avec le message à l'œuvre dans *Mean Streets* : contrairement à Charlie qui sacrifie tout travail constructif à la stylisation de son image de mafieux populaire, jamais Keitel ne sacrifie son travail sur le personnage à son image d'acteur. Peu soucieux de son image en effet, il se

²⁷⁰ MacKinnon, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. 4.

fond tellement dans le personnage que les critiques remarquent davantage la performance de De Niro, comme l'exprime Andrew Rausch : « And while the critics liked Keitel's subtle turn, they loved De Niro's scene-stealing performance as Johnny Boy²⁷¹. » Le personnage de Charlie dans *Mean Streets* s'impose comme une création unique, et, comme le dit Simon Laisney, « correspond à cette capacité de construire pour chaque œuvre un personnage original, élaboré, riche, complexe et n'ambitionnant pas de maintenir une continuité «stylistique ostentatoire» entre les différents films²⁷² ». Au lieu de susciter un engouement immédiat, sa performance dans *Mean Streets* pose les échelons d'une carrière à long terme et il faut attendre quelques années avant que sa performance dans *Mean Streets* soit revisitée et porte ses fruits. Par exemple, quand Tarantino travaille avec Keitel pour *Reservoir Dogs*²⁷³ en 1992, il raconte sa stupéfaction quand il apprend que Keitel est intéressé par le script du film : « Harvey Keitel is like god. He's not only a star, but an actor's actor. Not just a personality²⁷⁴. » Grand admirateur des performances d'acteur dans les films de Scorsese, Tarantino travaillera avec plusieurs des acteurs²⁷⁵ de *Mean Streets*. Après *Mean Streets*, tandis que De Niro devient une star, Keitel se voit offrir de nombreuses propositions pour des rôles de gangster, selon Marshall Fine notamment en raison de son corps musclé et viril : « very masculine and forceful body²⁷⁶ », pour lequel Keitel, nous l'avons déjà noté, s'entraîne beaucoup et qui apporte une vraisemblance aux gangsters, en tant que modèles de masculinité de pouvoir et de force.

²⁷¹ Rausch, Andrew J. *The Films of Martin Scorsese and Robert De Niro*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2010. 11.

²⁷² Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. 33.

²⁷³ *Reservoir Dogs*. Dir. Quentin Tarantino. By Quentin Tarantino. Perf. Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Chris Penn, Quentin Tarantino. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc., États-Unis, 1992.

²⁷⁴ Bernard, Jami. « Reservoir Dogs ». *Quentin Tarantino: The Man and the Movies*. New York (N.Y.): Harper Perennial, 1995. 133.

²⁷⁵ Harvey Keitel dans *Reservoir Dogs* (1992) et *Pulp Fiction* (1994), David Proval dans *Four Rooms* (1995), Robert De Niro dans *Jackie Brown* (1997), et David Carradine dans *Kill Bill: Vol. 1* (2003) et *Kill Bill: Vol. 2* (2004).

²⁷⁶ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 59.

Le marginal : O'Meara / Steiger dans *Run of the Arrow* (1957)²⁷⁷

Dans ce western de 1957, Steiger interprète son premier rôle principal. Il figure O'Meara, un soldat confédéré qui refuse la défaite à la fin de la guerre de sécession, et tient à rester un rebelle, hostile à l'intégration du Sud aux États-Unis. Il préfère devenir Sioux que se soumettre au Nord. Steiger montre avant tout la douleur d'un personnage amer, symbolisée par le début du film : il tire la dernière balle de la guerre, mais ne parvient qu'à blesser sa cible. Cet acte manqué résume tout le film : l'homme qu'il croit mort et sur le corps duquel il s'étale pour manger, n'est autre que le Lieutenant Driscoll (Ralph Meeker), celui qui lui fera prendre conscience de son identité américaine à la fin du film. Dans une performance qui annonce les rôles de sa carrière naissante, Steiger fait montre d'ambiguïté, d'accès de colère imprévisibles, et d'une réflexion sur le lien entre mots et gestuelle. Samuel Fuller le choisit pour sa versatilité et son physique massif : « I wanted Rod Steiger to play the lead because he didn't look like a typical American hero. He was blubbery. I thought he would look ungainly on a horse, and he did. He was perfect for that role. He was a misfit²⁷⁸. » O'Meara s'éloigne en effet des héros de westerns traditionnels par sa haine, sa colère, son amertume et son allure négligée. Drehli Robnik souligne le refus des concessions de Steiger, déterminé à garder le mystère pour faire réfléchir le spectateur :

This protagonist is not a self-pitying, New Hollywood-style outsider catering to the empathies of audiences eager to feel misunderstood by the world; rather, the way in which Rod Steiger plays him makes him appear as remarkably unlikeable in his high-pitched self-pitying hate-

²⁷⁷ *Run of the Arrow*. Dir. Samuel Fuller. By Samuel Fuller. Perf. Rod Steiger, Sara Montiel, Brian Keith. RKO Radio Pictures, Globe Enterprises, États-Unis, 1957.

²⁷⁸ Fuller, Samuel. Peary, Gerald. *Samuel Fuller: Interviews*. Jackson: Miss, 2012.

sermons: and yet, this unlikable character allows for no easy gesture of knowing better and dismissing him on our part, and he remains the one who takes us through most of the film²⁷⁹.

Cette analyse de Robnik indique que d'une part la performance de Steiger empêche le spectateur de s'identifier au personnage, et que d'autre part elle reste ambivalente et provoque la curiosité. Comme l'explique Philippa Gates, les héros de western « are lone heroes: men who are violent, tough, and operate outside the bounds of the society that they help²⁸⁰ ». Dans ce sens O'Meara se confirme²⁸¹ comme un personnage atypique : certes solitaire, violent et dur, il hésite entre servir ses propres intérêts ou ceux de la communauté, et ne sert finalement que lui-même, dans un voyage à la quête de son identité.

Le nationalisme d'O'Meara²⁸¹ s'impose comme une obsession, et Steiger figure un personnage symptomatique de la haine et de la colère d'un ancien confédéré à la fin de la guerre. Samuel Fuller souhaite créer un personnage complexe, qui d'une part s'adapte parfaitement au mode de vie des Sioux et parle leur langue couramment, et d'autre part se révèle résolument et aveuglément patriote, épris de l'idée d'un Sud indépendant. Comme l'explique Anaïs Le Gaufey, la notion d'identité nationale s'avère primordiale pour O'Meara : « Pendant la guerre civile il n'était pas un Américain mais avant tout un Irlandais de Virginie, et maintenant il refuse d'être un Américain parce qu'il ne se retrouve pas dans cette identité nationale édictée après une guerre et une défaite²⁸². » Cette relation à l'identité nationale, que décrit Le Gaufey, révèle l'humour caustique de Samuel Fuller, qui va de biais avec la dénonciation de l'absurdité du nationalisme lorsqu'il dégénère en haine, en colère, et

²⁷⁹ Robnik, Drehli. « Running on Failure: Post-Politics, Democracy and Parapraxis in Thomas Elsaesser's Film Theory ». *Senses of Cinema* 55 (2010): n. pag. [Http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/running-on-failure-post-fordism-post-politics-democracy-and-parapraxis-in-thomas-elsaesser%C2%B4s-film-theory/#24](http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/running-on-failure-post-fordism-post-politics-democracy-and-parapraxis-in-thomas-elsaesser%C2%B4s-film-theory/#24).

²⁸⁰ Gates, Philippa. « Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film ». *SUNY series, Cultural Studies in Cinema/Video*. Ithaca, NY, USA: State University of New York Press, 2006. 144.

²⁸¹ O'Meara expose clairement sa notion de l'identité nationale: « free, white and Christian ».

²⁸² Le Gaufey, Anaïs. « *Run of the Arrow (Le jugement des flèches, Samuel Fuller, 1957)/The Searchers (La Prisonnière du Désert, John Ford, 1956)* ». *L'Art du Cinéma*, 2006. 80.

débouche sur la guerre. Avec Steiger ils se mettent d'accord sur un accent à la fois irlandais et du Sud, pour figurer le marécage intellectuel d'un homme qui n'existe qu'à travers une vision utopiste de l'idée de nation. Finalement, au lieu de servir sa communauté et de participer à la reconstruction après la guerre, il se noie dans une forme d'obsession mentale.

En effet, jamais le personnage ne dévie de ses croyances en un Sud mythique, comme en témoignent ses conversations avec le Cpt. Clark (Brian Keith), l'américain en charge de la construction du Fort. Lorsque ce dernier évoque les croix brûlées par le Ku Klux Klan, O'Meara prétend ne rien savoir ! Le Sud se dévoile alors comme une image immaculée de pureté et de liberté dans les représentations mentales d'O'Meara, certainement une excuse et une façade qui lui permettent de négocier avec son sentiment de haine. Car dans le film de Fuller, la haine et les instincts animaux et primitifs occupent le devant de la scène. Les personnages se situent toujours entre animalité et humanité, mus par des motivations ambivalentes et mystérieuses, dont ils ne sont pas conscients eux-mêmes. Capables de basculer d'un instant à l'autre de l'humanité à la sauvagerie en situation de guerre ou de conflit, les personnages sont caractérisés par des relations de suspicion, de velléité d'action, mais aussi de confiance. Steiger expose cette versatilité et cette diversité de facettes, de la plus lumineuse à la plus sombre.

Un anti-héros obsessionnel

Steiger figure un personnage qui se base sur une obsession : le refus de la défaite du Sud et la volonté de ne pas intégrer les Etats-Unis. Partant de cette fixation, il va décider de se rendre dans le Far West pour s'éloigner des Yankees. Loin des héros de western qui font face au danger et affrontent les situations, O'Meara choisit de prendre la fuite, et manifeste sa lassitude, sa haine et son amertume. Certes il prend des décisions et agit, mais le personnage se révèle très éloigné des intérêts collectifs et des objectifs héroïques typiques des westerns.

Michel Etcheverry fait mention de la notion de virilité puissante associée aux protagonistes des westerns jusqu'aux années 60 : « nombres de westerns [...] qui légitimaient l'action violente et en récompensaient les exécutants par la valorisation de leur identité virile. La figure de John Wayne fournit l'exemple le plus célèbre et le plus évident de cette exaltation de la masculinité par l'exercice d'une violence rendue légitime par l'intérêt collectif²⁸³. » Par ses obsessions personnelles qui s'opposent à l'intérêt de sa communauté, puis son acte de devenir Sioux, O'Meara/Steiger confirme son statut particulier parmi les héros de western, voulu par Fuller qui doit convaincre les producteurs de prendre Steiger : « They wanted Gary Cooper. [...] [mentioning Steiger] this newcomer. He's got a sour face and a fat ass. He'll look awkward, especially when he climbs up on a horse. See, my yarn's about a sore loser, not a gallant hero²⁸⁴. » Ainsi, la performance de Steiger se place loin des modèles habituels de virilité efficace pour explorer la complexité d'un perdant, souffrant et maladroit.

Le film s'ouvre sur la dernière bataille de la guerre civile américaine, à Appomattox en Virginie, le 9 avril 1865. Incapable d'accepter la victoire des Yankees et plein de haine envers ceux qui ont tué son père et ses deux frères, O'Meara/Steiger préfère quitter le Sud, pour s'éloigner des Yankees et d'une communauté du Sud qui choisit de s'intégrer aux Etats-Unis. Sur la route du Far West, il rencontre un indien rebelle, Walking Coyote (Jay C. Flippen), avec lequel il chemine avant d'être arrêtés par des Sioux qui menacent de les tuer. O'Meara et Walking Coyote sont soumis à l'épreuve du jugement des flèches, à laquelle seul O'Meara survit. Il épouse une Sioux, Yellow Moccasin (Sara Montiel), et adopte un enfant muet, Silent Tongue (Billy Miller). Mais la rencontre avec une troupe d'anciens Yankees venus construire un Fort et négocier une partie du territoire avec les Sioux, va mettre

²⁸³ Etcheverry, Michel. « A Generation of Men Raised by Women: *Fight Club* (2000), De David Fincher ». *Masculinité À Hollywood De Marlon Brando À Will Smith*. By Noëlle De. Chambrun and Elisabeth Blanchon. Paris: L'Harmattan, 2011. 84.

²⁸⁴ Fuller, Samuel, Christa Fuller, and Jerome Rudes. « Where's Your Pride, Ma? » *A Third Face: My Tale of Writing, Fighting, and Filmmaking*. New York: Alfred A. Knopf, 2002. 334.

O'Meara face à un dilemme : quand un rebelle Sioux, Crazy Wolf (H.M. Wynant), tue plusieurs Yankees venus construire le Fort, le pacte de paix est détruit. O'Meara choisit d'abord de se battre aux côtés des Sioux, mais à la fin quand il doit assister au supplice de Driscoll, condamné à être dépecé vivant, il le tue d'une balle pour abrégé ses souffrances. Il prend alors conscience qu'il est américain. Sa femme et son enfant Sioux l'accompagnent alors qu'il décide de quitter la communauté Sioux et de retourner dans le Sud.

En effet le cœur du film se trouve dans l'agitation intérieure du personnage, pris entre intérêt personnel et intérêts de la communauté, et se débattant avec sa haine et son amertume. L'harmonie psycho-physique de la Méthode semble particulièrement contribuer à la performance de Steiger dans ce film, dans le sens voulu par le réalisateur : « I felt confident Steiger could play O'Meara the way I wrote the character and make his inner turmoil believable. That was the key to make the entire story credible. So for the good of the picture, I had to find a way to work with this erratic, brooding actor²⁸⁵. » Pour rebondir sur ces propos de Fuller, Steiger utilise son corps et sa voix pour figurer les tourments intérieurs d'O'Meara, à tel point qu'il commence à se comporter comme son personnage pendant le tournage du film. Fuller explique en effet plus longuement que l'attitude de l'acteur se transforme au fur et à mesure du tournage, de plus en plus colérique et marquée par une humeur inégale et sombre. On retrouve ici les méthodes de concentration de Stanislavski. Pour appuyer l'ambiguïté d'un personnage entre virilité exacerbée et refus de l'héroïsme, fidélité au Sud et sentiment d'appartenance aux Sioux, violence guerrière et lassitude d'agir, Steiger compose une performance basée sur l'harmonie psychophysique.

²⁸⁵ Fuller, Samuel, Christa Fuller, and Jerome Rudes. « Where's Your Pride, Ma? » *A Third Face: My Tale of Writing, Fighting, and Filmmaking*. 334.

On peut observer cette continuité entre psyché et action dans la scène de retrouvailles avec son village à la fin de la guerre²⁸⁶. O'Meara discute sur le pont avec des amis et des habitants du village. Il a une altercation avec sa mère, Mrs. O'Meara (Olive Carey), qui lui reproche d'être opposé à l'intégration du Sud aux Etats-Unis. L'attitude obsessionnelle d'O'Meara qui ne peut se résoudre à accepter la défaite du Sud se heurte à l'entêtement de sa mère. L'abattement d'O'Meara offense l'attitude dure et digne de sa mère. Droite, animée avec beaucoup de mouvements des mains, elle parle d'une voix forte et tranchante, en prenant à partie ceux autour d'eux, avant d'opter pour une immobilité de marbre. Ainsi, elle le désigne comme le seul qui garde une attitude indigne et lâche. A l'inverse de cette démonstration d'énergie et de détermination, O'Meara/Steiger se tient penché en avant, le dos vouté, tenant son chapeau de la main droite, les avant-bras appuyés sur le bord du pont, l'air las et meurtri. Tandis que sa mère cherche son regard et le fixe de ses yeux grands ouverts et pleins de colère et de dignité, O'Meara regarde vers le sol, sur le côté, en lui lançant quelques regards fuyants de biais. Par ce jeu, Steiger signifie plusieurs choses : le respect pour sa mère, la crainte de son jugement, mais aussi le caractère obsessionnel de ses pensées.

²⁸⁶ Dans le DVD: « Run of the Arrow Clip 1 ».



Tandis que sa mère tente de le raisonner, O'Meara offre un masque impénétrable, et une posture fermée, le cou et les épaules rentrés.

Il dévoile alors ce qui occupe son esprit : la douleur mêlée du désir de vengeance. À côté de sa mère, il cligne légèrement des yeux, rentre la tête dans les épaules, et se tasse sur le bord du pont, épaules rentrées. Il marque une pause, puis se tourne soudain vers sa mère et lui lance un regard bref comme sur une impulsion qui lui demande de la force et du courage : « Pa was killed at Chickamauga. » Il parle rapidement, sans pathos, de manière directe. Il a déjà détourné le regard à la fin de la phrase, comme s'il ne pouvait soutenir la vue de sa mère qui souffre à l'énoncé de ces morts. Il continue en parlant à chaque fois d'un trait : « Jeff had his head cut off at Fredericksburg. » Il marque un temps et regarde à l'horizon. Enfin il avance la main vers le ciel gauche, paume vers le ciel, et prononce avec une colère contenue : « Eli », en toisant sa mère. Puis il avance de nouveau la paume de sa main et la regarde comme si son frère Eli se trouvait dedans : « Eli lay with his belly in his hand. » Ses sourcils se lèvent légèrement pour marquer la douleur, et son visage devient empreint de peine. Il poursuit : « bleeding to death on the wheat fields of Gettysburg ». Le ton qu'il emploie tout au long de ce dialogue avec sa mère oscille entre gravité et tristesse, dans une volonté de rendre évidentes les raisons de sa colère et de son refus de se soumettre au nord. Le romantisme dans la

description de Gettysburg, et l'image de son frère reposant dans la paume de sa main, annoncent ses intentions guerrières. Puis son regard tombe, semblant contempler un abyme de mort et de douleur duquel il détourne son regard d'un geste protecteur du cou qui s'enroule vers la droite. Entre désir de rentrer en lui-même et de servir ses propres intérêts, et tentative de rallier sa mère à sa cause, O'Meara/Steiger montre ici l'ambiguïté de sa démarche en passant continuellement du repli sur soi au regard vers l'autre. On voit clairement la volonté de convaincre, de dire les raisons de sa haine et de son désir de vengeance, parallèlement à l'expression de la douleur et l'évocation des morts.



O'Meara affiche un air de fausseté et d'ambiguïté lorsqu'il figure son frère mort dans la paume de sa main. Les yeux trop ouverts et la tentative d'émotion surfait trahissent le déguisement de la haine en pitié, et le travestissement de la soif de vengeance en impossibilité de faire le deuil.

Ces intentions contradictoires habitent un personnage peu glamour, entre honte de soi visible à travers le regard fuyant et le corps ramassé, et accents revanchards. O'Meara/Steiger ne cesse de se tenir avachi, de montrer un rictus de dégoût, et d'user de gestes triviaux. Il se donne à une démonstration de virilité aigrie, prononçant des mots qui témoignent toujours de

l'humour terrible de Fuller : « What am I supposed to say now to the Yankees? » Il se relève un peu puis se replace en appui sur le coude : « Welcome home, sir », « I love you Yankees. » Il se prend la tête dans la main et la laisse en appui lui cachant ainsi tout le visage puis il continue ainsi : « How did you, how did you expect me to come home ? » Il se passe une main suante dans les cheveux. A l'opposé d'une image de force, de courage ou de panache, O'Meara/Steiger se laisse aller négligemment et s'étale sur le rebord du pont en digne loser. Vêtu d'une chemise informe et trop large aux manches retroussées et aux deux premiers boutons ouverts, il transpire et s'essuie de temps en temps sur sa manche. Quand sa voix lance avec colère et haine : « They came here and took our land, mama! », il pointe du doigt une scène imaginaire dans l'air, puis baisse le bras et se penche en avant, menton levé vers sa mère, presque plié en deux pour crier d'une voix d'outre-tombe : « They chased us when we had no legs ! » Il fait le geste de porter de la nourriture à sa bouche avant de crier, la bouche en « O » : « They stuffed their mouths with our food when we were starving to death. » Par cette gestuelle dénuée de finesse ou d'élévation, Steiger dessine un personnage terre-à-terre. De plus, le contraste entre l'attitude digne, courageuse et dure de Mrs O'Meara et l'avachissement de son fils met à mal les modèles de masculinité habituels des westerns. Marsha Gordon parle de brouillage des frontières entre modèles de masculinité et de féminité chez Fuller : « An exploration of both the formal and narrative devices employed by Fuller reveals the ways in which these techniques reflect upon one of the central concerns of the 1950s as well as of Fuller's films: the tenuous nature of masculinity and femininity²⁸⁷. » En effet dans *Run of the Arrow*, la virilité devient saleté et laisser-aller, et la solitude devient isolement ; tandis que dans cette scène le personnage de la mère devient celui du cowboy solitaire mythique par un procédé d'inversion.

²⁸⁷ Gordon, Marsha. « What Makes a Girl Who Looks like That Get Mixed up in Science? : Gender in Sam Fuller's Films of the 1950s ». *Quarterly Review of Film and Video*, 17.1, 2000. 2.

Ce décalage entre le film et le modèle habituel des héros de western témoigne d'un humour cynique, surtout lorsqu'O'Meara/Steiger agite ensuite le bras de bras en haut avant de hurler en direction de sa mère et des autres : « Where is your pride ? » Après une démonstration de lassitude, d'aigreur, et de trivialité avec sa gestuelle, O'Meara ose demander aux autres où se trouve leur fierté. Puis devant l'absence de réponses, il se remet dans sa position appuyée sur le bord du pont, et brandit la main droite en geste d'impuissance : « Say, what happened, to some of us. » Là encore, le choix du « some of us » marque à la fois un humour grinçant, avec l'interrogation sur l'identité de ceux qu'il désigne, et le détournement d'une expression habituelle devenue étrange avec l'ajout du « some of ». De plus cela pourrait être la marque de son sentiment d'isolement : il ne s'inclut plus dans la collectivité ou induit que certains ne correspondent plus à sa notion de la communauté. Il suggère que la communauté est maintenant divisée, mais personne ne semble se manifester à ses côtés. Il se pourrait qu'il soit le seul à penser de cette façon, et donc que sa phrase le désigne lui-même : c'est lui que désigne le « some of us » ! Il se passe la main devant la bouche et fronce les sourcils en signe de désespoir, comme prenant conscience de cet état de fait.

Ensuite, sa mère lui ordonne de ne plus se battre et d'accepter la situation, comme une menace d'abandon ou de rupture et un ultimatum. Elle ne le regarde quasiment jamais pendant ce temps. Il lui répond qu'il veut être un rebelle, et qu'il en est de son devoir. Enfin il fait part de sa décision d'aller dans le far West où il ne rencontrera pas de Yankees, tête rentrée dans les épaules, comme craignant le jugement de sa mère. Après avoir tenté de convaincre en vain son fils de se rallier au nouveau drapeau et d'apprendre à vivre avec les Yankees, Mrs O'Meara lance : « Maybe a broken neck is the best answer for what ails you. » Son fils la regarde sourcils froncés, plein de colère et de frustration. Il passe brièvement sa langue sur sa bouche et se redresse : « Maybe mama. » Sa voix est devenue neutre, empreinte

de colère froide et méprisante. Il s'en va, se retourne une dernière fois pour lui lancer un deuxième « Maybe » larmoyant d'une voix brisée, puis part en courant. Tout au long de cette scène, Steiger figure la colère insurmontable, une colère qui détruit son humanité, et qui s'empare de lui comme une drogue. Fuller explique qu'il veut montrer un Sud rempli de haine après la guerre civile, et de la peur que leur mode de vie soit oublié. Ainsi, le réalisateur commente la performance de Steiger : « That man was perfect. He was surly. He looked uncomfortable; he looked like a dirt farmer. He had ANGER. With all due respect to Mr. Cooper, he couldn't give me that anger, that hate²⁸⁸. » L'acteur de la Méthode combine la saleté, la colère et la haine, mais avec ambiguïté. En effet, comme nous l'avons vu, l'émotion pointe à plusieurs reprises, avec des éclats de voix émus, la manifestation d'un respect pour la mère, et la figuration d'un corps meurtri par la guerre. L'acteur choisit aussi de laisser de nombreux silences entre chaque phrase, indiquant un doute, une réflexion, un retour sur lui-même. Il y a donc une forme de distance entre le scénario et la performance.

Par exemple, lorsqu'O'Meara quitte le pont en courant, le scénario signifie encore le choix de la haine, comme l'interprète Phil Hardy : « He chooses to walk off the bridge in the direction of destructive hatred rather than, as his mother begs of him, move towards acceptance of the South's defeat. But O'Meara cannot choose to be not-American; he *is* American. His desire is an artificial response to his very Americanness, misdirected through hate²⁸⁹. » Cependant la performance de Steiger donne une nouvelle dimension au film, car la figuration de la douleur et des tourments du personnage, presque recroquevillé dans sa peine, indique une complexité plus grande qu'une simple haine. Il figure le traumatisme de la guerre, la douleur de la mort de ses proches, le déchirement de ne plus sentir en accord avec sa communauté. Michael Richardson opte aussi pour une interprétation plus ouverte du film,

²⁸⁸ Fuller, Samuel. Peary, Gerald. *Samuel Fuller: Interviews*. 110.

²⁸⁹ Hardy, Phil. « An American Dream ». *Samuel Fuller*. New York, NY: Praeger, 1970. 10.

peut-être inspiré par la performance de Steiger : « O'Meara (Rod Steiger) is not filled with a complex hatred that needs to be expunged. Taking refuge among a branch of Red Cloud's Oglala Dakota, O'Meara's experience rather reveals tensions about what it means to be American that are resolved in a way that offers no immediate resolution²⁹⁰. » Le choix de l'acteur de se distancier des idées de peur et de haine pour montrer le trauma et l'obsession, la crise d'identité après la guerre, confirme la mésentente entre Fuller et Steiger pendant le tournage du film, que chacun évoque de manière assez directe. Par exemple, Steiger déclare :

The first day of shooting — in my first scene — I was concentrating and a little bit nervous but almost ready when I heard the sound of a gun. "Bang!" I thought: "What the hell was that?" Fuller — that idiot — was there with the gun in his hand. And that's how he was trying to make my acting more intense! I said to him he obviously didn't know a thing about acting. An actor should be concentrating before shooting. Doing such a thing, you would only get the actor frightened²⁹¹.

Tandis que Fuller semble rechercher des réponses physiques immédiates de la part de l'acteur, Steiger a besoin de concentration pour parvenir au « naturel ». Cependant la performance de Steiger s'accorde bien avec le film de Fuller. Ce dernier souhaite travailler avec un acteur de la Méthode pour son film, pour que le personnage, complexe, soit plausible. Ce souci de vraisemblance rejoint l'Actors Studio : les acteurs doivent essayer de devenir le personnage, de ressentir et d'agir comme lui. Ils travaillent ainsi en immersion et privilégient les émotions avant le texte. Cynthia Baron indique : « The public visibility of Strasberg's Method

²⁹⁰ Richardson, Michael. « Chapter 2. The Myth of the Frontier ». *Otherness in Hollywood Cinema*. New York: Continuum, 2010. 42.

²⁹¹ De Celis, Santiago Rubín. « Confessions of a Hollywood Tough Guy ». *Bright Lights Film Journal, An Interview with Rod Steiger*. N.p., Feb. 2010. Web. 30 June 2014.
<<http://brightlightsfilm.com/67/67ivrodsteiger.php#.U7FS3JRdUuc>>

amplified the idea that film acting arises from natural behavior captured on screen²⁹². » Quoiqu'amplifiée et vulgarisée par les journalistes, la Méthode se base sur la vraisemblance.

Dans *Run of the Arrow*, tout le travail de l'acteur, de concert avec le réalisateur, semble orienté vers la vraisemblance, pour que le personnage d'O'Meara incarne tout le Sud : « I wanted the Steiger character in *Run of the Arrow* to be the basic root of all the hate that exists now in the South²⁹³. » Partant de cette interprétation de Fuller, entre sérieux et humour caustique, le rôle de Steiger devient un emblème et un symptôme historiques du passage de la fin de la guerre de Sécession à l'intégration du Sud aux Etats-Unis. Anti-héros obsédé par le passé du Sud et le souvenir de la guerre, il indique par sa lassitude qu'il traîne un lourd passé avec lui. Steve Neale résume ainsi le statut du personnage d'O'Meara/Steiger : « obsessive nature and outsider status, qualities that also characterise O' Meara (Rod Steiger) in *Run of the Arrow* (1957)²⁹⁴ ». Cette double qualité d'outsider et de personnalité obsessionnelle confirment la capacité de Steiger à figurer des personnages sombres, en marge de la société, caractérisés par l'ambiguïté et un comportement abrasif : « Early Steiger performances, like his Jud Fry in Zinnemann's "Oklahoma!" in 1955 or his renegade Confederate soldier in Sam Fuller's "Run of the Arrow" (1957), are studies in sullen explosiveness, as Mr. Steiger suddenly moves his characters from brooding intensity to extravagant acting out²⁹⁵. » Dans *Run of the Arrow*, Steiger semble en effet naviguer entre ruminations de son personnage et explosions de colère. Il trouve le chemin entre l'émotion interne et sa figuration externe. Cette gestion du rythme et de l'harmonie psychophysique permettent d'ouvrir les possibles significations des mots et des gestes, et de s'éloigner des stéréotypes. A la fois victime de la

²⁹² Baron, Cynthia. Carnicke, Sharon Marie. *Reframing Screen Performance*. 28.

²⁹³ Fuller, Samuel. Peary, Gerald. *Samuel Fuller: Interviews*. 43.

²⁹⁴ Neale, Steve. « Samuel Fuller ». *Fifty Hollywood Directors*. By Yvonne Tasker and Suzanne Leonard. New York: Routledge Key Guides, 2015. 107.

²⁹⁵ Kehr, Dave. « Steiger: an actor looking within ». *New York Times*, 21 July 2002.21.

guerre et de son obsession d'identité nationale, le personnage semble se débattre entre ce qu'il ressent et la société dans laquelle il vit.

Entre humanité et animalité

Steiger doit jouer sur le fil : en effet il figure un personnage défini avant tout comme plein de haine et de désir de vengeance par le réalisateur. Pour apporter de la complexité à O'Meara, et éviter ce qui pourrait rapidement devenir une stigmatisation du Sud, il garde souvent un visage impassible et conserve le mystère sur les intentions et les sentiments du personnage. L'intrigue du film laisse peu de place à l'idée de changement ou de transformation du personnage, que ce soit vers une issue constructive ou destructrice. Au premier plan de *Run of the Arrow* on trouve les thèmes de la déshumanisation liée à la guerre, avec un ton caustique, tandis qu'à l'arrière-plan se situe la performance de Steiger, qui souligne l'importance du parcours personnel, du voyage à la découverte de soi. O'Meara/Steiger quitte le Sud pour s'acheminer dans le Far West, épouse une Sioux et devient Sioux avant de décider de rejoindre les États-Unis. Ce qui ressemble à un voyage initiatique se révèle cependant illusoire. En effet, comme le souligne Nicholas Garnham, le film revient à la fin au point de départ : « *Run of the Arrow*, by a brilliant irony, begins and ends with the double death of one man: in the opening shot of the movie Driscoll is shot by O'Meara, and near the end he is shot again by the same man and with the same bullet²⁹⁶. » En effet, Driscoll se pose comme l'opposant dans le film, le méchant qui manque d'abord de mourir tué par une balle une première fois (mais O'Meara lui sauve la vie), et de se faire dépecer vivant la deuxième fois, avant qu'O'Meara n'abrège ses souffrances. L'ironie et la circularité dont fait mention Garnham se situent dans le choix du non-changement à la fin du film : la transformation d'O'Meara n'a pas eu lieu. Nicholas Garnham définit en effet

²⁹⁶ Garnham, Nicholas. *Samuel Fuller*. New York: Viking Press, 1972. 45.

O'Meara comme un personnage motivé par la vengeance : « O'Meara, at the end of his journey, is back where he started, confronting and shooting Driscoll, fulfilling an obscure ritualistic process of revenge²⁹⁷. » Ce choix de cantonner le personnage dans un rôle sans issue pourrait lui conférer une qualité répétitive et redondante. Steiger doit donc redoubler d'ingéniosité pour accentuer l'ambiguïté des intentions du personnage, et donner du relief à l'intrigue du film qui repose en grande partie sur l'idée de la dernière balle tirée à la guerre²⁹⁸ et l'effet virtuose de surprise à la fin du film. Pour ce faire, il varie sa performance en modulant sa voix et ses gestes pour appuyer sur l'ambivalence du personnage. Il figure ainsi un personnage versatile auquel on ne peut jamais se fier.

L'ouverture du film sur O'Meara qui tire sur un soldat à cheval montre deux hommes épuisés à la fin de la guerre²⁹⁹. Comme le film précise que c'est la dernière balle tirée pendant la guerre civile américaine, on peut se demander si la guerre est déjà officiellement terminée quand O'Meara vise ce Yankee, le Lieutenant Driscoll. Il vise un homme épuisé qui se laisse porter par son cheval et fume le cigare, sans se protéger, comme s'il savait qu'il n'avait plus rien à craindre. L'offensive d'O'Meara se place donc d'emblée comme une initiative personnelle, un désir qui lui est propre de tuer ce Yankee, motivé par la haine : il tire sur un survivant. Sur cette première image d'O'Meara/Steiger, on le voit de loin, couvert de crasse et de sueur, l'air sombre avec ses sourcils un peu froncés et la bouche pincée. Il se dirige lentement et prudemment, en surveillant les alentours, vers sa proie tombée au sol. Un fondu-enchâiné montre alors O'Meara accroupi près du corps, le regard toujours en alerte, alors qu'il déboutonne la chemise du soldat pour accéder à une poche intérieure. Il y trouve une

²⁹⁷ Garnham, Nicholas. *Samuel Fuller*. 54.

²⁹⁸ A ce propos, Samuel Fuller explique son idée de départ pour faire le film : « That's what started me thinking about the whole story: what happened to the last cartridge fired in the Civil War? » (Sherman, Eric, and Martin Rubin. « Samuel Fuller ». *The Director's Event: Interviews with Five American Film-makers*. New York: New American Library, 1972. 144.)

²⁹⁹ Dans le DVD : « Run of the Arrow Clip 2 ».

pochette avec de la nourriture et l'ouvre avec des gestes empressés. Il met la nourriture sur le ventre du soldat et mange avec les doigts en jetant un coup d'œil sur le visage de Driscoll, puis fourre rapidement le reste de nourriture dans la pochette dans sa chemise pour plus tard. Ses bras, ses doigts et son visage sont couverts de poussière noire, il dégouline de sueur et mange sur le ventre de sa victime, apparaissant donc ici comme un animal. Il s'essuie ensuite la main sur sa chemise, trouve le cigare encore allumé près du corps et se met à le fumer. Dès cette première scène, Steiger figure un personnage impassible, avec pour seules expressions suggérées la colère et la haine, avec le léger froncement de sourcils et le front un peu plissé, la bouche pincée. Luc Moullet note ici l'aspect humoristique du film de Fuller : « a humor based on ambiguity. Here is the contrast between Meeker's agonizing body and the starved impassiveness of Steiger³⁰⁰. » Pour donner une troisième dimension au personnage, au-delà de la dénonciation de la guerre et de la désignation d'O'Meara comme un rustre, Steiger garde ce masque d'opacité sur le visage, et alterne entre nonchalance et vitesse avec des gestes parfois empressés, rendant son personnage insaisissable. Que ce soit lorsqu'il observe le visage de Driscoll, ou lorsqu'il se rend compte qu'il est vivant, il ne dévoile rien des émotions et sentiments d'O'Meara.

³⁰⁰ Moullet, Luc. « Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps (Mars 1959) ». Trans. Norman King. *Cahiers Du Cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. Ed. Jim Hillier. N.p.: Harvard UP, 1985. 148.



Le plan rapproché sur le visage d'O'Meara au début du film, assis au-dessus du corps de Driscoll, dévoile une expression animale et opaque, et l'état-second d'un personnage absorbé en lui-même.

En effet, quand le soldat émet un râle, O'Meara/Steiger se penche vers le soldat pour vérifier si son cœur bat, puis se redresse et remet le cigare dans sa bouche en le tenant avec les dents, ce qui lui donne l'air carnassier. Il tourne la tête rapidement en signe d'agacement. Il semble excédé, lâche son cigare avec mépris et continue à mâcher de la nourriture lentement, comme avec difficulté. Finalement il décide de ne pas achever le soldat et le ramène sur son cheval jusqu'à un camp militaire où on soigne les blessés. Cet enchaînement de gestes et d'actions évoque l'animalité et les réflexes de survie en situation de guerre. Méfiance, suspicion et instinct de survie prévalent dans cet univers, et Steiger figure cet état halluciné du présent éternel qui peut soudain signifier la vie ou la mort. Cela nous ramène à Fuller : « My films are very anti-war. [...] I show that it is something barbarous, cannibal, medieval. I don't believe in the so-called rules of war. [...] When two men find themselves face to face and only one will survive, there are no more laws. » Dans le premier face-à-face entre O'Meara et Driscoll, Steiger montre la distance ténue entre l'action de tuer et celle de laisser la vie sauve, comme le fruit d'une impulsion animale aux motifs obscurs et presque superstitieux.

De la même façon, la décision d'O'Meara de devenir Sioux semble provenir d'une impulsion, plus que d'une réflexion. Quand O'Meara/Steiger fait l'objet d'une évaluation de la part des Sioux pour décider de lui accorder ou non la main de Yellow Moccasin³⁰¹, l'ambiguïté de ses intentions se manifeste par une attitude apparente qui contraste avec ses mots. Les Sioux se réunissent autour d'O'Meara et du chef Blue Buffalo (Charles Bronson) qui annonce : « He wants to become a Sioux, to take Yellow Moccasin as his squaw, and to adopt Silent Tongue as their son. » Pendant ce temps, O'Meara reste à l'arrière-plan, derrière Blue Buffalo, sourcils bas, et regard perçant, front plissé et expression opaque. Aucune émotion ne vient parasiter le visage de l'acteur. Il se tient les bras le long du corps, droit et l'air concentré. Tandis que le chef continue son discours adressé aux Sioux : « But his skin is enemy », O'Meara rebondit immédiatement, conservant son visage impassible : « I'm not an American. » Il prononce la phrase avec calme et détermination tranquille, comme une affirmation, au ton neutre et implacable. Le chef réplique aussitôt : « But his skin is white », et O'Meara de rétorquer : « But my heart's with the Sioux », du même ton. Quand le chef lui demande pourquoi, O'Meara répond : « Because I love your people. » Le contraste entre ces mots d'amour et son attitude dépourvue d'émotion figure une ambivalence. Il poursuit : « I learned from Yellow Moccasin that a man can't live alone. » Il semble procéder à l'énumération de choses évidentes pour lui, et le fruit d'une longue réflexion. Toujours tranquille, légèrement emphatique dans la voix comme un homme qui prêche un sermon à l'église, il continue : « He must give allegiance to a people, to a nation. » Il marque un temps à chaque virgule du script, ce qui donne une solennité à son discours. Enfin, il enchaîne rapidement : « To my heart my nation is Sioux. » Pendant tout ce discours, O'Meara ne se départit jamais de son expression impassible et de sa position affirmée et détendue les bras le long du corps. Le contraste avec son attitude lors de la conversation avec sa mère au début du

³⁰¹ Dans le DVD: « Run of the Arrow Clip 3 ».

film est frappant : le personnage exprimait alors directement son amertume, sa haine, sa colère et son désir de vengeance. Ces sentiments semblent ici avoir disparu, contredits par le regard intense et ambigu de Steiger, pouvant signifier aussi bien des émotions positives que négatives.



Sous le regard et le jugement du Chef Sioux, O'Meara / Steiger, ambigu et absent, figure l'intensité d'une réflexion intérieure et d'un instinct de survie palpable.

Enfin le chef lui demande s'il serait à prêt à tuer des américains lors d'une bataille. O'Meara/Steiger marque un temps, regarde vers le sol et prend une inspiration avant de répondre : « Yes. » Puis le chef conclut : « Mix the blood. » O'Meara l'interrompt : « Before you mix the blood, I must speak of my faith [...] I'm a Christian. » Il se tourne vers l'assemblée et parle d'une voix plus forte et sentencieuse : « I will live as a Sioux. I will hunt as a Sioux. I will fight, I will even die as a Sioux. But my God is a Christian God. I can't serve your greatest spirit. » Un peu plus loin le chef lui demande s'il serait prêt à tuer d'autres chrétiens, et O'Meara marque une pause : « Well », puis répond : « My nation fought for liberty against the United States, and Christianity is always the brother of liberty in all wars. »

Outre l'humour caustique du script, la performance de Steiger rend la phrase plausible. Il semble arrêter de respirer de peur de la réaction de Blue Buffalo, comme un élève qui a peur d'échouer à l'examen oral du bac après avoir donné une mauvaise réponse. Mais la réaction se révèle positive : « We have the same God but with a different name. » Le visage d'O'Meara s'éclaire alors légèrement, quoiqu'avec retenue, d'un sourire-rictus, bouche entrouverte et regard malicieux, comme s'il avait réussi à se jouer des autres avec son discours. On perçoit ici l'inauthenticité du personnage grâce à la performance ambiguë de Steiger. En effet, son attitude impassible et son ton naturel, qui décrivent avec aisance ce qu'il pense, peuvent soit laisser entendre qu'il se sent en pleine harmonie avec sa décision et n'éprouve pas le moindre doute, soit qu'il témoigne d'un désengagement affectif et d'un détachement émotionnel suspects. Le sourire-rictus qui marque sa victoire, comme une bataille qu'on gagne, trahit également une certaine dimension revancharde de sa démarche. Le personnage semble ressentir son admission parmi les Sioux comme une vengeance³⁰², plutôt que comme une victoire.

Si Steiger fait montre d'un manque de sincérité envers les Sioux, et semble conscient de ses propres contradictions, il se révèle plus authentique avec un Yankee. O'Meara est délégué par Blue Buffalo pour négocier avec le Capt. Clark (Brian Keith) et ses hommes la construction d'un Fort. O'Meara doit veiller à ce que les américains respectent les conditions des Sioux pour installer leur Fort dans les environs. Une confiance et un respect mutuel se nouent entre O'Meara et le Capt. Clark. Lors d'une discussion ils évoquent leur point de vue sur la guerre qui vient de se terminer et dans laquelle ils étaient ennemis³⁰³. O'Meara vient s'asseoir à côté de Clark : « We had the right to fight for our rights. » En prononçant ses mots, O'Meara/Steiger se rapproche du Capitaine, dans l'attente anxieuse de sa réponse. Clark

³⁰² En effet, l'admission parmi les Sioux marque une possible revanche contre les Etats-Unis.

³⁰³ Dans le DVD: « Run of the Arrow Clip 4 ».

rétorque que Lincoln devait conserver l'unité de l'union. O'Meara répond immédiatement : « No, Union be damned, Union be damned », en reposant une tasse de café sur la table, regard baissé. Puis il s'adosse à sa chaise et continue : « There is something that you northerners don't understand. We don't like it. We don't like you making up laws. » Pendant ce temps Steiger parle d'une voix au ton égal, triste et emporté. Il parle rapidement, le corps immobile, comme s'il se parlait à lui-même, en tergiversation avec lui-même. On voit ici poindre le doute chez O'Meara. Il semble tenter de se persuader lui-même : « We never like it. We never liked it. » Il enchaîne les phrases avec une colère contenue, et joue avec ses mains pour dire : « Telling us what to do. How to think. What to think. » Sur chaque segment, il avance une main puis la recule pour appuyer son propos, semblant imiter un homme du Sud que l'on contraint à obéir à tous les ordres comme une marionnette. Puis il conclue en baissant la tête : « Who to live with. No sir. We don't like it. We'll fight it. » Le rythme rapide et le débit fluide comme une rivière au flot continu, se double d'une tonalité basse. En effet sa voix basse souligne l'introspection et le retour sur soi. Ici le caractère enfantin et simpliste du texte souligne de nouveau l'humour caustique du film, et la vraisemblance de la performance de Steiger qui parvient à rendre le personnage crédible, par une attitude en retrait, une voix basse, un débit rapide et musical, harmonieux, comme un homme en proie à une obsession malade qui le pousse à ruminer les mêmes idées sans cesse, ici exprimées à voix haute.

Suite à ce soliloque qui révèle son obsession, il relève la tête et regarde brièvement Clark, tourne le visage de droite à gauche de façon syncopée en disant : « We may go down fighting, but at least we go down like a, like a free white Christian country. » Cette fois, son obsession identitaire éclate au grand jour, et tombe le masque de Sioux. Les peaux rouges ne font pas partie de son idéal. Puis il se tait, regard baissé et léger sourire satisfait, tandis que Clark fait alors mention du Ku Klux Klan et du racisme dans le Sud. O'Meara/Steiger touche rapidement la tasse devant lui avec ses deux mains formant un triangle, remet ses mains sous

la table : « I don't know anything about that, sir », puis prend une expression légèrement offensée et renfrognée, comme si l'attaque de Clark était indigne et basse. La conversation s'achemine ensuite vers le choix d'O'Meara de vivre avec les Sioux. Cpt. Clark s'échauffe et dit que vivre avec les Sioux ne le guérira pas. O'Meara se tourne alors face à lui et s'écrie : « Cure me of what ? » Clark répond aussitôt : « Of hate. Blind hate. » O'Meara se détourne et regarde devant lui vers le bas. Il reste silencieux. Peu après, Clark affirme : « Lee's surrender was not the death of the South. It was the birth of the United States. » Sur ces mots, O'Meara regarde longuement Clark sans dire un mot. Clark jette le café qu'il a dans sa tasse en signe de dégoût, comme si le café et les pensées de O'Meara était infects/indigestes, et un fondu-enchaîné sur un écran noir conclue la scène. Ce dialogue trahit l'ambivalence d'O'Meara, son acharnement à idéaliser le Sud sur le mode du déni, son obsession pour une identité blanche, chrétienne, et du Sud. La performance de Steiger s'affirme sur le mode de la retenue ponctuée de quelques gestes schématiques, avec les mains la plupart du temps dissimulées sous la table, comme pour appuyer la mauvaise foi et la malhonnêteté intellectuelle du personnage.



La conversation entre O'Meara et Clark dévoile un O'Meara fier, imbu de son animalité, plein de morgue et d'obstination dans son désir de vengeance et son sentiment de haine.

Les revendications d'O'Meara/Steiger se distinguent par leur absurdité, et rendent le dialogue impossible avec Clark. L'attitude de l'acteur, comme un animal en alerte, qui considère la discussion comme une bataille à gagner, permet de figurer un personnage motivé par des sentiments obscurs. Lorsqu'il toise Clark à la fin de la discussion et que celui-ci jette son café, on ne sait quels sont ses émotions : colère, joie de la victoire car il a réussi à mettre Clark en colère, voire à l'effrayer, ou instinct animal avec son regard perçant d'ours prêt à attaquer ? Ce mélange d'animalité, de confiance mêlée d'hostilité, et de détermination aveugle impose le personnage comme définitivement tourné vers lui-même et vers la satisfaction immédiate de tous ses désirs.

Versatile et ambigu

Dans *Run of the Arrow*, O'Meara/Steiger défend le Sud avec une férocité animale. Davantage sur le mode du plaisir que celui de la douleur, le film met en scène des personnages qui refusent la douleur et préfèrent la satisfaction de la vengeance. Dans ce monde sans lois, peuplé de personnages solitaires, rebelles et marginaux, Steiger figure un ours mal léché, fort et maladroit, sale et suant, menaçant et versatile. Luc Moullet décrit ainsi ce carnaval d'animaux humains : « O'Meara and Driscoll, Crazy Wolf and O'Meara, Driscoll and Crazy Wolf, with their smiles of the corner of their mouths, prefigure the joys of competing or, with their dirty looks, restrain their anger when a third party or a woman intervenes. The taste for battle, for violence, creates a feeling of complicity between the adversaries, for the sake of which one saves the other³⁰⁴. » Ici Moullet semble mettre de côté un aspect essentiel : la réconciliation entre Nord et Sud après le massacre de milliers d'hommes. Difficile de mettre sur un même plan Driscoll, O'Meara et Crazy Wol le rebelle Sioux, ou de dégager une complicité entre eux, quand le ton caustique du film dévoile plutôt

³⁰⁴ Moullet, Luc. « Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps (Mars 1959) ». *Cahiers Du Cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. 151.

l'étendue de la haine entre les hommes. Même la relation de confiance entre O'Meara et Clark ne transforme en rien la haine d'O'Meara. Nicholas Garnham fait mention de la complexité de la relation entre Nord et Sud à la fin de la guerre, et la difficulté de célébrer la naissance d'une nation sur le cadavre des victimes de la guerre : « The opening images underline the pain of that birth: one American preying on the body of a fellow American like a wild animal. If the nation defines itself in terms of shared experience how can North and South be brought together when one experienced victory and the other defeat? » D'une part Moullet approche le film comme un théâtre où masculinité rime avec virilité, où la frontière entre les hommes s'efface dans un univers de présent éternel, de plaisir immédiat, de sauvagerie et de défi. Selon Moullet les différences culturelles et personnelles s'estompent pour former des relations animales et instinctives. D'autre part Garnham souligne la dénonciation sans équivoque de la guerre par Fuller, et perçoit les images de sauvagerie comme symptômes d'un glissement vers l'absurde.

Dans ce jeu entre plusieurs strates de signification et de sens multiples, le film de Fuller met en avant O'Meara/Steiger comme un personnage à multiples facettes. La versatilité de l'acteur s'accorde parfaitement à l'ambiguïté du film de Fuller. Les interprétations multiples du film, de Moullet à Garnham, montrent la complexité à l'œuvre. Par exemple, Michael Richardson décèle une binarité entre les Sioux d'un côté, et les américains de l'autre : « The lesson O'Meara learns is that, even though he has a greater affinity with the Sioux than with the Yankees, he is culturally tied to the latter and cannot cross the cultural boundary to become 'other'. He therefore has to reconcile himself with the new reality. This is explicitly spelled out by the commentary at the end: 'the surrender was not the death of the South, but the birth of the United States'³⁰⁵. » Pourtant ce cheminement de Richardson ne prend pas en compte l'ambiguïté du film, particulièrement dans le

³⁰⁵ Richardson, Michael. « Chapter 2. The Myth of the Frontier ». *Otherness in Hollywood Cinema*. 43.

commentaire, qui vient non comme une conclusion ou une leçon, mais comme une phrase ironique. A qui s'adresse ce commentaire ? Il peut possiblement s'adresser à O'Meara, aux spectateurs, aux indiens. On ne peut parler d'affirmation politique, mais plutôt de subversion : la naissance que nous a montré Fuller n'a rien d'idyllique, avec la circularité de la dernière balle tirée à la guerre qui achève finalement sa cible du début à la fin du film.

Cette ironie et ce ton subversif du film se conjuguent avec la performance de Steiger de manière harmonieuse, presque à l'insu de l'acteur qui déclare : « I didn't know how to play that part, but the thing was I was absolutely sure I wanted to do it. It was something different. We worked together at his house on the role for three weeks — maybe a month. Then we went to shoot the picture, and we never talked again about it. [...] He knew nothing about acting! I can hardly understand how he became so successful. For what? Just a couple of pictures³⁰⁶. » Le travail en amont du film et pendant le tournage suggère des malentendus et une animosité réciproque, notables dans les déclarations de Fuller et de Steiger. Il semble que cette animosité serve le film et le personnage, dans lequel Fuller donne à Steiger un rôle sur mesure qui lui permet de manier les outils de la Méthode, d'utiliser son corps massif et légèrement bedonnant, de développer son jeu imprévisible et ses variations rapides de rythme, de travailler sur le regard et le jeu avec les autres, enfin de s'imposer comme l'acteur de la versatilité, de l'ambiguïté et de l'ambivalence. La collaboration entre les deux hommes porte ses fruits, et permet à Steiger de travailler sur la retenue, la réserve et l'économie de gestes. Fuller pensait en effet que : « Steiger was good, providing he was kept under control³⁰⁷. » Steiger lui apprécie les réalisateurs qui lui laissent plus de liberté, mais au-delà de ces défiances mutuelles, on peut remarquer la complexité de la performance de Steiger dans ce film.

³⁰⁶ De Celis, Santiago Rubín. « Confessions of a Hollywood Tough Guy ». *Bright Lights Film Journal, An Interview with Rod Steiger*.

³⁰⁷ Hutchinson, Tom. *Rod Steiger, Memoirs of a Friendship*. 84.

La dénonciation des mascarades de la société

La plupart des personnages étudiés dans cette partie sont des gangsters ou des criminels (mis à part O'Meara le guerrier), vivent dans la marginalité et évoluent dans un climat explosif de violence et de tension. Ils ont pour modèles de masculinité le pouvoir de domination, et se débattent entre ce que la société attend d'eux et offre comme modèles, et leurs propres désirs et intérêts. Plusieurs de ces personnages affichent un mal-être et une identité multiple. Par exemple, l'identité de Sport/Keitel dans *Taxi Driver* se divise entre l'homme tendre et enveloppant et le proxénète qui objective le corps de celle qu'il aime, de même que Charley/Steiger dans *On the Waterfront* ne peut réconcilier le frère qui aime et le syndicaliste corrompu et mafieux. En général le Moi social comporte plusieurs facettes que l'on peut facilement concilier, avec plusieurs registres de langue selon les contextes et les communautés de pratique (du registre familial avec la famille proche au jargon professionnel). Mais ce qui caractérise Sport et Charley c'est l'incompatibilité des registres et des facettes. Sport passe du langage fleur bleue avec Iris au jargon du proxénète qui monnaie son corps. Charley tente d'exprimer l'amour pour son frère tout en lui annonçant que s'il refuse la proposition du syndicat il va mourir. La dichotomie entre l'homme et la profession, entre l'humanité du personnage et la brutalité du contexte social et économique (historique dans le cas d'O'Meara), provoque un malaise, visible dans le corps de l'acteur et dans son langage.

Ainsi la relation conflictuelle entre individu et société apparaît clairement, et ces personnages de gangsters ou de criminels reflètent la vanité et l'absurdité des modèles-normes de masculinité (Charlie dans *Mean Streets*), du nationalisme à outrance (O'Meara dans *Run of the Arrow*), du professionnalisme forcené (The Wolf dans *Pulp Fiction*), ou encore de la respectabilité de métier, qui dissimule parfois un psychopathe (Myron Hatch

dans *The Neighbor*). Ces performances révèlent aussi la complexité des relations entre image et intentions, entre sentiments et action. Par exemple Al Capone/Steiger se donne en spectacle et construit une image de simplicité, de franchise, de courage, de force et de menace, motivé par la soif de respectabilité avec le fantasme que tous se prosternent devant lui. A l'inverse Zammeti/Keitel dans *Crime Spree* se bâtit une image de force tranquille et détachée, avec son air blasé de sage aux mille expériences, que plus rien ne peut étonner ; image qui correspond à son désir de prendre sa retraite et de jouir de son statut d'icône sans avoir à faire d'efforts.

La comédie sociale semble ici passionner les acteurs Keitel et Steiger, se prêtant volontiers à des personnages rebelles, en marge de la société ou opprimés socialement. Ils aiment explorer les personnages sombres, aux conflits intérieurs, en situation de survie. Tandis que Keitel opte pour la figuration du tiraillement intérieur, de la torture mentale, de la mélancolie ou de la nostalgie et met à jour la tyrannie sociale qui tue le désir et restreint les possibilités de plaisir ; Steiger penche du côté de l'ambivalence, de la versatilité, et dénonce les mascarades sociales que sont les images de pureté, de bonne morale ou d'héroïsme.

DEUXIEME PARTIE

DES PERFORMANCES-EVENEMENTS

Quand Ethan Silverman dit à Keitel qu'on le connaît pour ses personnages qui viennent d'environnements très durs, ce dernier tient à éviter les généralisations : « I would only have to say that if anyone has an opinion of me, an idea of me, and they are intelligent people, then they must see all of the work. [...] And there's nothing worse than someone knowing a little bit of something³⁰⁸. » En effet, le travail de l'acteur Keitel procède moins d'une image stylisée que l'on retrouverait dans chaque film, que d'une performance-événement pour laquelle chaque nouveau personnage et chaque nouvelle scène sont abordés comme des événements uniques, à l'inverse d'une essentialisation des personnages, et vers une approche de l'identité comme mouvement permanent. Cette tendance se retrouve particulièrement dans les personnages du Lieutenant dans *Bad Lieutenant*³⁰⁹ et de Jimmy 'Fingers' dans *Fingers*³¹⁰. De la même façon, Steiger éloigne ses personnages d'une conception figée de l'identité, comme on peut l'observer dans *Jubal*³¹¹ et *The Pawnbroker*³¹². Dans ce sens, on choisit ici la notion de *performance-événement* en tant que méthode de

³⁰⁸ Silverman, Ethan. « Harvey Keitel ». *BOMB*, No. 33, Fall, 1990. 50.

³⁰⁹ *Bad Lieutenant*. Dir. Abel Ferrara. By Victor Argo, Paul Calderon, Abel Ferrara and Zoe Lundt. Perf. Harvey Keitel, Victor Argo, Paul Calderon. Bad Lt. Productions, États-Unis, 1992.

³¹⁰ *Fingers*. Dir. James Toback. By James Toback. Perf. Harvey Keitel, Tisa Farrow, Jim Brown. Brut Productions, Fingers Productions Inc., États-Unis, 1978.

³¹¹ *Jubal*. Dir. Delmer Daves. Screenplay by Russell S. Hughes and Delmer Daves. Perf. Glenn Ford, Ernest Borgnine, Rod Steiger, Valerie French. Columbia Pictures Corporation, États-Unis, 1956.

³¹² *The Pawnbroker*. Dir. Sidney Lumet. Screenplay by Morton Fine and David Friedkin. By Edward Lewis Wallant. Perf. Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sánchez, Brock Peters, Thelma Oliver, and Juan Hernandez. Landau Company, États-Unis, 1964.

Keitel et Steiger pour la construction de ces personnages, qui leur permet de s'éloigner des modèles-types de personnages de méchants, et de montrer la complexité et l'irréductibilité de leurs performances à un modèle-type. Chaque film est perçu par Keitel et Steiger comme une aventure, un voyage, un événement, dans le sens de la Méthode et le souci de réalisme. Ainsi, pour *Bad Lieutenant*, Keitel s'injecte de l'héroïne afin de mieux comprendre et de mieux construire son personnage : « Cette intense recherche de réalisme a donné naissance à des modes préparatoires extrêmes afin de se rapprocher au plus près de l'authenticité du personnage préconisée par Strasberg [...] c'est Harvey Keitel s'injectant de l'héroïne pour préparer son personnage dans *Bad Lieutenant* d'Abel Ferrara (1992)³¹³. » Cette recherche de l'authenticité va de pair avec l'imagination. C'est cette combinaison de l'imagination et de l'authenticité qui donne naissance à des personnages construits, à la fois crédibles et basés sur l'imagination.

Dans *Bad Lieutenant*, Keitel figure la perte de soi dans les addictions pour fuir la réalité sociale, en montrant les diverses facettes de son personnage, et son parcours intérieur, au gré des rencontres et des errances entre le monde interlope New-Yorkais et sa maison coquette de banlieue. L'acteur montre l'effet crescendo des drogues, le basculement suicidaire dans le jeu et les paris, et les moments de révélation, de souffrance, d'hallucination ou de lutte avec lui-même, l'improvisation³¹⁴ rendue possible par un travail de préparation intense. Roger Ebert fait d'ailleurs mention de la volonté jusqu'au-boutiste de l'acteur dans *Bad Lieutenant*, reconnue par l'ensemble des critiques et des professionnels lors de la première projection du film au Festival de Cannes en 1992 : « Some praised it, others walked out, but everyone seemed to agree that Ferrara and Keitel had been willing to go all the way,

³¹³ Laporte-Rainville, Luc. « La Méthode Strasberg : jeu et authenticité ». *Ciné-Bulles*, vol. 29, no. 1, 2011. 31.

³¹⁴ A propos de l'improvisation, on peut citer les acteurs de *commedia dell'arte*, qui gardent le même personnage toute leur vie et répètent jusqu'à tellement maîtriser le geste et la parole de leur personnage qu'une fois sur scène ils peuvent improviser.

to push through the edges of the envelope³¹⁵. » Dans le même sens d'une performance-événement, dans *Jubal*³¹⁶ Steiger reste concentré sur les circonstances, modulant ses réactions selon l'attitude des autres et le lieu où il se trouve. Il figure le sacrifice de Pinky pour purger la communauté de ses instincts refoulés. De la même façon, dans *Fingers*³¹⁷, Keitel affirme une performance sur le fil, pour un personnage qui survit dans un présent permanent d'insatisfaction et d'insécurité, comme le laisse entendre la description de Stuart Byron : « His alley-cat FINGERS hero, veering between withdrawal and aggression, is a creation of detailed complexity³¹⁸. » Enfin, dans *The Pawnbroker*³¹⁹, Steiger crée un personnage qui diffère de tous ses rôles précédents, guidé par la nécessité des circonstances. L'acteur cite d'ailleurs ce rôle en exemple lorsqu'il évoque la nécessité de choisir des rôles excitants et qui représentent un challenge : « The actor must be interested in one thing: the part [...] I come alive more when I'm challenged³²⁰. » Voyage et expérience pour Keitel, challenge et excitation pour Steiger, ces quatre personnages et choix de performance correspondent aux aspirations des acteurs.

Cette partie se consacre à la notion de performance en tant qu'expérience des circonstances et de l'évènement. Le Lieutenant, Pinky, Jimmy et Sol Nazerman représentent cette tendance de Keitel et de Steiger à travailler sur les motivations en lien avec les circonstances. Pour Keitel, cela prend la forme du voyage intérieur, avec la performance comme voyage initiatique de l'acteur en dialogue avec le personnage. L'acteur explique ainsi la place centrale qu'il donne à l'évènement : « The important thing is, there's an event in a

³¹⁵ Ebert, Roger. « Harvey Keitel on the Edge ». Weblog post. *Roger Ebert.com*. N.p., 17 Jan. 1993.

³¹⁶ *Jubal*. Dir. Delmer Daves. Screenplay by Russell S. Hughes and Delmer Daves. Perf. Glenn Ford, Ernest Borgnine, Rod Steiger, Valerie French. Columbia Pictures Corporation, États-Unis, 1956.

³¹⁷ *Fingers*. Dir. James Toback. By James Toback. Perf. Harvey Keitel, Tisa Farrow, Jim Brown. Brut Productions, Fingers Productions Inc., États-Unis, 1978.

³¹⁸ Byron, Stuart. « The Keitel method ». *Film comment*, vol.10-15, 1974-79. 36.

³¹⁹ *The Pawnbroker*. Dir. Sidney Lumet. Screenplay by Morton Fine and David Friedkin. By Edward Lewis Wallant. Perf. Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sánchez, Brock Peters, Thelma Oliver, and Juan Hernandez. Landau Company, États-Unis, 1964.

³²⁰ « From The Vault 264 Master Class in Acting with Rod Steiger ». *The Future of American Film*, no. 3.

scene. You must speak to that event, and everything the actor does must be to fulfill that event. Then all the other events in the scenes add up to the play³²¹. » Cette conception se rapproche des notions d'objectif et de super-objectif de Stanislavski³²². Pour Steiger, la notion de performance qui met également au centre l'évènement, relève de son désir d'ouverture et de diversité : « I don't understand when I hear a lot of actors say : 'That's not good for my image'. I feel like tapping them on the shoulder and saying: 'I'm sorry you only have one image. You're supposed to be able to create all sorts of images. You're supposed to be all sorts of people³²³. » Pour parvenir à figurer des personnages divers, il travaille sur l'instant, modulant son jeu au gré de l'interaction entre les faits du réel et les réactions du personnage. Dans cette partie nous observerons donc cette relation complexe entre faits et émotions, entre actes et motivations, qui se dégage des quatre performances choisies et distingue Keitel et Steiger par leur éloignement des modèles habituels de rôles de méchants et leur exploration de la subjectivité et la relativité des notions de Bien et de Mal de leurs personnages. De personnages qui transgressent la loi dans *Bad Lieutenant* et dans *Jubal*, on continuera vers des personnages qui se débattent avec leurs notions conflictuelles de l'identité, Jimmy (*Fingers*) et Sol Nazerman (*The Pawnbroker*).

Au cœur de ces transgressions et de ces conflits se trouve le mythe d'une masculinité naturelle, faite de pouvoir, de stoïcisme, de sang-froid et de maîtrise, qui participe de l'incapacité des personnages à communiquer et de leur enfermement/isolement. En effet, Steve Neale explique que le silence caractéristique de l'image d'Épinal du « vrai » homme indique une défaillance du langage :

³²¹ Silverman, Ethan. « Harvey Keitel ». *BOMB*. 50.

³²² Selon Stanislavsky, l'acteur doit prendre en compte le super-objectif du personnage, c'est-à-dire son but ultime, ainsi que les objectifs, c'est-à-dire les divers micro-objectifs et motivations du personnage qui apparaissent selon les actions et les situations.

³²³ Felix, Hubert. « Rod Steiger: a passion for the gift of life ». *Screen Actor*, Aug 1984. 45.

Language is a process (or set of processes) involving absence and lack, and these are what threaten any image of the self as totally enclosed, self-sufficient, omnipotent. The construction of an ideal ego, meanwhile, is a process involving profound contradictions. While the ideal ego may be a 'model' with which the subject identifies and to which it aspires, it may also be a source of further images and feelings of castration, inasmuch as that ideal is something to which the subject is never adequate³²⁴.

Cette mise en évidence d'une contradiction par Steve Neale apporte un nouveau point de vue sur les performances de Keitel et Steiger étudiées dans cette partie. D'abord on pense au silence du Lieutenant, qui ne communique que pour obtenir ce qu'il désire, et finit par traduire ses émotions et ses sentiments par des sons animaux, des plaintes et des gémissements, comme autant de manifestations de son impuissance. Puis il y a Pinky, personnage peu loquace, qui se retrouve emprisonné dans son image d'omnipotence et préfère l'action néfaste et malveillante (puis criminelle) à l'expression de tout sentiment. Ensuite on peut évoquer Jimmy, toujours tiraillé entre les images maternelle et paternelle, qui ne parvient jamais à se rapprocher ni de l'une ni de l'autre, ce qui le détruit. Enfin, Sol Nazerman se terre dans un silence de mort-vivant - Michael Berenbaum décrit bien le personnage : « He lives without passion without pity, without love, dead perhaps even in life³²⁵ » - avant de sombrer dans des épisodes psychotiques. Dans ces quatre performances, Keitel et Steiger figurent l'enfermement dans des images de masculinité naturelle. Tantôt ils ne se sentent pas correspondre à cet idéal, ce qui provoque un sentiment d'impuissance et de castration ; tantôt ils ressentent une forme d'extase ou de satisfaction, dans l'illusion qu'ils se rapprochent d'une image qui de toute façon n'est qu'un mythe. Le mouvement entre extase et

³²⁴ Neale, Steve. « Masculinity as Spectacle ». *Screen*, vol. 24, no. 6. 1983. 7.

³²⁵ Berenbaum, Michael. « Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust ».

[Http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=jankarski](http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=jankarski). Proc. of Jan Karski Conference. N.p., 20 Sept. 2014.

désenchantement, entre sentiment de satisfaction et désillusions souligne l'effet hypnotique du mythe.

La transgression

À première vue, Keitel dans *Bad Lieutenant*³²⁶ (1992) et Steiger dans *Jubal*³²⁷ (1956) incarnent le Mal. Ils excellent en comportements déviants et criminels, en méchanceté et en violence. Devin McKinney parle alors de brutalité systématique dans le film de Ferrara : « *Bad Lieutenant* is so single-minded and so steeped in the ubiquity of brutality that its violences come to feel organic to one another-symbolically - if not actually, intertwined³²⁸. » Ce lien organique entre les différentes manifestations de violence que perçoit McKinney contredit le point de vue de Keitel sur le film : « A lot of people asked me after the screening why I'm always playing violent characters. I said I've never, ever played a violent character. I have played characters who were in deep conflict and despair and chaos³²⁹. » Ce conflit et ce chaos décrivent bien le personnage du Lieutenant, loin des méchants de films hollywoodiens qui incarnent le Mal absolu. Sa transgression de la loi et ses addictions portent le Lieutenant aux confins de l'épuisement et de la souffrance physique et morale, enfin jusqu'au suicide avec l'espoir d'une rédemption et une bonne action désespérée à la fin du film, dans l'espoir de compenser pour toutes ses mauvaises actions.

³²⁶ *Bad Lieutenant*. Dir. Abel Ferrara. By Victor Argo, Paul Calderon, Abel Ferrara and Zoe Lundt. Perf. Harvey Keitel, Victor Argo, Paul Calderon. Bad Lt. Productions, États-Unis, 1992.

³²⁷ *Jubal*. Dir. Delmer Daves. Screenplay by Russell S. Hughes and Delmer Daves. Perf. Glenn Ford, Ernest Borgnine, Rod Steiger, Valerie French. Columbia Pictures Corporation, États-Unis, 1956.

³²⁸ McKinney, Devin. « Violence: The Strong and the Weak ». *Film Quarterly*, vol. 46, no. 4, Summer, 1993. 18.

³²⁹ Ebert, Roger. « Harvey Keitel on the Edge ». *Roger Ebert.com*.

De manière similaire, Pinky/Steiger semble exhiler l'envie, l'aigreur, la jalousie, la vengeance et la criminalité, pour aller dans le sens de la critique de *Variety* : « Steiger spews evil venom as the cowhand who wants the ranch and the rancher's wife³³⁰. » Cependant, l'acteur figure surtout la souffrance et l'isolement du personnage, dans les limites d'un western psychologique qui cherche à l'enfermer dans un rôle-type. Mais Steiger parvient à appuyer l'ambivalence du personnage, dont la violence se pose moins comme une volonté de nuire et un sadisme, qu'une faiblesse, une forme de masochisme et un moyen désespéré de se défendre et d'exister. De plus le choix de dénouement du film permet à Steiger de développer un personnage qui se pose comme un symptôme de la communauté toute entière. Tandis que Delmer Daves penche vers une approche éthique et une fable où le Bien et le Mal sont clairement divisés, Steiger opte pour l'ambivalence, et figure l'ultra-sensibilité de son personnage combinée avec son désir d'être reconnu, accepté, aimé et désiré, en vain.

Dans *Bad Lieutenant*, Keitel figure un lieutenant de police qui s'adonne à toutes les addictions jusqu'à perdre tout contrôle et à se laisser couler. Freud pointe la dimension inconsciente des comportements à répétition : « Les processus psychiques inconscients sont en soi "intemporels." Cela signifie d'abord qu'ils ne sont pas ordonnés temporellement, que le temps ne les modifie en rien et que la représentation du temps ne peut leur être appliquée³³¹. » Dans cette optique fataliste et pessimiste, *Bad Lieutenant* ne voit d'autre issue à ses processus psychiques inconscients que l'abandon de sa vie sur terre, suivi d'une possible rédemption. Contrairement au Lieutenant/Keitel, Pinky/Steiger dans *Jubal* ne recherche ni rédemption ni sédatifs. Tandis que le Lieutenant tente de s'évader de la réalité et de fuir les responsabilités, Pinky est exalté par la nature sauvage du Far West qui stimule sa libido et ses pulsions de violence. L'environnement urbain du Lieutenant New-Yorkais, entre la banlieue

³³⁰ « Review: 'Jubal' » *Variety*, 31 December 1955. <<http://variety.com/1955/film/reviews/jubal-1200418059/>>

³³¹ Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir »(1920). *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot et Rivages, 2001. 76.

bourgeoise où il habite, les scènes de crime et les lieux interlopes où il se perd, est un contexte de civilisation, de diversité, de divertissement mais aussi de violence et de crime, ce qui facilite son penchant pour les drogues, le sexe, le jeu, l'alcool et la violence. Si Pinky/Steiger vit dans une communauté isolée dans la nature, cet environnement ne signifie ni pureté ni sainteté. En effet les films de Delmer Daves se caractérisent par l'ambivalence de la nature, comme l'explique Bertrand Tavernier : « Living close to Nature does not confer any superiority [...] Nature plays an extremely complex role, either as savior or destroyer³³². » Le personnage de Steiger incarne cette ambivalence. Les performances de Keitel dans *Bad Lieutenant* et de Steiger dans *Jubal* explorent le passage au-delà des lois, le glissement vers la brutalité et l'isolement.

Tous deux modèles de masculinité violente et souffrante pour ces films, Keitel et Steiger offrent une performance crue de la transgression, basée sur le corps et la gestuelle. Hommes de peu de parole, Pinky et le Lieutenant existent d'abord à travers l'action. Pinky, guidé par le principe de plaisir, exige l'immédiate réalisation de ses désirs et satisfaction de ses pulsions, tandis que le Lieutenant saisit chaque occasion de donner libre cours à ses pulsions, pour vivre dans un oubli permanent. Les deux acteurs figurent l'agressivité suivie de la perte de leurs défenses.

Abel Ferrara filme le corps de Keitel, centre de son film, et suit les errances et la douleur du personnage en plans rapprochés. Keitel travaille sur l'animalité et figure un chien blessé et abandonné en montrant les dents, en gémissant et en se tordant de douleur. Janet Maslin remarque : « No matter what you thought of *Bad Lieutenant*, you couldn't take your eyes off of him. It grabbed you by the throat. He just makes you cringe in that film and yet

³³² Tavernier, Bertrand. « The ethical romantic ». *Film Comment*, 39.1, Jan/Feb 2003. 44-45.

you have to respect what he's doing. And he manages to be weirdly funny, too³³³. » Cette performance de l'extrême jusqu'à l'outrecuidance procède par improvisation et prise de risques. Ferrara filme les différentes phases de la performance de Keitel : « These scenes have been discussed and worked on and written together, so who knows where that improv begins or where there are real lines? [...] But every scene is in some sense an improvisation... because even if you use the same words, the moment is constantly happening³³⁴. » Keitel, sur le mode du happening, montre l'oubli du personnage, qui a laissé tomber son passé et mis une croix sur son avenir, aux prises avec un présent axé sur les sensations et la perte de soi. Chaque moment prend alors une intensité particulière, détaché de tout, ultime temps de répit avant la mort annoncée.

De la même façon que le Lieutenant existe par lui-même, coupé du reste du monde, Pinky se retrouve mis à l'écart de sa communauté. Mais tandis que le Lieutenant a choisi de s'évader des lois de la société et de fuir sa famille et ses proches, procédant par abandon ; Pinky s'acharne en vain à obtenir un amour et une reconnaissance qui lui sont refusés, principalement en raison de sa personnalité ambivalente et menaçante. Il finit par paniquer, plonger dans la vengeance et la violence, et ne trouvera ni pardon ni rédemption.

Tandis que Ferrara base son film sur l'intensité de la performance de Keitel, Daves utilise la faculté de Steiger à figurer l'ambivalence. C'est peut-être ce qui pousse Steiger à déclarer : « Delmer Daves, a fine craftsman but a man lacking of imagination. Anyway, it was nice to work with him³³⁵. » *Bad Lieutenant* et *Jubal* permettent aux deux acteurs de développer leur savoir-faire, et de jouir de leur habileté. Tandis que Steiger apprécie le tournage avec Daves, Keitel peut s'adonner à un nouveau voyage-limite : « This was the

³³³ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 203.

³³⁴ Abel Ferrara, dans Smith, Gavin. « *The Gambler/ Bad Lieutenant* ». *Sight & Sound*, vol. 3, no. 2, Feb 1993. 21.

³³⁵ De Celis, Santiago Rubín. « Confessions of a Hollywood Tough Guy ». *Bright Lights Film Journal, An Interview with Rod Steiger*.

import of the movie. Redemption – forgiveness – is a journey. It doesn't happen by saying, "I'm sorry", it happens through suffering and torment, through anguish³³⁶. » D'une certaine façon ces deux personnages donnent l'occasion à Keitel et Steiger de pousser à l'extrême pour l'un l'intensité de sa performance, pour l'autre l'ambivalence, avec les limites que cela implique, car les réalisateurs semblent se reposer sur leurs performances sans y contribuer. Ainsi, Janet Maslin déclare : « Mr. Keitel gives the Lieutenant's role his all, which is sometimes more than it requires. At its best, the performance conveys a lost, sardonic character in real pain; at other times, Mr. Keitel's Lieutenant is too stonily silent to evoke much feeling³³⁷. » En réalité, nous verrons que la performance de Keitel passe par toutes les nuances de son personnage et figure son évolution de manière très précise sous la forme d'un crescendo. La concentration des deux films sur le corps de l'acteur et sur les pulsions offre à Keitel et à Steiger des rôles où l'inconscient peut s'exprimer et où l'harmonie psychophysique de Stanislavski joue un grand rôle.

L'au-delà des lois, de la culpabilité au pardon, *Bad Lieutenant*³³⁸ (1992)

Dans ce film policier dramatique, Keitel incarne le Lieutenant (il ne porte pas d'autre nom), un officier de police new-yorkais qui se drogue, boit, fréquente des prostituées et des junkies, vole la drogue sur les scènes de crime où il travaille, parie de l'argent sur des matchs de baseball, espionne une bonne sœur nue dans un hôpital lors d'un examen médico-légal et se masturbe devant deux jeunes filles qui conduisent sans permis en leur demandant de mimer une fellation. Tandis que la consommation de drogues et d'alcool va crescendo, il

³³⁶ Salter, Glenn. *The Films of Harvey Keitel*. 69.

³³⁷ Maslin, Janet. « *Bad Lieutenant* (1992) ». *New York Times*, 20. November, 1992.

³³⁸ *Bad Lieutenant*. Dir. Abel Ferrara. By Victor Argo, Paul Calderon, Abel Ferrara and Zoe Lundt. Perf. Harvey Keitel, Victor Argo, Paul Calderon. Bad Lt. Productions, États-Unis, 1992.

s'épuise. Richard Corliss note le ton glacial du film : « *Bad Lieutenant* is a serious film about the gnawing of conscience and the thirst for redemption, but the tone is so dispassionately vile it may leave viewers shaken or sick³³⁹. » En effet, la caméra suit le personnage sans interruptions, filmant le crescendo de souffrance, les errances, et la perte de soi. D'une certaine manière c'est un film-happening autour de l'improvisation d'Harvey Keitel. Cette improvisation est rendue possible par le long travail de préparation avant le film, dont Keitel fait mention avec son immersion dans le milieu de la police : « I hung around with Dennis O'Sullivan and his detectives [...] Until you touch what they have to touch i.e. a dead body, you can't know what they go through³⁴⁰. » Dans ce film indépendant à petit budget tourné en 20 jours, tout tourne autour du personnage de Keitel et de sa performance, pour laquelle il gagne le prix du meilleur acteur aux Independent Spirit Awards et aux International Fantasy Film Award en 1993. Sans regarder le passé du personnage, sans donner d'explications ou de contexte, le film se concentre sur quelques jours de sa vie, les derniers. Dans ce sens, la succession d'évènements livrés de manière crue se rapproche d'un happening³⁴¹, tel que le définit Judith Rodenbeck : « Happenings are events that, put simply, happen [...] They appear to go nowhere and do not make any particular literary point³⁴². » Dans *Bad Lieutenant* le personnage lui-même ne va nulle part et ne fait pas sens. Image de l'absurde, il se perd entre recherche de plaisirs immédiats et soif de rédemption. C'est son parcours émotionnel, spirituel et animal, que Keitel figure, dans une performance marquée par la crudité et la nudité.

Entre happening et parcours initiatique du mal à la rédemption, la performance de Keitel montre la masculinité en péril, l'homme pris au piège entre deux modèles : celui de la

³³⁹ Corliss, Richard. « Adding Kick To The Chic ». *Time*, 140.20, 1992. 95.

³⁴⁰ Thompson, David. « Harvey Keitel: Staying Power (interview with Harvey Keitel) ». *Sight and Sound*. 25.

³⁴¹ Le terme « happening » a été inventé par Allan Kaprow, un peintre américain qui propose les premiers happenings artistiques, en 1958.

³⁴² Rodenbeck, Judith. « Madness and Method: Before Theatricality ». *Grey Room*, No. 13, Autumn, 2003. 57.

violence, de la dureté et de la jouissance permanente, et celui du bienfaiteur, dicté par sa foi catholique. Comme le souligne Judith Surkis, l'histoire des masculinités montre que les modèles sociaux de masculinité s'immiscent de la sphère publique à la sphère privée : « le social structure les rapports les plus intimes d'amour et de domination, [...] En prenant pour fondement un modèle naturaliste, la masculinité moderne s'est étroitement liée à une conception corporelle de la différence sexuelle³⁴³. » Dans ce sens, le corps de l'acteur est au cœur du film, corps montré nu, en gros-plan, lieu de l'autodestruction, du leurre social et symptôme de la folie. Gilles Marsolais souligne la place centrale de Keitel dans le film, et met en question l'avis de Ferrara dont il fait mention et qui stipule que le Lieutenant représente un homme ordinaire auquel tous peuvent s'identifier : « Centré sur Harvey Keitel dans le rôle d'un flic inquiétant qui a franchi la frontière de la criminalité, *Bad Lieutenant*, sixième film d'Abel Ferrara, un spécialiste des films de série B racoleurs, exploite la violence d'une façon gratuite et particulièrement complaisante³⁴⁴. » Parlant aussi de voyeurisme, Marsolais met en cause les scènes de masturbation et de nudité. On comprend par le biais de cette critique l'impact du film, qui explore le rapport au corps et à la morale sans concessions. Marsolais met aussi en valeur la performance de Keitel, qui figure la violence (perçue par Marsolais comme gratuite) qui se produit lors du glissement au-delà du principe de réalité.

L'abandon et l'isolement

Le Lieutenant fuit la vie de famille et les responsabilités, pour se plonger dans une double vie qui pourrait sembler riche en sensations de jouissance et de volupté. Il passe la majeure partie du temps hors de l'espace familial, chez les prostituées, les junkies, les bars et

³⁴³ Surkis, Judith. « Histoire Des Hommes Et Des Masculinités: Passé Et Avenir ». Introduction. *Hommes et Masculinités de 1789 à nos Jours: Contributions à l'histoire du Genre et de la Sexualité en France*. By Régis Revenin and Alain Corbin. Paris: Autrement, 2007. 16.

³⁴⁴ Marsolais, Gilles. « Le cinéma (indépendant?) américain ». *24 images*, n° 62-63, 1992. 38.

les boîtes de nuit³⁴⁵. Mais comme le souligne Salter Glenn, Keitel « described gambling, sex, drugs as escapes from reality and from the struggle (instead of recreations)³⁴⁶ ». Dans ce sens, sa performance dans le film souligne la douleur du personnage, son incapacité au plaisir, à l'opposé de l'extase. Toujours en train de fuir la réalité et les problèmes, il s'évade dans la drogue, le sexe et les paris. Mais cette évasion devient prison, détruit son corps et ses liens avec sa famille, enfin lui crée des problèmes insurmontables, et il se retrouve à ne pas pouvoir rembourser ses dettes de jeu. Keitel figure particulièrement la douleur du père, rôle qu'il a abandonné, et dans lequel il se sent impuissant. Marshall Fine fait mention de cette perte de liens entre le Lieutenant et la vie qu'il a construite : « With his alternately deadened and self-hating expression, Keitel captures the sense of someone who has lost contact with everything that matters in his life, someone who has given up and is simply trying to numb himself against any experiences between now and the inevitable end³⁴⁷. » Pour figurer cet abandon des autres et de sa propre vie, Keitel montre l'engourdissement du personnage, mêlé de douleur, et de confusion.

On observe en effet la déchéance physique et morale du personnage, son comportement suicidaire et son isolement. Parallèlement à cette existence terrestre, on suit le voyage spirituel du personnage et sa recherche de rédemption. La caméra suit le Lieutenant dans ses méfaits et ses excès jusqu'à une rencontre-révélation avec une bonne sœur (Frankie Thorn). Chargé d'enquêter sur son viol³⁴⁸, il ne peut croire qu'elle a pardonné aux deux violeurs : « I have prayed for the souls of the boys who raped me. » Devant cette attitude qui le bouleverse, le Lieutenant décide de sauver les deux criminels et de leur donner une

³⁴⁵ La maison est filmée comme un univers surréaliste, car la caméra adopte le point de vue subjectif du Lieutenant à la vision altérée par l'utilisation des drogues ; ou montre le Lieutenant comme un zombie qui se rattrape aux meubles pour ne pas tomber ou s'écroule dans le canapé après ses nuits blanches.

³⁴⁶ Salter, Glenn. *The Films of Harvey Keitel*. 69.

³⁴⁷ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 198.

³⁴⁸ Ce viol a eu lieu dans l'église, et elle a été molestée avec un crucifix.

deuxième chance, recherchant à travers cet acte de pardon sa propre rédemption. Il abandonne tout espoir pour son passage sur terre et s'en remet à Dieu. Il abandonne également sa famille, son métier, enfin sa vie.

