



HAL
open science

Robert RYAN ou la fureur souterraine : jeu d'acteur d'une "non-star" hollywoodienne

André Balso

► **To cite this version:**

André Balso. Robert RYAN ou la fureur souterraine : jeu d'acteur d'une "non-star" hollywoodienne. Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMC008 . tel-01946816

HAL Id: tel-01946816

<https://theses.hal.science/tel-01946816>

Submitted on 6 Dec 2018

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.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat
Spécialité ARTS PLASTIQUES, MUSICOLOGIE
Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

Robert RYAN ou la fureur souterraine : Jeu d'acteur d'une "non-star" hollywoodienne

Présentée et soutenue par
Andre BALSÒ

Thèse soutenue publiquement le 03/07/2018
devant le jury composé de

M. JOSÉ MOURE	Professeur des universités, UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE	Rapporteur du jury
M. FRANÇOIS THOMAS	Professeur des universités, UNIVERSITE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Rapporteur du jury
Mme KATALIN POR	Maître de conférences, UNIVERSITÉ LORRAINE	Membre du jury
Mme PENELOPE STARFIELD	Professeur des universités, UNIVERSITE CAEN NORMANDIE	Membre du jury
M. CHRISTIAN VIVIANI	Professeur émérite, UNIVERSITE CAEN NORMANDIE	Directeur de thèse

Thèse dirigée par CHRISTIAN VIVIANI, Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen)



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE



ILASLAR
LETTRES - ARTS DU SPECTACLE - LANGUES ROMANES - EA4256

Remerciements

Avant toute chose, à Monsieur Christian Viviani, directeur de ce doctorat. Je le remercie de m'avoir offert l'opportunité d'écrire sur un sujet qui me tenait à cœur, de sa patience infinie, de ses précieux conseils, de sa bienveillance, et de toutes les découvertes vers lesquelles il a pu me pousser au cours de ces dernières années.

À messieurs José Moure et François Thomas, et mesdames Penny Starfield et Katalin Pór, pour avoir bien voulu composer le jury de cette thèse, avec l'espoir qu'ils aient trouvé dans cette recherche sur Robert Ryan un contentement intellectuel digne de leur temps.

À Denis Lévy, pour m'avoir laissé disposer de sa collection de films et de sa bibliothèque, et à toute la rédaction de *L'Art du cinéma* : Élisabeth Boyer, Céline Braud, Frédéric Favre, Annick Fiolet, Charles Foulon et Lucas Hariot, pour leur soutien, ainsi que pour leur regard avisé sur ce texte en particulier, et sur le cinéma en général.

À mes très consciencieux correcteurs : Marie Ballanger, Sophie Balso, Philippe Bardon, Catherine Bettin et Amélie Hautemanière, sans qui cette thèse n'aurait pu trouver sa forme définitive.

Aux compagnons de route doctorants Alice Agostini, Hilal Ahiskali et Miwa Takimoto, dont les encouragements dans la difficulté n'ont jamais fait défaut.

À Pierre Gaultier, pour nos vivantes discussions sur le septième art.

À Zéphyr, un enfant extraordinaire, dont la première année d'existence aura coïncidé avec l'écriture de ce texte, et à ses parents, Paul et Marine.

À Nicole Balso et à Alain Badiou, pour leur soutien indéfectible et leur affection au cours de toutes ces années de travail – et des autres.

Sommaire

Introduction

De l'acteur hollywoodien classique en général et de Robert Ryan en particulier 13

A - L'acteur opérateur 21

B - La persona comme proposition 27

C - Affiliation et comparaison 32

I - L'acteur en personnage ou Robert Ryan comme opérateur 41

A - Conflits et désir : *The Woman on the Beach* (Jean Renoir, 1947)..... 48

a. Désorientation cauchemardesque 48

b. Rencontre intrusive 50

c. Tentatives de meurtre 54

B - Marqué par la haine : *Crossfire* (Edward Dmytryk, 1947) 55

a. Le corps criminel..... 56

b. Surgissements de violence 58

c. Peur panique 61

C - Juste vengeance ? : *Act of Violence* (Fred Zinnemann, 1949)..... 62

a. Apparition d'un tueur 62

c. Acte de violence 66

D - Solitude : *Caught* (Max Ophuls, 1949) 67

a. Démesure d'une présence..... 68

b. Lointaines perspectives 71

E - Courage de l'intégrité : *The Set-Up* (Robert Wise, 1949) 74

a. Salle d'attente 75

b. Âpre combat 77

c. Endurer jusqu'au bout 79

F - Rédemption : <i>On Dangerous Ground</i> (Nicholas Ray, 1951)	81
a. Quand la ville dort	81
b. L'espace du conte	83
c. L'amour possible	85
G - Jekyll et Hyde : <i>Beware, My Lovely</i> (Harry Horner, 1952)	87
a. Travail interrompu	87
b. Psychose	89
c. L'ombre d'un doute	91
H - Folie en extérieur : <i>The Naked Spur</i> (Anthony Mann, 1953)	92
a. Immaturité	93
b. Démence	95
I - Robinson Crusoé : <i>Inferno</i> (Roy Ward Baker, 1953).....	97
a. Contre la nature	97
b. Face à soi-même.....	99
J - Un courage ordinaire : <i>The Proud Ones</i> (Robert D. Webb, 1956).....	101
a. Quotidien d'un marshal	101
b. Intime faiblesse	104
c. Du duel au duo.....	106
K - Une guerre : <i>Men in War</i> (Anthony Mann, 1957)	108
a. Un soldat.....	108
b. Un collectif.....	110
L - Naïve acuité : <i>God's Little Acre</i> (Anthony Mann, 1958).....	112
a. Folie douce	113
b. Conscience du monde.....	115
M - Héros malgré tout : <i>Day of the Outlaw</i> (André De Toth, 1959).....	117
a. Hors-la-loi.....	118
b. Ellipse et retour	120
N - Racisme et perdition : <i>Odds Against Tomorrow</i> (Robert Wise, 1959)	122
a. Violente assurance.....	123
b. Insécurité tourmentée	125
O - Présence du Diable : <i>Billy Budd</i> (Peter Ustinov, 1962).....	126
a. Le règne de la terreur.....	127
b. Ange et démon	129

II - L'acteur en sujet ou Robert Ryan et sa persona 135

A - La persona 144

a. Une densité brisée..... 144

1) Le corps sculptural et le corps en rupture..... 145

2) Discretion du geste signifiant 155

3) Expressivité contrainte et expressivité contraste..... 160

4) Affirmation et déchirement du timbre..... 168

b. Le personnage « dans la nuit obscure de son âme »..... 171

1) La guerre et le pays..... 174

2) La violence comme destinée 179

3) Fissures 184

B - Au-delà du spectre..... 188

a. Le jeu transparent et le jeu libéré 189

1) Le corps naturel et le corps possédé 190

2) Le geste crédible et le geste burlesque 196

3) Adoucissement et plasticité du visage..... 202

4) Ouverture et accentuation de la voix..... 208

b. Dépassements de l'archétype 211

1) La normalisation comme fonction..... 212

2) Potentialité de la plasticité..... 217

III - L'acteur en artiste ou Robert Ryan et ses contemporains..... 225

A - Dix personnages « ryanesques » 232

a. *Laura* (Otto Preminger, 1944)..... 233

b. *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945)..... 238

c. *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946)..... 244

d. *The Two Mrs. Carroll* (Peter Godfrey, 1947) 251

e. *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947)..... 256

f. *Road House* (Jean Negulesco, 1948) 261

g. *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950)..... 267

h. *Niagara* (Henry Hathaway, 1953)..... 272

i. <i>Pushover</i> (Richard Quine, 1954).....	278
j. <i>Human Desire</i> (Fritz Lang, 1954).....	282
B - Résurgences et divergences	288
a. Dana Andrews	289
b. Humphrey Bogart.....	290
1) <i>The Two Mrs. Carrol</i>	290
2) <i>In a Lonely Place</i>	292
c. Joseph Cotten.....	293
d. Glenn Ford.....	295
e. John Garfield	296
f. Fred MacMurray	298
g. Ray Milland.....	299
h. Robert Mitchum	301
i. Richard Widmark.....	303
Conclusion	311
A - De Robert Ryan en général...	315
B - ... et de l'acteur américain en particulier	319
Annexes.....	327
A - Vie et carrière	330
a. De l'enfance au théâtre, de Chicago à Los Angeles (1909-1937).....	330
b. Max Reinhardt et les débuts à Hollywood (1938-1943)	333
c. Le temps de la guerre et de la RKO (1944-1952)	335
d. Une liberté nouvelle (1953-1960)	341
e. Moins de premiers rôles au cinéma, doutes au théâtre (1960-1966).....	348
f. Triomphe sur les planches et derniers tournages (1967-1973)	353

B - Interprétations	360
a. Cinéma.....	360
b. Théâtre.....	375
c. Télévision	378
d. Synthèse	382
C - Galerie de portraits	387
D - Entretien avec J. R. Jones	397
Bibliographie.....	403
A - Le cinéma américain classique.....	406
B - Sur le jeu : histoire, esthétique et pratique	410
C - À propos de Robert Ryan	415
Index des noms et des titres de films.....	419

*« Il est des jeux époumonants, mais où la peine
Rehausse le plaisir ; des humiliations
Que l'on endure avec noblesse et des misères
Qui mènent à de riches fins. Ma vile tâche
Me semblerait aussi pesante qu'odieuse
Si la maîtresse que je sers ne donnait vie
À l'inerte et de mes peines ne faisait joie. »*

W. Shakespeare, *La Tempête*, Acte III, Scène 1 [trad. Pierre Leyris, 2014].

Introduction

De l'acteur hollywoodien classique en général

et

De Robert Ryan en particulier

Lorsqu'il s'agit d'appréhender l'acteur hollywoodien, et plus encore l'acteur hollywoodien classique¹, la frustration guette au fur et à mesure que l'on constate à quel point il est ardu de mentionner avec précision ce qui le constitue. Comme si une image figée s'interposait, par l'intermédiaire de toute une série d'étiquettes, entre lui et ce qu'il fait à l'écran. Ou bien comme si la médiation des films, autant comme objets d'une histoire culturelle que comme œuvres d'art, faisait obstacle à son appréhension. Il faudrait presque se résigner à ce que l'acteur soit à jamais « le remords du critique, celui qui [...] le ramène à la sensibilité commune, diffuse, intuitive, du spectateur courant² ». De sorte que toutes les descriptions possibles le concernant ne pourraient aboutir qu'à la combinaison d'un nom, d'un adjectif et d'un personnage (« Marilyn Monroe » est « magnifique » en « Sugar »³), ou à « une série de qualificatifs qui traduisent le plus souvent soit un intérêt profond pour la question, soit

¹ Par « classique » on entendra ici la création cinématographique hollywoodienne allant de la fin des années 1920 (soit les débuts du cinéma parlant) jusqu'à la fin des années 1950 (qui marquent l'effritement du système de production des grands studios, instauré par la Warner Bros., la RKO ou encore la MGM). Bien évidemment, plusieurs périodisations sont possibles en fonction de critères différents : « [On] peut rappeler qu'à la perception commune d'un classicisme qui s'étendrait sur les trois décennies du système des studios à son apogée (1930-1960), se superposent d'autres types de segmentation historique, selon les critères auxquels on donne priorité. » NACACHE Jacqueline, « Introduction » in BOURGET, NACACHE (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.8. Ou comme le note Jacques Aumont dans *Du visage au cinéma* (Paris, Cahiers du Cinéma, 1992) : « Pas plus que la modernité, un classicisme du cinéma ne se laisse enfermer dans des dates, dans des définitions. On peut le définir par la fiction, par la mise en scène et la dramaturgie, par la transparence, par l'adéquation entre un mode de production et un mode de vision, par l'excellence dans le moyen, qu'importe : chacun en a sa définition, mais le cinéma classique existe, et il est américain. » (p.44).

² CHION Michel, « Forme humaine », *Cahiers du cinéma*, n°407/408, Paris, novembre 1988, p.101.

³ Dans *Some Like It Hot* (*Certains l'aiment chaud*, Billy Wilder, 1959).

une incapacité à se forger les outils pour l'aborder⁴ ». Même si les choses ont évolué au cours des vingt-cinq dernières années, il reste vrai que les acteurs demeurent encore trop souvent l'angle mort de l'intellectualité cinéphilique.

Pourtant, force est de constater qu'il est nécessaire de les nommer régulièrement : le profil de Kim Novak dans *Vertigo* (*Sueurs froides*, Alfred Hitchcock, 1958), le visage halluciné de Cary Grant dans *Arsenic and Old Lace* (*Arsenic et vieilles dentelles*, Frank Capra, 1944), le monologue de Gary Cooper dans *Meet John Doe* (*L'Homme de la rue*, Frank Capra, 1941), ou encore le conflit entre James Dean et ses parents dans *Rebel Without a Cause* (*La Fureur de vivre*, Nicholas Ray, 1955), sont autant de séquences immédiatement mémorables pour quiconque les a vues – et nul ne saurait soutenir que les acteurs y sont étrangers.

Peut-être le comédien⁵ échappe-t-il au constat purement instinctif de son éclat du fait de sa présence physique sur la scène, en médiateur exhaustif d'une voix qui l'excède. Peut-être son apparition sur les planches, aujourd'hui anonyme point d'entrée de figures préalablement ressassées, rend-elle plus nettement visible ce que l'on retient de lui (quel Hamlet ? quel Harpagon ?) – tandis que dans le septième art, les délimitations de la notion de « rôle » font obstacle à une telle opération :

Le personnage de cinéma, qui tire son origine du personnage de théâtre dont il provoque une mise en crise sévère, n'est pas tant un double paradoxal, mariant un acteur et un rôle le temps d'une représentation, que l'apparition sur un écran d'une personne de fiction indissociable du corps qui l'incarne, offerte aux regards par une série de points de vue discontinus [...]⁶.

Il est vrai que cette configuration a pour conséquence de brouiller les pistes, rendant l'acteur de cinéma peu distinct des personnages qu'il incarne⁷, particulièrement dans le cinéma américain classique où « la confusion entre acteur et personnage est l'une des garanties de la fiction⁸ ». Le phénomène de starification, hérité du théâtre et de l'opéra

⁴ VIVIANI Christian, *Le Magique et le vrai : L'Acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p.15.

⁵ Par souci de clarté, sera appelé « comédien » l'interprète de théâtre et « acteur » celui de cinéma tout au long de ce texte.

⁶ GARCIA Tristan, « Personnage » in CHEVALIER, DE BAECQUE (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, pp.535-536.

⁷ Comme le remarque Christian Viviani dans son ouvrage *Le Magique et le vrai : L'Acteur de cinéma, sujet et objet* précédemment cité, il y a une différence entre l'acteur qui « joue » à être le personnage, et son « interprétation » proprement dite. Le verbe « incarner » et ses dérivés regrouperont ici les deux termes.

⁸ NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p.100.

et largement accentué par Hollywood⁹, ayant par ailleurs communément institué le recouvrement du premier par ce qui faisait l'existence du second, puisqu'on demandait de fait aux stars « d'exprimer un comportement, et de le conserver, au moins pour les apparences, dans la vie non filmique¹⁰ ».

La nécessaire atténuation du « faire » de l'acteur au cinéma ne joue pas non plus en faveur de son identification, contribuant à une sorte de dilution apparente de son action :

Une telle idée n'est pas née avec le parlant, et les acteurs des années dix et vingt savaient bien qu'on ne jouait pas devant la caméra autant que devant des rangées de fauteuils d'orchestre, mais beaucoup moins. On l'explique simplement par une constatation topographique : en moyenne, la caméra est bien plus près que le spectateur de théâtre. Il ne faut donc pas grossir les effets pour qu'ils soient perceptibles ; tout grossissement au contraire est forcément excessif, ridicule, nuisible. Le parlant ne fera que parachever cette idée, en la rendant vraie de *tout* l'art de l'acteur, diction comprise¹¹.

Paradoxe alors que cet acteur-personnage, souvent passé par bien des étapes avant d'être définitivement reconnu, mais dont le talent ne consisterait finalement en rien de plus que de se laisser capter par un morceau de pellicule.

L'acteur américain célèbre, le plus suivi comme le plus étudié, porterait donc d'un côté les stigmates de son statut (via le culte médiatique qui accompagne chacune de ses apparitions¹²), et serait de l'autre prisonnier de l'illusion qu'il déploierait pour ainsi dire sans rien faire ses personnages (bien aidé en cela par le système de *typecasting* employé massivement à Hollywood¹³). De cette combinaison naîtrait « l'image » que l'on en retient, intertextualité du filmique et du promotionnel¹⁴ plus ou moins présente dans l'imaginaire collectif.

⁹ « Le star-système naît dans les années 1910 à Hollywood comme un moyen de fidéliser le public pour les studios qui organisent la production, la distribution et l'exploitation des films. Depuis la mise en place de principes d'éclairage, de découpage et de montage centrés sur l'acteur [...], jusqu'à l'organisation médiatique du culte des stars [...], il s'agit d'un système qui connaît son âge d'or entre 1920 et 1950. » SELLIER Geneviève, « Star-système » in AMIEL, FARCY, LUCET, SELLIER (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.215.

¹⁰ ASTRE Georges-Albert, « L'homme et ses étoiles » in « L'Amérique des stars », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°8, Paris, mai 1976, p.20.

¹¹ AUMONT Jacques, *op. cit.*, p.46.

¹² « Le culte des stars se nourrit d'abord de publications spécialisées. [...] Les magazines de cinéma sont consacrés pour l'essentiel aux stars, qui déversent sur les fidèles tous les éléments vivifiants de la foi : photos, interviews, potins, vies romancées, etc. » MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957, p.69.

¹³ « Pour le cœur de la période classique [...] les films révèlent surtout un principe stable, consistant à confier aux acteurs des personnages qui déclinent les traits dominants de leur physique et de leur personnalité (selon la pratique courante du *typecasting*). » NACACHE Jacqueline, *op. cit.*, p.105.

¹⁴ Cf. DYER Richard, *Le Star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1979].

Un tel mécanisme engloberait tous les aspects de sa représentation, les synthétisant en une seule instance, appuyée d'un processus de reconnaissance publique suffisamment puissant pour rendre la combinaison efficace. Dans un tel contexte, l'acteur deviendrait :

[Une] image tant cinématographique que médiatique, obtenue par l'interpénétration réciproque entre la personnalité privée ou publique, connue ou supposée de l'acteur, et la matière iconique et thématique constituée puis transmise par les personnages interprétés au sein de filmographies relativement longues [...]¹⁵.

Cette « image » ferait retour sur les œuvres, via son intégration par le spectateur à sa perception de l'acteur, fruit d'une confusion entretenue par les *majors* à des fins mercantiles.

Ce mécanisme explique peut-être le nombre considérable de biographies existant sur les stars hollywoodiennes¹⁶. Il semble en effet logique que divers ouvrages aient cherché à exumer une « vérité » à travers les récits de l'intimité des ces dernières, tant l'industrie du cinéma travailla elle-même ce que l'on nommerait aujourd'hui le *storytelling* de quelques uns de ses acteurs. Ce faisant, ces ouvrages réactivent en fait la vieille querelle de l'Histoire officielle et de l'histoire officieuse, la seconde se targuant d'être la seule à même de révéler le vrai derrière le masque, le réel derrière le promotionnel¹⁷.

C'est que le statut de star sous-entend une créature filmique tout à fait particulière :

Ce qu'est réellement la star n'a que peu de rapport avec le concept d'acteur – précisément parce que sa fonction n'est pas de jouer mais d'être, de personnifier de manière aussi élémentaire que possible une des attitudes majeures que peut adopter un individu face aux problèmes de l'existence¹⁸.

Dans ces conditions, il faut toujours « décoller » l'interprète de la star pour mieux comprendre l'acteur. Arrachement d'autant plus important à opérer que ce qui relève de la vie privée (et de ses conséquences sur un métier, fût-il « d'image ») est en réalité toujours plus difficile d'accès que ne se l'imaginent les biographes.

¹⁵ DAMOUR Christophe, « Le cinéma à partir de l'acteur » in DAMOUR (dir.), *Jeu d'acteurs, corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, p.10.

¹⁶ Une simple recherche intitulée « biographie d'acteur » sur un site internet de vente d'ouvrages en ligne proposera rapidement plus de mille cinq cent résultats.

¹⁷ « [Les] événements biographiques les moins contestables concernant les acteurs sont portés à la connaissance du public [...] dans un esprit de fausse démythification [...]. » PEREZ Michel, « Autant de clés pour la connaissance du monde » in « L'Amérique des stars », *op. cit.*, p.31.

¹⁸ ASTRE Georges-Albert, *op. cit.*, p.19.

Si le rayonnement de la star s'est quelque peu dilué depuis le milieu des années 1950, il a donc pour part fixé le souvenir de l'acteur comme symptôme composite, trace sociologique de sa propre contemporanéité, et dont l'art ne serait qu'un fragment prélevé sur le biographique. Surtout, la starification et son cortège commercial ont escamoté les acteurs, pourtant bien plus nombreux, qui n'étaient pas ou peu connus.

En outre, et au-delà de la question du statut, ce qu'on perçoit véritablement de l'acteur dans le cadre du septième art se révèle toujours complexe à nommer :

Comme Lev Koulechov l'a démontré¹⁹, nous ne savons jamais pour sûr quelle marge de liberté attribuer aux acteurs : le contexte sémantique de leurs actions est souvent déterminé par le montage, leurs expressions peuvent être dictées par le réalisateur, leur apparence est contrôlée par la lumière, le costume, le maquillage et les effets spéciaux, leur corps et leurs membres sont parfois le fait de doublures²⁰.

Ainsi, l'acteur se trouverait-il englouti dans les abîmes de sa représentation. Et il est vrai qu'il n'est jamais seul au cinéma, puisqu'il est d'emblée avec le film. Dès lors que celui-ci décide de faire appel à lui²¹, son apparition demeure toujours subordonnée à un choix de cadrage, à la mélodie d'une musique, ou encore au morcellement caractéristique du montage. Or : « Quand le son et l'image parlent avec force, quand le cadre est chargé de sens, qu'est-il requis du jeu de l'acteur ? Jusqu'à quel point l'acteur ou l'actrice sont-ils dépendants de leurs propres ressources²² ? »

Cela étant posé, le surgissement de l'acteur à l'écran, pour difficile à identifier qu'il soit, se déploie indéniablement d'une manière propre à l'art cinématographique :

Que l'acteur soit actif ou immobile, qu'il masque son personnage ou soit masqué par lui, que la caméra le capte dans l'entier ou dans le fragment, tout film joué développe des formes actorales plus ou moins riches et significantes, mais pleinement inscrites au sein des formes filmiques²³.

¹⁹ « L'effet Koulechov » tire son nom d'une expérience menée en 1921 par le théoricien et réalisateur soviétique Lev Koulechov (1899-1970) constatant qu'au cinéma, les spectateurs tirent plus de sens de l'interaction d'un plan avec un autre par le montage, que d'un plan isolé. Soit la propension d'une image à influencer sur le sens de l'image qui lui succède, puis de faire retour sur la première par un effet de contamination sémantique. Koulechov choisit pour le démontrer trois gros plans assez neutres de l'acteur Ivan Mosjoukine, le regard porté vers le hors champ, entre lesquels il intercala trois plans présentant successivement une assiette de soupe, une fillette en train de jouer, et un cercueil. Les spectateurs admirèrent le talent expressif de l'acteur qui avait su, selon eux, exprimer l'appétit, l'attendrissement, puis la tristesse.

²⁰ VIVIANI Christian, *op. cit.*, pp.9-10.

²¹ « De fait, le cinéma peut ignorer l'acteur, son jeu, sa présence même, le remplacer avantageusement par des amateurs, des objets, des dessins animés. » MORIN Edgar, *op. cit.*, p.6.

²² « *When the sound and image speak powerfully, when the frame is dense with signification, how much acting is required ? To what extent is the actor dependent on his or her own resources ?* » HIRSCH Foster, *Acting Hollywood Style*, New York, Abrams, 1991, p.37.

²³ NACACHE Jacqueline, *op. cit.*, p.8.

L'actoralité, en tant qu'ordonnement de ce qu'apporte l'acteur avec ce qu'en fait le film (c'est la définition que l'on en retiendra ici), doit dès lors être abordée au plus près de cette réunion qu'elle convoque. De ce nouage complexe il reste une empreinte, dont le renouvellement film après film assujettit l'acteur, autant qu'il le réinvente, dans une configuration certes très différente de celle du théâtre, mais ni meilleure, ni inférieure – tout simplement autre.

N'est-ce pas en partant avant tout de cette dialectique entre acteur et film qu'il faudrait élucider ce qui relève d'une sensibilité « commune, diffuse, intuitive » ? Devant s'affranchir du comédien, cet acteur en personnage ne se serait-il pas installé lui-même – comme il a été installé par le cinéma – dans une zone comprise entre ce qu'il propose et ce qu'en active le cinéma ? Tenter de saisir une présence à travers l'ajustement d'une intonation ou d'un regard, avec une lumière ou un décor, n'est-ce pas commencer à déchiffrer de quoi procède la relation singulièrement productive d'Hollywood à ses personnages de fiction ? N'est-ce pas l'existence de cette intersection qui explique le bouleversement fuyant qu'exerce l'apparition d'un acteur à l'écran, généré parallèlement par l'ensemble des éléments qui le convoque ? L'acteur ne fait-il pas office de point de rencontre, que ce soit au titre de support actif, ou au besoin parfaitement sculptural ?

Par ailleurs, s'il laisse toujours le souvenir d'apparitions à la fois voisines en même temps qu'entièrement singularisées, cette réminiscence ne trouve-t-elle pas son origine dans sa mobilisation répétée, sur une certaine période et dans un but précis ? L'acteur creuse en quelque sorte un sillon dont la transversalité, de film en film, interroge, et par lequel il est conforté. N'est-il pas possible dans ce cas de questionner plus avant « l'image » qu'il en reste en dehors de tout processus médiatique ou commercial ? Ne serait-ce pas justement ce que l'acteur, prisonnier consentant du cinéma, apporte esthétiquement, qui crée à la fois une série d'attendus et de surprises permanentes, le transformant en une créature qui s'inscrit dans le souvenir du spectateur ?

Enfin, n'y a-t-il pas une inscription de l'acteur qui puisse être rapportée à autre chose qu'à son positionnement dans l'ordre des génériques ou sur une affiche ? Son travail n'est-il pas le fruit d'une filiation artistique, particulièrement en regard de son époque, qui dépasse toute question de statut ? Peut-il dans ce cas être comparé, dans ce qu'il propose et impose au cinéma, avec qui, et comment ? Les personnages qu'il compose ne sont-ils pas toujours à intervalles réguliers, repris et remodelés par d'autres acteurs ? Ses gestes, mouvements ou regards ne travaillent-ils pas comme une réplique, consciente ou

inconsciente, de ceux déjà agencés par d'autres corps, d'autres visages ? Peut-il à ce titre se faire l'écho d'une lignée, d'une technique, d'une école ? Ou doit-il au contraire être rattaché à ses contemporains par un autre biais ?

Il ne s'agit pas de concevoir cette traversée de l'actoralité hollywoodienne classique comme souverainement prescriptible, ni même prétendre avoir la clé de l'énigme que constitue toujours cette familière étrangeté de l'apparition d'un acteur à l'écran, à la fois si proche et si lointaine, irrémédiablement complexe à décrire. Il s'agit juste de tenter l'esquisse d'une réponse, en empruntant un des innombrables chemins que permet un acteur en particulier, et de questionner ce qui en construit la présence, fascination à première vue prélevée d'une émotion instinctive, mais qui atteste symétriquement de toute son effectivité.

* *
*

A - L'acteur opérateur

Robert Bushnell Ryan (1909-1973)²⁴, il faut le préciser d'entrée, ne devint jamais une véritable star. Assez rares finalement sont ceux qui se souviennent de lui, quand bien même ils se remémoreraient les fameux *The Wild Bunch* (*La Horde sauvage*, Sam Peckinpah, 1969) ou *The Dirty Dozen* (*Les Douze Salopards*, Robert Aldrich, 1967) dans lesquels il apparaît²⁵. Prénance du souvenir qui ne fait pas le tout de la renommée – « l'homme de la rue » ne sait sûrement plus aujourd'hui qui sont Mary Pickford, Louise Brooks ou Lillian Gish –, mais qui reste significative, d'autant que Ryan accomplit

²⁴ Il a été choisi de s'en tenir aux faits biographiques marquants concernant la carrière de l'acteur en annexe (cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330).

²⁵ Cf. Annexe D - Entretien avec J. R. Jones, p.397.

l'essentiel de sa carrière après la Seconde Guerre mondiale. Peut-être avait-il les yeux d'un marron trop appuyé²⁶, pour une industrie qui exigeait de ses stars une transparence du regard ? Peut-être était-il trop grand, du haut de son mètre quatre-vingt-quatorze ? Peut-être sa carrure le rendait-elle trop imposant physiquement ? Cela ne l'empêcha pas de travailler de manière continue durant trente-trois ans, mais force est de constater qu'il tomba progressivement dans une souveraine indifférence aux yeux du grand public.

Pour aller un peu plus loin que ces remémorations diffuses, on peut rappeler que Robert Ryan a tourné dans soixante-treize films au cours de sa carrière, entre 1940 et 1973, sans être effectivement starifié pour autant, mais qu'il apparut aussi beaucoup à la télévision²⁷. Qu'il aura été un acteur partageant souvent l'affiche, en retrait de ses partenaires les plus célèbres dans des films au budget conséquent (avec des stars comme James Stewart, Fred Astaire, Joan Fontaine, Robert Mitchum, Ginger Rogers, Barbara Stanwyck, John Wayne, Montgomery Clift ou Clark Gable), mais qu'il prenait leur place dans d'autres films aux moyens moindres. Qu'il aura certes tourné de nombreux longs-métrages peu dispendieux, sans que cela l'ait empêché de travailler avec des réalisateurs comme Nicholas Ray, Jean Renoir, Raoul Walsh, Anthony Mann, Max Ophuls, Fritz Lang, ou encore Samuel Fuller.

Il est par ailleurs possible de diviser sa carrière en trois grandes périodes. De 1940 à 1947, Ryan est un visage plutôt anonyme, d'abord à la Paramount, puis à la RKO, oscillant entre figuration (*stock player*) et second, voire troisième rôle (*supporting actor*). En 1947, alors qu'il a déjà trente-huit ans, il connaît le succès grâce à *Crossfire* (*Feux croisés*) d'Edward Dmytryk²⁸, puis, libéré en 1953 de ses obligations par la RKO, et jusqu'en 1962, il continue d'incarner des personnages importants narrativement. Enfin, de 1963 à 1973, les premiers rôles deviennent plus rares, et les films souvent moins prestigieux – lorsqu'ils le sont, il y est plutôt en retrait, parfois même simple caméo²⁹.

Il a en définitive traversé une zone dont on pourrait dire qu'elle tend vers la starification, mais malgré certains succès, et surtout du fait de nombreux échecs, demeure un acteur difficile à positionner, puisqu'il sera apparu dans des films prestigieux comme

²⁶ Cf. Annexe C - Galerie de portraits, p.387.

²⁷ Son travail à la télévision ne propose néanmoins pas de variations suffisamment marquantes pour s'éloigner ici de sa carrière cinématographique. On trouvera néanmoins la liste des épisodes de série et téléfilms dans lesquels Ryan apparaît en Annexe B - Interprétations, c. Télévision, p.378.

²⁸ Même si un début de reconnaissance avait été initié en 1943 par *Tender Comrade* du même réalisateur, grâce aux différentes séquences en partage avec Ginger Rogers.