Dans sa famille, le Lieutenant/Keitel figure surtout l'absence et le renoncement. Après une nuit à voler de la drogue sur une scène de crime, à parier de l'argent sur des matches de base-ball, à espionner l'examen médical de la nonne à l'hôpital après son viol, à absorber des doses massives de cocaïne dans sa voiture et à se masturber devant deux jeunes filles, on retrouve le Lieutenant/Keitel à l'église avec sa famille³⁴⁹. Il peine à rester éveillé et aperçoit à peine sa fille qui reçoit l'hostie, à travers l'effet flouté de la caméra, point de vue subjectif du personnage qui voit trouble. Il porte un costume noir, une chemise blanche et une cravate blanche en soie, costume de respectabilité que vient contredire son attitude. Raide, l'air absent, le visage qui peine à rester droit et le menton relevé légèrement comme pour éviter de piquer du nez, le regard fuyant vers le haut comme pour lutter contre la tentation de fermer les yeux, il semble appartenir à un autre monde. Lite (Anthony Ruggiero) vient discrètement lui rappeler sa dette de trente mille dollars pendant la messe, mais le Lieutenant déclare qu'il veut doubler le pari sur le prochain match de base-ball. Tandis qu'en fond sonore on entend « the body of Christ » à chaque fois que qu'un fidèle reçoit l'hostie, on voit en plan rapproché Keitel/The Lieutenant dire à Ruggiero/Lite : « There's no way I'm gonna let that bastard take my money. » Il marmonne ses mots à voix basse et lente, regard éteint, sourcils légèrement froncés et bouche à peine entrouverte. Enfin ses yeux deviennent rouges et larmoyants l'espace d'un instant : « The body of Christ. » Dans cette scène, le personnage semble déjà coupé du monde des vivants et son seul émoi semble religieux, mais il est difficile de dire si son bref afflux d'émotion est lié à la religion, au plaisir mêlé de peur du pari, ou à la rage de perdre son pari. Il s'agit certainement aussi de panique, car il vient de

³⁴⁹ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 1 ».

faire un pari impossible sur une somme d'argent qu'il sera incapable de rembourser. Mais au moins il se trouve dans un lieu saint qui le sauvera peut-être de l'enfer. Keitel figure de concert la fatigue extrême, la colère, la peur et le côté religieux du personnage ; enfin son abandon et son absence en tant que mari et père, et la coupure du lien avec tout son entourage.

En effet, il est devenu fantôme dans sa maison. Après une nuit d'orgies et de drogues, il dort sur le canapé du salon en teeshirt sans manches³⁵⁰, indifférent à sa petite fille (rôle que joue sa véritable fille, Stella Keitel, qu'il a eue avec l'actrice Lorraine Bracco) qui essaie en vain de le réveiller pour lui montrer un dessin. Un plan d'ensemble cadre le lieutenant dans son décor domestique, propre et mignon. Au bout de la table de la salle à manger, on le distingue à l'arrière-plan passer péniblement de la position allongée, réveillé par la sonnerie du téléphone, à la position assise. Puis il allume la télévision pour regarder le match de baseball. Il se lève, les yeux hagards et rouges cernés de noir, applaudit au ralenti devant le match, puis rejoint le canapé en titubant. Comme son équipe (les Dodgers) est en train de perdre, il baisse le visage, se prend la tête dans les mains et souffle en entendant les résultats, tandis qu'au premier plan la famille se met à table en silence pour le repas, avec nappe rose, sets de table à tulipes roses et bouquet de fleurs en tissus rose dans un vase rond et rose. Même les murs de la salle de séjour sont peints en rose pastel. Puis le Lieutenant à l'arrière-plan dans la partie salon se lève le corps penché vers l'avant avant de se traîner vers le couloir comme un zombie. Par ses déplacements et sa façon de lutter pour instiller de la vie dans des membres endoloris et lourds, Keitel figure un zombie. Plus tard c'est dans le même silence que le lieutenant sniffe de la cocaïne dans le couloir de sa maison sans se cacher, témoignant de sa perte³⁵¹. Sa belle-mère le surprend sans dire un mot. Ici on voit la résignation de sa famille, qui choisit le silence face au comportement du Lieutenant. Roger Ebert parle

³⁵⁰ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 2 ».

³⁵¹ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 3 ».

d'empathie des spectateurs avec le personnage à ce point du film : « At that point we empathize with the burden of fatigue, dread and pain that he carries around all day. It is his own fault, but still it is a fact, and at moments like that we understand that, as deep as his badness is, that is how deep is his need for redemption³⁵². » Par la figuration de la fatigue, de la douleur et de la terreur, Keitel montre les implications du comportement du Lieutenant, et son humanité, ainsi que son isolement et l'abandon de sa famille.



Dans son salon aux teintes roses et saumon, le Lieutenant émerge de sa torpeur après une nuit de drogues et d'orgie pour regarder le match de base-ball. L'espoir lui donne l'air de flotter en suspension, dans l'attente d'un éblouissement qui se transformera en douleur de la déception.

Cette exploration de l'humanité du personnage se poursuit dans la scène suivante³⁵³, alors qu'il fait preuve de la tendresse et la douleur qu'il éprouve en tant que père. Il se rend dans la chambre de ses enfants, titube jusqu'au petit lit, les mains vers l'avant comme un somnambule, avant d'attraper le cadre du lit pour ne pas tomber. Ces images en plan

³⁵² Ebert, Roger. « Harvey Keitel on the Edge ». *Roger Ebert.com*.

³⁵³ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 4 ».

d'ensemble nous montrent en point de vue objectif les errances d'un homme déjà mort. Dans la pénombre de la chambre où dorment ses deux petites filles, le Lieutenant/Keitel se déplace avec les épaules crispées, les bras écartés du corps et les mains ouvertes, doigts écartés et recroquevillés, le corps légèrement déséquilibré vers l'avant, prêt à se rattraper en cas de chute, à agripper ; et pour se diriger dans la semi-obscurité. Il va voir chacune de ses filles et avance au ralenti une main vers elles comme pour leur caresser la main, puis recule prudemment pour ne pas les réveiller et pour ne pas tomber sur elles. Quand il sort de la chambre il se dirige face caméra jusqu'au gros plan, et offre un visage contracté, bouche pincée, sourcils froncés et regard vide. Dans le film c'est le dernier moment où le Lieutenant voit ses filles, et marque donc un adieu. Le Lieutenant/Keitel semble conscient de son état et fait tout ce qu'il peut pour ne pas faire de bruit, et ne pas réveiller ses filles et leur offrir cette vision d'un père déjà mort. Cette scène semble symboliser l'attitude d'un père qui choisit de s'absenter plutôt que d'avoir une influence néfaste sur ses enfants.

Lorsqu'il ne peut s'absenter, il révèle son incapacité à assumer son rôle de père et son indisponibilité. Physiquement présent, il n'en reste pas moins absent mentalement. Dans la séquence d'ouverture du film, il accompagne ses fils en voiture à l'école parce qu'ils ont encore raté leur bus³⁵⁴, selon eux parce que leur tante Wendy monopolise souvent la salle de bains. Un plan rapproché dans la voiture montre le Lieutenant/Keitel au visage plein de colère qui dit à ses fils³⁵⁵ : « Hey listen to me. I'm the boss, not Aunt Wendy. When it's your turn to use the bathroom, you tell Aunt Wendy to get the fuck out of the bathroom! » En prononçant ses mots il brandit un doigt vengeur et accentue le « fuck ». Il continue devant ses fils apeurés au visage renfrogné : « What are you, men or mice ? [...] Call me I'll throw her the fuck out. » L'air excédé, il parle avec peine d'une voix ralentie qui trahit sa fatigue, et les

³⁵⁴ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 5 ».

³⁵⁵ Ses fils semblent avoir moins de dix ans.

phrases sortent avec une puissance venue d'outre-tombe. Ses fils le regardent l'air interrogateur et semblent circonspects, avant de se remettre à chahuter. Il monte le son de la radio pour entendre les commentaires d'un match de base-ball. À propos de cet exemple paternel, Brad Stevens suggère que le Lieutenant : « communicates little to his biological sons except masculine aggression³⁵⁶ ». Peut-être se base-t-il sur les mots du personnage : si Wendy monopolise la salle de bains, ses fils n'ont qu'à l'appeler et il la jettera dehors, « comme un homme ». Cependant peut-on parler de communication quand ce qui motive avant tout le Lieutenant est de ne pas avoir à amener ses enfants à l'école, car cela contredit sa décision de s'absenter le plus possible de sa vie familiale, écourte une nuit de sommeil déjà brève, et le pousse à prendre de la cocaïne pour survivre? En effet, quand il dépose ses fils il ne leur lance même pas un regard. Ils lui disent au revoir et l'un de ses fils l'embrasse mais il lance juste un « yeah » lointain. Une fois ses fils sortis, il regarde autour de lui, voit la foule d'enfants qui traverse la rue, comme pour vérifier que personne ne le regarde et qu'il passe inaperçu au milieu de l'agitation, puis se met à sniffer de la cocaïne, alors que sa voiture est garée juste en face de l'école. Il prend trois lignes de cocaïne, visage tendu et impatient, puis il respire l'air un peu apaisé, se regarde dans le miroir en grimaçant légèrement et vérifie qu'il ne reste pas de poudre sous le nez. Keitel commente la scène d'ouverture ainsi :

The movie's opening sequence, I said, as the lieutenant takes the kids to school and drop them off, is so good at setting up the whole movie. He's short with the kids, he's impatient, and then we see why: he can hardly wait to get away from the school and snort cocaine. The kids were lively and happy; they didn't look like beaten children. But the father didn't seem to fit with those kids; he had another agenda³⁵⁷.

³⁵⁶ Stevens, Brad. *Abel Ferrara: The Moral Vision*. Godalming, Surrey, England: FAB Press, 2004. 161.

³⁵⁷ Ebert, Roger. « Harvey Keitel on the Edge ». *Roger Ebert.com*.

Ce commentaire contribue à l'idée d'un père absent et absorbé par une double vie d'addictions, ni particulièrement agressif avec ses enfants, ni répressif ou violent. Après avoir pris de la cocaïne, il jette d'ailleurs un coup d'œil à ses fils qui rentrent dans l'école accompagnés d'une bonne sœur, avant de démarrer. Cette alternance entre attention et absences trahit sa dépendance aux produits stupéfiants qui s'oppose à son rôle de père. Il reprend ensuite la route, avec un regard absent, et un peu moins tendu grâce à la drogue. Aucune trace de plaisir ou de jouissance ne se lit sur son visage. Il recherche seulement l'oubli, et l'indifférence.



Après avoir déposé ses fils à l'école et pris une ligne de cocaïne, le Lieutenant s'évade dans l'oubli.

Cette scène d'ouverture fait écho à la scène finale : « It opens on a daily situation – a father taking his two sons to school in a pleasant suburb – in order to arrive, finally, at the catastrophic version of this same scene: L.T. driving the two young punks through a devastated New York³⁵⁸. » Le Lieutenant cherche à s'échapper de cette situation quotidienne du début qui l'angoisse et le pousse à se droguer, tandis que dans la scène finale il veut

³⁵⁸ Brenez, Nicole. *Abel Ferrara*. Urbana: University of Illinois Press, 2007. 15.

affronter la réalité et prendre une décision : celle du pardon et de la recherche de la rédemption. Le Lieutenant/Keitel conduit Julio (Fernando Véléz) et Paulo (Joseph Micheal Cruz), les deux jeunes violeurs de la bonne sœur en voiture à la gare des bus, leur donne de l'argent et les envoie vers une nouvelle vie de Bien. Puisque la bonne sœur a pardonné à ses violeurs, le Lieutenant décide de suivre son exemple et de leur donner une deuxième chance. Une fois devant le bus, le Lieutenant/Keitel place Julio et Paulo face à lui³⁵⁹. A ce stade du film, l'homme ressemble à une bête. Les cheveux défaits, l'air à l'agonie, les yeux mi-clos et les sourcils froncés, il saisit Paulo par la gorge, le regarde droit dans les yeux avec un regard larmoyant et douloureux, le serre longuement, et sa respiration s'accélère tandis qu'il commence à parler puis relâche son cou : « If you think you're not getting on this bus... » Il reprend sa respiration, ses bras retombent le long du corps et il semble pensif, puis il gifle Paulo et termine enfin sa phrase : « you're dead wrong man ». Il parle d'une voix blanche, dans un souffle, comme s'il venait de courir un marathon. Ses yeux deviennent rouges et humides, il entrouvre la bouche et sa poitrine se soulève légèrement à deux reprises comme s'il allait parler, puis il dit enfin : « There is no fucking way are you gonna miss this bus. » Il gifle Julio. Puis il lui remet une boîte avec de l'argent, regarde Paulo puis Julio : « You're getting on this fucking bus... » Il gifle Julio encore une fois puis au bout de son geste termine sa phrase : « ... man. » Ici il s'adresse aux deux jeunes violeurs comme à ses fils, comme le confirme Abel Ferrara : « At that point those kids are his kids, [...] we're all God's children. They became his children and then he came to some kind of realization³⁶⁰. » Par son acte de générosité désespéré³⁶¹, le Lieutenant tente à la fois de pardonner et d'être un bon père, qui montre la bonne direction à ses enfants et se sacrifie pour eux. Tout au long de cette scène,

³⁵⁹ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 6 ».

³⁶⁰ Smith, Gavin. « The Gambler/ Bad Lieutenant ». *Sight & Sound*. 22.

³⁶¹ Il ne connaît pas ces deux jeunes violeurs qu'il vient de rencontrer, et ils ne manifestent aucun désir de rédemption ou de changement de vie. Le Lieutenant doit les menacer avec un pistolet pour qu'ils le suivent.

Keitel figure ce que Jason Matloff appelle : « Intensity in action³⁶². » En effet, jouant de son corps massif, il s'ancre dans le sol de manière lourde, et procède par gestes larges et emphatiques : par exemple lorsqu'il saisit Paulo, son bras est presque entièrement étiré et il lui serre la gorge de toute sa main, fermement. De même lorsqu'il gifle, c'est tout le bras qui agit, comme un ours qui donne un coup.



Le Lieutenant accompagne les deux violeurs vers leur rédemption à la gare des bus. Son corps épuisé, ses gestes lents et lourds et son regard à l'agonie indiquent la douleur de l'homme réduit à l'animalité souffrante et meurtrie.

Cette intensité se double d'animalité, car Keitel figure un corps souffrant d'une manière animale. Les yeux rouges et larmoyants, la bouche entrouverte en signe de douleur, il dit tandis que les deux jeunes s'éloignent : « 'Cause you're life ain't worth shit in this town. » Le bus démarre avec Paulo et Julio à bord, et un gros-plan sur le Lieutenant/Keitel dévoile un corps au sommet de la douleur. Il contracte tout le visage qui se mue en une grimace de

³⁶² Matloff, Jason. « Who's Afraid of Harvey Keitel? » *Premiere*, vol 18, mars 2005.100.

douleur, et émet un son continu venu de ses entrailles, entre grognement, pleur, plainte et gémissement, comme un animal blessé. Il ouvre la bouche latéralement jusqu'à l'étirer au maximum, et montre les dents comme un chien, laissant un espace entre dents du dessus et dents du dessous. Le son devient plus intense et un peu plus aigu, marqué de soubresauts, tandis qu'il lève un peu le menton et contracte son visage jusqu'à fermer les yeux. Il marque une courte pause et gémit encore, en s'éloignant le visage baissé et en se prenant la tête dans une main. La caméra le montre alors de dos s'éloignant d'un pas lent avec les genoux pliés comme si le ressort avait été cassé, tête dans la main, avec ce son plaintif, et se cognant contre la rampe de l'escalier qui mène aux bus. En lien avec ce cri de douleur, on pense à Keitel lorsqu'il suggère que son personnage a sa propre conception du bien et du mal : « It's difficult to trust someone's sense of what is good. And it seems to me that a person has the right to own that pain and to scream as a result of it³⁶³. » Dans cette scène le Lieutenant/Keitel hurle sa douleur, au-delà de tout jugement moral ou intellectuel, et selon une notion subjective du Bien et du Mal. Que son acte soit bon ou mauvais compte moins que son ressenti et sa douleur, son besoin de pardonner et de rechercher une rédemption qui est la sienne et lui appartient.



La douleur consume le Lieutenant, avec Keitel qui figure le supplice et le calvaire.

³⁶³ Schnabel, Julian. « Harvey Keitel, Zoe Lund, and Abel Ferrara ». *Interview*, vol.22, 1992. 140.

Les addictions et la déchéance

Le film suit Keitel/Lieutenant dans des gestes répétitifs de plus en plus intensifiés : prendre de la cocaïne en doses de plus en plus massives jusqu'à la pique d'héroïne, boire de l'alcool de plus en plus souvent, avoir des relations sexuelles, etc. Il veut s'affranchir des lois, des limites physiques et terrestres. Keitel joue ce crescendo dans l'éloignement du réel qui coïncide avec la progressive altération du corps et de l'esprit. Au lieu de se concentrer sur une idée de la Loi abstraite ou intellectuelle, le film opte pour les manifestations physiques du personnage comme l'explique Jaimey Fisher, parlant d'utilisation pré-symbolique du corps : « One of the most memorable and cited aspects of Ferrara's *Bad Lieutenant* is his unabashed use of Harvey Keitel's body in all of the Lieutenant's questionable predilections, especially for both drugs and sex³⁶⁴. » Keitel figure ainsi l'évolution du personnage à travers le corps. Cette déchéance physique se donne à observer minutieusement, en trois mouvements ou étapes. Derrière ce parcours se cachent les intentions du personnage, et ses objectifs. Il semble que l'addiction au jeu détermine toutes les autres addictions, car il joue sa vie et celle de sa famille. De l'espoir de gagner aux paris insensés, il doit finalement faire face à la certitude de perdre.

D'abord Keitel explore la sensation de toute-puissance et de maîtrise, avec des gestes agités, une expression de colère et d'agressivité permanentes. C'est cette première phase dans le film qui correspond le mieux à la description de Jack Hunter : « excessive physical movements and manic gestures³⁶⁵ ». Par exemple il mâche souvent du chewing-gum, se

³⁶⁴ Fisher, Jaimey. « Demythologization and Convergence: Herzog's Late Genre Pictures and the Rogue Cop Film in *Bad Lieutenant: Port of Call— New Orleans* ». *A Companion to Werner Herzog*. By Brad Prager. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 217.

³⁶⁵ Hunter, Jack. *Harvey Keitel, Movie Top Ten*. Creation Books International. 1999. 91.

gratte le nez, ne tient pas en place, et fait les cents pas lorsqu'il arrive sur les scènes de crime, au comble de l'agitation. Lèvres pincées légèrement en avant et mâchoire serrée au maximum, il affiche un sourire à l'envers, une expression de dureté et d'imperméabilité. Il parle entre ses dents, sèchement, de manière abrupte et affirmative, fermé à toute forme de communication qui ne soit agressive. Il semble encore opérationnel dans son travail de policier. La drogue, le jeu et les excès lui valent encore sa survie à travers une identité de gros dur qui semble bétonnée et hermétique. Après avoir accompagné ses fils le matin à l'école, il rejoint une équipe de policiers sur une scène de crime découvre deux jeunes femmes tuées par deux balles dans la tête dans une voiture³⁶⁶. Tandis que son collègue lui explique la situation, le Lieutenant continue de mâcher du chewing-gum et de garder son expression boudeuse et fermée. Il se penche pour regarder à l'intérieur de la voiture et le point de vue subjectif de la caméra qui correspond au regard du personnage se focalise sur les poitrines des jeunes femmes, aux chemisiers couverts de sang. Puis la caméra revient sur Keitel, qui mâche toujours son chewing-gum et se redresse en sniffant bruyamment, puis il soupire d'un air ennuyé et impatient et se tourne vers son collègue : « Anybody see anybody », une main dans la poche et l'autre bras ballant. Son collègue lui énonce les pistes de suspects, et le Lieutenant fait mine d'écouter pendant quelques secondes, sniffe à deux reprises et se gratte le nez, puis va parlementer avec trois collègues sur le prochain match de base-ball, car ils lui confient de l'argent que le Lieutenant parie ensuite. La complète indifférence du Lieutenant à la vue des deux femmes assassinées s'accompagne d'une forme de nécrophilie puisqu'on le voit regarder fixement leurs poitrines. Lorsqu'un collègue lui demande ensuite ce qu'il pense du meurtre, il répond : « terrible » d'un ton neutre et sans emphase, comme une réponse rapide de politesse, affirmant son désintérêt, afin d'enchaîner immédiatement : « You guys got money coming. What are you gonna do ? », toujours avec son chewing-gum en bouche,

³⁶⁶ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 7 ».

l'air plus jovial et les yeux narquois alors qu'il discute des paris. Pendant cette première phase du film, le Lieutenant parvient à garder le contrôle de ses gestes et de son image, parle très peu et par phrases laconiques mais qui font encore sens.



Pendant la première phase du film, le Lieutenant parvient encore à se contrôler et affiche ici une image de professionnalisme, prêt à intervenir sur la scène du meurtre de deux jeunes femmes. L'air dur, concentré et déterminé, les traces de fatigue et les traits marqués peuvent passer pour l'expression de son engagement professionnel.

Le deuxième mouvement correspond à la perte progressive de contrôle du personnage. Il recoiffe parfois ses cheveux en désordre d'un geste rapide avec un peigne, il manipule les objets brusquement et maladroitement, ses gestes ralentissent et perdent de leur précision. Il change de vêtements moins souvent et garde un polo bordeaux (ou rouge sang ?) pendant deux jours. Il a l'air hagard et son regard perd en détermination. Il parle sans réfléchir et ses mots semblent lui échapper. Convoqué de nuit pour un homme retrouvé mort, la gorge ouverte dans sa voiture, il rencontre une prostituée transsexuelle, Veronica (Lambert Moss),

qu'il appelle « baby », qui lui glisse discrètement que quelque chose se trouve à l'arrière de la voiture. Le Lieutenant se porte volontaire pour inspecter le véhicule et y trouve un gros sachet de drogue (poudre blanche)³⁶⁷, qu'il dissimule aussitôt sous sa veste ; mais en sortant du véhicule le paquet glisse et tombe sur le sol au grand étonnement des policiers autour de lui : « What's that ? » Et le Lieutenant répond calmement : « That's a key of coke. Put it in evidence. » On le voit ensuite s'éloigner et lorsqu'il est certain que les policiers ne peuvent le voir il semble laisser échapper un juron inaudible entre ses lèvres, qui indique clairement sa déception. Lors de cette scène, le Lieutenant dévoile sa perte de maîtrise. Ensuite il rejoint d'autres collègues garés non loin de là, qui lui apprennent le viol de la bonne sœur à Harlem. Les cinq policiers expriment tous leur colère et semblent bouleversés par ce viol, et proposent d'offrir 50 000 dollars de récompense à ceux qui retrouvent les meurtriers, mais le Lieutenant garde les mains dans ses poches et mâche du chewing-gum en déclarant : « Girls get raped everyday. Now they're gonna put up 50 G's just because these chicks wear penguin suits. [...] The church is a racket. » Il prononce tous ces mots tranquillement et posément, et termine par un sourire narquois en fixant l'un des policiers. Celui-ci lui demande d'avoir un peu plus de respect et s'en va. Les autres semblent interloqués, et certains sourient légèrement. Le Lieutenant est en train de perdre sa crédibilité et son bon sens.

³⁶⁷ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 8 ».



L'air tranquille, les yeux plissés presque narquois et le relâchement corporel indiquent la perte de sens, car le Lieutenant affirme d'un air détaché que le viol barbare de la jeune bonne sœur est un crime banal.

Enfin vient la troisième phase où il sombre dans la folie et l'engourdissement, marche lentement, peine à se lever d'un fauteuil, se tient aux murs pour ne pas tomber, voit tout tanguer autour de lui, s'endort constamment et se gratte ou se touche le nez de plus en plus souvent. Son corps se tasse, son cou avance vers l'avant, ses épaules se recroquevillent et il perd sa vigueur. Lors d'une scène où il boit dans un bar face au match de base-ball³⁶⁸, il a les yeux mi-clos, accoudé sur le comptoir, tassé, le cou écrasé, et soulève son verre avec difficulté. Il opère des micromouvements du visage, vers le haut ou le bas et de gauche à droite, l'air désespéré. Son regard s'éteint. Cet avachissement et cet épuisement limite alternent avec des phases de colère paroxysmiques proches de la démence. L'un de ces passages-clé montre le Lieutenant en voiture³⁶⁹, qui écoute pour la énième fois un match de base-ball entre les Mets et les Dodgers à la radio, les derniers sur lesquels il a parié plus d'argent qu'il ne sera jamais capable de rembourser. Il porte les mêmes vêtements que la

³⁶⁸ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 9 ».

³⁶⁹ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 10 ».

veille, un polo rouge sombre et une veste marron clair, ce qui laisse entendre qu'il n'est pas rentré chez lui de la nuit et qu'il ne s'est pas douché ou changé. L'homme devient animal. Avant le tournant du match qui marque la perte certaine de l'équipe sur laquelle il a misé, il se frotte les cheveux brutalement, sniffe plusieurs lignes de cocaïne, boit de l'alcool dans sa fiasque, ne cesse d'opérer des mouvements du corps d'avant en arrière, décollant son dos du dossier pour se crispier vers l'avant avec les mains sur le volant, avant de « rebondir » sur le dossier. Ses mouvements deviennent de plus en plus rapides, et la fréquence des mouvements s'intensifie. Son corps se fait encore plus compact, et tout son corps bouge en même temps comme un bloc. Ses yeux se plissent, il renifle en crispant les traits de son visage, il se touche le nez, s'essuie la bouche, encourage les joueurs, se passe la langue sur les lèvres, jusqu'à l'annonce d'un coup manqué d'un joueur de son équipe, Darryl Strawberry. Il s'écrie alors : « You cunt, you miserable fucking cunt ! » Il parle très vite en écumant de rage, frappe le volant de son poing, prend son pistolet et tire dans la radio. Remarquant qu'un passant l'observe, il prend la sirène de police qu'il met en route sur le toit de la voiture et se met à rouler vite. Le son de la sirène couvre ses hurlements et ses insultes : « You fucking piece of shit ! », et la vitesse le protège des regards des passants newyorkais. Il gémit comme un pitbull avec la mâchoire serrée, se cogne le front avec sa main, semble sur le point de pleurer de rage mais les larmes de colère ne coulent pas. Il ne peut se relâcher, sa tension est telle qu'il ne peut plus ni rire, ni sourire, ni pleurer. Il a perdu son pari et va devoir encore plus d'argent.



Lorsqu'il entend les résultats du match de base-ball à la radio, il passe de la fureur à la douleur, en proie à un sentiment de frustration indicible.

A propos de ces trois phases par lesquelles on peut noter l'évolution du personnage, il semble que l'un des principaux leitmotive se trouve dans la compulsion de jeu. Ferrara raconte qu'il a rencontré beaucoup de joueurs : « People killing each other over games. There is more passion at a Wembley soccer match than in St Patrick's cathedral. Why? People are betting their entire lives, the future of their families, on 22 people on a field, and they don't know any of them³⁷⁰. » A travers le portrait d'un joueur dans *Bad Lieutenant*, Ferrara s'éloigne du réalisme grâce à l'alternance entre points de vue objectif et subjectif de la

³⁷⁰ Smith, Gavin. « *The Gambler/ Bad Lieutenant* ». *Sight & Sound*. 20.

caméra, qui fait constamment la passerelle entre les événements et leur perception par le personnage. Keitel semble ainsi illustrer l'approche du happening selon Stanislavski :

Perhaps the most profound explanation that can be applied to a HAPPENINGS [sic] was written by Konstantin Stanislavski in 1905: "Realism and depicting the way of life have outlived their age. The time has come to stage the unreal-not life itself, as it occurs in reality, must be depicted, but rather life as it is vaguely perceived in fantasies and visions at moments of lofty emotion."³⁷¹

Sorte d'expérience de la vision fantasmagorique d'un personnage et de son monde, *Bad Lieutenant* procède de l'événement en lien avec la manière dont il est vécu consciemment et inconsciemment, plutôt que de l'intrigue. Le travail du comédien sur les émotions et l'harmonie psychophysique vient au premier plan.

Cette exploration de l'inconscient et des fantasmes dans le film nous ramène donc à Stanislavski mais aussi à Freud. Abel Ferrara parle de l'addiction au jeu comme du seul motif qui anime le personnage, ou son super-objectif pour reprendre l'expression de Stanislavski, c'est-à-dire le but fondamental du personnage, son objectif principal qui guide toutes ses actions. Si le Lieutenant semble puiser sa confiance dans la certitude de la victoire et la confiance dans le joueur Strawberry, il pourrait s'agir en fait d'un désir de perte : « if anybody is really gambling that way, it's almost a desire to lose. Anybody who is a real degenerate gambler can't be thinking they're really going to win³⁷². » A propos de ce désir inconscient de perdre, Freud liste différents types de criminels³⁷³, dont ceux qui commettent des délits pour le soulagement psychique de la transgression d'un interdit. Ils souffrent de la pression d'un sentiment de culpabilité d'origine inconnue, et quand ils commettent des

³⁷¹ Bjorkman, Carol. « Happenings ». *Women's Wear Daily*, 3 May 1966.8.

³⁷² Schnabel, Julian. « Harvey Keitel, Zoe Lund, and Abel Ferrara ». *Interview*. 140.

³⁷³ Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté* (1905-1933). Paris : Gallimard, 1985. 169-171.

méfais cette pression s'apaise un peu. Selon Freud ce sentiment de culpabilité provient souvent du complexe d'Œdipe : le désir de tuer son père et d'avoir des relations sexuelles avec la mère. Dans *Bad Lieutenant* le Lieutenant semble tout faire pour ne pas être puni : jamais on ne le soupçonne d'abuser de son pouvoir, et sa famille semble tout ignorer de ses méfaits. Ce qui pousse le Lieutenant à sa perte c'est sa recherche du plaisir et son obsession du jeu, qui dissimule peut-être un désir de punition et un sentiment de culpabilité.

Donc si le comédien montre l'apparente absence de sentiments de culpabilité du personnage, cela pourrait être démenti par la recherche de rédemption. Si le Lieutenant veut perdre, sachant que s'il ne peut rembourser l'argent des paris il sera menacé de mort, cela signifie que son sentiment de culpabilité est tel qu'il souhaite être puni par la mort. Son acte de rédemption à la fin s'explique alors comme une dernière chance avant sa mort, une tentative in extremis de transmettre à ces fils de circonstance un bon message de père. L'un des auteurs du script, Zoë Lund, souligne l'aspect surprenant de son acte de rédemption : « This a character who is so flawed that a lot of viewers can't understand how far he goes to seek redemption³⁷⁴. » Cette recherche de rédemption se donne à lire dans la scène de l'orgie chez les prostituées³⁷⁵. Le lieutenant se trouve dans l'appartement du couple de prostituées lesbiennes avec lesquelles il vient de danser un slow. Suite à une coupe franche, on retrouve le Lieutenant seul, entièrement nu face à la caméra dans un plan américain, les yeux clos, une expression de douleur et de souffrance sur le visage légèrement incliné vers le haut, et les bras en croix. Julian Schnabel parle d'exhibitionnisme de l'acteur : « There's no feeling of distance between us and Keitel's intense, almost exhibitionistic performance [...]»³⁷⁶. » Mais cette scène de nudité frontale s'apparente davantage à un exorcisme, une sorte de transe religieuse : il tangué et se meut difficilement avec des gestes ralentis. On remarque la chaîne

³⁷⁴ Schnabel, Julian. « Harvey Keitel, Zoe Lund, and Abel Ferrara ». *Interview*. 140.

³⁷⁵ Dans le DVD: « Bad Lieutenant Clip 11 ».

³⁷⁶ Romeny, Jonathan. « *Bad Lieutenant* ». *New Statesman & Society*, 19 Feb. 1993. 34.

avec un petit crucifix qu'il porte autour du cou. Les sourcils contractés vers le haut en expression de désarroi, il semble flotter en suspension les bras en l'air, puis se met à gémir, avec des petits gémissements d'animal plaintif. Keitel parle de révélation spirituelle dans cette scène : « An actor doesn't do nude scenes. An actor plays an event and tells a story [...] It's not about nudity, it's about revelation³⁷⁷. » Par l'exposition totale de son corps, l'utilisation de gestes répétitifs propres au personnage, et de gestes signifiants comme les paumes de mains ouvertes vers le ciel lorsqu'il voit le Christ, Keitel utilise la Méthode pour incarner l'excès et la folie, l'addiction aux drogues et au jeu, l'absence de morale et la perte de sens, mais aussi la révélation spirituelle, lorsqu'il entrevoit une possible rédemption et s'offre au jugement de Dieu et à son pardon.



L'expression de la perte de soi et de la douleur prime sur toute figuration de plaisir ou de satisfaction.

Perdu dans un espace dans lequel il tangue, le Lieutenant expose un corps vulnérable et sans protection.

³⁷⁷ Matloff, Jason. « Who's Afraid of Harvey Keitel? » *Premiere*. 118.

Un renouveau de la Méthode, entre réalisme et univers fantasmatique

Film d'un parcours intérieur, *Bad Lieutenant* donne à Keitel un rôle de gros dur des plus sombres. Comme l'acteur le déclare lui-même : « This character gave me the opportunity to descend into the most painful part of myself and learn about the dark places³⁷⁸. » Coupé de sa famille et de son métier, le Lieutenant s'évade à travers l'alcool, la drogue, le sexe et le jeu avant de se perdre dans ces addictions. Pour figurer ce suicide, Keitel procède par crescendo et ne perd pas de vue ni le super-objectif ni les circonstances. Le physique de Keitel, compact et musclé, apporte une présence terrienne au personnage qui rend ses tentatives d'évasion du réel encore plus frappantes. De plus, comme le remarque Simon Laisney, « Les poches relativement gonflées de ses paupières inférieures peuvent aisément mettre en valeur la déchéance et l'aliénation du Bad Lieutenant³⁷⁹. » Pris au piège de ses addictions, le Lieutenant/Keitel cligne souvent des yeux ou les garde mi-clos, comme si les substances qu'il absorbe l'empêchaient de fermer les yeux. L'abondance de plans rapprochés sur les détails du corps et du visage de l'acteur provoque une dimension intime de la performance que remarque Glenn Salter :

[Keitel] makes up in the heat of performance what Ferrara sacrifices to the coolness of art. Giving everything he's got, down to getting naked and whimpering like a whipped puppy, Keitel seems determined to plumb every intimate depth of his being. It's the ultimate method performance, harrowingly intense, uncomfortably personal³⁸⁰.

La dimension voyeuriste de la caméra s'accorde bien avec la Méthode, dont l'acteur s'inspire de manière nouvelle. Ce film lui donne l'opportunité de travailler sur les fantasmes, les hallucinations, et le trouble de perception de la réalité. Pour ce faire, Ferrara lui donne

³⁷⁸ Salter, Glenn. *The Films of Harvey Keitel*. 69.

³⁷⁹ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. 49.

³⁸⁰ Kehr, Dave. « *Bad Lieutenant* ». *Chicago Tribune*, January 22, 1993.

l'espace nécessaire pour improviser : « I just gave him his space, gave him his time. My shooting isn't separate from what he's doing - in other words. He does what he does and we film it. I don't come with some preconceived notion - how we work is organic. You work around the way he works. He's in every shot, usually alone, so that becomes part of the style of the movie³⁸¹. » Performance qui se base principalement sur l'improvisation, on peut la qualifier de performance-happening.

En effet, le film témoigne d'une volonté de laisser percevoir la part de l'inconscient à l'œuvre, parallèlement à la dimension fantasmatique. Par exemple, lors d'une séquence, le Lieutenant/Keitel croit voir le Christ dans l'église, lui hurle sa rage et son désespoir et s'écroule sur le sol en gémissant comme un animal mourant, un loup qui hurle. Cette confrontation entre celui le pécheur et le juge, qui va lui accorder ou non le pardon, trahit le sentiment de culpabilité du Lieutenant. La compulsion de répétition du Mal qui l'anime et lui procure un plaisir éphémère de satisfaction pulsionnelle pourrait dissimuler un désir de punition attendue et souhaitée, adouci cependant par la rencontre avec la bonne sœur qui lui donne l'espoir du pardon. Le modèle de masculinité de pouvoir et de domination devient ici synonyme de souffrance physique et spirituelle³⁸².

La nature sauvage : Steiger dans *Jubal*³⁸³ (1956)

Dans *Jubal*, western mélodramatique et psychologique tourné principalement à Jackson Hole dans le Wyoming, Steiger figure 'Pinky' Pinkum, un personnage à part dans sa

³⁸¹ Smith, Gavin. « *The Gambler/ Bad Lieutenant* ». *Sight & Sound*. 21.

³⁸² Certains amis de Keitel parlent également de performance-exorcisme ou de dépression nerveuse à l'écran, car il tourne le film au moment de son divorce difficile avec Lorraine Bracco.

³⁸³ *Jubal*. Dir. Delmer Daves. Perf. Glenn Ford, Ernest Borgnine, Rod Steiger. Columbia Pictures Corporation, 1956.

communauté, entre insatisfaction et ambivalence. Dans cette fable où la nature sauvage dirige les hommes, révélant leurs pires instincts, Pinky/Steiger manifeste une forme d'apathie, et une propension à devenir fou quand on s'oppose à ses désirs. Guidé par l'attrait de l'interdit (il a une relation érotique avec la femme de son patron, c'est-à-dire une figure maternelle) et sous le joug d'impulsions perverses, il recherche une figure paternelle qu'il trouve en son employeur Shep Horgan (Ernest Borgnine). La performance de Steiger va dans ce sens d'un personnage qui refuse toute frustration, opposition ou compétition, tel un enfant capricieux. Dans ce sens, il s'adonne à tous ses penchants, aussi destructeurs soient-ils. Cette tendance à laisser libre cours aux pulsions est liée dans le film à l'environnement, au contexte : celui d'une petite communauté qui vit isolée au milieu de la nature sauvage. Comme le souligne Bertrand Tavernier, « Nature should not dictate behavior, Daves suggests; rather, human beings should learn how to discover the values that underlie their lives. This, ultimately, is the subject of *Jubal* [...]»³⁸⁴. » Dans le cadre de cette dimension éthique du film, le personnage de Pinky se pose comme le symptôme d'un dérèglement. Certes le méchant du film, il se conduit avec sauvagerie. Mais le reste de la communauté manifeste autant de brutalité que lui, jusqu'à la justice sommaire rendue à la fin du film.

A ce propos, dans les films de Daves, les personnages les plus cruels sont les blancs colonisateurs, pas les indiens : « In Dave's West, it is White society that gives birth to monsters»³⁸⁵. » Ce que Michael Walker veut dire ici, c'est que la société des blancs des films de Daves devient monstrueuse quand la nature provoque le retour du réprimé. *Jubal* s'éloigne d'un manichéisme entre Bien et Mal pour mettre en avant la nécessité de se connaître soi-même pour transcender les instincts de violence et pour voir au-delà des apparences, et met en scène une intrigue complexe qui explore « the darker side of human nature through their

³⁸⁴ Tavernier, Bertrand. « The ethical romantic ». *Film Comment*. 46.

³⁸⁵ Walker, Michael. « The Westerns of Delmer Daves ». *The Book of Westerns*. By Ian Cameron and Douglas Pye. New York: Continuum, 1996. 149.

tales of wild desire and repressed passion³⁸⁶ », comme le souligne Mary Lea Bandy. Dans cette optique, la performance de Steiger explore la passion et le désir qui engendrent la violence, optant pour un jeu très physique qui souligne l'animalité du personnage.

La loi de la nature

Steiger figure un personnage ambigu, entre nonchalance et agressivité. Il joue de son ventre rebondi et de son corps massif pour souligner une pesanteur et une menace. Il ne prend pas de drogues ou d'alcool comme le Lieutenant, et ne cherche pas à s'évader. Au contraire, la nature du Far West semble agir sur lui pour encore augmenter sa libido et ses sensations. La culture, selon Freud, fait partie des sédatifs qu'il classe en trois catégories : les diversions (activité scientifique), les satisfactions substitutives (art) et les stupéfiants (action sur le corps). Tandis que le Lieutenant utilise abondamment les stupéfiants, Pinky n'a recours à aucun sédatif et se situe dans la recherche de plaisir, plus que dans le désir d'évasion. Freud rappelle que « la culture est édifée sur du renoncement pulsionnel [...] elle présuppose précisément la non-satisfaction (répression, refoulement et quoi d'autre encore ?) de puissantes pulsions³⁸⁷ ». Le personnage de Steiger dans *Jubal* représente le pulsionnel non sublimé, le refus de la culture et la recherche d'émotions violentes. Pinky ne dispose d'aucun sédatif pour adoucir un corps qui ne semble pas trouver d'apaisement dans son métier de cow-boy, mais plutôt une exaltation des pulsions. Toujours à l'extérieur, dans la nature avec les animaux dont il doit s'occuper, il semble encore plus livré à son instinct animal, qui s'intensifie jusqu'au viol de Mae, dans une étable. La vie des cow-boys semble ici exalter une animalité qu'aucun sédatif ne vient réguler. Freud rappelle que la culture permet de sublimer

³⁸⁶ Bandy, Mary Lea. « Chapter 7: The Postwar Psychological Western (1946– 1956): *My Darling Clementine* to *Jubal* ». *Ride, Boldly Ride the Evolution of the American Western*. Berkeley: U of California, 2012. 156.

³⁸⁷ Freud, Sigmund. *Malaise dans la Culture* (1929). Paris : Quadrige/PUF, 1995. 41.

le désir, mais dans l'univers des cow-boys des années 50, isolés dans la nature et sans accès à la culture, la « sublimation pulsionnelle³⁸⁸ » devient difficile, d'autant que Pinky ne semble ni religieux ni croyant.

Cet aspect sociologique du film opère en prenant Pinky comme symbole d'un glissement vers le monstrueux. L'intrigue mélodramatique met en scène Jubal Troop (Glenn Ford), embauché dans un ranch pour s'occuper des vaches par le débonnaire et misogyne Shep Horgan/ Ernest Borgnine. Celui-ci se prend d'affection pour Jubal comme un véritable père. Sa femme Mae Horgan (Valerie French) tombe également sous le charme de Jubal, plus attirant que son mari qui la considère comme un trophée, une jolie poupée indomptable. Jubal devient le centre d'attention et le préféré de tous, monopolise l'affection et la reconnaissance de Shep, et l'attirance de Mae. Pinky, un employé du ranch, jaloux, commence à haïr Jubal, tout en devant faire face à la nouvelle indifférence et au rejet dans sa communauté. Devenu indésirable, il cherche à se venger et tente de persuader Shep que Jubal a une relation avec Mae. Shep croit ce mensonge et se rend au saloon pour tuer Jubal mais celui-ci dégaine plus vite que lui pour se défendre et tue celui qu'il considère comme son père. A la fin la vérité sera rétablie, et tous sauront que c'est Pinky qui a eu une relation avec Mae, avant de tenter de la violer et de la frapper³⁸⁹ par la suite lorsqu'elle voulait mettre fin à son aventure avec lui. Finalement, Pinky sera traité comme un parasite et tué sauvagement. Cette intrigue témoigne déjà de l'absence de communication et de moyens de sublimation dans la communauté, soumise aux passions et aux pulsions qui dictent leur loi.

Dans cet environnement Pinky et Jubal fonctionnent alors comme un duo d'opposants. Jubal représente le bon fils, l'élément étranger qui a appris à sublimer ses passions et à

³⁸⁸ Freud, Sigmund. *Malaise dans la Culture* (1929). 39.

³⁸⁹ Il lui donne un coup de poing qui lui sera fatal, et tue ainsi Mae involontairement, ce qui souligne l'idée d'une force qui lui échappe et sans entraves.

résister au désir destructeur. Pinky le fils indigne représente le Mister Hyde de Jubal, son côté obscur, celui qui assouvit ses désirs sans discernement. Steiger joue beaucoup avec ses avant-bras et ses mains comme pour figurer un enfant qui veut tout attraper autour de lui. D'abord son surnom, « Pinky », évoque l'enfance, le petit garçon, les joues roses et le rougissement, voire le petit cochon. Si ses bras mobiles se montrent souvent rapides et souples, la posture du corps de Steiger imprime la pesanteur et la passivité. La nonchalance semble trahie par l'agitation des mains. On peut observer cette ambivalence lors de la scène suivante : Mae tourne autour de Jubal qui ferre les chevaux dans l'étable ; celui-ci lui demande de garder ses distances car elle est la femme du patron, puis sort pour chercher du bois. Alors que Mae s'apprête à sortir à son tour, Pinky arrive et s'adosse à la porte, un bras en l'air, main nonchalamment accrochée à une patère en métal et sourire mauvais³⁹⁰ : « I suppose you needed some wood. » Puis il avance et la porte claque derrière lui, tandis que sa main reste agrippée au crochet à vêtements, appuyant le côté « gluant » du personnage qui s'accroche et ne lâche pas prise. Il avance lentement vers elle, corps penché légèrement sur le côté et bras ballants : « If you needed some wood, you used to ask me. » Il ne la quitte pas des yeux une seconde, une main à la taille coude ouvert et l'autre sur une barrière, avec le poids du corps en appui sur la barrière comme pour mettre en avant la sensualité de son corps massif. Jusque-là Mae se contente de l'ignorer comme un pestiféré, et de le regarder avec mépris, encore sous l'effet de la frustration de ne pas avoir pu séduire Jubal.

Devant ce rejet et sous le coup de la jalousie pour Jubal, Pinky embrasse Mae de force, mais elle se débat et le menace de parler à Shep. Pinky répond : « Why didn't you think of that the first time? » Menton relevé en avant, épaules avachies, lèvres pincées en avant comme un enfant devant un gâteau qui lui est interdit, Pinky dévore Mae des yeux. Elle finit par l'implorer d'ouvrir la porte et il se traîne jusqu'à elle, adossé au mur, une main sur la

³⁹⁰ Dans le DVD: « Jubal Clip 1 ».

patère, et une main sur la hanche coude ouvert. Tout au long de cette scène, on voit la gestuelle caractéristique du personnage : la lenteur qui peut se muer brusquement en attaque, la nonchalance facilement chargée de malveillance, et une expression de méchanceté, de supériorité et de mépris sur le visage. Entre passivité et agressivité, le jeu physique de Steiger rend son personnage imprévisible et menaçant. Visage impassible et moue colérique, l'indicateur de la bestialité montante se concentre dans l'accélération de sa respiration et le gonflement de sa poitrine. Ses yeux s'ouvrent plus grand et il se met à transpirer. A la fin de la scène, Steiger avance de nouveau vers Mae, d'une démarche bancale et lourde, comme s'il boitait, et sa respiration devient courte et presque haletante ; il avance le menton et se penche vers elle : « And remember, when the house gets cold, just call for Pinky. » Sa voix se veut sensuelle et séductrice et il a de nouveau un sourire ambigu.



L'évolution de la menace, vers l'agression puis la séduction se joue devant le regard empli de dégoût de Mae. Il semble jouer avec sa proie, mais en réalité Mae domine la scène par son indifférence et son rejet. Pinky recourt à la menace, la violence, et les insinuations sexuelles en désespoir de cause, lorsqu'il découvre qu'il n'a aucun pouvoir d'influence, de séduction ou d'autorité.

Pinky fait montre ici d'un désir de vengeance, mêlé à un besoin de reconnaissance et d'amour. Il se heurte à la froideur et au silence de l'insaisissable Mae. Le départ de Mae et son refus de toutes les avances de Pinky le laissent souriant et plein d'une volonté renouvelée de la séduire, ce qui témoigne aussi de la nécessité impérieuse de son désir. La performance de Steiger se base sur l'action physique : homme de peu de mots, Pinky agit, étranger à l'introspection ou à la communication. Il se meut de manière lourde, témoignant d'une égalité

de contenance et d'apparence tout au long du film. Ses épaules se courbent facilement et ses mains ou ses avant-bras cherchent toujours un meuble ou un pilier sur lesquels s'appuyer. Masse menaçante, puissante et indifférente, le corps de Pinky incarne le vice, la monstruosité qui s'insinue ; presque une allégorie du mal. Quand il parle, il lâche ses mots de haine ou de mépris avec une répulsion pour son interlocuteur, la mâchoire tombante, les lèvres en avant et les sourcils froncés. Il avance souvent le menton vers l'avant et montre ses dents du haut comme un chien prêt à attaquer. Son regard est toujours opaque et inexpressif. Fixe et inquisiteur, il semble percer la réalité qui l'entoure à la manière d'un aigle. Figure de masculinité monstrueuse, Steiger figure un vrai modèle de gros dur, qui intime le respect sans débauche d'efforts, pour correspondre à la maxime : « Real tough men rarely need to prove it³⁹¹. » Volontiers indolent et détaché, Pinky ne fuit pas devant le danger. Campé sur ses jambes et regardant les autres droit dans les yeux, il se révèle impossible à impressionner ou à effrayer, ce qui le rend véritablement dangereux. Se tenant souvent avec une ou deux mains sur les hanches ou dans les poches, Steiger prend l'accent du Sud et sa voix se fait traînante, entre amertume, frustration, et sensualité animale. Cette ambivalence constitue la complexité de sa performance.

Cette animalité latente du personnage se réveille lors de la deuxième scène entre Mae et Pinky dans l'étable, lieu où les pulsions se réveillent, dans la seconde partie du film³⁹². En pleine nuit, Pinky abandonne son campement dans la nature avec les autres cowboys pour revenir au ranch. Jubal s'y trouve également, chargé par Shep de garder la maison. Pinky se rend chez les Horgan et menace May qui court se réfugier dans l'étable. Pinky l'y rejoint : « Come on May », dit-il en tendant la main et le bras dans sa direction : « let's treat me right, eh ? » Il respire de plus en plus fort et se déplace encore plus lentement, le corps comme

³⁹¹ Barratt, Robin. *The Mammoth Book of Tough Guys*. London: Constable and Robinson, 2011. 3.

³⁹² Dans le DVD: « Jubal Clip 2 ».

luttant contre une paralysie et une contraction des muscles. Il finit par s'agenouiller face à elle : « Come on, come on, honey », prononce-t-il d'une voix basse, à la fois tendre et menaçante. Sa posture devient bancal. Il balance de droite à gauche, comme s'il perdait l'équilibre et était pris de vertige. La caméra nous montre son visage grimaçant dans l'obscurité, filmé de profil dans l'ombre de l'étable sous un angle des plus disgracieux. L'homme est devenu monstre. Il se rapproche de Mae, lui prend le visage dans ses mains : « treat me right », « Come honey, just treat me right, just treat me right. » Il la fait se lever d'une main ferme, avance le menton vers elle, sourcils froncés, bouche ouverte : « Please », et l'embrasse de force. Elle lui dit qu'elle préférerait qu'un chien lui crache dessus. Il la plaque au sol et lui donne un coup de poing : « Spit on me. » Ici une forme de masochisme apparaît. Le « treat me right » semble évoquer le type de contrat que passent les adeptes de masochisme. Gilles Deleuze établit une distinction claire entre masochisme et sadisme : tandis que le masochiste cherche un bourreau pour faire alliance et élaborer des contrats, le sadique déteste les pactes et aime la possession instituée (la possession en tant qu'institution) : « Il faut que le masochiste forme la femme despote. Il faut qu'il la persuade et la fasse "signer". Il est essentiellement éducateur. Et il court les risques d'échec inhérents à l'entreprise pédagogique³⁹³. » Dans cette scène l'entreprise pédagogique échoue, dans la mesure où Mae refuse de le traiter comme il le désire. Il utilise alors la force en dernier recours. La voix de Steiger se brise ensuite, comme un râle ou un grognement animal. Pinky ignore que sa violence va être fatale à Mae, qui mourra dans les heures qui suivent son agression.

³⁹³ Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le Cruel*. Suivi de « La Vénus à la fourrure ». Paris : Minuit, 1967. 20.



Quand Mae lui dit qu'elle aimerait mieux qu'un chien lui crache dessus plutôt que de l'embrasser, Pinky devient fou de rage, car elle refuse d'entrer dans son jeu masochiste. La violence qui s'ensuit confirme le choc de Pinky : l'expression de Steiger sur cette image traduit un sentiment de trahison.

Cette scène confirme que Pinky se distingue d'un personnage de monstre sadique-type ; « Pinky is no ordinary villain³⁹⁴. » Son ambivalence entre violence et désir d'être puni dévoile un sentiment de culpabilité similaire à celui du Lieutenant de Keitel. Pinky attend-il la punition ? On peut aussi citer Freud lorsqu'il décrit le masochisme : « Le masochiste veut être traité comme un petit enfant en détresse et dépendant, mais il veut surtout être traité comme un enfant méchant³⁹⁵. » La performance ambivalente de Steiger, qui figure la combinaison de l'apathie sadique et du désir d'être puni, permet d'offrir un nouveau point de vue sur les vilains dans les westerns, et sur la vie dans le Far West. Comme Gilles Deleuze le souligne : « Sacher et Masoch sont aussi de grands anthropologues [...] de grands artistes, à la manière de ceux qui savent extraire de nouvelles formes, et créer de nouvelles manières de sentir et de penser, tout un nouveau langage³⁹⁶. » Dans ce sens, la performance de Steiger participe de l'aspect anthropologique du western de Daves, et de l'exploration des tenants psychologiques de la vie des cowboys dans le Far West.

³⁹⁴ Walker, Michael. « The Westerns of Delmer Daves ». *The Book of Westerns*. 123.

³⁹⁵ Freud, Sigmund. *Névrose, Psychose et Perversion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1973. 290.

³⁹⁶ Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le Cruel*. Suivi de « La Vénus à la fourrure ». 16.

La dimension œdipienne

Du point de vue de Sacher-Masoch, Pinky cherche à exclure le père pour atteindre une liberté où il devient le seul père, l'éducateur, et passe contrat avec la femme qui acceptera les contraintes de son propre univers fantasmatique. D'un point de vue psychologique, Pinky représente le mauvais fils, et le double monstrueux de Jubal. Comme l'analyse Michael Walker, *Jubal* explore l'éruption du désir dans la communauté des colons blancs : « eruption of desire within an already established community [...] locating a source for the hero's neurosis in a childhood 'traumatic event'³⁹⁷ ». Pour mieux comprendre le personnage de Pinky, il est nécessaire d'explorer son double « angélique », Jubal. Il raconte cet événement traumatique, que mentionne Walker, dans le film : à l'âge de sept ans, il se trouve sur un bateau avec ses parents le soir dans l'obscurité, quand il tombe par-dessus bord. Sa mère, qui hait cet enfant non-désiré, ne réagit pas en le voyant se noyer, mais son père plonge et le sauve. Il n'a pas le temps de remonter sur le bateau, tué, broyé par les lames de l'hélice d'un autre bateau qui avance droit sur lui dans la nuit. La mère de Jubal rend alors responsable son fils de la mort de son père et déclare qu'elle aurait préféré que ce soit lui qui meure : « Why couldn't it have been you? » Le petit garçon s'enfuit, et dès lors sa vie sera marquée par l'éternelle répétition de la fuite. Comme il le dit lui-même à Shep, il attire les problèmes et joue de malchance ; il doit fuir chaque endroit ou communauté dans laquelle il commence à se sentir bien. Walker souligne que cet accident traumatique de l'enfance correspond à une fable œdipienne : le jeune Jubal nie son attirance pour sa mère, et provoque ainsi le retour du réprimé : « enacting the murder of the father which Jubal unconsciously desired. It is not surprising that his reaction was to flee³⁹⁸. » Si l'on considère maintenant Pinky comme le

³⁹⁷ Walker, Michael. « The Westerns of Delmer Daves ». *The Book of Westerns*. 149.

³⁹⁸ Walker, Michael. « The Westerns of Delmer Daves ». *The Book of Westerns*. 149.

double de Jubal, c'est un double monstrueux qui passe à l'action et réalise les fantasmes que fuit Jubal : séduire la mère et tuer le père.

Ainsi Pinky pousse Shep à sa perte. Tandis que tous dorment au campement des hommes dans la nature, Pinky réveille Shep et lui dit : « Mae (*respiration forte*) and Jube (*respiration*) together³⁹⁹. » Sa bouche marque un rictus de dégoût, et le débit de ses paroles est lent. Shep lui donne deux coups de poing qui l'envoient au sol. Pinky se relève et recule l'air surpris pour appuyer son avant-bras sur la roue de la roulotte. Il a reçu les coups de Shep sans se défendre. Celui-ci le traite de menteur et Pinky répond : « I ain't gonna hit you back, because I feel sorry for you. » Un bras en arrière, presque derrière son dos, il respire fort, bouche ouverte et mâchoire basse. Son regard, éternellement ambigu, n'exprime ni sentiment ni émotion. En même temps, à cause de sa tendance à se pencher en avant, il semble rechercher la punition, la correction. Il déclare : « Do you think that the only reason she came back here was to bring the mail? [...] Just how dumb can you get ? » Ici le flot de paroles devient très rapide et il mâche ses mots, avec un ton railleur et condescendant. Il ouvre grand la bouche et accentue « mail » qui devient presque une diphtongue tant le son des voyelles est long et sarcastique. Il sonne comme un enfant mauvais qui persifle. Pinky se montre aussi vicieux que Jubal se montre vertueux (résistant aux avances de Mae, respectant Shep, travaillant industrieusement et se montrant toujours fiable). La suite confirme la fable œdipienne : Shep sera tué par Jubal, celui qu'il considère comme son fils. Il semble presque que Pinky et Jubal collaborent pour exclure le père.

³⁹⁹ Dans le DVD: « Jubal Clip 3 ».



Du persiflage à l'éruption de la haine en passant par le mépris, Pinky le mauvais fils se montre insupportable, jusqu'au paroxysme de la maltraitance, comme s'il recherchait la punition.

Finale­ment détruits par leurs « fils d'adoption », le couple Mae-Shep s'insère dans une fable masochiste, comme l'explique Deleuze : « Le masochisme opère par une double déné­gation, déné­gation positive, idéale et magnifiante de la mère (identifiée à la loi) et

dénégation annulante du père (expulsé de l'ordre symbolique)⁴⁰⁰. » Pour mettre en scène cette tragédie œdipienne, Daves ouvre son film sur Shep qui sauve Jubal, qu'il trouve blessé sur le sol et emmène au ranch pour le soigner. Il devient dès lors une figure paternelle : « Since my father died, you're the only man who went out of his way to help me. » Mae devient une figure maternelle, avec qui va s'opérer une répétition du trauma de l'enfance : elle tente de le séduire mais il nie son désir et résiste à ses avances, et enfin il tue Shep/le père. Elle incarne la femme-bourreau, « pur élément du masochisme⁴⁰¹ », comme le souligne Gilles Deleuze. Elle séduit puis rejette, comme la mère de Jubal quand elle prononce les paroles cruelles à la mort de son mari en accusant son fils d'être le meurtrier de son père, et en se plaçant ainsi en position de femme à séduire, qui considère que son mari et son fils sont en compétition pour gagner son cœur. Mae figure l'un des types de personnages féminins que l'on trouve dans la littérature de Sacher-Masoch : la femme païenne, sensuelle, « génératrice de désordre⁴⁰² », moderne, indépendante, qui vit dans le moment présent et aime qui elle veut quand elle veut. Le personnage de Mae représente : « the embodiment of barely repressed erotic passion⁴⁰³ ». Dans ce contexte, Pinky/Steiger figure un bouc-émissaire, dont la communauté se débarrasse et accuse de tous ses maux, prête à le lyncher à mort sans procès. Le contraste entre Mae/Valerie French toujours droite, pétillante, fière, insaisissable et sensuelle⁴⁰⁴, et Pinky/Steiger, mal-aimé, cynique et apathique, accentue l'idée d'un personnage marginal. Comme le souligne Bertrand Tavernier : « The small religious community in *Jubal* has its

⁴⁰⁰ Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le Cruel*. Suivi de « La Vénus à la fourrure ». 61.

⁴⁰¹ Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le Cruel*. Suivi de « La Vénus à la fourrure ». 37.

⁴⁰² Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le Cruel*. Suivi de « La Vénus à la fourrure ». 42.

⁴⁰³ Bandy, Mary Lea. « Chapter 7: The Postwar Psychological Western (1946– 1956): *My Darling Clementine* to *Jubal* ». *Ride, Boldly Ride the Evolution of the American Western*. 177.

⁴⁰⁴ Les clichés apparaissent dans la représentation de la féminité, avec ce personnage de nymphomane vêtue de vêtements de cowgirl sexy et sauvage, au milieu de cowboys rustres. Cependant Mae représente la femme idéale dans l'univers de Sacher-Masoch : musclée, à la volonté impérieuse, à la fois sentimentale et douce, et cruelle.

Judas⁴⁰⁵. » L'ambivalence et la complexité du personnage le placent d'emblée comme un outsider, toléré par les autres, mais pas réellement aimé. En effet l'aspect menaçant et double du personnage éloigne les autres, trahissant une forme de psychose, comme le note William R Meyer quand il commente la performance de Steiger : « brilliantly evokes a psychotic cowhand⁴⁰⁶ ». Cette personnalité multiple dérive sur la tentative de viol et le meurtre de Mae.

Le scénario ne fait pas mention de l'histoire de Pinky, cependant quelques scènes montrent un aspect sensible du personnage. Par exemple, il sauve un veau qu'il trouve égaré dans la montagne, avec sa mère morte gisant non loin de lui⁴⁰⁷. Pinky jette un coup d'œil à la mère, puis marche vers le veau d'un pas souple et rapide, bras ballants et démarche débonnaire tout en parlant au veau de manière paternelle : « All right, baby. All right now. » Il mâche ces mots si bien qu'on entend qu'une syllabe « right ». Alors qu'il s'abaisse et l'entoure de ses bras pour le soulever il continue : « Now, you're gonna die, too, unless you come with me now, now come on. » Il le porte dans ses bras en prononçant d'une voix douce et chaude : « Come on, honey. Little honey lamb. You don't come with me, you'll be dead like your mama was. Come on now. » Il ramène le veau au campement et le confie à Jubal : « All right, Troop. I brung him in. You do the wet-nursin'. » Puis il le pose par terre, tandis que l'animal se débat : « Whoa there. Whoa there now. He got his mama, but I got him. Easy, boy. Easy. » La face tendre de Pinky apparaît ici, sensible et attentionné, et on voit un vrai sourire sur le visage de Steiger pour la première fois. *Jubal* représente ici la tendance à complexifier les personnages dans les westerns des années 50 : « Focusing on the inner contradictions and dilemmas of protagonists and antagonists alike, the narratives of many of the postwar

⁴⁰⁵ Tavernier, Bertrand. « The ethical romantic ». *Film Comment*. 45.

⁴⁰⁶ Meyer, William R. « Delmer Daves ». *Warner Brothers Directors: The Hard-boiled, the Comic, and the Weepers*. New Rochelle, NY: Arlington House, 1978. 114.

⁴⁰⁷ Dans le DVD: « Jubal Clip 4 ».

westerns tend to avoid overly simplified portraits of heroes and villains⁴⁰⁸. » Le personnage de méchant de Pinky va dans ce sens : il porte souvent des vêtements bleu doux et son nom indique l'enfance. Plus qu'un meurtrier sadique, il figure un masochiste au passé œdipien et mystérieux, dans un film qui se rapproche des westerns psychologiques, selon la description de Philip French : « Heroes and villains alike became victims of their childhood and environment, neither good or bad and often just 'sick'⁴⁰⁹. » Cette dimension se retrouve dans une performance qui met en avant un corps souffrant et déséquilibré.



Pinky prend un veau affectueusement dans ses bras, et l'emmène pour s'occuper de lui.

Pour parvenir à ce résultat, l'approche de l'acteur basée sur l'harmonie psychophysique provoque des critiques, y compris du réalisateur du film lui-même : « Daves himself has said that Steiger's Method-style performance was inappropriate for a Western [...] Nevertheless, it remains an intriguing film, its uncertainties a reflection of Daves's increasing ambivalence about the settlement of the West⁴¹⁰. » On voit ici la tendance à oublier que

⁴⁰⁸ Bandy, Mary Lea. « Chapter 7: The Postwar Psychological Western (1946– 1956): *My Darling Clementine* to *Jubal* ». *Ride, Boldly Ride the Evolution of the American Western*. 156.

⁴⁰⁹ French, Philip. *Westerns Aspects of a Movie Genre; And, Westerns Revisited*. Manchester: Carcanet, 2005. 31.

⁴¹⁰ Walker, Michael. « The Westerns of Delmer Daves ». *The Book of Westerns*. 152.

l'acteur qui incarne le plus cette ambivalence dans le film est justement Steiger ! La Méthode dérivée de Stanislavski propose une symbiose entre mouvement du corps et intériorité : « simultaneously combining inner action of the soul with outer action of the body⁴¹¹ ». Steiger applique cette méthode en se glissant physiquement dans le personnage de Pinky pour *Jubal*, comme en témoigne Ernest Borgnine : « One day we were set up ready to shoot, and Steiger wasn't in his place ready to shoot the scene. [...] we heard what we thought was him behind a wagon. Eddie Saeta, our assistant director, found him behind a wagon gagging himself to throw up in order to get into the character he envisioned for his role⁴¹². » Si ces méthodes suscitent moqueries et défiance, elles lui valent aussi plusieurs rôles dans des westerns. L'univers naturaliste de Daves semble en outre très bien s'harmoniser avec la Méthode inspirée de Stanislavski.

En effet, Steiger a joué dans plusieurs westerns, choisi pour des raisons qui surprennent : les réalisateurs utilisent sa silhouette qu'ils jugent maladroite et étrange, inadéquate dans le cadre d'un genre cinématographique avec lequel « the concept of generic iconography seems to fit rather well⁴¹³ ». Si le corps massif au ventre rebondi de Steiger pose problème aux réalisateurs, sa faculté à suggérer l'état intérieur des personnages le rend unique : « Steiger is a very physical performer and uses his stocky body to dramatic and highly expressive effect here, easily evoking a sense of threatening menace⁴¹⁴. » L'impact du corps sur l'image et les représentations sociales apparaissent ici, avec leur influence sur le système hollywoodien et le choix des acteurs. Ce ne sont pas les dimensions du corps de Steiger qui font sa performance, mais son habilité à créer une gestuelle en lien avec les émotions, en utilisant son corps comme outil de jeu. A ce propos, on peut rappeler que

⁴¹¹ Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. 191.

⁴¹² McGilligan, Patrick. « Glory Days ». *Glenn Ford*. University of Wisconsin Press, 2011. 166.

⁴¹³ Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. 16.

⁴¹⁴ Bandy, Mary Lea. « Chapter 7: The Postwar Psychological Western (1946– 1956): *My Darling Clementine* to *Jubal* ». *Ride, Boldly Ride the Evolution of the American Western*. 177.

certains acteurs de petite taille, voire très minces, peuvent jouer la menace aussi bien qu'un acteur grand et musclé⁴¹⁵.

L'individu contre la société

Western freudien d'après-guerre, *Jubal* suggère une vision naturaliste où l'homme est conditionné par son environnement. Les aspects psychologique et naturaliste du film se combinent bien avec la performance de Steiger et l'influence de Stanislavski qui prône le naturel de l'acteur, indique que les lois de la nature sont universelles, que rien ne peut y échapper, et que la construction d'un personnage correspond à un processus naturel comme la naissance d'un être humain. Mary Lea Bandy indique que les westerns comme *Jubal* révèlent la nature des personnages à travers leurs actions, décisions et confidences, et soulignent la notion d'individualité : « This disclosure reminds us that, even amid America's collective projects of frontier taming and civilization building, there could be no community or nation without the unique individuals whose interior lives were shaped by their pasts as well as by their physical environments⁴¹⁶. » Encore une fois on perçoit ici l'aspect anthropologique de *Jubal*, qui tente de représenter la société en prenant en compte l'impact de l'environnement économique et géographique sur les hommes.

La fin du film reste ambiguë, mais on sait que la mort de Pinky sera tragique. Il va payer pour son défi des lois, et recevra une justice sommaire sans procès ni juges dans l'Ouest sauvage du western : tous apprennent qu'il a eu une aventure avec Mae, la femme de son ancien patron, avant d'essayer de la violer et de la tuer par un coup de poing trop vigoureux – ce qu'il apprend en même temps que les autres, car lorsqu'il quitte Mae il la croit seulement affaiblie et ne considère pas qu'elle coure un danger vital. Ils comprennent aussi

⁴¹⁵ On pense à Bruce Lee, par exemple.

⁴¹⁶ Bandy, Mary Lea. « Chapter 7: The Postwar Psychological Western (1946– 1956): *My Darling Clementine* to *Jubal* ». *Ride, Boldly Ride the Evolution of the American Western*. 184.

que Pinky, jaloux, a calomnié Jubal en l'accusant d'avoir une relation cachée avec Mae, et qu'il a menti à Shep, provoquant sa mort⁴¹⁷. A la fin du film, Pinky git allongé sur le sol encerclé par une foule d'hommes hostiles qui veulent sa mort⁴¹⁸. Un plan sur la corde prête à recevoir sa pendaison représente son dernier espoir d'une mise à mort légale et brève, s'il est pendu. Mais le point de vue subjectif en contre plongée sur le corps de Pinky bloqué au sol au centre du groupement des hommes qui se resserre autour de lui, et sur son regard implorant, suggère qu'il sera torturé, voire battu à mort avant la pendaison « légale ». Réflexion sur la loi et l'individu dans la communauté, *Jubal* explore les pulsions et les contradictions internes de personnages qui se retrouvent confrontés à eux-mêmes par l'arrivée d'un étranger, Jubal Troop, l'élément déclencheur des révélations et des désirs, comme dans beaucoup de films de Daves selon Philippe Garnier : « Chez Daves, le nouvel arrivant, l'intrus, est toujours celui qui ouvre les yeux aux autres⁴¹⁹. » Les motivations mystérieuses de Jubal à faire le Bien font écho aux motivations secrètes de Pinky pour faire le Mal. La figure du méchant, Pinky, agit comme le double malfaisant de Jubal, et sert à dévoiler les pulsions obscures de la nature humaine.

Le film montre le danger de céder à des pulsions individuelles, qui correspond à la perte des défenses : comme le dit Freud, l'homme primitif, s'il jouit d'une plus grande liberté individuelle, n'est pas apte à la protéger, ce qui annule la valeur de cette liberté. Le pouvoir de la communauté doit être plus puissant que celui de l'individu, pour que tous soient protégés. La civilisation désigne « la totalité des œuvres et organisations dont l'institution nous éloigne de l'état animal de nos ancêtres et qui servent à deux fins : la protection de

⁴¹⁷ Les personnages réunis au ranch attendant le docteur qui annonce la mort de Mae et ses derniers mots: elle a prononcé le nom de l'assassin : Pinky. Pinky avait essayé de faire accuser Jubal à sa place.

⁴¹⁸ Dans le DVD: « Jubal Clip 5 ».

⁴¹⁹ Garnier, Philippe. « Delmer Daves, Cow-boy Réfléchi ». *Libération.fr*. Groupe PMP, 08 Oct. 1999. Web. 24 June 2015.

<http://www.liberation.fr/culture/1999/10/08/flash-back-l-actualite-de-la-cinephilie-delmer-daves-cow-boy-reflechi-retrospective-a-paris-et-a-ami_285724>.

l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux⁴²⁰ ». Pinky va à l'encontre de la puissance collective en substituant sa force individuelle et s'offre sans défense en pâture à une foule enragée.

L'identité en question

Dans *Fingers*⁴²¹ de James Toback, Keitel/Jimmy 'Fingers' cherche en vain à ressembler à la fois à son père et à sa mère, jusqu' à la folie, dans une performance marquée par la tension et l'instabilité, le déséquilibre. Le corps sous pression semble prêt à exploser à tout moment. Dans *The Pawnbroker*⁴²², Sol Nazerman/Steiger a renoncé à son identité dans les camps de concentration, et s'efforce de devenir un mort-vivant insensible et inhumain. Mais les images du passé le rattrapent, d'autant plus violemment que son déni est immense, et se traduisent en hallucinations et cauchemars qui le poursuivent en faisant exploser la carapace qu'il s'est construite. La performance de Steiger figure un corps défensif et hermétique, au regard fuyant, à l'énergie refoulée et aux gestes lents. Sa démarche légèrement déséquilibrée laisse deviner les tortures de la guerre. Les corps de Keitel et de Steiger dans ces films se réveillent, explosent ou implosent, sous la pression familiale pour l'un, et le poids de l'histoire pour l'autre.

Les personnages de Jimmy et Nazerman questionnent la notion d'identité. D'une part Jimmy croit en l'existence d'une identité en tant que retour à l'origine, et entité fixe qu'il recherche et n'a pas encore trouvée. D'autre part Nazerman croit également en l'idée d'une

⁴²⁰ Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation* (1929). Paris: PUF, 1971. 137.

⁴²¹ *Fingers*. Dir. James Toback. By James Toback. Perf. Harvey Keitel, Tisa Farrow, Jim Brown. Brut Productions, Fingers Productions Inc., États-Unis, 1978.

⁴²² *The Pawnbroker*. Dir. Sidney Lumet. Screenplay by Morton Fine and David Friedkin. By Edward Lewis Wallant. Perf. Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sánchez, Brock Peters, Thelma Oliver, and Juan Hernandez. Landau Company, États-Unis, 1964.

identité mythique et définitive, selon lui détruite pendant la guerre, avant de se rendre compte qu'il est bel et bien vivant, qu'il soit juif, allemand, américain, professeur de philosophie ou prêteur sur gages. Jimmy se détruit à force d'essayer d'imiter le modèle parental, comme un devoir et en tant que seule possibilité d'exister. Terrifié à l'idée d'exister par lui-même, il préfère se réfugier dans l'idée déterministe et fataliste d'une identité par héritage. Nazerman, homme détruit par la guerre, n'espère plus qu'une forme de survie jusqu'à la mort, débarrassée de toute émotion et de tout sentiment, à l'abri de la douleur. Mais Jimmy et Nazerman vont se retrouver confrontés à la douleur la plus intense ; leur fuite, si elle prend des chemins différents, aboutit à l'expérience de la douleur la plus aiguë.

James Toback exprime son sentiment sur la performance de Keitel, alors qu'il revoit *Fingers* pour la énième fois : « Excitement, terror, confusion, love – most of all gratitude to Harvey for the miracle of having given flesh, rhythm, voice, *life* to an idea, a presence, trapped in mind, flattened on a page. Then deflation, the sober notion that no matter what agonies of birth it had involved, no matter what miracles of passage he had lived through, it was finished now – the conjugation of a verb, a stopover⁴²³. » Toback décrit ici l'acteur qui figure une idée venue du cerveau du réalisateur, à travers son personnage. On décèle ici l'important travail sur la vraisemblance de Keitel, qui donne naissance à un personnage en lui construisant une identité. Toback explique : « If madness is the loss of self – the discovery that the self does not exist – then the actor must necessarily pass into madness to know his craft, which is continual practice of becoming. Not just *into* but *through* madness – to reach the accommodation of sanity that not allows but *insists* on the creation of a self, even in the face of the knowledge that the self is a fabrication⁴²⁴. » Cette définition de Toback s'applique aussi bien à la performance de Keitel dans *Fingers* qu'à celle de Steiger dans *The*

⁴²³ Toback, James. « Notes on Acting ». *Film Comment*, Vol.14, January-February 1978. 35.

⁴²⁴ Toback, James. « Notes on Acting ». *Film Comment*. 34-35.

Pawnbroker. Ils créent des personnages typés à l'identité marquée, en prenant également en compte l'évolution d'une identité toujours en mouvement.

Cette formation de l'identité du personnage en tant que construction et non essence, se situe sur le fil d'un *devenir* permanent. Jimmy/Keitel figure les symptômes de folie et de violence d'un personnage tout au long du film, si bien qu'il rend crédible et intense la scène où Jimmy émascule Riccamonza. Sol Nazerman/Steiger indique la souffrance derrière le masque d'indifférence du personnage, tant et si bien que le spectateur le suit dans la remontée des émotions enfouies jusqu'aux hallucinations et au cri muet de douleur indicible devant la mort de son assistant à la fin du film. *Fingers* et *The Pawnbroker* se démarquent comme des performances en lien avec l'évènement : la réaction de Jimmy à une enfance traumatique et des parents oppressants, et celle de Nazerman à la seconde guerre mondiale et aux camps de concentration. Ces expériences traumatiques se traduisent dans le corps de l'acteur, et influencent toute leur gestuelle, leur voix et leurs émotions du présent.

Les troubles de l'identité : *Fingers*⁴²⁵ (1978)

Dans *Fingers*, film policier dramatique, Jimmy « Fingers » Angelelli (Harvey Keitel) souffre d'une d'identité morcelée. Il ne peut trouver de passerelles entre deux performances sociales qui s'opposent : celle de gangster et celle de pianiste concertiste. Le réalisateur James Toback résume ainsi les enjeux du film : « Jimmy Angelelli was a spirit divided by ambitions as a concert pianist, like his mother, and the gangster affiliations of his father⁴²⁶. » Keitel figure un personnage tiraillé entre deux modèles de masculinité, toujours tendu, à la gestuelle nerveuse et aux actes impulsifs. Au lieu d'utiliser son corps pour montrer une

⁴²⁵ *Fingers*. Dir. James Toback. Perf. Harvey Keitel, Tisa Farrow, Jim Brown. Brut Productions, Fingers Productions Inc., 1978.

⁴²⁶ Toback, James. « A Hollywood Mis-Education ». *Vanity Fair*, vol. 56, no. 3, March 2014. 210.

masculinité de pouvoir et de contrôle, il témoigne d'un désarroi et d'une violence interne qui détruisent le personnage. Quand il se prête aux opérations mafieuses de son père et doit parfois distribuer des coups de poing, Jimmy met ses doigts en danger, c'est-à-dire son corps de pianiste. Quand il joue du piano, la violence de ses activités mafieuses crée une nervosité et des dissonances. Keitel figure un personnage plein de complexes, de gêne et d'insatisfactions. Il parle du talent de pianiste de son personnage, entravé par l'image de ses parents qui le persécute :

He had the talent to become one. But psychologically, he's so concerned with his father's approval that the one thing negates the other. When he's alone, he displays that ability. When he goes out into the real world and is faced with the pressures of that world – of an audience – he has old notions of embarrassment at his own delicacy, his musical side, what he even considers to be his feminine side. So he fails – plays the wrong note⁴²⁷.

L'acteur figure cette lutte entre ce que le personnage considère comme son aspect féminin : la sensibilité et le talent artistique, et ce qu'il perçoit comme le modèle masculin hérité de son père : la dureté, la force physique, l'agression et la menace.

D'abord l'héritage familial de Jimmy offre peu de lumière et semble marqué par la folie : son père, un gangster dans la mafia locale, Ben (Michael V. Gazzo), un homme délirant et exubérant, est séparé de sa mère, une ancienne pianiste de concert internée dans un hôpital psychiatrique, visiblement psychorigide et entretenant des relations vaguement incestueuses avec son fils⁴²⁸, Ruth (Marian Seldes). Tandis que son père sollicite constamment son aide pour récupérer de l'argent, avec force chantage affectif et victimisation de lui-même en tant que gangster vieillissant, sa mère le veut pianiste, comme si sa guérison

⁴²⁷ Byron, Stuart. « The Keitel method ». *Film comment*. 40.

⁴²⁸ En témoigne le baiser sur la bouche de la mère à son fils lors d'une visite à l'hôpital psychiatrique, que James Toback juge bien plus perturbant que la scène où Dreems le proxénète fait se cogner les têtes de deux de ses amantes l'une contre l'autre.

en dépendait. Les parents de Jimmy ne lui témoignent ni respect ni soutien, se servent de lui pour nourrir leur ego ou pour remplir des missions⁴²⁹. Détruit par ces monstres de parents, et existant à travers eux, Jimmy s'évertue à ressembler aux deux à la fois, incapable de trouver sa propre identité. Keitel figure une agitation intérieure perpétuelle par un corps en tension, des gestes syncopés et un jeu de mains toujours en mouvement. Jimmy va de proctologue en prostituée, de repaires de mafieux en restaurants où il tente de récupérer l'argent dû à son père, de son appartement où il se réfugie dans le piano à la boîte de nuit glauque où sévit Dreems le souteneur. En quête d'amour il se fond dans tous les environnements au déni de son propre désir.

Au début du film on le voit s'exercer au piano chez lui, corps tendu comme un arc avant de lever le menton au ciel avec un sourire de satisfaction, entre contentement d'avoir bien interprété le morceau et soulagement d'avoir terminé⁴³⁰. Pour marquer cette ambiguïté, quand il termine son morceau, Jimmy/Keitel cesse de froncer les sourcils, de serrer les dents et de fermer les yeux en signe de concentration forcée, et sur la dernière note son corps devient immobile et contracté avant d'arrondir les épaules, de se frotter les mains, de lever le menton et de sourire. Puis il se lève, prend une grande respiration et secoue la tête avant d'apercevoir une jolie femme par la fenêtre, Carol. Il semble que jouer du piano lui procure un mélange d'extase et de souffrance, soumettant son corps à une tension extrême. La recherche du plaisir s'efface devant la quête de perfection, et dès l'ouverture du film on voit donc une performance définie par l'intensité et l'ambiguïté, proches de la folie. Film controversé à sa sortie pour cette intensité qui frôle parfois l'outré, il permet à l'acteur d'explorer les extrêmes. Pauline Kael parle de cette recherche des états-limites dans le film : « it's startling

⁴²⁹ Sa mère vit à travers lui une carrière de pianiste par procuration et projette sur lui la nostalgie de sa vie de musicienne. Son père l'utilise pour réclamer les dettes qui lui sont dûes, exploitant son talent (et sa réputation de meilleur collecteur de dettes de New York).

⁴³⁰ Dans le DVD: « Fingers Clip 1 ».

to see this hunger for extremes nakedly revealed on the screen. [...] *Fingers* tries to create the screen equivalent of a tropical region of the mind; it's an educated man's high-powered masochistic fairy tale, the story of a descent into madness⁴³¹. » Le film s'éloigne donc des modèles habituels de masculinité, et figure un homme qui s'écarte des normes. Keitel montre toujours la propension du personnage à tout vivre dans sa tête, comme dans cette première séquence où le piano semble le transporter hors du monde, dans un univers intérieur. De la même façon, Jimmy transporte partout son transistor et ses cassettes et rêve constamment en écoutant la musique dans la rue ou au restaurant. Que peut-il se passer dans son imaginaire, toujours en état d'exaltation ? Keitel figure le basculement progressif dans la folie, et la recherche de sensations extrêmes jusqu'au masochisme.

Fingers suit la plongée dans les aspects obscurs de l'être humain, comme en témoigne Toback : « Harvey agreed to play Jimmy and quickly began to astonish me by taking the character into dimensions of darkness well beyond my original imagining⁴³². » Pour ce faire Jimmy/Keitel grimace, se déplace rapidement avec raideur et empressement, tapote sans cesse les tables comme il pianote, gémit et montre des rictus de douleur et de torture interne. Véritable tourbillon d'émotions inhibées, il reflète un sentiment d'impuissance qui ne s'apaise que lors des relations sexuelles. Toback dévoile ainsi l'arrière-plan, le « refoulé » sexuel, des héros d'Hollywood. Au-delà des images de masculinité dominante, Jimmy représente le sentiment d'impuissance, et l'incapacité tout aussi bien à se fixer des objectifs qu'à les atteindre. En marge de l'action efficace des héros qu'incarnent Stallone ou Schwarzenegger, il figure un personnage hors-normes par rapport à l'industrie hollywoodienne :

⁴³¹ Kael, Pauline. « The Current Cinema, What Symmetrical Digits! » *The New Yorker*, March 13, 1978. 106.

⁴³² Toback, James. « A Hollywood Mis-Education ». *Vanity Fair*. 210.

The movie industry has, for much of the last century, been a key source for images of dominant masculinity. An obvious illustration of this is the way that the films of Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone and Bruce Willis became so successful at the box office from the late 1970s far into the 1980s. The stress in these movies on physical size, strength and the ability to use violence effectively suggested that masculine identity was being linked with the use of the body as an instrument of power and control, and that viewers liked that link⁴³³.

Fingers sort en 1978, et met en scène un anti-héros, en proie aux échecs personnels et professionnels, être humain fragmenté et torturé, obsédé par le sexe et attiré par les lieux interlopes. *Fingers* se place hors des modèles de masculinité du cinéma classique hollywoodien pour révéler le potentiel de destruction de soi présent dans l'idée d'une identité contrôlée, et dans la recherche de pouvoir. Cela explique peut-être le peu de succès du film, que ce soit critique ou financier, et certains pensent que ce film va marquer l'exclusion de Keitel de l'industrie Hollywoodienne pour au moins dix ans. Marshall Fine indique : « It's one of his three best. And probably his most overlooked – hardly anybody saw that picture⁴³⁴. » Au-delà des images hollywoodiennes de contrôle et de certitude, *Fingers* explore les doutes et les failles, l'enrayement du modèle de la machine-homme, et la robotisation du personnage qui entraîne l'emballement puis l'autodestruction. L'action ne résout rien et se solde souvent par l'échec et la douleur, fruit de décisions impulsives et d'un désir de retour aux origines impossible avec les ambitions du père et de la mère pour leur fils, qui s'opposent et entrent en collision.

Dans ce sens Jimmy/Keitel se pose comme un personnage-symptôme de la recherche illusoire et essentialiste du Moi originel. A propos de cette quête d'identité vouée à l'échec,

⁴³³ MacKinnon, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. 37.

⁴³⁴ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 120.

James Toback dans « Notes on Acting⁴³⁵ » dresse un parallèle entre jeu de l'acteur et écriture, comme l'expression d'un besoin profond de la personnalité de se transfigurer pour transcender la folie comme perte du moi ou découverte que le moi n'existe pas. À ce sujet Philippa Gates fait mention de la distinction entre action et essence : « The metaphor for performance provides an explanatory framework for understanding the contingency of identity, not because identity is necessarily a false construction but because it is something one *does* rather than something one possesses inherently⁴³⁶. » Les actes de construction de la personnalité de Jimmy se caractérisent par une recherche de sensations fortes et dangereuses qui lui procurent finalement beaucoup de douleur. Cette subversion de la notion de performance, à travers un personnage qui agit et vibre, mais transforme toutes ses expériences en un voyage mental proche de la folie, apporte un éclairage nouveau à la notion de performance.



Ces images du début du film montrent la figuration de la recherche identitaire sur le mode de l'exaltation et de la recherche du dépassement des limites. Le visage de l'acteur ainsi que son regard semblent abandonnés dans les possibles du moment présent, dans un oubli de soi et un décentrement constants.

⁴³⁵ Toback, James. « Notes on Acting ». *Film Comment*. 34.

⁴³⁶ Gates, Philippa. « Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film ». *SUNY series, Cultural Studies in Cinema/Video*. 36.

L'instabilité

Keitel figure un personnage tiraillé qui ne peut jamais se détendre, constamment sur le fil, comme en attente d'une révélation. Dans ce sens d'une identité en suspens en attente d'un déclic, James Toback décrit ainsi Jimmy : « a protagonist who feels somehow that he hasn't yet found the right home, the right life, the right form of expression for himself-and finally, more than that, the right body to live in⁴³⁷. » Keitel figure l'aliénation d'un homme, qui se sent prisonnier de lui-même et perçoit sa vie et sa personnalité comme étrangères. Opprimé par ses parents et méprisé par la femme qu'il aime, il se soumet à tous les désirs, et tente de devenir ce qu'il pense que les autres attendent de lui. Dès que Jimmy oppose une résistance il rencontre rejet, indifférence ou insultes, réactions auxquelles il ne sait faire face. Dans cet environnement, Jimmy/Keitel se retrouve malmené au gré des émotions des autres.

Pour signifier cette aliénation, Keitel commence par le choix des costumes. Jimmy porte un manteau noir classique qui arrive au-dessous du genou, ou un blouson en cuir noir basique qui arrive en-dessous de la taille, ce qui allonge sa silhouette. Il porte aussi un foulard noué autour du cou aux motifs pastel ou une petite écharpe blanche, des chemises rentrées dans le pantalon, des ceintures ; et ses cheveux ont une coupe courte et classique, nette mais sans originalité. L'absence d'épaulettes ou de formes structurées pour habiller ses épaules et le côté étriqué des vêtements reflète la déstructuration du personnage, son manque d'ampleur et son tiraillement. Son accoutrement dissimule ses formes musclées, et ses petites écharpes nouées autour du cou semblent l'étouffer. Le blouson en cuir le rapproche de l'image de gangster mafieux, tandis que les écharpes et foulards semblent mieux cerner l'image du pianiste classique. Par ce choix de costumes, Keitel souligne l'écartèlement entre deux modèles opposés, entre dureté et douceur, et illustre l'interrogation de Toback sur le

⁴³⁷ Dempsey, Michael and James Toback. « Love and Money, Ecstasy and Death: A Conversation with James Toback ». *Film Quarterly*, vol. 34, no. 2, Winter 1980-1981.25.

personnage : « What sort of son would be created out of a fuck between two such twistedly opposite parents? A highly-strung, half-crazed musician mother, and a hardened, rough gangster father⁴³⁸. » Toback laisse la question en suspens, et Keitel figure ce mélange des contraires.



Avec son père, Jimmy devient très agité, voire survolté, tapotant et pianotant sans cesse, remuant de droite à gauche. Il semble conscient de la folie de son père auquel il se soumet, devenant petit garçon soucieux de lui plaire. En présence de sa mère qui lui demande de l'embrasser sur la bouche, Jimmy se soumet à ses désirs et essaie toujours de la satisfaire.

⁴³⁸ Tarantino, Quentin. « The Harder They Come. Director James Toback discusses music, masculinity and other obsessions with Quentin Tarantino ». *Film Comment*. 45(1), January 2009. 59.

En effet l'acteur ne passe pas d'un extrême à l'autre et figure au contraire le tourment d'une identité-magma, à l'état de chaos. Comme le souligne Adrian Martin, Keitel incarne des extrêmes : « The genius of Keitel's performance lies in its embodiment of a neurotic condition of twitching extremities. Nervous energy doesn't come near describing it: the fingers which always drill rhythms; a posture which is so easily thrown off-balance by any external element [...]»⁴³⁹. » Keitel figure donc un personnage électrique, facilement déstabilisé, vulnérable, violent et séducteur. Pour figurer cet équilibre précaire que mentionne Martin, le choix de costumes et la coiffure qui arrondit le visage lui donnent l'allure d'un oiseau, léger et rapide. L'acteur figure l'instabilité et l'insécurité du personnage en se balançant sans cesse légèrement d'avant en arrière et sur les côtés, comme en déséquilibre. L'oiseau semble prêt à s'envoler au moindre vent. Il penche souvent légèrement le visage vers l'avant, et regarde les autres avec un regard perçant, comme un oiseau de proie, par exemple lorsqu'il séduit. Mais ce geste peut devenir signe de concentration ou de douleur lorsqu'il joue du piano ou qu'il se sent humilié. Ses doigts sont toujours prêts à pianoter sur la table, légers et aux gestes saccadés. Toujours entre dureté et légèreté, ses gestes oscillent entre des modèles opposés.

Une scène montre bien le travail de Keitel sur la gestuelle : au restaurant avec son père, il a une altercation avec les voisins qui se plaignent du bruit de sa radio⁴⁴⁰. Il tapote son transistor de la main droite, remue la tête de droite à gauche en rythme avec la musique, légèrement recroquevillé vers l'avant comme pour se protéger et s'absorber dans la musique. Quand le voisin de table lui demande d'arrêter sa musique il ne se départit pas de son sourire et de son comportement fiévreux : « Do you believe this, This is the Jamies, man, *Summertime Summertime*, the most musically inventive song of 1958. » Son attitude est un

⁴³⁹ Martin, Adrian. « Grim fascination: fingers, James Toback and 1970s American cinema ». *The last great American picture show*, ed. Thomas Elsaesser Alexander Howarth Noel King. Amsterdam Netherlands Amsterdam University Press, 2004. 319.

⁴⁴⁰ Dans le DVD: « Fingers Clip 2 ».

mélange d'avachissement et de repli sur soi, et de nervosité et de manque de contrôle. Il sourit avec l'air évanescent d'un drogué en train de prendre sa dose. Keitel a plusieurs gestes d'auto-contact : il se caresse le nez et les joues d'une main d'un geste léger comme l'aile d'un oiseau qui lui caresserait le visage. Plusieurs fois il échange des regards de complicité narquoise avec son père, tandis que la musique sirupeuse diffuse la tendresse qui fait défaut à son univers.

Puis il commence à insulter les voisins, en continuant de sourire, passe sa main rapidement dans ses cheveux et devant son nez : « Are you going to tell me this song doesn't go with your shrimp ? » En prononçant ses mots, sa gestuelle s'emballe : d'abord il désigne l'assiette du voisin avec ses avant-bras, puis pointe le transistor avec l'index, au mot « song » il fait mine de se recoiffer avec ses deux mains comme pour lisser ses cheveux vers l'arrière, et au mot « shrimp » il se frotte les ailes du nez avec le pouce et l'index. Le jeu de mains de Keitel dans cette scène reflète le prénom de son personnage, qui semble exister davantage par l'expression de ses doigts que par la parole. Par cette gestuelle de chef d'orchestre il souligne la rythmique de la chanson. Cette attitude provoque la colère du voisin qui se lève pour se battre. A la fin de l'altercation, Keitel pianote de nouveau rapidement la table comme s'il s'agissait d'un clavier. Soudainement il pointe son doigt de manière menaçante, bras tendu, vers son voisin et lui dit avec agressivité d'une voix vigoureuse, cette fois sans sourire : « Don't you ever touch me again, cunt. I'll cut your fucking throat you cock sucker. » Il prononce la première phrase très rapidement et comme dans un souffle, puis éructe de rage, lèvres en avant pour la deuxième. Il pointe le voisin du doigt jusqu'à ce qu'il baisse la tête, reprend sa respiration, puis recommence son pianotage mais avec des gestes plus larges et raides, mécaniques, les mains comme les griffes d'un aigle qui s'abattent sur sa proie. Il ne cesse de regarder fixement le voisin, comme prêt à bondir sur lui au moindre regard. La violence du personnage se lit à travers les mains de Keitel.

Dans cette scène, Keitel figure le tumulte du personnage : il tente à la fois de correspondre à l'image d'un homme violent, viril, agressif et sachant faire respecter son territoire ; et d'exprimer ses aspirations artistiques. Cette velléité d'aspirations entre masculinité brutale et créativité débouche sur une forme de folie, un comportement hors-normes. Une fois sortis du restaurant Ben est très en colère et traite son fils de fou à cause de son habitude d'apporter son poste radiocassette partout. Jimmy semble détaché, parle rapidement à voix basse et ne cesse de passer son radiocassette d'une main à l'autre. Il semble sincèrement surpris que son habitude de transporter sa musique partout puisse être considérée comme inhabituelle. Keitel ici montre l'instabilité du personnage qui passe de la colère contre un voisin de table à une attitude complètement détachée avec son père qui pourtant lui crie dessus.

Ancré dans le présent, sans mémoire du passé immédiat ni conscience du futur⁴⁴¹, Jimmy s'accroche à son magnétophone qui l'empêche de penser au passé ou au futur. Adrian Martin indique la fonction de la musique de maintenir le personnage dans un présent permanent : « The primary function of the music (which appears in ten out of the film's twenty-five sequences) is to foreground a dynamic of the moment, an eternal present, displacing any deeply rooted pathology stemming from childhood trauma⁴⁴². » La musique pop kitsch et sirupeuse des années 50 offre un cocon et un bouclier de protection au personnage écorché vif. Lorsqu'il raquette l'argent pour son père dans les restaurants, Jimmy tient toujours son transistor d'une main, même lorsqu'il menace avec un pistolet de l'autre main. Dans la scène de la pizzeria, il frappe Lucchino (Lenny Montana), le propriétaire récalcitrant d'une main, tandis que la musique kitsch continue de jouer. La musique devient une extension de lui-même, de son univers. Il menace et frappe, mais une autre part de lui-

⁴⁴¹ Son père lui rappelle qu'il a une audition de piano bientôt, mais Jimmy prend le risque de se blesser.

⁴⁴² Martin, Adrian. « Grim fascination: fingers, James Toback and 1970s American cinema ». *The last great American picture show*. 320.

même est absente. Offrant des personnalités multiples, Jimmy se dédouble pour incarner son père lorsqu'il réclame de l'argent pour lui. On pourrait interpréter que l'homme s'évade dans la musique pour défendre le petit garçon de l'emprise du père.



Lorsque Jimmy vient réclamer de l'argent à Lucchino, sa gestuelle agitée devient vive, efficace et rapide, au service de la violence. Collecteur de dettes très efficace, il n'en est pas moins absent à son métier, comme on le voit sur cette photo où il apparaît détaché et prêt à fuir.

Mais les circonstances rattrapent Jimmy. Des gangsters assassinent son père lors d'un règlement de comptes, et Jimmy décide de se venger. Cette vengeance à la fin du film représente, selon Adrian Martin, un moyen pour Jimmy de réaffirmer une masculinité menacée. En émasculant Riccamonza (Tony Sirico) pour venger son père, il restaure son pouvoir masculin, synonyme pour lui de violence et pouvoir sexuel – selon le modèle de masculinité paternel. Cet acte qui constitue sans doute son premier meurtre permet au fils d'obéir aux ordres du tout-puissant et défunt père et marque son basculement dans la folie et

la violence. La scène se passe dans une cage d'escalier⁴⁴³. Cette fois Jimmy n'a pas son magnétophone. Il frappe Riccamonza avec son pistolet, le traîne dans les escaliers éructant de rage et s'accrochant au gangster, toute son attention concentrée sur lui : « Fucking cocksucker. » Il le tient plaqué contre le mur, le pistolet sous le nez, mais il lâche son arme pour l'étrangler à mains nues, visage contracté, haletant. Celui-ci riposte en visant l'œil de Jimmy qui s'éloigne brusquement en se cachant les yeux, tandis que Riccamonza en profite pour lui donner un coup de pied, puis des coups de poings. Il s'apprête à lui écraser la glotte avec son pied quand Jimmy lui saisit les testicules et tire de toutes ses forces, jusqu'à l'émasculer, tandis que Riccamonza hurle, gémit, semble incrédule, faiblit, et enfin s'écroule sur le sol, apparemment mort. Jimmy affaibli se relève ensanglanté, marque un temps pour reprendre ses esprits en s'appuyant dos au mur, puis s'assoit à califourchon sur Riccamonza, et lui tire trois balles dans l'œil, dont le premier coup en gros plan qui lui arrache la moitié de son visage. Tandis qu'il le vise puis tire les trois balles, Jimmy/Keitel offre un visage déterminé, incliné vers l'avant, regardant l'impact des balles déchirer le visage de Riccamonza sans sourciller. Enfin il reprend une respiration normale, et son regard d'acier devient triste, yeux grands ouverts et puits de malheur sans fonds.



Assis sur le corps de Riccamonza, regard fixé sur son visage broyé par les balles, Jimmy semble absent, en état de transe, entre désespoir, perte de soi et soulagement. Il a basculé dans la folie.

⁴⁴³ Dans le DVD: « Fingers Clip 3 ».

On peut observer un parallèle entre la scène du restaurant, celle de la pizzeria et la scène finale de vengeance. En effet la performance de Keitel indique un ancrage dans le présent et une instabilité qui menace toujours de verser dans la violence. Le magnétophone permet de faire écran et de passer un baume sur le présent, apaisant un peu l'agitation du personnage. Mais à la fin du film, il n'y a plus de musique mais seulement les mains de Jimmy qui étranglent et émasculent. Michel Ciment évoque l'aspect métaphorique de cette scène, tout en soulignant que le film refuse toute interprétation psychologique pour préférer une version essentialiste et phénoménologique : « Au mafioso qui a tué son géniteur (le privant du regard du père) il fera subir l'émasculatation et l'énucléation, réalisant l'équivalence métaphorique œil = sexe, avant de se retrouver seul, nu, foetal, près de la fenêtre de sa chambre⁴⁴⁴. » Keitel plonge sur sa proie comme un prédateur, et ne le lâche plus jusqu'à ce que sa mission soit accomplie. Il respire fort, son corps devient plus lourd, son regard fou de colère, puis animé d'une détermination jusqu'au-boutiste. Enfin, il sombre dans la douleur. La volonté de conquérir un modèle de masculinité ultra-violent aboutit à la perte de sens.

Après la scène entre lui et Riccamonza, une coupe franche laisse place à l'image de Jimmy seul chez lui au son de la musique classique, entièrement nu, blessé, assis derrière la fenêtre pour regarder la rue⁴⁴⁵. Il a une main posée à plat doigts écartées sur la vitre, et l'autre bras sur l'accoudoir. Ses épaules sont rentrées, il est penché vers l'avant, comme prostré, et tourne le visage vers la caméra tandis qu'elle se rapproche de lui. Il respire rapidement et fort, bouche entrouverte, sa poitrine se soulève à chaque inspiration. Son regard mêlé de désespoir et de douleur regarde fixement la caméra jusqu'au noir final qui interrompt soudainement le film alors que les notes de musiques classiques continuent jusqu'à la moitié du générique de

⁴⁴⁴ Ciment, Michel. « L'œil et les doigts (mélodie pour un tueur) ». *Positif*, 212, Novembre 1978. 69.

⁴⁴⁵ Dans le DVD: « Fingers Clip 4 ».

fin. Pendant toute la séquence les doigts de Keitel ne quittent pas le carreau de la fenêtre. Jack Hunter indique qu'en argot, « fingers » signifie pickpocket ou indic, mais peut aussi référer à la musique et à une manière particulière de poser ses doigts sur le piano : « Ultimately, it is the way in which Jimmy's fingers played the game that determined his fate⁴⁴⁶. » Le film se termine en effet par un plan rapproché de Jimmy qui regarde la caméra, les cinq doigts de la main droite contre la vitre. Les doigts deviennent le symptôme du personnage tout entier, mains virtuoses ou meurtrières. Le corps de Jimmy semble ne plus lui appartenir, corps devenu monstrueux et à la masculinité meurtrie. L'image finale est celle d'un homme qui se perçoit lui-même comme un monstre et se tient dans une posture recroquevillée et étrange, nu. A propos de cette crudité, Michel Ciment compare le film aux œuvres de Francis Bacon et salue la performance de Keitel qu'il déclare complexe et subtile, « qui n'offusquera que les sceptiques endurcis⁴⁴⁷ ».



À la fin du film, nu, dans une posture recroquevillée, le regard implorant, une main sur la fenêtre comme pour s'assurer de la réalité des choses, des matières et des sensations, Keitel figure l'indicible : la séparation entre l'humain et l'animal, et l'écartèlement de l'identité.

⁴⁴⁶ Hunter, Jack. *Harvey Keitel, Movie Top Ten*. 43.

⁴⁴⁷ Ciment, Michel. « L'œil et les doigts (mélodie pour un tueur) ». *Positif*. 68.

La performance de Keitel explore le déséquilibre, l'insécurité et l'exaltation du chaos, comme si celui-ci allait soudain devenir créateur. Mais on ne trouve point de chaos créateur dans le film : le personnage s'achemine vers la démence et la perte de soi. Marshall Fine décrit Jimmy ainsi : « sensitive classical pianist, a fast-talking ladies' man, a Mob tough guy – and a tortured and confused soul who can't figure out who or what he really wants to be. In short, an actor's dream, chock-a-block with operatically emotional scenes⁴⁴⁸. » Le film explore un modèle de masculinité en péril, et Keitel choisit de montrer l'insécurité du personnage, plutôt que de pencher pour une interprétation psychologique. L'instabilité caractérise Jimmy, à l'opposé du calcul ou de la manipulation. Keitel déclare ainsi : « Insecure as opposed to narcissistic. I felt he was propelled more by insecurities and his quest to be loved than any sort of narcissism⁴⁴⁹. » La performance de l'acteur penche donc vers l'évènement, le jeu avec le présent d'un personnage à l'insécurité permanente. Chaque seconde devient tendue et peut déclencher une émotion ou un acte du personnage. L'acteur se concentre pour figurer l'absence de contrôle de Jimmy, et sa masculinité comme une blessure à vif.

La quête d'amour

Les relations de Jimmy se révèlent vides de partage, d'imagination ou d'affection. Elles se caractérisent surtout par le rejet et une propension de Jimmy à s'attacher à ceux qui le méprisent. Cependant Keitel figure avant tout le chaos intérieur du personnage et démontre ainsi que son masochisme apparent n'est que le reflet de son incapacité à se positionner. En effet, sans cesse en proie à une agitation intérieure qui torture son esprit, Jimmy/Keitel ne parvient jamais à sortir de lui-même pour s'affirmer face aux autres. Keitel décrit les

⁴⁴⁸ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 113.

⁴⁴⁹ Tomlinson, Doug. « Harvey Keitel ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. 303.

intentions de son personnage ainsi : « I thought he was going through many sexual fantasies, many fantasies about love, fantasies about loneliness, fantasies about expressing his anger⁴⁵⁰. » Pris dans un marécage d'émotions et de fantasmes, Jimmy ne veut exister que dans l'excitation et l'extase. Il se révèle un séducteur rapide et efficace, mais ne poursuit que la femme qui le méprise le plus, comme si son interaction avec elle pouvait lui apporter des réponses et lui signifier qui il est. Il semble dans l'attente d'une révélation, et se heurte aux autres de plus en plus comme si le choc allait lui révéler son identité. Keitel dévoile l'arrière-plan de cette quête d'amour vouée à l'échec :

He doesn't understand that what he wants to be is someone who's trying to please his mother and please his father. But he never tries to please himself; he's not capable of it. He can't stand on his own two feet. And he's someone who would do anything to be loved [...] He's tried to be a concert pianist; he's failed at that. He's tried to be a collector [of debts owed by his underworld father]; he's failed at that, too⁴⁵¹.

Ce commentaire de Keitel suggère que le vrai désir de Fingers est de séduire ses parents et de les rendre heureux. Dans cette optique de sauvetage des parents, il se sacrifie lui-même et abandonne sa liberté et son propre plaisir. Keitel indique aussi que l'échec du personnage se situe dans son insatisfaction : excellent collecteur de dettes, il n'est cependant jamais satisfait. C'est là que se situe l'échec, selon Keitel : son succès ne lui apporte aucune joie. Sa quête d'amour qui semble dirigée vers Carol se dirige en fait vers ses parents. Dans cette optique, tous ceux avec qui il tente de créer des liens affectifs ne font que masquer le désir incestueux et œdipien de Jimmy.

⁴⁵⁰ Tomlinson, Doug. « Harvey Keitel ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. 303.

⁴⁵¹ Byron, Stuart. « The Keitel method ». *Film comment*. 39.

Lorsqu'il rencontre Carol pour la première fois⁴⁵² et l'emmène en voiture, ils se parlent peu. Jimmy heurte une autre voiture à l'arrêt et laisse ses coordonnées au chauffeur⁴⁵³. Puis il rejoint Carol dans sa voiture, qui arbore un sourire malicieux et moqueur. Peut-être intrigué par la signification de ce sourire alors qu'un incident vient d'avoir lieu, il déclare avec un sourire : « You're as crazy as I am. » Mais Carol détourne le regard et dit d'une voix douce, froide et légèrement apitoyée : « You're not crazy you're just scared. » Jimmy/Keitel fronce alors les sourcils et la dévisage, son sourire s'effaçant peu à peu. Carol a perdu le sourire et semble déçue, voir ennuyée. Elle semble reprocher à Jimmy d'avoir eu peur, comme un signe d'absence de virilité. Jimmy réagit alors de manière masochiste en devenant alors plus tendre avec elle, comme si sa vanité et son indifférence l'attachaient à elle. Comme Keitel l'explique : « Eventually he sees her in many different situations and there's nothing at all, as far as I can see, to love about that girl. He loves her because she rejects him – the way his mother's rejected him for not going into the family business⁴⁵⁴. » Dès cette première se déclenche donc une attirance incestueuse pour la figure maternelle à travers Carol, à partir du premier signe de rejet. Jimmy pose sa main sur le siège derrière le cou de Carol et se rapproche un peu, et lui demande pourquoi elle détourne le regard. Il lui fait un nouveau numéro de charme. Dans cette scène, on observe la propension apparente de Jimmy au masochisme, qui dissimule en réalité l'incapacité à se détacher de sa mère et la quête désespérée de son affection.

Cette recherche d'amour se traduit par une impulsion sexuelle permanente et des coups de foudre à répétition. Par exemple quand il séduit la copine de Riccamonza⁴⁵⁵, Julie (Tanya Roberts) au milieu du film : il la suit dans les vestiaires des femmes d'une piscine

⁴⁵² Il la suit dans la rue et engage la conversation avec elle.

⁴⁵³ Dans le DVD: « Fingers Clip 5 ».

⁴⁵⁴ Tomlinson, Doug. « Harvey Keitel ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. 303.

⁴⁵⁵ Dans le DVD: « Fingers Clip 6 ».

luxueuse, lui parle d'amour puis de sexe, avant de passer à l'acte. Ce qui rend la scène crédible, c'est la performance de Keitel, qui se tient toujours droit, la regarde d'un air amusé et espiègle, et parle d'une voix basse et vigoureuse, d'un ton détaché et naturel qui témoigne de son audace mais aussi de sa sincérité. Il se montre très à l'écoute de Julie, et la fait rire tout en l'intriguant. Il semble toujours honnête, semblant juste dire ce qu'il pense sans peur des conséquences. Cette franchise la surprend et il finit par ces derniers mots avant de la suivre dans les toilettes : « Of all the different kinds of pussy... soft, hot, gravel, velvet, cold, wet, big, small ...there's one I can feel in my blood, and that's silk, which is yours. » Le temps de pause avant chaque segment témoigne d'une émotion contenue, pendant lequel il reprend son souffle et semble chercher les mots qui viennent de loin. Ainsi il semble réellement fou de désir pour cette fille qu'il vient de rencontrer. Il prononce ces mots à mi-voix, par peur que quelqu'un entre et les surprenne, ce qui ajoute à l'intensité érotique. Il parle rapidement avec un sourire espiègle, le corps en alerte comme toujours, imprévisible et instable. Ensuite elle quitte la pièce et se rend dans les toilettes où elle se recoiffe devant le miroir. Il la suit et lui fait l'amour debout contre le mur, dans une position très inconfortable qui le force à se contorsionner, menton levé vers elle, car elle est plus grande que lui. Les relations de Jimmy avec les autres se situent souvent sur le fil, au risque de basculer dans la violence ou l'inconfort, jusque dans les positions sexuelles inconfortables qui pourraient facilement heurter l'un des partenaires lors d'un mouvement trop brusque.



Jimmy / Keitel se révèle en séducteur efficace et confiant.

Ces moments de sexe représentent selon Keitel un substitut à l'amour : « The acts of sex which he's substituting for love represent in his mind his only moments of feeling secure. That's why he's constantly involved with sex. He meets this girl, he runs after her, he says he loves her – and what does he know about that girl. Is that love? No. That's the act of a desperate, tormented character who thinks it's "love at first sight". » Il fait ici mention de la rencontre de Jimmy avec Carol, marquée par cette recherche désespérée de l'amour. Jimmy dépose Carol devant chez elle, boit une rasade de whisky puis entre derrière elle, l'air soucieux, nerveux et curieux⁴⁵⁶. Dès ce moment, il semble se lancer à la poursuite d'une chimère. Il entre dans l'atelier d'artiste de Carol. Alors qu'elle pose ses mains sur une figure sculptée en terre glaise, il se place derrière elle et boit du vin. Il la regarde fixement, lèvres entrouvertes, l'air grave. Il l'embrasse alors, sans interruptions dans une longue étreinte, et elle semble se sentir étouffée, tente de se dégager puis s'éloigne l'air fâché et boudeur en agitant ses cheveux. Keitel, par sa tension et son acharnement, témoigne d'une absence complète de plaisir, la séduction se limitant à une compétition. Son étreinte ne rencontre pas de passion partagée, mais un rejet.

⁴⁵⁶ Dans le DVD: « Fingers Clip 7 ».

En effet, Carol lui témoigne beaucoup de mépris. Elle prend le téléphone et commence à composer un numéro, comme s'il n'était pas là, et Jimmy raccroche le combiné : « What are you doing ? » Elle s'éloigne à nouveau et il la retient en lui prenant la main : « Don't keep doing that », puis il lui prend cette fois les deux mains et la place face à lui. Il continue : « Don't you understand? I'll bring you into dreams of yourself. All you have to do is believe in me. » Il prononce ces mots comme s'ils allaient de soi, et reflétaient une évidence. A propos de cette tirade naïve, Michel Ciment parle d' « obstination enfantine à rechercher l'amour pur sous les traits de Carol⁴⁵⁷ ». Devant le silence et l'air méprisant et moqueur de Carol il demande : « What ? », et elle répond « You're so full of shit. » Mais il semble sérieux : « No I mean it. I do », tandis qu'elle part à nouveau, cette fois pour se brosser les cheveux devant le miroir. Pendant toute cette scène Jimmy se tient très droit et semble bouillonnant d'énergie contenue. Il ne cesse de la regarder tantôt sérieux tantôt souriant, mais toujours vaguement inquiet. Enfin, alors qu'il fait mine de s'en aller, il vient derrière elle, lui caresse les cheveux : « If you didn't want to... », et elle répond immédiatement « I did. » Carol ne cesse de signifier à Jimmy son désintérêt, tandis qu'il persévère devant ces rejets répétés.

Jimmy va ainsi se laisser dériver à la poursuite de cette femme. Plus tard dans le film, il la suit dans une chambre d'hôtel avec Dreems (Jim Brown), un proxénète et aussi le petit ami de Carol dont elle semble folle amoureuse⁴⁵⁸. Aussi confiant en sa masculinité et détendu que Jimmy est anxieux et nerveux, Dreems s'exprime et se meut avec aisance, lentement, dans son tee-shirt rose moulant qui dévoile ses gros muscles. Une autre petite amie de Dreems, Christa (Carole Francis) est également présente dans la chambre d'hôtel. Dreems présente Christa à Carol, prend une femme sous chaque bras, celles-ci se dandinant de plaisir,

⁴⁵⁷ Ciment, Michel. « L'œil et les doigts (mélodie pour un tueur) ». *Positif*. 69.

⁴⁵⁸ Dans le DVD: « Fingers Clip 8 ».

tandis que Jimmy observe la scène à l'arrière-plan, visage penché sur le côté, bras ballants la radio à la main. Il semble grave et pensif, mais reste planté là sans bouger. Enfin Dreems présente Jimmy à Christa, et interpelle Jimmy d'une voix langoureuse et confiante : « You ever seen two finer ladies in one room before in your life ? Listen up my man we're gonna party. » Jimmy ne répond pas, se balance d'un pied sur l'autre, et montre un petit sourire crispé et triste. Ici le contraste entre Dreems, qui soumet les autres à son désir, et Jimmy, interdit devant cet opposé de lui-même, indique moins le masochisme du personnage qui assiste impuissant à la scène, que sa grande naïveté. Il semble encore croire qu'il peut renverser la situation.



Jimmy regarde Dreems et les deux filles qui se soumettent à lui. Il semble pétri de colère, de frustration et de dépit, se demandant pourquoi il se trouve là au lieu d'être à la place de Dreems, comme on le voit à son air soucieux, son visage chiffonné et son geste de toucher ses dents avec deux doigts. Il bouillonne intérieurement et montre son impuissance.

Il confirme son attitude hostile de guerre déclarée en ne rejoignant pas les autres, ce qui agace Dreems qui demande à Carol de l'amener : « He 's your friend. » Mais elle ne semble pas vouloir bouger, honteuse de cet « ami » qui la suit. Elle lance un regard de mépris

à Jimmy. Enfin, comme Dreems insiste, elle avance « à reculons » vers Jimmy, les bras fermés contre son ventre, visiblement jalouse et en colère, alors que Dreems embrasse Christa. Jimmy met de la musique sur son transistor, et lance un regard implorant, sourcils froncés, comme en appelant à la pitié de Carol qui lui tourne le dos, l'ignorant complètement et regardant les deux autres avec envie et admiration. Tout en caressant le corps de Christa, Dreems invective Jimmy de la même voix suave et égale : « See, any motherfucker tell you that in certain situations his dick ain't worth a shit, is telling you lies. So you better get yourself together, my man. » La réaction de Jimmy mêle amusement et refus de coopérer : il le regarde avec un drôle de sourire ou rictus de malaise, sans bouger. Carol finit par rejoindre Dreems et Christa, lançant d'abord un regard supérieur à Jimmy, toujours crispé. Ici Jimmy s'offre à une véritable humiliation, sans rien faire, sans rien dire. A propos de ses intentions du personnage dans cette scène, Keitel les expose ainsi : « How come this guy is doing this, and I can't do it? What does *he* have that *I* don't have. Why doesn't she love *me*? She doesn't want *me* ?⁴⁵⁹ » Ce point de vue de l'acteur éloigne définitivement l'idée du masochisme et souligne la complexité du personnage, entre naïveté, sentiments chevaleresques, et aveuglement devant l'évidence-même que Carol préfère Dreems. Il espère jusqu'au bout, tandis que son désespoir lui fait croire à l'impossible.

Perdu dans ses fantasmes de renverser la situation, Jimmy/Keitel a l'air ouvertement en colère pour la première fois, mais prostré avec une expression renfrognée. Il ne cesse de faire des tours avec sa langue à l'intérieur de sa bouche. Puis il se passe le doigt sur les dents, sourcils froncés. Par ces gestes d'impuissance et de bouillonnement intérieur, Keitel figure celui qui ne peut s'exprimer, qui ne peut se positionner. Dreems embrasse les filles à tour de rôle puis veut qu'elles s'embrassent et dirige leurs deux visages l'un vers l'autre, mais elles s'y refusent, alors il les saisit fermement par le cou et leur cognent violemment la tête l'une

⁴⁵⁹ Tomlinson, Doug. « Harvey Keitel ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. 304.

contre l'autre. Puis il les repousse, l'air en colère. Jimmy va vers Carol et lui demande si ça va, lui caressant les cheveux. Mais elle repousse sa main l'air agacé en lui disant que tout va bien, comme si cela ne le concernait pas. L'humiliation est alors totale. On se demande pourquoi il n'a pas quitté la chambre bien avant, et pourquoi il ne dit rien, mais Keitel explique que la prise de conscience que l'amour lui échappe est trop douloureuse : « This is a very desperate character. This fellow would flirt with anything [...] And finally he begins to crack up, because he's not getting any of the love he's seeking⁴⁶⁰. » C'est à ce moment que le personnage craque, devant l'évidence que Carol ne lui donne aucun amour.

En effet, suite à cette scène, on retrouve Jimmy assis sur le canapé, après une coupe franche, un verre de lait dans la main, levant les yeux au ciel, en proie à un sentiment de détresse⁴⁶¹. Il se caresse l'entrejambe de l'autre main d'un geste mécanique et médical, puis se masse la cuisse avant de souffler, de se prendre la tête et de sangloter. Il gémit et contracte les traits du visage comme pour exprimer la douleur et la frustration, il ferme les yeux et renifle. Enfin il se prend la tête des deux mains, dos courbé vers l'avant et fond en larmes, se balançant d'avant en arrière, avant de se taper la tête contre le mur plusieurs fois et de lever le genou droit lentement comme un réflexe automatique de réponse à un choc. Ici c'est le manque d'amour que figure Keitel, mêlé de désespoir, de frustration, d'apitoiement sur soi et de douleur.

Pour ce rôle Keitel explore donc la douleur, mais aussi le sentiment d'impuissance. On trouve toujours ce mélange de rage, de colère et de désespoir. Au lieu de figurer un personnage passif, sombre ou éteint, Keitel le rend électrique, intense et instable. Si Jimmy apaise d'abord son sentiment d'insécurité et sa soif d'amour grâce au sexe, ce fonctionnement ne peut pas durer, et il commence à craquer. L'acteur montre cette évolution qui va crescendo,

⁴⁶⁰ Byron, Stuart. « The Keitel method ». *Film comment*. 40.

⁴⁶¹ Dans le DVD: « Fingers Clip 9 ».

et travaille sur une ambivalence, des intentions qui contredisent les actes. En effet, il se retrouve dans la chambre d'hôtel avec Dreems, Carol et Christa, et semble soumis et humilié dans cette situation, mais à l'intérieur ce sont des fantasmes chevaleresques qui l'animent. Il veut sauver Carol et espère toujours son amour. Il existe un décalage constant entre ses fantasmes et la réalité. Il regarde dans toutes les directions, parle et gesticule sans cesse, mais semble constamment absorbé en lui-même. Toujours en tension, il semble prêt à exploser à la moindre contrariété venue du monde extérieur. Imprimant le tiraillement et la perte de soi dans tous ses membres, Keitel offre un regard vide et sombre, qui contredit l'apparente agitation d'un corps sans repos.

Une performance en tension

La performance de Keitel est en général reconnue par les critiques pour sa complexité et son intensité, même par ceux qui n'aiment pas le film. Marshall Fine cite, entre autres, Jack Mathews de *Newsday*: « His definitive movie is *Fingers*, a character at odds with himself. The dark side is trying to overcome. There's this internal conflict which creates chemistry that's explosive and surprising⁴⁶². » En effet Keitel parvient à figurer le conflit interne du personnage, à travers ses costumes aux influences opposés, ses gestes déséquilibrés, instables et nerveux, sa voix au ton dépourvu de sentiments même lorsqu'il déclare son amour. A propos de ce déséquilibre du personnage qui se balance souvent d'un pied sur l'autre, ou fait l'amour dans des positions contorsionnées, Keitel explique : « He doesn't understand that what he wants to be is someone who's trying to please his mother and please his father. But he never tries to please himself; he's not capable of it. He can't stand on his own two feet⁴⁶³. » N'écoulant jamais son propre plaisir, Jimmy/Keitel reste concentré sur le plaisir de l'autre, ce qu'il figure par un regard soutenu qui porte toute son attention sur l'autre.

⁴⁶² Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 119-120.

⁴⁶³ Byron, Stuart. « The Keitel method ». *Film comment*. 39.

Simon Laisney⁴⁶⁴ donne son aperçu des traits caractéristiques de la performance de Keitel dans *Fingers* et fait mention de ce regard perçant qui fixe l'autre. Cet aspect permet à l'acteur d'être un excellent partenaire de jeu, prenant appui sur eux et répondant à toutes leurs idées. Laisney parle aussi de la gestuelle nerveuse, de la coupe de cheveux bien ajustée qu'il réajuste souvent d'un geste fébrile, et des petits foulards comme accessoire principal. La fébrilité du personnage va de pair avec ses dualités : il se montre à la fois cru et précieux, direct et apprêté. A propos de la coupe de cheveux, on peut ajouter qu'elle donne à Keitel un aspect enfantin : la coupe au bol avec frange droite lui donne une tête d'œuf, ou tête de piaf. Petit oiseau qui ne peut s'échapper du nid, il se déguise en homme à la fois distingué et banal. Il paraît difficile de concilier le costume du musicien avec celui du mafioso qui réclame de l'argent et récolte les dettes. L'apparence extérieure du personnage fait écho à ses conflits intérieurs. Jimmy ne peut se résoudre à rechercher le plaisir et la satisfaction, et préfère viser la perfection et le pouvoir, avec des fantasmes de colère, de vengeance, de sexe.

Ces conflits intérieurs reflètent la fragilité des modèles de masculinité : « Hegemonic masculinities are likely to involve specific patterns of internal division and emotional conflict, precisely because of their association with gendered power⁴⁶⁵. » Connell et Messerschmidt précisent ici qu'ils n'essaient pas de montrer les hommes comme des victimes, mais de mettre en évidence le lien entre pouvoir et déshumanisation. Cependant le personnage de *Fingers* fait preuve de beaucoup de naïveté, associée à son désespoir, qui témoigne que la recherche de pouvoir passe après le désir de satisfaire ses parents et de se faire aimer de Carol, une figure maternelle. Le personnage de Jimmy se révèle alors hors-normes, faits de tendances hétéroclites, loin des modèles de masculinité hégémonique. Il reflète l'univers du film, qui ne recule devant aucun excès. Pauline Kael décrit cet univers ainsi : « Insanity,

⁴⁶⁴ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*.

⁴⁶⁵ Connell, R. W. Messerschmidt, James W. « Hegemonic Masculinity Rethinking the Concept ». *Gender and Society*. 852.

violent bouts of sex, Jacobean revenge killings – nothing is too much for Toback in his exhilarated state⁴⁶⁶. » Par exemple, il inclue une scène d'examen médical, hyperréaliste, dans laquelle Jimmy/Keitel, penché en avant sur la table d'examen du cabinet aux lumières crues, grimace et hurle de douleur quand le docteur opère un toucher rectal. Alors que Jimmy se fait examiner la prostate, il discute avec le médecin des relations entre homme et femme. Ce dernier sépare bien sexe et sentiments, tandis que Jimmy affirme que sexe et sentiments sont nécessairement associés. Cette scène confirme la naïveté du personnage, et sa volonté d'aimer. Le modèle du gros dur côtoie toujours l'enfant et l'animal blessé. Jimmy refuse de reconnaître les souffrances de l'enfant élevé par des parents destructeurs et reste pathologiquement attaché à ses parents au mépris de sa propre identité.

L'identité détruite : Sol Nazerman (Steiger) dans *The Pawnbroker*⁴⁶⁷ (1964)

La performance de Steiger dans le drame de Sidney Lumet *The Pawnbroker*⁴⁶⁸ lui a valu la récompense pour le Meilleur Acteur au Festival de Film de Berlin en 1964, ainsi qu'une nomination aux Oscars. Film favori de Steiger lui-même, il lui permet de construire un autre type de personnage : Sol Nazerman, un rescapé du camp de concentration d'Auschwitz pendant la seconde guerre mondiale. Ce rôle met de côté la versatilité de l'acteur et sa capacité à passer soudainement du calme à la colère. Comme Richard Pells le suggère, Steiger fait montre d'une concentration accrue, d'une précision et d'une intensité que réclament le rôle : « *Restraint* is not a word one would normally use to describe the

⁴⁶⁶ Kael, Pauline. « The Current Cinema, What Symmetrical Digits! » *The New Yorker*. 106.

⁴⁶⁷ *Pawnbroker*. Dir. Sidney Lumet. Perf. Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sánchez, Brock Peters, Thelma Oliver, and Juan Hernandez. Landau Company, 1965.

⁴⁶⁸ *The Pawnbroker*. Dir. Sidney Lumet. Screenplay by Morton Fine and David Friedkin. By Edward Lewis Wallant. Perf. Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sánchez, Brock Peters, Thelma Oliver, and Juan Hernandez. Landau Company, États-Unis, 1964.

acting style of Rod Steiger [...] But in *The Pawnbroker* (1964), another film directed by Lumet, Steiger is unusually quiet. As Sol Nazerman, Steiger embodies the unutterable pain and the isolation of a Holocaust survivor⁴⁶⁹. » Pour prendre en charge ce rôle, Steiger travaille sur l'évènement : les irruptions du passé dans le présent, sous formes d'hallucinations, d'images du passé qui alternent avec le présent ou se substituent à lui. Ces manifestations de ses représentations mentales viennent percuter l'inertie et l'endolorissement d'un personnage en survie.

Pour figurer cet isolement et cet état de non-vie, Steiger/Nazerman choisit de ne regarder personne : « I didn't look up until somebody said something really important. I never looked up because I didn't want to have any connection with the world. But when somebody said "Jew", then I looked up⁴⁷⁰. » Ainsi Nazerman/Steiger semble déconnecté du reste du monde, et ne réagit qu'au mot « jew » qui réveille instantanément une douleur, certainement celle du passé, de la stigmatisation, et de l'appartenance à une religion pour lui synonyme de malheur. Il ne veut pas savoir qui il est, ou correspondre à une appellation, quand il fait tout pour disparaître et se faire oublier. Pour indiquer cet objectif du personnage, Steiger opte pour une apparence terne au style indéfinissable : ses cheveux gris clair se raréfient sur le haut du crâne, raides avec une mince mèche devant coiffée sur le côté, contrastent avec la masse de cheveux bruns, épais et ondulés d'avant la guerre. Il porte des lunettes classiques à cadre noir ou rondes à tour doré, une petite moustache et des costumes noirs avec gilet souple gris clair et informe, chemise blanche et cravate fine et sombre. Ce style aseptisé témoigne d'un personnage qui ne ressent plus rien, et ne connaît plus de plaisir ou de désir. Toute son apparence semble signifier qu'il n'est personne.

⁴⁶⁹ Pells, Richard. *Modernist America: Art, Music, Movies, and the Globalization of American Culture*. New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2011.365.

⁴⁷⁰Steiger, Rod. « Interview ». Shay, Don. *Conversations, volume I*. Albuquerque: Kaleidoscope Press, 1969.

Depuis la fin de la guerre où il a perdu sa femme et ses deux enfants, il tente en effet de survivre sans participer au monde qui l'entoure, voire sans exister. Originaire d'Allemagne, il était professeur de philosophie à l'université de Cracovie avant la guerre, puis a immigré aux Etats-Unis. Il habite un pavillon de banlieue neuf et aseptisé à Long Island et travaille comme prêteur sur gages dans une partie pauvre et dangereuse du quartier hispanique d'Harlem à New York dans les années 60. Le film montre la succession d'hommes et femmes désespérés qui viennent mettre en gage leurs objets de peu de valeur et de pacotille pour une poignée de dollars, se heurtant au mur d'inhumanité de Nazerman, qui les reçoit avec mépris et se montre fermé à toute négociation. Également cruel et mutique avec son entourage, il a perdu toute humanité et toute compassion. Lorsqu'il découvre que la boutique de prêteur sur gages sert en fait de couverture pour les activités illégales de son patron, Rodriguez (Brock Peters), un gangster puissant dont la fortune provient de ses maisons closes et du proxénétisme, Nazerman doit rouvrir les yeux sur un monde qu'il a tenté de nier. Parallèlement à cette prise de conscience, des images du passé avant et pendant la guerre lui reviennent de plus en plus fréquemment.

En effet ces souvenirs vont se manifester, réveillant la douleur. Des images mentales de plus en plus violentes se présentent sous forme d'hallucinations qu'il ne peut contrôler. L'acteur figure ces chocs émotionnels et ce retour du réprimé qui va faire exploser la carapace du personnage jusqu'au cri muet de douleur à la fin du film pour dire l'indicible. Les émotions liées au passé se déclenchent à partir d'émotions similaires dans le présent, par exemple quand son apprenti Jesus Ortiz (Jaime Sánchez) trouve la mort lui sauvant la vie. Cette mort agit comme un électrochoc et dévoile une douleur qu'il croyait enterrée. Pauline Kael remarque à ce sujet : « And when events strip off his armor, he doesn't discover a new, warm humanity, he discovers sharper suffering – just what his armor had protected him

from⁴⁷¹. » Rod Steiger se livre donc à une figuration de la masculinité brisée, de la douleur, et il choisit de dissimuler et minimiser sa force physique et son corps massif en marchant courbé, en gardant les yeux baissés, en s'habillant de manière terne comme pour devenir invisible, et en parlant d'une voix monocorde qui semble s'adresser à lui-même. Cette armure de lassitude et d'indifférence, au lieu de le protéger, va le précipiter dans un monde de cauchemars éveillés.

Parmi ces images des camps qui se substituent au réel, il assiste impuissant au viol de sa femme, il voit un homme déchiqueté au sommet des fils barbelés au camp, il se trouve dans le train qui l'emmène au camp. Ces séquences surgissent sous forme d'insertion de flashbacks, laissant un Steiger/Nazerman en état de choc, pris dans une double réalité où le passé coexiste avec le présent sans qu'il puisse agir. Joshua Hirsch décrit ainsi la manière dont la performance de Steiger s'éloigne de l'expression du trauma ou d'une représentation subjective et psychologique du passé, pour figurer un événement, un choc, une interruption du présent et une irruption du passé : « Rod Steiger is particularly effective in his use of facial expressions to convey the intrusive, hypervivid, and retraumatizing nature of Sol's flashbacks [...] as a visceral experience of shock. Formal disruption in *The Pawnbroker* is no mere aesthetic experiment; it is the cinematic symptom of a disruption in history⁴⁷². » Comme l'explique Hirsch, l'interruption de l'histoire se manifeste à l'écran à travers la performance de Steiger. Pour ce faire, l'harmonie psycho-physique de l'Actors Studio permet à Steiger de moduler voix, respirations, mouvements et expressions pour montrer la douleur et l'indicible.

Sans jamais manifester de plaisir ou de désir d'exister et d'entrer en contact avec les autres, Sol représente l'abandon de la masculinité, le désintérêt pour lui-même. Parler ici de

⁴⁷¹ Kael, Pauline. *5001 Nights at the Movies: A Guide from A to Z*. 1st ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982. 451.

⁴⁷² Hirsch, Joshua Francis. « *The Pawnbroker* and the posttraumatic flashback ». *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia, PA, USA: Temple University Press, 2004. 109.

masculinité s'aborde en prenant d'abord en compte l'histoire, et l'annihilation des sexes et du désir sexuel dans les camps, comme en rend compte Susan Gubar : elle évoque la destruction des genres avec les corps rasés, les têtes tondues, les corps réduits à leur forme squelettique. Gubar fait ensuite mention d'une remasculinisation et d'une reféminisation difficiles des survivants et des rescapés après la guerre, ébranlés par l'impossibilité de rester hommes et femmes dans les camps. Nazerman incarne cette incapacité à redevenir homme, et un refus de se remasculiniser. Gubar mentionne aussi le rejet des modèles héroïques de masculinité : « Nazi fascism demonstrated the moral bankruptcy of models of heroic virility, such a regendering unfolded under the auspices of an eerie promise, namely, the emergence of a post- or even antipatriarchal masculinity⁴⁷³. » Ce nouveau modèle de masculinité ne concerne pas vraiment le personnage du *Pawnbroker*, dont la masculinité détruite ne peut se reconstruire. Insensible aux femmes qui tentent de se rapprocher de lui, comme Marilyn Birchfield (Geraldine Fitzgerald) et à son amante Tessie (Marketa Kimbrell), il n'existe plus.

Le dégoût, l'inertie et le réveil

Steiger figure l'engourdissement du personnage dans la terreur, modulant colères, signes d'émotion et de douleur. Il travaille sur l'évolution du personnage, et la gradation dans sa douleur. Sidney Lumet rappelle le travail énorme de l'acteur en amont du film et pendant le tournage, pour nuancer les émotions : « I remember Rod working very meticulously because the areas of emotion that he would have to go into eventually were so enormous. So it was very important to be very sparing early on until we got to the real revelatory parts of the character. It was a very tough molding job to make sure we weren't using fuel up at any

⁴⁷³ Gubar, Susan. « Empathic Identification in Anne Michaels: Masculinity and Poetry after Auschwitz ». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.1, 2002. 252.

point that we might require later on down the line⁴⁷⁴. » En effet, les indices sont distillés peu à peu au spectateur, à travers la performance de Steiger, mais aussi la manière dont filme Lumet. Après le générique du film on suit Nazerman/Steiger qui se rend au travail. Son visage pâle filmé en plan rapproché alors qu'il est au volant de sa voiture ne dévoile que dureté et froideur. Puis il se gare à côté de grands grillages, sort et marche lentement et avec effort. La caméra nous montre dans son environnement des similarités avec le camp de concentration : des plans sur des grillages⁴⁷⁵, des tas de chaussures dans une vitrine d'une boutique de troc qui rappellent ceux des victimes de l'holocauste, puis la boutique de prêteur sur gages, avec ses grilles qui séparent les clients des objets prêtés.



Image récurrente du film, le visage glacial et dénué d'émotions de Sol Nazerman est encadré de grilles ou grillages, ici dans le magasin du prêteur sur gages.

Steiger encadré par les grilles de protection de son magasin reçoit les clients sans les regarder, tandis qu'ils doivent prêter leurs objets les plus chers pour quelques dollars.

⁴⁷⁴ Emery, Robert J. « The Films of Sidney Lumet ». In *The Directors: In Their Own Words*. New York: TV Books, 1999. 368.

⁴⁷⁵ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 1 ».

L'émotion des clients contraste avec l'apathie de Nazerman. La plupart de ces nombreux rôles secondaires fonctionne comme come des adjuvants : tous ces personnages aident la douleur et les émotions du personnage à se réveiller. Leur vivacité, ou leur effort mis à convaincre le prêteur sur gages de leur accorder plus d'argent, provoque un personnage éteint. Leur agitation met en relief l'inhumanité de Nazerman qui baisse souvent la tête et ne regarde personne, n'offrant même pas cette reconnaissance de l'autre par le regard. Seul dans la froideur de son corps-machine, il passe son temps à griffonner des chiffres et à en annoncer d'une voix traînante et sans appel : « Two dollars. » Parfois il réajuste ses manches de gilet ou ses lunettes, mais son corps reste immuable. Steve Vineberg décrit ce corps-armure dont s'échappe une voix d'outre-tombe :

Steiger uses his bulk as insulation in this role – against the world and, in vain, against what's inside him. His flabby face is like dead cells, and when he speaks he has a fastidious, chilled-out evenness that's terrifying. The concentration camp has tortured him into this state of nonfeeling, this walking death⁴⁷⁶.

Ce travail sur la voix et une constance que rien ne perturbe va permettre d'ajouter les émotions par touches, et de manière précise. Toute manifestation du monde extérieur va sembler agresser le personnage qui montre son refus de vivre et de se rapprocher des autres. Pour admettre cette idée intellectuellement, il va justifier son attitude par un dégoût de la prostitution et du crime dans le quartier de la boutique, enfin un mépris pour ses habitants, et donc ses clients.

Vers le début du film, l'interaction avec un client, Mr. Smith⁴⁷⁷, démontre que Sol souhaite éviter toute intimité avec les autres. Smith (Juano Hernandez) l'appelle « professeur » - ce qui nous donne un premier indice sur le passé du personnage - et tente de discuter avec

⁴⁷⁶ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 239-240.

⁴⁷⁷ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 2 ».

lui de sujets qui l'intéressent, en vain. Tandis qu'il négocie sa lampe à pétrole, Smith parle d'un livre qu'il a lu, sur l'art et la science. Il présume aussi que Nazerman a dû le lire. Mais celui-ci ne va prononcer que « good morning », et « two dollars ». Il garde la tête baissée, réajuste un peu sa cravate, et remplit la fiche de prêt sans jamais regarder Mr Smith. Il tamponne la fiche trois fois, détache trois tickets, l'un pour la comptabilité, l'autre qu'il place sur l'objet et le troisième qu'il remet au client. Toute son attention se dirige vers les objets qu'il manipule avec précision, mais sans plaisir. De plus il traite chaque objet et chaque client de manière interchangeable, comme s'ils avaient tous la même valeur. Steve Vineberg parle du métier de prêteur sur gages comme un symbole dans le film : « His profession is awfully symbolic. He takes the shreds of people's lives they offer him and pays them the bare minimum, ignoring the personal value they attach to them, just as he, as destitute as any of them, refuses to acknowledge his own humanity⁴⁷⁸. » Ainsi le métier de Nazerman participe de sa déshumanisation, et marque son appartenance à un monde en perdition.



Tandis que Mr Smith parle avec passion du livre qu'il a lu, essayant en vain et longuement d'entrer en communication avec Nazerman, ce dernier devient mur d'indifférence, de froideur et de mépris.

⁴⁷⁸ Vineberg, Steve. *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 239.

Pour aller plus loin à partir de cette citation de Vineberg, on peut dire que Nazerman affiche un mépris et un dégoût pour les objets qu'on lui amène à la boutique, et donc un possible dégoût de lui-même. Par exemple, quand il met la lampe de Smith de côté, il boit du lait en tenant son verre dans une serviette en papier, geste étrange qui pourrait indiquer une protection pour ne pas se tâcher les mains ou les manches de son gilet, mais souligne au contraire le souhait de ne pas contaminer le verre après avoir touché la lampe. Ce geste dévoile son dégoût. Quand il amène les deux dollars à Smith, celui-ci dit : « From time to time, I like to drop in here, Mr. Nazerman, because a man gets hungry for talk, good talk. » Sol ne dit rien, il boit à nouveau du lait et le toise comme pour signifier qu'il aimerait ne pas avoir à le regarder. Il repose son verre, met ses mains jointes appuyées sur le comptoir et émet un souffle pour marquer un agacement. Il regarde Smith encore une fois avec effort, comme si cela lui en coûtait, puis baisse le visage et le regard. Il bouge alors très légèrement le corps de droite à gauche comme pour marquer une irritation et un sentiment d'oppression avant de dire froidement et poliment : « There's your ticket, and there's your two dollars. » Il se place de nouveau les mains jointes et souffle une deuxième fois. Ici par deux souffles Steiger indique un sentiment d'oppression et de peur, une incapacité à affronter le regard de l'autre et une volonté de rejeter toute personne qui s'approche.

Enfin Smith recule en s'éloignant, toujours face à Nazerman, et dit avec hésitation : « I...I apologize for talking so much, Mr. Nazerman . . . forgive me... » La permanence du regard et la posture droite de Smith contraste avec l'avachissement et la fuite de Nazerman. Comme Smith semble attendre une réaction, Nazerman reste silencieux et impassible, puis lance un regard bref de reconnaissance quand Smith quitte la boutique. Il marque un temps et se caresse distraitemment la lèvre inférieure comme pour essuyer les éventuelles traces de lait, et semble pensif. Il semble assez soulagé comme après avoir échappé à un danger, mais ce

geste trahit une réflexion : reconnaît-il la limite de son comportement ? L'indifférence totale de Sol ne peut fonctionner que dans cet univers où il a le pouvoir de donner quelques dollars à des gens en grande difficulté. Ce pouvoir lui permet d'ignorer, de garder le silence et de mépriser, bien à l'abri derrière les grilles, jusqu'au moment où il s'aperçoit que ce pouvoir est illusoire : « Nazerman's behavior with various desperate customers – ranging from fatigue to contempt – suggests power, until it becomes clear that Nazerman is as helpless vis-à-vis his black boss, Rodriguez (Brock Peters), as his poor clients are before him⁴⁷⁹. » Lorsqu'il découvre que son salaire et l'argent de la boutique viennent non pas des objets prêtés mais de la prostitution, et que son patron est le proxénète le plus puissant du quartier, la seule sensation de pouvoir qu'il pouvait ressentir se révèle fautive. Tandis que son apprenti Jesus le qualifie souvent de dur : « You're a tough guy Mister Nazerman », cette image ou identité de façade s'effondre quand il découvre qu'il est à la merci de Rodriguez. L'apparence de gros dur s'effondre à ce moment, et les mensonges autour de la vie de Sol commencent à apparaître en même temps que la résurgence du passé.

Comme nous l'avons vu, les interactions avec les clients, le patron et son apprenti vont réveiller Nazerman. Comme le souligne Sidney Lumet, Harlem se révèle être non pas l'excuse qui légitime l'attitude de Sol, mais le déclencheur de vie :

(Harlem) has actually more life in it than Sol could ever have imagined. This is represented in the youth he has as an assistant, Jesus: in the most degrading human circumstances this little flower grows (he's a hell of a flower... he's been a dope pusher, a thief and lives off a whore – but he is charming, alive, there's life in him).

⁴⁷⁹ Wiesel, Elie. Insdorf, Annette. « Meaningful Montage ». *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. West Nyack, NY, USA: Cambridge University Press, 2002. 28.

And it is as if Sol buried himself in a graveyard and suddenly the graveyard livens up and kicks him out⁴⁸⁰.

Parmi les personnages d'Harlem, Jesus représente l'espoir. La confrontation de la performance toute en vivacité et énergie de Jaime Sánchez contraste avec celle de Steiger, tranquille et intérieure. Jesus veut tout apprendre de Sol, qu'il considère comme son professeur. Il le provoque souvent pour le faire réagir, comme lorsqu'il demande si son tatouage est le signe d'une société secrète⁴⁸¹ et comment il peut y entrer⁴⁸². L'interaction entre les deux personnages est de l'ordre de la complémentarité. Elie Wiesel et Annette Insdorf décrivent le duo : « Nazerman's assistant Jesus (Jaime Sánchez) is the opposite of his employer: an energetic young Hispanic, he wants to move up quickly in the world – as the exhilarating tracking shots of Jesus on ladders or sprinting through crowded streets embody – while Nazerman wants only to be left in peace⁴⁸³. » Jesus est aussi curieux, enthousiaste, agile et réactif que Sol est éteint et lent. L'acteur Jaime Sánchez, mince et plus petit que Steiger, joue de ses gestes félins face à l'inertie du corps imposant de Steiger/Nazerman.

Le félin parvient à titiller le roc jusqu'à éveiller sa douleur enfouie. Par exemple, Jesus déclenche la colère chez Nazerman⁴⁸⁴, quand il lui demande : « Say, how come you people come to business so naturally?⁴⁸⁵ » Devant cette question, Nazerman se réveille ; son corps et sa voix révèlent leur énergie. Il va vers Jesus qui est assis, se tient une main sur la hanche coude ouvert, et l'autre en appui sur la table, visage penché, corps incliné vers Jesus. Commence alors une longue tirade, sur un débit rapide, yeux parfois plissés. Dans une interprétation cynique du rôle de professeur, Nazerman fait la leçon sur l'histoire des juifs, la

⁴⁸⁰ Lumet, Sidney, and Joanna E. Rapf. *Sidney Lumet: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006. 13.

⁴⁸¹ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 3 ».

⁴⁸² Jesus use ici d'ironie puisqu'il sait qu'il s'agit de son numéro de prisonnier à Auschwitz.

⁴⁸³ Wiesel, Elie. Insdorf, Annette. « Meaningful Montage ». *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. 28.

⁴⁸⁴ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 4 ».

⁴⁸⁵ Ce que Jesus entend par « you people », ce sont les juifs

bouche en moue pleine de mépris, les sourcils froncés, la voix d'abord anémique et monocorde comme d'habitude puis plus forte, avec un débit qui s'accélère :

You have nothing. You're never in one place long enough to have a geography or an army or a land myth. All you have is a little brain. [...] With this little brain you go out and you buy a piece of cloth and you cut that cloth in two and you go and sell it for a penny more than you paid for it. [...] You just go on and on and on repeating this process over the centuries over and over and suddenly you make a grand discovery. You have a mercantile heritage! You are a merchant. You are known as a usurer, a man with secret resources, a witch, a pawnbroker, a sheenie⁴⁸⁶, a makie and a kike⁴⁸⁷!



Pendant cette tirade, Nazerman devient dictateur, assenant un discours déshumanisé, empli de haine et de fureur. Le visage de l'acteur devient dur et froid comme la pierre, mais pour la première fois dans le film, il exprime une émotion vive, et de l'animation. Sa colère vibre de vigueur et de passion.

Tout au long de cette tirade, Steiger plisse parfois les yeux en avançant le menton vers Ortiz, puis s'éloigne de lui avant de revenir à la charge. Steiger/Sol garde des gestes un peu lents

⁴⁸⁶ « Sheenie » est un mot très péjoratif qui désigne les juifs.

⁴⁸⁷ « Kike » est également une manière raciste de désigner les juifs.

mais devient plus réactif, il cherche ses mots et semble mobiliser toute son énergie, sincèrement soucieux de se faire bien comprendre. Enfin, ses mouvements de tête deviennent plus rapides, saccadés, son débit s'accélère, sa voix devient forte et sonore, jusqu'à l'éruption finale et les termes antisémites, hurlés à la face de Jesus. Frank Cunningham note ici un évènement dans la psyché du personnage : « Literally he refers to the junkie's racist invective a few moments before, but psychologically he acknowledges his well of suffering for the first time⁴⁸⁸. » Pendant ce temps Jesus le regarde et l'écoute attentivement. Ici l'interaction entre les deux acteurs fonctionne comme un duo complémentaire, et non pas d'opposants, qui permet de libérer la parole et de faire entendre une douleur qui semblait indicible.

C'est ainsi qu'on voit le roc Nazerman commencer à se lézarder tandis que Steiger module sa performance : mains derrière le dos pour la partie explosive de sa tirade, il n'exprime l'émotion qu'avec les mouvements de tête, rapides comme ceux d'un oiseau paniqué, et la voix, plus sonore et véhémence. Frank Cunningham commente sur cette performance en subtilité : « Steiger's verbal and physical muscularity well convey the volcanic force of emotion that Nazerman continues to possess, though deeply laid under a decade and more of repression and denial⁴⁸⁹. » L'acteur met sa force physique en deçà, par exemple dans cette scène où il garde les mains derrière le dos. Sa capacité d'action est ainsi entravée. Le rictus de la bouche, tendue vers le bas pour éructer de rage, et son visage déformé par la douleur, focalisent alors l'attention, en même temps qu'un sentiment d'impuissance est signifié.

⁴⁸⁸ Cunningham, Frank R. *Sidney Lumet: Film and Literary Vision*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 2001. 171.

⁴⁸⁹ *Ibid.* 157.

La performance de Steiger, qui figure les glissements du réel et du présent vers l'histoire, se mêle de ce mépris et de cette rage impuissante devant les répétitions de l'histoire. La présence de ce rescapé des camps dans un ghetto hispanique d'Harlem constitue un élément-clé du film, comme le déclare Sidney Lumet : « Sol has buried himself in this area because he needs to be with people that he can despise⁴⁹⁰. » Sol lui-même qualifie ces gens de « scum » dans le film. Reflets de lui-même et de son mépris pour lui-même, ces personnages le renvoient à son histoire et son déni de vie. Car finalement la douleur va se réveiller, provoquée par cet environnement professionnel comme une répétition de l'histoire. En effet Steiger joue un personnage de juif prêteur sur gages, ce qui rappelle l'histoire des juifs devant souvent effectuer les métiers liés à l'argent et considérés comme impurs par les catholiques et les protestants, tels que le métier d'usurier. Nathan Abrams évoque les personnages juifs des débuts du cinéma et jusqu'aux années 30 : « The first sympathetic Jewish character – a benevolent moneylender who saves a Gentile woman and her child – appeared in D.W. Griffith's *Old Isaacs, the Pawnbroker* (1908) [...] perpetuated the link between Jews and particular trades, predominantly depicting them as pawnbrokers, moneylenders, tailors and peddlers⁴⁹¹. » Reflets de l'histoire et des métiers effectivement attribués et autorisés aux juifs dans les ghettos, ces personnages constituent l'arrière-plan du film, qui montre que même dans les années 60 et après l'holocauste l'histoire se répète.

Au sujet de ce choix du « ghetto » hispanique d'Harlem dans le film, Richard Blake fait mention de cette critique à l'encontre de Lumet, accusé d'universaliser l'expérience de l'holocauste : « The word ghetto holds horrific connotations for a Holocaust survivor. In fact, Lumet has been criticized for universalizing the experience of European Jews making the

⁴⁹⁰ Lumet, Sidney, and Joanna E. Rapf. *Sidney Lumet: Interviews*. 13.

⁴⁹¹ Abrams, Nathan. *New Jew in Film: Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*. Piscataway, NJ, USA: Rutgers University Press, 2012. 3.

Holocaust a prime analogue among many other instances of ethnic oppression⁴⁹². » Sans interpréter le choix de mise en scène de cette façon, il semble au contraire que le film montre l'état d'esprit d'un personnage qui perçoit tout ce qui l'entoure comme un rappel des camps et des ghettos, et ne peut s'échapper des camps : dans son esprit il en est resté prisonnier. De plus il passe du métier de professeur de philosophie à celui de prêteur sur gages, ce qui semble correspondre à une soumission aux antisémites qui pensent que les juifs sont faits pour exercer ce genre de professions. La lâcheté et la peur de Nazerman, au lieu de le protéger et de contribuer à sa survie, le mènent à une deuxième peine, à une douleur encore plus grande. Il ne doit pas seulement affronter le passé mais aussi le présent ! Tandis que Nazerman continue à se détruire, il s'enferme lui-même dans un monde où il peut retrouver les traces des ghettos et des camps desquels son identité détruite reste prisonnière. L'interaction avec Jesus, personnage qui représente l'espoir, va réveiller des émotions insupportables. La performance de Steiger sur les thèmes du mépris, de l'inertie et du refus des sentiments va évoluer vers une forme de figuration des hallucinations et de la plongée dans les psychoses, c'est-à-dire vers une douleur encore plus grande.

De l'automate aux hallucinations : une performance de la possession

Pour indiquer les ravages de l'histoire, Steiger transforme le corps de son personnage en carapace, à l'intérieur de laquelle l'humanité a disparu. Ainsi, toute expression d'une émotion se donne à déchiffrer à travers des détails. Richard Blake indique : « History drained the life out of his soul, while his body continues to function with slightly more animation than an automaton. Some huge, unseen weight presses down on his shoulders. Somewhere he

⁴⁹² Blake, Richard A. « Lower East Side, Sidney Lumet ». *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Lexington: University Press of Kentucky, 2005. 60.

has lost his capacity for pleasure; in the film he never comes close to smiling⁴⁹³. » La performance de Steiger figure ce poids immense sur les épaules. Quand il ne peut plus contrôler cette pression, le sourire ou le rire brefs semblent parfois marquer une tentative de se rassurer lui-même et figurent une forme de légèreté inquiétante et déconnectée du propos. On peut souligner que les rares demi-sourires de Nazerman/Steiger indiquent une forme de folie, de basculement dans la psychose ; de même que les petits rires traduisent une forme de démence et de panique. L'acteur insuffle de la vie à son automate en jouant avec les silences, la respiration et le clignement des yeux, les dissonances dans sa voix et les interruptions dans le débit, il opère également de subtils haussements d'épaules comme si le poids à porter devenait insupportable. Steiger signifie l'étrangeté d'un corps possédé par la peur du retour du passé, à la limite d'un état de transe et d'hallucination.

On peut observer un moment-clé dans la figuration de cette étrangeté et d'animation d'un personnage mort-vivant : quand Nazerman rend visite à Marilyn Birchfield (Geraldine Fitzgerald⁴⁹⁴), et se confie à elle, assis dans l'angle du balcon grillagé avec le paysage urbain et le métro aérien au loin. Il se tient enfoncé sur sa chaise avec le visage légèrement penché – on pourrait dire la tête basse - et le regard éteint. D'une voix monocorde il explique à Marilyn la raison de sa visite, le front luisant de sueur : « Things have been happening lately and ... I felt I needed to be with someone [...] it's just that suddenly in the last few days I feel afraid and ... it's been a long time ... since I felt fear, fear (il accentue la diphtongue), fear, that's what I felt [...] ». Au deuxième « fear » il lève les yeux vers Marilyn puis son regard redevient intérieur, tandis qu'il fronce légèrement les sourcils. Son ton ne varie pas, on décèle juste une émotion à travers la façon dont il accentue la diphtongue sur les deux derniers « fear », mais le froncement de sourcils combiné avec la diphtongue prétendent tenir l'émotion à

⁴⁹³ Blake, Richard A. « Lower East Side, Sidney Lumet ». *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. 59.

⁴⁹⁴ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 5 ».

distance, comme s'il se croyait capable d'analyser ce qui lui arrive de façon neutre et clinique. Comme il a trouvé l'émotion derrière le symptôme, il pense avoir réglé le problème intellectuellement. Il esquisse même un sourire, et un léger rire. Ce rire de décompression qui contredit la gravité du propos trahit une angoisse profonde.

Mais Marilyn, par ses réponses brèves, agace Sol qui se sent incompris, ce qui le pousse à s'exprimer davantage : « There have been memories that I have... well... I thought that I had pushed them far away from me and they keep rushing in. » A chaque silence, il reprend sa respiration, ou plutôt il semble qu'au moment de chaque interruption il ne puisse plus respirer. Comme le note Steve Vineberg, ces silences sur l'indicible font travailler l'imaginaire du spectateur, aussi efficaces que les mots : « We want Nazerman to plunge into himself and dredge up some human response to the horrors he sees around him (the violence outside, the desperation of his clients inside), but the spaces between his lines are so ominous that we're scared of what might be in him⁴⁹⁵. » Cette peur du spectateur et cette notion d'espaces entre les lignes qu'évoque Vineberg nous ramène à cette idée d'une forme de transe dans la performance de Steiger, comme possédé par ses souvenirs et ses expériences du passé.

Cette impression se confirme quand son ton toujours monocorde et neutre contraste avec de légers accents dissonants et presque chantants lorsqu'il poursuit : « And then there're words, words that I thought I had kept myself from hearing them... now... now they..... flood my mind [...]. » Les accents dissonant sur « words », « now » et « now they », donnent une impression d'intrusion, comme une voix venue d'ailleurs qui parle à travers lui. Il souligne ces mots qui se détachent du flot pour exister, donnant à son discours une impression de parataxe. Cette disjonction dans le langage s'accompagne d'un sourire proche

⁴⁹⁵ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 239.

du rire après le premier « words ». Quand il termine avec « flood my mind », il reste statique, le regard comme tourné vers lui-même comme en état d'autohypnose. Enfin vient l'explication : « Today is an anniversary. » Marilyn lui demande : « What happened? » Il répond : « Happened? », comme si le mot le surprenait et lui paraissait ne pas avoir de sens, puis laisse un silence, devient plus grave, regarde vers « l'intérieur ». Un gros-plan de profil montre alors son visage impassible, regard vide, avec des cheminées au loin tandis qu'il dit pour la première fois : « I didn't die. » Le fait qu'il présente sa non-mort comme l'évènement traumatique, et qu'il prononce ces mots d'une voix désincarnée pourrait indiquer un double cynisme : il n'est pas mort comme les autres mais dans son esprit il est déjà mort et en a pleinement conscience. Il est en train d'affirmer sa mort théorique comme un mode de vie qu'il a délibérément choisi. Il se moque ainsi possiblement de lui-même, se décrivant comme un mort-vivant.

Puis il décrit d'une voix lente et désabusée : « Everything that I loved was taken away from me and ... I didn't die, there was nothing I could do Nothing strange I could nothing, no there was nothing I could do. » Il laisse échapper un bref rire après le premier « there was nothing I could do », et se lève peu à peu sur la dernière phrase pour se rendre à l'autre extrémité du balcon. Sa voix prend de légers accents méchants et cyniques audibles sur la partition monocorde, comme s'il se martelait lui-même pour n'avoir rien pu faire. La sobriété de Steiger et son corps lent et « mort » mettent les mots en relief, ainsi que l'expérience. Toute sa performance indique que son corps et sa voix font l'expérience de l'étrangeté, du glissement vers une interruption du présent. La pesanteur de son corps et de son regard toujours happé vers l'intérieur forment un bloc illusoire et vulnérable maintenant traversé de petites ondes de choc. Cet état proche de la transe hallucinatoire n'en est qu'à ses débuts et préfigure la série de flashbacks dans le métro et l'attaque de panique.

Il quitte l'appartement de Marilyn et prend le métro Newyorkais à la nuit tombante. Avec sa cravate au nœud un peu défait pour mieux respirer, les cheveux en désordre et le front luisant, il s'assoit dans un wagon tentant en vain de réprimer les manifestations du passé et d'échapper au choc⁴⁹⁶. Mais c'est trop tard, il est sorti de lui-même, sa carapace tombe, et il chute dans une faille entre présent et passé qui l'aspire. Commence une succession de flashbacks qui alternent avec le moment présent. Les wagons du métro s'associent dans son esprit avec les trains qui emmènent les déportés dans les camps de concentration. Nazerman s'assoit d'abord et commence à transpirer. Il regarde autour de lui et voit un homme qui le regarde fixement. Steiger baisse les yeux l'air apitoyé sur lui-même, comme si il était la victime de cet inquisiteur. La caméra devient le point de vue subjectif de Sol : « Lumet's camera seems to sweep over the faces of the other passengers, most of them turning in Nazerman's direction. [...] There are so many faces, so many expressions. What do they want from him? Why are they looking at him? Or does he only think they are looking at him, perhaps turning to him to help?⁴⁹⁷ » Ce panorama de visages énigmatiques et inquiétants semblent venir d'un cauchemar. Nazerman se lève et s'appuie debout contre une barre, non sans jeter des coups d'œil derrière lui de temps à autre pour vérifier qu'on ne l'épie. Ses mouvements sont lents, lourds et comme au ralenti, comme dans un cauchemar ou au moment d'échapper à un danger le corps se dérobe. C'est le sentiment d'impuissance que figure Steiger. Il baisse la tête, sourcils légèrement froncés et regard vide, bouche esquissant une moue de désespoir. Il cligne des yeux et relève la tête mais croise de nouveau un regard hostile. Il baisse alors de nouveau le visage et se détourne, mais ne rencontre que d'autres regards inquisiteurs.

⁴⁹⁶ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 6 ».

⁴⁹⁷ Boyer, Jay. *Sidney Lumet*. New York: Twayne, 1993. 27.



Dans le métro New-Yorkais commence la psychose et la résurgence de souvenirs qui dévorent le présent. Les passagers deviennent nazis, ou témoins de la honte et de la douleur de Nazerman, enfin de son sentiment de culpabilité, celle d'avoir survécu aux camps de concentration contrairement à sa femme et à ses enfants, et celle de n'avoir pu sauver son fils, qui glisse de ses épaules dans le wagon de la mort pour Auschwitz, ainsi promis à une mort certaine, sans air pour respirer et étouffé par la proximité de corps sans espace pour se mouvoir.

Alors commencent les flashbacks : pas moins de onze flashbacks dont le huitième dure cinquante-deux secondes et consiste en de brefs plans séparés par des coupes franches, dans lequel Sol se revoit lui-même dans le wagon du train de la mort au moment où son fils lui tombe des épaules et s'écroule mort sur le sol, sans qu'il puisse bouger ou faire quoi que ce soit pour le sauver : « Aboard the train to the death camp, his son slipped from his shoulders and suffocated – or perhaps was crushed – on the boxcar floor, while Nazerman pinned elbow to elbow with other prisoners, was unable to save him⁴⁹⁸. » Dans le plan qui montre ce moment dans le film, le visage de Sol plus jeune devient espace béant de douleur et d'impuissance, il crie qu'il ne peut rien faire et tente en vain de se mouvoir entre les corps serrés des déportés, ne parvenant qu'à ouvrir légèrement les coudes. Il sait que si son fils

⁴⁹⁸ Boyer, Jay. *Sidney Lumet*. 26.

reste au sol il va mourir sans air pour respirer. Le visage grimaçant de Steiger et sa tentative de plier les genoux pour être plus près du sol ne mènent à rien.

Après cette séquence on revient au présent, le métro s'arrête à une station et Sol en sort chancelant, les yeux fermés et les traits crispés. Il lève les deux coudes, avant-bras repliés vers l'avant et mains qui se dirigent vers les oreilles, tandis que le son de sa propre voix hurlant le prénom de son fils dans le train de la mort résonne encore dans la station de métro, comme une hallucination. Alors il baisse les bras, revoit encore le visage de son fils, puis lève les yeux au ciel. Sa poitrine se soulève et sa respiration devient plus courte. Il ouvre la bouche à trois reprises comme s'il voulait crier mais aucun son ne sort. Il cligne des yeux puis les ouvre grands comme pour sortir de son hypnose. Ici Steiger se sert de son corps massif pour devenir très lourd, comme écrasé sous le poids des souvenirs. Le jeu de Steiger se révèle subtil, et il marque la plus grande émotion par un simple clignement des yeux ou un lent mouvement de la tête qui se baisse ou se tourne vers le ciel, comme étourdie. Il marque la lutte pour le retour à l'anesthésie des sens par ses clignements de paupières et le mouvement des mains vers les oreilles qui veulent vite faire taire le cri d'agonie du père qui ne parvient pas à sauver son fils. Il tente de reprendre le contrôle, immobile à la sortie de la voiture de métro, puis regagne peu à peu sa gestuelle lente et ankylosée. L'étrangeté de la démarche de Sol/Steiger, lente et un peu hésitante, semble s'inspirer du roman⁴⁹⁹, dans lequel le corps de Nazerman dissimule les séquelles de la guerre, « the result of Nazi medical experiments ». Les nazis lui ont enlevé une partie du pelvis et deux côtes, ce qui lui donne une démarche un peu bancal. De la même façon, dans le film la démarche de Steiger semble souvent un peu bancal et mal assurée.

⁴⁹⁹ Wallant, Edward Lewis. *The Pawnbroker*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1961.

Donnant corps au monde du cauchemar et de la psychose, Steiger/Nazerman n'en finit pas de plonger plus profond dans la douleur. Alors qu'il est menacé par un gang qui lui réclame l'argent de la boutique, Nazerman refuse de coopérer et ferme le coffre-fort devant les gangsters. Jesus fait partie du complot, mais il ne s'attendait pas à ce que Nazerman oppose une résistance. De plus les autres lui avaient promis de ne pas toucher à Nazerman. Alors quand il voit que l'un des gangsters est prêt à tirer son patron, et que celui-ci attend la mort, immobile et les yeux fermés face au pistolet, Jesus se précipite pour l'en empêcher et le coup de feu part. Jesus est touché ; les gangsters s'enfuient et Jesus sort en rampant de la boutique. Tandis que dehors les policiers et la foule se rassemblent et s'agitent autour de Jesus allongé sur le trottoir, Nazerman n'a pas bougé de place dans la boutique, immobile et comme pétrifié par la peur et la douleur⁵⁰⁰. Les plans alternent entre l'extérieur et la foule, et l'intérieur avec Nazerman. Il bouge enfin et s'avance lentement d'un pas hésitant, marquant des pauses, les bras le long du corps et raides. Il ressemble à un somnambule, déséquilibré, prenant appui sur les meubles, front plissé et luisant de sueur. Son regard dirigé vers le bas semble inexpressif, paralysé par l'émotion.

Enfin il parvient jusqu'à Jesus étendu sur le sol, lui prend la main et lui caresse légèrement les cheveux de gestes hésitants et incrédules alors qu'il voit le sang sur ses mains, tandis que Jesus le regarde et prononce avec douleur, en pleurant : « I said no shootin'. I said no to hurt you. » Il répète « no to hurt you » plus fort, comme un appel désespéré, puis sa tête retombe et son regard devient fixe : il est mort. Nazerman/Steiger reste les mains ouvertes et couvertes de sang qui voulaient accueillir le visage de Jesus, puis deviennent impuissantes lorsque celui-ci s'écroule. Sol pousse alors un cri d'horreur muet, la bouche ouverte, les yeux emplis de larmes, le visage transfiguré et tremblant de douleur, puis lève les yeux au ciel. Ce cri muet dure environ dix-sept secondes, et varie en intensité selon le degré d'ouverture de la

⁵⁰⁰ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 7 ».

bouche et la tension des traits du visage. Aucun son ne sort. A propos de ce cri muet, Michael Johnson parle de lien avec la shoah comme un évènement indicible : « Rather than discovering an 'existing mental scheme' that enables his articulation of inexpressible grief, Sol articulates through his 'mute scream' the very inexpressibility of that grief⁵⁰¹. » Steiger figure l'indicible et précise que le script prévoyait un hurlement, mais il choisit de ne pas crier : « Something told me, 'Don't - open your mouth, but don't make a sound.' And it became a stronger scream than if I'd screamed⁵⁰². » En effet, ce cri muet a beaucoup d'impact, car il traduit à la fois la douleur et l'incapacité à exprimer des émotions.



Le cri d'horreur et de douleur muet de Nazerman découvrant la mort de Jesus permet de figurer l'indicible et le brouillage entre les douleurs du passé et celles du présent, l'infinie souffrance d'un passé qui se répète et la tragédie sans fin d'une vie envahie par la mort.

Comme aucun son ne sort, Nazerman semble démuni, il se lève paumes de mains vers le ciel, et rentre dans le magasin, yeux grands ouverts et implorants. Puis Il regarde la

⁵⁰¹ Johnson, Michael K. « Traumatic Experience and the Representation of Nature in the Novel and Film *The Pawnbroker* ». *Literature/Film Quarterly*, 35, 4, 2007. 303.

⁵⁰² Hallett, Vicky. « Mourning A Method Man ». *U.S. News & World Report*, 133, 3, 2002. 12.

longue pointe en métal, épaisse, sur laquelle il met les reçus⁵⁰³. Après un long plan sur la pointe et Nazerman qui la regarde, puis positionne sa main au-dessus, on passe à un plan rapproché sur son visage et on devine qu'il est en train de s'empaler la main le long de la pointe. Jay Boyer interprète cet acte comme le désir de *ressentir* enfin les choses : « If for now, horror and pain are all he can feel, so be it⁵⁰⁴. » Dans cette optique, l'explication devient psychologique. Mais il semble cependant que le personnage a atteint le sommet de la douleur et qu'il cherche un moyen de s'en guérir, plutôt que d'accompagner la douleur morale d'une douleur physique. D'une certaine manière, la douleur physique lui permet de soulager la torture mentale. Ainsi dans un premier temps, on voit son visage passer par tous les stades de la douleur, trembler beaucoup, le regard opaque, puis le menton légèrement levé et les yeux fermés, avec des larmes naissantes qui perlent. Enfin dans un deuxième temps, après le paroxysme de l'horreur arrive une esquisse de soulagement : sa bouche s'entrouvre et ses yeux s'écarquillent comme lors d'une expérience exaltante. Frank Cunningham décrit la scène ainsi : « Lumet cuts to an extreme close-up of Nazerman's face and neck from a slight low angle; the neck and facial muscles quiver with the terrible pain, but the face gains a look approaching exaltation, release⁵⁰⁵. » Sans aller jusqu'à décrire son émotion comme un soulagement, on peut en effet parler d'extase : son corps semble enfin revenir à la vie avec cette torture qu'il s'impose à lui-même. Comme un dernier recours pour se sentir en vie, cette expérience d'automutilation se donne à lire sur le visage de l'acteur, qui figure chaque gradation jusqu'à l'état second.

De l'automate traversé par des hallucinations, Steiger passe à l'expérience de l'extase et se transperce la main. Geste précis⁵⁰⁶, lent et maîtrisé, il s'apparente à un rite exutoire,

⁵⁰³ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 8 ».

⁵⁰⁴ Boyer, Jay. *Sidney Lumet*.

⁵⁰⁵ Cunningham, Frank R. *Sidney Lumet: Film and Literary Vision*. 184.

⁵⁰⁶ Il vérifie bien que le milieu de sa paume de main soit exactement au-dessus de la pointe.

plutôt qu'à un acte suicidaire. Si Sidney Lumet choisit de mettre en scène un personnage hanté par la peur, on peut imaginer qu'un personnage plus courageux se serait certainement suicidé au lieu de transpercer la main. Entre espoir de revivre, douleur et peur éternelles, la performance de Steiger permet de figurer l'évolution du personnage en conservant toute son ambiguïté et en montrant toute l'intensité du poids de l'histoire et la tragédie de l'holocauste. A la fin du film le personnage déambule seul dans les rues d'Harlem⁵⁰⁷, ce qui offre un dénouement ouvert et sans réponse. Le corps et l'esprit mutilés du personnage semblent voués à la souffrance, sans remède.