²⁹ Cf. Annexe B - Interprétations, d. Synthèse, p.383.

dans diverses séries B³⁰, mais surtout dans nombres de productions relevant de l'entre-deux. Finalement, le terme le plus précis si l'on cherchait une dénomination au statut de Robert Ryan du point de vue de l'entièreté de sa carrière, serait celui de « *Hollywood standby* », littéralement « réserviste hollywoodien », mais à comprendre plutôt comme « doublure » au sens théâtral de l'emploi. C'est-à-dire un acteur « non-star³¹ » ayant toujours travaillé, prêt à prendre au besoin une place laissée vacante par une star, parfois tenant le haut de l'affiche pour des personnages complexes, reconnu au-delà du *lead actor*³² mais jamais vraiment célébré, et aujourd'hui largement occulté³³.

Cette navigation entre normes et marges, même si elle connut une plus grande stabilité entre 1947 et 1959, arrime donc la question de son statut aux films proprement dits. La non-starification, seul point objectivement discernable³⁴, et la difficulté de nommer ce positionnement plutôt sinusoïdal au cœur de l'industrie hollywoodienne – qui est *de facto* un positionnement en soi – obligent d'autant plus à regarder cet acteur pour ce qu'il fait, et ce qu'on fait de lui. Car « si les films étaient choisis pour coller aux stars, les acteurs restants étaient là pour coller aux films, parfois avec de meilleurs résultats³⁵ ».

De fait, l'acteur comme soutènement de la fiction de cinéma reste avant tout ce qu'on nommera ici un « opérateur ». C'est-à-dire un des nombreux éléments de la grammaire esthétique du septième art, matériau à la fois malléable et actif, en capacité de participer au processus de composition d'un film par une série d'actions. Ces actions sont

³⁰ « Les films de série B se distinguent des films A en premier lieu par leurs conditions de diffusion, puis par les moyens qui leur sont alloués : leur budget et leur temps de tournage sont plus restreints que ceux des films de prestige, et leur durée oscille habituellement entre soixante et soixante-dix minutes. Il s'agit toujours de films de genre. Ils peuvent être produits par des unités spécialisées au sein des grands studios, mais constituent aussi la raison d'être de nombreux studios indépendants. » CHAUVIN Serge, « Série B » in CHEVALIER, DE BAECQUE (dir.), *op. cit.*, p.637.

³¹ En déplacement de la catégorie de films « non-A », soit des productions au budget situé entre série A et série B (cf. TESSON Charles, « Get me a Gun », *Cahiers du Cinéma*, n°379, Paris, janvier 1986, p.50).

³² Que l'on pourrait traduire par « acteur principal » ou « premier rôle », mais qui ne serait pas une star : « On n'exige de lui ni un physique exceptionnel comme celui d'une *star*, ni un physique notable comme celui d'un *supporting actor*, mais un physique agréable, qui lui permette d'être crédible [...] sans pour autant détourner l'attention du spectateur. [...] On pourrait croire la catégorie sans intérêt si la *leading actor* n'avait pas eu la possibilité d'accéder à des rôles principaux. » VIVIANI Christian, « Éléments pour une typologie de l'acteur hollywoodien à l'âge classique » in BOURGET, NACACHE (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp.96-99.

³³ A ce titre, on pourrait les rapprocher de réalisateurs comme William Dieterle, Jean Negulesco, Franz Waxman, Robert Wise, John Sturges, Delmer Daves ou encore Richard Brooks.

³⁴ Ryan ne touchera le meilleur salaire des acteurs au générique (« *top-billed* ») que sur dix-sept des soixante-treize longs-métrages qu'il tournera (cf. JARLETT Franklin, *Robert Ryan : A Biography and Critical Filmography*, Jefferson, McFarland, 1990, p.32).

³⁵ « *If the films were chosen to fit the stars, the remaining actors were there to fit the films, sometimes with better results.* » CAMERON Elizabeth, CAMERON Ian (dir.), *The Heavies*, Aylesbury, Movie Paperbacks, 1967, p.6.

en l'occurrence celles de son jeu, mais peuvent aussi bien être volontaires que parfois fortuites, et surtout restent immanquablement intriquées dans un dialogue avec d'autres opérateurs (musique, photographie, ou encore montage) :

En plus des subterfuges de tournage (fausses larmes à la glycérine), un système de techniques émouvantes et signifiantes travaille l'acteur comme une matière première (position de la caméra, durée de l'image, photographie). Les angles de prise de vue sont potentiellement chargés de significations affectives : la contre-plongée exalte un personnage, lui confère grandeur, autorité, puissance, tandis que la plongée le rabougrit et l'humilie. La vitesse de la caméra en mouvement et la durée du plan déterminent mécaniquement des émotions que le spectateur croit voir exprimées par un visage. [...] Aux techniques de la caméra s'ajoutent celles de l'éclairage [...], et complétant les artifices de la photographie, les artifices du maquillage peuvent transformer la physionomie³⁶.

Une telle combinaison s'organise dans une dynamique d'effets, or « "l'effet d'acteur" est produit par le dosage entre ce qui est donné par l'acteur, et ce que la mise en scène fait de ce don³⁷ », si tant est que par « effet », pour reprendre la définition du Littré, on entende, en art, « le résultat d'une combinaison qui frappe les yeux, captive l'esprit et touche le cœur. »

Au cinéma, cet effet tient plus particulièrement en un objectif précis : celui du surgissement d'un personnage, créature de fiction caractérisée par une orientation narrative lisible et la traversée d'affects perceptibles. Que ce que l'acteur y apporte soit en partage avec une multitude d'opérateurs autres que lui et venant le compléter fait bien le propre de son apparition. Le jeu de l'acteur n'est conséquemment pas détachable de ce qui en est donné à voir par le truchement du personnage, personnage délivré en partage avec le film, objet dont la propriété d'elle trouve une unité dans son existence diégétique. Retrouver la dynamique instaurée entre l'acteur et les autres opérateurs filmiques, en capter l'enchâssement à partir du personnage qui prend vie, c'est donc, pour une large part, éprouver ce qu'un acteur fait à l'écran, et qui n'est très jamais loin de ce qui est fait de lui :

Il ne s'agit pas de réduire l'écran à une scène, ni de faire des films le roman de la présence humaine, ou de la surévaluer sur le mode mystique ; il ne s'agit que d'évoquer des visages, des mouvements, des gestes, des voix, dans leur rapport harmonieux, antagoniste, ou complémentaire, avec toutes les autres matières de l'image et du son³⁸.

Même s'il est de ces moments où l'acteur semble surgir pour tout à coup exister dans une intensité où il prend la lumière, pour reprendre une expression « du spectateur

³⁶ MORIN Edgar, *op. cit.*, pp.148-149.

³⁷ VIVIANI Christian, *op. cit.*, p.18.

³⁸ NACACHE Jacqueline, *op. cit.*, p.162.

courant », et que son jeu est parfois éclatant de visibilité, il n'en demeure pas moins que les autres opérateurs le cadrent invariablement, fût-ce par soustraction lorsqu'ils lui laissent l'espace, le temps ou le silence pour se donner à voir. De tels instants ne tiennent du reste pas forcément à une intervention spectaculaire de sa part, mais plus généralement à une séquence au cours de laquelle il est saisi en tant qu'opérateur saillant. On le constate aisément avec les stars, particulièrement dans le cinéma hollywoodien classique, puisque « la rhétorique de mise en scène de la star repose sur une alternance de séquences narratives et d'images iconiques³⁹ ». Mais si la possibilité affleure toujours chez les acteurs de prendre soudain le contrôle de l'image, ils n'y parviennent que rarement par leurs propres moyens.

Ce qui est finalement proposé d'un personnage est en effet majoritairement en lien avec les desiderata d'un réalisateur. Celui-ci est, le plus souvent, l'architecte et le décideur de sa caractérisation, en fonction de divers objectifs aussi bien émotionnels qu'attendants au déroulé du scénario :

Sans aucun doute, la plupart des décisions prises concernant le développement du personnage sont laissées au réalisateur. C'est généralement son point de vue sur les personnages qui est suivi [...], et décidé dans la salle de montage. Les prises de vue de n'importe quel acteur peuvent être manipulées pour créer l'effet que le réalisateur a en tête⁴⁰.

Néanmoins, même en partant de l'expression radicale attribuée à Alfred Hitchcock (les acteurs seraient du « bétail », façon certes peu amène de signifier qu'ils ne constituent qu'un élément de grammaire esthétique parmi d'autres), force est de constater que les films du cinéaste sont pourtant parsemés de séquences qui ne cessent de travailler les possibles de l'actoralité. Du fauteuil dans lequel est cloué James Stewart dans *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, 1954), au plan-séquence qui organise l'espace en scène de théâtre dans *Rope* (*La Corde*, 1948), en passant par les dialogues entre Cary Grant et Ingrid Bergman dans *Notorious* (*Les Enchaînés*, 1946), ce « bétail » constitue bien là un support essentiel de l'œuvre d'Hitchcock, et du reste de tout le cinéma américain classique. Si les opérateurs qui donnent vie à leurs personnages dans le récit sont

³⁹ VIVIANI Christian, *op. cit.*, p.91.

⁴⁰ « Certainly, much of the decision-making regarding the character development is left to the director. It is generally his view of the characters that is followed [...], and choosed in the editing room. Footage of any actor can be manipulated to create the impression the director has in mind. » O'BRIEN Mary E., *Film Acting : The Techniques and History of Acting for Camera*, New York, Arco Publishing, 1983, p.85.

strictement maîtrisés par d'autres, ils n'en tiennent pas moins parallèlement à ce qui est fait de leur présence chaque fois spécifique à l'écran.

Approche consciente de réalisateur donc, mais dont l'acteur reste irréductible, et de laquelle parfois il se saisit :

Plus qu'un ensemble de consignes, la direction d'acteurs suggère un lien occulte entre cinéaste et acteur, tantôt complices, tantôt adversaires. La relation est difficile parce qu'épisodique, fragile, construite dans l'espace limité qu'autorisent les exigences du tournage⁴¹.

Ce qui reste, indubitablement, c'est ce que les films proposent et déploient de l'acteur, autrement dit le personnage, et ce qui en est transmis : « Acteur ou cinéaste, au fond, [...] ce qui compte, c'est que le geste existe, et qu'il soit une invention⁴². » Le « grand acteur » est d'ailleurs peut-être celui qui sait jouer de sa place au sein de la combinaison d'opérateurs que constitue inmanquablement tout film, mais tout autant, cette dynamique permet de faire d'un amateur un acteur à part entière. Au point que « le dilemme de l'acteur professionnel ou non professionnel est un faux problème. Dans tous les cas [...], il s'agit de trouver un acteur, c'est-à-dire un personnage le plus près possible de la diégèse⁴³ ».

Les acteurs portent en fait toujours avec eux le personnage qu'ils incarnent, même lorsque celui-ci n'est pas pris dans l'intensité révélatrice de leur jeu. C'est l'aspect invariant de leur position d'opérateur :

Que font les acteurs, les actrices, quand ils ne font rien ? Ou presque rien : quand une absence, une dissimulation, la simplicité d'un élan se substitue au jeu ? D'abord ils prennent place dans la mise en scène ; ils obéissent à des indications particulièrement simples ; ils continuent à émouvoir ; parfois ils manifestent même plus que le caractère et les passions de leur personnage⁴⁴.

L'acteur peut effectivement se retrouver dans une stase presque fonctionnelle tout en restant utile au film dans lequel il s'inscrit, sans que ce dernier lui propose pour autant la lumière : « La mise en scène cinématographique [...] n'est fondée que sur des rapports. L'acteur le sait bien, qui préfère d'instinct le théâtre, où il est roi, au cinéma, où il est

⁴¹ NACACHE Jacqueline, *op. cit.*, p.69.

⁴² LÉVY Denis, « L'acteur dédoublé » in LÉVY (dir.), « L'acteur dédoublé », *L'Art du cinéma*, n°74/75/76, Paris, printemps 2012, p.6.

⁴³ CHEVASSU François, « L'acteur matière vivante du film » in « Le métier d'acteur », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°10, Paris, décembre 1976, p.100.

⁴⁴ MASSON Alain, « Trois moments » in « Acteurs anglo-saxons », *Positif*, n°473/474, Paris, juillet 2000, p.30.

esclave⁴⁵. » Même construite autour de lui, la fiction du septième art s'organise assurément selon une série de correspondances à partir desquelles un personnage peut être réduit à l'ombre d'une silhouette.

Exemplairement simple modèle pour Robert Bresson⁴⁶, ce que fera l'acteur de cette complémentarité parfois passive est toutefois aussi important à saisir. C'est même dans cet intervalle que se déploie généralement la spécificité de ce qu'il offre via la continuité interfilmique de ses apparitions. Ainsi, réduit *a minima*, le surgissement d'un acteur à l'écran peut faire à lui seul office de proposition, à partir du simple souvenir qu'il prescrit.

B - La persona comme proposition

Ce qui reste de Robert Ryan (pour les quelques cinéphiles aptes à fouiller dans leur mémoire et à en retrouver une trace) tient par exemple à une sorte de personnage névrotique parfois violent, souvent en quête de rachat, et d'ordinaire rattaché au film noir, quand bien même ce n'est pas ainsi qu'il était perçu à son époque⁴⁷. Antagoniste ou héros trouble, il est cet acteur qui traduit une désorientation traversée d'éruptions de colère, de personnages portant les séquelles de conflits divers, ne supportant plus le monde comme ils se supportent mal eux-mêmes, en bordure de la psychose quand ils n'y plongent pas complètement. Rarement celui qu'on suit, plus régulièrement celui qui permet de suivre le personnage principal ou qui s'y oppose, on retient de Ryan quelque chose de sombre ou déstabilisant. Toutes ces descriptions se recourent, comme elles usent au demeurant d'un vocabulaire relativement similaire, et transmettent de fait quelque chose de l'acteur.

S'il fallait retrouver le point d'origine d'un tel souvenir, un tournant dans sa cristallisation, il faudrait certainement rechercher au cours de l'année 1947. D'abord parce que Ryan incarne alors, dans *The Woman on the Beach* (*La Femme sur la plage*, Jean Renoir, 1947), son premier personnage d'importance narrativement parlant. Si le film ne reste pas longtemps à l'affiche, le garde-côte Scott Burnett questionne néanmoins ce que

⁴⁵ DOUCHET Jean, « Mise au monde » in GAUTEUR (dir.), « L'acteur », *Études cinématographiques*, n°14/15, Paris, avril 1962, p.36.

⁴⁶ Cf. BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995 [1975].

⁴⁷ Cf. Annexe D - Entretien avec J. R. Jones, p.397.

Renoir nomma « la possibilité névrotique » du jeu de l'acteur⁴⁸, qui connaît ici son premier surgissement affirmé. Ensuite parce que cette même année, l'incarnation de Montgomery dans *Crossfire* offre à Robert Ryan une véritable reconnaissance populaire. Il y use de sa présence dans un registre qui n'est pas sans lien avec ce que le cinéaste français avait perçu des possibilités de son jeu, mais surtout, le scandale qui accompagne le film du fait de la représentation qu'il donne de l'antisémitisme, résulte tout entier du personnage incarné par l'acteur. Ryan, qui est peu connu à l'époque, devient donc subitement aux yeux du public cet homme à la haine impénétrable, pris dans une rage meurtrière irrémédiable.

Montgomery lui permet de se faire un nom, et lui vaudra en prime une nomination aux Oscars de 1948 – pour la première et dernière fois de sa carrière –, dans la catégorie du meilleur second rôle. La concomitance de la découverte, grâce à Renoir, de ce qu'il était potentiellement en capacité de rendre de plus tangible à l'écran, de plus spontanément marquant⁴⁹, et d'un premier triomphe au box-office pour un personnage usant de ce même registre, eut pour contrecoup de superposer Ryan à une certaine typification (dans le regard du public comme dans celui des studios, qui y virent une ouverture à mettre à profit).