Sur cette image à la fin du film, Nazerman / Steiger figure la stupéfaction, l'incrédulité et l'inéluctable : il est vivant et ne peut plus le nier, ni enfouir tout sentiment et émotion.

Du déni de l'histoire au surgissement du cauchemar

Dans *The Pawnbroker* Steiger figure un juif allemand qui ne veut plus ressentir et figure une masculinité complètement fermée au monde extérieur et au plaisir. Indifférent aux autres, toute sa vie est tournée vers le passé heureux d'avant la guerre et vers les camps. Ainsi,

⁵⁰⁷ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 9 ».

quand il se trouve dans une situation avec des enjeux sexuels, des images de sa femme morte dans les camps lui reviennent, abusée et violée par des Nazis. Comme le souligne Susan Gubar : « The trauma of the Shoah subsumed sexuality to the urgency of finding access to or solace for incalculable loss and thus sapped it of what one would ordinarily call erotic desire⁵⁰⁸. » Homme sans désir à la masculinité détruite, Sol n'existe que dans la peur de vivre. Détruit par l'histoire, le gros dur de *The Pawnbroker* a rejeté la philosophie et le royaume des idées, ainsi que l'amour et l'amitié, il a enfin perdu son humanité. Son comportement fait d'isolement, de fuite, de déni et de mépris se pose à l'inverse de l'idéal de masculinité dure et héroïque des nazis, tel que le décrit Christopher Dillon : « Manliness in this milieu entailed the glorification of militarism, toughness, male camaraderie, virility and heroic youth⁵⁰⁹. » Loin de ce déterminisme social, Sol Nazerman s'affirme comme étranger à toute notion d'héroïsme, de virilité ou de camaraderie, ou de masculinité qui serait génétique.

De cette façon avec ce personnage Steiger peut s'échapper des clichés de gros dur et explorer la peur, la psychose, la survie, enfin la douleur d'un homme qui ne sent même plus humain. Lumet a voulu le personnage odieux : « The thing I am happy about with this film is that it is a real breaking of the conventional hero idea; the man is an absolute bastard, the people around him are in general totally unpleasant [...] Sol has nothing to redeem him. The total intent is to make you take him on the human level for whatever he is⁵¹⁰. » En effet, anti-héros qui ne témoigne d'aucune qualité humaine, Nazerman se pose comme un symptôme de l'histoire, un dérèglement de l'histoire. Lumet éloigne toute sentimentalité et travaille avec Steiger sur les nuances. Ainsi, Steiger cite Lumet comme un grand directeur d'acteurs, de par

⁵⁰⁸ Gubar, Susan. « Empathic Identification in Anne Michaels: Masculinity and Poetry after Auschwitz ». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 270.

⁵⁰⁹ Dillon, Christopher. « 'Tolerance Means Weakness': The Dachau Concentration Camp S.S., Militarism and Masculinity ». *Historical Research*, 86.232, 2013. 376.

⁵¹⁰ Lumet, Sidney. Rapf, Joanna E. *Sidney Lumet: Interviews*. 12.

sa faculté à les aider de manière concrète, et non pas intellectuelle : « He was an actor. He was a child actor. He doesn't say 'get angry'. He walks along and says 'do you like Van Gogh?' I say 'I love painting'. He says 'this guy uses the toilet'. You say 'what?' You're ready [...] He knows how to motivate you⁵¹¹. » Avec l'aide Lumet pour se mettre dans le personnage, Steiger règle le moindre mouvement et la moindre expression du visage pour réussir à montrer les émotions et les sentiments chez un homme qui cherche en vain à les bannir. Il adopte une démarche un peu déséquilibrée et une voix fatiguée pour dire la lourdeur du poids du passé qui est visible à tout instant. Il figure la douleur qu'il laisse deviner par un souffle, un clignement des yeux, un silence, ou un détournement du regard.

Car ce qui est mis en avant dans le travail de Steiger, c'est avant tout l'importance de l'histoire, le traumatisme de la Shoah. Sa justesse provient d'un travail minutieux, comme le dit Lumet : « It's hard to know how much I may have helped Rod with his performance because you never know when you say the magic word that makes it click and brings it alive for an actor. [...] on *Pawnbroker*, for the obvious reasons, the emotion was very complex. It was relentless. There was a lot of work to do. I remember Rod working very meticulously because the areas of emotion that he would have to go into eventually were so enormous⁵¹². » Steiger évite en effet un jeu psychologique, aussi bien qu'une performance trop extérieure, ou trop intimiste. Il reste concentré sur la continuité du personnage, sans soudaines métamorphoses ou résolutions. Il poursuit son cap, dans la survie et la douleur qui va crescendo. Il utilise sa physionomie pour donner au rôle son aspect glaçant : son ventre rond et sa carrure massive deviennent épaisseur et barricade, sa force exprime l'impuissance, et son énergie se retourne contre lui. Dans cet emploi inhabituel pour l'acteur, il peut procéder à une épure et construire un nouveau type de performance.

⁵¹¹ King, Larry. « Encore Presentation: Interview With Rod Steiger ». *CNN Larry King Weekend*.

⁵¹² Emery, Robert J. « The Films of Sidney Lumet ». *The Directors: In Their Own Words*. 368.

L'émotion en lien avec l'évènement

Pour figurer les personnages principaux de *Bad Lieutenant*, *Jubal*, *Fingers* et *Pawnbroker*, et leur donner de la vraisemblance, Keitel et Steiger utilisent la Méthode, l'harmonie psycho-physique, mais aussi l'improvisation. Le travail sur la mémoire émotionnelle en lien la Méthode et en particulier son interprétation par Lee Strasberg, joue également un rôle important dans le positionnement des acteurs par rapport au personnage. En effet, Steiger parle de son ressenti d'acteur lors de la scène de la mort de Jesus dans *Pawnbroker* :

I thought of my daughter, and she was lying there. And I looked, and then I put my head back to scream and I remembered Picasso's painting of Guernica [...] the loudest scream I ever heard; of course there was no sound. And that's where the intellect and the instinct come together [...] and something said: do not make a sound⁵¹³.

Ici, on voit la place laissée à l'imprévu, à l'évènement, dans la performance de l'acteur qui explique que ces pensées surviennent dans son esprit sans que ce soit préparé. Il fait référence au subconscient, à la mémoire sensorielle qui fait surgir des sensations et des images créées par l'imagination en lien avec l'évènement. En effet, ici on voit que la mémoire émotionnelle procède de l'imagination et ne se limite pas à convoquer une émotion du passé⁵¹⁴. Rhonda Blair met en avant l'importance des circonstances dans la Méthode Stanislavski, et le lien entre sentiments et évènements : « The organism becomes aware of and registers the feelings of the neural and chemical events of the body that lead it to define itself—a self—only in

⁵¹³ Barbon, Tony, dir. « Rod Steiger ». *Private Screenings*, no. 12.

⁵¹⁴ En effet, la fille de Steiger n'est pas morte, et l'apparition de Guernica dans l'esprit de l'acteur confirme qu'il ne convoque pas sa propre vie et son expérience pour sa performance.

relationship to objects and events⁵¹⁵. » Cette perception du Moi en tant que mouvement et produit éphémère des interactions entre corps, objets et évènements place l'imagination de l'acteur au cœur de sa performance.

Keitel et Steiger figurent donc l'évolution du personnage, par réaction aux évènements de l'intrigue. Ce travail minutieux s'inspire de la Méthode de Stanislavski, en lien avec sa notion de l'évènement, telle que rapportée par Sharon Marie Carnicke : « Stanislavsky sees the play as a “chain (*tsep*’) of events” that runs from beginning to end, and by means of which the story (*fabula*) is told. This chain establishes the “skeleton” (*skelet*) of the play, which the actors flesh out. In Active Analysis, actors explore how the various events in the play affect the development of their roles⁵¹⁶. » Keitel et Steiger figurent toutes les façons dont les personnages sont affectés par ce qui leur arrive. Par exemple, Keitel campe un Lieutenant dont la dégradation du corps et de l'esprit va crescendo relativement aux prises de stupéfiants ; et un Jimmy dont l'instabilité et la naïveté trahissent un vide intérieur. Un autre exemple est celui de Steiger qui montre un Nazerman au corps meurtri par la guerre et le réveil progressif de ce corps au fur et à mesure que surgissent les images des camps ; et un Pinky assombri par des désirs conflictuels.

Dans les quatre films étudiés dans cette deuxième partie, la chaîne des évènements se caractérise par le tragique, qui ne se trouve adouci ni par l'humour ni par la tendresse. Keitel et Steiger se saisissent de ces évènements dramatiques en explorant la peur de leurs personnages. On pense notamment au Lieutenant et à sa peur du réel et du quotidien, qui le pousse à l'usage de stupéfiants et au voyeurisme ; à Jimmy et à sa crainte de l'autonomie et de ses parents, qui le mène à des actions qui détruisent sa vie ; à Pinky et à sa peur de

⁵¹⁵ Blair, Rhonda. « Reconsidering Stanislavsky: Feeling, Feminism, and the Actor ». *Theatre Topics* 12.2, 2002. 183.

⁵¹⁶ Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. 217.

l'abandon, et de ne pas être aimé et désiré, qui le poussent à tenter de violer et à frapper ; enfin, à Sol Nazerman qui représente la peur de vivre, le sentiment de culpabilité et la peur de tout et de tous. Cette exploration de la peur d'exister rejoint celle de la douleur extrême. Le Lieutenant se traîne à l'agonie jusqu'à sa mort annoncée, le corps détruit par les stupéfiants, l'esprit au comble du désespoir, se raccrochant à l'espoir de pardon et de rédemption. Pinky sombre dans l'Œdipe, et finit par presque violer et tuer une figure maternelle, et provoquer la mort de la figure paternelle, avant d'être donné en pâture à une communauté emplie de haine à son égard. Jimmy tente de se diviser entre deux modèles qui s'opposent (ceux de musicien et de collecteur de dettes pour son père mafieux) avant d'exploser et de tuer sauvagement l'assassin de son père. Enfin, Sol Nazerman représente la douleur indicible, en tant que survivant de l'holocauste. Dans ces contextes tragiques, les personnages sont confrontés à des événements qui révèlent leur peur, qu'ils ne peuvent jamais apprivoiser. Cette peur semble le moteur principal de la violence et du drame.

En effet, les représentations mentales des personnages, au lieu de les inspirer de manière créative pour dépasser leurs peurs, semblent les enfermer et les détruire, et ne produisent que violence et destruction. Ces quatre performances de Keitel et de Steiger reflètent ainsi l'effet destructeur de la masculinité conçue en tant que pouvoir et violence. On retrouve l'image d'Épinal d'une virilité caractérisée par la dissimulation de toute émotion ou sentiment (le Lieutenant, Pinky, Sol Nazerman), l'utilisation de la force physique (le Lieutenant, Pinky, Jimmy), la compétition avec les autres hommes (Pinky et sa relation avec Jubal) et la séduction conçue comme une autre forme de compétition pour obtenir les faveurs d'une femme (Jimmy se croit en compétition avec Dreems pour gagner le cœur de Carol). Keitel et Steiger figurent la perception déformée de personnages omnubilés par une image de masculinité idéale, et terrifiés à l'idée de paraître féminins (pour cette raison Jimmy dans *Fingers* échoue en tant que pianiste), ou de ne pas occuper une place de dominant (le

Lieutenant qui refuse de perdre son pari sur les matchs de base-ball). Pinky craint d'exprimer ses sentiments, et Sol Nazerman se coupe de tout sentiment, et de tout lien affectif avec les autres et porte sa douleur comme une honte. Keitel et Steiger, au lieu de glorifier une image de masculinité dominante, soulignent ses effets destructeurs et sa tyrannie. Steven Cohan et Ina Rae soulignent que la culture américaine ne cesse d'entretenir le culte de la masculinité en tant que nature et essence, et réaffirment la nécessité d'un changement de point de vue : « Masculinity is an effect of culture— a construction, a performance, a masquerade— rather than a universal and unchanging essence⁵¹⁷. » Avec leurs performances dans *Bad Lieutenant*, *Jubal*, *Fingers* et *Pawnbroker*, Keitel et Steiger mettent en question la masculinité hégémonique et déconstruisent le mythe américain d'une masculinité naturelle.

⁵¹⁷ Cohan, Steven, and Ina Rae. Hark. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1993. 7.

TROISIEME PARTIE

AU-DELA DES GROS DURS

Keitel et Steiger peuvent explorer d'autres facettes de leur performance avec *The Piano*⁵¹⁸ (1993), *In the Heat of the Night*⁵¹⁹ (1967), *Smoke*⁵²⁰ (1995) et *Mars Attacks!*⁵²¹ (1996). Ils peuvent se distancer des gros durs-types dans des registres comique ou sentimental. Pour *The Piano*, Keitel travaille avec Jane Campion qu'il qualifie de déesse, et devient sex-symbol et serviteur des désirs d'Ada (Holly Hunter), entre écoute et ouverture à l'autre. Son personnage sert d'adjuvant, c'est-à-dire qu'il révèle les désirs d'Ada. Dans *In the Heat of the Night*, un mélodrame qui va de pair avec un comique de personnages, Steiger campe Gillespie, le shérif redneck de Sparta dans le Mississippi raciste des années soixante, un gros dur en mal de respect qui se prend d'amitié pour Virgil Tibbs, un officier de police afro-américain de Philadelphia. *Smoke* fait de Keitel un tenancier de boutiques de cigares à Brooklyn, lieu de mémoire et de socialisation des hommes du quartier, entre lesquels se nouent des histoires d'amitié, caractérisées par la tendresse et l'art de se raconter des histoires. Enfin *Mars Attacks!* permet à Steiger de procéder à une parodie de son image de gros dur,

⁵¹⁸ *The Piano*. Dir. Jane Campion. By Jane Campion. Perf. Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill. Miramax Films, Australie, Nouvelle-Zélande, France, 1993.

⁵¹⁹ *In the Heat of the Night*. Dir. Norman Jewison. Screenplay by Stirling Silliphant. By John Ball. Perf. Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates. MGM, Mirisch Corporation, États-Unis, 1967.

⁵²⁰ *Smoke*. Dir. Wayne Wang and Paul Auster. By Paul Auster. Perf. Harvey Keitel, William Hurt, Giancarlo Esposito, Harold Perrineau, Forest Whitaker. Miramax Films, Neue Deutsche Filmgesellschaft (NDF), Euro Space See, Allemagne, États-Unis, Japon, 1995.

⁵²¹ *Mars Attacks!* Dir. Tim Burton. By Jonathan Gems. Screenplay by Jonathan Gems. Perf. Jack Nicholson, Pierce Brosnan, Sarah Jessica Parker. Warner Bros., États-Unis, 1996.

ainsi qu'à une satire d'Hollywood et de l'Actors Studio. Les deux rôles de Keitel se distinguent par une performance plus détendue, tandis que ceux de Steiger lui permettent davantage d'extériorité et d'humour.

La tendresse, la sensualité et l'humour adoucissent des personnages par ailleurs marginaux et anti-héros. Cette distance par rapport au modèle de masculinité dominant – c'est-à-dire socialement puissant – permet aux acteurs de figurer une forme de liberté en marge. Par exemple, Baines/Keitel peut dépasser un modèle de masculinité de pouvoir et s'évader de carcans culturels rigides pour adopter le mode de vie des Maoris. Ainsi Viva Iny remarque :

Il porte des incisions maori sur son visage, il plaisante d'une façon grivoise avec les femmes maori. Aux yeux de Stewart et du ghetto britannique, il endosse le comportement du dépravé, du rustre. Il porte pour cette communauté, non sans bénéfices secondaires pour lui-même, le statut de transgresseur [...] En revanche son rejet quasi total de sa culture et de son pays nous interpelle. On se demande s'il y a eu d'autres transgressions qui ont contribué à sa migration⁵²².

Cette notion de transgression, et de positionnement en marge par rapport à la société, se retrouve dans le Gillespie de Steiger : rejeté par les habitants de sa ville, il se trouve être le seul à oser se lier d'amitié avec un collègue afro-américain, et à changer ainsi les modèles de masculinité dans un Sud raciste. Jared Sexton, contrairement à beaucoup de chercheurs qui voient en la fin du film une belle amitié entre Gillespie et Tibbs, décrit ainsi la relation entre les deux personnages : « The black is hauled in and knocked around and expected to smile about it, although the frenzy of image and narrative strives to convince the world that this encounter is somehow a problem that the white must endure with pursed lips, rolling eyes,

⁵²² Iny, Viva. « L'éveil du désir en terre maori: une réflexion autour du film *La leçon de piano* de Jane Campion ». *L'Autre*, 1, vol. 4, 2003. 126-127.

and shaking head⁵²³. » En effet, de la même façon que le Baines de Keitel dissimule peut-être un passé criminel, Steiger figure un Gillespie ambigu tout au long du film, entre sentiments d'amitié et de reconnaissance, et conscience de l'interdit social que représente ce lien avec Tibbs. Cet univers de transgression des lois sociales se retrouve dans *Smoke* et *Mars Attacks!* Keitel/Auggie partage des relations de tendresse avec des hommes : ils se racontent des histoires, parlent de leurs sentiments et émotions, loin du modèle de masculinité dure qui prône l'action, comme le décrit par Lynne Segal : « The contemporary guardians of true manhood still believe that living one's life as a man involves toughness, struggle and conquest⁵²⁴. » En effet, dans *Smoke*, la contemplation et l'imagination priment sur l'action. Dans *Mars Attacks!* le modèle de virilité évoqué par Segal se trouve littéralement ridiculisé, miniaturisé et piétiné au sol, en la personne de Decker/Steiger écrabouillé par des martiens.

L'Autre révélateur et l'emphase sur les relations affectives

Dans *The Piano*⁵²⁵ (1993), film d'amour mélodramatique, Keitel figure George Baines, celui qui sert de passerelle, et permet à Ada McGrath (Holly Hunter) de devenir femme. Il figure le désir sans la volonté de possession. Dans *In the Heat of the Night*⁵²⁶ (1967), un buddy movie⁵²⁷, Steiger figure Gillespie, shérif de Sparta dans le Mississippi, une petite ville raciste, dans les années soixante, qui noue une relation d'entente et de respect mutuel avec Virgil Tibbs (Sidney Poitier), un officier de police afro-américain spécialiste des homicides à Philadelphia. Déjà se dessine le contexte de personnages qui se distinguent des rôles de gros-

⁵²³ Sexton, Jared. « The Ruse of Engagement: Black Masculinity and the Cinema of Policing ». *American Quarterly*, 61.1, 2009. 44.

⁵²⁴ Segal, Lynne. « Competing Masculinities (I): Manliness - The Masculine Ideal ». *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1990. 89.

⁵²⁵ *The Piano*. Dir. Jane Campion. By Jane Campion. Perf. Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill. Miramax Films, Australie, Nouvelle-Zélande, France, 1993.

⁵²⁶ *In the Heat of the Night*. Dir. Norman Jewison. Screenplay by Stirling Silliphant. By John Ball. Perf. Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates. MGM, Mirisch Corporation, États-Unis, 1967.

⁵²⁷ Le buddy movie met l'emphase sur la relation amicale qui se noue entre deux personnages très différents que tout oppose a priori, et contraints de travailler ensemble.

durs types, et se démarquent par l'exploration du lien à l'autre. Ce contexte interroge aussi la relation à l'histoire : *The Piano* se passe en Nouvelle-Zélande, dans une communauté de colons britanniques dont le puritanisme, le lien ambigu et destructeur à la nature⁵²⁸, et le goût de la violence se trouve mis en relief par le contraste avec les Maoris, personnages secondaires du film. Dans ce contexte, Baines/Keitel représente l'homme capable de s'adapter à une nouvelle culture. Dans *In the Heat of the Night*, Gillespie/Steiger se révèle moins raciste que les autres habitants de la ville, et plus à même de dépasser ses préjugés et de travailler avec Tibbs/Poitier. Tandis que le *Piano* a pour cœur le parcours d'Ada, faisant de Baines un rôle qui fonctionne comme un adjuvant, pour aider le personnage principal, Ada, à révéler ses émotions et sentiments, *In the Heat of the Night* se concentre sur le personnage de Gillespie. L'analyse de Richard Dyer le démontre : « *In the Heat of the Night* (1967), makes the white man not only more visible but also more individualized [...] He is an elaborated character, not a representative figure [...] Poitier, by contrast, remains the emblematic, unindividualised , albeit admirable, black man⁵²⁹. » Dans ce sens, la figure de Tibbs sert de révélateur⁵³⁰, et d'adjuvant pour aider le personnage de Gillespie. Les deux performances étudiées ici se basent donc sur le mode du duo complémentaire (Baines/Ada, Gillespie/Tibbs).

Cette ouverture à l'autre des personnages semble en partie provoquée par le manque et l'isolement. Baines et Gillespie, deux personnages solitaires et marginaux dans leur communauté, deviennent les plus enclins à s'adapter et à s'ouvrir aux autres. Tandis que Steiger figure un personnage sans amis, ni famille ou vie sentimentale⁵³¹, insatisfait dans un

⁵²⁸ Le personnage de Sam Neill, Alisdair Stewart, ne cesse d'abattre des arbres, sans sentiment ni précautions.

⁵²⁹ Dyer, Richard. *White: Essays on Race and Culture*. London: Routledge, 1997. 99.

⁵³⁰ La rencontre avec un afro-américain du Nord provoque une prise de conscience de Gillespie et révèle le racisme et la nostalgie de l'esclavage de certains personnages du film. Le film procède avant tout à l'analyse d'un Sud raciste.

⁵³¹ On apprend qu'il a vécu un divorce.

environnement de racisme et d'ennui⁵³², le Baines de Keitel se sent à l'étroit dans sa communauté et préfère se lier d'amitié avec les Maoris, dont la culture est plus en harmonie avec une nature qu'ils connaissent bien, et plus libre par rapport au sexe et à l'enfance⁵³³. Cette marginalité commune aux deux personnages apparaît ici comme la possibilité de l'ouverture à l'autre et de la liberté, et l'alternative au pouvoir. Cependant, si Baines/Keitel choisit de donner la priorité à sa vie personnelle et n'hésite pas à quitter sa communauté pour aller vivre à Nelson, Gillespie/Steiger ne semble vouloir renoncer à une position de pouvoir qui le condamne à rester dans une ville qu'il n'aime pas. Tandis que Baines arrive à trouver une marge de liberté dans la société victorienne, avec sa position de marginal qui lui permet de séduire une femme mariée sans crainte des représailles et de l'abandon/l'exclusion de la communauté, Gillespie ne peut trouver d'espace dans la ville de Sparta et subit sa loi avec pour conséquence un isolement pathétique et une vie aride.

Dans ces films Keitel et Steiger peuvent dévoiler des facettes de leur performance qu'ils ont rarement l'opportunité d'explorer : la tendresse et la sensualité⁵³⁴ pour Keitel, et un humour qui joue sur les clichés, une certaine vulnérabilité et intimité, pour Steiger. Keitel figure le manque et le désir amoureux, Steiger le vide affectif et le désir d'amitié. En effet les deux mélodrames se distinguent par une tonalité érotique et musicale dans le *Piano*, et une note comique pour *In the Heat of the Night*. Une fois de plus, les deux acteurs s'inspirent de la Méthode, qui leur permet d'éviter le pathos et de s'éloigner d'une représentation quotidienne pour construire des personnages complexes. Les accessoires et les costumes/le maquillage occupent ici une place prépondérante, avec le tatouage de Baines qui indique

⁵³² On apprend aussi qu'il vient en fait d'une autre ville, ce qui explique peut-être qu'il n'est pas vraiment accepté par les habitants de Sparta.

⁵³³ Dans le film, les enfants Maori aiment se frotter aux arbres, ce qui déclenche leur hilarité et l'indignation du colon Alisdair Stewart. Les adultes Maori aiment plaisanter et apprécient particulièrement les blagues grivoises, de façon ouverte et sans gêne ou sentiment de culpabilité.

⁵³⁴ Ce film a fait de lui un sex-symbol.

l'hybridité culturelle d'un personnage entre le modèle Maori et celui des colons écossais, et le chewing-gum de Gillespie, dont le rythme et la fréquence de mâchage montrent les émotions du personnage.

La sensibilité et la sensualité de Keitel dans *The Piano* (1993)

The Piano de Jane Campion a obtenu la Palme d'Or au Festival de Cannes et reçu trois Oscars à Hollywood : ceux du meilleur film étranger, de la meilleure actrice (Holly Hunter) et du meilleur second rôle féminin (Anna Paquin). Drame romantique, gothique pour les uns, film de « femme » pour les autres, il raconte une histoire d'amour sous forme de fable, de conte revisité sous un angle féministe. Enfin, le film renvoie au genre mélodramatique dans son acception la plus générale, en tant que film où la musique joue un rôle essentiel pour accompagner les émotions des personnages : « At its most general level, film scholars define it as a dramatic narrative with musical accompaniment to mark or punctuate the emotional effects, understanding the word to mean, literally, 'melos'(music) + 'drama'⁵³⁵. » Film dont la bande-son met en relief les émotions des personnages, *The Piano* offre à Keitel un rôle tout en sensibilité et en sensualité. Campion fait confiance au professionnalisme de Keitel, à sa recherche de la fragilité et de la tendresse, et à sa capacité à construire des personnages complexes : « Je voulais des comédiens exigeants et expérimentés, qui m'entraîneraient dans un autre univers et m'obligeraient à me dépasser. Les personnages du film demandaient à être "possédés par des acteurs suffisamment professionnels pour s'en emparer et les maîtriser"⁵³⁶. » Le professionnalisme de Keitel se marie ici avec un emploi inhabituel pour l'acteur, une nouvelle version du « gros dur ».

⁵³⁵ Mercer, John. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London, New York: Wallflower, 2004.

⁵³⁶ Codina, Ricardo. « Jane Campion la magicienne ». *Québec français*, no. 94, 1994. 100.

En effet, Keitel s'empare du personnage de Baines pour figurer la vulnérabilité et la tendresse, mais aussi l'ouverture d'un colon entre deux cultures, Maori et britannique. Keitel/George Baines porte un tatouage Maori et parle couramment leur dialecte, servant souvent de traducteur pour les autres colons. Il partage leur amitié, leurs plaisanteries et leur décontraction. La présence des Maoris dans le film sert à mettre en évidence le côté puritain des colons et leur inaptitude à vivre en harmonie avec la nature, et Viva Iny met en lien le parcours de femme d'Ada et le rôle de déclencheur de la culture Maori : « Quel contraste avec la société victorienne de l'époque [...] Pour l'auteur, Jane Campion, il nous semble que ce pays imprégné de "primitif, et d'instinctuel" symbolise l'importance de ce retour aux origines du pulsionnel pour qu'Ada, son personnage principal, puisse reconstruire les étapes de son développement psychosexuel inhibé⁵³⁷. » L'attitude détendue et leur relation plus joyeuse et plus libre à la sexualité et à la nature des Maoris vont en effet permettre à Ada de prendre conscience de ses inhibitions et de la place qu'occupe le modèle de société anglo-saxon dans son mutisme. Pour l'aider à retrouver la parole et le goût de la communication, George Baines offre la possibilité d'aller au-delà de la déshumanisation des colons, et de percevoir le monde à la manière des Maoris. Ada le choisit ainsi comme partenaire de sa recherche d'amour et de connaissance, pour voir au-delà du puritanisme et des modèles-carcans⁵³⁸ de féminité de la société anglo-saxonne. Dans ce contexte, Keitel/Baines représente la passerelle vers le plaisir et l'imprévisible.

Cependant, le film ne mythifie pas la relation entre colons et Maoris, mais joue sur une vraisemblance et un réalisme qui passe par des performances très physiques. Avec sa connaissance et son expérience du naturalisme à la Stanislavski, Harvey Keitel semble

⁵³⁷ Iny, Viva. « L'éveil du désir en terre maori: une réflexion autour du film *La leçon de piano* de Jane Campion ». *L'Autre*. 125.

⁵³⁸ Ce carcan est d'abord visible à travers les vêtements rigides et emprisonnants de l'époque victorienne, parfaitement inadaptés au coin de nature sauvage dans lequel les colons construisent leur communauté dans le film.

l'acteur idéal pour le souci de réalisme de Jane Campion. Par exemple, elle tient à ce que les cheveux des acteurs aient l'air gras, pour refléter l'hygiène rudimentaire du milieu du 19^{ème} siècle. Dans le même sens, Ada McGrath (Holly Hunter) ne porte pas de maquillage et paraît très pâle. Les scènes érotiques s'éloignent également des images-types pour explorer le mystère du désir et le choc de la rencontre qui bouleverse tout l'être. Keitel figure un personnage de gros dur sensuel, mais aussi esthète, fasciné par la musique qui coule des doigts d'Ada. Cette ouverture à l'art fera fondre la carapace du gros dur, et il représente le marginal dans une société qui rejette la part créatrice et enfantine de l'être humain. Au début du film Baines rachète le piano d'Ada à Stewart contre quelques terres, et propose à Ada de lui restituer son piano touche par touche contre son consentement à certains de ses désirs⁵³⁹. Par exemple, lors d'un rendez-vous il caresse la peau d'Ada à travers un trou dans ses collants : « Campion rediscovers the long-forgotten erotic possibilities that unite clothing and cinema. [...] The moment at which Baines discovers a small hole in Ada's stocking is far more shocking, in its breaching of a barrier, than the more explicit sex that follows⁵⁴⁰. » George reste à l'écoute d'Ada et se régale aussi de la musique. La lenteur se pose comme le mot-clé de l'intensité érotique du personnage, dont le rythme et la montée en intensité se fait sur un mode tranquille, mêlé d'écoute et de silences : « Keitel offered a brilliant performance of uncommon sensitivity and slow-burning sensuality. For this, and for the uninhibited lovemaking scenes he shared with Hunter, Keitel was dubbed "the thinking woman's sex symbol" by more than one appreciative viewer⁵⁴¹. » Keitel accède à l'image de sex-symbol par le biais de ce film, qui allie sensualité canaille et sentimentalité débordante. Le gros dur

⁵³⁹ Par exemple, il lui caressera le dos et la nuque lorsqu'elle joue du piano. Toujours à l'écoute d'Ada, il s'arrête dès qu'elle lui fait comprendre qu'il va trop loin.

⁵⁴⁰ Romney, Jonathan. « The Piano ». *New Statesman & Society* 29 Oct. 1993. 33.

⁵⁴¹ Leydon, Joe. « Street scenes. Harvey Keitel talks about being discovered after 20 years of acting ». *Dallas Observer*.

tombera peu à peu en amour pour Ada et décidera de mettre fin à leur arrangement qui fait d'elle une prostituée.

La sensualité sur le fil, l'épure et le contrôle

Baines séduit par sa vulnérabilité, ce qui rend les scènes érotiques particulièrement intenses, avec ce personnage qui se consume de désir auquel il se donne sans réserves ni précautions. Lors d'une interview, Eve Ensler lance à Keitel : « *The Piano* [1993] came up as most women's all-time favorite sexy movie, with you being the epitome of the sexy man⁵⁴². » On voit là la particularité de Keitel, acteur-personnage, qui se fond dans ses personnages. Il réussit à marquer les esprits par ses performances, ce qui rend son image multiple. Son image varie du gros dur professionnel et paternel dans *Pulp Fiction* ou *Reservoir Dogs*, à celle du sex-symbol atypique dans *The Piano*. La manière dont Keitel se démarque commence par l'exploration de la vulnérabilité. Pour *The Piano*, sa partenaire Holly Hunter déclare : « Besides possessing passion, Harvey Keitel is quite vulnerable [...] This is the basis of his appeal, not the macho quality⁵⁴³. » Cette passion mêlée de vulnérabilité se prête au genre mélodramatique du film, avec l'accent mis sur les émotions et les actes soudains et passionnels. Agustin Zarzosa explique ce processus des rebondissements et tournants soudains de l'intrigue dans le mélodrame : « The representational strategies of melodrama (plot twists, visual metaphors, strong emotionalism, extreme states of being) give shape and respond to a distinctive social experience, which is characterized by anxiety, moral confusion and the dissolution of hierarchy⁵⁴⁴. » Les sentiments trahissent le vécu social dans son aspect anxiogène, et s'opposent à l'institution. Le mélodrame explore donc les sentiments en lutte avec la société et sa morale institutionnalisée.

⁵⁴² Ensler, Eve. « What's Up Front: Movie Latest: Movie Profile: Harvey Keitel ». *Interview*, mars 2005. 110-113.

⁵⁴³ Ragan, David. « Sexy stars tell who they think is sexy ». *Cosmopolitan*, Aug. 1996. 186.

⁵⁴⁴ Zarzosa, Agustin. « Jane Campion's *The Piano*: melodrama as mode of exchange ». *New Review of Film and Television Studies*, 8, 4, 2010. 396.

The Piano décrit plus particulièrement l'expérience sociale et individuelle du colonialisme, et de la domination anglo-saxonne, selon l'angle du point de vue subjectif d'un personnage féminin en proie à une société patriarcale et machiste. Ada trompe son mari, un homme de pouvoir et colon convaincu, avec un marginal écossais, ami des Maoris. Alisdair Stewart (Sam Neill) représente l'ordre hiérarchique, devient violent et presque fou, en proie au doute sur lui-même, sa culture et ses valeurs, jusqu'à cet état de douleur extrême qui le pousse à couper un doigt d'Ada à la hache pour la punir de son infidélité et apaiser ses doutes. La fausse unité de Stewart, homme divisé entre image sociale et violence interne, contraste avec l'harmonie de Baines, qui agit en accord avec ses sentiments et ses émotions : « Keitel's incompatible selves were finally melded together by Australian writer-director Jane Campion in "The Piano." As the tattooed sailor who unleashes Holly Hunter's sexuality, Keitel's physicality and sensitivity are fused into an earthy life force⁵⁴⁵. » Une fois de plus, l'harmonie psychophysique selon Stanislavski semble imprimée dans le corps de l'acteur. Cette harmonie entre physique et psychique définit la sensualité du personnage, entre contrôle de soi et sensibilité à l'autre, tendresse et de vulnérabilité. Pour en finir avec le cliché de la grande sensibilité derrière la carapace du gros dur, Jane Campion témoigne simplement : « I think Harvey is just a really tender guy⁵⁴⁶. » Et elle le pousse à dévoiler cette tendresse, se révélant un formidable directeur d'acteurs.

⁵⁴⁵ Campbell, Bob. « Tough guy Keitel lays bare his fears in haunted acting career ». *Seattle Times, The (WA)* - Thursday, February 17, 2000. E5.

⁵⁴⁶ Schoemer, Karen. « Harvey Keitel Tries A Little Tenderness ». *New York Times*, November 07, 1993. 24.



La tendresse de Baines se donne ici à observer alors qu'il plaisante avec ses amis Maoris.

D'abord, l'intrigue du film révèle que cette tendresse n'a rien de mièvre ou d'idéaliste. *The Piano* trace le parcours d'une femme écossaise au XIXe siècle, Ada Mc Grath, envoyée par son père en Nouvelle-Zélande avec sa fille Flora (Anna Paquin), pour un mariage arrangé avec un colon qu'elle n'a jamais rencontré. Muette depuis l'âge de six ans⁵⁴⁷, elle exprime ses sentiments et émotions par le biais du piano. Alisdair Stewart, le mari qu'elle voit pour la première fois sur la plage de Nouvelle-Zélande où elle débarque avec sa fille, se montre d'emblée rigide et insensible, et décide d'abandonner le piano sur la plage, selon lui trop encombrant pour l'emporter à travers la jungle jusqu'au village des colons. De l'échec du mariage arrangé à l'aventure d'Ada et Baines ; de la scène de l'amputation du doigt d'Ada par Stewart jaloux jusqu'au départ d'Ada, de Baines et de Flora et à leur installation

⁵⁴⁷ « In *Campion's companion novel* (Campion and Pullinger, 1994)[...] we learn that Ada's mother died in childbirth, leaving her to be raised by her anxiously doting and strict father [...] At a formal adult dinner, 6-year-old Ada became bored; defining herself as a creative subject, she imaginatively pretended that the sugar bowl contained snow. Her father sent her to her room with orders not to speak for a day. His dictum revealed to her that he could not sanction her self-expression, so she vowed silence with an initially elective mutism that became entrenched in her personality. In this sense, the film's portrayal of Ada's mutism, her psychic castration, speaks to all women who feel their subjectivity eclipsed, their voices muted. » Wrye, Harriet Kimble. « Tuning a Clinical Ear to the Ambiguous Chords of Jane Campion's *The Piano* ». *Psychoanalytic Inquiry* 18.2, 1998. 170.

ensemble, Campion réalise un film centré sur la figure de l'artiste et sa persécution sociale. Ada la pianiste est rejetée par son mari, qui lui coupera le doigt comme pour l'amputer de sa part créative. Selon Campion l'art dérange, fait exploser les carapaces rigides de ceux qui nient leur Moi créateur, comme Stewart. Fou de douleur et de folie, moins devant l'adultère d'Ada que devant son incapacité à élever son existence au-delà d'une vie mesquine, faite de légitimité sociale, de pragmatisme et de puritanisme, Stewart constitue une allégorie de l'ennemi de l'art et de la part créatrice de l'humain, tandis que Baines tombe amoureux d'Ada lorsqu'elle joue du piano. Baines et Ada représentent donc deux personnages sur le fil, marginaux et subversifs, qui refusent la rigidité de leur société d'appartenance et se rebellent contre une appartenance purement nationale (ou transnationale ici puisque les deux écossais se trouvent loin de leur pays).



Baines observe Ada et sa fille jouer du piano pour la première fois et semble frappé par la passion, comme en état de stupéfaction et de prise de conscience d'une émotion qui le dépasse.

Leurs rencontres constituent donc une bulle fragile, socialement inacceptable, mais la seule susceptible de leur procurer du plaisir et de la joie. Lors de l'une de ces séances de

piano, Baines reste assis derrière elle, un coude sur le genou, avec le visage en appui sur son poing fermé⁵⁴⁸. Yeux fermés, dans une position proche de celle du *Penseur* de Rodin, il ouvre brièvement les yeux pour répondre à l'air interrogateur d'Ada : « Do what you like, play what you like », puis replonge dans ses pensées. Ada, désarçonnée par cette attitude, commence à pianoter avec un air interrogateur et semble attendre George qui vient habituellement près d'elle pour la caresser ou plutôt l'effleurer, mais comme il ne vient pas, elle cesse peu à peu de jouer, se retourne et se lève. Il a disparu et elle le cherche, lentement, avec un air effrayé. Elle s'approche du rideau fermé le long du lit de Baines, regarde derrière sans l'apercevoir, puis s'avance vers l'autre rideau qui sépare la pièce en deux et l'entrouvre doucement, avant de reculer brusquement en poussant un cri étouffé. Baines finit alors d'ouvrir le rideau d'un geste assuré, puis recule d'un pas et se dévoile debout et entièrement nu face à elle et face à la caméra. Baines s'offre au regard d'Ada, entièrement nu derrière le rideau de son lit et se dévoile en tant qu'objet érotique. Si le cinéma américain offre pléthore de corps à moitié nus, bodybuildés, se dévoilant dans la violence (corps d'hommes qui se battent, qui se font torturer, qui souffrent), il ne propose pas souvent un corps d'homme montré de façon naturaliste et intime, plein du désir d'être regardé. Marshall Fine⁵⁴⁹ rappelle que les actrices ont souvent des scènes de nudité frontale dans les films, contrairement aux hommes. Il précise aussi que Keitel a cinquante-trois ans lorsqu'il joue dans *The Piano*, mais que son corps est encore aussi ferme et musclé que dans *Mean Streets*, tourné vingt-cinq ans auparavant. Ce corps nu et vulnérable figure donc aussi la force. Peter Lehman nous éclaire sur les raisons de cette discrimination entre la nudité masculine et féminine dans les films :

Heterosexual men may fear that the representation of the penis gives women a basis for comparison and judgment and, although men have long engaged in such behavior toward

⁵⁴⁸ Dans le DVD: « The Piano Clip 1 ».

⁵⁴⁹ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 209.

women, the thought of the tables being turned is nearly unbearable. Finally, the representation of the penis creates a great deal of anxiety for homophobic men who may become intensely disturbed at finding themselves fascinated by it or deriving pleasure from looking at it⁵⁵⁰.

Les remarques de Lehman désignent ainsi les hommes hétérosexuels en tant que juges et responsables de la censure des images que l'on trouve dans les films. Le film de Campion s'affranchit donc de ce pouvoir des hommes hétérosexuels dans l'inconscient collectif. Dans l'optique du modèle hétérosexuel dont fait mention Lehman, le corps de Keitel, musclé et atypique, devient potentiellement objet de désir, d'envie, de convoitise et de jalousie pour le public masculin.



Baines s'offre nu à Ada, dans une posture détendue et abandonnée.

George ne se montre pas dans une posture d'action ou de conquête, mais de détermination et d'écoute : immobile, nu, bras le long du corps et la regardant droit dans les yeux : « I want to lie together without clothes on. » Sa voix est lente, douce, et tranquille.

⁵⁵⁰ Lehman, Peter. *Contemporary Approaches to Film and Television: Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Detroit, MI, USA: Wayne State UP, 2007.

Puis il laisse un silence avant de continuer d'une voix plus agitée et légèrement aiguë : « How many would that be ? » Elle montre dix doigts d'un air affolé, pour signifier dix touches de piano, ce qui correspond normalement à un nombre impossible, mais Baines acquiesce tranquillement, à l'étonnement d'Ada. Il ouvre encore plus le rideau pour dégager l'accès au lit et s'assoit à côté, sur une chaise, un coude posé sur ses cuisses, et l'autre bras tendu en appui sur le lit, les yeux vers elle avec une expression espiègle puis pleine de désir, attentif à tous ses gestes. Jane Campion indique que les deux acteurs se basent sur un travail d'écoute et d'improvisation entre les personnages, ce qui donne l'impression d'être plongés dans leur intimité : « Basically, they just wanted to honor the script and do it the right way, and their concerns about nudity and privacy just weren't present. We weren't worried about showing this much or that much. I decided I didn't want to do a lot of shots and panning. I just wanted to try and use their attention on each other⁵⁵¹. » Baines ne se précipite pas, maîtrise son élan de passion, s'inscrit dans le moment présent et dans son imprévisibilité et ses possibles. Ada se déshabille avec hésitation et va s'asseoir au fond du lit, genoux repliés contre sa poitrine. George s'assoit doucement à ses côtés, l'allonge petit à petit contre lui, et l'invite progressivement à se laisser aller contre son corps. Il lui prend enfin la main et la pose sur son dos. Tout l'enchaînement se fait dans la douceur et l'écoute, avec des gestes lents mais fermes et assurés, signes d'une confiance partagée.

On voit dans cette scène l'espièglerie de la réalisatrice qui détourne les modèles habituels d'érotisme à l'écran. Comme l'observe Claire Johnston dans son article sur Dorothy Arzner⁵⁵², les critiques de cinéma témoignent souvent d'une relation voyeuriste et fétichiste au cinéma, avec les femmes en tant que spectacle. En utilisant un homme pour incarner la

⁵⁵¹ Campion, Jane, and Virginia Wright. Wexman. *Jane Campion: Interviews*. Jackson: University of Mississippi, 1999: 171.

⁵⁵² Johnston, Claire. « Dorothy Arzner: Critical Strategies ». *Feminism and Film Theory*. Constance Penley, ed. New York and London: Routledge, Chapman and Hall, 1988. 36-45.

relation voyeuriste, Campion accomplit un acte féministe. Elle accentue cette vision de l'homme objet de désir en rupture avec l'objectivation habituelle des femmes, comme l'explique Cyndy Hendershot :

Keitel's fullfrontal nudity subverts a system which persistently refuses to allow the male body to be eroticized and which obsessively hides the penis in order to protect the phallus. Keitel's reputation as a "tough guy" in American films such as *Bugsy*, *Reservoir Dogs*, and *Bad Lieutenant* makes the act more powerful⁵⁵³.

Dans « les mains » de Campion, l'image de Keitel devient subversive, et sert à renverser les modèles-types de masculinité. Le pénis passe d'objet honteux à objet de désir, sans gêne et pour le plaisir. Même si Baines tente encore de garder un peu de contrôle à travers l'échange des touches de piano, il apparaît vulnérable et ne semble plus se soucier du nombre de touches qu'il cède contre un moment d'intimité avec Ada. Suite à ce dernier arrangement il décide d'ailleurs de restituer le piano à Ada : « I am giving the piano back to you. I've had enough. The arrangement is making you a whore and me wretched. I want you to care for me, but you can't. » Ici il fait allusion au mari d'Ada et au fait qu'elle ne soit pas disponible. Il ne lui lance pas d'ultimatum, il ne négocie pas de nouvel arrangement, mais s'en remet à elle, et laisse leur relation en suspens au risque de perdre Ada.

De Winston Wolf, le nettoyeur de scènes de crimes dans *Pulp Fiction* qui distribue les ordres avec une autorité naturelle, à l'amant qui prend des décisions avec les risques de perte qu'elles impliquent, la force de conviction de l'acteur reste intacte, marquée par un jeu à l'écoute de ses partenaires, une concentration sans failles et une continuité entre actions physiques et intériorité. A propos de cette immersion dans son personnage, et avec ses partenaires de jeu, Chris Holmlund indique : « Having studied with Stella Adler, Frank

⁵⁵³ Hendershot, Cyndy. « (Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's *The Piano* ». *Literature/Film Quarterly*, 26. 2, Apr 1998. 103.

Corsaro, Lee Strasberg, and others, Keitel is adept at bridging the gaps between self and “other”⁵⁵⁴. » Cela vaut pour son mode de performance en complicité avec ses partenaires, et pour la relation qu’il entretient avec les personnages qu’il figure. Pour se rapprocher de Baines et souligner sa sensualité, Keitel porte un tatouage Maori incomplet sur le visage : des lignes bleu foncé parallèles dessinées verticalement sur son front et une pointe de la même couleur de chaque côté du nez se terminant par une spirale à la naissance du nez. Mark Reid analyse le tatouage de Baines comme une parodie de la culture Maori et un glissement du colonialisme vers une forme d’exotisme sexuel, car son tatouage le rend sexuellement attirant en tant que signe de proximité avec la nature : « the passionate but socially improper Baines... whose affinity with nature is suggested by the Maori tattoos on his face⁵⁵⁵ ». Mark Reid semble ne pas accepter l’hybridité du personnage, avec sa part d’incertitudes. Jaime Bihlmeyer parle également de marque superficielle d’appartenance à la culture Maori⁵⁵⁶. Bihlmeyer semble ne pouvoir se détacher de la notion d’appartenance, comme si chacun était censé appartenir entièrement à une culture déterminée. A l’inverse, Aaron Norgrove souligne que le tatouage n’est pas terminé, ce qui montre que Baines ne revendique pas ni ne parodie une identité Maori, et ne souhaite pas appartenir à une culture. Ainsi Baines n’est pas nationaliste : « He does not participate in the oppression of the Maori or Ada as Stewart and the other ‘real’ Europeans do. He therefore represents a claim to indigeneity that the others do not: he has no religious beliefs, is from neither a bourgeois or working-class background, and is not involved in the explicit destruction of the natural environment⁵⁵⁷. » Norgrove salue donc l’hybridité du personnage, avec son tatouage Maori, à la fois discret et partie intégrante

⁵⁵⁴ Holmlund, Chris. « *Campion-Keitel Connections, a.k.a. ‘We Are the Piano’* ». *Cinema, Nation, Identity: Jane Campion*, ed. Hilary Radner, Alistair Fox and Irene Bessiere. Wayne State University Press, Detroit, 2009: pp. 57.

⁵⁵⁵ Reid, Mark A. « A few black keys and Maori tattoos: Re-reading Jane Campion's the piano in Post Negritude time ». *Quarterly Review of Film and Video*, 17, 2, 2000. 107.

⁵⁵⁶ Bihlmeyer, Jaime. « The (Un)Speakable FEMININITY in Mainstream Movies: Jane Campion's *The Piano* ». *Cinema Journal*, 44, no. 2, Winter 2005. 71.

⁵⁵⁷ Norgrove, Aaron. *But is it music? The crisis of identity in The Piano*. Race Class, 1998. 51.

de son visage, qui souligne l'ouverture de Baines ainsi que sa singularité : l'ancien pêcheur de baleines représente l'identité en mouvement, au gré des voyages et des rencontres. Le lien avec la nature équivaut au lien avec la sexualité dans le film, et la relation à l'environnement commence par la relation au corps : Stewart rase la forêt, se montre fermé à toute forme de séduction⁵⁵⁸ et mutile le corps de sa femme, tandis que Baines a construit sa maison dans la jungle, sous les arbres, se montre attentif à la moindre émotion d'Ada, et déclenche son désir passionné.

On retrouve la même opposition entre Stewart le frigidité matérialiste et Baines le torride écologiste à travers les costumes. Mary Colbert dans son article⁵⁵⁹ fait part de la manière dont la costumière du film, Janet Patterson, et Jane Campion ont pensé les costumes : Stewart porte des vêtements un peu trop petits et étroits pour le rendre rigide et maladroit, petit garçon enfermé dans des habits de gentleman. Campion a volontairement choisi un bel acteur pour le rôle, pour appuyer l'importance du regard, du comportement et des actions, car l'apparence physique de Stewart devient vite repoussante, à cause de son attitude. À l'inverse, pour Baines, l'anti-héros qui dévoile des ressources d'érotisme et de sensualité, la costumière et la réalisatrice optent pour un style international : le pêcheur de baleines a voyagé et a trouvé des vêtements au gré de ses escales. Il porte des couleurs qui le rendent plus excentrique que Stewart, telles que le bleu indigo. Ces costumes difficiles à étiqueter, qui sortent des normes victoriennes et se rapprochent des codes Maoris, vêtements d'un voyageur, distancent le personnage d'un univers quotidien et terre-à-terre pour suggérer la possibilité de l'aventure et de l'imprévu.

La performance de Keitel se caractérise par le contrôle et la concentration pour signifier l'extraordinaire. Alors que Baines a rompu le marché avec Ada et lui a rendu son piano, elle

⁵⁵⁸ Les Maoris le surnomment d'ailleurs « Dry balls ».

⁵⁵⁹ Colbert, Mary. Bruzzi, Stella. « Bodyscape ». Londres: *Sight and Sound* 10.3, Octobre 1993. 6-10.

lui rend visite après quelques jours. Olivia-Rebecca Lustman donne le contexte de cette visite : « Cela semble virer au commerce, commerce de son corps. Mais l'homme abandonne. Il rend le piano sans avoir eu la femme. Elle reconnaît alors que cet homme a fait un pas en renonçant à elle comme corps de pur plaisir. Elle revient vers lui. Et se laisse aller à vivre son désir avec l'Autre⁵⁶⁰. » Dans cette scène on peut observer que Keitel élimine les gestes parasites et qu'aucun geste anecdotique ou familier ne vient troubler une scène d'une grande intensité érotique. On peut lire les émotions de façon plus détaillée, sans être parasité par des gestes routiniers, dans la lignée de Stanislavski : « And because of their inner preparations, finer and more detailed emotions registered on the faces of Stanislavsky's performers⁵⁶¹. » Alors que George Baines somnole chez lui, allongé sur le côté, il entend la porte s'entrebâiller et se réveille en sursaut, s'assoit les deux paumes posées à plat sur le lit, le dos légèrement courbé, et les épaules un peu rentrées⁵⁶². Il sait qu'il n'a plus le contrôle que lui donnait l'échange du piano. Entièrement vulnérable et désespéré, il regarde Ada qui referme la porte derrière elle : « So what brings you here ? » Il marmonne toutes ses paroles entre les dents et se meut lentement. Il se lève et remet sa chemise dans son pantalon. Il finit par s'asseoir sur une chaise, comme s'il ne pouvait supporter la position debout, pris de pesanteur, visage penché vers l'avant et yeux presque clos, paumes de main reposant sur le haut des cuisses. Il toise soudain Ada et sa voix reprend un peu de vigueur : « I am unhappy because I want you, because my mind has seized on you and thinks of nothing else. This is how I suffer, I am sick with longing. I don't eat, I don't sleep. If you do not want me, if you have come with no feeling for me, then go! » Il marque beaucoup de pauses, et semble lutter pour trouver le courage de prononcer chaque phrase. Son regard tantôt trouve l'audace de la regarder, tantôt se baisse, découragé. La colère se lit autant que le désir, et son corps

⁵⁶⁰ Lustman, Olivia-Rebecca. « Le « devenir femme » dans le cinéma de Jane Campion. *La leçon de piano* ». *Du cinéma à la psychanalyse, le féminin interrogé*, Toulouse, ERES, «Le regard qui bat», 2013. 61-62.

⁵⁶¹ Gordon, Mel. *Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*. London: Routledge, 2010: 10.

⁵⁶² Dans le DVD: « The Piano Clip 2 ».

immobile, lourd et lent semble réellement pétrifié et souffrant de l'attente et du désir. Stanislavski insiste sur l'importance de la retenue dans le geste pour que l'acteur rompe avec sa personnalité quotidienne et reste concentré sur son personnage : « Si l'on veut s'éloigner de soi-même et éviter de répéter dans tous les rôles le même aspect extérieur, il est impératif de réussir à éliminer un certain nombre de gestes⁵⁶³. » Dans cette scène le corps de Keitel devient masse prostrée, sous tension et souffrante, que seul son regard fiévreux rend explicite.

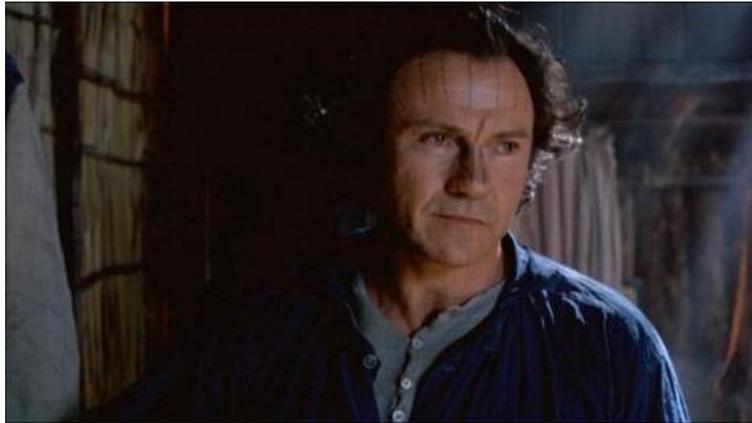


Dans un premier temps, Baines fait part de son désir.



Comme Ada reste mystérieuse, la colère s'empare de Baines.

⁵⁶³ Stanislavski, Constantin. *La Construction Du Personnage (1929-1930)*. Trad. Charles Antonetti. Paris: Pygmalion, 1984. 97.



Cette colère se révèle motivée par l'amour, la tendresse et la passion.

La deuxième étape de la performance marque l'emballlement des sentiments et l'expression de la colère et de la passion, sans que Keitel ne dérive dans le contrôle de son jeu et de ses gestes. Ada ne bouge pas et garde une expression impénétrable, alors Baines toujours assis continue : « Go, go, go. » Il laisse un silence entre chaque « go ». La force physique et la forte présence de George contrastent avec la voix incertaine qui trahit une fragilité. Mais il prononce le dernier « go » avec plus de fermeté et de sécheresse, en tournant légèrement le visage de côté, bouche pincée et fermant puis ouvrant les yeux comme pour signifier un ordre et le vœu que son désir soit immédiatement exaucé. Ce geste prend de l'ampleur à cause de l'épure qui précède, et il devient clair que le personnage s'impatiente, panique devant son manque de contrôle de la situation et face à l'incertitude et au besoin de savoir si son désir est partagé. Sharon Marie Carnicke décrit ce principe du détail dans l'action physique, capable de communiquer un ensemble d'émotions et de désirs complexes : « The physical reality of improvisation allows the actor no gaps in the flow and logic of behavior; the actor explores the smallest and simplest physical details that make up our most

complicated actions⁵⁶⁴. » Par un léger mouvement du visage et un clignement de paupières, Keitel exprime toute la douleur de l'attente et du désir.

Enfin Baines se lève brusquement, ouvre la porte et son visage prend une expression cruelle, avec des yeux brillants de colère : « Go! Go NOW! Leave! » Puis il baisse ensuite les yeux et attend qu'elle parte. Stanislavski marque une différence entre l'expression des émotions dans la vie réelle et sur scène. Il indique que l'acteur ne doit pas imiter l'incohérence, la confusion et l'incompréhension d'une personne réelle confrontée à des émotions poignantes. Dans la vie, le temps vient apaiser l'agitation intérieure et on peut alors « parler de ces événements d'une manière cohérente, lentement, intelligiblement, et l'on peut rester relativement maître de soi en racontant l'histoire, tandis que ce sont ceux qui l'écoutent qui pleurent⁵⁶⁵ ». Selon Stanislavski c'est le but que doit atteindre l'acteur : il doit pleurer et expérimenter les tourments de l'émotion du personnage pendant les répétitions ou chez lui, jusqu'à atteindre le calme sur scène, pour communiquer clairement au spectateur les angoisses du personnage : « Le public sera plus affecté que l'acteur, et celui-ci conservera toutes ses forces pour les diriger là où il a le plus besoin d'elles pour reproduire la vie intérieure du personnage qu'il représente⁵⁶⁶. » Le jeu d'Harvey Keitel dans cette scène se caractérise par une retenue et une économie de gestes qui permettent de montrer les émotions du personnage de façon limpide. Il se lève brusquement, ce qui suffit à montrer un tourment infini, et le souci d'y mettre fin au plus vite. Il n'élève pas le ton de sa voix mais on lit la colère dans ses yeux. La posture immobile de son corps indique une détermination.

Ada vient vers lui, le gifle de toutes ses forces, puis le tape à plusieurs reprises. George interdit se protège le visage avec ses bras, toujours avec des mouvements lents : entre volupté

⁵⁶⁴ Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. 195.

⁵⁶⁵ Stanislavski, Constantin. *La Construction Du Personnage (1929-1930)*. 95.

⁵⁶⁶ Stanislavski, Constantin. *La Construction Du Personnage (1929-1930)*. 95.

et douleur, il semble accueillir les coups d'Ada emplis de compassion et de tendresse. Loin de réagir, de se mettre en colère ou de s'offusquer, il reçoit cette avalanche de coups dans un profond silence, jusqu'à ce qu'Ada s'arrête et se laisse tomber sur le sol face à lui. Ici rien ne vient perturber l'expression de la colère d'Ada, et le ballet des corps, marqué par des gestes précis et visibles. Ada lève des yeux pleins d'amour vers Baines, son visage devient limpide et lumineux. Elle se lève et se serre contre lui, ses mains lui caressent le cou, ils se caressent et s'embrassent. Keitel veille à ne pas adopter d'expressions excessives, le visage détendu et ouvert, pour que l'attention du spectateur ne soit pas dérangée par une profusion de signes qui brouillerait l'impact de la scène. De la même façon, il évite un excès de gestes ou de sons, et conserve un rythme lent qui permet à chaque mouvement d'être mis en relief, comme un nouveau dessin sur une page blanche.

Le naturalisme et l'épure du jeu de Keitel permettent donc de mettre en relief chaque émotion du personnage en s'éloignant de la quotidienneté. De cette façon il peut raconter une histoire, celle des remous intérieurs d'un personnage qui vit une aventure amoureuse, charnelle et artistique. Richard Blake salue la performance entre passion et contrôle de l'acteur : « Harvey Keitel continues to grow as an actor. Baines is part brute and part lovesick fool, but Keitel and Campion make him neither frightening nor pathetic. In their telling, his strange behavior seems plausible, even inevitable⁵⁶⁷. » Le commentaire de Richard Blake suggère peut-être ici la logique de la figuration d'un personnage de gros dur adouci. Pour rebondir sur cette idée d'évidence de Blake, on peut citer Marcus « Conan » Silveira, ceinture noire de jiu jitsu, champion de catch et figurant dans le livre des *Tough Guys*: « you cannot refuse a feeling, or emotion, or excitement. What I believe, in my opinion, for the experience I have for all these years doing this, is that you control your fears. I believe in controlling

⁵⁶⁷ Blake, Richard A. « The Piano ». *America*, 15 Jan. 1994. 14.

your emotions; I believe that you have to deal with yourself⁵⁶⁸. » Dépasser les peurs et contrôler les émotions correspond ici à un modèle idéal à atteindre. Cela nous ramène au point de vue de Keitel sur la peur et les émotions, comme Marshall Fine le raconte dans sa biographie de l'acteur : « He found out that you can express your emotions, talk about your inner emotions and feelings, he found out that this was the true courage, not being tough, but being able to be a man who expresses emotions⁵⁶⁹. » Avec le *Piano*, Keitel peut explorer l'univers émotionnel d'un personnage avec le contrôle qui caractérise le travail de l'acteur. Bertrand Tavernier qui dirige l'acteur dans *Death Watch (La Mort en Direct)*⁵⁷⁰ en témoigne : « He controlled every movement in his face, every movement in his eyes. He was incredibly dedicated. [...] There's a loyalty, a dedication, a desire to be good, to help the film and the character⁵⁷¹. » Les compliments de Tavernier confirment la reconnaissance d'un acteur qui explore ses performances sur le mode de la lucidité, et de la clairvoyance. Conscient de son image, mais aussi de représenter un modèle de masculinité, l'acteur module ses expressions, sa gestuelle et sa voix comme on accorde un instrument de musique. Sa performance dans *The Piano* marque dans ce sens un accomplissement dans la carrière de l'acteur.

Canaille sentimentale : une performance subversive

The Piano propose un contournement de lois sociales dans une époque victorienne où le père d'Ada peut marier sa fille à un inconnu et l'envoyer de l'autre côté de la planète. Pour ouvrir une brèche entre raison et passion, c'est-à-dire entre respect des lois sociales et sentiments, Baines représente une alternative, une forme de liberté possible. Baines parle

⁵⁶⁸ Wyatt, John. « Marcus "Conan" Silveira ». *Tough Guys*. Pennsylvanie: Schiffer Publishing, 2013. 99.

⁵⁶⁹ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 17.

⁵⁷⁰ *Death Watch*. Dir. Bertrand Tavernier. By Bertrand Tavernier. Perf. Romy Schneider, Harvey Keitel, Harry Dean Stanton. Films A2, Gaumont International, Little Bear, France, Allemagne, 1980.

⁵⁷¹ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 135.

couramment la langue des Maoris et occupe une place de marginal dans la communauté de colons britanniques. Hendershot cite Keitel dans son article⁵⁷², lorsqu'il indique son personnage n'est ni Pakeha (Néo-Zélandais blanc), ni Maori, que Baines est « nowhere, looking for a place to be, and he finds it through his ability to suffer, through his ability to go on a journey to find what he needs. He's interested in the possibility of having a union, a family, a relationship⁵⁷³. » Comme Keitel le décrit, Baines se distingue par une faille, et par sa recherche d'un endroit où il se sente chez lui, et d'une relation avec qui former un couple et une famille. À la fin du film, Baines, Ada et Flora forment une famille qui s'installe à Nelson.

Au début du film Baines, ancien pêcheur de baleines et qui semble sans famille, rachète le piano d'Ada auprès de son mari en échange de quelques terres ; il prétend vouloir apprendre à jouer avec Ada comme professeur, ce qui cache d'autres intentions même si le personnage n'en est pas encore conscient. En effet, Jane Campion explique que la proposition de Baines part d'une intention de séduction : « "His proposal is merely a pretext for seduction [...] She's an object of curiosity to him," says Campion. "But what he really wants is a sort of reciprocity. He wants her to feel for him the way she feels about her piano"⁵⁷⁴. » Dès la première leçon, c'est une autre forme d'arrangement qui voit le jour : Baines ne souhaite pas apprendre à jouer d'un instrument, mais veut lui « faire des choses » pendant qu'elle joue. On voit Baines devenir conscient de son désir, puis faire tout ce qu'il peut pour convaincre Ada d'accepter son marché. Sans crainte des conséquences sociales⁵⁷⁵, avec le déshonneur et l'exclusion de la communauté, il fait confiance à Ada et affronte son désir. Le marché

⁵⁷² Hendershot, Cyndy. « (Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's "The Piano" ». *Literature/Film Quarterly*. 100.

⁵⁷³ Hendershot, Cyndy. « (Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's "The Piano" ». *Literature/Film Quarterly*. 100.

⁵⁷⁴ Johnson, Brian D. « Rain Forest Rhapsody ». *Maclean's*, 106, 47, 1993. 72.

⁵⁷⁵ Ada est une femme mariée à un homme qui a plus de pouvoir que lui dans la communauté de colons.

s'apparente à de la prostitution, mais le souci constant de réciprocité de Baines dont parle Jane Campion apporte une nuance. Ici on contourne le mythe du gros dur à double personnalité, scindé entre humanité et violence, avec le personnage de Baines pour lequel l'alliance des sentiments et de la dureté n'offre pas de contradictions. En effet, le boxeur Thiago « The Pitbull » Alves⁵⁷⁶, fait mention du mythe du boxeur : « We're not normal people. [...] I do think we are the sweetest people in the world. It takes a lot for me to get really mad; [...] People say all the time that I'm two people⁵⁷⁷. » Keitel représente un gros dur qui n'oppose pas unité et fragmentation, avec sa performance qui ne verse jamais dans la figuration d'une dichotomie entre une part de lui qui serait violente ou cruelle et une autre part portée aux sentiments. Cette dichotomie demeure un classique, comme le rappelle Clint Burnham : « Consider the view taken of Keitel's role in *The Piano*, aptly summarized in the title of a feature article in the New York Times: "Harvey Keitel Tries a Little Tenderness"⁵⁷⁸ (Schoemer 1993). The dialectic of "tender" and "macho" has long governed the political economy of male Hollywood acting⁵⁷⁹. » Cette perception binaire n'atteint pas ni le personnage de Baines dans le *Piano*, ni l'acteur Keitel, qui utilise la Méthode pour s'éloigner de tout binarisme et se concentrer avant tout sur les circonstances.

Autant Stewart se montre inflexible et prisonnier de son image sociale et de sa perception victorienne d'une dualité entre esprit et corps, Baines se révèle tout en souplesse et en capacité d'adaptation. Lors de leur premier rendez-vous⁵⁸⁰, Ada joue du piano dans la maison en bois de Baines au milieu de la jungle Néo-Zélandaise, pendant qu'il arpente la pièce à pas lents derrière elle, bouche tendue qui trahit une agitation intérieure, et mains derrière le dos,

⁵⁷⁶ Il est champion d'arts martiaux combinés ainsi que ceinture marron en jiu jitsu, et vient du Brésil. Il déclare: « I really see myself as a gladiator in the modern days. »

⁵⁷⁷ Wyatt, John. *Tough Guys*. 39.

⁵⁷⁸ Schoemer, Karen. *Harvey Keitel Tries A Little Tenderness*. *New York Times*.

⁵⁷⁹ Burnham, Clint. « Scattered Speculations on the Value of Harvey Keitel ». *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*. By Paul Smith. Boulder, CO: Westview, 1996. 113-29.

⁵⁸⁰ Dans le DVD: « The Pawnbroker Clip 3 ».

qui montrent un contrôle de soi et une autorité. Soudain il s'avance vers elle, lui prend la nuque dans sa large main et lui embrasse le cou. Le décalage entre la main tannée par le soleil de Baines et le frêle cou pâle d'Ada crée une image de force et de volupté : le geste de Baines est assuré, direct, fruit d'une décision ferme qui dévoile la volonté de séduire. Ada se lève d'un bond suite à ce baiser. Puis Baines, tranquille et posture de corps ouverte, propose à Ada de conclure un marché : « There is a way to get your piano back. » Il parle avec le visage légèrement incliné sur le côté et la fixe avec un regard pénétrant avant de murmurer avec une respiration courte, d'une voix douce et caressante : « Do you want it back ? » Ici par la douceur de sa voix, l'ouverture de son corps détendu les bras le long du corps, et la respiration qui se fait difficile, Keitel signifie que le « marché » s'apparente davantage à un échange affectif et sensuel que matériel. Pendant cette séquence, on peut comprendre le jeu de Keitel comme l'illustration de ce que Robert Lewis de l'Actors Studio appelle : « the three motors of the psychic life: Mind, Will and Feeling⁵⁸¹ ». L'acteur se concentre en effet sur l'état d'esprit de son personnage, ses intentions et ses émotions. Pour s'immerger dans le rôle de Baines, il conserve une posture droite et détendue, et ne bouge que si besoin est, bien ancré dans le sol. Pour suivre Charles Marowitz, on peut déceler dans cette attitude une forme de concentration qui permet au mental de l'acteur de rester en connexion avec le corps pour figurer des émotions : « The alternative to the conscious injection of emotional-memory is a full-bodied deeply-rooted, mentally-alert sense of contact⁵⁸². » Tout geste devient alors le prolongement d'une nécessité intérieure et la réponse au jeu des partenaires.

Cette méthode inclut le corps, mais aussi la voix. Comme Ada reste silencieuse devant sa question, Baines répète à nouveau, d'une voix plus vigoureuse au débit rapide qui souligne une impatience : « You want it back ? » Il prononce le « back » d'un ton sourd et sans

⁵⁸¹ Lewis, Robert. *Method--or Madness?* 23.

⁵⁸² Marowitz, Charles. *Stanislavsky and the Method*. New York: Citadel, 1964. 121.

résonnance. De cette manière il dessine l'angoisse derrière l'impatience et donne de la profondeur à l'émotion. Il prend une inspiration avant de poursuivre : « You see... » Il marque un silence, détourne le regard vers la droite et fait claquer sa langue contre ses dents en clignant des yeux, en signe de frustration et de gêne. Enfin il la regarde à nouveau et dit d'une voix traînante comme s'il luttait pour trouver le courage d'exprimer à voix haute ce qu'il ressent : « I'd like us (*pause d'hésitation*) to make a deal. » L'emphase sur le « deal » semble permettre au personnage de reprendre de l'assurance, comme si ce mot éloignait l'intensité émotionnelle dissimulée derrière sa proposition. Il continue après un silence en commençant par un regard de côté et en finissant par la regarder en face : « There's (*silence*) things I'd (*silence*) like to do while you play. » Tout au long de cette séquence le mélange d'hésitations, de silences, de mots appuyés et l'alternance entre regards directs et détournés, met en relief le texte et transforme les paroles en champ émotif. Comme Stella Adler le conseille à ses étudiants : « I must feel the urgency of what you have to say. The need you feel to make the audience actually see what you've seen will push your voice forward⁵⁸³. » Keitel confirme son besoin et souci de laisser voir au spectateur ce que ressent Baines, quand il s'avance d'un pas vers Ada, visage légèrement penché : « If you let me, you can earn it back. » Keitel prononce ces mots en traînant sur « earn » et « back », comme s'il tentait de la rassurer avec sa voix tranquille et enveloppante. Ce mouvement vers l'avant, mis en relief par l'immobilité qui précède, indique une urgence.

De plus l'acteur s'immerge à l'écoute de son environnement : lors de cette première leçon de piano, la pluie ne cesse de tomber à l'extérieur, fond sonore dont semble s'inspirer Baines. Chaque regard de côté semble destiné à s'inspirer du moment présent, du son, de la musique qu'Ada vient de jouer au piano, et surtout des émotions et sentiments du personnage. Keitel figure l'introspection et le retour sur soi, en alternance avec l'écoute et l'observation attentive

⁵⁸³ Stella Adler: The Art & Technique of Acting. 37.

des émotions d'Ada. Baines semble investi et absorbé tout entier dans son objectif : séduire Ada et obtenir d'elle la même passion qu'elle voue à son piano. A la manière des gros durs, il fait preuve de volonté et d'esprit de décision et témoigne d'un courage devant les risques qu'implique son marché, mais Jane Campion détourne une fois de plus l'acception habituelle du gros dur-type, avec la dimension écologique du film. Au contraire d'un Indiana Jones qui se fiche des bruits de la nature quand il a une relation avec une femme, et semble la considérer comme une conquête de plus, Baines semble à l'écoute de chaque respiration de la nature, mais aussi d'Ada. On peut citer une fois de plus Thiago « The Pitbull » Alves lorsqu'il déclare : « Fighters are very driven people who know what they want and they go after it. We are not scared to do whatever it takes to accomplish what we want. » Loin de cette caricature proposée par Alves, Baines/Keitel, s'il n'a pas peur de proposer un marché indécent à Ada pour la séduire, semble motivé par des sentiments qui le dépassent davantage que par une volonté consciente. La gravité de l'expression de Keitel, avec le visage entièrement détendu dont seule la bouche se meut avec la mâchoire relâchée, permet de dessiner chaque émotion de manière subtile, comme autant de notes sur la page blanche. Chaque micromouvement devient porteur de sens. Pour Stella Adler, l'acteur communique des idées : « But ideas don't come from the voice or the body, they come from the mind. You can't act without a mind⁵⁸⁴. » La concentration et la précision de Keitel viennent de son esprit, absorbé par l'objectif de jeu, la volonté de montrer l'ambivalence de Baines, entre goujaterie et sentimentalité, écoute et volonté de persuasion.

⁵⁸⁴ *Stella Adler: The Art & Technique of Acting*. 24.



Baines propose un marché à Ada : pendant qu'elle joue du piano, il veut lui « faire des choses » en échange de touches, jusqu'à ce qu'elle puisse récupérer toutes les touches de son piano. Ici Keitel montre le mélange de sentiments troubles et peu conscients : entre amour, tendresse, désir, et volonté de possession cependant mêlée de l'écoute attentive du moindre souffle, geste et désir d'Ada.

En tant que mélodrame, *The Piano* se prête à l'exploration de l'intimité. Selon Agustin Zarzosa, le mélodrame explore la sphère privée, non en tant qu'espace domestique, mais en tant que système d'échange marginal et non-reconnu par la sphère publique⁵⁸⁵. Le gros dur permet d'ouvrir une brèche dans la société victorienne. Grâce au marché de Baines, une femme mariée peut se rendre seule chez un homme célibataire, pour lui donner des leçons de piano. Cette couverture sociale et publique permet à Ada de garder son piano, de devenir maître de son désir et d'aimer. Brian D. Johnson évoque une rébellion contre la société victorienne : « While she plays, he watches, and inch by inch, he prods her into stripping

⁵⁸⁵ Dans *The Piano*, la sphère publique permet l'échange d'un piano et de leçons contre des terres, et devient une passerelle vers la sphère privée.

away her Victorian layers of inhibition⁵⁸⁶. » Agustin Zarzosa parle également d'une dimension économique basée sur l'échange : « Melodrama attempts to determine which things, people and ideas are an adequate object of exchange and which of these should not be exchanged under any circumstances⁵⁸⁷. » Si l'on reprend ce point de vue appliqué au film de Jane Campion, le piano se pose comme objet d'échange adéquat. Pour ce qui est des personnes, l'échange a lieu entre Ada, une bourgeoise victorienne qui oppose le mutisme contre des hommes et une société qui l'oppriment⁵⁸⁸ et exprime sa passion par le biais du piano ; et Baines, un homme illettré et aventurier qui se situe en marge de la société. L'échange entre ces personnages autour du piano permet de créer de multiples possibilités de séduction, de plaisir, de beauté. Le gros dur rencontre l'artiste par le biais de la musique.

Le piano est au centre du premier déclic amoureux des personnages. Baines accompagne Ada et Flora jusqu'à la plage où se trouve le piano. Il regarde Ada jouer du piano face à la mer, tandis que Flora danse sur le sable. Deux plans américains sur Baines nous le montrent absorbé, grave, pensif, l'air d'un homme frappé par la foudre. Traits tendus, moue de la bouche dont l'un des coins tombe vers le bas en une expression de désarroi, sourcils légèrement froncés et mains derrière le dos, il s'arrête face à la mer, regarde en direction d'Ada, avant de baisser le visage. Puis il se tourne dos à la caméra pour regarder la mer. Les plans américains permettent d'inclure le personnage dans l'alchimie du moment entre nature et humains. Campion sublime la magie de cette alchimie avec le plan large, qui montre le ciel, la mer, le personnage et la musique qui s'envole du piano. Peter N. Chumo II décrit ce moment magique :

⁵⁸⁶ Johnson, Brian D. « Rain Forest Rhapsody ». *Maclean's*. 72.

⁵⁸⁷ Zarzosa, Agustin. « Jane Campion's The Piano: melodrama as mode of exchange ». *New Review of Film and Television Studies*. 397.

⁵⁸⁸ A la fin du film Ada décide de parler à nouveau.

Baines sees something he has never seen before and is changed forever. Ada plays her piano from the depths of her soul in what seems to be a magical outpouring of music; she is enraptured by the moment and smiles joyfully for the first time [...] Ada and Flora can turn a natural setting into a personal concert space for themselves and create art in the most unlikely of settings. [...] a perfect day concludes when art and nature literally meet⁵⁸⁹.

On pourrait ajouter l'amour : un jour où l'art, la nature et l'amour se rencontrent. Si Baines semble bouleversé par le spectacle de beauté auquel il assiste, il paraît aussi tomber en amour pour Ada. Son attitude grave laisse supposer une prise de conscience, une révélation, à la fois des sentiments qu'il éprouve pour Ada mais aussi du pouvoir de l'art, et du bonheur qui réside dans le surgissement imprévu d'un moment de grâce. Keitel figure le personnage qui rend ce moment magique possible. Ada le sollicite pour les emmener elle et sa fille à travers la jungle jusqu'à la plage où le piano a été abandonné. Au début il refuse, puis on voit sa résistance fondre devant les regards charmeurs d'Ada et de sa fille, assises sur une branche devant sa maison, et attendant avec confiance qu'il sorte pour les emmener jusqu'au piano.

Le film souligne l'importance du piano et la différence entre l'ouverture de Baines et la rigidité du colon Stewart. Comment ce dernier ne peut-il comprendre qu'Ada, muette, ait besoin de son piano pour s'exprimer et, tout simplement, vivre ? A l'inverse, Baines tombe amoureux d'Ada lorsqu'il la voit et l'écoute jouer du piano sur la plage, et veut 'prendre la place' du piano, objet de la passion d'Ada. Au contraire, quand Stewart voit Ada en train de jouer du piano sur une table en bois sur laquelle elle a peint un clavier, il se rend bouleversé chez Tante Morag (Kerry Walker), choqué devant la passion d'Ada : « I knew she was mute, but now I'm thinking it's more than that. I'm wondering if she's not brain affected. » Peter Chumo II souligne cette opposition entre les personnages de Stewart et de Baines basée

⁵⁸⁹ Chumo II, Peter N. « Keys to the Imagination: Jane Campion's "The Piano" ». *Literature/Film Quarterly* 25. 3, 1997. 173.

d'abord sur leur conception de l'art : « Baines is able to enter Ada's world because he is responsive to her art, which ultimately unites them beyond all reason and beyond social constraints. Stewart, on the other hand, tries to repress the artistic impulse wherever he finds it⁵⁹⁰. » Le paroxysme de cette répression arrive quand Stewart coupe un doigt d'Ada à la hache, pensant que de cette manière elle ne pourra plus jouer de piano. Moins que la liaison et l'amour partagés d'Ada et de George, il semble que le piano soit le véritable ennemi et la principale source de colère pour Stewart. Le piano représente le mystère de l'art, la passion et l'intimité, des sujets qu'il ignore et rejette, tandis que Baines fait tout pour devenir le piano.

La performance de Keitel dans *The Piano* rejoint le message du film : il devient instrument de musique pour sa performance. Pour cela, il peut utiliser les outils de la Méthode hérités de Stanislavski, qui précise : « Comment le pianiste exprime-t-il ses sentiments ? Il se met au piano [...] l'acteur s'adresse à son instrument spirituel et à son instrument corporel⁵⁹¹. » On peut observer directement cette méthode dans la scène suivante : lors d'une leçon de piano, Ada joue une mélodie douce et tranquille, tandis que Baines s'approche d'elle et lui caresse le bras doucement, comme en harmonie avec la musique. Elle s'arrête de jouer, alors il retire sa main, et murmure : « Two keys. » Elle reprend et il lui caresse le bras et remonte jusqu'au cou. Elle change alors brusquement de mélodie, et se lance dans des accords au rythme rapide en frappant presque les touches. Baines enlève de nouveau sa main et recule. Ici on voit la composition des acteurs liés par la musique, comme autant d'instruments qui composent le film. Stanislavski insiste sur la métaphore du corps de l'acteur comme instrument de musique : « Nous devons [...] accorder notre instrument intérieur, en vérifier toutes les touches⁵⁹². » Dans *The Piano*, les acteurs-instruments de musique sont portés par la bande-son de Michael Nyman, par ailleurs un grand succès

⁵⁹⁰ Chumo II, Peter N. « Keys to the Imagination: Jane Campion's *The Piano* ». 174.

⁵⁹¹ Stanislavski, Konstantin. *La Formation De L'acteur (1937)*. Paris: Payot, 1963. 259.

⁵⁹² Stanislavski, Konstantin. *La Formation De L'acteur (1937)*. 263.

commercial. La musique donne une choralité au film, dans laquelle les personnages semblent se fondre. Comme le souligne Keitel sur l'art de l'acteur : « Actors are their own instruments. Their emotions, their physical beings are the instrument. There is no pen, no paper, no piano, no keys. We are the piano. We are the strings to the violin. And directors help by supplying the environment. The trust⁵⁹³. » Chris Holmlund commente les propos de Keitel et perçoit l'acteur comme un pianiste avec pour instrument son corps, tandis que le réalisateur joue les rôles de pianiste, improvisateur et compositeur : « What better way, in fact, to conceptualize the multiple, collaborative, achievements of filmmakers and actors like Jane Campion and Harvey Keitel than to imagine that, through these films they are *both* saying, "We are the piano?"⁵⁹⁴. » La dimension collaborative est soulignée ici par Chris Holmlund, qui rappelle que le cinéma est avant tout un travail d'équipe, et que des artistes tels que Keitel et Campion portent un même point de vue sur le cinéma et se démarquent par leur désir et leur faculté à travailler ensemble de manière harmonieuse.



La communion entre acteurs et musique, s'entrevoit ici dans le ballet des caresses en harmonie avec les mélodies que joue Ada. La main de Baines caresse le bras puis remonte vers le cou lentement, avec douceur et fermeté.

⁵⁹³ Hamill, Pete. « Keitel on a Roll ». *Vanity Fair*, April 1986. 77-81, 122-123.

⁵⁹⁴ Holmlund, Chris. « Campion-Keitel Connections, a.k.a. "We Are the Piano" ». *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity*. 73.

Dans cette optique, le compositeur Nyman opte pour une véritable scénographie musicale sur le thème des sentiments, qui tient compte de l'époque, de l'aspect émotionnel du film, des paysages sauvages, et se base sur le lien entre art et érotisme. Bande-son naturaliste, incarnation des sentiments des personnages et de la nature, elle comprend essentiellement des instruments à corde, et du piano. Julien Mazaudier fait mention des facettes romantique et anachronique de la musique : « Jane Campion désirait une partition à cheval entre deux époques, à la fois ancrée dans la modernité mais aussi dans la veine romantique des écrivains du XIXe siècle. Pour cela, Nyman en grand habitué de l'anachronisme musical et des sentiments exacerbés convenait parfaitement⁵⁹⁵. » Comme Holly Hunter interprète elle-même les solos de piano, Nyman compose des harmonies faciles et répétitives, souvent en forme de crescendo. Répétitives, soudain dissonantes ou partant en crescendo, ses compositions deviennent une métaphore de la vie, entre spirales de répétition et échappées imprévues et imprévisibles.

La musique devient le refuge d'Ada, et sa manière d'exister dans une société victorienne qui la place dans une complète dépendance économique du père puis du mari. Elle ne joue pas pour avoir une place dans la société ou être reconnue socialement, mais pour donner libre cours à sa passion. En effet, sa façon de jouer l'exclue davantage de la société : la tante Morag complimente les dons de pianiste de Nessie et reproche à Ada l'intériorité (et donc la singularité) de son art : « Up! Your playing is plain and true and that is what I like. To have a sound creep inside you is not all pleasant. » L'étrangeté de l'art dérange la Tante Morag, et elle préfère les mélodies harmonieuses de Nessie aux compositions imprévisibles d'Ada. L'exclusion et la condamnation de son art est totale quand Stewart lui tranche un doigt à la hache. Baines lui fabrique alors une prothèse, un doigt d'acier, pour qu'elle puisse

⁵⁹⁵ Mazaudier, Julien. « La Leçon De Piano ». *Cinezik*. OVH, n.d. Web.
<http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=lecon_piano>

continuer à jouer du piano. D'abord mère, puis épouse, elle devient la « Freak » du village, l'animal de curiosité, la femme muette qui joue du piano avec un doigt d'acier. Dans ce paysage apocalyptique d'une société aveugle, sourde et imbécile, à l'esthétique parfois gothique, Harvey Keitel offre une présence pleine d'humanité rassurante. Baines représente une alternative et une ouverture vers une relation faite d'égalité, d'écoute et surtout, de sensibilité à l'art. Si Ada se trouve d'abord sous les ordres d'un père auquel elle oppose un mutisme, puis sous l'autorité de Stewart, grâce à Baines elle trouve un homme qui l'écoute, s'offre à son désir, et lui fabrique une prothèse pour qu'elle puisse continuer à jouer du piano. Cyndy Hendershot remarque le contraste entre Baines et les autres colons, en tant qu'alternative au modèle patriarcal : « uncomfortable with patriarchy, who is seeking an alternative masculinity⁵⁹⁶ ». Cela commence avec ses costumes, en matières et couleurs douces, en demi-teinte, aux formes souples et amples, avec les premiers boutons de chemise ouverts. Ses accoutrements contrastent avec le carcan victorien de Stewart ou d'Ada.