Or l'éventuelle persona⁵⁰ d'un acteur se déploie justement comme une proposition en surcroît de lui-même, naissant de la rencontre de caractéristiques corporelles, gestuelles, faciales ou vocales qui lui sont propres, avec les personnages qu'il incarne successivement – proposition susceptible d'être disjointe de toute « image » au sens médiatique, du reste fluctuante en fonction des époques, et n'ayant d'incidence que dans le cadre de la starification. Effet de jointure, la persona témoigne de l'impossibilité d'ignorer ce qu'un acteur importe, porte et emporte avec lui au fil de ses apparitions, ce qui s'en décante puis agit sur la construction d'une réminiscence esthétique, discernable en tant que telle :

Il faut prendre en compte l'image que l'acteur s'attache à construire. L'image au sens matériel, concret, sensible, et non métaphorique. *L'image, et non la représentation*. L'acteur

⁴⁸ Cf. JONES J. R., *The Lives of Robert Ryan*, Middletown, Wesleyan University Press, 2015, p.53.

⁴⁹ « La qualité primordiale d'un réalisateur est de savoir découvrir la véritable personnalité de l'acteur avec qui il travaille, et d'utiliser ensuite cette personnalité en la modelant. Lorsque vous travaillez avec Renoir, les choses viennent naturellement, comme si rien n'était préparé. » in NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, « Rencontre avec Robert Ryan », *Cinéma 70*, Paris, avril 1970, p.50.

⁵⁰ Du verbe latin *personare* (*per-sonare* : « parler à travers »). Le mot était utilisé à l'origine pour désigner les masques que portaient les acteurs de théâtre romains, masques déjà employés dans le théâtre grec antique.

se fabrique un corps [...] et c'est dans ce sens-là [...] qu'il faut comprendre aussi qu'il se fabrique un personnage. Non pas de l'extérieur, comme le ferait un scénariste, mais dans le flux d'une subjectivité en actes⁵¹.

C'est par ailleurs dans cette proposition que se joue pour part le rapport du même et de l'autre, dont l'acteur est toujours la trace. « Même » parce que ce qu'il porte par l'intermédiaire de sa présence est acquis dans l'immédiateté du personnage, et doit être rendu suffisamment intelligible pour le spectateur. « Autre » parce que l'accès à ce même personnage dépend aussi souvent d'une persona, qui crée une certaine forme de distanciation, de reconnaissance de l'acteur extérieure à l'incarnation.

Les personnages types, proposés par le cinéma hollywoodien classique et issus des différents genres, offrent un appui essentiel à cette opération, en ce qu'ils instaurent une suite de codes suffisamment stables et reconnaissables pour le public à même d'être investis par le jeu. On peut d'ailleurs noter que « les studios faisaient la promotion des acteurs en tant qu'archétype⁵² », et qu'au demeurant, si la persona est d'abord étymologiquement le nom donné au masque de théâtre antique, le terme a finalement vite désigné « le rôle attribué à un masque, le personnage type⁵³ ».

En retrouvant ce qui relève d'un « rôle » dans son acception théâtrale, au sens de sa (re)connaissance en amont, rôle qu'on aurait rapiécé pour le ramener à quelques grands traits, et en y inscrivant son nom et son jeu, l'acteur hollywoodien classique dégage dès lors une proposition d'ensemble peu à peu reconnue, quand elle n'est pas escomptée par le spectateur. Preuves en sont tous les acteurs dont on oublie le patronyme, mais dont on se remémore parfaitement le type de personnage qu'ils recouvrent de leur présence, et qui dessine en retour le souvenir que l'on garde d'eux.

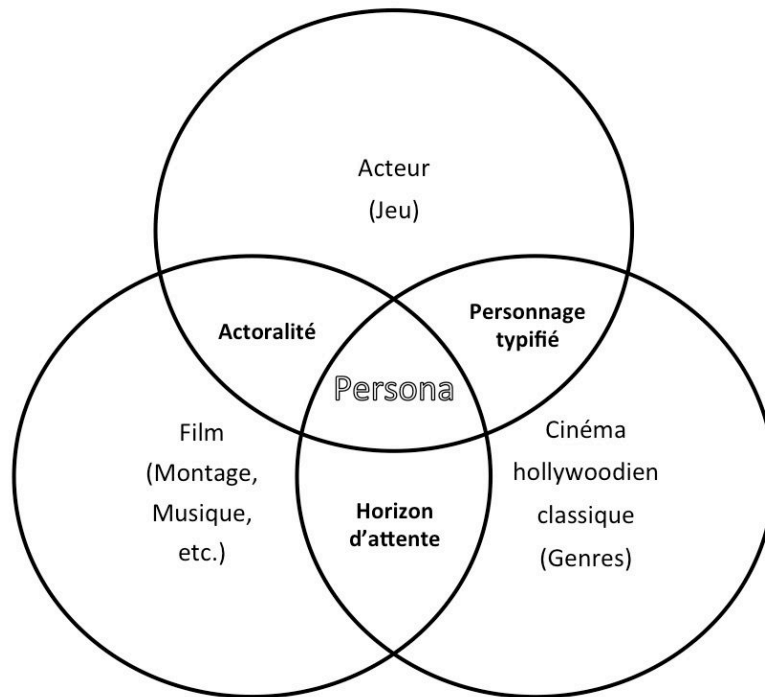
On peut ainsi se représenter la persona classique par l'intersection des trois éléments, que sont l'acteur et son jeu d'une part, le film composé des autres opérateurs filmiques d'autre part, et enfin l'architecture même d'une cinématographie, au sein de laquelle les genres tiennent une place incontournable⁵⁴.

⁵¹ AMIEL Vincent, « L'objet premier du cinéma » in AMIEL, NACACHE, SELIER, VIVIANI (dir.), *L'Acteur de cinéma, approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.9.

⁵² « *Studios marketed actors as type.* » HIRSCH Foster, *op. cit.*, p.15.

⁵³ RYNGAERT Jean-Pierre, « Persona » in AMIEL, FARCY, LUCET, SELIER (dir.), *op. cit.*, p.173.

⁵⁴ « Durant la période classique, la quasi-totalité des films tournés à Hollywood relève du cinéma de genre. » NACACHE Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995, p.18.



Pour prendre deux exemples célèbres, lorsque l'on pense à John Wayne, on imagine instinctivement un cowboy, de même qu'Humphrey Bogart renvoie au détective privé du film noir. Or ces deux acteurs ont beau avoir été des stars, ces associations relèvent ainsi de la réunion de plusieurs éléments caractéristiques du cinéma américain classique. Les acteurs restent bien évidemment l'adjuvant identifiable de ce qui perdure d'eux, ils le portent ; mais le souvenir qui en émane dans le temps s'origine parallèlement dans le répertoire d'une genericité précise, qui propose un personnage archétypal, recouvert des effets particuliers du jeu de chacun, que « l'image » promotionnelle de l'acteur ne fait que redoubler : « La star incarne un type et, en vertu de ses idiosyncrasies propres, l'individualise⁵⁵. »

Dire simplement de Wayne ou de Bogart qu'ils furent des stars ne suffit donc pas complètement à établir ce qui engendra leur persona respective. Ce statut éclaire bien sûr la mémoire : plus un acteur est célèbre, plus l'archétype qui lui est associé est répété, plus il est effectivement reconnu, et plus les films peuvent, en conséquence, organiser une

⁵⁵ DYER Richard, *op. cit.*, p.42.

connivence ou une résistance à l'encontre ce que le spectateur perçoit de son « image »⁵⁶. La concomitance d'une star et d'une typification attendue renforce l'effet, ajoutant au processus de la persona :

En même temps que l'acteur réputé facilite l'investissement affectif du spectateur, et donc la communication émotionnelle entre les membres du public, le rapport de familiarité corporelle avec cet acteur favorise, au plan cognitif, la reconnaissance et l'évaluation de son interprétation. Ce n'est pas seulement le caractère immédiatement évocateur, la magie du nom de l'acteur, qui explique l'importance de la star pour le public. C'est son corps mémorisé par le spectateur [...], la mémoire qu'il conserve de ses apparitions mémorables [...] qui constituent un lieu commun, au sens d'une référence esthétique qui est aussi un outil de jugement personnel [...]⁵⁷.

Néanmoins, un acteur pour part oublié aura tout autant pu se constituer une persona du strict point de vue esthétique, dépliée film après film par l'entremise d'un personnage type. Quand bien même le souvenir de cette dernière restera moins tenace que celles d'autres acteurs du fait de l'absence d'aura médiatique l'accompagnant, elle n'en constituera pas moins elle aussi une proposition cinématographique à égalité singulière. On le constate spécifiquement avec les acteurs soumis au *typecasting* le plus extrême, n'ayant presque incarné que des personnages de second plan, comme Walter Brennan en *old timer* de western par exemple, dont l'apparition ressassée engage de fait une « personafication », notamment par la rencontre organisée par Hollywood entre son physique, et ce « rôle » en particulier :

Stars et acteurs de complément fonctionnent sur le même mode [...]. La spécialisation de l'acteur de complément dans un type de jeu et un personnage est même accentuée par l'effet de multiplication et d'extrême familiarité, les seconds rôles tournant beaucoup plus que les stars⁵⁸.

Par extrapolation, la persona sera d'autant plus rattachée à un acteur que ce dernier saura travailler l'archétype jusqu'à le dépasser, devenant en retour capable de composer avec celui-ci en dehors même du genre qui lui a donné forme. Que l'acteur corresponde au type ou inversement importe peu, dès lors que ce qu'il se permet d'en faire, et ce que les films lui permettent d'en faire, aboutit à une composition suffisamment marquante pour être appréciée dans toutes les nuances de son réinvestissement permanent.

⁵⁶ Richard Dyer, dans son ouvrage *Le Star-système hollywoodien* précédemment cité, distingue trois niveaux à cet emploi de « l'image » d'une star dans les films : « l'utilisation sélective » qui n'en retient qu'une partie, « l'accord parfait » qui en reprend tous les aspects, et « l'accord imparfait », qui tient de ce qu'on appellerait communément « l'erreur de casting ».

⁵⁷ LEVERATTO Jean-Marc, « De l'étoile à la star » in AMIEL, NACACHE, SELIER, VIVIANI (dir.), *op. cit.*, p.74.

⁵⁸ NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p.92.

En se rattachant à un personnage typifié, puis en « l'extrayant » d'un genre pour en inventer une occurrence admise comme incidence des effets de son jeu, l'acteur américain classique constitue dès lors une créature de cinéma unique, toujours identifiable, capable de cheminer à travers toutes sortes d'apparitions. À la suite de quoi, il se construit comme un persona-ge pour se présenter à l'écran :

En un certain sens, Bogart réagissait simplement comme il l'aurait fait naturellement ; mais les gestes étaient accomplis et perfectionnés jusqu'à ce qu'ils deviennent part d'une rhétorique expressive, un répertoire de signes de sa performance. Au plus haut de sa célébrité, Bogart joua beaucoup de rôles différents [...], mais son excentricité persista au travers des variations de personnages⁵⁹.

Il s'agit dès lors de déduire de la persona ce que l'acteur impose comme constance, quelle proposition réitère chacune de ses incarnations, quelle gamme majeure sa fait entendre en sa présence, et quelles lignes de force s'y articulent : « [L'acteur] est moins agité par la cohérence d'un comportement que par les persistances et devenirs d'un nombre restreint d'abstractions, accrochées en pleine chair⁶⁰. » De cette proposition, l'acteur gagne une capacité à se placer transversalement aux films, à exister en tant que sujet de cinéma. Proposition qui n'est donc pas sans rapport avec la question de la cinématographie dans laquelle elle s'insère, mais proposition qui se heurte, se confronte et se nourrit, surtout, de celles avancées par d'autres.

C - Affiliation et comparaison

Jeune, Robert Ryan appréciait Douglas Fairbanks, qui le fascinait : « Ce que je l'aimais. C'est bien possible que ce soit à cause de lui que j'ai décidé de devenir acteur, bien que je n'aie jamais eu l'ambition de faire tout ce qu'il avait réalisé. [...] Sa vitalité me passionnait⁶¹. » Un peu plus tard, Clark Gable, Spencer Tracy ou encore James Cagney lui firent aussi forte impression⁶². Il tourna d'ailleurs en 1955 avec les deux premiers, mais jamais avec le troisième, qui ne mourut pourtant qu'en 1986. S'il aimait le roman

⁵⁹ « *At one level Bogart was simply reacting as he naturally would ; but the gestures were practiced and perfected until they became part of an expressive rhetoric, a repertory of performance signs. At the height of his fame Bogart played many different roles [...]; but his eccentricity persisted through the variations of characters.* » NAREMORE James, « Film Acting and the Arts of Imitation » in DAMOUR, GUTLEBEN, VALMARY, VIVIANI (dir.), « Généalogies de l'acteur au cinéma », *Cycnos*, vol. 27, n°2, Nice, décembre 2011, pp.30-31.

⁶⁰ BÉGHIN Cyril, « Le nom de l'acteur » in « Acteurs », *Cahiers du cinéma*, n°603, Paris, juillet 2005, p.33.

⁶¹ NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, *op. cit.*, p.48.

⁶² *Ibid.*, p.49.

(Melville, Joyce), Ryan privilégiait les dramaturges comme Shakespeare et O'Neill, dont il joua certaines pièces sur scène avec obstination malgré de nombreux échecs publics – témoignage d'une réelle passion pour les planches⁶³.

L'acteur eut entre autres Max Reinhardt⁶⁴ comme maître, autrement dit un homme de théâtre (même si celui-ci entretint de multiples liens avec le septième art, tant européen qu'américain⁶⁵), et fut formé à la Reinhardt Workshop for Stage, Screen and Radio de Los Angeles, « un atelier qui avait pour but de donner une base professionnelle à des comédiens à qui on apprenait surtout à être qui ils étaient, de la manière la plus naturelle possible⁶⁶ ». Le metteur en scène autrichien « avait pour volonté de ne pas se refermer sur un type de drame, une tendance idéologique ou un style de jeu⁶⁷ ». Robert Ryan résuma en une sentence l'apport de Reinhardt à sa formation, traduisant effectivement le refus d'un processus trop orienté dans la composition des personnages :

Le meilleur conseil que j'aie jamais reçu en tant qu'acteur me fut donné par Max Reinhardt. Il tenait en un mot : "écoute". Si tu écoutes vraiment ce que les autres acteurs te disent, tes propres réactions et la justesse de tes répliques viendront facilement⁶⁸.

Alors qu'il apprenait ce qui deviendrait son métier, le professeur de sa promotion, Vladimir Sokoloff⁶⁹ (qui avait œuvré à Moscou avec Constantin Stanislavski), lui transmit du reste l'idée que c'était avant tout du mouvement que venait la raison d'être du

⁶³ Cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330, et B - Interprétations, b. Théâtre, p.375.

⁶⁴ Max Reinhardt (1873-1943), de son vrai nom Max Goldmann, est un metteur en scène de théâtre autrichien. De 1902 jusqu'à l'arrivée des nazis au pouvoir en Allemagne en 1933, il réalisa des mises en scène pour divers théâtres berlinois, et fonda en 1920 le festival de Salzbourg, aux côtés de Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal. Insistant sur l'interaction précise de la scénographie, de la langue, de la musique et de la danse, Reinhardt donne un nouvel essor au théâtre allemand du début du XX^{ème} siècle. Il s'exile en Angleterre en 1938, puis ensuite aux États-Unis.

⁶⁵ « Reinhardt a beaucoup donné au cinéma [...], surtout par la foule de ses disciples, élèves et collaborateurs, qu'il déverse dans le cinéma allemand des années 1910 et 1920. [...] Il s'agit alors d'une véritable école [...] qui passe le plus souvent du théâtre au cinéma, et de l'interprétation à la mise en scène, pour arriver ensuite sur les plateaux hollywoodiens dans les années 1930. » TSOPOTOS Alexandros, « La lignée Reinhardt » in DAMOUR, GUTLEBEN, VALMARY, VIVIANI (dir.), *op. cit.*, pp.147-148.

⁶⁶ *Ibid.*, p.152.

⁶⁷ *Ibid.*, p.146.

⁶⁸ « *The best piece of advice I've ever received as an actor was given me by max Reinhardt. He put it in one word : "listen". If you really hear what other actors have to say to you, your own reactions and the propre reading of your line will be easy.* » in « Robert Ryan's Advice to Would-Be Actors », *The Desert News*, Salt Lake City, 30 novembre 1951, p.7.