Hendershot précise que ce choix d'une masculinité alternative va de pair avec une marginalité : « As alternative male subject, the character of Baines breaks the cycle of Montoni, Rochester, Dracula, and others by being both marginal and attractive. Yet the new heterosexuality imagined by Campion in Baines and Ada's relationship is possible only on the margins of society. Ada and Baines live in Nelson, but as outcasts⁵⁹⁷. » Baines, pêcheur de baleines, ouvrier et illettré, occupe déjà une place à part dans le monde des colons britanniques. Comme il ne fait pas partie de la sphère de pouvoir, il jouit d'une certaine liberté d'action, ce qui lui permet certainement de réinventer les règles de la relation amoureuse. Son union avec une artiste muette d'origine bourgeoise ne vient pas comme une

⁵⁹⁶ Hendershot, Cyndy. « (Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's "The Piano" ». *Literature/Film Quarterly*. 100.

⁵⁹⁷ Hendershot, Cyndy. « (Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's "The Piano" ». *Literature/Film Quarterly*. 105.

coïncidence : tous deux refusent d'adhérer au modèle de culture victorienne. Ce refus se traduit par le mutisme chez Ada, et la vulnérabilité chez Baines. Dans le film de Campion, l'amour et l'érotisme n'habitent pas les sphères de pouvoir : « Campion's film, however, overcomes the impasse faced by Bronte and Rhys by very blatantly desexualizing power structures. Thus while Stewart embodies the dominant structures of British colonialism/imperialism, the patriarchal family, and the common-sense stable male subject, he is portrayed as a pathetic and unattractive man⁵⁹⁸. » De nouveau apparaît l'espièglerie de Campion, et sa démonstration convaincante que le plaisir se situe en marge du pouvoir. La performance de Keitel s'avère très persuasive, alors qu'il s'oppose au silence d'un Rochester dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, l'aristocrate impénétrable et sombre dont Jane doit deviner les émotions ou les sentiments. Baines s'offre à la vulnérabilité de son état amoureux, exprime sa souffrance et ses désirs, tout en étant à l'écoute des désirs d'Ada. Le contrôle de soi ne s'apparente pas à la prise de contrôle sur les autres dans le film de Campion.

Une expérience collective

Campion choisit Keitel pour un rôle romantique et sensuel, et Sam Neill pour incarner la violence. Pour Carol Clover, la mentalité de Baines se situe dans la lignée des gangsters, plus que celle des jeunes premiers romantiques : « The piano falls into the hands of a neighbor, Baines, a Scotsman gone native. Baines hears the erotics in Ada's piano playing, buys the piano, and uses it to extort sex from Ada⁵⁹⁹. » Le point de vue de Clover se situe dans le déni de la complexité de l'histoire et des personnages. Il témoigne aussi d'une vision stéréotypée de la relation sexuelle, en tant que détachée de tous sentiments ; et semble croire en une séparation systématique du corps et de l'esprit et une différence sexuelle entre homme et femme qui devient binaire. Mais il semble que dans *The Piano* tout s'éloigne d'un

⁵⁹⁸ Hendershot, Cyndy. « (Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's "The Piano" ». *Literature/Film Quarterly*. 97.

⁵⁹⁹ Clover, Carol. « Ecstatic Mutilation: *The Piano* by Jane Campion », *The Threepenny Review*, no. 57, Spring, 1994. 20.

binarisme, pour se rapprocher d'une reconnaissance de l'hybridité. Baines capitule devant le sentiment amoureux et finit par rendre son piano à Ada et rompre le chantage qu'il a mis en place. Quand elle évoque Harvey Keitel, Jane Campion se montre consciente des jugements binaires de certains et le défend dans sa complexité : « "I don't think of him as macho at all," says Ms. Campion of the actor. "He's much more complex than that. He's very comfortable with women, and he's very comfortable being directed by a woman. It's some sort of a heart-soul thing that makes Harvey what he is"⁶⁰⁰. » Keitel dans ses interviews qualifie Jane Campion de déesse, tout comme beaucoup d'autres acteurs qui l'idolâtrèrent et admirent son talent pour obtenir les meilleures performances.

Deb Verhoeven, tout comme Chris Holmlund, note aussi bien les capacités professionnelles que le don pour travailler avec les autres de la réalisatrice Campion : « technical skill in plotting motivation and blocking scenes as well as a 'people' skill – in bringing out the best in performances in those who appear in her films⁶⁰¹ ». Elle offre ainsi à Keitel le premier rôle romantique de sa carrière, et un personnage doux et gracieux. Marshall Fine le décrit ainsi : « a tenderness and vulnerability, minus the kind of macho posturing his characters usually seemed forced into. It even transformed him into an unusual sex symbol⁶⁰². » On peut déceler dans le jeu de Keitel l'influence de Stanislavski : comme le rappelle Hélène Valmary, selon lui toute action physique doit être justifiée et non conventionnelle, faisant de l'acteur un créateur et pas seulement un interprète⁶⁰³. Dans le film de Campion, il devient musicien, figure un personnage artiste qui voit en l'art une troisième voie, une façon de contourner l'injustice sociale et l'absurdité. Le piano devient l'instrument d'échange dans une économie du plaisir et de l'érotisme : « Whereas Stewart's gaze is an attempt to contain Ada,

⁶⁰⁰ Schoemer, Karen. « Harvey Keitel Tries A Little Tenderness ». *New York Times*. 24.

⁶⁰¹ Verhoeven, Deb. *Jane Campion*. London: Routledge, 2009. 6.

⁶⁰² Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 208.

⁶⁰³ Valmary, Hélène. Van Reeth, Adèle. Portis-Guérin, Mydia, prod. « Du Comédien à L'acteur 2/4 : De Stanislavski à L'Actors Studio ». *Les Nouveaux Chemins De La Connaissance*.

to pacify and control her, the looks which Ada exchanges with Flora and Baines open up possibilities, create pleasures, negotiate bargains, admit difference⁶⁰⁴. » Si les échanges de regard entre Baines et Ada, caractérisés par l'attention, l'écoute, la tendresse et la passion, construisent une relation d'échange, de plaisir partagé et d'égalité, le regard de Stewart se tourne vers lui-même. Incapable de 'regarder' Ada, il voit en elle le reflet de son propre regard. Il la préfère image fixe, comme lorsqu'il contemple la photographie qu'il a reçue d'elle avant de la rencontrer, et sur laquelle il peut transposer toutes ces représentations mentales de ce que doit être une femme.

Keitel/Baines au contraire devient sensuel à travers son ouverture, son aptitude à se transformer. Du gros dur qui demande à Ada de se prostituer à l'amant qui supplie Ada de devenir son égale, Baines se métamorphose et devient créateur, il est conscient de la potentialité de la musique mais il subsiste un doute : tombe-t-il amoureux de la femme ou de l'artiste ? Le film de Campion, au-delà d'un drame romantique ou d'un mélodrame, explore avant tout le pouvoir imaginaire et créateur de l'artiste. Ada trouve une manière de se libérer, de vivre ses désirs et ses passions, et même de se venger d'un mari imbécile. En effet, le film ne peint pas tout à fait le personnage d'Ada comme une héroïne romantique ou une victime gothique, tout comme le personnage de Baines montre ses ambivalences et ses failles. Ada se sert de son mari comme d'un objet sexuel lorsqu'il l'enferme. Elle le pousse dans ses retranchements, affirme son désir de femme par rapport à sa fille et choisit de vivre plutôt que de se laisser couler avec son piano à la fin du film. Carol Jacobs cite Campion : « Ada actually uses her husband Stewart as a sexual object-this is the outrageous morality of the film-which seems very innocent but in fact has its power to be very surprising.... It becomes a relationship of power, the power of those that care and those that don't care. I'm very

⁶⁰⁴ Attwood, Feona. « Weird Lullaby: Jane Campion's *The Piano* ». *Feminist Review*, no. 58, International Voices, Spring 1998. 91

interested in the brutal innocence of that⁶⁰⁵. » De plus Ada oppose un mutisme autant verbal que physique à une société qui ne sait ni l'aimer ni la reconnaître : « Although Ada is constructed by Stewart as an object of his gaze she offers him an impassive mask-like response – so blank contrasted with her expressiveness elsewhere that it becomes a rebuff, a mutinous hiding place for herself⁶⁰⁶. » Ce jeu de pouvoir éloigne le film de tout idéalisme et montre la violence des relations.

Enfin, le film s'éloigne des conventions habituelles du mélodrame romantique : « Baines is presented in the position of eroticized object, part of the film's tactic (noted by Barcan and Fogarty) of offering female viewers opportunities for erotic identification that are rare in contemporary mainstream cinema⁶⁰⁷. » On comprend la reconnaissance et la joie de l'acteur Keitel, qui peut contourner les clichés de genre, nuancer son personnage de gros dur, créer un rôle singulier, explorer sa vulnérabilité et ses failles, enfin travailler en équipe dans ce film : « I loved the movie, which is why I never saw it again. It was just too perfect for me. Every wish I had to be in a great film and in an important story was fulfilled in *The Piano*⁶⁰⁸. » Enfin, avec cette performance, Keitel peut se détacher des troubles d'une masculinité en crise pour explorer la douceur d'un rôle complémentaire à celui de Holly Hunter, et d'un personnage qui se consacre à l'épanouissement de l'autre. Olivia-Rebecca Lustman souligne en effet qu'Ada demeure le personnage central : « Le féminin d'Ada était bloqué et buté sur cette folie, l'absence de parole, telle une conversion hystérique [...] Ada est née à elle-même telle la chrysalide devenant papillon. La mue se fait certes seule, mais contrairement au papillon, l'être humain, sans l'autre, ne peut exister. Un autre qui vous porte un regard, mais

⁶⁰⁵ Jacobs, Carol. « Playing Jane Campion's *Piano*: Politically ». *MLN*, Vol. 109, No. 5, Comparative Literature, Dec., 1994. 775.

⁶⁰⁶ Attwood, Feona. « Weird Lullaby: Jane Campion's *The Piano* ». *Feminist Review*, no. 58, International Voices. 91.

⁶⁰⁷ Dayal, Samir. « Inhuman love: Jane Campion's *The Piano* ». *Postmodern Culture*, vol. 1-2, no. 2, 2002.

⁶⁰⁸ Ensler, Eve. « What's Up Front: Movie Latest: Movie Profile: Harvey Keitel ». *Interview*. 112.

sans vous dévorer. Un autre qui vous désire, mais sans vous posséder. Un autre qui vous parle, mais sans vous dire quel est votre désir⁶⁰⁹. » Keitel figure donc cet autre dont fait mention Lustman, ce regard, ce désir et cette parole qui se débarrassent des modèles sociaux victoriens pour entrer dans une relation de plaisir et de vie.

***In the Heat of the Night*⁶¹⁰ (1967) : Steiger versatile et solitaire.**

Le Baines de Keitel dans *The Piano* peut se libérer des clichés et des diktats de la société, ce qui n'est pas tout à fait le cas de Steiger dans *In the Heat of the Night*. George Baines, en tant que marginal dans la société des colons britanniques et proche de la culture Maori, peut s'affranchir d'une image sociale figée. Il fait le choix d'une vie personnelle riche, en sacrifiant une position de pouvoir dans la société. A l'inverse, Bill Gillespie, le protagoniste d'*In the Heat of the Night* avec Sidney Poitier (Virgil Tibbs), occupe la position de shérif dans une ville aux lois injustes, ce qui le contraint à une forme de prison sociale, l'empêche de vivre sa vie affective et le prive de toute sentimentalité. Dans ce film policier dramatique et mélodramatique, Rod Steiger peut exceller dans son jeu multi-facettes et sa capacité à interpréter des rôles de personnages ambigus. Il figure un chef de police local redneck, Bill Gillespie, à Sparte dans le Mississippi, une petite ville raciste du Sud des États-Unis⁶¹¹. Steiger adopte l'accent du Sud, ainsi qu'une gestuelle nonchalante et imprévisible à la fois. Il obtient l'oscar du meilleur acteur pour sa prestation versatile d'un personnage qui oscille entre racisme et humanisme. Pour conclure son discours de remerciement, Steiger

⁶⁰⁹ Lustman, Olivia-Rebecca. « Le « devenir femme » dans le cinéma de Jane Campion. *La leçon de piano* ». *Du cinéma à la psychanalyse, le féminin interrogé*. 62-63.

⁶¹⁰ *In the Heat of the Night*. Dir. Norman Jewison. Screenplay by Stirling Silliphant. By John Ball. Perf. Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates. MGM, Mirisch Corporation, États-Unis, 1967.

⁶¹¹ En réalité la majeure partie du film a été tournée dans le nord ; à Sparte dans l'Illinois, près du Missouri. Seule la scène de la maison de plantation et des champs de coton qui l'entourent a été tournée dans le Sud, à Dyersburg dans le Tennessee.

mentionne le combat contre le racisme : « We will overcome. » Le film gagne plusieurs récompenses : celles du meilleur son (Goldwyn Sound Department), du meilleur montage (Hal Ashby), du meilleur scénario (Stirling Silliphant), et enfin du meilleur film. Comme le confirme Bosley Crowther, la force du film réside dans le face-à-face entre Tibbs/Poitier et Gillespie/Steiger : « And it is in the magnificent manner in which Mr. Steiger and Mr. Poitier act their roles, each giving physical authority and personal depth to the fallible human beings they are⁶¹². » Steiger peut explorer de nouvelles dimensions de sa performance, dont l'autodérision et le jeu sur sa silhouette ronde et massive pour incarner un personnage d'américain du Sud conservateur. Il joue avec les clichés d'une manière presque clownesque : « That role gave hints of his comic finesse [...]»⁶¹³. » Cet aspect comique adoucit le gros dur, ainsi que la vulnérabilité du personnage lorsqu'il confie son isolement et sa souffrance à Tibbs.

Entre comédie et mélodrame, le film se concentre principalement sur le duo Poitier-Steiger et leur relation complexe mêlée de racisme, de méfiance, de respect et d'affection. C'est ce que décrit A.D. Murphy : « Steiger's transformation from a diehard Dixie bigot to a man who learns to respect Poitier stands out in smooth comparison to the wandering solution of the murder⁶¹⁴. » En effet, *In the Heat of the Night* est aussi un film policier, genre qui permet selon Raphaëlle Moine de mettre en scène une sphère symbolique : « régie par des conventions, des conflits liés à l'ordre et à la maîtrise de l'espace⁶¹⁵ », ici une petite ville du Sud des États-Unis dans les années 60, profondément raciste. Ce mélodrame policier garde un ton souvent humoristique, avec la bande-son de Quincy Jones, entre jazz, country et folk,

⁶¹² Crowther, Bosley. « Movie Review: *In the Heat of the Night* (1967) ». *The New York Times*, 3 août 1967.

⁶¹³ Ansen, David. « Transition: Rod Steiger, who epitomized method acting, dies at the age of 77 ». *Newsweek* 22, July 2002. 10.

⁶¹⁴ Murphy, A.D. « Review: 'In the Heat of the Night' ». *Variety*, juin 1967.

⁶¹⁵ Moine, Raphaëlle. *Les Genres Du Cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008. 77.

qui participe au ton satirique du film, entre étrangeté et imprévisibilité⁶¹⁶. Cette imprévisibilité fait écho au personnage de Gillespie et à sa relation avec Tibbs. Steiger figure en effet un personnage ambigu, menaçant et parfois comique, entre bonhomie et violence. Il développe cette ambiguïté par ses variations rapides d'intonation et de tempo. La gestuelle tranquille et la démarche lourde et traînante sont accentuées par le choix de Steiger de porter des bottes trop grandes : « I chewed gum constantly and wore oversized chukka boots to give the sheriff a shambling walk...⁶¹⁷. » Ces gestes peuvent devenir brusquement souples et félins : « most of the residents are sweaty, thick-headed bigots [...] Steiger, however, is unquestionably magnificent. A menacing though comical figure, with a bloated belly, bursting jowls, and machine-gun speech, he displays his remarkable versatility⁶¹⁸. » Dennis Hunt expose ici clairement les raisons de son Oscar du meilleur acteur pour ce rôle. Le mélange des genres semble tout à fait convenir à l'acteur Steiger dans un film qui se prête à la versatilité. Par exemple, Steve Vineberg définit le rôle de Steiger comme un portrait humoristique et le film de Jewison comme un film comique : « Norman Jewison's comic detective thriller⁶¹⁹ ». On voit l'hybridité d'un film qui se rapproche à la fois du mélodrame, de la comédie, du film policier et du drame.

Steiger figure en effet un Gillespie certes comique mais également tragique et pathétique, personnage seul dans un environnement dont il est victime, sans famille ni amis, et dans l'impossibilité de progresser dans son métier au milieu de collègues incompetents. L'immobilisme du personnage et l'absence d'ouvertures sociales, professionnelles ou amoureuses correspond à l'immobilité de son environnement. Sparte rime avec impossibilité

⁶¹⁶ Ray Charles interprète la chanson d'ouverture du film, « In the Heat of the Night », composée par Quincy Jones et écrite par Marilyn et Alan Bergman.

⁶¹⁷ Tomlinson, Doug. « Rod Steiger ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. 529.

⁶¹⁸ Hunt, Dennis. « In the Heat of the Night by Norman Jewison ». *Film Quarterly*, vol. 21, no. 2, Winter 1967-1968. 61-62.

⁶¹⁹ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 241.

et immobilité, sorte de planète isolée hors du monde moderne, où règnent intolérance, nostalgie de l'esclavage, refus de l'industrialisme, déserts artistique et intellectuel, et ennui. Ce portrait du microcosme de Sparte correspond à une vision mélodramatique, qui met en relief le malaise intérieur de Gillespie et ses émotions face aux injustices de son univers, mais aussi la colère haineuse du propriétaire de la plantation de coton, Endicott (Larry Gates), qui ne se remet pas de l'abolition de l'esclavage et traite encore ses employés – tous afro-américains – avec le plus profond racisme. *In the Heat of the Night* explore les dessous émotionnels et les remous affectifs de Sparta : « Melodrama is a peculiarly democratic and American form that seeks dramatic revelation of moral and emotional truths through a dialectic of pathos and action. It is the foundation of the classical Hollywood movie⁶²⁰. » Cette définition du mélodrame par Linda Williams s'applique au film de Jewison, centré sur la relation entre blancs et noirs dans le sud des États-Unis.

Aucun des personnages blancs du film ne se montre progressiste ou en faveur de la tolérance, et le microcosme de Sparte, ville laide où tout le monde s'ennuie, sert d'allégorie du racisme dans le sud des États-Unis, jouant sur les stéréotypes. Emma Hamilton pense que cette vision limite le développement des personnages du film : « The stereotype of southern racism restricts the portrayal of white characters—both black and white characters lack complexity—and it reassures audiences that racism is contained within a distinct sectional sphere rather than being an underlying problem throughout American society⁶²¹. » Cependant Emma Hamilton oublie ici un élément essentiel du film : l'humour qui adoucit, la satire et le comique des personnages qui nécessitent des personnages typés. Pour dessiner ce personnage

⁶²⁰ Williams, Linda. « Melodrama Revised ». *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Ed. Nick Browne, University of California Press, 1998. 42.

⁶²¹ Hamilton, Emma. Saxby, Troy. « "Draggin' the Chain": Linking Civil Rights and African American Representation in *The Defiant Ones* and *In the Heat of the Night* ». *Black Camera*, vol. 3, no. 1. Winter 2011. 90.

typé, Steiger joue de son ventre spécialement bedonnant⁶²², bien nourri par Norman Jewison : « My contribution to this process was pecan pie. I wanted Rod's gut hanging over his belt. I wanted him to look like the stereotype of every beefy, bigoted police chief in the South. All Rod needed to match the image was a few more pounds around the middle⁶²³. » L'image stéréotypée permet de surprendre encore mieux le spectateur quand il découvre le personnage au-delà de son image, ou modèle social attendu et accepté. Pour montrer son appartenance au Sud, il faut savoir montrer son amour du poulet frit, des beignets de tomates vertes et des aliments riches en général, consommés sans restriction, semble nous indiquer le personnage de Gillespie. Steiger se montre par ailleurs conscient de la tentative de 'gavage' par Norman Jewison : « My normal girth wasn't enough for Norman Jewison and Sidney Poitier... Norman kept saying, "I'd like to see your stomach over that belt." [...] I gladly sacrificed myself for art. If I had only two pieces of pecan pie, they went mad. So I gorged myself⁶²⁴. » On comprend ici la dimension humoristique du film, une enquête criminelle aux personnages stéréotypés qui s'approchent de la satire ou du cartoon, du dessin animé. Cela implique la représentation des conséquences d'un régime à base de « comfort food », l'un des symboles culturels du Sud des États-Unis. À ce propos, Pauline Kael définit ainsi le scénario du film : « 'a good racial joke about a black Sherlock Holmes and a shuffling, redneck Watson' in a 'Tom and Jerry cartoon of reversals'⁶²⁵ ». Steiger semble parfaitement s'épanouir dans cette dimension humoristique qui lui donne l'occasion de s'adoucir par le biais de l'humour.

⁶²² « While Poitier ate brown rice, Steiger ballooned to 243 pounds, keeping his belly hanging over his belt. » Goudsouzian, Aram. *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*. University of North Carolina Press; Chapel Hill, NC, USA, March 2004. 265.

⁶²³ Jewison, Norman. *This Terrible Business Has Been Good to Me: An Autobiography*. New York: T. Dunne Books, 2005: 143.

⁶²⁴ Tomlinson, Doug. « Rod Steiger ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. 529.

⁶²⁵ Kael, Pauline. *Going Steady*. Boston: Little, Brown, 1970. 34-109.

La parodie du Sud

Rod Steiger signe une performance où il se montre ambigu et imprévisible. Nul ne peut soupçonner ses intentions ou ses sentiments, quand il se met soudain à mitrailler ses interlocuteurs de provocations, de tentatives d'intimidation ou d'ordres, ou quand il distille des marques d'amitié ou d'attention. Son attitude physique reste nonchalante, détendue et sereine, qu'il découvre un cadavre à la morgue ou qu'il poursuive un suspect dans sa voiture de police. L'ennui ne le quitte pas, sauf quand la colère ou l'agacement prennent le dessus. Il culmine lors d'une scène où il défend Virgil contre quatre jeunes redneck racistes dans un entrepôt désert, en alternant attitude détachée, mâchoire se mouvant au rythme du chewing-gum, et soudaines démonstrations de force qui font capituler les quatre jeunes. Son mélange de bonhomie et brutalité, devient alors irrésistiblement comique : « An overstated sardonic sense of humor colors almost every role he's ever played. And he's an incorrigible ham, a terrifically gifted one, with a penchant for indulging his own delight in Method trickery⁶²⁶. » Cette utilisation humoristique de la Méthode, mentionnée ici par Vineberg, passe par la création d'un personnage ultra-typé. Il figure un personnage dégoûté par son propre environnement, étouffé par son ennui et sa frustration. À l'étroit dans son monde, il se retrouve coincé entre ses vellétés d'ouverture et de tolérance, son envie d'apprendre et d'améliorer son travail et sa vie personnelle, et son désir de correspondre à l'image sociale du Sud. Il devient cliché vivant des stéréotypes du Sud des États-Unis, inspiré des médias : « Gillespie's incessant gumchewing make clear that Steiger's performance is also modelled on real southern sheriffs who had become media pariahs by 1967, notably Harold Strider of

⁶²⁶ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 237.

Mississippi and Alabama's Jim Clark⁶²⁷. » Gillespie mâche du chewing-gum, boit et promène son ennui dans la chaleur du Sud.

L'intrigue du film part d'une bombe dans le calme ennui de Sparte dans le Mississippi : un industriel de Chicago, Philip Colbert (Jack Teter), y est retrouvé assassiné. Son projet d'ouverture d'usine suscitait autant d'enthousiasme que d'oppositions. La police locale, caractérisée par son inefficacité, recherche l'assassin et soupçonne d'abord un homme sur le quai de la gare, pour la seule raison qu'il est noir. Finalement cet homme s'avère être officier de police et spécialiste des affaires criminelles à Philadelphie, Virgil Tibbs (Sidney Poitier), venu rendre visite à sa mère dans le sud. Accueilli par de nombreuses manifestations de racisme dans le commissariat où il atterrit et dans la ville de Sparte, on lui demande néanmoins son aide pour retrouver le meurtrier. Une relation de confiance s'établit alors peu à peu entre Virgil Tibbs et Bill Gillespie, et se transforme 'presque' en amitié. Gillespie s'érige en défenseur de Tibbs contre le racisme des locaux. La versatilité de Gillespie, qui lui permet peut-être cette ouverture et cette capacité à se transformer, apparaît notamment dans l'utilisation du chewing-gum, la gestuelle et la voix pour alterner entre nonchalance et éclats de violence.

Ainsi Rod Steiger fait du chewing-gum un accessoire de jeu privilégié⁶²⁸. Au départ l'acteur se montre réticent, considérant le chewing-gum comme un cliché, puis il adopte l'idée et joue sur le rythme de mastication : « a way of letting the audience know what was going on in Gillespie's head⁶²⁹ ». En général, le chewing-gum participe de l'attitude décontractée au bord de la négligence du shérif. Même lorsqu'il poursuit un suspect il ne

⁶²⁷ Monteith, Sharon. « Norman Jewison's *In The Heat of the Night* (1967) ». *American Culture in the 1960s*. Edinburgh, GBR: Edinburgh University Press, 2008. 94.

⁶²⁸ A ce propos l'acteur de la Méthode va jusqu'au bout de son idée: « His character constantly chewed gum, so Steiger constantly chewed gum. Columbia claimed that he finished 263 packages during filming. » Goudsouzian, Aram. *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*. 265.

⁶²⁹ Jewison, Norman. *This Terrible Business Has Been Good to Me: An Autobiography*. 143.

cesse de mâcher tranquillement : un gros-plan fixe le suit alors qu'il conduit sa voiture de police lentement sur un pont avec de larges lunettes de soleil aviateur aux verres jaune vif. A la poursuite du fuyard, il est assis dans une position relâchée, mâchant continuellement du chewing-gum à un rythme lent et régulier, avec un regard tranquille de bœuf dans un pré derrière ses lunettes de star. Créé en 1936 par Ray-ban, le modèle Aviator est rendu populaire par les stars d'Hollywood, et Elvis Presley. Cet accessoire ajoute également une note d'humour et d'excentricité au personnage. Il se comporte avec autant de désinvolture qu'une star. Quand il ramène Harvey Oberst (Scott Wilson) au poste, convaincu qu'il est l'assassin, il garde une main dans la poche, mâche son chewing-gum et semble toujours imperturbable.



Gillespie poursuit un suspect, en mâchant tranquillement son chewing-gum, peu ému.

Comme la rumination est permanente, la variation de rythme ou l'arrêt attirent l'attention du spectateur et deviennent porteurs de sens. Steiger explique à ce propos : « I found out that by the rhythm of my chewing, how I chewed fast, slow or what have you, I could tell the audience what my character was thinking and feeling. [...] when things get

exciting, he chews faster. When he really gets shocked, everything stops⁶³⁰. » Le premier déclic de Gillespie dans la prise de conscience du talent de Tibbs se manifeste par l'arrêt de la mastication de son chewing-gum. Tibbs examine le corps de l'industriel du nord retrouvé assassiné à la morgue, en grand professionnel qui connaît son métier, tandis que Gillespie reste assis sur le rebord d'une table, adossé aux étagères, doigts croisés, mâchant son chewing-gum et toisant Virgil d'un regard méfiant⁶³¹. Virgil demande au docteur Stuart (Fred Stewart) et à son apprenti Ulam (Arthur Malet) : « Am I mistaken, or has rigor begun? », puis fait des découvertes sur l'heure de la mort ; un gros-plan nous montre alors la réaction de Gillespie, menton en avant et regard interrogateur, sourcils légèrement froncés. En signe de son profond intérêt, il cesse de mâcher son chewing-gum, ferme la bouche et redresse la tête avant d'opiner du chef comme pour approuver la justesse du raisonnement de Virgil. On peut déceler les prémises d'une amitié mêlée d'admiration, et le chewing-gum vient ponctuer les étapes d'une amitié naissante et du parcours du racisme vers l'ouverture à l'autre.



⁶³⁰ « Steiger - the big man with big pain ». *Times*. 14.

⁶³¹ Dans le DVD: « In the Heat of the Night Clip 1 ».

Gillespie regarde Tibbs qui ausculte le corps du mort, et fait une découverte qui surprend suffisamment Gillespie pour qu'il cesse de mâcher du chewing-gum et lance ce regard captivé vers Tibbs.

Le point culminant de la chorégraphie du chewing-gum arrive quand Gillespie le crache, une seule fois dans le film. Ce signe d'un choc émotionnel du personnage se manifeste quand il se trouve confronté à une déclaration du maire des plus racistes. Le riche propriétaire d'une plantation de coton, Endicott (Larry Gates), suspecté du meurtre en tant qu'ennemi du projet de Colbert, est interrogé par Tibbs, en présence de Bill. Après un discours des plus racistes, Endicott gifle Virgil, et celui-ci le gifle en retour sans que Gillespie, témoin de la scène, ne réagisse⁶³², impassible, mains dans les poches et chewing-gum dans la bouche à rythme de mastication constant⁶³³. Suite à cet épisode, le maire de Sparte, Schubert (William Schallert), accuse Gillespie d'être du côté de Tibbs⁶³⁴ : « Last chief we had, he'd have shot Tibbs one second after he slapped Endicott, claimed self-defense. » Bill ferme la bouche et arrête de marcher, adopte un visage dur et regarde rapidement le maire de bas en haut. Puis il le fixe longuement dans les yeux en silence, comme sous le coup d'une colère qu'il maîtrise et transforme en mépris, et regagne sa voiture. Il crache son chewing-gum tourné vers le maire, avant de monter dans son véhicule, avec un dernier regard à Schubert. Cet événement exceptionnel traduit un choc, entre amitié blessée et dégoût devant de telles paroles. L'expulsion du chewing-gum marque un rejet total et définitif. Il s'apparente à un geste noble qui exprime les sentiments d'amitié et d'humanisme du personnage.

⁶³² Sam Wood/Warren Oates rappelle le contexte de époque et l'aspect inédit de cette scène: « They knew that shock waves would be felt when Poitier's Virgil Tibbs slapped the face of bigoted industrialist Eric Endicott, the first black man to hit a white man on film. » Compo, Susan A. *Screen Classics: Warren Oates: A Wild Life*. Lexington, KY, USA: University Press of Kentucky, 2009. 151.

⁶³³ Dans le DVD: « In the Heat of the Night Clip 2 ».

⁶³⁴ Dans le DVD: « In the Heat of the Night Clip 3 ».



Gillespie crache son chewing-gum en signe de dégoût, puis toise Schubert avec beaucoup de mépris.

Cette noblesse de seigneur apparaît dans un registre comique et néanmoins aussi convaincant quand Gillespie sauve Tibbs d'une agression⁶³⁵. Lorsqu'il commente cette scène, Steve Vineberg salue le talent de l'acteur : « He makes superb comic use of this hamminess⁶³⁶. » Le policier raciste, râleur et bedonnant se révèle redoutable à sa manière, et fait preuve de beaucoup de courage et de sang-froid. Quatre jeunes blancs dans une voiture arborant le drapeau des confédérés prennent Virgil en chasse jusqu'à un dépôt de trains, où Virgil laisse sa voiture et cherche de l'aide, mais l'endroit est désert. Les quatre hommes le rejoignent et s'emparent d'une pelle, d'une chaîne et de barres de fer pour l'attaquer. Alors que Tibbs, acculé au mur, tente de se défendre avec une barre de fer, Gillespie entre soudain, mains dans les poches, regard vers le sol et allure impassible. Il se place à une cinquantaine de mètres des autres, mains dans les poches, regard menaçant, et redresse le visage puis arrête de mâcher son chewing-gum avant de crier d'un jet : « All right, hold it! » Ici l'arrêt de la mastication correspond à une affirmation de son autorité et une menace. Les quatre stoppent leur attaque et se mettent à reculer lentement, tandis que Gillespie avance vers eux d'un pas

⁶³⁵ Dans le DVD: « In the Heat of the Night Clip 4 ».

⁶³⁶ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 237.

lent et assuré, le visage sérieux, les deux mains dans les poches arrière de son pantalon, et leur dit d'une voix basse mais ferme, au débit lent : « All right, boys. You've had your fun. Now go on, you just run along home. » Ici Gillespie se comporte de manière confiante et blasée, comme s'il avait réglé des situations comme celles-là toute sa vie. Il ne cesse de mâcher son chewing-gum, à part quand il parle. Les mains dans les poches arrière lui font bomber le torse naturellement, donc il s'impose par son imposante poitrine. Cette posture fait également ressortir son ventre.

Ensuite Gillespie se place l'air de rien devant Virgil, entre lui et les agresseurs, comme pour le protéger discrètement. Quand l'un des jeunes le traite de « nigger-lover », Gillespie continue de mâcher son chewing-gum, ôte ses lunettes et les met dans sa poche, va se planter devant lui, met ses mains dans ses poches et souffle de manière sonore avant de prononcer d'une voix tranquille, menton levé et tête inclinée vers l'arrière en signe de défi, sans cesser de mâcher son chewing-gum : « I didn't catch what you said. » L'un des autres gros durs lui dit que s'il ne se charge pas du « nègre », ils s'en occuperont eux-mêmes. Dans cette scène le contraste est frappant entre la tranquillité et la nonchalance de Gillespie, regard déterminé et serein, et les quatre agresseurs, au regard brillant d'illuminés entre peur et fascination, au corps craintif toujours prêt à s'enfuir, mains en avant avec les armes pour se protéger, tandis que celles de Gillespie restent dans ses poches. A partir de là s'enchaîne le numéro de Steiger/Gillespie : il attrape la chaîne de l'homme sur sa gauche, et la lance par terre, le saisit par le col de sa chemise, lui montrant les dents, puis lui donne quatre claques enchaînées à toute vitesse, l'autre bras derrière lui sans se protéger : « When Steiger does this, a low-pitched exasperated moan escapes from his lips. It is this moan that is so chilling. I've never heard anything like it before, from Steiger or anyone else. It is a moan of venomous hatred and loathing. It could not possibly have been in the script. It came from somewhere

inside Steiger⁶³⁷. » La combinaison des deux paires de claques presque clownesques et du rôle haineux qui émane de lui constitue toute la subtilité de son jeu. A la fois comique et convaincant, il donne l'impression qu'il serait capable de torturer cet homme s'il proférait de nouvelles insinuations.



⁶³⁷ Hutchinson, Tom. *Rod Steiger, Memoirs of a Friendship*. 126.

Gillespie passe rapidement d'une attitude décontractée et distante à une attaque rapide et surprenante. Il garde une main dans une poche pour saisir l'un des jeunes, comme partisan du moindre effort quand il s'agit de traiter avec ce genre de délinquants. Par son absence de débauche d'effort il marque son mépris et sa supériorité.

Il pousse ensuite le voyou apeuré et remet ses deux mains dans les poches. Tandis que celui qui l'avait traité de « nigger-lover » ose le menacer à nouveau, il dit : « I see.....I see... », d'une voix presque douce, en s'avançant tout près de lui mains dans les poches, puis le frappe soudainement d'un coup de poing puissant dans le ventre qui l'envoie à terre. Prostré et grognant de douleur, il ne peut se relever, et ses trois camarades le ramassent tandis que Gillespie leur distribue deux coups de pied aux fesses : « Shut up and take this trash outta here! Come on, move it and go! » Ils sortent tous précipitamment. Gillespie les regarde partir bras le long du corps arqués, poings serrés, campé sur ses deux jambes, gonflé à bloc et prêt à tout. Les autres s'enfuient et il donne un coup de pied dans une barre de fer. Tandis que Virgil quitte le dépôt rapidement, il réajuste son képi et remet ses mains dans les poches : « Well, you finally get the message, Virgil?! » Sa voix sonne comme celle d'un père en colère qui gronde son fils. Elle résonne comme un clairon, plus aiguë que de coutume et légèrement criarde. Gillespie se révèle comme un personnage moral, bon, un justicier, pour suivre la logique du film populaire américain :

Thus the basic vernacular of American moving pictures consists of a story that generates sympathy for a hero who is also a victim and that leads to a climax that permits the audience, and usually other characters, to recognize that character's moral value. [...] it can take that paroxysm and channel it into the more virile and action-centered variants of rescue, chase, and fight (as in the western and all the action genres).⁶³⁸

⁶³⁸ Williams, Linda. « Melodrama Revised ». *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. 58.

Ici la valeur morale de Gillespie reste ambivalente, ce qui permet à l'acteur un jeu subtil et évite l'adhésion des spectateurs, notamment par le biais de son attitude supérieure et blasée. Comme le suggère Steve Vineberg, cette attitude trahit sa condescendance envers ses pairs, et une certaine misanthropie générale : « He plays a man who's inured himself to all the inadequacies and incompetence in the crummy town of Sparta, yet yells routinely at those around and under him for screwing up (though he doesn't really expect anything better) – it gives him a grousing kind of pleasure that he's superior to the rest of them⁶³⁹. » Pour figurer cette ambivalence d'un homme qui appartient à son environnement mais tient à affirmer sa supériorité et à diriger les autres, Steiger/Gillespie adopte un accent du Sud très prononcé et module ses intonations et son débit, entre mitraille et bombe à retardement pour dominer les autres et se moquer d'eux. S'il parle souvent à toute vitesse pour réprimander les autres et savourer son sentiment de supériorité, il ralentit parfois brusquement son débit pour accentuer certaines syllabes et les faire vibrer. Le chewing-gum fait partie de son jeu d'autorité et d'ambivalence. Quand il s'arrête de mâcher pour toiser les jeunes au début ou lorsqu'il parle ou les frappe, cela signifie que toute son énergie se libère et que son corps entier entre en action, menaçant. Quand il reprend son mâchage, il ressemble à une force endormie qui peut se réveiller à tout instant.

On peut voir à travers cette mise en valeur de l'accessoire-chewing-gum une utilisation de la Méthode dans un registre humoristique. En effet, son travail sur les accessoires semble s'inspirer des méthodes de Stella Adler, qu'il a eue comme professeur⁶⁴⁰. Comme elle l'explique, les accessoires doivent indiquer : « the circumstances of the character

⁶³⁹ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 241.

⁶⁴⁰ « In 1939 the New School for Social Research in New York invited Erwin Piscator— a refugee German director and producer— to preside over a “dramatic workshop” at the School. [...] Piscator was willing to incorporate Stanislavski's followers, notably Stella Adler, into his workshop. Among Adler's apprentice actors were Rod Steiger [...]. » Pells, Richard. *Modernist America: Art, Music, Movies, and the Globalization of American Culture*. 353.

you're playing and the world in which he lives. You have to understand and personalize every object you work with⁶⁴¹. » Selon Stella Adler, l'acteur doit aimer, personnaliser et donner une certaine dignité à ses accessoires, pour que les accessoires parlent au personnage. Steiger personnalise le chewing-gum de manière très sérieuse pour indiquer la menace, l'autorité, la versatilité, l'imprévisibilité et les émotions, voire les sentiments de son personnage. En outre, le chewing-gum en tant que produit culturel participe de la dimension de cliché voulue par Norman Jewison sur la police du sud des États-Unis. Le chewing-gum symbolise une Amérique qui mastique : « The original gum-chewers were the ancient Mayans (also the first tobacco smokers), but it took an American, one Thomas Adams, to massmarket chicle, the sap from the sapota tree, in the 19th century and make a mint out of it⁶⁴². » L'un des symboles du mode de vie américain, le chewing-gum de Gillespie indique une dérive obsessionnelle, un moyen de se donner confiance en lui et de se relaxer, au même titre qu'une cigarette. Le chewing-gum sert aussi à rafraîchir l'haleine, mais la mastication systématique et constante de Gillespie indique qu'il ne s'intéresse que peu à la saveur ou à l'arôme rafraichissant. Ce qu'il aime c'est mâcher, et se donner un style décontracté. Mais par-dessus tout le chewing-gum devient partie intégrante de sa personnalité et transmet ses émotions et ses réflexions. Détournement du symbole américain pour peindre le portrait d'une Amérique profonde, l'utilisation du chewing-gum par Steiger fait de lui un redneck courageux et sensible, au comportement tolérant et noble.

La critique du Sud se lit aussi à travers la composante passive-agressive du personnage ainsi que son accent du sud. Au début du film, Gillespie interroge Virgil en parlant à toute vitesse d'un air menaçant⁶⁴³, l'accusant d'avoir tué un homme et de lui avoir

⁶⁴¹ Stella Adler: *The Art & Technique of Acting*. 78.

⁶⁴² Busch, Simon. « Gumfounded ». *The Guardian*. N.p., 22 Feb. 2005. Web. 27 June 2014. <<http://www.theguardian.com/society/2005/feb/22/localgovernment.food>>.

⁶⁴³ Dans le DVD: « In the Heat of the Night Clip 5 ».

dérobé les cents dollars qu'il a dans son portefeuille. Son visage devient grimaçant, menton en avant, et bouche au rictus de haine. Quand Virgil lui annonce qu'il est officier de police à Philadelphie en Pennsylvanie, et lui lance sa licence de police, Gillespie vérifie son identité, regard vide, puis souffle, ricane en le regardant dans les yeux, et lance un : « oh yeah », en jetant la licence de police sur le bureau et en s'affalant sur sa chaise. Steve Vineberg commente : « Even his relaxation is funny: He sits back in his office chair, spreads his legs, and throws one up on his desk, using his size without embarrassment as part of his comic equipment. He's a Deputy Dawg kind of sheriff, with a smoking southern accent that's purest ham⁶⁴⁴. » Puis il hurle pour appeler Sam : « You question this man before you brought him in? » Sam répond par la négative. Il poursuit : « Do you mind taking a look at that », en désignant la carte d'immatriculation de police du regard. Sam découvre à son tour l'identité de son suspect. Gillespie le toise et lance un « yeaaaaah » rageur et qui traîne en longueur, suivi d'un : « oh yeah ! » qui résonne, bouche largement ouverte. Le passage d'une attitude défensive à un comportement agressif et l'agressivité latente derrière un langage poli caractérise une forme de sarcasme qui parodie une fois de plus le Sud des Etats-Unis. Robert J. Emery salue l'alternance entre tranquillité boudeuse et vivacité exceptionnelle : « His slow, broad grin is a caution. And he has sudden eruptions of emotion, like a popgun going off. The moments you tend to remember most vividly years after seeing the picture are the way he yells, "Yeah! Oh, yeah!" when his moronic deputy (Warren Oates) sees Virgil's badge for the first time [...]»⁶⁴⁵. » La capacité de Steiger à moduler sa voix avec beaucoup de rapidité, sans pour autant perdre le fil de son personnage et sa concentration, et sa propension à garder l'air neutre avant d'exploser brusquement, font de lui un excellent acteur comique.

⁶⁴⁴ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 242.

⁶⁴⁵ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 242.

In the Heat of the Night parodie le Sud et Steiger/Gillespie figure un authentique redneck avec son fort accent du sud ; son comportement passif-agressif, son chewing-gum, ses lunettes, ses bottes trop grandes et son ventre rebondi. Steiger utilise son corps massif, mais aussi sa voix; il s'inspire d'un camarade rencontré chez les Marines pour l'accent du Sud : « The role for which he undoubtedly will be best remembered is the sheriff in Norman Jewison's "In the Heat of the Night" (1967), opposite Sidney Poitier. He claimed that he picked up the Southern accent of Bill Gillespie "from a guy named King" with whom he served on a destroyer in the Pacific during World War II⁶⁴⁶. » Le réalisateur Norman Jewison précise : « I wanted him to look like Bull Conner. I wanted him to look like the typical southern, small-town, redneck sheriff that you saw in the news broadcasts⁶⁴⁷. » Steiger détourne la Méthode et le personnage de départ voulu par Jewison par l'utilisation des accessoires et la gestuelle pour figurer les émotions intérieures de Gillespie, véritable bouillon émotionnel derrière la façade de gros dur nonchalant. D'une part Gillespie semble se traîner avec pour fardeau son ennui, d'autre part il sait se servir de son corps imposant avec rapidité et agilité. D'une part le shérif affiche une indifférence de façade, d'autre part il se révèle ultra-sensible. L'ambiguïté du gros dur Steiger se combine avec une confiance en soi indestructible, ce qui crée une créature explosive, une bombe à retardement qui s'affirme aussi pleinement dans l'ennui que dans l'attaque. Comme le souligne Robin Barratt, un 'vrai' dur se distingue par cet air de confiance : « He stands out in a crowd, he somehow looks different, he acts different, he has an air of self-confidence that "normal" men just don't have⁶⁴⁸. » C'est ce que représente Steiger dans ce film, excellent exemple du modèle gros dur qui doit toujours sembler à l'aise et confiant. Cet air de confiance et de supériorité mêlé d'une grande émotivité crée un effet comique et parodique des plus efficaces.

⁶⁴⁶ Byrge, Duane, and Kirk Honeycutt. « Rod Steiger dies; intense, versatile actor won Oscar ». *Hollywood Reporter*, 374.11, July 10, 2002. 1.

⁶⁴⁷ Emery, Robert J. « The Films of Norman Jewison ». *The Directors: In Their Own Words*. 205.

⁶⁴⁸ Barratt, Robin. *The Mammoth Book of Tough Guys*. 5.

Le tragique : l'isolement

Gillespie se révèle incapable de se faire respecter par son équipe, isolé au sein de la communauté de Sparte, où on le considère juste comme un être menaçant qui ne sourit jamais, ou un être ridicule. Les habitants de Sparte ont peur de lui mais ne le respectent pas pour autant. Son complexe de supériorité semble perçu par ses contemporains, qui le méprisent plus qu'ils ne l'admirent, et lui rendent bien son animosité et sa condescendance. Par exemple, Gillespie demande en vain à ses collègues de réparer l'air conditionné dans son bureau et ne parvient pas à se faire obéir. Solitaire et en quête de reconnaissance, il se prend d'amitié pour un homme qui ne lui témoigne que peu ou pas de réciprocité : « The awkward friendship that grows up between him and Tibbs, which the movie has the good sense to treat comically, is the fruit of his altered point of view. [...] he's also a lonely man, eking out a miserable solo existence [...] ⁶⁴⁹. » Le mélodrame se situe peut-être là, dans la solitude pathétique du personnage. Loin d'un héros solitaire mais glamour, Steiger figure un homme isolé et antipathique. Charles Taylor mentionne la différence entre le rôle social qu'on attend de lui et ses capacités réelles : « Mr. Steiger is superb, conveying the disgust Gillespie feels at being expected to submerge his capabilities in favor of playing the part of bully with a badge ⁶⁵⁰. » Prisonnier de sa fonction, il devient victime d'un environnement limitant. Comme le souligne Larissa Ennis lorsqu'elle tente de délimiter le genre « mélodrame » : « Melodrama functions to illuminate the distinctions between right and wrong and to enlist audience sympathy for a narrative's victim-hero and antipathy for the villain ⁶⁵¹. » Les victimes-héros du film sont autant Gillespie que Tibbs ; Gillespie car mis à l'écart et méprisé par la communauté de Sparte, animé par un désir d'évolution et d'ouverture que sa ville ne peut lui offrir ; Tibbs car

⁶⁴⁹ Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 242.

⁶⁵⁰ Taylor, Charles. « In the Heat of the Night ». *The New York Times*, 4 Nov. 2007. 18.

⁶⁵¹ Ennis, Larissa. *Melodramas of Ethnicity and Masculinity: Generic Transformations of Late Twentieth Century American Film Gangsters*. Diss. U of Oregon, 2012. Ann Arbor: n.p., 2012. 10.

victime du racisme. De plus Gillespie choisit de s'associer avec Tibbs, ce qui le place en situation de danger tout autant que Tibbs. Tous les autres personnages du film figurent les méchants, capables d'éclats d'humanité, mais témoignant généralement d'un racisme primaire mêlé d'inculture et d'égoïsme. Comme le relève Mark Steyn en parlant du film : « Steiger's the one you watch, a beautiful fully realized human being in all his flaws⁶⁵². » Exception parmi les habitants de Sparte, il sait en effet reconnaître et apprendre de ses erreurs. Il se montre capable d'ouverture et d'évolution, de soif d'apprentissage dans son métier, alors que le reste de Sparte semble vivre dans l'ennui, l'immobilité et l'alcool, dans une attitude de fatalisme et de résignation.

Le genre mélodramatique semble alors tout à fait convenir au film, si l'on reprend la remarque de Linda Williams : « The sexual, racial, and gender problems of American history have found their most powerful expression in melodrama⁶⁵³. » Norman Jewison évoque l'importance du contexte historique du film : « America was completely segregated in 1966. I had to make this film. I just had to make it. [...] at that time there was a tremendous amount of violence in America and the civil rights struggle was reaching its peak of confrontation⁶⁵⁴. » En outre du racisme individuel, *In the Heat of the Night* évoque un racisme du système légal, quand un homme peut être arrêté et accusé de meurtre juste en raison de la couleur de sa peau et de sa présence dans le hall d'une gare tard le soir. Allison Graham souligne le courage du film à une époque où les médias ne veulent aborder le problème du racisme de manière directe :

The film appeared to deal directly with what everyone had been seeing in the news for thirteen years: the racism of the southern legal system. With its opening shot of a sign proclaiming, "You are now entering the town of Sparta, Mississippi. Welcome!" and its

⁶⁵² Steyn, Mark. « Farewell to Two Greats ». *The Spectator*, vol. 289, no. 9074-9086, July-Sept 2002. 50.

⁶⁵³ Williams, Linda. « Melodrama Revised ». *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. 82.

⁶⁵⁴ Emery, Robert J. « The Films of Norman Jewison ». *The Directors: In Their Own Words*. 205.

archetypal southern police chief Bill Gillespie [...], the film announced its liberation from the evasions and displacements of previous films and television shows⁶⁵⁵.

Pour montrer le problème du racisme institutionnel dans le Sud, Jewison choisit de faire un film dont la force se situe dans l'ambiguïté des personnages, ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants, ce qui affine le genre mélodramatique parfois trop manichéen et offre à Steiger un rôle qui mérite un Oscar. En effet Linda Williams souligne les limites du genre mélodramatique, qui crée souvent une association entre statut de victime et intégrité morale : « We can regret the absence of moral ambiguity in the resolution of persistent and deeply rooted problems—most insistently of race, class, gender, and ethnicity—that melodrama addresses; we can regret the perverse location of moral power in the role of victims [...]»⁶⁵⁶. » Le film de Jewison évite cet écueil à travers l'ambiguïté morale de Gillespie, ni victime ni bourreau. La conscience morale du personnage réside donc dans sa capacité à se transformer.

Les émotions de Gillespie se transforment et le transforment peu à peu, de la colère et de la frustration du début, de l'ennui et du mépris, à des sentiments plus affectueux. On observe d'abord ce changement quand Gillespie défend Tibbs contre quatre jeunes voyous, puis plus tard dans la nuit quand il retrouve Virgil qui discute avec Sam devant un « diner⁶⁵⁷ ». Il abandonne sa nonchalance habituelle pour une attitude nerveuse. Inquiet pour Tibbs, il cesse de se balader négligemment avec les mains dans les poches et se tient les deux mains sur les hanches : « I thought I told you to get outta here. » Il semble livide et parle d'une voix blanche et rentrée, comme dans un souffle. Après de vaines tentatives pour persuader Tibbs de quitter Sparte, il redevient pragmatique : « Virgil, if you get killed, we'll have one hell of a mess in this town. You know that? » Virgil le regarde d'un air légèrement surpris et

⁶⁵⁵ Graham, Allison. *Framing the South: Hollywood, Television, and Race during the Civil Rights Struggle*. Baltimore, MD, USA: Johns Hopkins University Press, 2001. 179.

⁶⁵⁶ Williams, Linda. « Melodrama Revised ». *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. 82.

⁶⁵⁷ Dans le DVD: « In the Heat of the Night Clip 6 ».

suspicieux, comme s'il devinait autre chose qu'une considération purement professionnelle dans le comportement de Gillespie, puis s'éloigne sans répondre. Entre inquiétude amicale et souci de ne pas créer de remous à Sparte, le shérif dévoile son ambiguïté. Les deux hommes s'affrontent et se rejoignent dans leur entêtement, l'un prêt à tout pour que Tibbs quitte la ville, l'autre déterminé à rester jusqu'à ce que justice soit faite : « The duet between Mr. Poitier and Mr. Steiger is one of the wittiest, most harmonious mismatches in the history of movies. They're not so much at odds over race as united in stubbornness: Tibbs's braininess finds its match in Gillespie's gut instinct⁶⁵⁸. » Ce duo semble se comprendre sans avoir à se parler.



« Virgil, if you get killed, we'll have one hell of a mess in this town. You know that? ». Gillespie sort de sa réserve pour figurer l'angoisse.

Quand Tibbs entre dans le petit « diner » miteux, il se retourne vers Bill et l'invite à le suivre. Il existe une connivence évidente entre les deux hommes. Une fois dans le « diner », Tibbs interroge le serveur au comptoir, Ralph Henshaw (Anthony James), en tant que suspect.

⁶⁵⁸ Taylor, Charles. « In the Heat of the Night ». *The New York Times*. 18.

L'attitude de Gillespie a changé : s'il reprend son allure neutre et inexpressive habituelle pour entrer dans le bar, il témoigne ensuite d'une posture plus tendue, si l'on observe les épaules légèrement contractées, la main en appui sur le bar, et le fait qu'il mâche son chewing-gum plus rapidement avec la mâchoire serrée. Sa respiration se fait également plus courte. Tout indique la naissance d'une inquiétude. Pour figurer ce changement graduel de son personnage, Rod Steiger travaille à la manière de la Méthode ; sa gestuelle précise, sa respiration et sa voix permettent de montrer la montée en émotion du personnage. « Rod stayed inside Gillespie, in character, for the entire shoot⁶⁵⁹. » Jewison confie d'ailleurs que Rod Steiger marche et s'habille comme Bill Gillespie même lorsqu'il ne tourne pas.

Cette création de personnage naturaliste excelle dans la scène d'intimité du film, où l'ambiguïté de Gillespie se manifeste encore, entre franche amitié et menace. Virgil passe la soirée chez Gillespie où il est en sécurité, et ils partagent une bouteille de whisky⁶⁶⁰. Gillespie semble décidé à s'ouvrir un peu et à se confier, mais la posture de son corps indique une défiance et un manque de confiance. Allongé sur son canapé, un bras en l'air, coude ouvert avec le dos de la main qui repose sur son front comme pour le protéger, Steiger/Gillespie figure l'introspection douloureuse, tandis que Virgil se relaxe dans un rocking-chair. Gillespie prend la parole lentement sur un ton fataliste : « Well, I think that you're the first human being that's ever been in here. » La position physique de Gillespie rend sa respiration plus courte lorsqu'il parle, et projette sa voix vers le haut. Le tragique des mots rejoint une performance de tragédie grecque, qui s'éloigne de la position habituelle d'une conversation intime où les interlocuteurs se trouvent assis face à face. Steiger se situe dans la lignée de Stanislavski et montre la douleur interne du personnage à travers une forme de réalisme exagéré, qui correspond à la description de Peter Hercombe : « an enriched

⁶⁵⁹ Jewison, Norman. *This Terrible Business Has Been Good to Me: An Autobiography*. 142.

⁶⁶⁰ Dans le DVD: « In the Heat of the Night Clip 7 ».

realism, exaggerated physical action would be used as a way to magnify inner emotions⁶⁶¹ ». L'intensification du réalisme se manifeste par la posture de découragement intense, avec le dos de la main sur le front en signe de lamentation.

Ce mélange d'attendrissement et d'hésitation à se confier se poursuit devant le silence de Tibbs qui l'observe incrédule. Gillespie passe brusquement en position assise, comme sous le coup d'une vive émotion, comme s'il semblait soudain envahi par une lucidité, un éclat de clairvoyance. Rien de quotidien ou d'ordinaire ne se laisse percevoir dans la performance de Steiger, où l'émotion guide toujours l'action, dans la lignée de Stanislavski : « L'énergie [...] se manifeste par une action consciente, animée par des sentiments, chargée de sens et d'intentions. Cette action [...] doit être accomplie en plein accord avec l'impulsion spirituelle qui l'a déclenchée⁶⁶². » Gillespie continue donc, assis face à Tibbs : « Now look. I got no wife. I got no kids. Boy, I got a town that ... don't want me. » Il vide son verre d'un trait. Son sourire triste et forcé, comme un effort pour donner un ton léger à un discours tragique, meurt peu à peu et il devient grave et aigri : « And I got an air conditioner that I have to oil myself, and a desk with a busted leg. And on top of that, I got... this, uh...place. » Puis son sourire contraint et ambigu renaît. Il vide un nouveau verre puis s'en remplit un autre et referme la bouteille. Tandis qu'il caresse le bord de son verre, ses yeux se tournent vers le bas et son regard devient fixe et vide : « I'll tell you a secret. Nobody comes here. Never. » Il continue de caresser son verre comme un geste qui lui évite de pleurer et de se concentrer sur quelque chose d'autre, comme un appel à la tendresse. Tout au long de cette scène, Steiger laisse des silences plein de suspense entre chaque phrase, utilise le verre comme accessoire de jeu et débite ses phrases rapidement avec une certaine agressivité et de la véhémence, entre plaidoyer défensif et attitude amicale. Ici on voit l'alternance entre tristesse et agressivité,

⁶⁶¹ Hercombe, Peter. « EPISODE TWO The Seismic Years ». *The Stanislavsky Century*. Princeton, N.J.: Films for the Humanities & Sciences, System TV The Union of Russian Theatre and La SEPT, 1993.

⁶⁶² Stanislavski, Constantin. *La Construction Du Personnage (1929-1930)*. 171.

amitié et défiance, confiance et apitoiement sur soi. Tandis qu'il confie une détresse affective et professionnelle, Steiger/Gillespie conserve son imprévisibilité et son ambivalence.

Gillespie marque une trêve dans son comportement ambigu pour poser de vraies questions à Tibbs. Il a l'air désespéré quand il lui demande d'une voix incertaine s'il est marié, ou s'il l'a déjà été. Tout ce temps son regard est sans espoir, sourcils levés et front plissé, comme traversé d'une ride de soucis tandis que son regard se perd dans le vide, yeux éteints et tournés vers le sol : « Don't you get just... a little lonely? » Il soupire silencieusement et ressemble à un enfant perdu, dévoilant une profonde détresse, toujours à moitié absent, yeux dans le vague et humides, posture immobile. Devant cette attitude pathétique du sheriff, Tibbs répond assez froidement : « No lonelier than you, man. » L'attitude de Gillespie change alors complètement. Il regarde Tibbs, fronce les sourcils en signe d'incompréhension comme s'il avait été offensé : « Oh, now, don't get smart, black boy. » Sa voix devient murmure, chuchotement, et le débit est ralenti comme s'il pesait chaque mot, comme en état de stupéfaction devant l'outrecuidance de Tibbs. Il explique qu'il n'a pas besoin de la pitié de Tibbs et se lève en débarrassant les assiettes sur la table. Sa voix reprend de la vigueur sous l'effet de la colère : « No pity, thank you ! » L'amitié entre les deux hommes montre ici ses limites ; à propos de ce passage Aram Goudsouzian indique : « Their relationship stays ambiguous, their common humanity blocked by race⁶⁶³. » Tout semble impossible dans le contexte d'une petite ville du Sud des États-Unis dans les années 60 : la culture locale paraît tellement étroite et intolérante que les habitants suffoquent.

⁶⁶³ Goudsouzian, Aram. *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*. 265.



Gillespie avoue sa solitude et son désespoir à Tibbs (ci-dessus), puis redevient méfiant (ci-dessous).



Quand quelqu'un frappe à la porte, interrompant leur discussion, Tibbs part avec Packy (Matt Clark), laissant Gillespie sans lui dire où ils vont. Il les regarde partir l'air d'un enfant qu'on abandonne qui accepte son sort, calme, triste et impuissant. Au moins le Sud lui a appris à accepter la fatalité avec courage. Ces variations sur le thème d'une parodie du Sud se retrouvent dans l'ambivalence et l'ambiguïté de Gillespie, qui semble osciller entre préjugés racistes et amitié, tout en déplorant la vacuité de son environnement. Entre l'incarnation d'un Sud conservateur qu'il fustige, et le désir de se libérer d'un environnement qui l'opprime, le personnage exprime toute la tragédie de l'histoire du Sud. L'adoucissement du gros dur Gillespie qui avoue son isolement et son désert affectif permet à Steiger de

représenter la complexité sociale dans le Sud des années 60, dans une combinaison de fermeture d'esprit et de manque d'estime personnelle : « Steiger's closed mind and lack of self-worth⁶⁶⁴. » Cela ajoute au succès de sa performance qui révèle et suggère beaucoup, que ce soit consciemment ou inconsciemment, sur les représentations mentales et les problématiques sociales dans le Sud.

Steiger crée un personnage qui semble tantôt plein de confiance en soi et de fierté, tantôt dénué de tout amour-propre. Richard Pells décrit le personnage comme débordant de confiance en lui : « In *In the Heat of the Night*, Steiger plays a voluble, gum-chomping, redneck Mississippi sheriff, full of bluster and down-home overconfidence. Certain he has solved a murder, Steiger's policeman brashly declares: "I got the motive which is money and the body which is dead"⁶⁶⁵. » Cette bravade dissimule aussi un désert affectif et une grande souffrance, comme lors de la scène d'intimité avec Tibbs, à l'issue de laquelle il se comporte comme un enfant abandonné. La dichotomie entre l'attitude sociale de Gillespie et son univers intérieur constitue la clé de la performance de Steiger. Englué dans une culture qui l'étouffe, le gros dur se révèle comme un être aux affects immatures. La faille du gros dur apparaît sans détours dans ce film, qui permet à l'acteur de développer plusieurs facettes de son personnage et de créer un Gillespie complexe : ambivalent, avec un certain sens de l'humour et une aptitude à l'autodérision. Ces aspects de sa personnalité rendent plausibles l'ouverture à la transformation et au changement, et le dépassement d'un racisme de surface et de société.

⁶⁶⁴ Monteith, Sharon. « Norman Jewison's *In The Heat of the Night* (1967) ». *American Culture in the 1960s*. 94.

⁶⁶⁵ Pells, Richard. *Modernist America: Art, Music, Movies, and the Globalization of American Culture*. 366.

L'ambiguïté et le tragi-comique

Steiger joue avec les stéréotypes sur un mode de jeu proche du dessin animé, instillant un humour qui empêche une diabolisation du personnage, et le montre comme un anti-héros, grotesque et maladroit. Au départ Jewison souhaite faire un film sur le racisme dans le Sud des Etats-Unis et n'a pas vraiment conscience de la facette comique du film. Le public rit beaucoup lors des projections, particulièrement devant la performance de Steiger. Par exemple quand Tibbs déclare qu'il est officier de police devant un Steiger dépité, Jewison est dépité devant la réaction du public : « The audience went crazy and laughed and hooted and cheered. That sort of reaction kept on coming all through the movie. I thought the audience must have completely missed the point of the film⁶⁶⁶. » Jewison pense qu'il a ruiné le film, mais réalise rapidement que l'originalité du film, son aspect surprenant et percutant, son mélange de comique et de mélodrame provoquent une réaction forte du public, entre choc et jubilation.

La dernière scène du film confirme le ton comique en soulignant l'étrangeté de Gillespie, quand il s'essaie à la chaleur et la tendresse. Il raccompagne Tibbs à la gare et lui porte sa valise. Une fois Tibbs sur les marches du train il lui serre la main et parle d'une voix inhabituellement amicale, et mal assurée. Visiblement il n'a pas l'habitude de se montrer chaleureux et prend une voix aux accents chauds et doucereux qui semble s'adresser à un enfant : « Thank you », dit-il en traînant sur le « ou » qui devient diphtongue. Il reste planté devant Tibbs, met ses mains dans les poches et continue avec « bye bye » enveloppant et presque tendre, en faisant traîner le deuxième « bye ». Il continue cependant de mâcher son chewing-gum et garde un air impassible derrière ses lunettes jaunes aviateur. Puis il s'éloigne mains dans les poches et tête baissée, comme gêné et penaud. Virgil monte dans le train, et

⁶⁶⁶ Jewison, Norman. *This Terrible Business Has Been Good to Me: An Autobiography*. 150.

Gillespie l'interpelle, avec son air dur et ennuyé : « Virgil. » Virgil le regarde l'air surpris. Gillespie continue : « You take care, you hear ? », et finit avec un sourire. Le producteur du film, Walter Mirisch, souligne la finesse du film : « The last scene, where Gillespie says to Tibbs, “You take care, y’hear,” is a triumph of understatement and the bonding of the two men⁶⁶⁷. » Steiger prononce ces mots avec une fausse autorité, en se moquant de lui-même. Il se parodie avec tendresse pour manifester son amitié. Virgil répond : « yeaah », comme un écho aux « yaaaah » de Gillespie, une imitation, prononcé avec l'accent du Sud. Sentiment naissant de proximité avec le Sud, ou moquerie affectueuse de Tibbs, cet échange entre les deux hommes précède un franc sourire partagé, entre gaité et espièglerie, témoignant d'une complicité : « The two men discover commonality and mutual respect; that is to say, more than the racial and regional animosity that divided them at the film's beginning⁶⁶⁸. » Gillespie a l'œil rieur, tandis que Virgil saute dans son train avec légèreté, entre joie de partir, amusement devant le comportement de Gillespie et sentiment d'amitié. Puis Gillespie s'éloigne en souriant. Ici le film se détache du genre mélodramatique et termine par une note d'humour et d'espoir, avec l'idée que les protagonistes peuvent surmonter le racisme : « As the two men struggled to solve a brutal murder, they broke through the barriers of their own racism, exposing the prejudices of both the North and the South in gritty realism⁶⁶⁹. » Ce parcours de tolérance dans un univers de préjugés se rapproche plus d'une lutte et d'un miracle que d'un phénomène contagieux. Le cas de Tibbs/Gillespie reste isolé et moqué de tous.

⁶⁶⁷ Mirisch, Walter. *I Thought We Were Making Movies, Not History*. Madison, WI, USA: University of Wisconsin Press, 2008. 252.

⁶⁶⁸ Monteith, Sharon. « Norman Jewison's *In The Heat of the Night* (1967) ». *American Culture in the 1960s*. 94.

⁶⁶⁹ Greene, John Robert. « What It Is Ain't Exactly Clear ». *America in the Sixties*. Syracuse, NY, Etats-Unis: Syracuse University Press, 2010. 151.



Quand Gillespie dit au revoir à Tibbs sur le quai de la gare, Steiger figure une gamme d'émotions : la joie de l'amitié, le plaisir d'avoir dépassé les préjugés sociaux et le racisme culturel, une légère ironie qui dénote une ambiguïté qui persiste, enfin la tristesse de quitter son ami et la conscience que

leur amitié ne peut s'épanouir dans le contexte du Sud. Tibbs retrouve Philadelphia, mais Gillespie reste bloqué à Sparta. Le caractère doux-amer et incertain de l'amitié entre Gillespie et Tibbs apparaît ici.

On peut aussi signaler que baser l'idée d'une 'communion' des deux hommes sur un simple sourire, un 'yeaah' ou une attitude plus ouverte de Gillespie semble un peu hâtif et optimiste. En effet, certes cet au revoir peut prendre la forme d'une litote, où tous les sentiments doivent se deviner derrière des apparences peu démonstratives, mais il peut être également perçu comme ambigu. Par exemple, Micheline Klagsbrun Frank parle de soulagement : « Despite some acknowledgement of each other's qualities, the protagonists in *In the Heat of the Night* are not unhappy to be finally rid of each other [...] there is no illusion that the rigidity of prejudice will be magically transformed into the milk of human kindness, just the hope that some softening of positions may have occurred⁶⁷⁰. » C'est certainement cette modération du film, et cette retenue dans la performance de Steiger, qui conserve l'ambivalence jusqu'à la fin du film. James Baldwin décèle dans cette scène la dichotomie entre la loi sociale et le désir individuel : « Black men know something about white sheriffs. They know, for one thing, that the sheriff is no freer to become friends with them than they are to become friends with the sheriff [...]»⁶⁷¹. » Si l'on se base sur cette remarque de Baldwin, l'au revoir devient doux-amer, entre deux hommes qui savent leur relation d'amitié impossible, conscients de l'interdit social qu'elle comporte. Figure de l'individu en proie à la société à laquelle il appartient, Steiger/Gillespie montre les tiraillements entre émotions et sentiments personnels et comédie sociale. Steve Vineberg rappelle l'importance de la performance de Steiger dans le succès du film : « Steiger and

⁶⁷⁰ Klagsbrun Frank, Micheline. « Unchained: Perspectives on Change ». *Journal of Popular Film & Television*, 18.3, 1990. 125.

⁶⁷¹ Baldwin, James. *The Devil Finds Work: An Essay*. New York: Random House, 1976. 62.

Poitier, actors whose individual timing can be nearly miraculous, are superb together. But Steiger's performance is the mechanism that makes the movie run⁶⁷². » Il reçoit l'oscar du meilleur acteur pour ce rôle⁶⁷³.

La décontraction du gros dur et la comédie : la tendresse de Keitel et l'humour de Steiger

Dans le registre de la comédie, Keitel et Steiger peuvent développer leur performance sur un mode plus assoupli et libéré des contraintes habituelles des rôles-types de gros durs. Keitel peut devenir Auggie, un personnage tendre et généreux, à la philosophie zen et à la sensibilité artistique, dans *Smoke* de Wayne Wang et Paul Auster⁶⁷⁴. Sorte de sage, de philosophe de quartier, conteur et observateur de son environnement, il figure un personnage poétique : « At the center of the film's slight, digressive narrative are the relationships between a tough, street-wise, and quick-witted cigar store manager, Auggie (played effortlessly and utterly convincingly by Harvey Keitel)⁶⁷⁵. » La décontraction de Keitel qui laisse de côté les méandres de l'obscurité d'un esprit torturé pour un rôle lumineux, rejoint celle de Steiger qui structure son jeu parfois excessif pour dessiner un personnage archétypique, et figurer avec légèreté et extériorité le Général Decker dans *Mars Attacks!* de Tim Burton. Ce personnage, allégorie satirique de la force violente, aveugle et inefficace, permet à Steiger de se livrer à une parodie de lui-même, dans une version comique du gros dur qui le libère des carcans

⁶⁷² Vineberg, Steve. « Rod Steiger ». *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. 241.

⁶⁷³ Le film reçoit cinq Oscars, dont celui du meilleur film et du meilleur comédien pour Steiger. Grand succès au box-office, *In the Heat of the Night* réalise quatorze millions de dollars de bénéfices, alors que le budget de réalisation avoisine les deux millions de dollars. Le film provoque également un engouement de la part des critiques.

⁶⁷⁴ *Smoke*. Dir. Wayne Wang and Paul Auster. By Paul Auster. Perf. Harvey Keitel, William Hurt, Giancarlo Esposito, Harold Perrineau, Forest Whitaker. Miramax Films, Neue Deutsche Filmgesellschaft (NDF), Euro Space See, Allemagne, États-Unis, Japon, 1995.

⁶⁷⁵ Quart, Leonard. « Smoke ». *Cineaste*, Fall 1995. 44.

psychologiques de l'Actors Studio et lui offre un espace d'exagération aux limites du grotesque. Antoine De Baecque évoque l'état d'esprit critique de Tim Burton envers Hollywood et les États-Unis quand il tourne ce film : « C'est une époque, dira-t-il, où je regardais l'Amérique de façon étrange, un peu comme un anarchiste, je ne l'aimais plus [...] Du coup, je me sentais assez Martien, avec cette méchanceté sournoise et quasi naïve [...] »⁶⁷⁶. » Steiger/Decker évoque les personnages de bande-dessinée satirique dans la lignée de Tex Avery, dans un film qui lui permet de ridiculiser le système hollywoodien qui crée des images héroïques de gros durs militaires.

Parodie satirique pour Steiger et comédie dramatique pour Keitel, les deux films montrent la diversité du genre comique, dont Steve Neale évoque la nature changeante et difficile à délimiter :

[...] diverse and multifaceted nature of comedy itself. Encompassing a range of forms, sites and genres (from jokes to intricately plotted narratives, from slapstick to farce, from satire to parody, from shorts and cartoons to features), comedy can also entail an array of defining conventions (from the generation of laughter to the presence of happy endings to the representation of everyday life), and is able in addition to combine with or to parody virtually every other genre or form [...]⁶⁷⁷

De l'intrigue bien ficelée de *Smoke*, à la satire dans le film de Burton, on peut déceler un trait commun dans les performances de Keitel et de Steiger : le détachement par rapport à leur image habituelle, et un jeu plus ludique, plus insouciant. Keitel figure un personnage pilier et mémoire de son quartier, dans une version grégaire du gros dur ; Steiger un militaire en de reconnaissance et de respect, méprisé par les dirigeants au pouvoir, ce qui rappelle un peu son rôle dans *In the Heat of the Night*, où le shérif Steiger/Gillespie peine à se faire respecter.

⁶⁷⁶ De Baecque, Antoine. « Mars Attacks! Mad Movie! » *Tim Burton*. Paris: Cahiers Du Cinéma, 2005. 121.

⁶⁷⁷ Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. 59.

***Smoke*⁶⁷⁸ (1995). Keitel en conteur zen**

Smoke, film indépendant qui remporte le prix spécial du jury au Festival du Film International de Berlin en 1995, donne l'occasion à Keitel de se dévoiler en maître zen. Cette comédie dramatique, parfois décrite comme un soap-opera (Lizzie Francke⁶⁷⁹) ou un 'smoke-opera,' a pour scène principale la boutique de cigares d'Auggie/Keitel : « Weaving its intricate chain of characters and relationships together with great legerdemain, *Smoke* has an almost soap-like format - you might call it a smoke opera - with Auggie's shop as its base⁶⁸⁰. » Le personnage d'Auggie Wren révèle un Keitel à la présence rassurante, aux gestes tranquilles et à l'attitude ouverte, épaules décontractées et douceur à fleur de peau. Il alterne silences, sourires tendres et narquois, regards affectueux, pour une performance sous le signe de l'amitié. Lizzie Francke décrit *Smoke* ainsi : « It reminds us that American cinema can still have a quiet, thoughtful and compassionate center⁶⁸¹. » Les épaules massives de Keitel symbolisent ce centre tranquille et compassionnel qu'évoque Lizzie Francke, elles se font accueillantes et ses gestes deviennent lents et mesurés, ou emportés comme ceux d'un enfant enthousiaste, mais non sans une certaine grâce de chat de quartier, alliant force et souplesse. Les muscles de son visage sont relâchés, ses traits s'adoucissent et ses sourires fréquents illuminent un visage presque enfantin. Sa performance marquée par la détente musculaire nous ramène à Stanislavski qui souligne l'importance primordiale de la relaxation du

⁶⁷⁸ *Smoke*. Dir. Wayne Wang and Paul Auster. By Paul Auster. Perf. Harvey Keitel, William Hurt, Giancarlo Esposito, Harold Perrineau, Forest Whitaker. Miramax Films, Neue Deutsche Filmgesellschaft (NDF), Euro Space See, Allemagne, États-Unis, Japon, 1995.

⁶⁷⁹ Francke, Lizzie. « *Smoke* ». *New Statesman & Society*, 19 Apr. 1996. 33.

⁶⁸⁰ Darke, Chris. « *Smoke* ». *Sight and Sound*, vol. 6, 4, 1996. 55.

⁶⁸¹ Francke, Lizzie. « *Smoke* ». *New Statesman & Society*. 33.

comédien et du relâchement des tensions, même dans les moments d'exaltation⁶⁸². C'est à ce prix que les émotions peuvent apparaître, sans être parasitées par une tension musculaire, un durcissement des traits ou un soulèvement nerveux du sourcil, qui voilent l'expression des sentiments.

La performance de Keitel qui témoigne d'une grande maîtrise de la détente musculaire pour laisser les émotions se dessiner, joue aussi sur les silences. La mise-en-scène et les longues prises composent un film lent, qui laisse le temps aux personnages de parler, de se raconter des histoires et, tout simplement, de se rencontrer. Richard Alleva dégage la difficulté et le challenge que représente un tel film pour les acteurs, dont la performance peut être observée sous un angle microscopique, qui dévoile chaque émotion, chaque geste ou expression : « Wayne Wang's direction is a model of tough love. He lets every scene breathe but never hyperventilate. With a sort of probing casualness, he lets us see curiosity or pleasure or disgust fill an actor's face for several seconds before he finally, even reluctantly, shows us what is causing the emotion⁶⁸³. » Sous la fable des relations affectueuses se dissimulent ainsi des performances d'acteurs qui se rapprochent des combats d'arts martiaux, où chacun acteur lutte contre lui-même pour se dégager de toute tension. Les émotions mises en relief par ce travail se conjuguent avec un dialogue plein d'humour, forme préférée de l'expression de la tendresse chez les personnages.

En effet, dans cet univers très masculin, les hommes se lient d'amitié sur le mode de l'humour et de la fantaisie : « Their lives joined by fate, these three men go on to develop an intimately platonic relationship that explodes male stereotypes and bends gender boundaries. Each is both a father and a son to the others; each helps the others come to terms with the

⁶⁸² Stanislavski, Konstantin. *La Formation De L'acteur* (1937).

⁶⁸³ Alleva, Richard. « Reel people, real people ». *Commonweal* 122 Sep 8, 1995. 18.

emotional realities of the past⁶⁸⁴. » Ce cercle d'hommes, qui privilégie l'exploration des émotions, s'éloigne du modèle habituel de masculinité solitaire des hommes qui ne doivent pas montrer leurs émotions. L'article de Connell et Messerschmidt décrit ce tournant des années 90 et 2000, où masculinité et criminalité sont associées sur la base de ce qui serait une absence de sentiments : « Hegemonic masculinity came to be associated solely with negative characteristics that depict men as unemotional, independent, non-nurturing, aggressive, and dispassionate - which are seen as the causes of criminal behavior⁶⁸⁵. » *Smoke*, tourné en 1995, se positionne nettement pour s'opposer à ce point de vue déterministe et absurde, pour explorer la manière dont les hommes expriment leurs émotions dans une société dont les modèles sociaux de masculinité s'y opposent. En tant qu'acteur souvent considéré comme modèle de gros dur-type, Keitel représente la possibilité de déjouer les stéréotypes et il déborde d'émotion et de tendresse dans le film de Wang et Auster.

Pour ce faire, il laisse place à un jeu fluide, par le biais duquel il peut réinventer sa performance, comme le décrit Stanley Kaufmann : « As Auggie, Harvey Keitel surprises, too. Instead of slicing off one more Keitel performance, saran-wrapped at the source, he looks for colors, shades, verity⁶⁸⁶. » Visage souvent paisible, aux traits adoucis et à l'expression lumineuse, Keitel s'abandonne à la caméra avec confiance et joue son personnage : « effortlessly and utterly convincingly⁶⁸⁷ ». On peut deviner ici que Leonard Quart suggère que l'effort n'est pas apparent, et on peut ajouter que l'effort existe bel et bien pour parvenir à un tel résultat. Cela participe du conte, de l'effet de vraisemblance qui dissimule un grand travail de construction et de préparation, quand l'acteur devient conteur. A ce sujet, Delphine Letort rappelle que « to blow smoke », l'expression idiomatique qui signifie « raconter des salades »,

⁶⁸⁴ Bixby Nichols, Hayden. « *Smoke* by Wayne Wang ». *Film Quarterly*, vol. 51, no. 3, Spring 1998. 46.

⁶⁸⁵ Connell, R. W. Messerschmidt, James W. « Hegemonic Masculinity Rethinking the Concept ». *Gender and Society*. 840.

⁶⁸⁶ Kauffmann, Stanley. « Tracing Patterns ». *New Republic*, vol. 212, 1995. 28.

⁶⁸⁷ Quart, Leonard. « *Smoke* ». *Cineaste*. 44.

s'applique parfaitement au film qui « exprime ce goût pour les bavardages qui ralentissent le rythme de la narration et soulignent le talent de conteur des personnages⁶⁸⁸ ». Auggie raconte des histoires aux clients-amis, où la réalité se mêle à la fiction, pour savourer des parenthèses de partage et de rêve. Keitel se révèle en conteur, particulièrement dans la scène finale : « Slowly, surely, he becomes Auggie Wren, the laid-back, story-spinning cigar store proprietor, slyly sharing secrets as if he believes no one but you will ever understand what he's talking about⁶⁸⁹. » Joe Leydon salue ici la performance de l'acteur, sa capacité à figurer un personnage vraisemblant combinée avec la subtilité et la nuance qui permettent une multiplicité d'interprétations et de réceptions.

La tendresse et la décontraction du maître-zen

Dans ce film Keitel sort des rôles de personnages torturés et souffrants pour explorer une forme de grâce et de délicatesse et une nouvelle forme de charme que souligne David Stratton : « It's Keitel, extremely relaxed as Auggie, who gives the film most of its charm⁶⁹⁰. » D'abord, Auggie porte des vêtements décontractés : chemises aux tons clairs, unies ou à carreaux, ouvertes sur des tee-shirts noir ou blanc, et veste en daim marron clair. Lorsqu'il offre de l'argent à son ex-petite amie il arbore une chemise hawaïenne à fleurs aux couleurs plus vives. C'est un acteur épanoui qui joue dans *Smoke*, qui peut utiliser la Méthode de façon plus souple, moins oppressante. Le sourire de Keitel, jamais aussi fréquent que dans *Smoke*, fait partie du jeu de l'acteur et participe de l'effet de douceur : yeux plissés, rides en pattes d'oie au coin des yeux, son sourire semble toujours authentique. Simon Laisney décrit ainsi le sourire de Keitel : « Les muscles de la pommette dessinent alors très distinctement ses

⁶⁸⁸ Letort, Delphine. « *Smoke* (Paul Auster et Wayne Wang, 1995) : une œuvre à la croisée des arts ». *Transatlantica* [En ligne], 2, 2010: 3.

⁶⁸⁹ Leydon, Joe. « Street scenes. Harvey Keitel talks about being discovered after 20 years of acting ». *Dallas Observer*.

⁶⁹⁰ Stratton, David. « *Smoke* ». *Variety*, vol. 358, February 1995. 76.

fossettes tout en plissant le coin de ses yeux, ce qui a pour conséquence d'illuminer son visage et de faire ainsi disparaître toute trace de sévérité⁶⁹¹. » Dans *Smoke*, ce sourire participe de la volonté du personnage de faire rire ou sourire les autres, de prendre soin des autres personnages, comme une métaphore du film lui-même, si l'on prend le genre comédie dans un sens général. En effet Raphaëlle Moine parle d'un genre défini par sa fonction, faire rire et sourire le spectateur : « La comédie n'est définie que par sa fonction, n'implique pas de sujet particulier et peut faire appel à des mécanismes et des procédés extrêmement variés⁶⁹². » Dans *Smoke*, on peut identifier une propension à utiliser des mécanismes variés qui prennent naissance dans la faculté de détente et d'écoute des acteurs.

En effet, le film représente les moments de joie partagée, dans une vision lucide du bonheur, non en tant qu'état perpétuel, mais en tant que faculté à jouir des moments de joie quand ils se présentent : « Set in Brooklyn's Park Slope, where Auster lives, *Smoke* is about the joy of neighborhood life, about people taking care of one another. Gentle but not soft, *Smoke* was greeted enthusiastically by critics, partly because it was released in the summer amid a cycle of violent, Tarantino-like movies⁶⁹³. » Ce point de vue sur les parenthèses magiques qu'offre la vie, présente des personnages qui peuvent se retrouver dans leurs solitudes. Le personnage de Keitel s'apparente à celui d'un ange, qui sait se libérer des contraintes matérielles et partager ses idées philosophiques avec les autres. Sa boutique ne prospère pas vraiment, mais sert de lieu de rencontre et de lien entre les habitants du quartier, ce qui donne un rôle social à Auggie qui veille sur ses voisins par son écoute, son humour et sa bonhomie, et se montre toujours curieux et avide de connaissance.

⁶⁹¹ Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. 49.

⁶⁹² Moine, Raphaëlle. *Les Genres Du Cinéma*. 22.

⁶⁹³ Levy, Emanuel. « Cinema of Diversity ». *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York, USA: NYU Press, 1999. 332.