⁶⁹ Acteur d'origine russe, né à Moscou en 1889 et décédé à Hollywood en 1962, il vécut aussi en Allemagne durant les années 1920, puis en France à partir de 1932, avant d'arriver aux États-Unis au début de la Seconde Guerre mondiale. Il traversa donc trois cinématographies, et apparut notamment dans *Abschied* (*Adieux*, Robert Siodmak, 1930), *Les Bas-fonds* (Jean Renoir, 1936), *For Whom the Bell Tolls* (*Pour qui sonne le glas*, Sam Wood, 1943) ou *The Magnificent Seven* (*Les 7 Mercenaires*, John Sturges, 1960).

personnage. Soit un apprentissage assez lointain de celui de la Méthode⁷⁰ plus tard répandu à Hollywood, pourtant elle aussi d'origine stanislavskienne : « La Méthode aurait rendu fou Sokoloff. Il enseignait l'action, pas une mémoire des émotions⁷¹. » L'héritage technique de Ryan, que l'on pourrait synthétiser entre écoute et mouvement, écarte donc certaines approches, et se construit à partir d'un rapport aux personnages joués plus sûrement composé que psychologisant⁷² (en cela, peut-être plus « meyerholdien » que « stanislavskien »). Il n'en semble pas moins suffisamment ouvert pour avoir ensuite été déployé de façon inventive en fonction des besoins sur les plateaux de tournage.

Difficile dans ces conditions de retracer une filiation stricte, de retrouver une inscription dans une école *sui generis* d'où émanerait la proposition de jeu de l'acteur. Nicholas Ray classait d'ailleurs Robert Ryan parmi les « naturels »⁷³, soit un acteur dont « les caractéristiques physiques appropriées reflètent [en elles-mêmes] un large sous-texte émotionnel⁷⁴ ». Qui plus est, la préférence de l'acteur pour les réalisateurs de peu de mots indique chez lui une capacité à travailler seul, celle d'un artisan méticuleux suffisamment sûr de son fait (peut-être parce qu'il avait commencé sa carrière tardivement⁷⁵), et qui ne semblait pas attendre des cinéastes une parole ou un dispositif particulier :

Les jeunes [...] adorent parler de leur personnage pendant des heures. Mais tout dépend de l'acteur. Moi, personnellement, je hais tout cela. Il y a certains acteurs qui, pour allumer une cigarette, ont besoin qu'on leur crée tout un passé. Moi, je préfère ne pas en parler, je trouve tout cela inutile et fatigant⁷⁶.

⁷⁰ La Méthode est le nom donné aux principes d'interprétation théâtrale dont est issu l'*Actor Studio*. Cette pratique du jeu se réclame des écrits sur la direction d'acteur de Constantin Stanislavski (1863-1938), metteur en scène et théoricien du théâtre russe. Elle est souvent décrite comme une technique naturaliste, éloignée du théâtre de son époque, et mieux à même de rendre compte des auteurs de son temps. L'improvisation, la recherche sur la mémoire sensorielle ou sur le passé du personnage, sont certains de ses principes de base, mais le travail premier consiste à explorer le rôle par l'appréhension précise de l'état psychologique du personnage à différents moments du drame, les comédiens devant composer ce point par eux-mêmes à partir de leurs expériences réelles.

⁷¹ « *The Method would have driven Sokoloff out of his skull. He taught action, not memory of emotion.* » in STEIN Jeanne, « Unlike Most Handsome Actors He Was Willing to Be a Heavy », *Films in Review*, Los Angeles, janvier 1968, p.13.

⁷² Cf. Annexe D - Entretien avec J. R. Jones, p.397.

⁷³ Cf. RAY Nicholas, *op. cit.*, p.166.

⁷⁴ « *Appropriate physical characteristics of the natural actor are reflecting an enormous subtext of emotion.* » O'BRIEN Mary E., *op. cit.*, p.45.

⁷⁵ *Bombardier* de Richard Wallace, le premier film dans lequel Ryan occupe plus qu'un troisième rôle, sort en 1943, alors qu'il a déjà trente-quatre ans.

⁷⁶ NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, *op. cit.*, p.58.

Enfin, si Robert Ryan guida Marilyn Monroe face à Fritz Lang⁷⁷, ou si le réalisateur Richard C. Sarafian salua son rapport aux acteurs débutants sur le plateau de *Lolly-Madonna XXX* (1973)⁷⁸, tandis que John Frankenheimer rendit hommage à son professionnalisme lorsqu'ils travaillèrent ensemble⁷⁹, rien n'indique dans sa carrière une volonté particulière de transmission. Seul Jeff Bridges, qui tourna avec lui, revendiqua nommément l'influence de l'acteur⁸⁰, sans pour autant que ce dernier ne se transforme à partir de là en un passeur dont le savoir-faire aurait été colporté jusqu'à aujourd'hui (sans compter que Bridges et Ryan sont au bout du compte deux acteurs très différents). On peut donc noter tout au plus un amour sincère de Robert Ryan pour son métier, qui prit racine dans la conjonction d'un enchantement adolescent pour le cinéma, d'une figure tutélaire en la personne de Reinhardt, et d'un rapport approfondi au théâtre où il débuta (l'acteur était du reste sorti diplômé en littérature dramatique de l'université de Dartmouth).

Il est par ailleurs complexe de faire un parallèle entre ce qu'apporta Ryan au cinéma et ce que certains de ses collègues contemporains y introduisirent du seul point de vue du statut, c'est-à-dire en prenant comme référent le *Hollywood standby*. À la différence du *supporting actor*, au physique singulier et aux apparitions brèves mais appuyées, et de la star, dont la reconnaissance par le spectateur est toujours plus ou moins immédiate comme l'attendu en figure positive prégnant, la « non-star » hollywoodienne existe aux lisières de ces différentes sphères sans pour autant s'y réduire.

Pour n'aller chercher que chez les hommes (qui furent plus nombreux à tenir une telle position dans la durée au sein d'un système qui ne ménageait pas les femmes concernant la question de leur âge⁸¹), on retrouve par exemple des acteurs comme Cornel Wilde, William Holden, Arthur Kennedy, Mark Stevens, Aldo Ray, Dana Andrews, Robert Cummings, Dick Powell ou encore Stewart Granger. La liste pourrait être élargie, mais à eux seuls ils tournèrent au minimum quarante films chacun, dont certains furent de

⁷⁷ « Fritz avait commencé par être assez désagréable avec Marilyn, alors j'ai pris son parti, car je trouvais qu'il était injuste avec cette fille qui venait de débiter et qui n'était pas encore très à l'aise avec la mécanique du métier. » in NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, *op. cit.*, p.50.

⁷⁸ « Quand il arriva il fut incroyable avec les jeunes acteurs, qui l'adoptèrent presque comme un père. » / « *When he came in he was great with the young actors, and they have almsot adopted him as a father.* » in MURPHY Mary, « Robert Ryan, a New Life on Borrowed Time », *Los Angeles Times*, Los Angeles, 5 septembre 1972, p.12.

⁷⁹ « Il était toujours à l'heure, il connaissait ses répliques parfaitement, et il était là même les jours où il ne travaillait pas. » / « *He was always on time, he knew his lines cold, and he was there even on days he wasn't working.* » in JARLETT Franklin, *op. cit.*, pp.165-166.

⁸⁰ Cf. JONES J. R., *op. cit.*, p. 270.

⁸¹ On peut tout de même citer des actrices comme Rosalind Russel, Loretta Young, Claire Trevor, Virginia Mayo, Ann Sheridan, Peggy Dow, Rhonda Fleming ou Marie Windsor.

vrais succès populaires, tels que *The Greatest Show on Earth* (*Sous le plus grand chapiteau du monde*, Cecil B. DeMille, 1952), *The Man from Laramie* (*L'Homme de la plaine*, Anthony Mann, 1955), *Saboteur* (*Cinquième colonne*, 1942, Alfred Hitchcock), *Till We Meet Again* (*Voyage sans retour*, Frank Borzage, 1944), ou *Moonfleet* (*Les Contrebandiers de Moonfleet*, Fritz Lang, 1955).

Essentiels au cinéma américain classique, ces acteurs étaient néanmoins extrêmement différents les uns des autres. Souvent premiers rôles de manière transitoire, ils eurent des trajectoires à géométrie variable, et leur exposition était par nature soumise à une certaine pluralité d'apparitions. Cela n'empêcha nullement que se constitue pour quelques-uns une persona identifiable, ni qu'ils soient préférentiellement affiliés à un genre. Mais dans l'espace filmique qui était le leur, il existait en fait nombre de possibilités et peu d'interdits, puisqu'ils ne furent pas vraiment de ceux que l'on scrutait pour leur nom, ni de ceux dont on attendait toujours les mêmes effets. Ces « non-stars » hollywoodiennes, à la fois singulières et plurielles, oubliées et incontournables, occupaient en réalité un terrain peut-être plus large que celui accordé à tout autre acteur de l'époque, dans ce qu'ils pouvaient proposer d'eux-mêmes à l'image comme dans ce qu'on pouvait leur demander de donner.

S'agissant de Ryan, la question de l'affiliation doit donc être abordée en des termes différents, puisque l'intégration à un ensemble ne peut se faire ni verticalement (l'école de jeu), ni horizontalement (le statut), attendu qu'on ne retrouve dans aucun des deux cas d'appuis suffisants pour explorer les similitudes ou les divergences de la proposition qu'il constitua pour Hollywood. Afin d'en dessiner un portrait diagonal, il faut en réalité revenir à la problématique de la typification et des genres cinématographiques. Car si l'on peut dire d'un acteur qu'il est « formidable en [personnage type] », c'est que l'on peut mettre en parallèle ce qu'il apporte dans ce cadre précis, avec ce qu'y apportent d'autres acteurs. Qu'à partir d'un archétype, il est possible de repérer les moments d'emprunt ou d'invention, de nuance ou d'originalité, de décentrement ou d'appropriation, qui passent dans le personnage.

« Il me fait penser à », ou « lorsqu'il interprète untel, il me rappelle celui qui jouait », sont des expressions populaires qui ne doivent rien au hasard. S'il y a matière à confronter, c'est bien qu'il y a production créatrice, mais surtout visibilité du jeu, dont la pertinence (ou la non-pertinence) peut être lue dans l'aller-retour entre divers êtres de fiction qui se répondent. Les typifications organisent toujours pour le spectateur un écart

entre le connu et le nouveau, entre un certain horizon d'attente et un travail de caractérisation singulier. C'est aussi dans cet espace que vient se loger l'acteur. Depuis ce déploiement entre réverbération et disjonction, il devient dès lors possible de déceler ce qu'il en est des particularités du jeu de chacun. D'un simple regard au geste le plus aisément repérable, du faciès en gros plan au déplacement le plus imperceptible, de la lumière qui capte l'acteur à la musique qui en soutient l'expressivité, les genres et les personnages types poussent donc à la confrontation de ceux qui leur donnent vie : « En regard de la récurrence de gestes ou de rôles dans un contexte donné [...], [on peut] faire émerger des filiations d'acteurs et de personnages [...] qui peuvent se révéler à travers la mise en évidence d'échos et de résurgences⁸². »

Il y a même là quelque chose de spécifiquement cinématographique, dans cette réincarnation éternelle qui traverse tout acteur, rémanence parfois certes indécise ou confuse, mais qui le positionne au-delà de lui-même, dans un dialogue avec ses prédécesseurs, ses héritiers, et ses contemporains. Loin de dévaluer les acteurs, cette possibilité, induite par la capacité du grand écran à inscrire durablement leurs apparitions, fait une part de leur séduction. Pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, elle est la conséquence d'un « art à l'époque de sa reproductibilité mécanique » : « [Les] acteurs de cinéma ont créé une palette immense de nuances expressives, mise à la disposition de qui voudra l'utiliser. Le cinéma aura permis de donner une réalité factuelle à quelque chose qui, dans le spectacle éphémère, était jusque-là impossible à mesurer⁸³. »

* *
*
*
*

⁸² DAMOUR Christophe, VALMARY Hélène, VIVIANI Christian, « L'acteur de cinéma : famille et filiations recomposées » in DAMOUR, GUTLEBEN, VALMARY, VIVIANI (dir.), *op. cit.*, p.16.

⁸³ *Ibid.*, p.17.

L'itinéraire visant à rendre compte de la présence de Robert Ryan à l'écran se construira donc en trois étapes. La première relèvera d'une recherche sur l'acteur et ses personnages, et s'organisera plus particulièrement autour de la question de la caractérisation. Il s'agira de mettre en lumière ce que chacun d'entre eux donne à voir du jeu de Ryan, et ce que les films en font individuellement – autrement dit de rendre compte de dynamiques actorales toujours singulières. On tâchera ainsi de découvrir à quoi tient l'existence concrète de ces personnages, en observant l'acteur en tant que « simple » opérateur au travail, au service d'un récit, médiation d'un être de fiction qu'il ne déploie jamais seul, puisque « [l'acteur] de cinéma s'est progressivement affranchi de la tutelle de comédien de théâtre en se comprenant comme une vivante contradiction, une schizophrénie parfois, entre l'activité du jeu et la passivité de l'image⁸⁴ ». On tentera ainsi de distinguer comment Ryan s'installe dans cette zone, via l'ordonnement d'un geste ou d'un regard avec une musique ou une échelle de plan, et qui se déploie tantôt sous la forme de Bill Thompson, d'Howard Wilton ou de Ty Ty Walden. Cela obligera à se positionner en spectateur diligent de ces personnages, l'hypothèse étant que la description des mécanismes leur donnant vie permettra d'appréhender sous quel régime advient leur effet de réel.

La deuxième étape, partant pour part des films précédemment parcourus, se proposera d'examiner ce qui constitue Robert Ryan transversalement à chacune de ces incarnations. Il s'agira de passer au-delà des personnages, en rassemblant les fragments déjà analysés pour leur en adjoindre de nouveaux, afin de découvrir l'acteur en tant que sujet, l'instance esthétique qui se donne comme telle au septième art. Il faudra alors tout autant établir ce qui relève des particularités de son jeu, que comprendre par quel biais se structure sa persona, spécifiquement dans le rapport au personnage typifié, où se joue pour tout acteur sa rencontre avec le cinéma hollywoodien classique. Il s'agira de rechercher ce qui, dans la convocation répétée de Ryan, en conforte la présence comme le souvenir, et permet d'éprouver ce qu'il apporte en propre, la gamme majeure à partir de laquelle se constitue une série d'apparitions, mais aussi d'y pointer les décrochages et les décentrement. L'enjeu sera ainsi de recomposer l'acteur en lui-même et pour lui-même, en tant que porteur d'une certaine proposition que son nom recouvre, mais aussi de discerner ce qui en a été oublié.

⁸⁴ GARCIA Tristan, « Acteur » in CHEVALIER, DE BAECQUE (dir.), *op. cit.*, p.4.

Enfin, troisième moment, il faudra tenter de situer Robert Ryan au cœur d'une histoire plus large, et donc en passer par la confrontation avec différents acteurs à même d'éclairer son positionnement esthétique à échelle du cinéma américain. Ce travail d'ordre comparatif cherchera à mettre en lumière l'acteur en tant qu'artiste, et tentera de lire ce qui émerge des affiliations envisageables en regard de sa filmographie, pour mieux comprendre non seulement ce qu'il apporte de véritablement singulier, mais aussi comment se déploient certaines des spécificités actorales de l'époque en regard d'un genre. C'est-à-dire situer Ryan par rapport à ce que d'autres proposèrent s'agissant de personnages voisins de la typification reliée à sa persona, et peut-être faire avancer cette question : qu'est-ce qu'un acteur américain classique ?