Les objectifs du personnage se lisent à travers la performance de Keitel : sa gestuelle devient douce, enveloppante, ronde et ses regards attentifs et bienveillants. Comme Stanislavski le précise, il y a un lien entre tension musculaire, objectifs et action : « un but actif et une action réelle [...] font naturellement et inconsciemment intervenir la nature. Et la seule nature peut contrôler intégralement nos muscles, les tendre ou les détendre à bon escient⁶⁹⁴. » Auggie souhaite apporter du bien-être aux clients de sa boutique et apprécier le moment présent et l'interaction avec les autres comme une occasion de découverte et de connaissance. Ses actions consistent souvent à reconforter les autres, écouter, raconter, construire des mythes et les réinventer. Il semble que cette ligne d'action et de désirs débouche sur une gestuelle naturellement décontractée.

L'action du film se concentre sur une petite portion de Brooklyn, où Auggie/Keitel tient une boutique de cigares « The Brooklyn Cigar Company », qui accueille des clients du quartier, un peu seuls, paumés, et souvent désœuvrés. C'est un quartier multiethnique, avec une population de classe moyenne ou pauvre, entre artistes et travailleurs aux petits métiers. Le film part d'une idée du *New York Times* qui demande à Paul Auster d'écrire un conte de Noël, et celui-ci s'inspire du marchand de tabac de son quartier. Wayne Wang tombe sur *Auggie Wren's Christmas Story*, publié en novembre 1990, puis rencontre Paul Auster et le convainc d'accepter l'adaptation de son conte pour le cinéma. Dans cette adaptation pour le cinéma, la route d'Auggie croise celle de l'écrivain Paul Benjamin (William Hurt), en panne d'inspiration depuis la mort de sa femme, et celle de Thomas 'Rashid' Cole (Harold Perrineau), un jeune afro-américain avec des dettes et des problèmes familiaux, qui sauve la vie de Paul lorsqu'il manque de se faire renverser par un camion, perdu dans ses pensées. Le commerce d'Auggie est aussi peu florissant que le garage du père biologique de Rashid (Forrest Whitaker), en triste état et déserté par les clients. Cependant Auggie accepte

⁶⁹⁴ Stanislavski, Konstantin. *La Formation de l'Acteur* (1937). 114.

d'embaucher Rashid pour lui donner une chance. Parallèlement l'une de ses ex-petites amies, Ruby McNutt (Stockward Channing) réapparaît dans sa vie pour lui révéler qu'il est peut-être le père de sa fille Felicity (Ashley Judd) qui attend un enfant, et lui demande de l'aide pour la sortir de la drogue. Auggie acceptera de financer sa cure de désintoxication, comme un acte de générosité qui défie les lois de la paternité. En effet, après avoir donné l'argent à la mère de Felicity, il lui demande une nouvelle fois s'il est vraiment le père de Felicity et elle répond : « I don't know, Auggie. She might be. Then again, she might not. Mathematically speaking, there's a fifty-fifty chance. It's your call. » On voit ici que le conte porte sur la magie des rencontres, plus que sur les ressorts de l'histoire.



Quand Ruby McNutt lui annonce qu'il y a cinquante pour cents de chances pour qu'il soit le père de sa fille, Auggie / Keitel lui sourit puis lui fait un clin d'œil.

Solitaire, sans famille ni pouvoir ou fortune, Auggie représente une ouverture pour l'acteur, une chance de dévoiler : « a new ease and charm, an earnest and easy-going confidence he had never before shown⁶⁹⁵ ». On peut observer cette figuration de la confiance et de l'ouverture à la vulnérabilité par exemple dans une scène d'intimité entre Paul et

⁶⁹⁵ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 237.

Auggie⁶⁹⁶. Paul souhaite voir les albums de photographie d'Auggie, et celui-ci l'invite chez lui un soir. Tous deux se retrouvent, assis côte à côte à la table de la cuisine, avec quatorze albums devant eux, datés de 1977 à 1990, en plan rapproché. Tandis que Paul découvre avec surprise les clichés noir et blanc, Auggie commente : « More than four thousand pictures of the same place. The corner of 3rd Street and Seventh Avenue at eight o'clock in the morning. Four thousand straight days in all kinds of weather. » En chemise blanche aux trois premiers boutons ouverts, un stylo dans la poche, une bière dans une main et une cigarette dans l'autre, sa gestuelle se fait délicate, ses mains dessinent un petit cercle dans l'air pour évoquer le temps : « all kinds of weather ». Le débit rapide mais fluide traduit une passion et une joie qui circulent à travers une voix chaude et impatiente, cependant constante, toujours contrôlée et sans accentuations abruptes ou soudaines, des yeux rieurs et des gestes d'enfant émerveillé. Il pointe du doigt l'album avec sa cigarette en bougeant sa main de bas en haut à quatre reprises pour appuyer ces mots : « four thousand straight days ».

Puis Auggie conseille à Paul de regarder les photos à un rythme lent pour percevoir l'évolution, la singularité de chaque photo et les différences, et sourit abondamment, tourné vers Paul, alternant regards amicaux vers lui et regard baissé vers les photographies comme pour l'aider à prendre la mesure du temps et à s'imprégner dans la contemplation : « You'll never get it, if you don't slow down my friend. » Ici Auggie/Keitel invite Paul à s'extraire d'une vision fataliste qui le plonge dans un éternel retour du même, pour adopter un point de vue distancé comme l'indique Desson Howe : « For Keitel, these photographs are a chronicle of his life. For Hurt, it's just repetition⁶⁹⁷. » Dans ce sens, Chris Darke compare la démarche artistique d'Auggie à celle d'un maître zen : « In Auggie's case, his bizarre photographic "record of my little spot... my life's work" indicates an almost Zen-like devotion to the

⁶⁹⁶ Dans le DVD: « Smoke Clip 1 ».

⁶⁹⁷ Howe, Desson. « 'Smoke' Signals Savory Fare ». *The Washington Post*, Jun 16 1995. 45.

contemplation of mundane detail. It's a telling moment when Paul and Auggie bond over the photo-albums, a mise en abyme of the film's own project⁶⁹⁸. » Étrange qualificatif que « mundane » pour désigner le propos du film, qui choisit de se concentrer sur les moments où la vie et les émotions surgissent de façon complètement imprévisible. Par exemple dans cette scène, quand Paul reconnaît soudain sa femme, Ellen, sur l'une des photos prise alors qu'elle passe devant la boutique de cigares : « Look at my sweet darling⁶⁹⁹. » Il se met à pleurer silencieusement et se prend le visage dans une main, tandis qu'Auggie lui met la main sur l'épaule et lui tapote le cou. Ce geste tendre et enveloppant semble libérer les sanglots de Paul, qui pleure franchement. Le corps massif de Keitel devient cocon protecteur. Les personnages trouvent la force de vivre le présent, de se parler vraiment, d'accepter de ne pas tout contrôler. Les deux hommes laissent parler leurs émotions, lors d'un moment de beauté ou de trêve, quand la solitude inéluctable des êtres s'interrompt comme par magie pour un moment de partage et de compassion. Chaque silence, chaque moment d'écoute et d'observation donne naissance à des émotions et crée une fragilité dans le jeu des acteurs, qui se transforme en confiance dans leurs partenaires de jeu. Les acteurs deviennent un peu comme des trapézistes qui s'élancent sans autre certitude que leur partenaire va les rattraper en vol. Les contretemps contrecarrent la maîtrise du temps du gros dur, qui doit alors se positionner face à l'autre sur le mode du duo plutôt que celui du duel. Le statut de parenthèse magique dans la vie des deux hommes est confirmé par la coupe franche qui suit ces pleurs, qui nous replonge dans la vie quotidienne. En effet, le film renvoie sans transition à un plan sur la boutique d'Auggie en plein jour.

⁶⁹⁸ Darke, Chris. « Smoke ». *Sight and Sound*. 54.

⁶⁹⁹ Paul a perdu sa femme alors qu'elle était enceinte, tuée par une balle perdue lors d'un braquage de banque, juste en sortant de la boutique d'Auggie.



Le moment de magie entre Auggie et Paul, fait de partage d'émotions, d'ouverture au temps et de tendresse, donne lieu à une performance décontractée de Keitel.

Si la tendresse du gros dur inonde comme par magie la scène entre Paul et Auggie devant les albums de photos sur le mode de la douceur et de l'empathie, l'affection des personnages se fait plus souvent sur le mode de l'humour. La scène de réconciliation entre Auggie et Rashid illustre bien cette forme d'amitié. Auggie a embauché Rashid à la boutique, mais alors qu'il nettoie le sol, il oublie un seau dans l'évier avec le robinet ouvert. L'eau coule vers une pile de cartons de cigares cubains d'une valeur totale de cinq mille dollars, entreposés sous l'évier. Absorbé dans la lecture de magazines érotiques au lieu de travailler, Rashid réagit trop tard et les cigares sont perdus. Il veut rembourser Auggie, et va le voir dans un bar, accompagné de Paul⁷⁰⁰. Auggie se cale au fond de sa chaise, mains sur les cuisses, cigarette à la main, et doigts qui tapotent d'impatience. Il explique comment ces cigares ruinés représentent toutes ses économies et étaient destinés à des clients qu'il va décevoir ; il s'affirme en gros dur : « Not to speak of having my credibility destroyed. Do you understand what I'm saying? My credibility. » Il pointe un doigt autoritaire devant Rashid. Quand ce dernier lui donne cinq mille dollars dans un sac de papier, Keitel ferme presque les yeux, regard tourné vers lui-même comme pour réfléchir, puis referme le sac et le renvoie en

⁷⁰⁰ Dans le DVD: « Smoke Clip 2 ».

le faisant glisser sur la table : « I don't want your money, you little twerp », marmonne-t-il entre ses dents, tête baissée. Rashid fait glisser le sac jusqu'au milieu de la table. Auggie/Keitel soupire, secoue la tête et jette à nouveau un coup d'œil dans le sac : « He's crazy. » Après quelques échanges et silences tendus, le sourire pointe, et le rire. L'argent reste au milieu de la table, et Auggie semble l'accepter quand Rashid lui dit qu'il veut reprendre son job à la boutique de cigares en échange de l'argent. Paul demande à Auggie de dire quelque chose de gentil à Rashid au lieu de continuer à l'insulter. Avec un large sourire, il déclare : « Fuck you, kid. » Les nombreux silences correspondent à des regards et des émotions : la colère, la déception et la défiance d'Auggie qui précèdent le soulagement et la joie ; la peur et la détermination de Rashid qui laisse place à la fierté. Wayne Wang glisse un espace de méditation dans ses films : les silences témoignent des émotions et des pensées des personnages. Ce procédé que Delphine Letort qualifie d'« asiatique » correspond à l'éclatement des conventions du cinéma indépendant, un « affranchissement des codes du spectaculaire promus par le cinéma hollywoodien : renouvelant les conventions de la narration filmique : éclatement du récit, goût pour le bavardage, pauses de silence, dissémination de l'attention sur plusieurs protagonistes, concrétisent le désir d'indépendance de ces réalisateurs à l'égard des normes hollywoodiennes ⁷⁰¹ ». Elle évoque ici particulièrement les réalisateurs indépendants tels que Jim Jarmusch, Tarantino ou Altman. Le cinéma indépendant permet à Keitel de jouer avec les normes hollywoodiennes du genre « gros dur » et de construire sa carrière d'acteur culte.

⁷⁰¹ Letort, Delphine. « *Smoke* (Paul Auster et Wayne Wang, 1995) : une œuvre à la croisée des arts », *Transatlantica*.



Quand Rashid donne l'argent à Auggie, il finit par s'adoucir avec un sourire et un : « Fuck you kid » affectueux. On note encore la performance détendue de Keitel.

Cependant si le modèle de gros dur s'assouplit, cela reste une variation de genre, qui +subvertit ouvertement les normes habituelles et s'en distancie. Le film choisit de montrer une alternance de démonstrations de masculinité canaille, et de parenthèses dans le jeu social. L'intimité contraste avec la performance mondaine de masculinité, par exemple, quand Paul présente Rashid à Auggie pour la première fois dans un bar⁷⁰². On voit Auggie, désinhibé par l'alcool et la fête, avec sa 'petite amie' Violet (Mel Gorham). Quand Paul dit à Auggie qu'il est là pour fêter le dix-septième anniversaire de Rashid, Auggie se prend le visage dans les mains comme en réaction de choc exagérée : « Seventeen? » Puis il prend Violet dans ses bras et commence à chantonner d'une voix douce et nostalgique : « I remember when I was seventeen. » Il poursuit, posant souvent sa main sur l'épaule de Rashid et le regardant avec un large sourire : « Christ, I was one little whacked-out son-of-a-bitch when I was seventeen. Is that what you are, son? One little whacked-out crazy fella? » Pendant tout ce temps Violet, éméchée, ne cesse d'entourer Auggie de ses bras, puis lui saute au cou. Keitel ne quitte pas le personnage de gros dur avec son jargon mais lui offre une version détendue et comique. Il

⁷⁰² Dans le DVD: « Smoke Clip 3 ».

distribue les accolades, et met son expérience de la vie au service du bien-être des autres. Il accepte d'embaucher Rashid. Le film d'Auster et Wang permet à Keitel de figurer un personnage complexe : « Auster has spoken of the characters in *Smoke* as representing "an undogmatic view of human behaviour. No one is simply one thing or the other, they're all filled with contradictions, and they don't live in a world that breaks down neatly into good guys and bad guys"⁷⁰³. » Film toujours sur le fil, tout comme la performance de Keitel, ils montrent une tendresse et une humanité qui doivent sans cesse composer avec les modèles sociaux.

L'imagination pour sublimer le quotidien : « raconter des salades »

Si Keitel est un habitué des rôles marqués par l'intensité, l'urgence et la détresse, dans *Smoke* il peut mettre son intensité au service du rêve et de la magie du moment présent. Il dévoile son art de conteur, dans un film qui montre l'importance de l'oralité, des histoires que l'on se raconte pour transcender le quotidien, comprendre le passé et se préparer à des choix pour l'avenir. A travers ces histoires la magie opère, et la performance devient magique. Des liens se tissent entre les personnages, entre hasard et coïncidences, et Peter Travers conclue : « There's magic in it⁷⁰⁴. » Cette magie du partage permet une compréhension plus profonde et distancée du réel, ce qui pousse Anita Duneer à parler de vision utopique existentialiste dans *Smoke*⁷⁰⁵. Selon elle, si les personnages n'ont pas toujours le choix (au contraire d'une conception purement sartrienne du choix comme absolu), ils conservent une latitude pour agir ou ne pas agir. Duneer cite la femme de Paul, tuée par une balle perdue, dont la mort ne correspond pas directement à un choix ; cependant Ellen a choisi de vivre dans ce quartier, en

⁷⁰³ Darke, Chris. « *Smoke* ». *Sight and Sound*. 55.

⁷⁰⁴ Travers, Peter. *Movies*: « *Smoke* Directed by Wayne Wang and Starring Harvey Keitel and Stockard Channing ». *Wenner Media*, 1995. 49.

⁷⁰⁵ Duneer, Anita J. « Brooklyn in the Making: Reading the Existential Utopian Vision in Paul Auster's *Smoke* through *The Wizard of Oz* ». *The Midwest Quarterly*: Pittsburg, vol. 50, no.1, Autumn 2008. 57.

acceptant la violence et les tensions de cette partie de Brooklyn. Coïncidences, hasards et résultats de choix conscients se côtoient toujours dans *Smoke*. Le langage libère, détaché des sphères de pouvoir, dans l'univers de la boutique de cigares d'Auggie, comme une bulle de protection où un langage poétique peut éclore. Mark Brown souligne la dimension sociale du film : « Storytelling in Auster's work functions as a means by which the alienated individual can share with others, and reconnect to the social realm. [...] the assertion of community and the particularity of storytelling as a way of sharing that has the capacity to re-enchant the metropolis in Auster's work⁷⁰⁶. » Quand les personnages renouent avec la tradition orale, il se crée un lien avec l'espace qu'ils habitent, mais les histoires de chacun évoquent aussi les espaces « hors-champ ». La portion de Brooklyn ne rime plus avec aliénation et retour du même, mais avec ouverture et connaissance.

Ainsi, le projet artistique d'Auggie se pose comme une métaphore du film, comme une affirmation que l'homme n'est pas prisonnier de son environnement mais qu'il peut y trouver tout ce qu'il désire : depuis treize ans, tous les matins, Auggie/Keitel prend une photo de sa boutique de cigares. Il indique toujours la date, ce qui est une idée de mise en scène de Keitel lui-même. Chaque cliché indique sa similarité mais aussi ses différences avec les clichés précédents. Keitel figure donc un personnage passeur d'histoires, mais aussi mémoire de son quartier : « Keitel sees Auggie as a philosophical story-teller. Keitel: "He understands something about living that is quite unique. Which is that, on your own corner, in your own neighborhood, perhaps all you need to know will take place. And part of me believes that"⁷⁰⁷. » Dans cette conception d'un personnage poétique en quête de sens, Keitel offre une performance à l'inverse du migrant cosmopolite, pour explorer celui qui découvre le monde

⁷⁰⁶ Brown, Mark. *Contemporary American and Canadian Writers: Paul Auster*. Manchester, GBR: Manchester University Press, 2007. 4.

⁷⁰⁷ Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. 239.

à partir de chez lui, comme une figure du décentrement à travers le langage, plutôt qu'à travers l'espace.

L'acteur se base sur l'écoute et le regard, pour indiquer que le monde se trouve chez l'autre ; et que l'histoire naît dans la relation de soi à l'autre, comme par exemple, quand Jimmy⁷⁰⁸ et Auggie philosophent devant la boutique de cigares⁷⁰⁹. Adossé à la porte, une jambe genou plié avec le pied en appui contre le mur, une cigarette à la main, Auggie garde sa main sur l'épaule de Jimmy et le regarde attentivement. Sa posture décontractée semble coïncider avec son esprit imaginatif : « If it happens, it happens. If it doesn't, it doesn't. Do you understand what I'm saying? You never know what's going to happen next, and the moment you think you know, that's the moment you don't know a goddamn thing. That's what we call a paradox. Are you following me? » Puis il fume en écoutant la réponse de Jimmy, visage penché vers lui, sourcils encore plus froncés, et se rapproche davantage de lui, comme si les paroles de Jimmy importaient plus que tout au monde. L'attitude d'écoute de Keitel est constante, qu'il parle ou que les autres parlent. Son attention reste toujours centrée sur son interlocuteur, au moyen d'un regard direct, sérieux et absorbé. Il semble alors que les paroles de l'autre comptent plus que tout, et que ce qu'il dit n'a d'importance que parce que Jimmy l'écoute. Stanislavski insiste sur l'importance du regard de l'acteur : « Parler, c'est dessiner des images visuelles. Pour un acteur, un mot [...] c'est l'évocation d'une image. Aussi, quand vous soutenez une conversation (pensez moins à parler à l'oreille, pensez plus à parler à l'œil⁷¹⁰. » Keitel/Auggie joint le regard au geste, quand Jimmy lui répond : « When you don't know nothing, it's like paradise [...] It's after you're dead and you go up to heaven and sit with the angels. » Auggie opine de la tête en signe d'assentiment, sourit, lui tapote

⁷⁰⁸ Jimmy Rose (Jared Harris), âgé d'une vingtaine d'années, souffre d'un handicap mental, et passe occasionnellement le balai devant la boutique d'Auggie ou l'aide à ranger. Mais Auggie lui confie également la caisse lorsqu'il doit s'absenter.

⁷⁰⁹ Dans le DVD: « Smoke Clip 4 ».

⁷¹⁰ Stanislavski, Constantin. *La Construction Du Personnage (1929-1930)*. 143.

l'épaule, puis Jimmy pose son visage contre son torse et Auggie lui tapote le crâne. Parole, geste et regards semblent coïncider de façon magique, entre choix et imprévu.



Le moment de tendresse et de poésie entre Jimmy et Auggie.

Cette harmonie entre sentiments et action, idées et communication, se retrouve dans la scène finale où Auggie accepte de donner une idée de conte de Noël à son ami Paul Benjamin en panne d'inspiration⁷¹¹. Richard Alleva décrit ce passage comme un moment de grâce dans la performance de l'acteur : « But it is the face of Harvey Keitel delivering that monologue that will probably linger longest in my memory. [...] His leathery face has become a study in profane, fallible goodness, and it sums up the humanity of this profane, forgiving movie⁷¹². » Pour parvenir à cet effet, la caméra ne quitte pas le visage de Keitel en plan rapproché lorsqu'il raconte son histoire à Paul, assis face à lui dans un restaurant-snack de Brooklyn, à l'heure du déjeuner, devant un sandwich et une bouteille d'eau. Le champ-contre champ révèle aussi en alternance l'écoute attentive de Benjamin. Marco De Blois souligne

⁷¹¹ Dans le DVD: « Smoke Clip 5 ».

⁷¹² Alleva, Richard. « Reel people, real people ». *Commonweal*. 19.

l'importance de ce passage du film : « simple champ-contrechamp [...] d'une telle fixité et d'un tel plaisir de durée qu'elle constitue un morceau d'exception dans le cinéma américain⁷¹³ ». Vêtu simplement d'un blouson en daim marron clair et d'une chemise à carreaux ouverte sur un tee-shirt noir, Auggie se déclare prêt à raconter son histoire, prend une inspiration, clarifie sa voix, étire ses bras, prend une paille sur la table et la relâche, puis pose ses bras croisés sur la table. Coudes en appui et légèrement penché vers l'avant, il prend une pause puis commence : « You remember how you once asked me how I started taking pictures? Well, this is the story of how I got my first camera. As a matter of fact, it's the only camera I've ever had. » Sans emphase et en toute simplicité, il parle comme s'il décrivait une évidence, puis s'interrompt : « Are you following me so far? » Paul acquiesce, et Auggie poursuit : « So this is the story of how it happened. » Auggie marque toujours des silences et semble souvent chercher son inspiration de manière active ; son regard s'oriente de temps à autre légèrement de côté comme pour regarder en lui-même et ne pas se laisser déconcentrer par le regard de Paul ; il passe sa main dans les cheveux, prend son poing dans l'autre main devant lui, et ponctue régulièrement ses phrases par des gestes des mains. Il semble tout entier investi dans sa mission, comme un bloc de concentration au service de ses images intérieures. Comme le souligne Stanislavski : « Parler, c'est agir. Agir, c'est se fixer un objectif : instiller dans les gens qui nous entourent ce que nous voyons à l'intérieur de nous-mêmes [...] Ce qui doit vous animer, c'est le désir de transmettre votre vision interne, et c'est le désir qui engendre l'action⁷¹⁴. » Ce désir pousse Keitel à éliminer tout geste ou expression parasites, pour ne pas tomber dans l'anecdote et rester au service de la création, de l'invention.

⁷¹³ De Blois, Marco. « L'art de raconter des histoires : *Smoke* de Wayne Wang ». *24 images*, no. 78-79, septembre-octobre 1995. 88.

⁷¹⁴ Stanislavski, Constantin. *La Construction Du Personnage (1929-1930)*. 148.



Entre introspection et peinture de ses émotions, mouvement du film intérieur vers son expression à l'extérieur, Keitel dessine les images d'une histoire qu'il habite dans son corps et dans sa psyché.

En effet, Keitel n'est pas ici en « représentation », il tente de représenter son film intérieur à Paul et aux spectateurs, qui sera projeté à la fin de son histoire sous forme d'images noir et blanc, comme autant de flash-backs tout droits nés de son imagination. Ce film en noir et blanc qui illustre l'histoire d'Auggie devait apparaître sur l'écran simultanément, mais le talent de Keitel est tel que les réalisateurs changent d'avis, comme le souligne Paul Auster : « The problem was that Harvey did such a good job telling the story that every time we cut away from him and you saw the action, you would lose three, four, five, or six words of what he was saying, because your concentration would shift, and then you weren't listening to the words anymore⁷¹⁵. » Le spectateur ne veut perdre un seul mot venu de la bouche d'Auggie/Keitel. Le conte commence par Auggie qui poursuit un voleur à la tire devant sa boutique. Lorsqu'il décrit la situation : « He took off like a jackrabbit », Keitel appuie son discours par une image de la main, la paume verticale perpendiculairement au poignet, qui parcourt l'air de droite à gauche, comme pour imiter la fuite rapide du voleur, et par un son-bruitage : « pzzzzzzzz », jusqu'à ce que sa main finisse sa course horizontalement, dans le prolongement du bras. Sa voix se veut toujours quotidienne, sans pompe ou insistance. Il semble juste rendre compte des événements sans commentaire et en toute objectivité. Cependant l'histoire qu'il raconte est extraordinaire et surprenante, et Paul semble sans cesse surpris et captivé, entre incrédulité et curiosité. Le geste qui évoque la fuite du voleur est exécuté d'une manière spontanée, avec tout le reste du corps qui conserve une même attitude tranquille, témoignant de la concentration de l'acteur. Ce paradoxe entre gestuelle enfantine et distance mature opère un effet de réalisme : gardant son personnage Auggie, sa manière de bouger et de s'exprimer, Keitel parvient à raconter un conte à la manière de son personnage sans jamais perdre ce contrôle. Les gestes impromptus opèrent un

⁷¹⁵ González, Jesús Ángel. « Happy Accidents: An Interview with Paul Auster ». *Literature/Film Quarterly*, 37.1, 2009. 18-27.

effet de fascination chez Paul et chez le spectateur, semblant tout droits venus d'une impulsion créative. Stanislavski mentionne l'imagination de l'acteur qui transforme constamment le film intérieur et ajoute des détails : « Ce sont ces variations inattendues et improvisées qui donnent la meilleure impulsion à la puissance de création ⁷¹⁶ . » L'accomplissement du langage est alors décuplé, car chaque mot semble alors venu de nulle part, spontané et vivant.

Puis l'histoire progresse : le voleur a laissé tomber son portefeuille. Quelques mois plus tard, le jour de Noël, Auggie décide de se rendre chez lui pour lui rendre son portefeuille. Mais il tombe sur la grand-mère du jeune homme, aveugle, qui le prend pour son petit-fils. Il ne dément pas, voyant la joie que sa visite lui procure. Ils partagent un repas de Noël et Auggie dérobe dans l'appartement l'appareil photo qui lui servira à prendre les clichés de sa boutique chaque jour. Pendant cette scène, il est tranquillement assis au fond de sa chaise, les mains de chaque côté de son assiette, les poings serrés. Il alterne gestes explicatifs : il imite la grand-mère ouvrant les bras comme pour l'accueillir, ou opinant de la tête, et gestes quotidiens lors des discussions « de café » : il se caresse le sourcil ou l'oreille, il lève les paumes de main au ciel pour marquer l'évidence, il joue beaucoup avec ses mains – marque des acteurs de la Méthode. Dans une cantine de quartier, devant une assiette de sandwiches, il parvient à avoir autant de présence qu'un acteur de théâtre sur scène qui s'adresse à un public d'enfants sans quitter sa position assise. Il utilise à la fois ses images intérieures, l'environnement direct et la situation avec son ami qui lui a demandé un conte.

En effet, Keitel ne se laisse jamais complètement absorber dans son histoire, mais marque des pauses fréquentes pour regarder Paul dans les yeux ; il opère des micro-mouvements des yeux, comme un léger haussement de sourcils ou un clignement de

⁷¹⁶ Stanislavski, Constantin. *La Construction Du Personnage (1929-1930)*. 151.

paupières. Le tout s'accorde au ballet des mains, avec des gestes bien arrêtés et précis, avant de reposer les poings serrés, prêts pour le geste à venir. Si les conteurs se tiennent en général debout, et non dans une posture relâchée, le dos bien appuyé sur une chaise, Keitel délivre une performance insolite : il est le conteur de comptoir, à la fois détaché, narquois, et l'œil qui frise. Il sait et montre que ce qu'il dit n'est pas vrai, pas réel, comme un enfant qui raconte des histoires inventées tout en y croyant complètement. Il est concentré sur son but : donner une histoire de Noël à Paul pour son article. Il souligne que la grand-mère ne croit pas un instant qu'il puisse être réellement son petit-fils, mais joue le jeu car elle veut y croire, rêver, et se réinventer un petit-fils qui vient la voir pour Noël et lui raconte des histoires. Le réel ne vaut que s'il est sublimé.

Le travail de conteur de Keitel ne consiste donc pas à opérer un simulacre de la réalité et à faire croire à son auditoire – Benjamin et les spectateurs – que ce qu'il dit est vrai. Il démontre devant nous que l'essentiel est de savoir mentir, de savoir raconter des histoires pour transcender le réel, le rendre riche de possibles, amusant et fascinant. Dans le contexte de *Smoke*, une comédie, le naturalisme compte moins que la technique, comme l'explique James Naremore : « By its very nature, comedy undermines our involvement with the characters, barely maintaining a dramatic illusion. It might depict violent or deadly action, but it does so in a way that invites us to observe plot machinery as machinery⁷¹⁷. » Ainsi, Keitel peut se détacher d'un type de performance tout en intensité pour exceller en conteur-magicien qui pétille.

Raconter des histoires permet aux personnages de devenir autres, d'échapper à leur condition sociale, au déterminisme et au sentiment de répétition. Les photographies d'Auggie deviennent espace de contemplation et d'imagination. Le silence autour de la provenance des

⁷¹⁷ Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley, CA, USA: University of California Press, 1988. 114.

cinq mille dollars que Rashid a dérobés donne un statut particulier au butin : l'argent qui circule entre les personnages atterrit finalement dans les mains de Ruby, pour la cure de désintoxication de sa fille, devenant trésor de conte de fées : « As bad money is made good and a theft is transformed into a gift, so life is transformed into art. Paul, Auggie and Rashid are each artists in their own way⁷¹⁸. » Histoire parallèle d'un monde dur qui ne rencontre pas celui des bourgeois, elle met en lumière la faculté magique du conte, de transcender une réalité difficile, de souligner l'humanité et la force de l'imagination et du lien entre les hommes. Par exemple les efforts de Ruby pour convaincre Auggie qu'il est le père de Felicity comptent moins que la fable, la potentialité d'humanité et de création d'interaction constructive autour du demi-mensonge de Ruby. En se projetant dans des histoires qu'ils inventent, les personnages expriment leurs désirs et leurs sentiments, et échappent à une condition sociale limitante. De même, dans l'économie-même du film, un acteur comme Harvey Keitel peut jouer un rôle angélique et décontracté pour déborder les limites de l'archétype du gros dur. Comme le souligne Franck Garbarz, le film est structuré autour du don en tant qu'acte essentiel⁷¹⁹. Les personnages évoluent et enrichissent leurs relations aux autres et au monde à travers la générosité et le don. Donner le rôle d'Auggie à Keitel constitue aussi un don.

L'intériorité apaisée

L'unité d'espace et de temps (Brooklyn, New York pendant l'été 90) et la caméra à hauteur d'hommes permettent de dessiner un espace où tout converge et se concentre – principalement autour de la boutique d'Auggie. Le « besoin compulsif de raconter n'importe

⁷¹⁸ Darke, Chris. « Smoke ». *Sight and Sound*. 55.

⁷¹⁹ Garbarz, Franck. « Smoke Brooklyn Boogie: Le rideau de fumée déchiré ». *Positif*, 418, Déc. 1995. 38.

quoi » et le « comportement mythomane⁷²⁰ » des personnages s'apparentent pour Marco De Blois à une compensation pour la difficulté de vivre dans une grande ville. Dans *Smoke*, les habitants de cette petite portion de Brooklyn sont amenés à se rencontrer uniquement de par leur proximité géographique et rompent l'anonymat et l'indifférence. Auggie se trouve là ou tout converge, en tant que propriétaire du débit de tabac. Il observe, écoute, partage, et prend des photos du lieu jour après jour, lui formant ainsi une mémoire. Keitel comme mémoire, c'est un peu une récompense pour son professionnalisme. Noël Herpe parle de Keitel comme de la figure-socle du film :

un savant chassé-croisé de destinées, dont Harvey Keitel apparaît à la fois comme le témoin et l'orchestrateur : tenancier d'un débit de tabac, il y occupe un peu la fonction du César de Pagnol, celle d'un carrefour à anecdotes en qui se rejoindraient toutes les grandeurs et les misères d'un microcosme [...] Autour de ce point fixe gravitent des personnages déracinés, en quête d'une filiation ou d'une paternité impossible, et que semblent pourtant réunir de secrètes interactions, une communauté informelle qui vient prendre le relais des liens familiaux disparus⁷²¹

Ce n'est pas la première fois que l'on retrouve Keitel en figure paternelle, mais le fait qu'il figure un acteur social qui œuvre pour sa communauté semble néanmoins nouveau et lui permet de mettre l'accent sur la générosité et l'engagement dans sa performance, dans un contexte adouci.

L'intensité dans le drame et la douleur laissent place à l'intensité dans le partage et les sentiments d'affection. Jesús Ángel González López souligne que dans *Smoke*, Wayne Wang laisse les personnages parler et leur donne le temps de montrer leurs émotions, inspiré par le

⁷²⁰ De Blois, Marco. « L'art de raconter des histoires : *Smoke* de Wayne Wang ». *24 images*. 88.

⁷²¹ Herpe, Noël. « 45e Festival De Berlin: Les Infortunes De La Fiction ». *Positif*, 05, 1995. 66.

cinéma de Jean Renoir, Bresson, et les films réalistes⁷²². Pour illustrer la remarque de González López, on pense par exemple au film de Jean Renoir *Le Crime de Monsieur Lange*⁷²³, où les plans panoramiques se concentrent sur la cour de l'immeuble parisien où tout converge. Cet effet circulaire de spirale d'escaliers, de logements et de bureaux matérialise l'idée de communauté dans le décor et à travers la manière de filmer. *Smoke* procède par un effet de répétition : les retours dans la boutique de cigares sont comme autant de moments semblables et différents, comme des épisodes de la vie de cette petite communauté de Brooklyn. Si la boutique de cigares fait écho à la cour du *Crime de Monsieur Lange*, Auggie est un peu le concierge, témoin et orchestrateur du lieu. Il donne le rythme aux autres personnages, un rythme lent en opposition au rush du capitalisme. Fumer représente alors la tolérance, les relations humaines, le lien entre les gens.

Keitel se transforme en philosophe du soleil levant de quartier à Brooklyn, comme le remarque Leslie Felperin : « In some sense it's the heart of the film: the image of Auggie taking his morning photograph across the street from the store. He tried it with all sorts of different costumes, all sorts of different looks. At one point he tied a bandanna around his head - which made him look like a Zen master. Harvey contributed several important touches⁷²⁴. » Le rôle d'observateur, de témoin et de conteur de Keitel tranche avec ses rôles généralement très physiques, avec beaucoup de nudité et de plans sur son corps noueux et massif. Souvent considéré et décrit comme un acteur qui peut jouer les gros durs menaçants, inquiétants et sombres, Keitel peut explorer dans ce film une certaine bonhomie de sa physionomie, une tendresse véhiculée par son sourire lumineux, et une espièglerie à travers

⁷²² González López, Jesús Ángel. « Words Versus Images: Paul Auster's Films from *Smoke* to *The Book of Illusions* ». *Literature/Film Quarterly*, 37, 1, 2009. 28.

⁷²³ *Le Crime de Monsieur Lange*. Dir. Jean Renoir. By Jean Castanier. Screenplay by Jacques Prévert et Jean Renoir. Perf. René Lefèvre, Florelle, Jules Berry. Films Obéron, France, 1936.

⁷²⁴ Felperin, Leslie. « *Smoke Opera* ». *Sight and Sound*, 6, 4, Apr 1996. 8.

ses yeux qui se plissent facilement. Sa bouche souvent qualifiée de mince et sèche, s'efface dans des sourires d'une douceur désarmante. Keitel se prête aux blagues, au conte et à la tendresse amicale, dans une performance au jeu intérieur qui s'éloigne de l'exploration des parts sombres de l'être humain pour se tourner vers les parts lumineuses.

Autodérision et renversement des mythes. *Mars Attacks !*⁷²⁵ La parodie du rôle-type de gros dur, par Steiger.

D'une part Keitel offre une performance inhabituellement confiante, tendre et apaisée dans *Smoke*, d'autre part Steiger peut faire la paix avec son image dans *Mars Attacks !* de Tim Burton. En effet celui qui met toujours en avant la notion de respect et le désir de reconnaissance⁷²⁶, accepte pour une fois de se parodier lui-même avec *Mars Attacks !* Comme Steiger le déclare lors d'une interview lorsqu'on l'interroge sur son désir d'être acteur : « You put yourself under the microscope of the world; there must be something wrong with you. Well, I know why I do it.' (pause) 'Because I want respect.' (Hint of red again in the eyes). 'For me. For my family'⁷²⁷. » *Mars Attacks!* lui donne l'occasion de se faire respecter sur le mode de la subversion, avec une performance où l'humour lui permet de panser ses blessures d'enfance et son besoin de respect pour faire la paix avec le passé. Ce film vient renverser les codes dans un esprit carnavalesque : « le film le plus ouvertement

⁷²⁵ *Mars Attacks!* Dir. Tim Burton. By Jonathan Gems. Screenplay by Jonathan Gems. Perf. Jack Nicholson, Pierce Brosnan, Sarah Jessica Parker. Warner Bros., États-Unis, 1996.

⁷²⁶ Rod Steiger mentionne parfois son enfance sans père et avec une mère alcoolique qui le laisse livré à lui-même. Il se rappelle les moqueries des gens autour, et sa décision de ne plus jamais laisser son nom devenir un sujet de moquerie.

⁷²⁷ Andrews, Nigel. « Method Married to Madness (profile of Rod Steiger, Actor) ». *The Financial Times*. 15.

carnavalesque de Tim Burton, celui où il laisse parler un rire longtemps contrarié⁷²⁸ ». Bakhtin⁷²⁹ rappelle que dans le carnaval on suspend les règles habituelles et les restrictions, on crée de nouveaux modes de communication entre les individus et les gestes, le comportement et le discours sont libérés des conventions sociales et de la hiérarchie. L'excentricité de chacun peut se révéler et s'exprimer librement. La propension de Steiger à la recherche effrénée du respect est ici exposée sans pudeur, dans un personnage qui cherche tellement à obtenir le respect, en vain, qu'il crée un désir chez les autres de ne jamais lui témoigner de respect, de ne jamais l'écouter.

Mikhail Bakhtin indique aussi que les images s'inversent parfois dans le carnaval, nous pouvons l'appliquer à Steiger dans le sens où la Méthode qui lui sert habituellement à nuancer des personnages souvent durs, lui sert cette fois à grossir le trait, à devenir une allégorie du gros dur. On peut donc parler d'inversion ou de détournement de la Méthode, en toute liberté. Dans la même optique, le gros dur massif qui tente de se faire immense et de se faire voir et entendre de tous, se trouve miniaturisé dans un processus d'inversion : le fort se retrouve tout petit. A ce propos Steiger décrit sa première rencontre avec Tim Burton : « So we had a lovely talk, and he told me how the Martians reduce me in size and I'm screaming and yelling with my guns blazing, and they step on me⁷³⁰. » Mais Steiger n'est pas la seule figure inversée du film, l'un des personnages secondaires parmi d'autres grands acteurs qui se font ridiculiser et détruire par les martiens. Le casting de comédiens comprend Jack Nicholson dans le rôle principal, Glenn Close, Annette Benning, Pierce Brosnan, Danny DeVito, Sarah Jessica Parker, Michael J. Fox, Natalie Portman, John Brown, Lukas Haas, Martin Short, Pam Grier et Jack Black. « Burton affiche son mépris pour les valeurs

⁷²⁸ De Baecque, Antoine. « *Mars Attacks! Mad Movie!* » *Tim Burton*. 122-123.

⁷²⁹ Bakhtin, Mikhail. « Carnival and the Carnavalesque » (1968). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Edited by John Storey. 2006.

⁷³⁰ Biodrowski, Piotr. « Martian Victim Rod Steiger ». *Cinefantastique*, vol.28, 7, 1997. 20.

hollywoodiennes lorsqu'il élimine prestement tous les acteurs connus qui figurent au générique du film, de Michael J. Fox à Glenn Close, en passant par Pierce Brosnan, Martin Short et Jack Nicholson⁷³¹. » Ce point de vue de Christian Viviani, qui souligne la dimension satirique et subversive du film, nous laisse penser que Steiger, souvent rejeté et malmené par Hollywood, participe de ce jeu carnavalesque où les codes sont inversés et peut, le temps d'un film, dynamiter et miniaturiser la Méthode et l'image de gros dur, à travers le grotesque et le carnavalesque.

En effet, au-delà de l'aspect carnavalesque, le film s'affirme comme une satire des Etats-Unis et d'Hollywood, qui dynamite la tradition du gros dur, ridiculise l'armée et le personnage du General Decker, comme le résume Marco De Blois : « une œuvre ouvertement satirique, ce qui marque une nouveauté chez ce cinéaste qui, jusqu'à maintenant, préférerait placer la satire à l'arrière-plan, la réservant aux personnages secondaires [...] »⁷³². Rod Steiger donne donc à sa performance une dimension satirique, aux limites du grotesque, quittant la sphère des drames, des films de gangster et de la vraisemblance, pour entrer dans celle des comédies anarchiques américaines dont Paul Cantor rappelle l'historique : « With its disrespect for authority, *Mars Attacks!* is Burton's contribution to a long tradition of anarchic comedy running throughout the history of American popular culture, a tradition perhaps best epitomized by the films of the Marx Brothers and W. C. Fields⁷³³. » Il est intéressant de rappeler que Steiger a également interprété W.C. Fields dans le film du même nom⁷³⁴, vingt ans avant *Mars Attacks!* Nous verrons comment la performance de Steiger

⁷³¹ Jean, Marcel. « Le cinéma Hollywoodien peut-il être subversif ? » *24 images*, no. 93-94, 1998. 27.

⁷³² De Blois, Marco. « Vanité des vanités et poursuite du vent; *Mars Attacks!* de Tim Burton ». Paris : *24 images*, no. 86, 1997. 47.

⁷³³ Cantor, Paul A. « *Mars Attacks!* Tim Burton and the Ideology of the Flying Saucer Movie ». *Invisible Hand in Popular Culture: Liberty vs. Authority in American Film and TV*. Lexington, KY, USA: University Press of Kentucky, 2012. 145.

⁷³⁴ *W.C. Fields and Me*. Dir. Arthur Hiller. By Bob Merrill and Carlotta Monti. Perf. Rod Steiger, Valerie Perrine, John Marley. Universal Pictures, États-Unis, 1976.

s'affranchit de la Méthode ou plutôt démontre la relativité d'un mythe autour d'elle. Il adopte un style de jeu différent, moins psychologique et plus léger de personnage de dessin animé, dégagé de toutes contraintes. Le gros dur devient image, et Steiger figure volontairement un gros dur-type, dans une certaine extériorité où le corps cesse d'être le reflet continu des émotions internes du personnage, comme le conseille la Méthode. La dimension humoristique du film, à la manière des dessins animés de Tex Avery, donne au jeu de Steiger un registre clownesque et mécanique, avec des gestes et une voix de dessin animé. Dans un registre satirique, le gros dur devient une allégorie de la violence aveugle.

Cartoon et science-fiction

Mars Attacks!, comédie de science-fiction, se rapproche de l'humour d'une BD satirique : « black comedy B-movie spoof⁷³⁵ » selon Helena Bassil-Morozow, « cult sci-fi comedy⁷³⁶ » selon Todd McCarthy ou « sci-fi satire⁷³⁷ » selon Alison McMahan. Damien Detcheberry décrit l'univers du film ainsi : « Tim Burton y laisse libre court à un goût prononcé pour l'irrévérence et la méchanceté où se manifestent, au-delà des références cinématographiques, l'influence de Tex Avery et de la littérature humoristique américaine [...] ⁷³⁸. » Detcheberry parle alors de « cartoon hollywoodien⁷³⁹ » pour délimiter le genre du film, expliquant que Tex Avery constitue un pastiche de Walt Disney et de son univers euphorisant, « multipliant les bestioles délicieuses de la forêt pour en faire d'exaspérantes créatures houspilleuses⁷⁴⁰ ». Dans le même sens, on peut dire que *Mars Attacks !* réalise une pastiche de la société américaine, avec des personnages à l'encontre des super-héros et des

⁷³⁵ Bassil-Morozow, Helena. « The Green Alien: Mars Attacks! (1996) ». *Tim Burton: The Monster and the Crowd: A Post-Jungian Perspective*. London: Routledge, 2010. 166.

⁷³⁶ McCarthy, Todd. « Mars Attacks! » *Variety*, December 2-8, 1996. 66.

⁷³⁷ McMahan, Alison. « Mars Attacks! » *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. New York: Continuum, 2005. 105.

⁷³⁸ Detcheberry, Damien. « Affreux, verts et méchants ». Paris: *Eclipses*, no. 47, décembre 2010. 76.

⁷³⁹ Ibid. 77.

⁷⁴⁰ Ibid

fins heureuses du cinéma d'Hollywood, qui se montrent ridicules et meurent tous les uns après les autres. A la fin du film ne survivent que les *outsiders* qui ont vaincu les martiens par coïncidence et par bêtise.

Avec Steiger/Général Decker en diable qui sort de sa boîte avec son arme atomique dès qu'il y a menace, *Mars Attacks!* parodie les militaires, mais aussi les pouvoirs politiques, la société, et le système économique américains. Comme le souligne Paul Cantor : « *Mars Attacks!* is unrelenting in its mockery of American elites, including all the categories familiar from the 1950s sci-fi movies—the politicians, the military, and the scientists⁷⁴¹. » Cependant, le film repose avant tout sur l'humour, et l'affection de Tim Burton pour les films de soucoupes volantes de son enfance : « Burton himself said of it, “On the depth chart, it’s like a *Love Boat* episode.” In the face of this kind of statement from the film’s creator, it may seem pointless to probe *Mars Attacks!* for any kind of political message⁷⁴². » L'intrigue se concentre sur le face à face entre martiens et américains. Les petits hommes verts, au cerveau démesuré en matière gluante verte qui explose et dégouline quand ils meurent, ressemblent beaucoup aux êtres humains, car poussés par une ambition scientifique sans limites. Ils se livrent par exemple à des expériences peu éthiques, telles que coller la tête d'une femme au corps d'un chihuahua. Les américains tentent d'abord de les accueillir en amis, mais les martiens éliminent tout le monde, à Las Vegas ou Washington DC, sans respect des hiérarchies sociales, au mépris de toute loi. Ce n'est pas l'armée américaine et le Général Decker qui sauveront le monde de la destruction totale par les martiens, mais deux marginaux : un jeune qui vend des donuts et vit dans un trailer avec sa famille redneck, Richie Norris (Lukas Haas), et sa grand-mère un peu sourde, Grandma Florence Norris

⁷⁴¹ Cantor, Paul A. « *Mars Attacks!* Tim Burton and the Ideology of the Flying Saucer Movie ». *Invisible Hand in Popular Culture: Liberty vs. Authority in American Film and TV*. 146-147.

⁷⁴² Cantor, Paul A. « *Mars Attacks!* Tim Burton and the Ideology of the Flying Saucer Movie ». *Invisible Hand in Popular Culture: Liberty vs. Authority in American Film and TV*. 145.

(Sylvia Sidney), qui vit dans une maison de retraite et n'a plus toute sa tête. Ces deux héros de circonstance vivent à Perkinsville, dans le Kansas (une ville fictionnelle), et se rendent compte que la musique préférée de Grandma Norris, "Indian Love Call" de Slim Whitman, fait exploser les cerveaux verts gluants des martiens.

Quand la soucoupe volante atterrit pour la première fois sur terre, devant un parterre enthousiaste et euphorique de militaires et de hippies, les martiens tirent sur tout ce qui bouge et enlèvent la journaliste Nathalie Lake (Sarah Jessica Parker). Steiger, qui regarde la scène en direct à la télévision avec le président, commente : « We should hit these assholes with everything we got, sir. » Sa voix se veut opérationnelle, neutre ; il adopte un débit très rapide, énergique, comme gonflé de confiance et de certitude. Il a les épaules levées, un bras qui se tient le corps, et l'autre levé, avant-bras replié parallèlement au corps, coude ouvert et poing fermé et serré devant sous le menton, qui laisse voir une grosse bague en or (photo 1). Il montre toutes ses dents, lèvres retroussées et arrêtes du nez plissées comme un bouledogue prêt à attaquer. Il persévère et coupe Kessler qui tente de minimiser : il lève les paumes de mains au ciel et dit, comme si c'était l'évidence-même : « We should nuke them now sir⁷⁴³. » Steiger construit une allégorie de la force aveugle, révélant l'envers du gros dur comme construction culturelle et représentation fautive de la masculinité. Il met en relief la simplicité d'esprit du personnage, ainsi que sa violence et son attitude menaçante, pour le ridiculiser, jusqu'au grotesque. Janet Maslin décrit ce personnage comme un roc d'agressivité sans esprit : « In the White House, Gen. Rod Steiger takes a hawkish stance à la "Dr Strangelove", which is echoed with remarkably little wit⁷⁴⁴. » En effet, son langage se résume à des insultes, des simplifications et des conclusions hâtives. Il fait des grimaces et des gestes enfantins.

⁷⁴³ Dans le DVD: « Mars Attacks Clip 1 ».

⁷⁴⁴ Maslin, Janet. « The Moral: Be Careful of Aliens ». *New York Times*, 1. Dec 13 1996. C5.



Photo 1. « We should hit these assholes with everything we got, sir. »

Steiger parle comme une mitraillette et recourt aux gestes emphatiques et aux limites de l'absurde, et il fait des grimaces dignes de Tex Avery. Quand les élites de la maison blanche se déclarent en faveur de la négociation avec les martiens⁷⁴⁵, un plan sur Steiger le montre en train de faire une brève grimace en réaction à ce que dit Kessler/Brosnan : il lève un peu le menton, lèvres inférieures qui recouvrent les dents du bas, bouche serrée et lèvres plissées, dévoilant une partie des dents du haut (photo 2). Son menton est tout plissé, et les plis autour du nez deviennent sillons creusés. La moitié inférieure de son visage est presque fripée, avec ces petites dents qui brillent au milieu. Puis soudain il relâche tous ses traits. Les gestes et expressions enfantins se poursuivent quand le président consulte sa femme : « What do you think, Marsha ? » Sa réponse est claire : « Kick the crap out of them. » A ces mots de Marsha/First Lady Marsha Dale (Glenn Close), Steiger pointe son doigt vers elle, bras tendu, d'un geste ostentatoire, en opinant du chef une fois de façon sèche et péremptoire, comme un enfant qui dit : « elle a raison ! » (photo 3). Le rythme de Steiger, rapide, évoque l'univers de Tex Avery tel que décrit par Michael Barrier : « Everything happens quickly enough to

⁷⁴⁵ Dans le DVD: « Mars Attacks Clip 2 ».

surprise, yet not so quickly that the clarity of the action is compromised⁷⁴⁶. » Steiger parle vite, réagit vite et avec une agressivité accrue, tout en laissant néanmoins le temps au spectateur de noter ses réactions.



Photo 2



Photo 3

Si l'homme-arme de guerre Decker ne réfléchit jamais et frappe d'abord, néanmoins son point de vue sur les martiens est clairvoyant : il semble le seul à deviner leur intention d'extermination de tous les humains, derrière leurs promesses de paix et leur rire sardonique.

⁷⁴⁶ Barrier, Michael. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, USA, 2003. 332.

Cependant, Decker est parodié comme les autres personnages, et se montre obstiné et belliqueux. Sidney Perkowitz appuie sur la notion de cliché dont le film fait délibérément usage : « *Mars Attacks!* is a deliberate spoof of early science fiction tales of space invasion that repeats the enduring clichés : hordes of silvery, spinning flying saucers; evil Martians with skulllike heads who kill for the joy of it; ray guns that disintegrate people and things; and earnest speeches to the populace from the clueless U.S. president (Jack Nicholson)⁷⁴⁷. » Dans cet ensemble, on pourrait ajouter le cliché du militaire guerrier qui prône toujours une action violente et immédiate. Ce cliché est particulièrement apparent quand le général Decker demande au président de signer une autorisation d'attaque nucléaire⁷⁴⁸. Ce dernier se met à rire, et Steiger se penche en avant vers lui et éructe : « We're already at war sir, we have to nuke'em, we have to nuke'em now! » Il parle d'un trait, pour finir en crescendo sur le « now ». Il montre les dents et contracte les lèvres en avant. Il ne se laisse pas impressionner par le président qui lui ordonne de se taire et continue : « We have to strike now, sir ! » Ses bras s'écartent de son corps comme pour mieux respirer et s'époumoner, cette fois sa bouche est grande ouverte et on voit toujours toutes ses dents : « Annihilate ! Kill ! Kill ! Kill ! » Sa voix devient comme un couperet et il prononce les « kill » en les enchainant comme un disque rayé. Il accompagne les trois « kill » successifs d'un geste de la main de haut en bas, comme pour joindre l'action à la parole.

Dans cette séquence, on voit bien l'aspect machine du personnage, qui n'hésite pas à répéter les mêmes choses comme un disque rayé. L'humour qui se dégage de l'aspect mécanique du jeu de Steiger, autant dans ses gestes que dans ses paroles, nous ramène au cartoon comique : « Automatism is a central concept here, for not only is much of comedy

⁷⁴⁷ Perkowitz, Sidney. *Hollywood Science: Movies, Science, and the End of the World*. New York, NY, USA: Columbia University Press, 2010. 32.

⁷⁴⁸ Dans le DVD: « Mars Attacks 3 ».

predicated on recognizing the mechanical dimension of human behavior [...] ⁷⁴⁹. » Cette dimension mécanique s'appuie sur les gestes. Lors de la deuxième visite des martiens ⁷⁵⁰, cette fois à la maison blanche, Steiger reste à l'extérieur, debout sur un char avec des jumelles ⁷⁵¹. Les martiens commencent une fois de plus à tuer tout le monde au congrès, à l'intérieur de la maison blanche, et assomment Brosnan avant de le kidnapper. Steiger donne à l'ordre à ses troupes de tirer : « Fire! » Il hurle, bras levé tendu et index pointant vers la maison blanche. Puis il reste là les bras ballants, debout sur le char droit comme un I. Soudain il attrape les mains de celui qui tient les commandes de la mitrailleuse et prend le contrôle, dirigeant les tirs vers la soucoupe volante qui s'envole avec un air fou. L'aspect imprévisible du jeu de Steiger consiste à engager brusquement son corps dans une action, généralement déclenchée par la colère, ce qui le rapproche encore d'un personnage de Tex Avery : « Avery's mad movies were about movement-motion exploded into violent emotion ⁷⁵². » Le mouvement précède ici l'émotion, dans un processus inverse à la Méthode Stanislavski qui inclue l'harmonie psycho-physique avec la psyché qui dicte au corps ses mouvements.

Rod Steiger joue avec l'alternance entre attitude corporelle immobile (et souvent figée) et mouvements soudains suivis d'émotions. Ce va-et-vient entre immobilité complète et gestes amplifiés se rapproche d'une représentation de la dichotomie entre l'individu et le métier, en montrant l'aspect grotesque de la performance sociale que chacun doit assumer dans la société. Militaire d'une part, homme d'autre part, Decker scinde sa gestuelle en deux, laissant l'automate pour le militaire, et la décontraction pour l'individu. Par exemple, suite à

⁷⁴⁹ Goldmark, Daniel. Keil, Charlie. *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*. Berkeley, CA, USA: University of California Press, 2011. 3.

⁷⁵⁰ Après la tuerie lors de leur première visite, les martiens ont présenté des excuses qui ont convaincu le président et ont sollicité une deuxième visite.

⁷⁵¹ Dans le DVD: « Mars Attacks Clip 4 ».

⁷⁵² Corliss, Richard. « Cartoons are no laughing matter. An avalanche of animation books reveals the hard times of some very funny men. » *Time Magazine*, vol. 149, May 12, 1997. 19.

l'envolée « Annihilate ! Kill ! Kill ! Kill ! » du général Decker⁷⁵³, tout son corps gonflé et comme prêt à exploser en violence, torse bombé et muscles contractés, le président le fait taire en hurlant encore plus fort que lui : « Shut up ! », trois fois, en martelant le bureau du poing. Steiger reste interdit, bras ballants le long du corps, toisant le président derrière ses lunettes fumées. Puis il regarde les autres hommes assis en cercle autour de la salle, reprend son dossier sur l'opération nucléaire et s'éloigne pour aller s'asseoir sur l'une des chaises disposées en demi-cercle. Pendant que le président fait son discours, Steiger a les bras croisés en appui sur son ventre proéminent et souffle au ciel puis baisse la tête, comme enfoui dans son uniforme, abattu. Après avoir mis tout son corps en tension pour représenter la machine de guerre humaine, il se relâche et prend une posture des plus nonchalantes. La performance de Steiger s'impose donc comme ambivalente et hybride : tantôt méchant loup de dessin animé, tantôt général désespéré et désabusé, il montre la distance entre cliché et réalité. Son personnage semble se mettre dans la peau du stéréotype quand besoin est, et regagner son être intérieur quand il n'est plus sur le devant de la scène sociale.

Ainsi, la complexité du personnage réside dans la forme, dans les apparences, et Steiger donne une vision parodique de la comédie sociale. Ce jeu sur l'image vient d'abord de l'idée de départ du film : *Mars Attacks!* se base en effet sur les dessins de deux jeux de cartes collector inclus dans des paquets de chewing-gums, *Mars Attacks!* et *Dinosaur Attacks!*, sortis à partir de 1962 avec la société Bubbles Inc. Leur dimension satirique leur vaut une interdiction momentanée suite aux protestations de parents : « inspired by 1950s B movies, pulp magazine fiction such as that of *Amazing Stories*, and the films of Fritz Lang [...] »⁷⁵⁴. Pour incarner un personnage sorti d'un jeu de cartes, Steiger utilise son corps et sa voix comme un automate, pour créer des gags visuels autour de l'idée de violence aveugle et

⁷⁵³ Dans le DVD: « Mars Attacks Clip 5 ».

⁷⁵⁴ McMahan, Alison. « Mars Attacks! » *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. 104.

belliqueuse. A partir d'un trait constituant du personnage, Steiger invente une partition sur un même thème, tout comme Tex Avery procédait pour ses dessins animés : « Avery demonstrated that a silly idea could become a funny idea if a director pursued it with disarming vigor and single-mindedness⁷⁵⁵. » Steiger semble construire sa performance d'après cette idée, et figure un tank humain toujours prêt à charger.

A propos de cette l'absence de profondeur psychologique des personnages, Damien Detcheberry observe :

L'approfondissement psychologique des personnages est ici sacrifié aux besoins de la parodie [...] Le cinéaste retient ici une leçon essentielle de l'esthétique filmique de Tex Avery, à savoir que l'univers comique est fait d'hyperboles. L'outrance des actes qui sont perpétrés fonctionne comme un garde-fou qui prévient toute empathie du spectateur pour les personnages⁷⁵⁶.

Ainsi, quand les personnages meurent tous de façon horrible, l'absence d'empathie adoucit le choc. Le gros dur s'adoucit donc par le biais de l'humour et de l'hyperbole, qui permettent un détachement des vicissitudes du réel et de la tragédie de la mort.

La satire et la Méthode

Le film de Burton se pose comme une satire de la société américaine, et de ses institutions. Paul Cantor souligne l'ambivalence du général Decker/Steiger, à la fois clairvoyant et ridicule : « *Mars Attacks!* does not give a flattering portrait of the American people [...] Burton's movie makes fun of everybody. It may show that the hawks within the military are better judges of the Martians than the doves are, but it still caricatures their

⁷⁵⁵ Barrier, Michael. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. 333.

⁷⁵⁶ Detcheberry, Damien. « Affreux, verts et méchants ». Paris: *Eclipses*. 78.

hawkishness and makes General Decker look ridiculous⁷⁵⁷. » Si le général Decker comprend immédiatement les intentions criminelles des martiens, il se comporte en cow-boy prêt à détruire tout ennemi sans autre forme de procès. Steiger procède à une satire de la Méthode adaptée de Stanislavski pour se lancer dans une performance caractérisée par le cynisme et le dynamitage des modèles dominants.

Marcel Jean décrit en effet l'attitude cynique de Tim Burton pour ce film : « ni la connaissance scientifique, ni les communications, ni la force militaire, [...] n'auront raison des Martiens, qui ne s'avoueront vaincus que par la bêtise d'une chanson de cow-boy [...] les figures de l'autorité s'éteignent [...] ne laissant la place qu'à quelques marginaux [...] des adolescents désœuvrés et des enfants qui préfèrent les jeux vidéo à l'école⁷⁵⁸ ». Comme l'indique Marcel Jean, les enfants obsédés par les jeux vidéo sèchent les cours mais sauront comment se défendre face aux martiens, car ils ont appris comment tirer dans leurs jeux vidéo. Tim Burton dénonce et attaque les maux de son temps, comme l'obsession des jeux vidéo, mais aussi celle des médias, de la publicité et de l'image, qui conduit le Président à se préoccuper davantage de son image que de la sécurité des citoyens de son pays. Cette attaque des vices de son époque par le biais de l'humour est le propre de la satire. Steve Neale souligne l'aspect double de la satire qui semble dynamiter les normes sociales, mais implique aussi une utilisation et une reconnaissance de ces normes :

Satire— the debunking of prevalent social norms, institutions and mores [...] Comedy has often been viewed as either actually or potentially subversive [...] Neale and Krutnik argue that deviations from the norm are conventional in comedy and hence that 'subversion' is a licensed and integral aspect of comedy's social and institutional existence [...] Purdie (1993) has explicitly attacked the views of Bakhtin and others, arguing that all forms of comedy

⁷⁵⁷ Cantor, Paul A. « *Mars Attacks!* Burton, Tocqueville, and the Self-Organizing Power of the American People ». *The Philosophy of Tim Burton*. 104.

⁷⁵⁸ Jean, Marcel. « Le cinéma Hollywoodien peut-il être subversif ? » *24 images*. 27.

involve a recognition of the norms whose transgression they entail, and hence a claim to social membership at the expense not only of those who are comedy's butts, but also of those who don't get its jokes⁷⁵⁹.

Ces différents points de vue ne semblent pas s'opposer si nous prenons le cas de la performance de Steiger dans *Mars Attacks!*, qui revendique d'une certaine manière son appartenance à l'Actors Studio, par le biais de l'utilisation de la Méthode de manière inversée. Il s'agit cependant toujours de la Méthode. Pour aller dans le sens de Steve Neale, l'humour permet de renouveler le jeu de Steiger, de l'affranchir des carcans d'Hollywood et de s'emparer d'un rôle-type 'gros dur' pour le parodier. Ce jeu de moquerie semble conventionnel : l'élève se moque du professeur le temps d'une performance, comme un juste retour des critiques reçues à l'école. Pour reprendre l'idée de Purdie, Steiger s'affirme comme membre de l'Actors Studio, opérant sciemment une parodie la Méthode dans *Mars Attacks!*, et par-là même reconnaissant cette école comme la sienne, son apprentissage comme l'inspiration pour sa performance. A propos de cette reconnaissance pour l'apprentissage à l'Actors Studio, Steiger déclare d'ailleurs lors d'une interview : « The actor could make a thousand mistakes without being dismissed. It's very important that actors have a place to work in. A place to learn. Because if you're not right for the theatre, you'll be fired. So I'll be always grateful to the Actors for giving me such a learning place⁷⁶⁰. » L'un des principes que Steiger apprend à l'Actors Studio est l'action psychophysique, pour faire coïncider un événement intérieur et une action extérieure qui lui correspond. Pour le personnage du Général Decker, Steiger procède à l'inverse : il dégage son jeu de toute psychologie et montre qu'il joue, qu'il est un acteur et que le personnage est faux. D'une

⁷⁵⁹ Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. 64.

⁷⁶⁰ De Celis, Santiago Rubín. « Confessions of a Hollywood Tough Guy ». *Bright Lights Film Journal, An Interview with Rod Steiger*.

certaine façon, Steiger pousse la Méthode jusqu'à l'extrême et fait de l'action psychophysique une blague, en parodiant l'aspect psychologique.

Le meilleur exemple de cette utilisation satirique de la méthode se trouve aux trois quarts du film, quand Decker/Steiger est miniaturisé par les martiens. Rappelons ici que le film s'inspire de deux jeux de cartes présents dans les paquets de chewing-gum, et ajoutons que dans la série *Mars Attacks!*, Tim Burton s'inspire du numéro vingt-quatre pour le personnage de Steiger : « Card 24 (The Shrinking Ray), for General Decker's shrinking end⁷⁶¹. » Cette carte représente un martien qui projette son rayon rapetissant sur un soldat qui s'expose au danger sans armes, aux traits déformés par l'horreur de la situation, avec la bouche ouverte pour exprimer la terreur et les sourcils froncés. Dans la pièce blindée de la Maison Blanche, le président et les membres du gouvernement entendent du bruit derrière la porte, qui fond soudain sous un liquide gluant vert. Les martiens rigolards entrent avec leur chef en tête. Steiger s'avance, un pistolet dans chaque main, avant-bras repliés en angle droit, dans une posture peu naturelle⁷⁶². Il pointe les deux pistolets vers les martiens et sourit, puis s'avance lentement et dit d'une voix blanche comme dans un murmure, prononçant ses phrases d'un jet : « You think you can do anything you want, well you can't, you see, we are human beings [...] » Ici il appuie sur le « we », le « hu » de « human » et le « be » de « beings ». Il détache chaque mot, chaque syllabe, qu'il prononce d'une voix basse de manière emphatique et solennelle, tandis que sa bouche s'ouvre de plus en plus largement et s'arrondit, comme s'il cherchait à donner un aspect de personnage de dessin animé à sa physionomie. On pourrait faire un arrêt sur image sur lui, et on verrait le dessin d'un personnage qui se pense investi de la parole divine. Puis il s'avance lentement, un vague sourire fou aux lèvres, avec les pistolets qui montent mécaniquement à hauteur de poitrine (encore un geste à

⁷⁶¹ McMahan, Alison. « Mars Attacks! » *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. 110.

⁷⁶² Dans le DVD: « Mars Attacks Clip 6 ».

l'inverse du naturel). Ici on voit l'aspect de démesure et de parodie. Il ressemble à ce soldat blême sur la carte Topps qui avance pour se faire tuer. Tim Burton souligne l'aspect enfantin du jeu des acteurs dans son film, comme Steiger qui joue à la guerre et au soldat qui s'avance sans peur devant le danger : « I'm so lucky to work with actors who aren't heavy Method [...] You're acting like you did when you were a kid-let's pretend. So, we have all these great actors . . . pretending! [...] I'll tell you that right now. It's fab⁷⁶³! » Tim Burton montre les dessous de la Méthode avec le personnage de Steiger, montrant que ce n'est qu'une fabrication comme une autre. La satire de la Méthode consiste à grossir et amplifier les actions psychophysiques afin d'en révéler grossièrement les ficelles. On peut lire chaque sentiment du personnage de façon exagérée à travers ses gestes.

Sa gestuelle et sa voix deviennent encore plus dignes d'un personnage de dessin animé, définitivement fiction et loin de tout naturalisme, quand il se met à tirer par rafales sur les martiens, avec les deux pistolets en même temps, les bras se baissant et se levant légèrement au rythme des balles, comme s'il faisait la circulation sur l'aire de décollage d'un aéroport. Il fait une démonstration de force avec gestes exagérés et ostentatoires, avec le corps entier contracté et compact comme s'il n'était que muscles et force invincible. Le chef des martiens vise alors Decker avec une arme qui envoie des rayons circulaires bleus. Le Général continue à s'égosiller : « Do you hear me? We'll fight you in the beaches; we'll fight you in the streets. » Son ton est solennel, comme un ultimatum et une menace, une déclaration de guerre. Il semble réciter un texte qu'il s'est longtemps répété à lui-même, comme un rêve dit à voix haute ou un film dont il s'imagine le héros. Sa voix devient plus forte : « We'll never, never surrender. » Au fur et à mesure de ces paroles, il rapetisse. Sa voix change progressivement comme s'il venait de respirer de l'hélium, elle devient voix de

⁷⁶³ Warren, Bill. « Tim Burton Attacks! » *Tim Burton: Interviews*. By Tim Burton and Kristian Fraga. Jackson: U of Mississippi, 2005. 113.

dessin animé, aigüe et accélérée, complètement fautive : « Old glory will win. » Maintenant minuscule, sa voix devient celle d'un petit garçon : « Democracy will survive. » Quand il réalise qu'il est microscopique, il jette ses armes en disant : « We will never, never surrender. » Enfin le Steiger miniature regarde le chef martien et lui lance un geste de défi, avec la main index pointé qui s'agite de bas en haut pour appuyer la certitude de ce qu'il dit : « We will win. The eagle will be triumphant. » Ici la scène atteint le sommet de la satire. Le chef martien lève sa botte au-dessus de lui pour l'écraser. Steiger lève les bras comme pour se protéger. C'est son dernier geste. Le martien l'aplatit au sol dans un bruit de tube de dentifrice qu'on presse : « and the belligerent fan of atomic warfare General Decker is reduced to a blabbering thing the size of a mouse⁷⁶⁴ ». Helena Bassil-Morozow décrit Decker comme un fanatique agressif, mais depuis le début du film c'est le seul clairvoyant qui refuse de s'abandonner à la liesse et l'excitation générale. Il tente de mettre en garde le Président et tous les autres, mais nul ne l'écoute. Le gros dur devient un peu le bouc-émissaire, celui que personne n'écoute et qui se sacrifie pour les autres. Christian Viviani indique aussi que Decker dérange le politiquement correct car il n'est pas complètement fou et irresponsable comme le Général Jack Ripper (Sterling Hayden) dans *Dr. Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick : « dans toute politique-fiction, l'action irresponsable du militaire fou est repoussée jusqu'à la dernière minute et son exécution accidentelle provoque l'apocalypse. Ici, le militaire est peut-être plus sensé qu'on ne le pense, et son action sans cesse retardée n'empêche finalement pas l'apocalypse. Au pays du politiquement correct, Tim Burton brouille la donne en s'interrogeant sur le bien-fondé du préjugé⁷⁶⁵. » Le personnage de Steiger ne se limite donc pas à une image de jeu de carte mais contient une certaine complexité, en tant que le seul homme faisant preuve de discernement. En même temps, il manque

⁷⁶⁴ Bassil-Morozow, Helena Victor. « The Green Alien: *Mars Attacks!* (1996) ». *Tim Burton: The Monster and the Crowd: A Post-Jungian Perspective*. 167-168.

⁷⁶⁵ Viviani, Christian. « *Mars Attacks!* Smalltown, USA ». *Positif*, mars 1997. 6.

notoirement de mesure et de discrétion. Il devient celui qui expose tout haut les pulsions de violence et de peur des autres. Devant la menace d'extermination par les martiens, il a d'abord pensé à l'arme atomique, finalement avalée comme un cornet de glace par un petit engin spatial des martiens. Il ne lui reste plus que la confrontation face à face, en désespoir de cause. L'attaque de Decker, si elle semble ridicule et vaine, surtout face aux rayons miniaturisant des martiens, se justifie comme dernière défense possible devant des martiens qui rigolent même devant la bombe atomique.



L'attaque individuelle du Général Decker et sa miniaturisation par les martiens. Sur le mode du cartoon, Steiger s'adonne à une performance extérieure et devient personnage de dessin animé.

On comprend alors que la performance de Steiger procède de l'excès autant que de la satire : « Tim Burton a toujours su choisir les comédiens les mieux à même de glisser subrepticement d'un jeu mesuré vers un autre : celui, diamétralement opposé, des plus grands

débordements⁷⁶⁶. » Steiger glisse en effet d'un jeu contrôlé dans la lignée de Stanislavski qui demande beaucoup de concentration vers une performance excessive qui accentue la gestuelle et la voix de son personnage sans entraves. Decker se pose donc comme un personnage excessif jusqu'à l'absurde, plus qu'un personnage dément ou irresponsable. Dans ce sens il conserve une grande cohérence : le gros dur est conscient du danger qui menace son pays, il utilise toutes les ressources à sa portée pour le défendre, avant de risquer sa vie pour son pays. En tant que Général de l'armée américaine, il témoigne d'un amour patriotique, prêt à se mourir pour son pays. Cynthia Baron and Sharon Marie Carnicke soulignent que la Méthode implique des personnages cohérents : « Narratives with recognizable characters that have coherent personalities and familiar desires are identified as Stanislavskian and the "Stanislavskian" actor is often thought to create his or her character by merging self with role⁷⁶⁷. » Dans ce sens, le jeu de Steiger dans *Mars Attacks!* procède bien de la Méthode, car la cohérence de son personnage rejoint l'acteur Steiger, qui a décidé de devenir acteur pour que plus jamais on ne manque de respect envers sa famille. La famille du Général Decker, c'est les Etats-Unis, sa patrie. Quand il voit les martiens pénétrer dans la chambre forte de la Maison Blanche en rigolant, il ne peut supporter ce manque de respect, qui déclenche certainement sa démonstration de force tournée en ridicule par les martiens.

Un autre passage montre la satire de la Méthode, quand l'acteur adopte une gestuelle et une voix qui se font le prolongement complet de ses émotions intérieures, jusqu'à parodier et mimer ce qu'il ressent, comme s'il expliquait à un sourd la situation. Alors que la deuxième visite des martiens est imminente, Donald Kessler (Pierce Brosnan) et le président optent encore pour un accueil amical, oublieux du massacre qui a suivi la première visite, ce

⁷⁶⁶ Cieutat, Michel. « Un Jeu Protéiforme: Tim Burton et ses acteurs ». *Positif - Revue mensuelle de cinéma*, 03 2012. 104.

⁷⁶⁷ Baron, Cynthia. Carnicke, Sharon Marie. *Reframing Screen Performance*. 159.

qui rend Steiger fou. Paul Cantor remarque ici la fustigation de la réduction des relations humaines aux influences culturelles de chacun :

The film emphasizes the absurdity of Kessler's position by counterpointing it with a more pragmatic response by an old-style general named Decker (Rod Steiger), who is a throwback to the trigger-happy military figures of the 1950s movies. Decker's advice to the president concerning the Martians is concise and to the point: "Let's nuke them now." [...] Yet even in the face of Martian violence, Decker does not prevail, as Kessler finds a way of explaining the initial disaster by falling back on his relativism: "This could be a case of cultural misunderstanding."⁷⁶⁸

Tandis que Decker/Steiger semble conscient de la cruauté du monde, Kessler se situe dans le déni et la simplification, avec le concept des différences culturelles et de la communication interculturelle⁷⁶⁹. Perdu dans ces représentations ici coupées du réel, Kessler devient la première victime de sa compréhension biaisée de la situation : tout le malentendu est pour lui, et dans son incapacité à reconnaître les messages de haine et les intentions meurtrières des martiens. Suite à cette réunion au sommet, Steiger sort dans le couloir et s'adresse à deux soldats : « They don't know what the hell they're talking about. » Il reprend sa respiration qui se fait plus courte comme s'il étouffait : « liberals, intellectuals, peace monsters, idiots ! » Ici se dévoile un Decker « militaire profasciste et antirouge⁷⁷⁰ », pour reprendre la description d'Antoine De Baecque que Paul Cantor qualifierait certainement d'absurde et d'utopiste. En effet, d'une part Tim Burton refuse la catégorisation de son film en tant que politique, et d'autre part le personnage de Decker se montre avant tout pragmatique. De plus, nulle mention n'est faite dans le film d'un quelconque lien avec le fascisme ou le communisme⁷⁷¹ !

⁷⁶⁸ Cantor, Paul A. « *Mars Attacks! Tim Burton and the Ideology of the Flying Saucer Movie* ». *Invisible Hand in Popular Culture: Liberty vs. Authority in American Film and TV*. 149.

⁷⁶⁹ Dans le DVD: « Mars Attacks Clip 7 ».

⁷⁷⁰ De Baecque, Antoine. « Mars Attacks! Mad Movie! » *Tim Burton*. 126.

⁷⁷¹ S'agirait-il d'un malentendu culturel de la part d'Antoine De Baecque?

Pour revenir à la scène du film, Decker/Steiger laisse un silence bref entre chaque mot et fait traîner chaque syllabe entre ses dents en crescendo jusqu'au « Idiots ! » qu'il hurle, tête inclinée vers le haut, regard au plafond, main levées et doigts dirigés vers le haut dans le prolongement des bras, avant-bras devant la poitrine en angle droit, et paumes de main parallèles. Puis il redevient silencieux, baisse les bras au ralenti et remet sa tête droite simultanément, comme un robot. Ici la parodie de la Méthode opère dans le registre de l'étrangeté : les gestes semblent devenir l'inverse du naturalisme ; ils évoquent des mouvements d'arts martiaux tandis que sa voix se perd dans les hauteurs, cri venu du cœur et semblant s'adresser à Dieu. Steiger procède à un grossissement, un effet de loupe sur des mouvements d'exaspération et de démonstration, devant l'indifférence générale que suscitent ses indignations. Nul ne l'écoute, même les deux soldats semblent tout au plus feindre de l'écouter. Quittant le jeu réaliste, Steiger mime et schématise ses sentiments : une fois de plus si l'on faisait un arrêt sur image, on verrait le dessin d'une personne dans la posture de la supplication et du désespoir. L'acteur divise son jeu en séquences comme s'il exposait la mécanique de son jeu face aux spectateurs : d'abord le cri d'impuissance, puis le retour à la normale, avec des gestes mécaniques pour passer d'un état à l'autre sans transition.



Decker, ignoré de tous et incapable de se faire entendre, pousse un cri d'impuissance : « Idiots ! ».

Le mélange entre Méthode et science-fiction satirique donne au gros dur une image archétypale d'acteur de la Méthode/de général de l'armée jusqu'au-boutiste qui ferait n'importe quoi pour son rôle/pays. La barrière entre réalité et fiction, et entre acteur et personnage, semble donc plus tenue que ce que Tim Burton affirme, quand il dit que tout cela n'est que fabrication. En témoigne le choix des comédiens par le réalisateur, qui implique déjà une forme de critique sociale : « I sort of sectioned off the casting into two different types of people: people who I like, and then people who I thought represented certain aspects of culture and society that were more satirical⁷⁷². » Dans ce sens Steiger représente la Méthode et l'Actors Studio, et est utilisé pour ce qu'il représente. Tim Burton choisit certainement aussi Steiger pour sa présence à l'écran, et sa faculté à tout exprimer à travers le corps : « Il y a cette qualité que j'aime avoir chez tous mes interprètes (je pense aussi à Johnny Depp) qui est celle des grands acteurs du muet. Vous les regardez, ils n'ont pas besoin de parler, et ils projettent des sentiments, des émotions. Pour moi, c'est une des manifestations du pouvoir du cinéma⁷⁷³. » Rod Steiger dans *Mars Attacks !* se distingue en effet par un jeu dont la voix et le corps deviennent texte. Il garde une cohérence des gestes qu'il transforme de manière comique en les amplifiant, en modifiant le rythme et en jouant sur la contraction des muscles pour paraître plus massif , ce qui évite à son jeu de tomber dans l'absurde et de rester dans la lignée de la Méthode. Comme le souligne Rick Kemp, Stanislavski recherche une unité entre corps, voix, esprit, respiration : « Cognitive science shows us that it is not simply the shape (or “form”) of a posture or gesture that is involved in meaning. Factors such as breathing patterns, level of muscular tension and tempo of movement are also critical in the reflexive relationship between thought, feelings, and

⁷⁷² Burton, Tim, and Mark Salisbury. *Burton on Burton*. London: Faber and Faber, 2006. 152.

⁷⁷³ Ciment, Michel. Vachaud, Laurent. « Entretien: Tim Burton: Pour Moi, l'Imaginaire Est Plus Vrai ». *Positif*, 03 2004. 15.

expression⁷⁷⁴. » Steiger ajoute des détails, tels un regard dirigé vers le plafond, des doigts tendus ou l'alternance entre des parties du corps tendues et d'autres relâchées. De cette façon il évite l'écueil dont parle James Naremore : « I should add that broadly comic films, which often provoke alienated styles of performance, depend on exaggerated forms of bodily incoherence, often resulting in a sort of expressive anarchy⁷⁷⁵. » Steiger utilise Stanislavski et la Méthode pour conserver une cohérence et une touche de naturalisme au milieu du chaos.

Une performance-plaisir

Dans cet univers de pastiche des films de soucoupes volantes, Steiger parodie le gros dur-type dans le cinéma hollywoodien : un homme fort physiquement et mentalement, violent, menaçant et masculin à l'extrême, qui ne montre jamais de vulnérabilité, de sentimentalité ou de tendresse. Quand Antoine De Baecque mentionne le choix des acteurs de Tim Burton pour le film, il liste ceux que le réalisateur adore, et ceux qu'il choisit pour les besoins de la satire, dont Steiger : « Le tout donne un film peu sérieux où chacun s'est beaucoup amusé, de la conception au tournage, en prenant grand soin et grand plaisir à tenir sa place dans cet immense jeu de massacre⁷⁷⁶. » C'est une nouvelle facette du jeu de Steiger qui peut s'exprimer dans le film, entre clown méchant et grand guignol. Sa performance humoristique semble s'inspirer de Tex Avery, et recourt aux grimaces et gestes grotesques.

Le général Decker éloigne toute notion de glamour qui accompagne souvent la fascination pour les gros durs. Dans son livre de photographies de gros durs accompagnées de biographies, John Wyatt prétend que la notion de gros dur ne se définit pas, mais correspond à une évidence, dans une optique apparemment essentialiste : selon lui, quand on se trouve en présence d'un gros dur, on le sait. Il écrit : « the idea that throughout runs the common

⁷⁷⁴ Kemp, Rick. *Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*. Florence, KY, USA: Taylor and Francis, 2012. 6.

⁷⁷⁵ Naremore, James. *Acting in the Cinema*. 76.

⁷⁷⁶ De Baecque, Antoine. « Mars Attacks! Mad Movie! » *Tim Burton*. 126.

denominator of 'badassery'. The tough guy is an ideal come to life, a label, a badge of honor, or distinction [...] The tough guy promises violence – Whether it be somewhere in his sordid past, his daunting present, or his menacing future⁷⁷⁷. » Ce modèle du gros dur en tant que croyance se rapproche presque du réel merveilleux d'Alejo Carpentier⁷⁷⁸, qui associe le quotidien avec des expériences extraordinaires, ce qui souligne une différence subtile entre essentialisme et réel merveilleux. Selon Wyatt, le gros dur devient figure extraordinaire, et repose sur une croyance, plus que sur des constructions intellectuelles. Ainsi le Général Decker de *Mars Attacks!* parodie avec cynisme la croyance en des gros durs qui sauvent le monde, aux pouvoirs illimités. L'acteur devient icône de jeu de cartes et signale un vide derrière la croyance. Decker représente l'échec et la satire de la croyance en des figures héroïques dans un film cynique.

Le masculin vers le féminin : vers un au-delà des modèles-types

The Piano (1993), *In the Heat of the Night* (1967), *Smoke* (1995) et *Mars Attacks!* (1996) donnent à Keitel et Steiger des personnages moins méchants et moins durs, pour lesquels leur performance s'adoucit. Les marginaux deviennent héroïques, comme Baines/Keitel qui dépasse les conceptions victoriennes qui enferment les femmes dans une position d'objet et reconnaît Ada/Holly Hunter en tant que femme, ou Gillespie/Steiger qui devient justicier pour sauver la vie de Virgil/Sidney Poitier, et le protège face aux racistes de sa petite ville. Dans *Smoke*, Auggie/Keitel donne une grosse somme d'argent à une ex-petite amie pour qu'elle paie la cure de désintoxication à sa fille, même s'il se doute qu'il n'est

⁷⁷⁷ Wyatt, John. *Tough Guys*. 4.

⁷⁷⁸ Carpentier, Alejo. « On the Marvelous Real in America ». *Magical Realism: Theory, History, Community*. By Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 75-88.

certainement pas le père de cet enfant. Enfin, Decker/Steiger tente de sauver son pays au péril de sa vie et offre son corps aux pistolets miniaturisants des martiens, se battant jusqu'au bout sans jamais manquer de courage. Courage, générosité, et douceur caractérisent des performances qui leur permettent de figurer des personnages qui se transforment pour le meilleur (Gillespie/Steiger qui devient moins raciste), pour l'amour (Auggie/Keitel qui renonce à posséder Ada pour accepter le manque et le désir), la tendresse (la douce amitié entre hommes dans *Smoke*), et le plaisir (la relation torride de Baines et Ada, l'attendrissement de Gillespie suite à sa rencontre avec Tibbs, ou encore le plaisir de raconter des histoires dans *Smoke*, tandis que Steiger a le plaisir de s'adonner à un nouveau type de jeu dans *Mars Attacks!* et de se libérer des contraintes de la Méthode).

Dans ce contexte d'allègement de la douleur, de la violence et de la solitude, et d'apaisement par le biais de l'amitié et de l'amour, Keitel et Steiger peuvent composer avec des circonstances moins tragiques. En effet selon Stanislavski, les circonstances priment sur le genre : « The approach to drama and tragedy, or to comedy and vaudeville, differs only in the given circumstances which surround the actions of the person you are portraying. In the circumstances lie the main power and meaning of these actions. Consequently, when you are called upon to experience a tragedy do not think about your emotions at all. Think about what you have to *do*⁷⁷⁹. » Cette méthode permet d'éviter une approche essentialiste pour se baser sur l'interaction entre le personnage et les circonstances, qui font constamment évoluer un personnage à l'identité mouvante et toujours changeante. Le contexte de rencontres positives à l'écran (Baines et les Maoris/ Baines et Ada ; Gillespie et Tibbs ; l'amitié entre Auggie, Paul Benjamin (William Hurt), Thomas 'Rashid' Cole (Harold Perrineau) et tous les autres de

⁷⁷⁹ Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares (1948)*. London: Bloomsbury Academic, 2013. 130.

la boutique de cigares) et sur le tournage (Steiger et Tim Burton⁷⁸⁰), et les circonstances (développements positifs de l'intrigue, et dénouements vers l'espoir), donnent lieu à un renouveau du modèle de gros dur-type.

En effet, au lieu de rechercher l'héroïsme et l'au-delà des lois, la transgression pour Baines, Gillespie ou Auggie se situe dans la négociation avec les lois, l'ouverture d'une faille qui leur permet de se sentir libres d'aimer. Ils profitent de leur position marginale. De la même façon, Steiger dans *Mars Attacks!* prend la liberté de satiriser la Méthode dans un film Hollywoodien à gros budget. Alors qu'ils se démarquent des lois sociales, les personnages deviennent des héros à leur manière, en maniant l'art de trouver une marge de liberté, de plaisir et de joie dans le partage, les sentiments et les actes généreux. Par exemple, Baines se lance dans relation avec une femme mariée, et Gillespie se noue d'amitié avec un afro-américain, ce qui provoque la colère de tous les habitants de Sparta. Lynne Segal indique que pour Norman Mailer et pour la plupart des américains d'après-guerre, Ernest Hemingway incarne la « vraie » virilité, définie par un certain type d'activités et de valeurs : « the boxing, big-game hunting, shooting, fishing, drinking, swearing, whoring champion of any and every manly pursuit - were both crafted to teach the world the meaning of manhood: tough, patriotic, North American masculinity⁷⁸¹ ». Dans ce sens, les performances de Keitel et de Steiger dans les quatre films étudiés dans cette partie transforment les attributs du *tough guy*-type et délaissent leurs activités habituelles : Baines abandonne son métier de pêcheur de baleines qui voyage autour du monde pour construire une famille avec Ada, Gillespie dépasse

⁷⁸⁰ Steiger parle d'une belle rencontre avec Tim Burton, et apprécie beaucoup le tournage: « Steiger noted he liked the extemporeneous atmosphere of working with Tim Burton. » Biodrowski, Piotr. « Martian Victim Rod Steiger ». *Cinefantastique*. 20.

⁷⁸¹ Segal, Lynne. « Competing Masculinities (I): Manliness - The Masculine Ideal ». *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. 94-95.

un racisme culturel et une forme de fierté nationaliste pour le Sud pour s'ouvrir à Tibbs⁷⁸², et Auggie met de côté son aspect macho pour venir en aide à son ex –copine. Quant à Steiger dans *Mars Attacks!*, il se moque de lui-même et son besoin de respect en acceptant un personnage auquel les autres manquent constamment de respect et de considération.

Si les circonstances et les actions des personnages libèrent Keitel et Steiger des contraintes d'une relation à un modèle de masculinité avec lequel ils se débattent, ils se déplacent aussi en direction d'un modèle-type féminin. Lynne Segal parle également des attributs de la quintessence féminine : « No one can be 'that male' without constantly doing violence to many of the most basic human attributes: the capacity for sensitivity to oneself and others, for tenderness and empathy, the reality of fear and weakness, the pleasures of passivity - all, of course, quintessentially 'feminine'⁷⁸³. » D'abord on pense à Baines/Keitel, qui se montre sensible, tendre et empathique envers Ada, et parfois passif dans son désir. Ensuite il y a son personnage dans *Smoke*, empathique, contemplatif et zen, se régalant de raconter et d'écouter. Steiger figure un shérif sensible, blessé par le rejet des autres et attentif à Tibbs, comme un frère protecteur. Enfin, il devient « passif » pour le réalisateur Tim Burton, devenant pour lui objet de cinéma.

⁷⁸² Néanmoins il utilise beaucoup les insultes, et boit énormément. Sans adopter un point de vue binaire, qui distinguerait deux modèles absolument différents de masculinité et de féminité, on peut voir comment les personnages naviguent entre les deux modèles sans les opposer.

⁷⁸³ Segal, Lynne. « Competing Masculinities (I): Manliness - The Masculine Ideal ». *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. 97.

CONCLUSION

Pour aborder le modèle du gros dur sans appliquer de catégories ou de classements binaires qui procèdent par inclusion ou exclusion (ce qui appartiendrait ou n'appartiendrait pas à la catégorie « gros dur »), sans dépasser les limites du corpus tout en choisissant une variété de films qui représentent la diversité de la carrière des acteurs, sans restreindre la performance de Keitel et de Steiger à une technique de jeu (la Méthode), ou à un emploi-type (le gros dur), sans non plus limiter leur carrière à une période ou un âge, il a fallu naviguer en prenant en compte la technique de l'acteur selon des micro-analyses qui mettent en valeur la singularité et la créativité de chaque performance, et la portée culturelle de leur personnages. L'objectif de dépassement des binarismes et de mise en évidence de la complexité a nécessité également une méthode qui ne se situe ni dans la dénonciation des modèles de masculinité, ni dans l'apologie de ces derniers. Enfin, la difficulté d'approfondir les enjeux moraux sans sombrer dans une dichotomie entre Bien et Mal, est apparue dans une thèse qui analyse des personnages souvent dans l'illégalité et la criminalité. Ma contribution aux études de performance au cinéma et de masculinité se pose donc comme une déconstruction du jeu de l'acteur, des modèles de masculinité à l'œuvre dans les films, et un point de vue poststructuraliste au point de vue décentré. Pour mettre à jour l'interaction entre performance et personnage, entre personnage et société, entre acteurs et industrie hollywoodienne, enfin entre conceptions de l'identité et modèles de masculinité, j'ai d'abord visionné une cinquantaine de films avec Keitel, et autant avec Steiger, ainsi que leurs interviews pour la

radio et la télévision, puis j'ai lu les ouvrages consacrés à Keitel et à Steiger, des articles journalistiques et académiques sur les films, les acteurs, et les réalisateurs. A ce stade, j'ai pu procéder à une pré-sélection, afin d'opter pour seize d'entre eux, huit par acteur. Cette sélection ne se veut ni exhaustive par rapport à ma problématique, ni idéale.

Mon souci a été de combiner micro-analyses et diversité de performance, dans le contexte du gros dur et de la Méthode. Les films choisis offrent une diversité de performances, de registres, de genres, mais aussi de réception. Certains films comme *Pulp Fiction*, *Bad Lieutenant* ou *On the Waterfront* ont donné lieu à de nombreux essais et écrits, tandis que d'autres films comme *Jubal*, *The Neighbor* ou *Crime Spree* ont peu ou pas été étudiés et commentés, que ce soit dans la presse ou dans d'autres ouvrages. Dans cette optique de centrer ma recherche sur la performance des acteurs et sur la masculinité avant tout, plutôt que d'axer ma thèse sur les films ou les réalisateurs, ma technique d'analyse et la pluridisciplinarité de mes ressources théoriques permettent d'aborder tous les types de films, qu'ils aient été ou non reconnus et pris en compte par la critique et les universitaires. De cette façon, ma thèse, je l'espère, propose d'aller au-delà d'un binarisme entre ce que les journalistes et les universitaires évaluent comme un bon film, et les films frappés de l'étiquette « mauvais » et condamnés à l'invisibilité. Mon intuition était que les acteurs doivent redoubler d'imagination et de travail dans les films qui ne leur facilitent pas la tâche, et de ce point de vue Keitel et Steiger se distinguent par leur professionnalisme et leur capacité à rendre leur performance intéressante. En axant mon choix selon l'angle acteur-personnage-masculinité, plutôt que sur des catégories de genre (western, gangster, etc.), je n'ai pas voulu exclure une méthodologie : j'ai tenu en effet à rassembler des genres différents, tels que des westerns, des films de gangster, des comédies, des mélodrames, tout en montrant l'hybridité des films et la complexité des genres. Par exemple, *In the Heat of the Night* mêle comédie et mélodrame, et *Jubal* correspond à un type de western psychologique. La

problématique de l'identité (de l'acteur et du personnage) en lien avec les modèles de masculinité et les circonstances dans le film guident donc la thèse et la structurent.

Ainsi, dans un premier temps, le choix de films de gangsters, parallèlement à l'exposition de la Méthode, sert de base à une incursion dans des univers durs, un travail de terrain de la part des acteurs, et la tendance aux personnalités multiples qui se dessinent chez des personnages dont le métier implique le crime et le déni des émotions et des sentiments. Les personnages de gangsters laissent apparaître des modèles de masculinité suicidaire, violente et mélancolique, en lien avec les troubles de l'identité qui en découlent. L'opposition entre vie intime et vie professionnelle pour Sport/Keitel dans *Taxi Driver* et Charley Malloy/Steiger dans *On the Waterfront* crée une forme de schizophrénie et une scission entre actions et sentiments. Les acteurs figurent ce décalage par l'harmonie psychophysique et la prise en compte des circonstances, dans la lignée de Stanislavski. Ils utilisent aussi leur voix à la manière de musiciens, pour construire leur personnage. Dans *Pulp Fiction*, Winston Wolf/Keitel parle vite et agit vite. Ce jargon et cette performance professionnels masquent un vide intérieur compensé par un numéro de masculinité factice et reconnu par la société. Dans *The Neighbor*, Myron Hatch/Steiger se distingue par une voix double : tantôt l'enfant prend possession du corps et de l'esprit de l'homme, comme un double monstrueux qui hante l'adulte et le fait régresser à l'état infantile, et se manifeste d'abord par une voix plaintive, aiguë et brisée, signe d'une immaturité affective pathologique ; tantôt le médecin exploite son pouvoir social et sa maturité professionnelle et manipule les autres d'une voix douce et paternaliste, lasse et déprimée. L'observation de la voix comme une partition de musique caractérise le travail de la voix tel que le préconise Stanislavski.

La dichotomie entre l'intime et le professionnel, entre la maturité affective et professionnelle, enfin entre les intentions des personnages et leur reconnaissance sociale, continue avec les personnages de Zammeti/Keitel dans *Crime Spree* et de Capone/Steiger.

Tous deux parrains de mafia respectés et craints, ils exploitent leur performance de mafieux comme on enfle un costume de théâtre, dissimulant une absence de désir, une déprime et une mélancolie pour le premier, et un désir de rester dans la toute-puissance de l'enfance au mépris de tout et de tous pour le deuxième. Keitel et Steiger procèdent encore de l'harmonie psychophysique afin de combiner intentions, super-objectifs et actions. Déjà mort, Zammeti trimballe sa lassitude et son autorité installée, ayant atteint son objectif de respectabilité, c'est-à-dire une forme de néant. Poursuivant sa soif de dictateur, Al Capone retourne aussi aux grandes frustrations de l'enfance, pris dans un cercle vicieux entre satisfactions de son ego et limitations du réel. Ici se posent deux problèmes insurmontables pour Zammeti et Capone : ils restent dans un circuit marginal et illégal, exclus des sphères de pouvoir légal ; et ils se heurtent à une confusion entre désir personnel et soif de reconnaissance. Cet amalgame les mène à une conception infantile du désir en tant que soif de pouvoir, et les prive de toute possibilité de joie et de partage. Keitel et Steiger figurent la douleur et l'enfermement dans une spirale de violence et de pauvreté affective, enlevant tout glamour à leur personnage et soulignant leur vanité, leur primitivité et leur inconséquence.

Enfin, Charlie/Keitel dans *Mean Streets* figure directement l'enfermement et la destruction de son identité provoqués par un environnement raciste, violent et primitif, sans horizons autres que la mafia ou l'église. Brimant chacun de ses désirs et n'écoulant que son sentiment de culpabilité, Charlie mène une vie de tristesse, ou plutôt survit dans un univers où n'existe que le spectacle d'une masculinité dépassée quoique baroque, et non dénuée d'humour et d'espièglerie. Coincé dans ses costumes, Keitel calque ses mouvements sur le sentiment de peur : peurs de ne pas être conforme à l'image qu'on attend de lui, de la violence qui peut exploser à tout moment, de ne pas obtenir le restaurant dont il rêve, de ne pas se comporter en bon catholique devant Dieu, de ne pas exercer correctement sa religion. Charlie, en proie à son obsession de fidélité à la religion et à la famille, rejoint

O'Meara/Steiger dans *Run of the Arrow*, dans le sens où ce personnage étouffe dans ses convictions nationalistes et sa haine du Nord, amoureux d'un Sud mythique dans lequel il ne perçoit que fierté et beauté, et auquel il s'identifie jusqu'à l'absurde et au déni de la défaite lors de la Guerre de Sécession, ne réalisant même pas ses propres contradictions quand il devient Sioux et apprend à maîtriser leur langue. Fidèle à une interprétation limitée et stigmatisante d'un modèle de masculinité italo-américaine et mafieuse, Charlie/Keitel n'existe que par la peur et la culpabilité. Fidèle à une idée nationaliste et stéréotypée de l'identité du Sud, O'Meara/Steiger développe un sentiment de haine et un complexe d'infériorité.

Cette première partie décèle donc la tristesse et la mélancolie à l'œuvre dans les représentations mentales limitantes de l'identité culturelle, nationale et masculine. Tous les personnages étudiés se démarquent par leur obsession de respectabilité et de reconnaissance pour leur conformité à un modèle de masculinité dure et dominante. Point d'art, de sentiments, de philosophie, enfin nul désir de culture ou d'apprentissage ne viennent éclairer des existences dédiées au vol, au recel, au trafic de drogues ou d'alcool, à la bagarre, à la prostitution, au meurtre ou à la guerre. Il semble qu'un gros dur doive se consacrer à des activités de gros durs. Ces univers où rien ne vient transcender une relation dure et directe au réel dictent une existence de survie, où tout est question de vie ou de mort. La dureté de cet univers correspond aussi au contexte économique et social, dans le sens où tous ces personnages se posent comme des *outsiders*, en marge de la société dominante qui a le pouvoir. Dans l'illégalité et les réseaux parallèles, il semble que ces microcosmes aient perdu l'espoir de construire un avenir et survivent dans une forme de vie suicidaire. Si les conditions économiques, sociales ou nationales, c'est-à-dire les circonstances, n'expliquent pas tout de l'adhésion à l'image de gros dur, il semble qu'elles en favorisent le développement. En effet, sans conclure à un parallèle absolu entre vie dure et hommes durs,

ces films soulignent souvent les peurs de ne pas correspondre à la norme, de se retrouver exclu d'un monde mythique où les problèmes n'existent pas, enfin le désir de rester enfant avec un sentiment de toute-puissance. Keitel et Steiger montrent leur souhait de révéler les aspects infantiles et mélancoliques de leurs personnages au travers de leur performance, dans un souci de vraisemblance et par leur travail sans concessions. Sans peur d'affronter le côté obscur de l'être humain et de leurs personnages, leur performance se caractérise par la prise de risque et la figuration de l'ombre plutôt que de la lumière. Bien sûr il semble périlleux de distinguer entre la part de conscient et de l'inconscient dans la performance des acteurs, mais en étudiant la technique de façon microscopique et détaillée, on arrive à déceler certains aspects du travail. Pour conclure sur la première partie, on pense à Judith Butler lorsqu'elle parle de mélancolie du genre, du renoncement des hétérosexuels à la multiplicité d'objets de désir, et à un amour complet de soi-même, en tant que femme ou en tant qu'homme hétérosexuels. Ainsi le gros dur serait l'homme hétérosexuel qui ne veut renoncer à se considérer lui-même/son sexe/son genre en tant qu'objet de désir et d'amour.

Cet idéal d'amour de soi envers et contre les schémas normatifs prônés par la société va de pair avec la satisfaction de tous les désirs et de toutes les envies. Le malentendu des gros durs se trouve dans l'amalgame entre amour adulte de soi et amour inconditionnel enfantin ; mais aussi dans la confusion entre plaisir et déni des limites, et entre désir de s'accomplir en tant qu'humain et désir de devenir Dieu. Dans l'idée de performances-prises de risque qui dévoilent la dichotomie entre image et intériorité, et de dénoncer les mascarades sociales, la deuxième partie se concentre sur des performances-événements, qui se caractérisent par l'excès et la transgression, ainsi que la figuration de la tragédie et des aspects les plus obscurs de l'humanité. Pour *Bad Lieutenant*, Keitel s'offre nu à la caméra, gémissant les bras en croix, et figure les scènes de prise de drogue avec une vraisemblance saisissante. Il donne une vraisemblance aux scènes les plus allégoriques, comme celle de la

masturbation devant les deux jeunes qui miment une fellation pour éviter une amende pour conduite sans permis. Où commencent et où s'arrêtent la préparation et l'engagement personnel de l'acteur pour le film ? Il semble difficile de le définir, entre les bribes confiées en interviews sur l'observation de cadavres sur de vraies scènes de crime pour comprendre la vie des policiers et la présence de sa vraie fille Stella Keitel sur le tournage et dans le rôle d'une des filles du Lieutenant. D'après ses observations Keitel crée un personnage allégorique de la transgression, du suicide et de la fuite dans l'oubli, à travers une performance des plus précises, qui prend en compte l'évolution du personnage, la gradation dans la prise de stupéfiants et dans la douleur, la frustration et le sentiment d'impuissance. Ici le gros dur devient l'emblème de l'interdit, de la transgression et du plaisir sans limites, jusqu'à la destruction de soi, du déni des limites psychiques et physiques. Ce dépassement des interdits et des limites se donne également à observer dans *Jubal*. Pinky/Steiger représente le symptôme du dérèglement et de la violence de la psyché. Il transgresse l'interdit œdipien, viole la figure maternelle et la tue par accident, et provoque également accidentellement la mort de la figure paternelle. La part accidentelle de ces événements rend complexe un personnage ambivalent, avec ses velléités d'action. Steiger figure ce va-et-vient entre pulsions et intentions, dans un contexte qui favorise le basculement dans les pulsions. Le western psychologique de Delmer Daves met en cause une vision idyllique de la nature et la croyance selon laquelle l'homme peut soumettre la nature à ses désirs. Le ranch au milieu d'une belle nature sauvage devient un environnement favorable à l'exaltation des passions. Culture et nature s'opposent ici, la nature devenant non un moyen de transcender les pulsions mais un facteur aggravant.

Le gros dur incarne ainsi la nature, le refus de la culture, il devient la représentation d'une conception binaire de la culture occidentale (en se rappelant que la seule utilisation de ce terme implique une binarité entre occident et orient, ici entendue en tant que relation de

pouvoir économique entre dominants et dominés). Le Lieutenant devient bête malade, et Pinky bascule vers l'animalité. Ici les films pourraient prendre un statut cathartique pour purger les passions du spectateur, mais la performance des acteurs rend difficiles l'identification et la catharsis. Keitel ne montre aucun plaisir, mais toujours une forme de soulagement et d'apaisement avec les drogues, d'obsession malade avec le jeu, enfin il figure la violence de l'addiction, sans compensations ni joie ni exaltation. Seules la douleur, la folie, l'épuisement et l'isolement se dégagent de sa performance, jusqu'à la poursuite de rédemption comme seul espoir. Steiger, de façon similaire, appuie sur l'aspect de perte de soi et de panique lors de la perte de contrôle. Plutôt que de figurer un personnage affirmé et déterminé, il marque des pauses, des temps d'incompréhension et d'hésitation, et son regard souvent opaque et sans autre expression que le ressentiment et le sentiment de rejet traduit avant tout un désir d'être aimé et accepté. Ainsi la complexité de leur performance provoque l'interrogation et la modération dans le jugement. Sans opposer le Bien et le Mal, les deux acteurs figurent la relation complexe et ambiguë aux notions de Bien et de Mal.

Puis la deuxième partie aborde des rôles moins iconiques et symboliques pour plonger dans des performances plus singulières, avec des circonstances précises. D'abord dans *Fingers*, les circonstances incluent des parents séparés : un père mafieux dominateur italo-américain et une mère psychotique et abusive qui vit dans un hôpital psychiatrique, ancienne pianiste concertiste, de religion juive. Leur fils, Jimmy 'Fingers' Angelelli, se retrouve littéralement écartelé entre la volonté de son père et celle de sa mère, subissant leur loi et essayant de les satisfaire, sans parvenir à devenir autonome. Il partage son temps entre collecter les dettes pour son père, et répéter pour réussir l'audition au Carnegie Hall. Ces circonstances claires permettent de figurer directement le morcellement et la déstructuration du personnage, dont l'Œdipe l'engloutit. Gros dur dans le sens où il se durcit et se crée une carapace pour résister aux abus verbaux des parents, Jimmy/Keitel ne peut sortir de lui-même,

comme en attente d'une transformation de ses parents qui n'arrivera jamais. Entretemps, il se condamne au rôle de sauveur : croit-il qu'en se sacrifiant pour ses parents il les rend heureux ? Keitel plonge au cœur d'un univers de délire psychiatrique, qui explore les tréfonds de la relation entre parents et enfants, révélant les parts les plus obscures et la potentialité de destruction et de folie.

Tandis que le dur 'Fingers' implose dans sa carapace sous la pression de parents monstrueux, un phénomène similaire se produit dans *The Pawnbroker*, avec Sol Nazerman/Steiger qui se désintègre sous la pression des monstres nazis qui le poursuivent dans sa mémoire. Jimmy se transforme en bourreau pour défendre son père, entièrement dépendant de l'opinion et du jugement parental, qui persiste après la mort du père. Sol Nazerman répond aux attentes des nazis, en devenant ce juif des pires caricatures nazies, avide d'argent, dans un processus d'internalisation des désirs et du jugement de ces anciens bourreaux. Nazerman, ou l'homme des nazis, choisit de ne plus être homme, d'étouffer toute velléité d'humanité, de sentiments, d'émotions ou de beauté. Steiger figure ce mort-vivant par l'inexpressivité et l'inertie, la pesanteur et la froideur. Il compose aussi une performance du détail, dans laquelle on peut déceler les signes de l'éclatement progressif de la carapace. Si l'on prend le personnage de Nazerman, le gros dur se dessine comme celui qui se coupe de ses sentiments et de ses émotions, mais aussi des autres. Dureté devient ici synonyme de froideur, de blindage, de refus de l'Autre.

Ainsi la deuxième partie se penche vers les paroxysmes de la douleur et de la destruction de soi, d'abord avec des personnages inconscients et oublieux de leurs limites et de celles des autres, ensuite avec des personnages prisonniers de modèles de cruauté. Le gros dur alors fait rimer masculinité avec défi des lois et cruauté. L'une des clés du travail de Keitel et de Steiger se trouve dans la figuration des émotions : chacune de ces performances peut être envisagée comme une affirmation de la nécessité d'exprimer ses émotions et de

faire une place aux sentiments. Par exemple Keitel figure le stoïcisme aliénant du Lieutenant, qui l'éloigne de lui-même et des autres : après le viol barbare de la jeune bonne sœur il déclare devant ses collègues que c'est un évènement banal et que l'Église ne fait que voler l'argent des fidèles. De la même façon, ce silence des émotions se retrouve dans l'apathie de Nazerman, l'opacité de Pinky, ou encore l'incapacité à s'affirmer de Jimmy 'Fingers', qui bouillonne sans jamais parvenir à exprimer son ressenti. Les gros durs sont censés ne jamais exprimer leurs émotions et sentiments, et Keitel et Steiger figurent toutes les conséquences de ce modèle absurde, stupide, destructeur et criminel dans des films presque allégoriques et hyperboliques qui leur permettent de véhiculer ce message.

La troisième partie se dirige vers des personnages de gros durs en négociation et en réinvention, pour des performances atypiques qui se distancient des normes de violence, de froideur, de dureté, et transforment la marginalité en un espace de possibles et de liberté. Dans *The Piano*, Baines/Keitel dévoile les ressources de sensualité et d'écoute d'un gros dur qui quitte sa vie de pêcheur de baleines et se dégage d'un passé possiblement trouble pour diriger sa passion et son désir de transcendance dans la construction d'un couple avec Ada/Holly Hunter et d'une famille avec la fille d'Ada. Alternative au modèle colonial de masculinité puritaine, rigide et nationaliste, Baines représente un contre-modèle de masculinité hybride et souple, dans l'acceptation du mélange des cultures. Le film se saisit du modèle de gros dur et de masculinité dominante et hégémonique pour le détourner et ouvrir d'autres potentialités par le biais du renversement des codes : la dureté dissimule un besoin de tendresse, la froideur une passion qui couve sous la glace, la marginalité sociale une aptitude à la liberté individuelle. La difficulté à exprimer les émotions promet une explosion d'intensité quand les sentiments sont dévoilés. Par un jeu avec les modèles de pouvoir, Jane Campion atteint à une forme de grâce par laquelle l'expression « magie du cinéma » prend tout son sens. De la même façon la performance de Keitel révèle des trésors peu exploités

auparavant. Globalement, *The Piano* fait du gros dur une figure de l'artiste, en tant que libre et donc en marge de la société, à la fois dur et sensible, passionné et sans concessions.

Dans *In the Heat of the Night*, la figure du gros dur sert également à s'emparer d'un modèle pour le déconstruire. Il représente un Sud conservateur, raciste et rétrograde, à la fois en tant qu'hyperbole et figure de parodie, et en tant que principe apolitique et antisocial. La marginalité, l'isolement et la face tendre du modèle du gros dur permettent la dénonciation du racisme par le biais d'un personnage qui porte en lui un potentiel de changement. A la fois parodique, comique et représentatif d'un Sud raciste, Gillespie/Steiger se présente comme un shérif atypique, en qui l'esprit de justice en lien avec son respect et son amitié pour Tibbs/Poitier mène à une remise en question du racisme culturel. Le film se concentre donc plutôt sur l'étude de la masculinité blanche et conservatrice que sur la figure du policier noir et progressiste. D'une certaine façon, le film procède à une étude de la masculinité hégémonique autour du personnage de Steiger, qui figure la norme en matière de racisme banal et quotidien (par contraste avec l'ex-esclavagiste et propriétaire de plantation qui écume de haine et de cruauté, Endicott/ Larry Gates et représente un racisme radical), éclaircissant les phénomènes qui mènent possiblement à la pérennité du racisme : le vide affectif ; le sentiment de ne pas être respecté et reconnu ; le déni de l'histoire ; les traditions ; la volonté d'appartenance à un groupe ; la croyance en une identité déterminée par la couleur de la peau ; enfin une culture de l'alcool ou une forme d'absence de culture. Les échanges de regards entre Gillespie et Tibbs prennent ici toute leur importance, car ils signifient la reconnaissance mutuelle et l'affection entre les deux hommes, au mépris de la ségrégation sociale. De par sa position marginale dans la société de Sparta, sa situation de divorcé (qui participe certainement de sa position d'outsider dans une communauté ultra-conservatrice), et son désir de faire son travail consciencieusement, le gros dur Gillespie représente l'espoir et

le changement. Il se démarque dans une communauté où nul ne semble doué de qualités humaines.

Pour contraster avec cet univers, centré autour d'un personnage dans une communauté d'imbéciles racistes, dans un film qui observe la cruauté qui se développe dans l'espace étouffant d'une petite ville du Sud, le film de Wayne Wang et de Paul Auster se penche sur un microcosme humaniste dans un bloc de Brooklyn autour du personnage d'Auggie Wren/Keitel. *Smoke* fait du gros dur un maître-zen, épris de sagesse et dispensant attentions, soin, tendresse, et moments de poésie autour de lui. Le gros dur devient un magicien qui utilise ses ressources et son expérience pour transformer le réel en espace d'oralité où paroles et palabres transcendent le quotidien. Keitel met sa technique et sa précision au service du conte et dévoile l'impact du conte, qui produit un lien pacifique entre les hommes, un espace de contemplation et une transformation de la violence en force créatrice. La part enfantine du gros dur devient douceur et art de raconter des histoires « pour les enfants ». Le sourire de Keitel illumine son visage plus que dans tout autre film, dans une performance où le gros dur change d'activités et délaisse l'art de faire la guerre pour exceller dans l'art de vivre. Au lieu de mettre sa force de conviction, sa capacité à intimiser le respect et sa force au service de l'exercice du pouvoir et de l'ambition personnelle, le gros dur change ici à la fois d'activités et d'intentions. Poursuivant des objectifs artistiques et humains, tels que la constitution d'un album de photographies de sa boutique de cigares comme trace et témoignage de l'histoire, ou le regroupement d'une communauté dans la boutique pour rassembler les gens du quartier dans la tendresse et le partage, le gros dur Auggie obtient beaucoup de réussite dans son entreprise, notable et presque quantifiable si l'on se fie aux beaux moments, aux visages lumineux, aux sourires épanouis et au libre partage des émotions.

Cette performance de gros dur adouci pour Keitel semble a priori très éloignée de celle de Steiger dans *Mars Attacks!* L'intériorité apaisée et l'intensité dirigée vers la tendresse

de l'acteur Keitel, se distingue en effet de l'extériorité et de l'hyperbole de dureté dans la performance de Steiger/Decker. Cependant, les points communs se trouvent dans la joie notable de l'acteur Steiger pour ce rôle, et par son jeu détendu et ouvert. Cette performance représente une autre forme d'exutoire et de renouveau par rapport aux modèles de gros dur-type. En effet, par le biais de l'humour, du carnivalesque et de la satire, le gros dur se moque de lui-même, identifie tous les clichés et les atomise par le biais de la dérision. Le Général Decker se pose comme un personnage de BD, clownesque et ridicule, qui utilise la Méthode pour la détourner vers une performance complètement extérieure ; qui intensifie la figure du gros dur jusqu'au grotesque. Personnage-mitraillette toujours prêt à annihiler et à vociférer des menaces de mort, Decker fait montre d'un courage surhumain et suicidaire pour protéger son pays, proférant encore des menaces alors qu'il mesure un centimètre, miniaturisé par le rayon vert des martiens. Steiger « s'éclate » à faire éclater le carcan de son image de gros dur imposée par l'industrie d'Hollywood et affirme son indépendance et sa liberté par rapport à la loi des emplois-types. *Mars Attacks!*, attaque directe de Tim Burton contre Hollywood, emmène avec lui une foule d'acteurs iconiques qui atomisent leur image, dont Steiger en tant qu'icône du gros dur de la Méthode. Le gros dur prend dans ce film le statut de création culturelle, absurde et économique, qui fonctionne comme une forme d'opium du peuple et de nationalisme. Le film catapulte ce modèle de masculinité américaine marqué par le volume musculaire, la puissance sonore, la dureté et la force. En effet, ces caractéristiques dévoilent ici une autre facette : le ridicule, l'imbécilité, l'absurde, le vide et la vacuité. Les gros durs viendraient-ils combler un vide spatial et sonore ? Se moquant de l'image nationale américaine dont le gros dur participe, Tim Burton procède à un carnaval où les faces cachées sont dévoilées et poussées à l'extrême.

En conclusion, cette étude s'inscrit dans un questionnement des modèles-types de masculinité et de virilité et une évaluation de leur influence et de leur rayonnement au cinéma.

Ces modèles, incarnés au cinéma par exemple par Marlon Brando, John Wayne ou encore Clint Eastwood, se trouvent remis en question à travers les performances de Keitel et de Steiger. Par le biais de la Méthode, entre influence zen revendiquée par Stanislavski, lecture approfondie du script, observations et préparations de terrain, analyse des circonstances et des intentions des personnages, les acteurs se démarquent dans des performances marquées par une intériorité et un engagement personnels au mépris de l'image et au service du personnage. Ainsi le souci de vraisemblance lié au point de vue personnel de l'acteur-auteur permet l'étude de personnages ultra-typés qui se laissent observer et analyser comme autant d'icônes et de modèles, selon l'interaction entre le point de vue de l'acteur, du réalisateur, de l'auteur du script et le personnage créé comme une créature née d'un exorcisme, représentation de l'imaginaire collectif et de la société. Je pense ici au théâtre de masque balinais, dans lequel chaque masque ultra-typé dicte sa loi à celui qui porte le masque : du masque, souvent caractérisé par une émotion dominante, naissent la gestuelle et la voix, du masque naît l'acteur. De manière similaire, Keitel et Steiger visualisent le masque, puis en déduisent la gestuelle, le costume, la voix et les accessoires. Ce « masque » peut être synonyme d'identité, de nationalité, et d'une émotion, associée à une intention qui porte en elle son contraire, qui prédomine. Par exemple, pour Al Capone / Steiger porte le masque de la bestialité doublée de l'instinct, pour O'Meara celui de la haine et des intentions ambivalentes, pour Nazerman celui de l'anesthésie des sens et du passé qui le hante, pour Gillespie celui du racisme combiné avec l'intention de faire le Bien. Cette relation complexe au masque reflète le jeu identitaire entre modèles sociaux ou rôles définis et délimités par la société, et désirs et intentions individuels. Entre ces deux pôles se situe la performance de l'acteur, tel celui qui a pour rôle et fonction de figurer l'espace entre masque et individu.

Dans ce sens le choix de deux acteurs de la Méthode permet de mettre en évidence les codes de virilité et leur tyrannie sur l'individu, ainsi que la manière dont ces codes peuvent

être renouvelés et utilisés de manière différente, pour mieux coïncider avec désirs personnels et créativité. La thèse suit un cheminement qui part de personnages-spectateurs de leur vie et en proie à un sentiment d'impuissance qui se mue en comportements suicidaires et destructeurs, pour se diriger ensuite vers des personnages-acteurs, qui ont conscience de l'aspect performatif de leur masque et l'utilisent pour transformer et créer, dans le sens de la construction, de la joie et de la vie. La délimitation du corpus suit ainsi elle-même une optique de construction et de mise en valeur d'une masculinité performative et non performance, d'un masque-outil plutôt que d'un masque-identité. Ce résultat est rendu possible par la micro-analyse de séquences combinée avec une bibliographie pluridisciplinaire afin d'essayer de choisir les outils d'analyse qui conviennent le mieux à chaque nuance de la performance et à chaque expression d'une relation à la masculinité et à la Méthode. Peut-on parler de méthode de détective, un détective dans la lignée des gros durs, dans un positionnement en marge, ainsi libre d'utiliser toute une gamme d'outils théoriques et de combiner cultures savantes et populaires, pour échapper à la tyrannie des catégories et des classements, de la compétition et de l'évaluation?

Dans ce sens, au regard de la carrière des acteurs Keitel et Steiger dans des films de 1973 à 2003 pour le premier et de 1954 à 1993 pour le deuxième, on s'aperçoit qu'il paraît difficile de dégager des phases de carrière strictes, ou de juger des périodes fastes ou moins productives. On trouve toujours des rôles intéressants même au cours d'une période moins faste, ainsi que des rôles mineurs au cours des moments les plus riches artistiquement, donc il paraît difficile de condamner certains moments de leur carrière, en sachant que même dans des rôles peu visibles ou peu reconnus les acteurs continuent d'apprendre et d'expérimenter leur métier. Cette thèse prend donc le parti de considérer leur carrière comme un ensemble de moments, de temps et d'expériences uniques, avec chaque nouveau rôle en tant que susceptible d'appartenir au corpus, dans le sens où il signifie quelque chose dans le parcours

d'un acteur. Qu'ils soient des rôles alimentaires, principaux ou secondaires, bons ou mauvais, ils participent de l'économie de la vie d'un acteur. Ainsi, plutôt que de se baser sur des critères d'âge, de périodes historiques ou professionnelles, cette thèse se concentre sur des rôles et des personnages dans lesquels se dessinent plusieurs instants de grâce, de créativité et d'invention d'une part, et qui questionnent les modèles d'une masculinité hégémonique d'autre part. Cette insistance sur la technique du jeu d'acteur nécessite le mode d'analyse détaillé et les « gros-plan » sur des séquences, pour ensuite articuler ces micro-analyses avec le contexte culturel, politique et social.

Sans tendre à une analyse exhaustive de la carrière de Keitel et Steiger, cette thèse se propose de délimiter le corpus sous les angles de la masculinité, et de la Méthode. Le problème a donc été de structurer cet écrit sur un mode artistique plutôt qu'historique. Ce choix comporte ses limites, et l'une des perspectives ou options pour un développement de ce travail dans le futur consisterait à identifier une phase particulière dans la carrière des acteurs, qu'elle soit longue de cinq, dix ou quinze ans, et d'étudier les liens entre les rôles pendant cette période et le contexte historique, social et économique de l'époque. Par exemple, Marianne Kac Vergne procède ainsi dans un article sur l'hypermasculinité dans les films de science-fiction des années 80⁷⁸⁴, et l'acteur Arnold Schwarzenegger. Dans cette optique, une suite possible à cette thèse pourrait être de choisir une décennie dans la carrière de Keitel et/ou de Steiger, en lien avec un genre de films, et la masculinité. Par exemple, on pourrait considérer les années 70 en lien et en interaction avec l'apogée de l'hypermasculinité qui suit dans les années 80 et qu'analyse Kac Vergne. Une autre option serait d'adopter un point de vue plus politique et historique en considérant les carrières de Keitel et de Steiger sur toute leur durée, et selon leur âge et l'histoire de l'industrie hollywoodienne. Mon choix de point

⁷⁸⁴ Kac Vergne, Marianne. « Losing Visibility? The Rise and Fall of Hypermasculinity in Science Fiction Films ». *In Media*. N.p., 6 Dec. 2012. Web. 22 Aug. 2015. <<http://inmedia.revues.org/491>>.

de vue pour cette thèse s'oriente vers l'aspect avant tout artistique et masculin de la performance, pour mettre en évidence le travail créateur de l'acteur-auteur, le contexte social avec la pression des modèles de masculinité, enfin les troubles de l'identité et les alternatives à la violence et à la destruction, avec l'humour et la tendresse. Les questions préliminaires à cette thèse pourraient tourner autour des problèmes suivants : comment travaillent les acteurs ? Comment démontrer l'importance de leur rôle social et leur apport créateur, au même titre que les réalisateurs, les auteurs ou l'équipe technique et artistique du film ? Quelle marge de liberté peuvent-ils trouver dans le contexte de l'industrie du cinéma ? Comment aborder la notion d'identité en lien avec la masculinité, et quels pourraient être quelques-uns des écueils d'une conception essentialiste, nationaliste, sexuelle ou encore œdipienne de l'identité ?

Maintenant, quels seraient l'équivalent féminin des *tough guys* ? Il semble difficile de penser à une figure spécifique, et on pense davantage à des rôles de femmes dures, comme Lilly Dillon (Anjelica Huston) dans *The Grifters* (1990) de Stephen Frears ou à Uma Thurman dans *Kill Bill* (2003). Il faudrait ainsi parler de rôles de *tough girls*, concept peu ou pas encore étudié dans le contexte universitaire, quoique visibles dans la presse populaire sous les appellations de « tough girls », « girl power », « strong women », « kick ass actresses » ou encore « bad girls ». Dans les écrits académiques, on trouve plus volontiers les mentions de « femme fatale », « bitches », « monsters » ou encore « witches ». On distingue ici une nette différence de traitement dans l'imaginaire culturel : entre d'une part les *tough guys*, auréolés de glamour, de fascination, de clichés positifs tels que celui du gros dur au cœur tendre ; et d'autre part le « féminin monstrueux » et les « salopes », comme si d'emblée les personnages féminins durs étaient appréhendés comme des cas clinique, ou des représentations du Mal et du vice. Cette dichotomie entre image positive de force, de respect, de masculinité puissante, et image de monstruosité, de malveillance, de pouvoir de nuisance et de féminité « anormale », nous renseigne sur le statut différent accordé aux hommes et aux

femmes dans la société. Tandis que les *tough guys* semblent correspondre à un modèle normé et rarement questionné, en tant que modèle culturel admis et sphère de pouvoir, les *tough girls* prennent le statut d'anomalie culturelle, de déviance. De plus ce point de vue sur les rôles de femmes dures rejoint celui des réalisateurs eux-mêmes, qui mettent en scène des femmes fatales au pouvoir de destruction et de castration, comme Otto Preminger avec *Laura* (1944), film dans lequel les années d'incertitude et de guerre froide se mêlent d'anxiété et de paranoïa, avec au centre le personnage de femme comme celui qui déstabilise, déstructure, enfin détruit les hommes. La branche féministe de l'académie déconstruit ce regard masculin du cinéma, par exemple Linda Williams qui explique comment les personnages féminins sont objectivés et comment le spectateur féminin ne trouve que des personnages masculins à qui s'identifier, car ils sont les seuls à exister en tant que sujets dans les films. Les études de genre et la théorie Queer déconstruisent également les modèles masculins hégémoniques et offrent une nouvelle voie d'accès et de nouveaux outils pour ré-explorer les films du passé en mettant en évidence la relativité du genre, la perception du genre en tant que non-limité au sexe, et les traces de performativité derrière les modèles de masculinité et de féminité figés. Les études de genre, féminines, masculines et Queer, constituent donc l'arrière-plan et l'inspiration principale pour cette thèse, en lien avec Derrida et la déconstruction, Freud et la psychanalyse, enfin Stanislavski et la Méthode.

Dans l'optique du développement actuel du champ des recherches en études masculines, apparaît une réévaluation et de nouvelles interprétations des performances masculines depuis les débuts du cinéma. L'analyse des performances de Steiger, mort en 2002, et de Keitel, actuellement âgé de soixante-seize ans et en fin de carrière, correspond à un corpus clos pour le premier, et sur le point de se clore pour le deuxième. Dans la lignée de ces deux acteurs, du modèle « tough guy » et de la Méthode, on pense par exemple à Bradley Cooper, Matthew McConaughey, Jared Leto, Colin Farrell, ou encore Michael Fassbender,

pour ne citer que quelques acteurs qui se transforment d'un personnage à l'autre, de leur apparence physique, en passant par leur voix et leur gestuelle, privilégiant le personnage plutôt que l'image, pour créer des personnages ultra-typés. Peut-on encore les appeler *tough guys* ou ce modèle est-il révolu ? Si Stallone et Schwarzenegger perpétuent ce mythe, on peut difficilement l'appliquer à la nouvelle génération d'acteurs de la Méthode que l'on vient de citer. De l'étape-Steiger, ou celle du modèle de « tough guy » traditionnel, vers l'étape-Keitel et le renouveau du modèle-type, le cinéma américain actuel s'oriente vers une transformation radicale des modèles de masculinité, que l'on pourrait étudier dans une autre thèse. On pourrait aussi utiliser cette thèse dans l'optique d'une étude comparative entre les *tough guys* américains, et les *tough guys* français tels que Jean Gabin ou Alain Delon, italiens ou encore japonais. En effet, dans cette thèse, la spécificité géographique et culturelle américaine ne se pose pas comme la communauté d'appartenance du *tough guy*, modèle culturel qui dépasse les frontières géographiques des États-Unis.

Index

- Abrams, Nathan, 255
accent, 60, 61, 62, 63, 70, 77, 123, 201, 258,
259, 314, 328, 329, 330, 331, 342
Across the Bridge (Annakin, 1957), 63
acteur - créateur, 8
acteur-créateur, 9, 14, 311, 312, 415
acteurs-stars, 7
Actors Studio, 7, 13, 14, 15, 17, 32, 34, 35, 36,
37, 41, 48, 49, 50, 52, 56, 62, 100, 130, 145,
245, 274, 299, 311, 345, 384, 393
Adams, Cindy, 62
Adams, Thomas, 329
Adler, Stella, 35, 37, 39, 47, 48, 125, 288, 300,
301, 328
Affron, Mirella J., 100
Al Capone (Wilson, 1959), 21, 33, 83, 84, 85,
90, 96, 97, 101, 103, 106, 107
Alice Doesn't Live Here Anymore (Scorsese,
1974), 112
Alleva, Richard, 348, 362
Altman, Robert, 357
Alves, Thiago "The Pitbull", 298, 301
ambiguïté, 22, 26, 28, 43, 57, 70, 75, 83, 110,
134, 138, 141, 144, 146, 148, 151, 157, 158,
217, 266, 315, 331, 334, 336, 339, 340, 343
ambivalence, 7, 24, 26, 28, 148, 151, 155, 158,
160, 167, 168, 169, 195, 198, 201, 203, 208,
209, 239, 301, 328, 337, 339, 344, 382
animal, 24, 42, 47, 90, 108, 149, 156, 157, 171,
182, 188, 192, 194, 196, 202, 208, 212, 230,
242, 308
animalité, 11, 47, 101, 110, 136, 147, 150, 155,
156, 168, 181, 196, 201, 406
Ansen, David, 39, 49, 57
anti-héros, 7, 32, 109, 136, 219, 267, 274, 290,
340
Arzner, Dorothy, 287
Ashby, Hal, 314
Auster, Paul, 28, 273, 345, 347, 349, 352, 357,
359, 360, 365, 370, 410
Avery, Tex, 30, 346, 374, 377, 380, 382, 394
Bacon, Francis, 229
Bad Lieutenant (Ferrara, 1992), 23, 161, 162,
164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 183,
189, 190, 191, 193, 269, 272, 288, 404
Bakhtin, Mikhail, 372, 383
Baldwin, James, 344
Balsam, Martin, 33, 84, 96, 104
Bandelj, Nina, 60, 123
Bandy, Mary L., 196, 211
Barcan, Ruth, 313
Baron, Cynthia, 145, 390
Baron, Cynthia et Carnicke, Sharon M., 16, 17
Barratt, Robin, 331
Barrier, Michael, 377
Barthes, Roland, 51, 58
Bassil-Morozow, Helena, 374, 387
Baumann, Fabien, 128
Bell, Jeannie, 116, 124
Benning, Annette, 372
Berenbaum, Michael, 165
bestialité, 22, 98, 99, 199, 412
Bihlmeyer, Jaime, 289
Black, Jack, 372
Blair, Rhonda, 269
Blake, Richard, 71, 255, 256, 295
Blumenfeld, Robert, 36
Boa, Bruce, 77
Bogart, Humphrey, 89
Bonaparte, Napoléon, 17, 39, 58
Borgnine, Ernest, 161, 163, 166, 194, 195, 197,
210
Boyer, Jay, 265
Bracco, Lorraine, 175, 194
Brando, Marlon, 7, 13, 19, 33, 40, 49, 50, 57,
83, 137, 412
Braudy, Leo, 57
Brecht, Bertolt, 106
Bresson, Robert, 370
Bronson, Charles, 7, 151
Brontë, Charlotte, 309, 310
Brosnan, Pierce, 273, 371, 372, 373, 377, 380,
390
Brown, Jim, 161, 163, 213, 215, 236
Brown, John, 372
Brown, Mark, 360
brutal, 64, 102, 225, 312, 342
brutalité, 24, 47, 96, 159, 166, 168, 195, 319
Bubbles Inc., 381
Bugsy (Levinson, 1991), 65, 288
Burnham, Clint, 298
Burstyn, Ellen, 35, 112
Burton, Tim, 29, 273, 345, 346, 371, 372, 373,
374, 375, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 389,
390, 391, 393, 394, 397, 398, 411
Butler, Judith, 82, 87, 91, 92, 404

- Byron, Stuart, 163
Cagney, James, 7, 83, 89
Campion, Jane, 27, 273, 274, 275, 278, 279,
280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289,
290, 291, 295, 297, 298, 301, 303, 304, 305,
306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 408
camps de concentration, 26, 213, 215, 259,
261
Cantor, Paul, 373, 375, 382, 391
Capone, Al, 17, 39, 58
Carey, Olive, 139
Carnicke, Sharon M., 34, 270, 293, 390
Carpentier, Alejo, 395
Cassavetes, John, 129
catharsis, 18, 57, 106, 406
Celeste Aida, 15
César (Pagnol, 1936), 369
Channing, Stockward, 352
Chauvin, Serge, 59
Cheng, Cliff, 89
Chion, Michel, 82
Chumo, Peter N. II, 303, 304
Ciment, Michel, 228, 229, 235
circonstances, 10, 16, 17, 19, 30, 32, 34, 37, 39,
42, 48, 108, 110, 163, 193, 226, 269, 298,
396, 398, 401, 403, 406, 412
Clark, Jim, 319
Clark, Matt, 339
Close, Glenn, 372, 373, 377
Clover, Carol, 310
Cobb, Lee J., 33, 40, 49, 50
Cohan, Steven et Rae, Ina, 272
Colbert, Mary, 290
comédie, 33, 62, 85, 115, 160, 315, 316, 344,
345, 346, 347, 351, 367, 374, 381, 400
comédie musicale, 62
comédies, 373, 400
comique, 7, 8, 28, 95, 273, 277, 315, 316, 317,
319, 324, 325, 330, 331, 340, 341, 345, 346,
359, 379, 382, 393, 409
concentration, 15, 72, 130, 138, 145, 170, 217,
223, 242, 247, 248, 288, 290, 299, 301, 330,
363, 365, 390
Connell, R.W. et Messerschmidt, James W.,
40, 112, 241, 348
Conner, Bull, 331
contrôle, 8, 9, 27, 29, 34, 50, 64, 68, 72, 79, 87,
90, 97, 107, 110, 124, 130, 167, 185, 216,
219, 224, 231, 262, 281, 282, 288, 290, 293,
295, 299, 310, 366, 380, 406
Cooper, Bradley, 416
Cooper, Gary, 137, 144
Corliss, Richard, 171
Corsaro, Frank, 35, 289
Count Dracula, 309
Crawford, Cheryl, 49
Crime de Monsieur Lange, Le (Renoir, 1936),
370
Crime Spree (Mirman, 2003), 20, 33, 84, 85,
89, 96, 106, 107, 108, 160, 401
Crowther, Bosley, 101, 314
Cruz, Joseph M., 180
Cunningham, Frank, 253, 254, 265
Dalton, Stephen, 123
Danova, Cesare, 23
Darke, Chris, 354
Daves, Delmer, 24, 161, 163, 166, 167, 168,
169, 194, 195, 203, 204, 207, 208, 209, 210,
212, 405
De Baecque, Antoine, 346, 391, 394
De Blois, Marco, 363, 369, 373
De Niro, Robert, 33, 39, 40, 41, 44, 48, 108,
111, 113, 115, 119, 121, 123, 130, 133
De Santis, Joe, 97, 102
Death Watch (Tavernier, 1980), 296
Deleuze, Gilles, 202, 203, 206, 207
Depardieu, Gérard, 33, 84, 85
Depp, Johnny, 393
Derrida, Jacques, 416
Detcheberry, Damien, 374, 382
détente musculaire, 347, 348
DeVito, Danny, 372
Di Bianco, Louis, 90
Dillon, Christopher, 267
Disney, Walt, 374
douceur, 11, 27, 31, 44, 54, 70, 72, 221, 287,
299, 307, 313, 347, 350, 356, 371, 396, 410
douleur, 21, 25, 26, 27, 32, 75, 125, 126, 131,
134, 140, 144, 156, 168, 173, 176, 181, 182,
189, 191, 192, 214, 215, 218, 219, 220, 223,
228, 229, 239, 241, 243, 244, 245, 246, 247,
252, 254, 256, 261, 263, 264, 265, 266, 267,
268, 271, 272, 282, 284, 294, 295, 327, 336,
369, 396, 402, 405, 406, 407
Dowell, Pat et Fried, John, 65, 72
Dr. Strangelove (Kubrick, 1964), 376, 387
drame, 41, 49, 242, 271, 312, 316, 369, 373
Drey, Albert, 85
Duck, You Sucker (Leone, 1971), 63
Duellists, The (Scott, 1977), 61
Duneer, Anita, 359, 360
Dutoit, Thomas, 64

- Dyer, Richard, 276
Eastwood, Clint, 7, 412
Ebert, Roger, 58, 105, 162, 163, 166, 175, 176, 178
Emery, Robert J., 330
émotion, 8, 16, 24, 26, 27, 28, 31, 36, 37, 51, 52, 56, 57, 72, 75, 77, 79, 80, 95, 103, 115, 124, 131, 132, 141, 144, 145, 146, 149, 152, 156, 164, 165, 174, 190, 196, 205, 210, 214, 215, 218, 221, 231, 233, 244, 246, 247, 248, 253, 254, 256, 257, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 275, 276, 278, 281, 282, 283, 284, 290, 291, 293, 294, 296, 299, 300, 301, 310, 316, 329, 331, 334, 336, 337, 343, 344, 347, 348, 349, 355, 356, 357, 364, 369, 374, 380, 390, 393, 401, 407, 408, 410, 412
Ennis, Larissa, 332
Ensler, Eve, 281
Erslovas, Eduard, 56
Etcheverry, Michel, 137
Faces (Cassavetes, 1968), 129
Farrell, Colin, 416
Fassbender, Michael, 416
Faucette, Brian, 107, 108
Felperin, Leslie, 370
Ferrara, Abel, 161, 162, 166, 168, 169, 170, 172, 178, 179, 180, 182, 189, 190, 191, 193
Festival de Cannes, 12, 40, 65, 162, 278
Fields, W.C., 373
Film Noir, 68
Fine, Marshall, 70, 133, 173, 219, 230, 240, 285, 296, 311
Fingers (Toback, 1978), 25, 161, 163, 164, 213, 214, 215, 218, 219, 240, 241, 269, 271, 272, 406
Fisher, Jaimey, 183
Fitzgerald, Geraldine, 63, 161, 163, 213, 242, 246, 257
Flippen, Jay C., 62, 137
Fogarty, Madeleine, 313
Ford, Glenn, 161, 163, 166, 194, 197, 210
Foster, Jodie, 19, 33, 39, 40, 41, 48
Fox, Michael J., 372, 373
Francis, Carole, 236
Francke, Lizzie, 347
Frank, Micheline K., 344
Frears, Stephen, 415
Freiss, Stéphane, 85
French, Philip, 209
French, Valerie, 161, 163, 166, 197, 207
Freud, Sigmund, 91, 167, 190, 191, 196, 203, 212, 416
Fuller, Samuel, 13, 22, 33, 63, 109, 110, 134, 135, 136, 138, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 157, 158
Gable, Clark, 73, 89
Gambino, Richard, 122
Gambler, The (Reisz, 1974), 13
Garbarz, Franck, 368
Gardaphé, Fred L., 83, 96, 105, 106
Garnham, Nicholas, 147, 157
Garnier, Philippe, 212
Gates, Larry, 316, 322, 409
Gates, Philippa, 135, 220
Gazzo, Michael V., 216
genre, 12, 30, 65, 73, 74, 82, 87, 210, 255, 278, 281, 313, 315, 326, 332, 333, 334, 342, 346, 351, 358, 374, 396, 400, 404, 416
geste, 10, 21, 22, 27, 44, 52, 67, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 101, 103, 104, 107, 111, 117, 119, 124, 125, 129, 141, 142, 143, 146, 148, 149, 150, 155, 158, 162, 180, 181, 183, 185, 191, 192, 213, 217, 223, 224, 237, 238, 239, 240, 249, 250, 252, 253, 263, 285, 287, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 302, 316, 323, 337, 347, 348, 354, 355, 362, 363, 365, 366, 367, 372, 374, 376, 377, 379, 380, 385, 386, 387, 392, 393, 394
gestuelle, 8, 9, 15, 16, 20, 22, 24, 25, 32, 34, 37, 40, 42, 47, 70, 103, 106, 134, 142, 143, 168, 199, 210, 215, 223, 224, 226, 240, 262, 296, 314, 315, 320, 331, 336, 351, 354, 365, 380, 386, 390, 412, 417
Gibbons, Rodney, 20, 33, 64, 74
Gist, Robert, 97
Glenn, Salter, 173
Godfather, The (Coppola, 1972), 126
González López, Jesús A., 369, 370
Goodfellas (Scorsese, 1990), 126
Gordon, Marsha, 142
Gorham, Mel, 358
Goudsouzian, Aram, 338
Graham, Allison, 333
Grey Zone, The (Nelson, 2001), 61
Grier, Pam, 372
Griffith, D.W., 83, 255
Grifters, The (Frears, 1990), 415
Grist, Leighton, 117
gros durs, 7, 11, 14, 26, 27, 29, 39, 49, 57, 68, 69, 71, 84, 85, 88, 89, 90, 93, 108, 121, 184, 193, 201, 242, 251, 267, 273, 278, 280, 281,

- 282, 295, 298, 301, 302, 303, 312, 313, 315, 325, 331, 339, 340, 345, 346, 349, 355, 356, 357, 358, 359, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 382, 384, 387, 390, 393, 394, 395, 397, 399, 400, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 415
- grotesque, 30, 95, 102, 103, 106, 340, 346, 373, 376, 380, 394, 411
- Gubar, Susan, 245, 246, 267
- Haas, Lukas, 372, 375
- Hallyday, Johnny, 33, 84, 85
- Hamilton, Emma, 317
- happening, 169, 171, 190, 194, 257
- Harder They Fall, The* (Robson, 1956), 15
- Hardy, Phil, 144
- harmonie psychophysique, 16, 19, 29, 34, 39, 40, 58, 138, 146, 170, 190, 282, 401, 402
- Hayden, Sterling, 387
- Hemingway, Ernest, 114, 397
- Hendershot, Cyndy, 288, 297, 309
- Hercombe, Peter, 336
- Hernandez, Juano, 248
- Herpe, Noël, 369
- Hirsch, Joshua, 245
- Hollywood, 13, 373, 375, 384
- Holmlund, Chris, 288, 306, 311
- Howe, Desson, 354
- humour, 11, 27, 29, 31, 68, 71, 99, 135, 142, 143, 146, 153, 154, 270, 274, 277, 317, 320, 340, 342, 345, 348, 351, 356, 371, 374, 375, 379, 382, 383, 384, 402, 411, 415
- Hunt, Dennis, 316
- Hunter, Holly, 27, 61, 273, 275, 278, 280, 281, 282, 308, 313, 395, 408
- Hunter, Jack, 183, 229
- Hurt, William, 273, 345, 347, 352, 354, 396
- Husbands* (Cassavetes, 1970), 129
- Huston, Anjelica, 415
- Hutchinson, Tom, 34, 49
- hyper-virilité, 64
- icône, 9, 10, 14, 21, 63, 64, 73, 74, 85, 90, 160, 395, 411, 412
- iconicité culturelle, 11
- iconique, 7, 11, 121, 406, 411
- identification, 18, 23, 25, 26, 31, 32, 52, 106, 313, 406
- identité, 10, 11, 23, 31, 32, 81, 110, 115, 121, 122, 123, 131, 134, 135, 137, 143, 145, 147, 155, 159, 161, 164, 184, 213, 214, 215, 217, 219, 220, 221, 223, 230, 231, 242, 251, 256, 289, 329, 396, 399, 401, 402, 403, 409, 412, 413, 415
- image, 7, 9, 11, 12, 14, 18, 19, 21, 25, 26, 29, 30, 32, 44, 57, 65, 88, 90, 94, 98, 101, 103, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 125, 126, 132, 136, 141, 142, 148, 160, 161, 164, 165, 185, 203, 210, 216, 221, 225, 229, 251, 266, 271, 273, 274, 280, 281, 282, 288, 296, 298, 311, 314, 317, 319, 346, 361, 365, 370, 371, 373, 374, 381, 383, 385, 387, 392, 393, 402, 403, 404, 411, 412, 415, 417
- In the Heat of the Night* (Jewison, 1967), 27, 63, 273, 275, 276, 277, 314, 315, 316, 317, 319, 330, 331, 332, 333, 335, 340, 342, 344, 345, 346, 395, 409
- intensité, 7, 27, 28, 37, 53, 60, 69, 81, 152, 169, 181, 217, 233, 240, 242, 263, 266, 280, 291, 300, 359, 367, 369, 408, 410
- intentions, 16, 19, 24, 32, 34, 37, 77, 108, 141, 148, 160, 231, 239, 299, 337, 383, 401, 405, 412
- Iny, Viva, 274, 279
- Jackson, Samuel L., 33, 63, 66
- Jacobs, Carol, 312
- James, Anthony, 335
- Jarmush, Jim, 357
- Jean, Marcel, 383
- Jerry Springer
- The Opera* (Musical, 2003-2006), 60
- Jewison, Norman, 63, 273, 275, 314, 316, 317, 318, 319, 329, 331, 333, 334, 336, 340, 341, 342
- Johnson, Brian D., 302
- Johnson, Michael, 264
- Johnston, Claire, 287
- Jones, Quincy, 315
- Jubal* (Daves, 1956), 24, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 194, 195, 196, 204, 207, 208, 210, 211, 212, 269, 272, 405
- Judd, Ashley, 352
- Kac Vergne, Marianne, 414
- Kael, Pauline, 42, 115, 121, 217, 241, 244, 318
- Kanon, Joseph, 130
- Kaufmann, Stanley, 349
- Kazan, Elia, 33, 40, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 59
- Kehr, Dave, 58, 193
- Keitel, Stella, 175, 405
- Keith, Brian, 33, 63, 109, 134, 136, 153
- Kemp, Rick, 393
- Kill Bill* (Tarantino, 2003), 133, 415
- Kimbrell, Marketa, 246

- Kozlowski, Linda, 33, 64, 74, 75
Ku Klux Klan, 136, 154
Kubrick, Stanley, 387
Laisney, Simon, 45, 64, 113, 114, 133, 193, 240, 350
LaMarr, Phil, 66
Lang, Fritz, 381
Last Temptation of Christ, The (Scorsese, 1988), 61
Laura (Preminger, 1944), 416
Le Gaufey, Anaïs, 135
Lea, Ron, 33, 64, 74, 77
Lee, Robert E., 155
Lehman, Peter, 285, 286
Leto, Jared, 416
Letort, Delphine, 349, 357
Lewis, Robert, 49, 299
Leydon, Joe, 121, 350
Lumet, Sidney, 63, 161, 163, 213, 242, 246, 251, 254, 255, 256, 260, 261, 265, 266, 267, 268
Lund, Zoë, 191
Lustman, Olivia-Rebecca, 291, 313
MacKinnon, Kenneth, 38, 95, 98, 132
Mailer, Norman, 397
Malden, Karl, 33, 40, 49, 50
Malet, Arthur, 321
Mann, Daniel, 35
marginalité, 159, 277, 309, 408, 409
marginaux, 7, 21, 32, 33, 156, 274, 276, 284, 375, 383, 395
Marines, 14, 17
Marowitz, Charles, 299
Mars Attacks! (Burton, 1996), 29, 30, 273, 275, 345, 346, 371, 372, 373, 374, 375, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 410, 411
Marsolais, Gilles, 172
Martin, Adrian, 223, 225, 226
Marvin, Lee, 7
Marx Brothers, 373
masculinité, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 38, 39, 40, 47, 58, 64, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 91, 94, 95, 96, 98, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 117, 122, 124, 125, 126, 129, 130, 133, 137, 142, 157, 159, 164, 165, 168, 171, 194, 201, 215, 218, 219, 222, 225, 226, 228, 229, 230, 236, 241, 244, 245, 246, 266, 271, 274, 288, 296, 309, 313, 348, 349, 358, 376, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 407, 408, 409, 411, 413, 414, 415, 417
Maslin, Janet, 168, 170, 376
Mathews, Jack, 240
Matloff, Jason, 181
Mazaudier, Julien, 307
McCarthy, Todd, 374
McConaughey, Matthew, 416
Mcgrath, Charles, 61
McGreal, Jill, 113
McKinney, Devin, 166
McMahan, Alison, 374
Mean Streets (Scorsese, 1973), 22, 23, 33, 35, 65, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 123, 124, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 159, 285, 402
Meeker, Ralph, 134
mémoire affective, 16, 36, 37
Merlin, Bella, 42
Messner, Michael, 38
Méthode, 7, 10, 14, 16, 17, 18, 19, 29, 32, 34, 35, 36, 44, 49, 51, 58, 59, 100, 108, 113, 138, 144, 145, 158, 162, 192, 193, 210, 269, 270, 277, 298, 305, 319, 320, 328, 331, 336, 350, 366, 372, 374, 380, 382, 383, 384, 386, 390, 392, 393, 396, 397, 399, 400, 401, 411, 412, 414, 416
Meyer, William R., 208
Miliora, Maria, 124
Miller, Billy, 137
Mirisch, Walter, 341
Moine, Raphaëlle, 315, 351
Montana, Lenny, 226
Montiel, Sara, 33, 63, 109, 134, 137
Mort en Direct, La (Tavernier, 1980), 296
Moss, Lambert, 185
Moulet, Luc, 149, 156, 157
mouvement, 16, 21, 30, 39, 42, 48, 54, 67, 98, 118, 161, 165, 185, 210, 215, 217, 234, 262, 268, 270, 290, 294, 295, 300, 364, 380
Murphy, A.D., 315
muscles, 14, 36, 45, 47, 88, 202, 236, 265, 347, 350, 352, 381, 386, 393
musique, 59, 81, 89, 121, 125, 128, 129, 218, 223, 225, 228, 229, 237, 278, 280, 296, 300, 303, 305, 307, 308, 312, 376, 401
Musketeers of Pig Alley, The (Griffith, 1912), 83
Mussolini, Benito, 17, 39, 58
Nama, Adilifu, 47
Naremore, James, 52, 367, 394
nationalisme, 22, 23, 135, 159, 411
nationaliste, 109, 289, 398, 403, 408, 415

- naturalisme, 34, 53, 279, 295, 367, 386, 392, 394
- naturaliste, 40, 50, 56, 57, 60, 172, 210, 211, 285, 307, 336
- nature, 24, 34, 98, 116, 130, 132, 142, 146, 167, 194, 195, 196, 201, 205, 211, 212, 213, 245, 272, 276, 277, 279, 289, 301, 303, 304, 307, 346, 351, 367, 405
- Neale, Steve, 65, 146, 164, 165, 346, 383, 384
- Neale, Steve et Krutnik, Frank, 383
- Neighbor, The* (Gibbons, 1993), 19, 33, 64, 74, 75, 76, 80, 81, 160, 401
- Neill, Sam, 61, 273, 275, 276, 282, 310
- New Hollywood, 65, 134
- Nicholson, Jack, 273, 371, 372, 373, 379
- Norgrove, Aaron, 289
- Nyce, Ben, 129
- Nyman, Michael, 305, 307, 308
- O'Sullivan, Dennis, 171
- Oates, Warren, 63, 273, 275, 314, 322, 323, 330
- Oklahoma!* (Zinnemann 1955), 62, 146
- Old Isaacs, the Pawnbroker* (Griffith, 1908), 255
- On the Waterfront* (Kazan, 1954), 19, 33, 40, 49, 50, 51, 56, 57, 159, 401
- outsider*, 21, 28, 134, 146, 208, 375, 403, 409
- Pacino, Al, 7, 35
- Pagnol, Marcel, 369
- Paquin, Anna, 278, 283
- Parker, Sarah J., 273, 371, 372, 376
- parodie, 29, 73, 84, 88, 89, 92, 107, 273, 289, 318, 330, 339, 342, 345, 371, 375, 382, 384, 386, 392, 394, 395, 409
- pastiche, 65, 73, 374, 394
- Patterson, Janet, 290
- Pawelczak, Andy, 73
- Pawnbroker, The* (Lumet, 1964), 26, 63, 161, 163, 164, 213, 215, 242, 245, 246, 262, 264, 266, 267, 268, 269, 272, 407
- Pells, Richard, 242, 340
- performance, 3, 7, 8, 9, 11, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 52, 56, 58, 60, 65, 71, 73, 81, 82, 84, 85, 89, 92, 96, 97, 98, 101, 106, 107, 112, 113, 121, 122, 123, 126, 129, 130, 133, 134, 135, 137, 138, 144, 145, 146, 147, 153, 154, 155, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 173, 191, 193, 194, 195, 196, 200, 203, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 217, 220, 223, 228, 229, 230, 233, 240, 242, 245, 246, 251, 254, 256, 258, 259, 266, 268, 269, 271, 272, 273, 276, 277, 279, 281, 289, 290, 293, 296, 298, 305, 310, 311, 313, 315, 318, 336, 337, 340, 341, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 356, 358, 359, 361, 362, 367, 369, 371, 373, 380, 382, 383, 384, 389, 394, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 404, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 415, 416
- performatif, 91, 413
- performativité, 85, 416
- Perkowitz, Sidney, 379
- Perrineau, Harold, 273, 345, 347, 352, 396
- Persoff, Nehemiah, 97, 99
- personnage marginal, 134, 207, 277, 280, 282, 297, 302, 309, 314, 402
- personnage ultra-typé, 19, 28, 73, 85, 319, 412, 417
- Peters, Brock, 63, 161, 163, 213, 242, 244, 251
- Piano, The* (Campion, 1993), 27, 61, 273, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 285, 288, 289, 295, 296, 297, 298, 302, 303, 304, 305, 309, 310, 311, 313, 314, 395, 408, 409
- Picasso, Pablo, 269
- Point of No Return* (Badham, 1993), 65, 72, 73
- Poitier, Sidney, 27, 63, 273, 275, 276, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 331, 335, 338, 344, 395, 409
- Polan, Dana, 64
- Portman, Natalie, 372
- Preminger, Otto, 416
- préparation, 2, 14, 17, 32, 36, 114, 162, 171, 349, 405
- Presley, Elvis, 320
- principe de plaisir, 18, 167, 168
- principe de réalité, 18, 172
- Proval, David, 33, 108, 111, 119, 133
- Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), 10, 19, 33, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 133, 159, 281, 288, 401
- pulsions, 24, 45, 125, 167, 168, 170, 195, 196, 197, 201, 212, 388, 405
- Purdie, Susan, 383, 384
- Quart, Leonard, 349
- Rasputin, Grigori, 39
- Rausch, Andrew, 133
- Raymond, Marc, 112, 116
- Reid, Mark, 289
- Renoir, Jean, 370
- répétitions, 17, 82, 100, 167, 194, 204, 207, 233, 255, 294, 308, 367, 370

- représentations mentales, 32, 34, 83, 123, 136, 243, 271, 312, 340, 403
Reservoir Dogs (Tarantino, 1992), 10, 47, 133, 281, 288
Richards, Keith, 129
Richardson, Michael, 144, 157
Roberts, Tanya, 233
Robinson, Amy, 115
Robnik, Drehli, 134, 135
Rochester, Edward, 309, 310
Rodenbeck, Judith, 171
Rodin, Auguste, 285
romantique, 7, 278, 307, 310, 311, 312, 313
Romanus, Richard, 117
Ruggiero, Anthony, 174
Run of the Arrow (Fuller, 1957), 22, 33, 63, 109, 134, 135, 142, 146, 147, 156, 159, 403
Sacher-Masoch, Leopold von, 202, 203, 204, 207
Saeta, Eddie, 210
Saint, Eva Marie, 49, 50
Salter, Glenn, 41, 43, 170, 193
Sánchez, Jaime, 26, 63, 161, 163, 213, 242, 244, 251, 252
Sangster, Jim, 130
satire, 11, 29, 31, 274, 317, 346, 373, 374, 382, 383, 386, 387, 389, 390, 394, 395, 411
Saturn 3 (Donen, 1980), 61
Schallert, William, 323
Schickel, Richard, 53
Schnabel, Julian, 191
Schoemer, Karen, 298
Schwarzenegger, Arnold, 7, 39, 85, 89, 218, 219, 417
science-fiction, 29, 61, 66, 374, 393
Scorsese, Martin, 13, 14, 19, 22, 33, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 61, 64, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 124, 126, 129, 130, 131, 133, 193, 240, 255, 256, 350
Séchan, Renaud, 85
Segal, Lynne, 275, 397, 398
Seldes, Marian, 216
Sexton, Jared, 274
Shadoyan, Jack, 96
Shadrach (Styron, 1998), 61
Shepherd, Cybill, 33, 39, 40, 41
Sherlock Holmes, 318
Shone, Tom, 126
Short, Martin, 372, 373
Shrader, Paul, 41, 43
Sidney, Sylvia, 376
Signor Montoni, 309
Silliphant, Stirling, 273, 275, 314
Silveira, Marcus "Conan", 295, 296
Silverman, Ethan, 161
Simsolo, Noël, 73
Sirico, Tony, 226
Smoke (Wang et Auster, 1995), 28, 273, 275, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 359, 360, 367, 369, 370, 371, 395, 396, 398, 410
Sorrentino, Paolo, 12
souffrance, 23, 25, 27, 52, 54, 78, 114, 122, 132, 162, 166, 167, 171, 191, 194, 215, 217, 264, 266, 310, 315, 340
sourire, 54, 67, 80, 95, 100, 124, 153, 154, 184, 186, 188, 198, 199, 208, 217, 223, 224, 232, 233, 236, 237, 256, 257, 258, 337, 341, 344, 350, 357, 358, 370, 385, 410
Specialist, The (Llosa, 1994), 63
Stallone, Sylvester, 7, 39, 63, 85, 89, 218, 219, 417
Stanislavski, Constantin, 7, 10, 16, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 48, 50, 51, 52, 56, 59, 60, 63, 70, 71, 73, 80, 81, 138, 164, 170, 190, 210, 211, 269, 270, 279, 282, 291, 292, 294, 299, 305, 311, 336, 337, 347, 351, 361, 363, 366, 380, 383, 390, 393, 394, 396, 401, 412, 416
Stanley, Deborah, 82, 83
stars, 7, 14, 35, 71, 72, 73, 82, 113, 123, 133, 281, 320
Stevens, Brad, 178
Stewart, Fred, 321
Steyn, Mark, 332
stoïcisme, 7, 8, 92, 107, 164, 408
Strasberg, Lee, 16, 35, 36, 52, 56, 62, 145, 162, 269, 289
Stratton, David, 350
Strawberry, Darryl, 188, 190
Strider, Harold, 319
super-objectif, 56, 100, 164, 190, 193
Surkis, Judith, 172
Taghmaoui, Saïd, 85
Tarantino, Quentin, 10, 19, 20, 33, 47, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 73, 133, 222, 351, 357
Tavernier, Bertrand, 13, 168, 195, 207, 296
Taxi Driver (Scorsese, 1976), 15, 19, 33, 39, 40, 41, 159, 401
Taylor, Charles, 332
tendresse, 8, 11, 27, 28, 31, 52, 53, 176, 224, 270, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 282, 283, 293, 295, 302, 311, 337, 341, 345, 348, 349,

- 350, 356, 359, 362, 370, 394, 396, 408, 410, 415
- Teter, Jack, 319
- Thomson, David, 51, 57
- Thorn, Frankie, 173
- Thurman, Uma, 10, 19, 33, 63, 415
- Toback, James, 12, 13, 25, 161, 163, 213, 214, 215, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 225, 241
- tough guys*, 7, 8, 11, 14, 121, 230, 251, 288, 395, 397, 415, 416, 417
- tragédie, 17, 26, 207, 264, 266, 336, 339, 382, 404
- transgression, 11, 23, 26, 29, 166, 168, 190, 274, 384, 397, 404
- Travers, Peter, 359
- Travolta, John, 33, 63, 66, 67
- Tuck, Greg, 67, 68
- United States Marine Corps, 38, 62, 330
- Valmary, Hélène, 36, 311
- Véléz, Fernando, 180
- Verhoeven, Dev, 311
- Vigoda, Abe, 88
- Vineberg, Steve, 44, 76, 77, 248, 249, 257, 258, 316, 319, 324, 327, 330, 344
- violence, 17, 21, 23, 24, 25, 27, 41, 71, 74, 83, 92, 98, 101, 106, 107, 108, 110, 114, 117, 119, 121, 123, 126, 129, 132, 137, 138, 156, 159, 166, 167, 169, 172, 195, 200, 202, 203, 215, 216, 219, 225, 226, 228, 234, 258, 271, 276, 282, 285, 298, 310, 313, 315, 320, 333, 360, 374, 376, 381, 388, 391, 395, 396, 398, 402, 405, 406, 408, 410, 415
- violent, 9, 17, 18, 71, 89, 126, 132, 135, 166, 179, 223, 225, 228, 241, 282, 351, 367, 380, 394, 402
- viril, 64, 107, 125, 137, 327
- virilité, 39, 64, 85, 137, 138, 141, 157, 232, 267, 271, 275, 397, 411, 412
- Viviani, Christian, 373, 387
- voix, 8, 9, 19, 32, 34, 38, 43, 44, 54, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 90, 102, 104, 119, 121, 126, 128, 129, 138, 139, 142, 143, 148, 151, 152, 154, 174, 177, 180, 199, 201, 202, 208, 215, 224, 225, 232, 233, 236, 237, 240, 244, 245, 248, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 262, 268, 286, 291, 293, 294, 296, 299, 320, 324, 325, 327, 330, 334, 336, 338, 341, 354, 358, 363, 365, 374, 376, 379, 381, 385, 386, 390, 392, 393, 401, 412, 417
- vraisemblance, 9, 15, 18, 19, 23, 27, 30, 47, 53, 59, 60, 61, 69, 73, 80, 133, 145, 146, 154, 214, 269, 279, 349, 373, 404, 412
- Wagner, Ben, 50
- Walker, Kerry, 304
- Walker, Michael, 195, 204
- Wang, Wayne, 28, 273, 345, 347, 348, 349, 352, 357, 359, 363, 369, 410
- Warren, Richard, 62
- Warshow, Robert, 57, 105
- Watson, 318
- Wayne, John, 89, 137, 412
- Welles, Orson, 62
- Wernblad, Annette, 114
- western, 24, 65, 109, 134, 135, 136, 137, 142, 143, 167, 194, 203, 208, 209, 210, 211, 327, 400, 405
- Whitaker, Forrest, 352
- Who's That Knocking at my Door* (Scorsese, 1967), 111
- Wiesel, Elie et Insdorf, Annette, 252
- Williams, Linda, 74, 75, 317, 333, 334, 416
- Willis, Bruce, 33, 219
- Wilson, Scott, 320
- Wyatt, John, 394, 395
- Wynant, H.M., 138
- Youth* (Sorrentino, 2015), 12
- Zarzosa, Agustin, 281, 302, 303
- zen, 28, 38, 39, 48, 96, 107, 345, 347, 350, 354, 398, 410, 412
- Zimmermann, Paul, 130
- Zinnemann, Fred, 146

FILMOGRAPHIE

Films avec Harvey Keitel

Alice Doesn't Live Here Anymore (Alice n'est plus ici). Dir. Martin Scorsese. By Robert Getchell. Perf. Ellen Burstyn, Alfred Lutter III, Kris Kristofferson, Mia Bernarda Bendixsen, Harvey Keitel,. Warner Bros, États-Unis, 1974.

Bad Lieutenant. Dir. Abel Ferrara. By Victor Argo, Paul Calderon, Abel Ferrara and Zoe Lundt. Perf. Harvey Keitel, Victor Argo, Paul Calderon. Bad Lt. Productions, États-Unis, 1992.

Bad Timing: A Sensual Obsession. Dir. Nicolas Roeg. By Yale Udoff. Perf. Art Garfunkel, Theresa Russell, Harvey Keitel. Recorded Picture Company (RPC), Rank Organisation, Royaume-Uni, 1980.

Blindside. Dir. Paul Lynch. By Richard Beattie. Perf. Harvey Keitel, Lori Hallier, Lolita Davidovich. Simcom Limited, Téléfilm Canada, 1987.

Blue Collar. Dir. Paul Schrader. By Paul Schrader and Leonard Schrader. Perf. Richard Pryor, Harvey Keitel, Yaphet Kotto. TAT Communications Company, États-Unis, 1978.

Blue in the Face. Dir. Paul Auster and Wayne Wang. By Paul Auster and Wayne Wang. Perf. Harvey Keitel, Lou Reed, Michael J. Fox. Miramax Films, InterAL, États-Unis, 1995.

Bugsy. Dir. Barry Levinson. By James Toback and Dean Jennings. Perf. Warren Beatty, Annette Bening, Harvey Keitel. TriStar Pictures, Mulholland Productions, Baltimore Pictures, États-Unis, 1991.

Clockers. Dir. Spike Lee. By Richard Price and Spike Lee. Perf. Harvey Keitel, John Turturro, Delroy Lindo, Mekhi Phifer. Universal Pictures, 40 Acres & A Mule Filmworks, États-Unis, 1995.

The Congress. Dir. Ari Folman. By Stanislaw Lem. Adapt. Ari Folman. Perf. Robin Wright, Harvey Keitel, Jon Hamm. Bridgit Folman Film Gang, Pandora Filmproduktion, Opus Film, Israël, Allemagne, Pologne, Luxembourg, France, Belgique, 2013.

Copland. Dir. James Mangold. By James Mangold. Perf. Sylvester Stallone, Harvey Keitel, Ray Liotta, Robert De Niro. Miramax Films, Woods Entertainment, Across the River Productions, États-Unis, 1997.

Crime Spree. Dir. Brad Mirman. By Brad Mirman. Perf. Gérard Depardieu, Harvey Keitel, Johnny Hallyday. GFT Entertainment, Studio Eight Productions, Vision View Entertainment, France, États-Unis, Canada, Royaume-Uni, 2003.

Death Watch. Dir. Bertrand Tavernier. By Bertrand Tavernier. Perf. Romy Schneider, Harvey Keitel, Harry Dean Stanton. Films A2, Gaumont International, Little Bear, France, Allemagne, 1980.

The Duellists. Dir. Ridley Scott. By Joseph Conrad and Gerald Vaughan-Hughes. Perf. Keith Carradine, Harvey Keitel, Albert Finney. Enigma Productions, National Film Finance Corporation (NFFC), Royaume-Uni, 1978.

El Caballero Del Dragón. Dir. Fernando Colomo. Screenplay by Andreu Martin and Miguel Ángel Nieto. Perf. Klaus Kinski, Harvey Keitel, Fernando Rey. Cinetel Films, Manson International, Salamandra Production, Espagne, 1985.

Exposed. Dir. James Toback. By James Toback. Perf. Nastassja Kinski, Rudolf Nureyev, Harvey Keitel. United Artists, États-Unis, 1983.

Falling in Love. Dir. Ulu Grosbard. By Michael Cristofer. Perf. Robert De Niro, Meryl Streep, Harvey Keitel. Paramount Pictures, États-Unis, 1984.

Fingers. Dir. James Toback. By James Toback. Perf. Harvey Keitel, Tisa Farrow, Jim Brown. Brut Productions, Fingers Productions Inc., États-Unis, 1978.

From Dusk till Dawn (Une Nuit en Enfer). Dir. Robert Rodriguez. By Robert Kurtzman. Screenplay by Quentin Tarantino. Perf. Harvey Keitel, George Clooney, Juliette Lewis, George Clooney, Quentin Tarantino. Dimension Films, A Band Apart, Los Hooligans Productions, États-Unis, 1996.

Ginostra. Dir. Manuel Pradal. By Manuel Pradal. Perf. Harvey Keitel, Andie MacDowell, Francesca Neri, Asia Argento. Emotion Pictures, France 2 Cinéma, StudioCanal, France, Italie, États-Unis, 2002.

Grand Budapest Hotel. Dir. Wes Anderson. By Stefan Zweig, Wes Anderson, and Hugo Guinness. Screenplay by Wes Anderson. Perf. Ralph Fiennes, F. Murray Abraham, Mathieu Amalric. Scott Rudin Productions, Indian Paintbrush, Studio Babelsberg, États-Unis, Allemagne, 2014

The Grey Zone. Dir. Tim Blake Nelson. By Miklos Nyiszli and Tim Blake Nelson. Perf. David Arquette, Velizar Binev, David Chandler, Harvey Keitel. Goatsingers, The, Killer Films, Martien Holdings A.V.V., 2001.

Holy Smoke. Dir. Jane Campion. By Jane Campion and Anna Campion. Perf. Kate Winslet, Harvey Keitel, Julie Hamilton. India Take One Productions, Miramax Films, États-Unis, Australie, 1999.

The January Man (Calendrier Meutrier). Dir. Pat O'Connor. By John Patrick Shanley. Perf. Kevin Kline, Mary Elizabeth Mastrantonio, Susan Sarandon, Mary Elizabeth Mastrantonio, Alan Rickman, Harvey Keitel, Rod Steiger. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Star Partners II Ltd., États-Unis, 1989.

The Last Godfather. Dir. Hyung-rae Shim. By Hyung-rae Shim. Perf. Jason Mewes, Harvey Keitel, Jocelin Donahue. TLG, Younggu-Art Movies, Corée du Sud, États-Unis, 2010.

The Last Temptation of Christ. Dir. Martin Scorsese. By Nikos Kazantzakis and Paul Schrader. Perf. Willem Dafoe and Harvey Keitel. Universal, États-Unis, 1988.

Mean Streets. Dir. Martin Scorsese. By Martin Scorsese and Mardik Martin. Perf. Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval. Warner Bros., Taplin - Perry - Scorsese Productions, États-Unis, 1973.

The Men's Club. Dir. Peter Medak. By Leonard Michaels. Perf. David Dukes, Richard Jordan, Harvey Keitel, Frank Langella, Roy Scheider. Atlantic Entertainment Group, États-Unis, 1986.

Monkey Trouble. Dir. Franco Amurri. By Franco Amurri and Stu Krieger. Perf. Thora Birch, Harvey Keitel, Finster. Effe Productions, New Line Cinema, Pery Main Productions, États-Unis, 1994.

Mother, Jugs & Speed. Dir. Peter Yates. By Stephen Manes and Tom Mankiewicz. Perf. Bill Cosby, Raquel Welch, Harvey Keitel. Twentieth Century Fox Film Corporation, États-Unis, 1976.

Nailed. Dir. Joel Silverman. By Joel Silverman. Perf. Rachel Blanchard, Harvey Keitel, Brad Rowe. Sanford/Pillsbury Productions, États-Unis, 2001.