En définitive, on partira donc du dénominateur le plus immédiatement perceptible chez un acteur, pour le reconstruire ensuite en tant que sujet, avant de le confronter, par l'intermédiaire d'un archétype, à un chapitre de l'histoire américaine du septième art. Soit un axe descriptif, puis unitaire, et enfin comparatif, pour d'abord retrouver les personnages, puis établir Robert Ryan en créature esthétique, et au bout du compte rechercher une affiliation. Décrire dans le but de saisir de quelle manière l'effet d'acteur, par le personnage, se construit au travers de son rapport de force avec les opérateurs mis en place conjointement par les films. Unifier, pour mieux lire les idiosyncrasies du jeu de Robert Ryan, mais aussi comment il déploie le personnage typifié que lui propose le cinéma hollywoodien. Comparer pour percevoir la place de l'acteur dans un ensemble, face à d'autres acteurs confrontés à une typification similaire.

Par ce cheminement, il s'agira bien de répondre à la question « de quoi Robert Ryan est-il le nom ? », en retenant qu'un acteur de cette catégorie ne fut jamais vraiment considéré, et qu'il composa toujours dans un espace intervallaire entre « d'une part l'acteur-objet, agent du cinéma, et d'autre part la star, fétiche du cinéma⁸⁵ ». C'est d'ailleurs là tout l'intérêt de se pencher sur Robert Ryan, quand bien même il faudrait en conclure que « jamais l'énigme que chaque acteur digne de ce nom incarne n'est résolue pour autant. Car il ne s'agit pas tant de résoudre que de mieux comprendre, et donc de mieux aimer⁸⁶ ».

⁸⁵ GARCIA Tristan, « Acteur » in CHEVALIER, DE BAECQUE (dir.), *op. cit.*, p.5.

⁸⁶ VIVIANI Christian, « Préface » in DUPRAT, *Isabelle Adjani, un mythe de l'incarnation*, Paris, Le Bord de l'Eau, 2013, p.10.

I

L'acteur en personnage

ou

Robert Ryan comme opérateur

Pour comprendre Robert Ryan tant qu'en opérateur cinématographique, il faut inmanquablement interroger ce qu'il en est de la caractérisation des personnages qu'il incarne, c'est-à-dire saisir ce qui est transmis de la créature fictionnelle au spectateur, et comment. « Caractérisation » devant s'entendre selon une articulation double : d'abord une orientation narrative globale, soit une direction prise par le personnage, traduite par ce qu'il fait ou dit, et pourquoi, série de motivations rendues explicites par un ensemble d'actes ou de dialogues ; ensuite un paramètre plus local, qui tient aux divers affects¹ qui le parcourent en fonction des péripéties qu'il rencontre – c'est ce qu'il éprouve, mais aussi ce qu'il laisse passer de sa pensée. C'est sous cette condition de la caractérisation qu'un acteur multiplie les prises de vue lors d'un tournage, souvent en dehors de toute continuité scénaristique. Ce travail, la plupart du temps en partage avec un réalisateur, est pris dans la contrainte de la fragmentation, ce qui

¹ Entendu au sens le plus large du mot (*affectus* désignant en latin un état de l'âme), donc de l'émotion amoureuse à la simple sensation de douleur, ou du sentiment de soulagement à la plus petite contrariété. En définitive, tout ressenti pouvant traverser le personnage et étant donné à voir à l'écran.

constitue une des différences majeures d'avec celui du comédien², mais retrouve de fait une permanence grâce à la mise en scène, si l'on entend par là le témoignage cinématographique concret de l'existence d'un être diégétique en monade intelligible pour le spectateur.

Ce processus de caractérisation (on pourrait presque dire « *character*-isation » ou « personnalisation »), autrement dit la transmutation de l'acteur en personnage, est bien indivisible de la façon dont les autres opérateurs filmiques (échelles de plans, montage, cadrage, photographie, musique, etc.) captent, appréhendent, suggèrent ou convoquent sa présence à l'écran : « Quand le jeu de l'acteur est livré à notre regard, il a été fabriqué. [...] Ce que l'acteur donne au tournage est une matière brute. Elle sera débarrassée de ses scories, polie, lissée, raffinée, exaltée, par nombre d'adjuvants qui exercent sur elle leur action³. »

Il faut dès lors retrouver quel matériau Ryan dispose au cas par cas, et dénouer comment se crée « la conformité [...] de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien⁴ », tout en ayant en mémoire que la plupart des films américains classiques ne conservent du jeu de l'acteur qu'un ensemble concis d'actions, afin de caractériser le plus distinctement possible les personnages :

Le cinéma classique avait cette grandeur qu'il savait inscrire le corps de l'acteur dans l'espace, en faisant de ce corps une silhouette, une ligne, une masse, impliquant donc un jeu sobre. On ne perdait jamais le décor, on ne perdait jamais le personnage non plus⁵.

Il ne s'agira pas là de lire la filmographie de Robert Ryan sous un angle « auteuriste », c'est-à-dire de s'interroger sur qui porte la responsabilité première de la caractérisation de tel ou tel personnage⁶. Au demeurant, lorsque celle-ci était le fait d'un acteur, il s'agissait généralement de stars si célèbres qu'elles étaient à même de

² « L'acteur, obligé de produire chaque fragment de jeu à volonté, et donc d'inventer une technique pour cela, doit aussi être capable de le produire deux fois, dix fois, cinquante fois [...]. Le métier d'acteur, celui aussi du directeur d'acteurs qu'est le réalisateur, est donc avant tout identifiable à l'art de la prise. » AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, p.46.

³ VIVIANI Christian, *Le Magique et le vrai : L'Acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p.67.

⁴ DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier, 1981 [1830], p.161. Le « poète » étant ici à entendre plutôt comme le cinéaste.

⁵ CHION Michel, « Forme humaine », *Cahiers du cinéma*, n°407/408, Paris, novembre 1988, p.101.

⁶ Bien que la question puisse absolument être posée, comme le démontre par exemple l'ouvrage de Patrick McGilligan, *James Cagney : the Actor as Auteur* (New York, A. S. Barnes, 1975).

s'immiscer dans la direction créative des films, ce que Ryan ne fût jamais en position de faire directement. En outre :

[Que] l'acteur soit en position passive ou dominante relève de données documentaires qui peuvent enrichir la perception de ce qu'il fait à l'écran, mais ne doivent pas l'hypothéquer. Le tout de l'acteur, pas plus que le tout de l'art, ne se mesure aux seuls critères de la responsabilité et de l'intentionnalité⁷.

L'objectif étant plutôt d'éclaircir la relation entre l'acteur et ce que les films en font, il s'agira donc de déchiffrer la dynamique actorale chaque fois singulière qui organise la caractérisation d'un certain nombre de personnages. Autrement dit, de se placer en spectateur des mécanismes qui donnent vie à ces divers êtres de fiction par l'agrégation d'opérateurs dont l'acteur n'est certes qu'une partie, mais dont il est le point de convergence le plus ostensiblement visible, parce que surface première du personnage – ce dernier étant lui-même le premier accès du spectateur à tout acteur⁸. Un tel travail n'a qui plus est jamais été entrepris à propos des personnages incarnés par Robert Ryan, et permettra de leur redonner comme de lui redonner une existence tangible, étape toujours utile lorsque l'on traite d'un acteur peu connu.

Cet effort de résurrection, où si l'on préfère la constitution d'une telle biographie esthétique, se fera chronologiquement, car si l'on peut dire qu'un acteur fait œuvre de la collection de personnages qu'il incarne, dès lors comme pour toute œuvre, son histoire a un sens – ce d'autant plus que le travail d'un acteur rend parfois visible la dimension de l'âge dans le déploiement de son jeu. On s'attardera donc sur une période de quinze ans, située entre 1947 et 1962, et qui constitue le cœur de la carrière de Ryan, de son premier personnage d'importance dans *The Woman on the Beach*, à *Billy Budd* (Peter Ustinov, 1962). Les périodes situées en amont (1940-1946) et en aval (1963-1973) ne proposent en effet, à quelques exceptions près, que des personnages de moindre envergure. C'est évidemment vrai de son début de carrière, mais même les dix dernières années de sa vie seront marquées par un certain recul du temps de présence à l'écran⁹, or une analyse

⁷ NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, pp.166-167.

⁸ « [L'acteur] arrive enfin, et avec lui l'afflux de caractérisations qui s'ensuit pour le personnage. Même si cette première vision est encore creuse, précaire, comme suspendue, l'image de l'acteur n'en signale pas moins une fin, la réduction définitive des possibles. Mais elle signale aussi un début, celui d'une construction composite et paradoxale, luttés à armes toujours inégales entre acteur et personnage. Car passé l'éclair de l'apparition, la simplicité rassurante se dissipe. De toute évidence, ce n'est pas l'acteur même que nous voyons à l'écran [...], mais une image modelée en fonction d'objectifs précis ; c'est un être iconique, une représentation visuelle et sonore extrêmement complexe, qui ne pourra jamais ni se réduire à la seule individualité de l'acteur, ni faire sans elle. » *Ibid.*, p.90.

⁹ En cela, Ryan est plutôt un acteur des années 1950 (cf. Annexe B - Interprétations, d. Synthèse, p.383).

précise de la caractérisation d'un personnage a besoin d'un matériau minimal en la matière.

Cela étant dit, tous les personnages que Robert Ryan put incarner, même ceux de premier plan, ne l'engagèrent pas sur le chemin de personnages que l'on dirait communément « marquants »¹⁰. Soit ceux dont le surgissement permet d'identifier l'acteur comme ce qui en est appréhendé avec une certaine clarté, justement parce que le degré d'intensité ou de netteté de leur dynamique actorale rend leur caractérisation mémorable (même si un tel constat tient toujours pour part d'un rapport subjectif du spectateur à l'incarnation proposée). L'étude de cas qui va suivre permettra ainsi, à défaut de garantir une exhaustivité absolue, d'y tendre suffisamment pour assurer une certaine variété de personnages explorés.

On retrouvera donc *The Woman on the Beach*, dans lequel Ryan recouvre les traits de Scott Burnett, un homme désorienté par la guerre comme par son désir contrarié pour une femme, ce jusqu'à être tenté par le meurtre. Le personnage de Montgomery dans *Crossfire* sera ensuite observé du fait de son caractère antisémite, et donc à charge pour l'acteur. *Act of Violence* (*Acte de violence*, Fred Zinnemann, 1949), histoire de la quête vengeresse de Joe Parkson, a pour particularité sa construction en deux temps, articulés à une révélation scénaristique qui influence la perception du personnage par le spectateur. *Caught* (*Pris au piège*, Max Ophuls, 1949), où Robert Ryan incarne Smith Ohlrig, dépeint de son côté un homme aux névroses dont les conséquences se manifestent en particulier dans le domaine amoureux. *The Set-Up* (*Nous avons gagné ce soir*, Robert Wise, 1949) sera observé avec attention en ce que porter la figure du boxeur Bill « Stocker » Thompson demanda à l'acteur un investissement physique particulier. *On Dangerous Ground* (*La Maison dans l'ombre*, Nicholas Ray, 1951) s'appuie quant à lui sur la trajectoire du personnage de Jim Wilson, de la violence vers une rédemption par l'amour, pour en soutenir la caractérisation. *Beware, My Lovely* (Harry Horner, 1952), au travers du tourmenté Howard Wilton, fait à son tour basculer le personnage incarné par l'acteur vers un danger attendant aux troubles de sa psyché. *The Naked Spur* (*L'Appât*, Anthony Mann, 1953) place Ryan dans la peau de Ben Vandergroat, être à la fois insouciant et manipulateur, au caractère fuyant jusqu'à la folie. Dans *Inferno* (*La Piste fatale*, Roy

¹⁰ Il faut d'ailleurs préciser que cette question de la caractérisation d'un personnage ne va pas nécessairement de pair avec celle du « grand » ou du « bon » film. Un film peu reconnu peut contenir un personnage intéressant, qui tiendra toujours de la réunion du jeu de l'acteur, et de ce qui en est agencé par l'image.

Ward Baker, 1953), l'acteur incarne Donald Carson, un millionnaire abandonné dans le désert, personnage quasiment muet de bout en bout, et dont la bravoure se révélera à l'aune de sa lutte face à une nature hostile. *The Proud Ones (Le Shérif*, Roy D. Webb, 1956) sera l'occasion de constater ce qu'il en est pour Robert Ryan de la construction d'un être au courage presque ordinaire, au travers d'un personnage de marshal. *Men in War (Côte 465*, Anthony Mann, 1957) dépeint pour sa part avec le lieutenant Benson un soldat aussi déterminé que subrepticement fragile, dans un film de guerre quasi abstrait quant au traitement du conflit qu'il expose. Dans *God's Little Acre (Le Petit Arpent du Bon Dieu*, Anthony Mann, 1958), le fermier Ty Ty Walden passe d'une naïveté joyeuse à une confrontation avec le difficile réel de sa situation, le tout sans jamais se renier ni abdiquer face aux différents obstacles qui se dressent devant lui comme devant sa famille. *Day of the Outlaw (La Chevauchée des bannis*, André De Toth, 1959) travaille la question de l'héroïsme restreint, ténu, mais primordial, du cowboy Blaise Sarrett. *Odds Against Tomorrow (Le Coup de l'escalier*, Robert Wise, 1959) impose à Ryan un personnage de gangster raciste (Earle Slater), et *Billy Budd*, enfin, fait de John Claggart une entité proprement diabolique.

Ces êtres de fiction seront décrits sous l'éclairage de ce qui les caractérise, de ce qu'ils sont et font à échelle des films. En les prenant en intériorité, il s'agira, à partir de quelques séquences qui seront autant d'instantanés, de les saisir en tant « qu'individus ». On tâchera ainsi de rendre compte, au travers de ce que Robert Ryan en transmet et à partir de ce que les autres opérateurs filmiques en convoquent, du nouage de l'acteur et du personnage.

* *
*

A - Conflits et désir : *The Woman on the Beach* (Jean Renoir, 1947)¹¹

The Woman on the Beach est le premier film dans lequel Robert Ryan incarne un personnage d'importance au cours de sa carrière. Il y est Scott Burnett, garde-côte tourmenté jusqu'à l'aliénation, prisonnier des conséquences de la Seconde Guerre mondiale sur sa psyché, et captif d'un désir inassouvi pour une femme, qui le poussera à tenter d'assassiner le mari de cette dernière. Le film interroge, parallèlement à la désorientation qui habite Burnett, le rapport tumultueux de ce couple formé par Peggy et Tod Butler (incarnés respectivement par Joan Bennett et Charles Bickford). La jeune femme se révélera en effet très vite à la fois manipulatrice et indécise, tandis que Tod, ancien peintre désormais aveugle, entretiendra un rapport ambigu à la relation qui se tisse progressivement entre son épouse et le garde-côte. C'est à partir de son rapport à ce couple que Burnett va interroger ce qui tisse son propre lien à sa fiancée Eve (Nan Leslie), ainsi que ce qui perdure de ses réminiscences du conflit européen.

a. Désorientation cauchemardesque

La fracture d'ordre névrotique qui caractérise le personnage est donnée à voir dès l'ouverture du film, par l'intermédiaire d'un cauchemar qui associe les deux troubles qui le hantent : rêve du navire de guerre sur lequel il a embarqué et qui a été coulé par une mine, et apparition dans les profondeurs de sa fiancée, avec laquelle s'amorcent d'étranges retrouvailles sous-marines, cependant interrompues par une déchirante explosion. À la déflagration imaginaire et au réveil soudain, un ami de Scott surgit dans sa chambre et allume la lumière, révélant un homme pris entre dénuement et questionnement, faiblesse et rage, égarement et colère. L'introduction du personnage est donc marquée d'une forme d'instantanéité, qui délivre et réunit en quelques minutes toutes les perturbations qui le traversent.

¹¹ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.362.



C'est l'interrogation qui se perçoit en un premier temps sur le visage de l'acteur : les sourcils sont froncés, la bouche entrouverte, le corps détendu. Scott Burnett se demande comment il doit interpréter son rêve, et sa part de réalité [1]. Le plan suivant traduit l'étonnement, alors que Burnett énumère les arguments des médecins lui ayant expliqué qu'il était guéri de ses blessures de guerre : les arcades se relèvent, les paupières s'ouvrent, le front se ride [2]. Puis la colère éclate, face à ce qu'il constate être un mensonge : la voix monte, et un geste de la main souligne avec violence la réplique (« Mais ma tête, ma tête est toujours malade¹² ! »), l'acteur appuyant sur le mot « tête » en marquant une légère pause après ce dernier. Dans le même temps, le visage s'engonce vers l'arrière, les lèvres sont attirées vers le bas et le corps se raidit, comme on le remarque aux muscles du bras droit [3].

L'inconscient est ici à l'œuvre, et toutes les répercussions en sont transmises physiquement sur le garde-côte par Robert Ryan. La légère contre-plongée et l'ombre, métaphorique, des barreaux du lit sur lequel l'acteur est allongé, ajoutent par ailleurs au poids de l'enfermement qui découle des tourments du personnage. L'incapacité à se lever, la difficulté à même se redresser, et le refus du gros plan, parachèvent la sensation de pesanteur instituée par l'esprit sur le corps, et transfèrent dans l'espace réel ce qui reste de l'espace cauchemardesque. Une seconde séquence, muette celle-ci, fait écho à ce premier rêve, mais superpose cette fois Joan Bennett/Peggy Butler aux flammes oniriques de l'explosion du bateau, qui fait retour chez Scott alors qu'il est éveillé. Cette deuxième phase, constat des obsessions qui traversent le garde-côte, surgit pendant que ce dernier tente de travailler un soir à son bureau. Le personnage est donc une fois de plus présenté dans son intimité, qui est aussi celle de sa solitude dans le conflit qui l'oppose à lui-même. Ryan y est appréhendé par une alternance de gros plans et de plans moyens, qui viennent en soutien d'une expressivité traduisant les conséquences tragiques sur le personnage des maux de la guerre et de l'épreuve amoureuse entremêlés. Le spectateur est maintenu au plus près du visage de l'acteur, pour mieux lui faire lire le détail des affects qui le parcourent.

¹² « *But my head, my head is still sick !* »



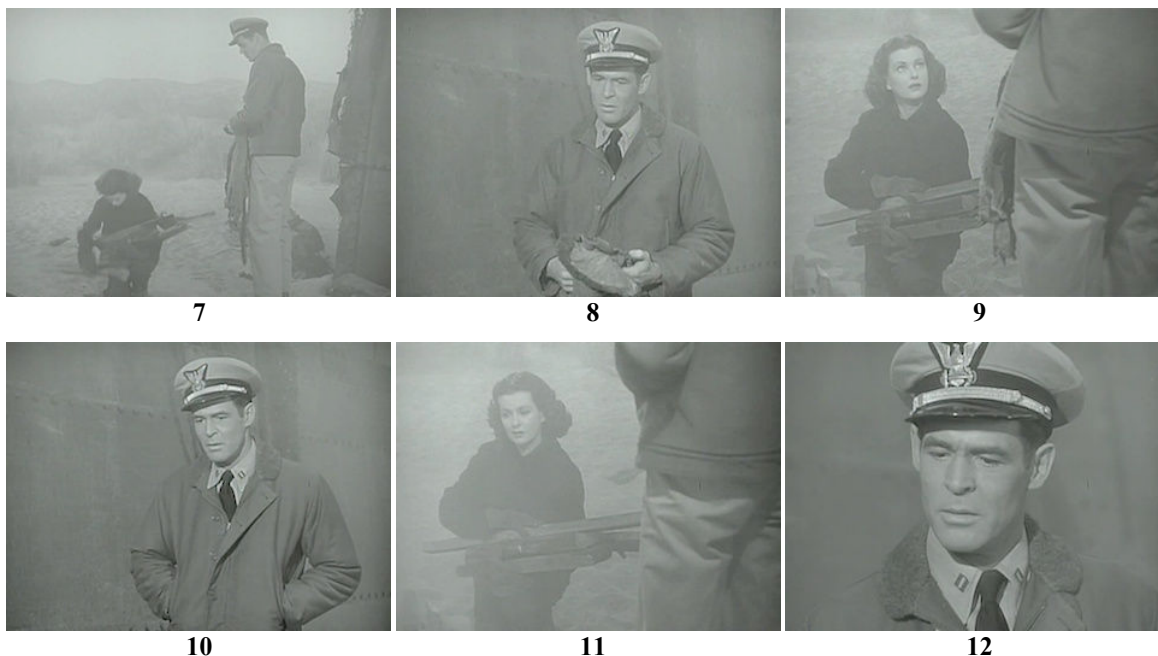
Le poing droit ostensiblement serré de Robert Ryan tandis qu'il tient un document dans l'autre main entremêle à un geste ordinaire (le garde-côte dans son quotidien) un geste signifiant (le personnage est habité par une ardeur contrariée) [4]. Le gros plan qui suit souligne toute l'importance de cette main droite, la maintenant en lisière du cadre. Burnett semble pourtant ne pas remarquer que ses doigts se crispent, et l'acteur reste la bouche entrebâillée. Le regard masqué par les paupières est tourné vers le document [5]. En contre-champ, Peggy Butler apparaît telle une projection mentale tentatrice, cernée des flammes du cauchemar entrevu en ouverture. Le poing de Ryan disparaît du plan suivant, qui revient vers son seul visage, prenant le relais du geste par une halte expressive. Ce visage confirme un désir violent, particulièrement du fait de la noirceur des yeux de l'acteur et de la détermination qui y passe, mais aussi du fait de la photographie, qui dessine une mâchoire anguleuse. Au trouble succède une sombre assurance, par un simple effet de montage investi de l'expressivité soudaine de Robert Ryan [6].

La dynamique actorale, articulant la caractérisation du personnage à la confrontation du jeu de l'acteur avec un rêve récurrent mêlant transparences, surimpressions, effets spéciaux variés et bruitages, agence là une rencontre proprement cinématographique, d'où surgit un homme tangiblement travaillé par une affliction pourtant immatérielle. Les changements de regard brusques, syncopés par le montage, tout comme la répétition du schéma, transmettent bien au spectateur la psyché de Scott dans toute son ambiguïté, ambiguïté qui sera particulièrement mise à nu lors de sa rencontre avec Peggy puis avec Tod Butler.

b. Rencontre intrusive

Le face-à-face inaugural entre les personnages incarnés par Robert Ryan et Joan Bennett est organisé en trois séquences, qui sont autant d'étapes installées dans une continuité de temps : sur la plage qui donne son titre au film d'abord, puis dans la maison des époux Butler ensuite, et enfin lors de l'arrivée du mari sur les lieux. Cette rencontre ne cesse de travailler les rapports de force entre le garde-côte et Peggy, et use notamment du contraste entre la taille des acteurs pour paradoxalement inverser la relation de domination attendue. Apparition spectrale accompagnée d'une musique lancinante, la jeune femme

fait office, pour Burnett comme pour le spectateur, d'esprit fantomatique aux accents shakespeariens. « La femme sur la plage » devine d'instinct ce qui perturbe l'homme solitaire croisé au dépourvu, et qui va être désorienté par ses affirmations.



L'apparition de Peggy Butler, toute de noir vêtue, s'opère dans la brume, alors qu'elle ramasse du bois de chauffage près des décombres d'un navire échoué. Ryan n'impose pas à proprement parler son corps dans le plan d'ensemble qui les réunit, mais, bien plus grand que l'actrice et dans un costume officiel (le garde-côte tombe sur elle lors de sa ronde du soir), on s'attend à ce que Scott engage la conversation avec assurance [7]. Il n'en est rien, le visage de l'acteur traduisant une forme d'inquiétude : la crispation des mains sur le gilet de sauvetage que le personnage vient de trouver près de l'épave, et qui lui rappelle de sombres souvenirs, induit un mal-être. Les phrases sont brusques et interrompues, et Ryan se retourne deux fois subrepticement vers le bateau [8]. Le plan suivant maintient l'illusion de domination de l'homme sur la femme, en présentant Joan Bennett littéralement aux pieds de Robert Ryan. Néanmoins, le regard affirmatif de Peggy et le brouillard qui continue de l'entourer font d'elle une créature chimérique [9]. Après avoir laissé tomber le gilet au sol à l'instant où la femme énonce le mot « fantôme », l'acteur place ses mains dans les poches de sa veste comme si le garde-côte craignait de s'en servir, ce que souligne le plan moyen [10]. Peggy Butler continue son discours, provocatrice (« C'est intéressant qu'une personne comme vous puisse avoir peur¹³... »), regardant de biais et sous-entendant le caractère fragile de l'homme malgré son physique imposant [11]. À cette insinuation sur la virilité du personnage répond un gros plan sur Ryan, qui brise l'échelle du dialogue, et guette une réaction : les sourcils se froncent, la bouche semble vouloir parler sans y parvenir, et ce n'est qu'à l'instant du contrechamp sur Joan Bennett que l'on entendra l'acteur éructer : « Qui êtes-vous de toute façon¹⁴ ! » [12]. Jaillissement de violence tenu par le seul effet de la voix (le hors champ éludant le visage) qui se fait rauque et tremblante au moment de l'interjection, et pointe un des innombrables changements d'humeur abrupts de Burnett.

¹³ « *It's interesting that a person like you could be afraid...* »

¹⁴ « *Who are you anyway !* »

La combinaison d'opérateurs cinématographiques qui se déploie autour du jeu des acteurs (décor, musique, échelle de plans) met donc le spectateur face aux démons de Scott Burnett, comme si la femme, qui l'engage ici à parler, s'en faisait le messager à la fois concret et fantasmagorique. Tour à tour avenant puis réagissant avec virulence (à la proposition d'aider pour porter le bois succède le gilet de sauvetage jeté au sol, et la réplique qui se matérialise en un cri à peine contenu), le garde-côte entérine sans le savoir la mainmise de Peggy sur sa personne. L'ensemble se teinte des prémices d'un désir articulé à une fascination, ce que confirmera la suite de leur tête-à-tête dans la maison des époux.



Après être arrivés chez Peggy Butler, les deux acteurs se font face, accroupis près de la cheminée dans laquelle ils mettent les bouts de bois précédemment ramassés. Continuité d'une gestuelle initiée sur le rivage, mais interrompue par une halte sur un des morceaux, que Robert Ryan dispose contre lui, et qu'ils saisissent tous les deux. Métaphore érotique qui se double d'un dialogue sur la question des fantômes qui hantent Burnett, et joint explicitement le désir au traumatisme pour l'ancien militaire [13]. La fascination qui s'exprime sur le visage de l'acteur fige alors le garde-côte les sourcils levés, le regard éclairé, scrutant envoûté les yeux de sa partenaire [14]. C'est elle qui, en se relevant, coupe brusquement le fil de la conversation, lui indiquant qu'il doit quitter les lieux, comme si elle s'adressait à un être d'une fragilité indicible. Scott se retrouve confus, désemparé, malmené, et Ryan, en même temps qu'il bégaye sa réplique (« Oui, je... Au revoir madame Butler¹⁵. »), baisse la tête, rentre les paumes de ses mains vers l'arrière, et courbe l'échine tel un enfant que l'on viendrait de punir. Le contraste est d'autant plus accentué que, bien que l'acteur apparaisse gigantesque en comparaison de l'actrice, sur le temps du mot « madame », Joan Bennett attrape une cigarette, geste « adulte » [15].

« Madame Butler », si frêle en comparaison de Robert Ryan, se transforme donc nonobstant en un être supérieur, dont l'homme divinise l'empathie à son égard, ce que traduit l'acteur par la douceur ronde d'un visage ordinairement carré et affirmatif, aidé en cela par une photographie et un maquillage qui en lissent les aspérités. Complètement à sa merci, le garde-côte est aux ordres, mi-charmé, mi-régressif, antithèse actorale par ailleurs accomplie dans la pliure d'un corps appréhendé de dos, au premier abord pourtant bien

¹⁵ « Yes, I... Goodbye misses Butler. »

trop puissant pour devenir si soumis. Le surgissement de Tod Butler, auquel Burnett ne s'attendait pas, mettra à mal la convoitise hypnotisée du personnage. L'époux, impromptu, ne s'offusque pas de surprendre sa femme seule avec un autre homme, et additionne à ce comportement déconcertant la vivacité de sa logorrhée d'une part, et sa cécité d'autre part. L'agencement du trio amoureux, comme l'orientation progressive du personnage de Scott en élément perturbateur, s'instaurent alors dans une tension palpable, portée par les corps et les jeux de regards des trois acteurs.



Lors de l'arrivée du mari dans la maison, le coup d'œil de Ryan/Burnett se fait noir et haineux. Les lèvres vers le bas, les sourcils droits, le corps redressé : il n'y a que la casquette tenue fermement qui semble l'empêcher de fermer le poing de rage [16]. Au moment de la poignée de main, l'acteur baisse la tête en un geste de politesse contraint, comme si le personnage voulait cacher toute expression. L'échelle de plan se resserre très légèrement, et l'on constate que les deux hommes font à peu près la même taille, ce qui ajoute à la tension du face-à-face [17]. Toutefois, lorsque Peggy insiste pour que Scott reste dîner, Robert Ryan reprend soudainement une position d'enfant gêné, agrippant la casquette, courbant à nouveau la nuque, jetant un regard de biais, comme caché par-dessous ses larges arcades sourcilières [18]. Alors qu'il parvient tant bien que mal à faire valoir son départ en balbutiant, les époux s'entretiennent seuls sur la virilité abîmée du garde-côte.

Dans cette rencontre en trois temps, le corps de Ryan est ainsi convoqué de manière à la fois passive et active. Illusion de domination par la différence de taille d'abord, la posture enfantine face à la jeune femme donne ensuite à voir un personnage empli de vulnérabilité, tandis que l'arrivée de Tod Butler dans la maison paraît au contraire en réveiller toute la puissance. Les échelles de plan appuient ou contrarient alternativement l'assurance du garde-côte, et la transition abrupte entre les deux postures, au cœur des ellipses engendrées par le montage, agence les deux facettes du personnage en rythmant ce qu'y apporte Robert Ryan de son physique. La violence du désir qui habite Burnett est ainsi annoncée, de même que les conséquences radicales que sa rencontre avec le couple auront sur son comportement.

c. Tentatives de meurtre

Pensant pouvoir obtenir des réponses sur lui-même au travers de la fascination qui le rattache à Peggy Butler, Scott se croira en effet en capacité de résoudre drastiquement la situation problématique du trio en éliminant Tod. Les deux tentatives de meurtre, suggérées par la jeune femme, échoueront, mais le garde-côte s'imaginera pendant un temps pouvoir retrouver ici un semblant de puissance que la guerre aurait amputé, et croira fermement à la possibilité conjointe de récupérer ainsi l'objet de son désir. Ces deux séquences proposent un personnage définitivement soumis à sa névrose, Robert Ryan caractérisant ici un être habité par la haine, et projetant sur d'autres ce qui le consume intérieurement.



19



20



21

La première tentative pour éliminer Tod Butler a lieu en plein jour, près d'une falaise dont Burnett rapproche l'aveugle lors d'une balade en bord de mer, avant de l'abandonner à son sort. Ce dernier chute, et si le garde-côte se précipite d'abord vers le rivage en semblant regretter son geste, c'est bien la haine qui est transmise par l'expressivité du visage de Ryan, au moment où Scott découvre que le mari a en fait survécu. Le regard est perçant, les iris noirs se détachent sur le fond blanc de l'œil, la mâchoire est serrée, la main agrippe violemment un rocher [19]. Lors de la seconde tentative de meurtre, le garde-côte prendra prétexte d'une partie de pêche pour amener Tod en mer. Robert Ryan délivre alors par des hurlements toute la détestation de son personnage, par-dessus un assourdissant bruit de vagues. Le visage, traversé par l'eau et oscillant dans le cadre aux mouvements du bateau, explose en un embrasement de violence [20]. Burnett est même prêt au suicide pour justifier de son crime, et commence à percer la coque de l'embarcation. Différents plans donnent à voir l'affrontement de deux corps qui ne sont plus que des silhouettes sombres au milieu des éléments déchaînés [21].