National Treasure. Dir. Jon Turteltaub. Screenplay by Jim Kouf, Cormac Wibberley, and Marianne Wibberley. By Jim Kouf, Oren Aviv, and Charles Segars. Perf. Nicolas Cage, Diane Kruger, Justin Bartha. Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Junction Entertainment, États-Unis, 2004.

Order of Death. Dir. Roberto Faenza. By Ennio De Concini, Hugh Fleetwood, and Roberto Faenza. Perf. Harvey Keitel, John Lydon, Nicole Garcia. Cooperativa Jean Vigo, RAI Radiotelevisione Italiana, Aura Film, Italie, 1983.

The Piano. Dir. Jane Campion. By Jane Campion. Perf. Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill. Miramax Films, Australie, Nouvelle-Zélande, France, 1993.

The Pick-Up Artist (Le Dragueur). Dir. James Toback. By James Toback. Perf. Molly Ringwald, Robert Downey Jr., Dennis Hopper. Amercent Films, American Entertainment Partners L.P., Twentieth Century Fox Film Corporation, États-Unis, 1987.

Point of No Return (Nom de Code: Nina). Dir. John Badham. By Luc Besson, Robert Getchell, and Alexandra Seros. Perf. Bridget Fonda, Gabriel Byrne, Dermot Mulroney. Warner Bros., Art Linson Productions, États-Unis, 1993.

Pulp Fiction. Dir. Quentin Tarantino. By Quentin Tarantino and Roger Avary. Perf. Samuel L. Jackson, Uma Thurman, John Travolta, Bruce Willis. Miramax, États-Unis, 1995.

Red Dragon. Dir. Brett Ratner. By Thomas Harris. Screenplay by Ted Tally. Perf. Anthony Hopkins, Edward Norton, Ralph Fiennes, Emily Watson. Universal Pictures, Dino De Laurentiis Company, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), États-Unis, Allemagne, 2002.

Reservoir Dogs. Dir. Quentin Tarantino. By Quentin Tarantino. Perf. Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Chris Penn, Quentin Tarantino. Live Entertainment, Dog Eat Dog Productions Inc., États-Unis, 1992.

Saturn 3. Dir. Stanley Donen and John Barry. Perf. Farrah Fawcett, Kirk Douglas, Harvey Keitel. Incorporated Television Company (ITC), Transcontinental Film Productions, 1980.

Shadrach. Dir. Susanna Styron. By William Styron and Susanna Styron. Perf. Harvey Keitel, Andie MacDowell, Martin Sheen, John Franklin Sawyer, Scott Terra. Millennium Films, Nu Image Films, Tidewater Pictures Inc., États-Unis, 1998.

Smoke. Dir. Wayne Wang and Paul Auster. By Paul Auster. Perf. Harvey Keitel, William Hurt, Giancarlo Esposito, Harold Perrineau, Forest Whitaker. Miramax Films, Neue Deutsche Filmgesellschaft (NDF), Euro Space See, Allemagne, États-Unis, Japon, 1995.

Taking Sides. Dir. István Szabó. By Ronald Harwood. Perf. Harvey Keitel, Stellan Skarsgård, Moritz Bleibtreu. Paladin Production S.A., Maecenas Film- Und Fernseh GmbH, Studio Babelsberg, France, Royaume-Uni, Allemagne, Autriche, 2001.

Taxi Driver. Dir. Martin Scorsese. By Paul Schrader. Perf. Robert De Niro, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel, Leonard Harris, Peter Boyle, and Cybill Shepherd. Columbia Pictures Presents, États-Unis, 1976.

That's the Way of the World. Dir. Sig Shore. Perf. Harvey Keitel, Ed Nelson, Cynthia Bostick, Earth Wind & Fire. Sig Shore Productions, États-Unis, 1975.

Welcome to L.A. Dir. Alan Rudolph. By Alan Rudolph. Perf. Keith Carradine, Sally Kellerman, Geraldine Chaplin. Lion's Gate Films, États-Unis, 1976.

Who's That Knocking at My Door. Dir. Martin Scorsese. By Betzi Manoogian and Martin Scorsese. Perf. Harvey Keitel, Zita Bethune, Anne Collette. Trimod Films, États-Unis, 1967.

Wise Guys. Dir. Brian De Palma. By George Gallo and Norman Steinberg. Perf. Danny DeVito, Joe Piscopo, Harvey Keitel. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), États-Unis, 1986.

Films avec Rod Steiger

Across the Bridge. Dir. Ken Annakin. By Graham Greene. Screenplay by Guy Elmes and Denis Freeman. Perf. Rod Steiger, David Knight, Bernard Lee. Dist. Learning Corp. of America, Rank Organisation, Royaume-Uni, 1957.

Al Capone. Dir. Richard Wilson. By Malvin Wald and Henry F. Greenberg. Perf. Rod Steiger, Martin Balsam, Fay Spain, Martin Balsam. Allied Artists Pictures, États-Unis, 1959.

The Amityville Horror. Dir. Stuart Rosenberg. Screenplay by Sandor Stern. By Jay Anson, George Lutz, and Kathy Lutz. Perf. James Brolin, Margot Kidder, Rod Steiger. American International Pictures (AIP), Cinema 77, Professional Films, États-Unis, 1979.

The Big Knife. Dir. Robert Aldrich. Adapt. James Poe. By Clifford Odets. Perf. Jack Palance, Ida Lupino, Wendell Corey, Rod Steiger. Associates & Aldrich Company, États-Unis, 1955.

Catch the Heat. Dir. Joel Silberg. By Stirling Silliphant. Perf. Tiana Alexandra, David Dukes, Rod Steiger. Trans World Entertainment (TWE), M'Amsel Tea Entertainment, Negocios Cinematográficos S.A., Argentine, États-Unis, 1987.

The Chosen. Dir. Jeremy Kagan. By Edwin Gordon and Chaim Potok. Perf. Maximilian Schell, Rod Steiger, Robby Benson. Chosen Film Company, États-Unis, 1981.

Doctor Zhivago. Dir. David Lean. By Boris Pasternak and Robert Bolt. Perf. Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Rod Steiger. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Carlo Ponti Production, Sostar S.A. See, États-Unis, Italie, 1965.

Duck, You Sucker. Dir. Sergio Leone. By Sergio Leone and Sergio Donati. Screenplay by Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, and Sergio Leone. Adapt. Roberto De Leonardis and Carlo Tritto. Perf. Rod Steiger, James Coburn, Romolo Valli. Rafran Cinematografica, Euro International Film (EIA), San Miura See, Italie, 1971.

F.I.S.T. Dir. Norman Jewison. By Joe Eszterhas. Screenplay by Joe Eszterhas and Sylvester Stallone. Perf. Sylvester Stallone, Rod Steiger, Peter Boyle. Chateau Productions, États-Unis, 1978.

Hands Over the City. Dir. Francesco Rosi. By Francesco Rosi and Raffaele La Capria. Screenplay by Enzo Forcella, Raffaele La Capria, Enzo Provenzale, and Francesco Rosi. Perf. Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti. Galatea Film, Société Cinématographique Lyre, Italie, France, 1963.

The Harder They Fall. Dir. Mark Robson. Screenplay by Philip Yordan. By Budd Schulberg. Perf. Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling. Columbia Pictures Corporation, États-Unis, 1956.

In the Heat of the Night. Dir. Norman Jewison. Screenplay by Stirling Silliphant. By John Ball. Perf. Sidney Poitier, Rod Steiger, Warren Oates. MGM, Mirisch Corporation, États-Unis, 1967.

Hennessy. Dir. Don Sharp. By John Gay. Screenplay by Richard Johnson. Perf. Rod Steiger, Lee Remick, Richard Johnson. American International Pictures (AIP), Hennessy Film Productions, Royaume-Uni, 1975.

The Heroes. Dir. Duccio Tessari. Screenplay by Sergio Donati, José Luis Martínez Mollá, and Luciano Vincenzoni. By Rene Havard and Albert Kantof. Perf. Rod Steiger, Rosanna Schiaffino, Claude Brasseur. Atlántida Films, Finarco, Gerico Sound, Italie, France, Espagne, 1973.

The Hollywood Sign. Dir. Sönke Wortmann. By Leon De Winter. Screenplay by Leon De Winter. Perf. Tom Berenger, Rod Steiger, Burt Reynolds. Senator Film Produktion, Blue Rider Pictures, Pleswin Entertainment Group, Allemagne, États-Unis, Pays-Bas, 2001.

The Illustrated Man. Dir. Jack Smight. By Ray Bradbury. Screenplay by Howard B. Kreitsek. Perf. Rod Steiger, Claire Bloom, Robert Drivas. SKM, États-Unis, 1969.

Les Innocents Aux Mains Sales. Dir. Claude Chabrol. By Richard Neely. Adapt. Claude Chabrol. Perf. Romy Schneider, Rod Steiger, François Maistre, Paolo Giusti. Jupiter Generale Cinematografica, Les Films De La Boétie, Terra-Filmkunst, France, Italie, Allemagne de l'Ouest, 1975.

The January Man. Dir. Pat O'Connor. By John Patrick Shanley. Perf. Kevin Kline, Mary Elizabeth Mastrantonio, Susan Sarandon, Mary Elizabeth Mastrantonio, Alan Rickman, Harvey Keitel, Rod Steiger. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Star Partners II Ltd., États-Unis, 1989.

Jubal. Dir. Delmer Daves. Screenplay by Russell S. Hughes and Delmer Daves. Perf. Glenn Ford, Ernest Borgnine, Rod Steiger, Valerie French. Columbia Pictures Corporation, États-Unis, 1956.

The Kid. Dir. John Hamilton. By Seymour Blicher. Perf. Jeff Saumier, Jason Tremblay, Jane Wheeler, Rod Steiger. Melenny Productions, Canada, 1997.

Lion of the Desert. Dir. Moustapha Akkad. By David Butler, H.A.L. Craig, and Paul Thompson. Perf. Anthony Quinn, Oliver Reed, Rod Steiger. Falcon International Productions, Lybie, États-Unis, 1981.

The Loved One. Dir. Tony Richardson. By Evelyn Waugh. Screenplay by Terry Southern and Christopher Isherwood. Perf. Robert Morse, Jonathan Winters, Anjanette Comer, Rod Steiger. Filmways Pictures, États-Unis, 1965.

Lucky Luciano. Dir. Francesco Rosi. Adapt. Jerome Chodorov. By Tonino Guerra, Lino Iannuzzi, and Francesco Rosi. Screenplay by Francesco Rosi. Perf. Gian Maria Volonté, Vincent Gardenia, Silverio Blasi, Rod Steiger. Harbor Productions, Les Films De La Boétie, Vides Cinematografica, États-Unis, France, Italie, 1973.

Mars Attacks! Dir. Tim Burton. By Jonathan Gems. Screenplay by Jonathan Gems. Perf. Jack Nicholson, Pierce Brosnan, Sarah Jessica Parker. Warner Bros., États-Unis, 1996.

The Neighbor. Dir. Rodney Gibbons. Screenplay by Kurt Wimmer. Perf. Rod Steiger, Linda Kozlowski, Ron Lea. Allegro Films, Image Organization, États-Unis, Canada, 1993.

No Way to Treat a Lady. Dir. Jack Smight. Screenplay by John Gay. By William Goldman. Perf. Rod Steiger, Lee Remick, George Segal, Murray Hamilton. Sol C. Siegel Productions, Paramount Pictures, États-Unis, 1968.

Oklahoma! Dir. Fred Zinnemann and Arthur Black. Screenplay by Sonya Levien and William Ludwig. Adapt. Richard Rodgers and Oscar Hammerstein. By Lynn Riggs. Perf. Gordon MacRae, Shirley Jones, Charlotte Greenwood, Rod Steiger, Gloria Grahame, Eddie Albert, James Whitmore, Gene Nelson, Barbara Lawrence, and Jay C. Flippen. Samuel Goldwyn

Company, The, Magna Theatre Corporation, Rodgers & Hammerstein Productions, États-Unis, 1955.

The Pawnbroker. Dir. Sidney Lumet. Screenplay by Morton Fine and David Friedkin. By Edward Lewis Wallant. Perf. Rod Steiger, Geraldine Fitzgerald, Jaime Sanchez, Brock Peters, Thelma Oliver, and Juan Hernandez. Landau Company, États-Unis, 1964.

Poolhall Junkies. Dir. Mars Callahan. By Mars Callahan and Chris Corso. Perf. Mars Callahan, Chazz Palminteri, Michael Rosenbaum. Gold Circle Films, Cutting Edge Entertainment, Newman/Tooley Films, États-Unis, 2002.

Run of the Arrow. Dir. Samuel Fuller. By Samuel Fuller. Perf. Rod Steiger, Sara Montiel, Brian Keith. RKO Radio Pictures, Globe Enterprises, États-Unis, 1957.

The Specialist. Dir. Luis Llosa. By John Shirley and Alexandra Seros. Perf. Sylvester Stallone, Sharon Stone, James Woods. Warner Bros., Jerry Weintraub Productions, Iguana Producciones, Pérou, États-Unis, 1994.

Time of Indifference. Dir. Francesco Maselli. Screenplay by Suso Cecchi D'Amico and Francesco Maselli. By Alberto Moravia. Perf. Claudia Cardinale, Rod Steiger, Shelley Winters. Lux Film, Ultra Film, Sicilia Cinematografica, Italie, France, 1964.

On the Waterfront (Sur les Quais). Dir. Elia Kazan. Screenplay by Budd Schulberg. By Budd Schulberg. Perf. Marlon Brando, Karl Malden, Lee J. Cobb. Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures, États-Unis, 1954.

Waterloo. Dir. Sergei Bondarchuk. By H.A.L. Craig. Screenplay by Sergei Bondarchuk and Vittorio Bonicelli. Perf. Rod Steiger, Christopher Plummer, Orson Welles. Dino De Laurentiis Cinematografica, Mosfilm, Italie, Union Soviétique, 1970.

W.C. Fields and Me. Dir. Arthur Hiller. By Bob Merrill and Carlotta Monti. Perf. Rod Steiger, Valerie Perrine, John Marley. Universal Pictures, États-Unis, 1976.

Autres films

Le Crime de Monsieur Lange. Dir. Jean Renoir. By Jean Castanier. Screenplay by Jacques Prévert et Jean Renoir. Perf. René Lefèvre, Florelle, Jules Berry. Films Obéron, France, 1936.

Documentaires

Creative Arts Television (Firm). *American Theatre Conversations the Actors Studio (1962)*. Kent, CT: Creative Arts Television, 1995.

Croyden, Margaret. *Strasberg on Acting*. Kent, Conn.: Creative Arts Television Archive, 1995.

Hercombe, Peter. "EPISODE ONE The Builders of Utopia". *The Stanislavsky Century*. Princeton, N.J.: Films for the Humanities & Sciences, System TV The Union of Russian Theatre and La SEPT, 1993.

Hercombe, Peter. "EPISODE TWO The Seismic Years". *The Stanislavsky Century*. Princeton, N.J.: Films for the Humanities & Sciences, System TV The Union of Russian Theatre and La SEPT, 1993.

Hercombe, Peter. "EPISODE THREE The Years of Ice and Fire". *The Stanislavsky Century*. Princeton, N.J.: Films for the Humanities & Sciences, System TV The Union of Russian Theatre and La SEPT, 1993.

Stella Adler, Awake and Dream. American Masters, saison 4, épisode 2. Dir. Merrill Brockway. Perf. Stella Adler, Warren Beatty, Candice Bergen. Eagle Rock Entertainment, WNET Channel 13 New York, 1989.

Tough Guise: Violence, Media & the Crisis in Masculinity. Dir. Sut Jhally. By Jeremy Earp and Jackson Katz. Perf. Steve Austin, Marlon Brando, James Caan. Media Education Foundation, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES CRITIQUES SUR HARVEY KEITEL

1. Ouvrages consacrés à Harvey Keitel

Fine, Marshall. *The Art of Darkness*. New York: Fromm International. 1997.

Hunter, Jack. *Harvey Keitel, Movie Top Ten*. Creation Books International. 1999.

Laisney, Simon. *Le jeu de Harvey Keitel dans les films de Martin Scorsese*. Paris: L'Harmattan. 2009.

Salter, Glenn. *The Films of Harvey Keitel*. Mississauga, Ont.: Glenn Salter. 1993.

2. Ouvrages en partie consacrés à Harvey Keitel

Bracco, Lorraine. *On the Couch*. New York: G.P. Putnam's Sons. 2006.

Burnham, Clint. « Scattered Speculations on the Value of Harvey Keitel ». *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*. By Paul Smith. Boulder, CO: Westview, 1996. 113-29.

Graham, Judith. « Harvey Keitel ». *Current Biography Workbook*. New York: H.W. Wilson Company. 1994. 293-297.

Tomlinson, Doug. « Harvey Keitel ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. New York: Garland Pub., 1994. 302-304.

3. Articles, émissions de radio et de télévision sur Harvey Keitel

Anderson, John. *Los Angeles Times*, September 17, 1995. http://articles.latimes.com/1995-09-17/entertainment/ca-46749_1_harvey-keitel

Bumiller, Elisabeth. « Public lives, Motto for a Movie Tough Guy: Semper Fi ». *New York Times*, 20 Oct. 1998.

Byron, Stuart. « The Keitel method ». *Film comment*, vol.10-15, 1974-79. 36-41.

Campbell, Bob. « Tough guy Keitel lays bare his fears in haunted acting career ». *Seattle Times, The (WA)* - Thursday, February 17, 2000. E5.

Ebert, Roger. « Harvey Keitel on the Edge ». Weblog post. *Roger Ebert.com*. N.p., 17 Jan. 1993.

- Enslar, Eve. « What's Up Front: Movie Latest: Movie Profile: Harvey Keitel ». *Interview* 03 2005. 110-3.
- Geis, Sarah. « RadioDoc Review ». *Everything, Nothing, Harvey Keitel: A Review by Sarah Geis*. RadioDoc Review, vol. 2, no. 1, Apr. 2015. Web. 23 June 2015.
<<http://ro.uow.edu.au/rdr/vol2/iss1/6>>.
- Grobel, Lawrence. « The *Playboy* Interview: Harvey Keitel ». *Playboy*, November 1995. 51-52, 56-58, 149-150.
- Hamill, Pete. « Keitel on a Roll ». *Vanity Fair*, April 1986.77-81, 122-123.
- Howell, Georgina. « Features: The Gospel According to Harvey ». *Vogue*, Dec 01 1993. 288-291, 329-330.
- Ivry, Bob. « Conflict: Harvey Keitel doesn't shy away from it ». *The Seattle Times*, Thursday, February 10, 2000.
- Kostel, Michael, prod. « Harvey Keitel ». *Inside the Actors Studio*. Bravo Network TV. 09 Aug. 1998.
- Leydon, Joe. « Street scenes. Harvey Keitel talks about being discovered after 20 years of acting ». *Dallas Observer*. Web. Thursday, Jun 15, 1995.
- Mcgrath, Charles. « Tackling a Character Who's a Real Character ». *The New York Times*, January 26, 2008.
- Matloff, Jason. « Who's Afraid of Harvey Keitel? » *Premiere*, vol 18, mars 2005.98-103.
- Moverman, Oren. « To-Hell-and-Back Harvey ». *Interview*, vol.29, 1999.60-61.
- Queenan, Joe. « First-Class Second Banana ». *The American Spectator*, vol. 31, no. 8, August 1998. 74.
- Schoemer, Karen. *Harvey Keitel Tries A Little Tenderness*. The New York Times, November 07, 1993.
- Silverman, Ethan. « Harvey Keitel ». *BOMB*, No. 33, Fall, 1990. 48-51.
- Spencer, Miranda. « Harvey Keitel ». *Biography* 4.11, 2000. 24.
- Thompson, David. « Harvey Keitel: Staying Power (interview with Harvey Keitel) ». *Sight and Sound* 3.1, 1993. 22-25.
- Tomlinson, Doug. « Harvey Keitel ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. New York: Garland Pub., 1994. 302-304.
- Tosches, Nick. « Heaven, Hell, Harvey Keitel ». *Esquire*, vol.119-120, 1993. 118-124.
- Weinraub, Bernard. « Mr. Nice Guy ». *New York Times*, 21 May 1999.

II. OUVRAGES CRITIQUES SUR ROD STEIGER

1. Ouvrages consacrés à Rod Steiger

Hutchinson, Tom. *Rod Steiger, Memoirs of a Friendship*. New York: Fromm International, 2000.

2. Ouvrages en partie consacrés à Rod Steiger

Baker, Fred. Firestone, Ross. *Movie People: At Work in the Film Industry*. London: Abelard-Schuman, 1973.

Bloom Claire. *Leaving a Doll's House*. New York: Little Brown and Company, 1996.

DiMarco, Damon. *Quotable Actor: 1001 Pearls of Wisdom from Actors Talking about Acting*. Santa Monica, CA, USA: Santa Monica Press, 2009.

Fantle, David. Johnson, Tom. *Reel to Real, 25 Years of Celebrity Interviews from Vaudeville to Movies to TV*. Oregon, Wisconsin: Badger Books Inc. 2004.

Lentz, Harris M. « Rod Steiger ». *Obituaries in the Performing Arts, 2002: Film, Television, Radio, Theatre, Dance, Music, Cartoons and Pop Culture*. Jefferson, NC, USA: McFarland & Company, 2003. 285-286.

Malikow, Max. « I want to Die ». *Suicidal Thoughts: Essays on Self-Determined Death*. Lanham, Maryland: Hamilton Books, 2009. 53-54.

Pells, Richard. *Modernist America: Art, Music, Movies, and the Globalization of American Culture*. New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2011.

Ross, Lillian et Helen. « Rod Steiger ». *The Player, a Profile of an Art*. New York: Simon and Schuster, 1962. 275-281.

Tomlinson, Doug. « Rod Steiger ». *Actors on Acting for the Screen: Roles and Collaborations*. New York: Garland Pub., 1994. 527-29.

Williams, Mary Alice. « Rod Steiger ». *Quiet Triumphs, Celebrities Share Survival Strategies for Getting Through the Hard Times*. New York: Harper Collins, 1999. 181-187.

Wise, James E. Collier Rehill, Anne. « Rod Steiger ». *Stars in Blue, Movie Actors in America's Sea Services*. Annapolis, Maryland: Naval Institute Press, 1997. 241-244.

3. Articles, émissions de radio et de télévision sur Rod Steiger

Andrews, Nigel. « 'Method' Married to Madness (profile of Rod Steiger, Actor) ». *The Financial Times* 12 1994. 15.

Ansen, David. « Transition: Rod Steiger, who epitomized method acting, dies at the age of 77 ». *Newsweek*, 22 juillet 2002. 10.

Barbon, Tony, dir. « Rod Steiger ». *Private Screenings*, no. 12. Prod. Tom Brown, Turner Classic Movies, 11 Apr. 2000. Television.

Buckley, Tom. « At the movies: The New Rod Steiger is as Nearly Intense as the Old ». *The New York Times*, 1978 Apr. 23-30.

Byrge, Duane, and Kirk Honeycutt. « Rod Steiger dies; intense, versatile actor won Oscar ». *Hollywood Reporter*, 374.11, July 10, 2002. 1.

Catsos, Gregory J.M. « Rod Steiger, Immediate Reward: An Interview with The Illustrated Man ». *Outré*, Etats-Unis, Vol. 1, 4, 1995. 33-37.

Cieutat, Michel. « Rod Steiger: 1925-2002 ». *Positif*, Nov. 2002.67.

De Celis, Santiago Rubín. « Confessions of a Hollywood Tough Guy ». *Bright Lights Film Journal, An Interview with Rod Steiger*. N.p., Feb. 2010. Web. 30 June 2014. <<http://brightlightsfilm.com/67/67ivrodsteiger.php#.U7FS3JRdUuc>>.

Ebert, Roger. « Now That Rod Steiger Has His Oscar ». *Rogert Ebert.com*. N.p., 14 Apr. 1968. Web. 30 June 2014. <<http://www.rogerebert.com/interviews/now-that-rod-steiger-has-his-oscar>>.

Felix, Hubert. « Rod Steiger: a passion for the gift of life ». *Screen Actor*, Aug 1984. 44-47.

« From The Vault 264 Master Class in Acting with Rod Steiger ». *The Future of American Film*, no. 3. Pacifica Radio. Los Angeles, 7 June 1967. Radio.

Hallett, Vicky. « Mourning A Method Man ». *U.S. News & World Report*, 133, 3, 2002. 12.

Hutchinson, Tom. « Shooting from the Hip (interview of Actor Rod Steiger; Friday Review) ». *The Guardian*, 08 1996. T4.

Jeffries, Stuart. « A Method That No Longer Fits the Bill. (Rod Steiger) ». *The Guardian*, 08 1992. 21.

Kehr, Dave. « Steiger: an actor looking within ». *New York Times* 21 July 2002.21.

King, Larry. « Encore Presentation: Interview With Rod Steiger ». *CNN Larry King Weekend*. 14 July 2002. Télévision.

Lawley, Sue. « Rod Steiger. Interview ». Audio blog post. *BBC*. N.p., 25 July 1999. Web. 29 Dec. 2013.

Leff, Leonard J. « Hollywood and the Holocaust: Remembering The Pawnbroker. (1961 Novel by Edward Lewis Wallant) ». *American Jewish History* 4, 1996. 353.

Lentz, Harris M. « Rod Steiger ». *Obituaries in the Performing Arts, 2002: Film, Television, Radio, Theatre, Dance, Music, Cartoons and Pop Culture*. Jefferson, NC, USA: McFarland & Company, 2003. 285-286.

Longino, Bob. « Steiger Reflects on long Career of Triumphs, Failures ». *Atlanta Journal-Constitution*, 11 Apr. 2000. D3.

Natale, Richard. « Steiger dies: Multifaceted actor won '67 Oscar for 'Night' ». *Daily Variety*, 276, 26, 10 July 2002. 2.

Rhys, Timothy. « 60% Virgin (40% Whore): The Resilient Rod Steiger finds his Balance ». Seattle, WA: *Movie Maker Magazine*, 31, Nov-Dec 1998. 36-39, 70-72.

« Rod Steiger ». *Record* [Bergen County, NJ] 12 July 2002. L08.

Sager, Mike. « Rod Steiger ». *Esquire*, 149, 1, 2008. 100-101.

Severo, Richard. « Rod Steiger, 77, Oscar-winning character actor known for his intensity and versatility, dies ». *New York Times* 10 July 2002. A2.

Shay, Don. « Interview with Rod Steiger ». *Conversations*, volume I. Albuquerque: *Kaleidoscope Press*, 1969.

Steiger, Rod. *WNBC television: speaking freely*. Transcript of an Interview of Rod Steiger hosted by Edwin Newman. New York: WNBC-TV Community Affairs Dept., 1969.

« Steiger - the big man with big pain ». *Times* [London, England] 10 July 2002. 14.

Steyn, Mark. « Farewell to Two Greats ». *The Spectator*, vol.289, no.9074-9086, July-Sept 2002. 49-50.

Sullivan, Chris. « Never Meet Your Hero. Unless It's Rod Steiger ». *Sabotage Times*. N.p., 20 Nov. 2011. Web. 30 June 2014. <<http://sabotagetimes.com/people/interview-with-a-legend-rod-steiger/>>.

Tucker, Betty Jo. « Rod Steiger Remembered ». Audio blog post. *Blogtalkradio*. N.p., 14 Aug. 2012. Web. 29 Dec. 2013.

Ward, Robert. « Hollywood's last angry man ». *American film*, vol.7, 1981/82. 36-39.

Warren, Richard. « The *Playboy* Interview: Rod Steiger ». *Playboy*, Vol.16, no. 7, Jul 1969. 61-74, 161-164.

III. BIBLIOGRAPHIE SUR LES FILMS

1. Principaux films étudiés

Al Capone

Crowther, Bosley. « Ancient History of 'Al Capone'; Steiger Takes Title Role at Victoria Documentary Flavor Marks New Film ». *The New York Times*, March 26, 1959.

Bad Lieutenant / Abel Ferrara

Brenez, Nicole. *Abel Ferrara*. Urbana: University of Illinois Press, 2007.

Corliss, Richard. « Adding Kick To The Chic ». *Time*, 140, 20, 1992. 95.

Fisher, Jaimey. « Demythologization and Convergence: Herzog's Late Genre Pictures and the Rogue Cop Film in 'Bad Lieutenant: Port of Call— New Orleans' ». *A Companion to Werner Herzog*. By Brad Prager. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 208-29.

Goyette, Louis. « Bad Lieutenant ». *Séquences*, no. 166, 1993. 53-54.

Jones, Kristin M. « Fallen Angel: Writer, Former Model, Dedicated Heroin Addict, and Mesmerizing Star of Abel Ferrara's MS. 45 ». *Film Comment*, 39, 5, Sep 2003. 66.

Lehman, Peter. « The Male Body within the Excesses of Exploitation and Art: Abel Ferrara's Ms. 45 Cat Chaser, and Bad Lieutenant ». *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, Fall 93, Issue 32. 23-29.

Lyons, Donald. « Scumbags -- Bad Lieutenant directed by Abel Ferrara / Reservoir Dogs directed by Quentin Tarantino ». *Film Comment*, 28, 6, Nov 1992. 6.

Marsolais, Gilles. « Le cinéma (indépendant?) américain ». *24 images*, no. 62-63, 1992. 38-39.

Maslin, Janet. « Bad Lieutenant (1992) ». *New York Times*, 20. November, 1992.

McKinney, Devin. « Violence: The Strong and the Weak ». *Film Quarterly*, vol. 46, no. 4, Summer, 1993. 16-22.

Romeny, Jonathan. « Bad Lieutenant ». *New Statesman & Society*, 19 Feb. 1993. 34.

Schnabel, Julian. « Harvey Keitel, Zoe Lund, and Abel Ferrara ». *Interview*, vol.22, 1992. 138-141

Smith, Gavin. « The Gambler/ Bad Lieutenant ». *Sight & Sound*, Vol III, no. 2, Feb 1993. 20-23.

Stevens, Brad. *Abel Ferrara: The Moral Vision*. Godalming, Surrey, England: FAB Press, 2004.

Stevens, Brad. « Abel Ferrara: Sketches of the Ghost ». *Sight & Sound*, 18, no.12, December 2008. 36-38.

West, Rebecca. *Beyond the Margin: Readings in Italian Americana*. By Paolo Giordano and Anthony Julian. Tamburri. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1998. 198-222.

Crime Spree (Wanted)/ Brad Mirman

Nesselson, Lisa. « Wanted ». *Variety*, CCCXC, 11, Apr 28, 2003. 30.

Prescott, Judith. « Crime Spree: studio eight, GET entertainment. (Film Brief) ». *Hollywood Reporter*, 9 May 2003. 14.

Fingers / James Toback

Ciment, Michel. « L'œil et les doigts (mélodie pour un tueur) ». *Positif*, 212, Novembre 1978. 68-69.

Dempsey, Michael and James Toback. « Love and Money, Ecstasy and Death: A Conversation with James Toback ». *Film Quarterly*, Vol. 34, No. 2, Winter, 1980-1981. 24-35.

Hatch Robert. « Films ». *Nation*. 226, 12, April 1978. 381-382.

Jarecki, Nicholas. « James Toback: Fingers ». *Breaking In: How 20 Film Directors Got Their Start*. New York: Broadway, 2001. 157-71.

Kael, Pauline. « The Current Cinema, What Symmetrical Digits! » *The New Yorker*, March 13, 1978. 106.

Martin, Adrian. « Grim fascination: fingers, James Toback and 1970s American cinema ». *The last great American picture show*, ed. Thomas Elsaesser Alexander Howarth Noel King. Amsterdam Netherlands Amsterdam University Press, 2004. 309-332.

Milne, Tom. « Fingers ». *Monthly Film Bulletin*. XLVII: 552, 1980.156-157.

Simon, John. « Creeping Shabbiness ». *National Review*. May 12, 1978; 30, 19. 601.

Tarantino, Quentin. « The Harder They Come. Director James Toback discusses music, masculinity and other obsessions with Quentin Tarantino ». *Film Comment*. 45, 1, January 2009. 58-61.

Thompson, David. « Banging with Iron Mike: Who Else would Put Mike Tyson, Brooke Shields, Robert Downey Jr and the Wu-Tang Clan in the Same Movie but Maverick James Toback? » *Sight and Sound*, Issue 2, Vol. 9, Feb 1999. 24-7.

Toback, James. « Notes on Acting ». *Film Comment*, Vol.14, January-February 1978. 34-35.

Toback, James. « A Hollywood Mis-Education ». *Vanity Fair* 3, Vol. 56 No. 3, March 2014. 210.

***In the Heat of the Night* / Norman Jewison**

Antonio, Sheril D. « The Urban-Rural Binary in Black American Film and Culture ». *Black Camera*, vol. 1, no. , Winter 2009. 116-135.

Baldwin, James. *The Devil Finds Work: An Essay*. New York: Random House, 1976.

Compo, Susan A. « Cloudy and Cool ». *Screen Classics: Warren Oates: A Wild Life*. Lexington, KY, USA: University Press of Kentucky, 2009. 127- 153.

Crowther, Bosley. « In the Heat of the Night (1967) ». *The New York Times*, 3 août 1967.

Dawson, Nick. « 1968 ». *Being Hal Ashby: life of a Hollywood rebel*. Lexington, Kentucky, 2009. 85-97.

Dyer, Richard. *White: Essays on Race and Culture*. London: Routledge, 1997.

Emery, Robert J. « The Films of Norman Jewison ». *The Directors: In Their Own Words*. New York: TV Books, 1999.191-219.

Goudsouzian, Aram. *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*. University of North Carolina Press; Chapel Hill, NC, USA, March 2004.

Hamilton, Emma. Saxby, Troy. « “Draggin' the Chain”: Linking Civil Rights and African American Representation in The Defiant Ones and *In the Heat of the Night* ». *Black Camera*, Vol. 3, No. 1. Winter 2011. 75-95.

Hunt, Dennis. « *In the Heat of the Night* by Norman Jewison ». *Film Quarterly*, Vol. 21, No. 2, Winter, 1967-1968. 61-62.

Graham, Allison. *Framing the South: Hollywood, Television, and Race during the Civil Rights Struggle*. Baltimore, MD, USA: Johns Hopkins University Press, 2001.

Greene, John Robert. « What It Is Ain't Exactly Clear ». *America in the Sixties*. Syracuse, NY, Etats-Unis: Syracuse University Press, 2010. 137-159.

James, Anthony. « Acting My Face: Twenty-Two ». *Acting My Face: A Memoir*. N.p.: U of Mississippi, 2014. 62-64.

Jewison, Norman. *This Terrible Business Has Been Good to Me: An Autobiography*. New York: T. Dunne Books, 2005.

Kael, Pauline. *Going Steady*. Boston: Little, Brown, 1970.

Kael, Pauline. *For Keeps*. New York: Dutton, 1994. 397.

Klagsbrun Frank, Micheline. « Unchained: Perspectives on Change ». *Journal of Popular Film & Television*, 18.3, 1990. 122- 130.

Levine, Andrea. « Sidney Poitier's Civil Rights: Rewriting the Mystique of White Womanhood in *Guess Who's Coming to Dinner* and *In the Heat of the Night* ». *American Literature* 73.2, 2001. 365.

Mirisch, Walter. *I Thought We Were Making Movies, Not History*. Madison, WI, USA: University of Wisconsin Press: 2008.

Monteith, Sharon. « Norman Jewison's *In The Heat of the Night* (1967) ». *American Culture in the 1960s*. Edinburgh, GBR: Edinburgh University Press, 2008. 94.

Murphy, A.D. « Review: 'In the Heat of the Night' ». *Variety*, juin 1967.

Pomerance, Murray. « 1967 Movies and the Specter of Rebellion ». *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*. By Barry Keith Grant. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2008. 172-92.

Sexton, Jared. « The Ruse of Engagement: Black Masculinity and the Cinema of Policing ». *American Quarterly*, 61.1, 2009. 39-63.

Taylor, Charles. « In the Heat of the Night ». *The New York Times*, 4 Nov. 2007. 18.

Williams, Juan. « Black Political Power In Film And Television ». *Journal Of Popular Film & Television*, 33.2, 2005. 98-101.

Jubal / Delmer Daves

Bandy, Mary Lea. « Chapter 7: The Postwar Psychological Western (1946– 1956): *My Darling Clementine* to *Jubal* ». *Ride, Boldly Ride the Evolution of the American Western*. Berkeley: U of California, 2012.

Dick, Jeff T. « Jubal ». *Library Journal*, Vol. 138, 1 Nov. 2013. 61.

Garnier, Philippe. « Delmer Daves, Cow-boy Réfléchi ». *Libération.fr*. Groupe PMP, 08 Oct. 1999. Web. 24 June 2015. <http://www.liberation.fr/culture/1999/10/08/flash-back-l-actualite-de-la-cinephilie-delmer-daves-cow-boy-reflechi-retrospective-a-paris-et-ami_285724>.

McGilligan, Patrick. « Glory Days ». *Glenn Ford*. University of Wisconsin Press, 2011. 164-177.

Meyer, William R. « Delmer Daves ». *Warner Brothers Directors: The Hard-boiled, the Comic, and the Weepers*. New Rochelle, NY: Arlington House, 1978. 109-16.

« Review: 'Jubal' ». *Variety*, 31 December 1955.
<<http://variety.com/1955/film/reviews/jubal-1200418059/>>

Tavernier, Bertrand. « The ethical romantic ». *Film Comment*, 39.1, Jan/Feb 2003. 42-49.

Walker, Michael. « The Westerns of Delmer Daves ». *The Book of Westerns*. By Ian Cameron and Douglas Pye. New York: Continuum, 1996. 123-60.

Willson, Robert Frank. « Demonizing Desdemona: Jubal (1956) As the Western Othello ». *Shakespeare in Hollywood, 1929-1956*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2000. 122-29.

***Mars Attacks* / Tim Burton**

Bassil-Morozow, Helena. « The Green Alien: Mars Attacks! (1996) ». *Tim Burton: The Monster and the Crowd: A Post-Jungian Perspective*. London: Routledge, 2010. 166-76.

Biodrowski, Piotr. « Martian Victim Rod Steiger ». *Cinefantastique*, vol.28, 7, 1997. 20-21, 62.

Bosco, Scott Michael. « Mars Attacks! » *National Board of Review of Motion Pictures*, vol. 48, 1997. 75.

Burton, Tim, and Mark Salisbury. *Burton on Burton*. London: Faber and Faber, 2006. 152-153.

Cantor, Paul A. « Mars Attacks! Tim Burton and the Ideology of the Flying Saucer Movie ». *Invisible Hand in Popular Culture: Liberty vs. Authority in American Film and TV*. Lexington, KY, USA: University Press of Kentucky, 2012. 137- 166.

Cantor, Paul A. « Mars Attacks! Burton, Tocqueville, and the Self-Organizing Power of the American People ». *The Philosophy of Tim Burton*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2014.85-109.

Cieutat, Michel. « Un Jeu Protéiforme: Tim Burton et ses acteurs ». *Positif - Revue mensuelle de cinéma*, 03 2012. 103-105.

Corliss, Richard. « Cartoons are no laughing matter. An avalanche of animation books reveals the hard times of some very funny men ». *Time Magazine*, vol. 149, May 12, 1997. 19.

De Baecque, Antoine. « Mars Attacks! Mad Movie! » *Tim Burton*. Paris: Cahiers Du Cinéma, 2005. 118-27.

De Blois, Marco. « Vanité des vanités et poursuite du vent; Mars Attacks! de Tim Burton ». Paris : *24 images*, n° 86, 1997. 46 - 48.

Detcheberry, Damien. « Affreux, verts et méchants ». Paris: *Eclipses*, n° 47, décembre 2010. 76-82.

Hoberman, J. « Pax Americana ». London: *Sight and Sound*, 7. 2, Feb 1997. 6-9.

Howe, Desson. « 'Mars Attacks!': We Lose ». *The Washington Post*, Dec 13 1996. 50.

Jean, Marcel. « Le cinéma Hollywoodien peut-il être subversif ? ». *24 images*, n° 93-94, 1998. 26-27.

Kaveney, Roz. « Mars Attacks! » *From Alien to the Matrix: Reading Science Fiction Film*. London, GBR: I.B. Tauris. 2005. 43-48.

Latham, Rob. « Tim Burton's Trash Cinema Roots: Ed Wood and Mars Attacks! » *The Works of Tim Burton: Margins to Mainstream*. By Jeffrey Andrew Weinstock. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 133-50.

Maslin, Janet. « The Moral: Be Careful of Aliens ». *New York Times*, 1. Dec 13 1996. C5.

McCarthy, Todd. « Mars Attacks! » *Variety*, December 2 - December 8, 1996. 66.

McMahan, Alison. « Mars Attacks! » *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. New York: Continuum, 2005. 104-10.

Newman, Kim. « Mars attacks! » London: *Sight & Sound*. Volume: VII, 3, Mars 1997.53-54.

Odell, Colin. « Do Not Run, We Are Your Friends: Mars Attacks! (1996) ». *Tim Burton*. Harpenden, GBR: Pocket Essentials, Sept. 2001. 62-67.

Perkowitz, Sidney. *Hollywood Science: Movies, Science, and the End of the World*. New York, NY, USA: Columbia University Press, 2010. 32.

Taylor, Aaron. « How to See Things Differently: Tim Burton's Reimaginings ». *The Works of Tim Burton: Margins to Mainstream*. By Jeffrey Andrew Weinstock. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 99-116.

Viviani, Christian. « Mars Attacks! Smalltown, USA ». *Positif - Revue mensuelle de cinéma*, Mars 1997. 6-7.

Warren, Bill. « Tim Burton Attacks! » *Tim Burton: Interviews*. By Tim Burton and Kristian Fraga. Jackson: U of Mississippi, 2005. 108-27.

Weishaar, Schuy R. « Mars Attacks! and Planet of the Apes as Satirical Grotesque ». *Masters of the Grotesque: The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen Brothers and David Lynch*. Jefferson, NC, USA: McFarland, 2012. 68-71.

White-Stanley, Debra, Caryl Flinn, and Chris Holmlund. « Protecting the Homeland: Independence Day and Mars Attacks! » *American Cinema of the 1990s: Themes and Variations*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2008. 160-66.

Woof, William. « In praise of Tim Burton: finding the masterpiece in 'Mars Attacks' ». *Kinema*, n°9, Spring 1998. 57-72.

Mean Streets /Taxi Driver / Martin Scorsese

Baumann, Fabien. « Les barbares aux portes de Rome: Le son des Stones chez Scorsese ». *Positif*, 566, Apr 2008. 84.

Blake, Richard A. « Lower East Side, Sidney Lumet ». *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Lexington: University Press of Kentucky, 2005.41-98.

Conard, Mark T. *The Philosophy of Martin Scorsese*. Lexington: University Press of Kentucky, 2007.

- Dalton, Stephen. « Behind the Screen; Mean Streets (1973)/The King of Comedy (1982) ». *The Times*, London, 27 Mar. 2010. 25.
- Denby, David. « Mean Streets: The Sweetness of Hell ». *Scorsese: A Journey through the American Psyche*. Ed. Paul E. Woods. London: Plexus, 2005.36.
- Friedman, Lawrence S. *The Cinema of Martin Scorsese*. New York: Continuum, 1997.
- Grist, Leighton. *The Films of Martin Scorsese, 1963-77: Authorship and Context*. New York: St. Martin's Press, 2000.61-97.
- Haenni, Sabine. « Geographies of Desire: Postsocial Urban Space and Historical Revision in the Films of Martin Scorsese ». University of Illinois: *Journal of Film and Video*, vol. 62, 1-2, Spring/Summer 2010. 67-85.
- Hampton, Howard. « Scorpio descending: In search of rock cinema ». *Film Comment*, 33, 2, Mar/Apr 1997. 36.
- Jean, Marcel. « Ce que *Taxi Driver* fait à la sociologie ». *Idées économiques et sociales* 1, no. 151, 2008. 52-58.
- Kael, Pauline. « Taxi Driver ». *When the Lights Go Down*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980. 132-133.
- Kelly, Mary P, and Martin Scorsese. *Martin Scorsese, the First Decade*. Pleasantville, N.Y: Redgrave Pub. Co, 1980.
- Keyser, Lester J. *Martin Scorsese*. New York: Twayne, 1992.
- Lauder, Robert E. *His Catholic Conscience, Sin and Grace in the Work of Martin Scorsese*. America, the National Catholic Review, 27 fév. 2012.20.
- Librach, Ronald. « The Last Temptation in Mean Streets and Raging Bull ». *Literature Film Quarterly*, Vol. 20, Issue 1, 1992.14.
- LoBrutto, Vincent. *Martin Scorsese: A Biography*. Westport, Conn: Praeger, 2008.
- Lombardo, Patrizia. « Les soubresauts de l'imagination : Scorsese et le grand texte du cinéma ». *Littérature*, L'Œuvre illimitée, no.125, 2002. 86-100.
- Lombardo Patrizia. « Sublime Scorsese. Le cinéma comme mémoire et imagination ». *Critique*, 8, no. 675-676, 2003. 658-674.
- Maxfield, James F. « The Worst Part: Martin Scorsese's Mean Streets ». Salisbury: *Literature/Film Quarterly* 23, no. 4, oct. 1995. 279-286.
- McGreal, Jill. « Mean Streets ». London: *Sight and Sound*, 3, 4, 1993. 64.
- Michener, Charles. « Taxi driver ». New York: *Film Comment*, vol. 12, no. 6, Mar-Apr. 1976. 4-5.

Miliora, Maria T. *The Scorsese Psyche on Screen: Roots of Themes and Characters in the Films*. Jefferson, N.C: McFarland, 2004.

Morpelli, Stéphane. « La représentation filmique du criminel Italo-américain par F. Ford Coppola et M. Scorsese ». Crimes et criminels au cinéma, 2. Films et œuvres, revues.org (en ligne), *criminocorpus* revue hypermédia, janvier 2007.

Mortimer, Barbara. « Portraits of the postmodern person in 'Taxi driver', 'Raging bull', and 'The king of comedy' ». *Journal of Film and Video*, no. 1-2, Spring-Summer 1997. 28-38.

Nyce, Ben. *Scorsese Up Close: A Study of the Films*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2004.

Patterson, Patricia and Manny Farber. « The power & the gory ». *Film Comment*, 12 May/Jun, 1976. 26-30.

Prince, Stephen. *History of the American Cinema, Vol.10. A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*. New York: Charles Scribner's Sons. 2000.

Privet, Georges. « This film should be played loud: quelques notes sur la musique dans les films de Martin Scorsese ». *24 images*, no, 67, été 1993. 36-39.

Quart, Leonard. Rabinow, Paul. « The Ethos of Mean Streets ». *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 5, No. 2, May 1975. 33-34.

Quart, Leonard. « A Slice Of Delirium: Scorsese's Taxi Driver Revisited ». *Film Criticism* 19.3, 1995. 67-71.

Rausch, Andrew J. *The Films of Martin Scorsese and Robert De Niro*. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2010.

Raymond, Marc. « The Multiplicity of Generic Discourses and the Meaning and Pleasure of 'Mean Streets' ». *Canadian Journal of Film Studies*, 15, 2, Fall 2006. 62-80.

Rice, J.C. « Transcendental pornography and 'Taxi driver' ». *Philadelphia: Journal of Popular Film and Television*, no. 2, 1976. 109-123.

Rubenstein, Lenny. « Mean Streets ». *Cineaste*, 6, 2, 1974. 49.

Sangster, Jim. *Scorsese*. London: Virgin Books, 2002.

Scorsese, Martin, David Thompson, and Ian Christie. *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber, 1990. 38-67.

Shone, Tom. « Thugs with Thin Skins: From De Niro's Snarl to DiCaprio's Sinewy Wildness, No Director Has Explored Masculinity as Acutely as Martin Scorsese ». *New Statesman* (1996)143.5231, 2014. 80.

Sweeney, Kenneth. « Taxi driver ». *American Cinematographer*, no.12, Dec 2007. 12-14.

Thompson, Rick. « Screenwriter: *Taxi Driver*'s Paul Schrader, interviewed by Richard Thompson ». New York: *Film Comment*, No 2, Mar-Apr 1976. 6-19.

Viviani, Christian. « Mean Streets ». Paris: *Positif*, no. 607, Sept 2011. 79.

Wernblad, Annette. *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2011.

The Pawnbroker/Sidney Lumet

Berenbaum, Michael. « Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust ».

[Http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=jankarski](http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=jankarski). Proc. of Jan Karski Conference. N.p., 20 Sept. 2014.

Baron, Lawrence. « Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust (review) ». *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 35.1, Fall 2005. 72-74.

Bathrick, David. « Holocaust Film before the Holocaust: DEFA, Antifascism and the Camps ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 18, no. 1, 2007. 109-134.

Blake, Richard A. « Lower East Side, Sidney Lumet ». In *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Lexington: University Press of Kentucky, 2005.41-98.

Boyer, Jay. *Sidney Lumet*. New York: Twayne, 1993.

Cunningham, Frank R. « The Insistence of Memory: The Opening Sequences of Lumet's *Pawnbroker* ». *Literature/Film Quarterly*, 17, 1, 1989. 39.

Emery, Robert J. « The Films of Sidney Lumet ». *The Directors: In Their Own Words*. New York: TV Books, 1999.363-388.

Hirsch, Joshua Francis. « *The Pawnbroker* and the posttraumatic flashback ». *Afterimage : Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia, PA, USA: Temple University Press, 2004: 85-86, 101-110.

Johnson, Michael K. « Traumatic Experience and the Representation of Nature in the Novel and Film *The Pawnbroker* ». *Literature/Film Quarterly*, 35, 4, 2007. 294-303.

Kael, Pauline. *Kiss Kiss Bang Bang*. Boston: Little, Brown, 1968. 88.

Kael, Pauline. *5001 Nights at the Movies: A Guide from A to Z*. 1st ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982. 451.

Lumet, Sidney. Rapf, Joanna E. *Sidney Lumet: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

Petrie, Graham. « The Films of Sidney Lumet: Adaptation as Art ». *Film Quarterly*, vol. 21, no. 2, Winter, 1967-1968. 9-18.

Quart, Leonard. « A second look: *The Pawnbroker* ». *Cineaste*, 25, 2, Mar 2000. 48.

Rosen, Alan. « Teach Me Gold: Pedagogy and Memory in *The Pawnbroker* ». *Prooftexts*, vol. 22, no. 1-2, Special Issue: The Cinema of Jewish Experience, Winter/Spring 2002. 77-117.

Rosenberg, Joel. Whitfield, Stephen J. « The Cinema of Jewish Experience: Introduction ». *Prooftexts*, vol. 22, no. 1-2, Winter/Spring 2002. 1-10.

Zierler, Wendy. « My Holocaust Is Not Your Holocaust: "Facing" Black and Jewish Experience in 'The Pawnbroker', 'Higher Ground', and 'The Nature of Blood' ». *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 18, no. 1, Spring 2004. 46-67.

***The Piano* / Jane Campion**

Attwood, Feona. « Weird Lullaby: Jane Campion's *The Piano* ». *Feminist Review*, no. 58, International Voices, Spring 1998. 85-101.

Bentley, Greg. « Mothers, daughters, and (absent) fathers in Jane Campion's *The Piano* ». *Literature/Film Quarterly*, 30, 1, 2002. 46.

Bihlmeyer, Jaime. « The (Un)Speakable FEMININITY in Mainstream Movies: Jane Campion's *The Piano* ». *Cinema Journal*, 44, no. 2, Winter 2005. 68-88.

Blake, Richard A. « The Piano ». *America*, 15 Jan. 1994. 14.

Bourguignon, Thomas. « La Leçon de piano: Un ange au piano ». *Positif*, 387, May 1993. 18.

Bourguignon, Thomas. Ciment, Michel. « Entretien avec Jane Campion : Plus « barbare » qu'esthète ! » *Positif*, 388, Jun 1993. 6.

Brown, Caroline. « The Representation of the Indigenous Other in 'Daughters of the Dust' and 'The Piano' ». *NWSA Journal*, vol. 15, no. 1, Spring, 2003. 1-19.

Campion, Jane, and Virginia Wright. Wexman. *Jane Campion: Interviews*. Jackson: University of Mississippi, 1999.

Chumo II, Peter N. « Keys to the Imagination: Jane Campion's *The Piano* ». *Literature/Film Quarterly* 25. 3, 1997. 173-176.

Clover, Carol. « Ecstatic Mutilation: *The Piano* by Jane Campion ». *The Threepenny Review*, no. 57, Spring, 1994. 20-22.

Codina, Ricardo. « Jane Campion la magicienne ». *Québec français*, no. 94, 1994. 100-101.

Colbert, Mary. Bruzzi, Stella. « Bodyscape ». Londres: *Sight and Sound*, 10.3, Octobre 1993. 6-10.

Cunneen, Joseph. « Piano ». *National Catholic Reporter*, 10 Dec. 1993. 24.

- Dayal, Samir. « Inhuman love: Jane Campion's *The Piano* ». *Postmodern Culture*, vol. 1 2, no. 2, 2002.
- Elhem, Philippe. Marsolais, Gilles. Joassin, André et Horguelin, Thierry. « *The Piano* de Jane Campion, Sur la corde raide des sentiments ». *24 images*, no. 68-69, 1993. 58-61.
- Francke, Lizzie. « The Piano ». *Sight and Sound*, 3.11, November 1993. 50-51.
- Goyette, Louis. « Les mondes imaginaires dans l'œuvre de Jane Campion ». *Séquences : la revue de cinéma*, no. 169, 1994. 30-33.
- Greenberg, Harvey. « The Piano ». *Film Quarterly*, 47, 3, Spring 1994. 46.
- Hendershot, Cyndy. « (Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's "The Piano" ». *Literature/Film Quarterly* 26. 2, Apr 1998. 97-108.
- Holmlund, Chris. « Campion-Keitel Connections, A.k.a. "We Are the Piano" *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity* ». Ed. Hilary Radner, Alistair Fox, and Irène Bessière. Detroit, MI: Wayne State UP, 2009. 55-73.
- Iny, Viva. « L'éveil du désir en terre maori: une réflexion autour du film *La leçon de piano* de Jane Campion ». *L'Autre*, 1, vol. 4, 2003. 125-129.
- Jacobs, Carol. « Playing Jane Campion's *Piano*: Politically ». *MLN*, Vol. 109, No. 5, *Comparative Literature*, Dec., 1994. 757-785.
- Johnson, Brian D. « Rain Forest Rhapsody ». *Maclean's*, 106, 47, 1993. 72.
- Klawans, Stuart. « The Piano ». *The Nation*, 6 Dec. 1993. 704.
- Larue, Johanne. « *The Piano* ». *Séquences : la revue de cinéma*, no. 168, 1994. 38-39.
- Lustman, Olivia-Rebecca. « Le « devenir femme » dans le cinéma de Jane Campion. *La leçon de piano* ». *Du cinéma à la psychanalyse, le féminin interrogé*, Toulouse, ERES, «Le regard qui bat», 2013.
- Margaroni, Maria. « Jane Campion's Selling of the Mother/Land: Restaging the Crisis of the Postcolonial Subject ». *Camera Obscura*, 53, vol. 18, no. 2, 2003. 93-123.
- Margolis, Harriet Elaine. *Jane Campion's 'The Piano'*. Cambridge: Cambridge Univ., 2000.
- Mazaudier, Julien. « La Leçon De Piano ». *Cinezik*. OVH, n.d. Web.
<http://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=lecon_piano>.
- McHugh, Kathleen Anne. « The Piano: Surrealism, Melodrama and Mimetic Infection ». *Jane Campion*. Urbana: University of Illinois, 2007. 79-93.
- Noizet, Pascale. « *L'amour moderne : de tradition en transgression ou... la féminité en question* ». *Tangence*, no. 47, 1995. 8-20.

Norgrove, Aaron. *But is it music? The crisis of identity in The Piano*. *Race Class*, 1998. 47-55.

Polan, Dana B. *Jane Campion*. London: British Film Institute, 2001.

Quart, Barbara. « The Piano ». *Cineaste*, Summer 1993. 54.

Reid, Mark A. « A few black keys and Maori tattoos: Re-reading Jane Campion's *the piano* in Post Negritude time ». *Quarterly Review of Film and Video*, 17, 2, 2000. 107-116.

Romney, Jonathan. « The Piano ». *New Statesman & Society*, 29 Oct. 1993. 33.

Shoemer, Karen. « Harvey Keitel Tries A Little Tenderness ». *New York Times*, November 07, 1993. 24.

Simon, John. « The Piano ». *National Review*, 27 Dec. 1993. 66.

Sterritt, David. « 'The Piano' Pounds With Intensity ». Boston, MA: *Christian Science Society*, vol. 85, November 12, 1993. 12.

Verhoeven, Deb. *Jane Campion*. London: Routledge, 2009.

Wrye, Harriet Kimble. « Tuning a Clinical Ear to the Ambiguous Chords of Jane Campion's *The Piano* ». *Psychoanalytic Inquiry* 18.2, 1998. 168-82.

Zarzosa, Agustin. « Jane Campion's *The Piano*: melodrama as mode of exchange ». *New Review of Film and Television Studies*, 8:4, 2010. 396-411.

***Pulp Fiction* /Quentin Tarantino**

Ansen, David. « Pulp, passion, pretty hoods ». *Newsweek*, vol. 120, 1992. 66.

Berg Ramirez, Charles. « A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarantino Effect' ». *Film Criticism*, vol. 31, nos. 1-2, Fall/Winter 2006. 5-61.

Bertelsen, Eve. « "Serious Gourmet Shit": Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* ». *Journal of Literary Studies* 15.1-2, 1999. 8-32.

Blake, Richard A. « Pulp Fiction ». *America* 12 Nov. 1994. 22.

Botting, Fred, and Scott Wilson. « Let's Go To Work: The Ethics of Professionalism ». *The Tarantinian Ethics*. London: SAGE Publications, 2001. 39-71.

Charyn, Jerome. *Raised by Wolves: The Turbulent Art and times of Quentin Tarantino*. New York: Thunder's Mouth, 2006.

Corliss, Richard. Bland, Elizabeth L. « A Blast to the Heart ». *Time* 144.15, 1994. 76.

Cunneen, Joseph. « Pulp Fiction ». *National Catholic Reporter* 18 Nov. 1994: 14.

Dowell, Pat. Fried, John. « Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* ». *Cinéaste* 21.3, 1995. 4-7.

Dutoit, Thomas. « Homo-hetero-phony-graphy: On Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* ». *Études Anglaises*, 3, 2008. 340-349.

Johnson, Brian D. « Making Crime Play ». *Maclean's* 107.43, 1994. 57.

Kauffmann, Stanley. « Blood Lines ». *New Republic*, November 23, 1992. 30-31.

Klawans, Stuart. « *Pulp Fiction* ». *The Nation* 17 Oct. 1994. 434.

Pawelczak, Andy. « *Pulp Fiction* ». *Films In Review* 46, 1995. 56-57.

Polan, Dana B. *Pulp Fiction*. London: BFI Pub., 2000.

Simsolo, Noël. « Quentin Tarantino Ou La Culture De Genres En Modernité Noire ». *Le Film Noir: Vrais Et Faux Cauchemars*. Paris: Editions Cahiers Du Cinéma, 2005. 425-27.

Smith, Gavin. « Quentin Tarantino ». *Film Comment*, 30, 4, Jul 1994. 32-43.

Stefani, Jean-Philippe. « Au commencement était le verbe... et le verbe s'est fait chair ». *Positif*, 420, Feb 1996. 92.

Tarantino, Quentin. « Quentin Tarantino on *Pulp Fiction* ». *Sight and Sound* 4.5, 1994. 16-19.

Telotte, J.P. « Fatal capers: Strategy and enigma in film noir ». *Journal of Popular Film & Television*, 23, 4, Winter 1996. 163-169.

Tuck, Greg. « Laughter in the Dark: Irony, Black Comedy and Noir in the Films of David Lynch, the Coen Brothers and Quentin Tarantino ». *Neo-noir*. By Mark Bould, Kathrina Glitre, and Greg Tuck. London: Wallflower, 2009. 152-67.

Run of the Arrow/ Samuel Fuller

Sam DiIorio. « The Woodcutter's Gaze: Luc Moullet and Cahiers du Cinema ». *SubStance* 34.3, 2005. 79-95.

Dixon, Wheeler W., and Gwendolyn Audrey. Foster. « 1950s American Authors ». *A Short History of Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2008. 189-95.

Doherty, Thomas. « Sam the Man ». *The Chronicle of Higher Education* 54, 2008.48.

Dombrowski, Lisa. « The Globe Years ». *The Films of Samuel Fuller: If You Die, I'll Kill You!* Middletown, CT: Wesleyan UP, 2008. 97-121.

Foster, Gwendolyn Audrey, and Dixon, Winston Wheeler. *Short History of Film*. New Brunswick, NJ, USA: Rutgers University Press, 2008.

Fuller, Samuel, Christa Fuller, and Jerome Rudes. « Where's Your Pride, Ma? » *A Third Face: My Tale of Writing, Fighting, and Filmmaking*. New York: Alfred A. Knopf, 2002. 332-42.

- Fuller, Samuel. Peary, Gerald. *Samuel Fuller: Interviews*. Jackson: Miss, 2012.
- Garnham, Nicholas. *Samuel Fuller*. New York: Viking Press, 1972.
- Gordon, Marsha. « What Makes a Girl Who Looks like That Get Mixed up in Science? Gender in Sam Fuller's Films of the 1950s ». *Quarterly Review of Film and Video* 17.1, 2000. 1-17.
- Hardy, Phil. « An American Dream ». *Samuel Fuller*. New York, NY: Praeger, 1970. 7-34.
- Le Gaufey, Anaïs. « *Run of the Arrow (Le jugement des flèches, Samuel Fuller, 1957)/The Searchers (La Prisonnière du Désert, John Ford, 1956)* ». *L'Art du Cinéma*, 2006. 50-52, 75.
- Moulet, Luc. « Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps » (Mars 1959). Trans. Norman King. *Cahiers Du Cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. Ed. Jim Hillier. N.p.: Harvard UP, 1985. 145-55.
- Neale, Steve. « Samuel Fuller ». *Fifty Hollywood Directors*. By Yvonne Tasker and Suzanne Leonard. New York: Routledge Key Guides, 2015. 105-11.
- Richardson, Michael. *Otherness in Hollywood Cinema*. New York: Continuum, 2010.
- Richardson, Owen. « Daddy of Shock Culture ». *The Age*. Australia: Melbourne, 19 Sept. 2009. 18.
- Robnik, Drehli. « Running on Failure: Post-Politics, Democracy and Parapraxis in Thomas Elsaesser's Film Theory ». *Senses of Cinema* 55 (2010): n. pag.
[Http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/running-on-failure-post-fordism-post-politics-democracy-and-parapraxis-in-thomas-elsaesser%C2%B4s-film-theory/#24](http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/running-on-failure-post-fordism-post-politics-democracy-and-parapraxis-in-thomas-elsaesser%C2%B4s-film-theory/#24).
- Sherman, Eric, and Martin Rubin. « Samuel Fuller ». *The Director's Event: Interviews with Five American Film-makers*. New York: New American Library, 1972. 123-91.
- Smoke / Wayne Wang**
- Alleva, Richard. « Reel people, real people ». *Commonweal* 122 Sep 8 1995. 18-19.
- Bixby Nichols, Hayden. « *Smoke* by Wayne Wang ». *Film Quarterly*, vol. 51, no. 3, Spring, 1998. 45-51.
- Brown, Mark. *Contemporary American and Canadian Writers: Paul Auster*. Manchester, GBR: Manchester University Press, 2007.
- Darke, Chris. « Smoke ». *Sight and Sound*, vol. 6, 4, 1996. 54-55.
- De Blois, Marco. « L'art de raconter des histoires : *Smoke* de Wayne Wang ». *24 images*, no. 78-79, septembre-octobre 1995. 88.

Duneer, Anita J. « Brooklyn in the Making: Reading the Existential Utopian Vision in Paul Auster's *Smoke through The Wizard of Oz* ». *The Midwest Quarterly*. Pittsburg, vol. 50, no. 1, Autumn 2008. 57-75.

Felperin, Leslie. « Smoke Opera ». *Sight and Sound* 6. 4, Apr 1996. 7-9.

Francke, Lizzie. « Smoke ». *New Statesman & Society*, 19 Apr. 1996. 33.

Garbarz, Franck. « *Smoke Brooklyn Boogie*: Le rideau de fumée déchiré ». *Positif*, 418, Dec 1995. 38-40.

González López, Jesús Ángel. « Words Versus Images: Paul Auster's Films from *Smoke* to *The Book of Illusions* ». *Literature/Film Quarterly*, 37, 1, 2009. 28.

González, Jesús Ángel. « Happy Accidents: An Interview with Paul Auster ». *Literature/Film Quarterly*, 37.1, 2009. 18-27.

Herpe, Noël. « 45e Festival De Berlin: Les Infortunes De La Fiction ». *Positif - Revue mensuelle de cinéma*, 05 1995. 64-6.

Howe, Desson. « *Smoke* Signals Savory Fare ». *The Washington Post*, Jun 16 1995. 45.

Kauffmann, Stanley. « Tracing Patterns ». *New Republic*, vol. 212, 1995. 28.

Klawans, Stuart. « Smoke ». *The Nation*, 10 July 1995: 68.

Lacourarie, Chantal. « *Auggie Wren's Christmas Story*: signes visuels, sonores et verbaux ». *Les Cahiers de l'APLIUT*, vol. XXV, no. 1, février 2006.

Letort, Delphine. « *Smoke* (Paul Auster et Wayne Wang, 1995) : une œuvre à la croisée des arts ». *Transatlantica* [En ligne], 2, 2010.

Levy, Emanuel. « Cinema of Diversity ». *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York, NY, USA: NYU Press, 1999. 315-347.

Quart, Leonard. « Smoke ». *Cineaste* Fall 1995. 44.

Simon, John. « Smoke ». *National Review* 31 July 1995. 65.

Stratton, David. « Smoke ». *Variety*, vol. 358, February 20- 26, 1995. 76.

Travers, Peter. *Movies: "Smoke" Directed by Wayne Wang and Starring Harvey Keitel and Stockard Channing*. Wenner Media, 1995. 49.

***On the Waterfront* / Elia Kazan**

Barthes, Roland. « Un Ouvrier Sympathique ». *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. 63-65.

Braudy, Leo. *On the Waterfront*. London: BFI, 2005.

Chauvin, Serge. « Une Scène à Refaire : Questions De Cadrage Et De Montage Dans *A Streetcar Named Desire* D'Elia Kazan ». *Études Anglaises*, 4, 56, 2003. 458-66.

Erslovas, Eduard J. *On the Waterfront and the Method*. Thesis presented to the Department of Theatre Arts California State University, Long Beach, for the degree of Master of Arts, BA, 1985, Purdue University, December 1993.

Kael, Pauline. *I Lost It at the Movies*. Boston: Little, Brown, 1965. 51.

Kazan, Elia. *Elia Kazan: A Life*. 1st ed. New York: Knopf, 1988. 525.

Kazan, Elia. Young, Jeff. « On the Waterfront (1954) ». *Kazan: The Master Director Discusses His Films*. New York: Newmarket, 1999. 115-93.

Rapf, Joanna E. *On the Waterfront*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

« Review: 'On the Waterfront' ». *Variety*, 14 July 1954.

<<http://variety.com/1954/film/reviews/on-the-waterfront-2-1200417738/>>.

Schickel, Richard. « To the Waterfront ». *Elia Kazan: A Biography*. New York: HarperCollins, 2005. 273-312.

Thomson, David. « An Actor Prepares ». *On the Waterfront*. Ed. Joanna E. Rapf. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

2. Autres films avec Harvey Keitel et Rod Steiger

***The Amityville Horror* / Stuart Rosenberg**

Kael, Pauline. *Taking It All in*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984. 213.

***The Chosen* / Jeremy Kagan**

Maslin, Janet. « The Chosen ». Vol. 131. *New York Times*, April 30, 1982. 20.

Sterritt, David. « 'The Chosen': maverick movie based on the Potok novel ». Vol. 74. *Christian Science Society*, May 1982. 19.

***Clockers* / Spike Lee**

Alleva, Richard. « Clockers ». *Commonweal* 122.18, 1995. 20.

Ansen, David. « Clockers ». *Newsweek*, 25 Sept. 1995.92.

Arnold, Darren. « Clockers (1995) ». *The Pocket Essential Spike Lee*. Harpenden: Pocket Essentials, 2003. 50-53.

Blake, Richard A. « Clockers ». *America* 7 Oct. 1995. 24.

Cunneen, Joseph. « Clockers ». *National Catholic Reporter* 20 Oct. 1995. 18.

Kauffmann, Stanley. « Controlled Substances ». Vol. 213. *New Republic*, 1995. 38.

Lee, Spike, and Cynthia Fuchs. *Spike Lee: Interviews*. Jackson: U of Mississippi, 2002.

McCarthy, Todd. « Clockers ». Vol. 360. *Variety*, September 4, 1995 - September 10, 1995. 73.

MacGowan, Todd. *Spike Lee*. Urbana, Ill.: Univ. of Illinois, 2014. 60-61.

Travers, Peter. « Movies: "Clockers" Directed by Spike Lee ». *Rolling Stone* Sep 21 1995. 89.

***Cop Land* / James Mangold**

Allewa, Richard. « Cop Land ». *Commonweal* 124.16, 1997. 17.

Kroll, Jack. « Cop Land ». *Newsweek*, 25 Aug. 1997. 7.

Morrison, James. *Cop Land*. Vol. 51. U of California, 1998. 28.

Simon, John. « Cop Land ». *National Review* 29 Sept. 1997. 61.

Travers, Peter. « Movies: Comebacks for Two Fallen Stars: "Cop Land"; "G. I. Jane" ». *Rolling Stone*, 768, Sep 4, 1997. 73.

***Doctor Zhivago* / David Lean**

Elley, Derek. « Doctor Zhivago ». *Variety*, 17 Dec. 2001. 37.

Kael, Pauline. *Going Steady*. Boston: Little, Brown, 1970. 75.

Kael, Pauline. « Doctor Zhivago ». *5001 Nights at the Movies: A Guide from A to Z*. 1st ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982. 151.

Lean, Sandra, and Barry Chattington. « Camera. David Lean, an Intimate Portrait ». New York: Universe Publ., 2001. 102-12.

Phillips, Gene D., and David Lean. « Knight Without Armor: Doctor Zhivago ». *Beyond the Epic: The Life and Films of David Lean*. Lexington, KY: Univ. of Kentucky, 2006. 321-60.

Santas, Constantine. « Doctor Zhivago (1966) ». *The Epic Films of David Lean*. Lanham, MD: Scarecrow, 2012. 55-85.

***Duck you Sucker* / Sergio Leone**

Cumbow, Robert C. *Once upon a Time: The Films of Sergio Leone*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1987.

Frayling, Christopher. *Sergio Leone: Something to Do with Death*. London: Faber and Faber, 2000.

Frayling, Christopher. « Sergio Leone's Films. The Sources ». *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: I.B. Tauris, 1998. 141-59.

Hemphill, Jim. « The Sergio Leone Anthology (A Fistful Of Dollars / For A Few Dollars More / The Good, The Bad And The Ugly / Duck, You Sucker) ». *American Cinematographer* 8.88, 2007. 16.

Jameson, Richard T. « Something to Do with Death ». *Film Comment*, 9, 2, Mar/Apr 1973. 8.

Mitchell, Elvis. « Leone Classic, Liberated at Last From Television ». *New York Times*, 21 Nov. 2003. E12.

Pagliardini, José. « L'Ouest de Sergio Leone : pistes et frontières pour une approche historique et critique du western à l'italienne ». *Italies*, 5, 2001. 313-358.

Sineux, Michel. « Il Etait une Fois la Révolution (Giù La Testa ou Duck You Sucker) ». *Positif*, 139, Jun 1972. 67.

The Kid / John Hamilton

Slifkin, Irv. « The Kid (Drama) ». *Video Business*, Vol.22, 14, 8 Apr. 2002. 17.

The Loved One / Tony Richardson

Kael, Pauline. *Kiss Kiss Bang Bang*. Boston: Little, Brown, 1968. 299-300.

The Mark / Guy Green

Kael, Pauline. *I Lost It at the Movies*. Boston: Little, Brown, 1965. 159.

No Way to Treat a Lady / Jack Smight

Kael, Pauline. *Going Steady*. Boston: Little, Brown, 1970.74-75.

Reservoir Dogs

Barlow, Aaron. « Reservoir Dogs: Stuck in the Middle with Nietzsche ». *Quentin Tarantino: Life at the Extremes*. Santa Barbara, CA: Praeger, 2010. 55-73.

Bernard, Jami. « Reservoir Dogs ». *Quentin Tarantino: The Man and the Movies*. New York (N.Y.): Harper Perennial, 1995. 130-89.

De Bruyn, Olivier. « Reservoir Dogs: Orange sanguine ». *Positif*, 379, Sept 1992. 26.

Gallafent, Edward. « Tradition and Modernity in Reservoir Dogs ». *Quentin Tarantino*. Harlow, England: Pearson Longman, 2006. 7-20.

Hilferty, Robert. « Reservoir Dogs ». *Cineaste*, 19, 4, 1993. 79.

- Holm, D. K. « Dog Days ». *Quentin Tarantino*. Harpenden: Pocket Essentials, 2004. 34-53.
- Nama, Adilifu. « Chapter 1. Reservoir Dogs and True Romance ». *Race on the QT: Blackness and the Films of Quentin Tarantino*. Austin: U of Texas, 2015. 13-38.
- Newman, Kim. « Reservoir Dogs ». London: *Sight & Sound*. III, 1, Jan 1993.51-52.
- Page, Edwin. « Reservoir Dogs ». *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars, 2005. 32-58.
- Pizzello, Stephen. « From Rags to Reservoir Dogs ». *American Cinematographer*, 73, 11, Nov 1992. 62.
- Romney, Jonathan. « Reservoir Dogs ». *New Statesman & Society* 8 Jan. 1993. 34
- Smith, Jim. « Reservoir Dogs ». *Tarantino*. London: Virgin, 2005. 15-49.
- Taubin, Amy. « The Men's Room ». *Sight and Sound*, vol.2 n.8, December 1992.4.
- Weinberger, Stephen. « It's Not Easy Being Pink: Tarantino's Ultimate Professional ». *Literature / Film Quarterly*, 32, 1, 2004. 46-50.

IV. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Théorie de la Méthode, de Stanislavski et de la performance

Adams, Cindy H. *Lee Strasberg, the Imperfect Genius of the Actors Studio*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1980.

Adler, Stella. *The Art & Technique of Acting*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 2000.

Bandelj, Nina. *How Method Actors Create Character Roles*. Sociological Forum, Vol. 18, No. 3, Sep., 2003. 387-416.

Baron, Cynthia. Carnicke, Sharon Marie. *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor, the University of Michigan Press, 2008.

Bingham, Dennis. *Acting Male*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 1994.

Blair, Rhonda. « Reconsidering Stanislavsky: Feeling, Feminism, and the Actor ». *Theatre Topics* 12.2, 2002. 177-90.

Blumenfeld, Robert. *Using the Stanislavsky System: A Practical Guide to Character Creation and Period Styles*. New York: Limelight Editions, 2008.

Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. London: Routledge, 2009.

Dyer, Richard. « Don't Look Now ». *Screen* 23.3/4, 1982. 61-73.

Flint, Peter B. « Stella Adler, 91, an Actress And Teacher of the Method ». *New York Times*, December 22, 1992.

Garfield, David. *A Player's Place: The Story of the Actors Studio*. New York: Macmillan, 1980.

Gillett, John. « Voice and Speech ». *Acting on Impulse the Stanislavski Approach, a Practical Workbook for Actors*. London: Methuen Drama, 2007. 230-41.

Gordon, Mel. *Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*. London: Routledge, 2010.

Hirsch, Foster. *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*. New York: W.W. Norton, 1984.

Kemp, Rick. *Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*. Florence, KY, USA: Taylor and Francis, 2012.

- Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
- Laporte-Rainville, Luc. « La Méthode Strasberg : jeu et authenticité ». *Ciné-Bulles*, vol. 29, no. 1, 2011. 28-31.
- Lewis, Robert. *Method--or Madness?* New York: Samuel French, 1958.
- Malina, Judith. *Piscator Notebook*. Florence, KY, USA: Routledge, 2012.
- Marowitz, Charles. *Stanislavsky and the Method*. New York: Citadel, 1964.
- Merlin, Bella. *The Complete Stanislavsky Toolkit*. Hollywood, CA: Drama, 2007.
- Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley, CA, USA: University of California Press, 1988.
- Naremore, James. *An Invention without a Future: Essays on Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- Rodenbeck, Judith. « Madness and Method: Before Theatricality ». *Grey Room*, no. 13, Autumn, 2003. 54-79.
- Rotte, Joanna. « An Interview with Stella Adler ». *Theatre Topics*, vol. 12, no. 2, September 2002. 191-202.
- Sauter, Willmar. « Sarah Bernhardt in Phenomenological Perspective To Study a Living Legend ». *Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City, IA, USA: University of Iowa Press, 2000. 117-145.
- Stanislavski, Constantin. *La Construction Du Personnage (1929-1930)*. Trad. Charles Antonetti. Paris: Pygmalion, 1984.
- Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares (1948)*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Stanislavski, Konstantin. *La Formation De L'acteur (1937)*. Paris: Payot, 1963.
- Stella Adler: The Art & Technique of Acting*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 2000.
- Valmary, Hélène. Van Reeth, Adèle. Portis-Guérin, Mydia, prod. « Du Comédien à L'acteur 2/4 : De Stanislavski à L'Actors Studio ». *Les Nouveaux Chemins De La Connaissance*. France Culture. Paris, 26 Juin 2012. Radio.
- Vinaver, Michel. *Ecritures Dramatiques: Essais D'analyse De Textes De Théâtre*. Arles: Actes Sud, 2000.
- Vineberg, Steve. *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. New York: Schirmer Books, 1991.

White, R A. « Stanislavsky and Ramacharaka: the Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System ». *Theatre Survey*. 47.1, 2006. 73-92.

2. Théorie du cinéma

Abrams, Nathan. *New Jew in Film: Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*. Piscataway, NJ, USA: Rutgers University Press, 2012. 3.

Barrier, Michael. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, USA, 2003.

Bazin, André. « The Western: or the American Film *par Excellence* ». *Roger Ebert's Book of Film*. New York: W.W. Norton, 1997. 400-407.

Goldmark, Daniel. Keil, Charlie. *Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*. Berkeley, CA, USA: University of California Press, 2011.

Stelzer, Dick. *The Star Treatment*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company inc. 1977.

Sterritt, David. « The Diabolic Imagination: Hitchcock, Bakhtin, and the Carnivalization of Cinema ». *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual*. Edited by Sidney Gottlieb, Christopher Brookhouse. 1992. 39-67.

Warshow, Robert. « The Gangster as Tragic Hero ». *Roger Ebert's Book of Film*. New York: W.W. Norton, 1997. 407-411.

3. Le genre et la masculinité

Altman, Rick. *Film/genre*. London: British Film Institute, 1999.

Barratt, Robin. *The Mammoth Book of Tough Guys*. London: Constable and Robinson, 2011.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Tenth Anniversary Edition*. London, GBR: Routledge, 1999.

Butler, Judith. « Imitation and Gender Insubordination ». *Commodity Lesbianism*. By Danae Clark, Henry Abelove, Michele Aina. Barale, and David M. Halperin. London: Routledge, 1993. 307-20.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

Butler, Judith. « Critically Queer ». *Modern Criticism and Theory: A Reader*. By David Lodge. London: Longman, 1988. 607-625.

Chambrun, Noëlle De, and Elisabeth Blanchon. *Masculinité . Hollywood De Marlon Brando À Will Smith*. Paris: L'Harmattan, 2011.

Cheng, Cliff. « Marginalized Masculinities and Hegemonic Masculinity: An Introduction ». *The Journal of Men's Studies*. 7.3, 1999. 295.

Cohan, Steven, and Ina Rae. Hark. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1993.

Connell, R. W. Messerschmidt, James W. « Hegemonic Masculinity Rethinking the Concept ». *Gender and Society* 19.6, 2005. 829-59.

Derrida, Jacques, John P. Leavey, and Tom Conley. « The Law of Genre ». *Parages*. Stanford, CA: Stanford UP, 2011. 217-49.

Dillon, Christopher. « Tolerance Means Weakness: The Dachau Concentration Camp S.S., Militarism and Masculinity ». *Historical Research*, 86.232, 2013. 373-389.

Emig, Rainer, and Antony Rowland. Introduction. *Performing Masculinity*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 1-12.

Ennis, Larissa. *Melodramas of Ethnicity and Masculinity: Generic Transformations of Late Twentieth Century American Film Gangsters*. Diss. U of Oregon, 2012. Ann Arbor: n.p., 2012.

Faucette, Brian. « Interrogations of masculinity: violence and the retro-gangster cycle of the 60s ». *Atenea*, 28.1, 2008. 75-85.

French, Philip. *Westerns Aspects of a Movie Genre; And, Westerns Revisited*. Manchester: Carcanet, 2005.

Gardaphé, Fred L. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. New York: Routledge, 2006.

Gates, Philippa. « Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film ». *SUNY series, Cultural Studies in Cinema/Video*. Ithaca, NY, USA: State University of New York Press, 2006.

Gubar, Susan. « Empathic Identification in Anne Michaels: Masculinity and Poetry after Auschwitz ». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.1, 2002. 249-76.

Holmlund, Chris. « Masculinity as Multiple Mascarade. The 'mature' Stallone and the Stallone Clone ». *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. By Steven Cohan and Ina Rae. Hark. London: Routledge, 1993. 213-29.

Kac Vergne, Marianne. « Losing Visibility? The Rise and Fall of Hypermasculinity in Science Fiction Films ». *In Media*. N.p., 6 Dec. 2012. Web. 10 Aug. 2015. <<http://inmedia.revues.org/491>>.

- Lehman, Peter. *Contemporary Approaches to Film and Television: Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Detroit, MI, USA: Wayne State UP, 2007.
- MacKinnon, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. London: Arnold, 2003.
- Mercer, John. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London, New York: Wallflower, 2004.
- Moine, Raphaëlle. *Les Genres Du Cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008.
- Neale, Steve. « Masculinity as Spectacle ». *Screen*, vol. 24, no. 6. 1983. 2-16.
- Neale, Steve. « Prologue: Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema ». *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. By Steven Cohan and Ina Rae. Hark. London: Routledge, 1993. 9-20.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000. / Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. Florence, KY, USA: Routledge, 1999.
- Perriaux, Anne-Sophie. « La querelle des images, Films de mafia vs films noirs aux États-Unis ». *Mouvements*, nos. 27-28, 2003. 58-64.
- Schlossheimer, Michael. *Gunmen and Gangsters*. McFarland & Co Inc Pub, Jefferson, North Carolina, U.S.A., 2002.
- Segal, Lynne. « Competing Masculinities (I): Manliness - The Masculine Ideal ». *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1990. 88-111.
- Shadoian, Jack. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 2003.
- Stanley, Alessandra. « Real-Life Tough Guys and Silver-Screen Gangsters ». *New York Times*, 21 Feb. 1992.
- Surkis, Judith. « Histoire Des Hommes Et Des Masculinités: Passé Et Avenir ». Introduction. *Hommes Et Masculinités De 1789 À Nos Jours: Contributions À L'histoire Du Genre Et De La Sexualité En France*. By Régis Revenin and Alain Corbin. Paris: Autrement, 2007. 13-19.
- Warshow, Robert. « Movie Chronicle: The Westerner ». Ed. Marshall Cohen and Leo Brady. *Film Theory and Criticism*. Ed. Gerald Mast. 4th ed. New York: Oxford UP, 1992. 453-66.
- Williams, Linda. « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess ». *Film Quarterly*, 44.4, 1991. 2-13.
- Williams, Linda. « Melodrama Revised ». *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Ed. Nick Browne, University of California Press, 1998.

Wyatt, John. *Tough Guys*. Pennsylvanie: Schiffer Publishing, 2013.

4. Théorie littéraire, philosophie, psychanalyse

Bakhtin, Mikhail. « Carnival and the Carnavalesque » (1968). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Edited by John Storey. 2006.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetic*. Etats-Unis, Michigan: Ardis. 1973.

Carpentier, Alejo. « On the Marvelous Real in America ». *Magical Realism: Theory, History, Community*. By Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 75-88.

Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le Cruel*. Suivi de « La Vénus à la fourrure ». Paris : Minuit, 1967.

Essif, Les. *Empty Figure on an Empty Stage: The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*. Bloomington: Indiana UP, 2001.

Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir » (1920). *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot et Rivages, 2001. 47-128.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté* (1905-1933). Paris : Gallimard, 1985. 169-171.

Freud, Sigmund. « Deuil et mélancolie » (1917). *Œuvres complètes*, Volume XIII, Paris : PUF, 1988. 259-278.

Freud, Sigmund. *Névrose, Psychose et Perversion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1973.

Freud, Sigmund. *Malaise dans la civilisation* (1929). Paris : PUF, 1971.