À la froideur réfléchie de la première tentative d'assassinat répond donc la fureur de la seconde. Ryan applique à Scott Burnett une expression de rage intensément contenue d'un côté, et un débridement de violence de l'autre, passant aussi par les gestes, le corps et la voix. Dans les deux séquences, l'acteur est d'abord soutenu par la blancheur vive de la lumière venant figer son visage sur la plage, puis par la noirceur chaotique des plans sur le bateau. Le double surgissement du garde-côte en meurtrier aura néanmoins pour corollaire

un amour finalement retrouvé entre les époux Butler, Peggy regrettant d'avoir incité Scott à s'en prendre à son mari. C'est sur cette réconciliation que s'achèvera le film, ainsi que sur le retour de Burnett vers sa fiancée Eve, signe d'une volonté nouvelle de faire désormais soigner les tourments qui le hantent.

À la dynamique actorale qui caractérise un être fictionnel tour à tour aussi vulnérable que dérangé, s'ajoute donc une trajectoire narrative trouble. Sauvé *in extremis*, il est difficile pour le spectateur de se positionner à propos du garde-côte, comme il demeure jusqu'au bout complexe de préciser la nature du conflit interne du couple Butler. Le jeu de Ryan, par ce qu'il transmet des failles de Scott comme de sa fureur, laisse ce dernier équivoque, pour ne pas dire indécidable. La succession de gestes, d'expressions faciales, de postures corporelles et d'éclats de voix soutenus, combinés à une grande fragilité qui les déconstruit en un instant dans le simple passage d'un plan à un autre, atteste en tout cas d'une appréhension radicale de l'acteur qui se fait bien le miroir des soubresauts névrotiques de son personnage.

B - Marqué par la haine : *Crossfire* (Edward Dmytryk, 1947)¹⁶

Film qui fit scandale dans un pays qui venait de défaire l'Allemagne nazie et de découvrir les camps de concentration, *Crossfire* traite de l'antisémitisme aux États-Unis avec une frontalité d'autant plus lisible que le personnage incarné par Robert Ryan y est un militaire américain de retour du front¹⁷. Montgomery, s'il prend très rapidement l'orientation d'antagoniste, supporte donc le poids d'une élucidation des subjectivités racistes, dont il n'a que peu été question dans le cinéma hollywoodien des années 1940 et 1950. Ambition complexe, puisque la seule explication motivant les actes du personnage à l'écran réside en une haine à la fois porteuse de malaise et profondément ancrée dans sa désorientation, ce qui induit une dynamique actorale susceptible d'en appréhender les stigmates à chaque instant. Corps et visage monolithiques, voix toujours à la limite d'une implosion, sadisme et violence en de rares gestes brutalement signifiants, mais aussi bifurcation vers la paranoïa, et surtout, convocation de l'ensemble par les différents

¹⁶ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.362.

¹⁷ Rapprochement qui vaudra entre autres au film l'enquête lancée par la *House Un-American Activities Committee* (« Comité des Activités anti-américaines ») lors de sa sortie.

opérateurs cinématographiques dans le but d'appuyer toute la puissance du jeu de Ryan : le soldat de *Crossfire* impose bien à l'acteur une certaine forme de mise en danger¹⁸.

a. Le corps criminel

Le film use dès son prologue de l'imposante stature de Robert Ryan comme d'un objet purement graphique, suffisant en lui-même à étendre plastiquement à l'image la violence intrinsèque qui caractérise Montgomery, en s'ouvrant sur le meurtre par ce dernier de celui que le spectateur apprendra plus tard être un dénommé Samuels (incarné par Sam Levene), civil dont le seul tort aura été d'être juif, et de ne pas avoir combattu sur le sol européen. Une telle utilisation du corps sera ensuite observable lors de deux autres instants cruciaux du récit : au moment du second meurtre commis par Montgomery (celui du militaire qui a été témoin du premier assassinat) ; et à la fin de la poursuite conclusive (où le personnage sera abattu par la police).



Juste après le générique, c'est une bagarre en ombres chinoises qui s'impose à la vue du spectateur. Elle se termine par un insert sur des mains remettant en place une lampe, puis sur des bras attrapant un corps inanimé pour le traîner au milieu d'une pièce. Le cadrage laisse aussi paraître les jambes d'un autre homme [1]. En quelques plans, la structure narrative est installée : un crime a été commis, on ne connaît pas le meurtrier (mais on le sait suffisamment fort pour déplacer seul le cadavre), et quelqu'un a assisté à la scène. Ce témoin finira également assassiné par Montgomery (dont on décèle rapidement la culpabilité) : le drame est annoncé par le corps de Ryan surgissant via son ombre, comme en rappel de la séquence d'introduction [2]. Une fois découvert et voulant s'enfuir, Montgomery se fera tirer dessus par la police dans une ruelle, traçant une ultime impression de corporalité à l'instant où l'acteur chute dans la pénombre [3].

¹⁸ Danger dont on peut dire que Robert Ryan était parfaitement conscient, puisqu'il connaissait le livre de Richard Brooks dont le film fut adapté (*The Brick Foxhole*, New York, Harper & Brothers, 1945). Il avait même pu en discuter avec son auteur durant sa mobilisation (cf. Annexe A - Vie et carrière, c. Le temps de la guerre et de la RKO (1944-1952), p.335), et il insista auprès du réalisateur Edward Dmytryk pour monter le projet, prédisant : « Je pensais qu'un tel rôle ferait un acteur, plus qu'il ne le briserait. » / « *I thought such a part would make an actor, not break him.* » (RYAN Robert, « I'm Gambling with My Career », *Movieland*, Los Angeles, août 1947, p.18). Affirmation qui se révélera exacte.

Ces trois séquences, qui travaillent le corps de Ryan successivement sous les atours du morcellement, de l'ombre, et enfin de la masse, opèrent d'autant plus efficacement que la grande taille de l'acteur s'y prête. Elles ponctuent l'histoire du film (début, milieu, et fin), et ont en commun un rapport évident à la mort, tout en instaurant une mise à distance. La première scène en particulier, durant laquelle l'ombre portée de Robert Ryan propose, en même temps qu'un mystère, un effet d'abstraction, fait d'emblée de l'homme une idée du mal, plus encore qu'un personnage. Qu'il s'agisse de la carrure ou du poids qui en découle, tout concourt à transmettre un sentiment de puissance, même lorsque la présence de l'acteur n'est que suggérée. Le corps criminel, capté dans l'absence de lumière ou dans la silhouette qu'elle projette, dans le plan large qui le réduit à un mouvement ou par les divers inserts sur les membres qui le composent, corrobore au travers de sa graphie morcelée ce que le film en expose par ailleurs dans les différentes séquences qui l'éclairent.



Au moment d'accompagner Samuels dans sa chambre d'hôtel, et avant que la rencontre ne tourne au drame, Robert Ryan/Montgomery s'appuie contre une colonne dont il semble constituer le prolongement – annonce par cette association avec le décor du lien entre la minéralité de l'acteur et le caractère monolithiquement haineux du personnage. La main qui attrape le menton traduit une réflexion en cours, qui aboutira au meurtre du civil, coïncé dans le cadre entre les deux militaires [4]. Plus loin, avant d'éliminer le témoin de son crime, Montgomery surgit après son ombre dans une véhémence traduite par la contraction du corps de Ryan, le poing droit fermé, la tête légèrement baissée, le regard oblique souligné par les sourcils. La violence de l'apparition est de plus déployée par la position de la caméra, plaçant le spectateur du côté de la future victime [5]. Enfin, avant la fuite qui sera fatale au personnage, sa descente d'un escalier en contre-plongée le met nez à nez avec un policier, auprès duquel il ne veut d'abord pas éveiller les soupçons. La main qui attrape la rambarde et l'ombre de ses supports qui encercle l'acteur installent un début de déstabilisation : la corporalité, toujours massive, se fait aussi inquiétante qu'inquiète [6].

Les fréquents plans d'ensemble qui maintiennent Ryan sur une échelle scénique lors de ces différentes séquences laissent à celui-ci le temps et l'espace d'imposer au spectateur ce que son jeu annonce de la force dérangée du personnage. Il y a un sentiment de gravité et de danger qui s'installe durablement, et qui est effectivement celui de la

haine funeste que porte en lui Montgomery. Le corps de l'acteur exprime avec un sérieux glaçant ce que cet homme conçoit presque comme une mission, et se donne au travers d'une fureur contenue jusqu'au point de son explosion, le jeu se soutenant de la pesanteur écrasante que le film agence sur l'espace du cadre. Robert Ryan devient ainsi un bloc impénétrable, traduisant toute la violence contrariée du militaire.

Seul le commissaire Finlay (Robert Young), lors d'un long monologue, Samuels, durant un flash-back, et le lieutenant Keeley (Robert Mitchum), sauront décrire au plus près cet être se nourrissant du rejet des autres pour se sentir exister. Le premier en racontant l'histoire de son grand-père, catholique Irlandais assassiné en 1848 à cause du racisme ambiant de l'époque ; le second en expliquant avec calme qu'après une guerre, la population n'a plus rien à haïr, et que certains se mettent à pointer du doigt une catégorie de personnes avec des conséquences dramatiques ; le troisième en introduisant l'hypothèse que Montgomery est un symptôme du temps de la démobilisation, et qu'un soldat qui ne reçoit plus d'ordre demeure dans une errance tragique. Or tout dans le jeu de Robert Ryan a valeur d'illustration de leurs propos, s'en fait la synthèse.

b. Surgissements de violence

Incarnation de la haine la plus absolue, part cachée et honteuse des conséquences de la Seconde Guerre mondiale, la rage primaire qui parcourt Montgomery passe également par les expressions faciales de l'acteur. Qu'elles soient appréhendées par les gros plans ou de manière un peu plus lointaine, travaillées par les jeux de lumière ou rendues par un temps de pause, elles constituent le prolongement affirmatif de la violence qui émane du corps. Éclosions soudaines, elles fixent, voire figent le visage de Ryan, pour souligner plus encore l'hostile rigidité du personnage. Le refus de la transparence du regard est à son paroxysme, et l'abjection qui se lit dans les yeux et la compacité des traits se font vecteurs d'une détermination incapable d'introspection, affirment le maintien d'une distance imperméable entre le personnage et le spectateur. Nul sentiment de culpabilité ici : Ryan assume totalement ce visage marqué d'une agressivité perpétuelle, dans une complète correspondance aux troubles dévastateurs qui hantent le corps de Montgomery.



Juste avant le second meurtre, un gros plan, cadré pour donner un effet de contre-plongée démesurée, tend à appuyer toute l'animalité de Montgomery. La noirceur des yeux, la bouche vers le bas, le froncement de sourcils, l'ombre sous le menton soulignant la mâchoire resserrée, la sensation d'immensité, le torse bombé et les épaules trop larges pour entrer dans le champ de l'image, composent un portrait glaçant, d'autant plus que celui-ci brise soudainement l'organisation spatiale de la scène sans raison diégétique [7]. Lors du face-à-face avec un ancien compagnon de régiment envoyé par la police pour piéger Montgomery, Robert Ryan imprime toute la rancœur du personnage au travers d'une posture en soutien du regard : d'une noirceur toujours implacable, celui-ci est rehaussé par la tension musculaire du corps, perceptible grâce au plan moyen [8]. Enfin, à l'arrivée près du bâtiment au sein duquel l'attend Finlay, un second très gros plan vient capter le visage de l'acteur. L'iris est une fois de plus opaque, mais le coup d'œil de biais et l'obscurité teintant une moitié du faciès mêlent un léger doute à la malveillance [9].

En insistant sur l'adéquation entre corps et expressivité, notamment dans les raccords d'un montage parfois abrupt au moment de passer de l'un à l'autre, le film soutient donc Ryan dans tout ce qu'il propose de son jeu. À son visage froid témoignant d'une absence d'humanité se greffe par ailleurs une voix, à laquelle l'acteur donne un débit souvent précipité. Loquace, Montgomery n'arrête pas de se justifier, toujours en recherche d'éventuels alliés pour appuyer son discours fielleux, qu'il renforce de nombreux sous-entendus menaçants. Prenant acte de ces effets, de leur unicité grévée des affects de la détestation – on pourrait presque dire d'une forme de férocité –, *Crossfire* fait de Montgomery un être de fiction dont la dynamique actorale ne se pare d'aucun compromis. Particulièrement marquante, la caractérisation du personnage en entité relevant d'une pulsion à la fois antisémite et nihiliste fait en effet écho aux personnages de nazis du cinéma américain, plutôt qu'à ceux d'ex-soldats alliés ayant survécu au conflit, aussi perturbés soient-ils.



10



11



12

Dès les premiers instants du film, Montgomery est présenté en sadique. Ainsi, dans le bar où les militaires rencontrent Samuels, il ne cesse de se moquer ouvertement d'un de ses compagnons d'armes. La tirade, modulée d'une voix faussement avenante par Robert Ryan, se couple au geste d'attraper les épaules de son partenaire pour le maintenir assis sur sa chaise, l'obligeant ainsi à écouter [10]. Ce sadisme se retrouve pleinement lors du second meurtre : alors que l'assassin fond sur sa victime, tout dans le regard de l'acteur engage au constat d'un plaisir non feint du personnage, jusqu'à l'ombre qui semble dessiner sur son front des cornes diaboliques, dans le prolongement de l'arc des sourcils [11]. Enfin, lorsque Montgomery croise une deuxième fois son collègue humilié précédemment, une gestuelle signifiante se substitue lentement à une gestuelle ordinaire. La situation, qui veut que les deux hommes soient en train de se raser, glisse en effet vers le macabre, au fur et à mesure que Robert Ryan joue de son rasoir tandis que le dialogue avance. Le champ-contre-champ mis en place par le miroir et les expressions successives qui s'y reflètent soulignent toute la montée pulsionnelle de la rage chez Montgomery [12].

Sous uniforme de l'armée des États-Unis tout au long du film, l'éprouvante violence de l'antagoniste atteint son acmé à l'instant du second assassinat. Les gifles ne sont cette fois plus transposées en ombres sinueuses le long d'un mur, comme lors de la séquence relatant le premier meurtre, mais portent butalement, bruitage aidant. Les mains de l'acteur assènent sans scrupule les coups à répétition avec ferveur, et de façon concomitante, la haine traverse les mots : « Moi je déteste les Juifs, et je déteste ceux qui les apprécient¹⁹ ! » La voix vindicative surligne la répugnance, tandis que Robert Ryan, en gros plan, appuie à dessein sur le terme « déteste ». Tout dans l'actoralité de la scène est mis en place pour caractériser la cruauté de Montgomery. Acharnement qui continue une fois le corps au sol, puisque le personnage attrape sans réfléchir la cravate de son opposant, et d'un coup d'œil vers une poutre, laisse le soin à l'imaginaire du spectateur de compléter la suite des événements.

¹⁹ « *Well I hate Jews, and I hate those how like them !* »

c. Peur panique

Les seules failles qui semblent s’immiscer chez le personnage incarné par Robert Ryan, et dès lors contrecarrer la véhémence dont il est porteur, sont à chercher lors de sa confrontation finale avec la police. Le jeu de l’acteur prend alors en charge la panique brusque du soldat bientôt déchu, aussi instinctive que ses déchaînements de violence étaient prégnants. Contraste saisissant, qui intervient par l’intermédiaire des opérateurs cinématographiques qui appuyaient précédemment la haine meurtrière, et laissent le soin à l’acteur de transmuier celle-ci en crainte, via une série de nuances expressives exposant toute la lâcheté soudaine de l’antisémite. Poussé aux aveux par le commissaire Finlay, Montgomery paraît effectivement empreint de la même peur animale et suppliante qui était celle de ses victimes, et qui se déplit ici en miroir à l’intelligence humble et au courage patient du policier incarné par Robert Young.



13



14



15

À l’instant du face-à-face entre les deux hommes, le visage de Robert Ryan est contrit. Les yeux étrangement plus clairs, la transpiration qui perle sur le front, ou encore la bouche entrouverte font passer le sentiment d’un affaissement brutal. Montgomery est loin de ses apparitions précédentes en gros plans [13]. Pendant que Robert Young, aussi grand que Ryan, développe tranquillement les arguments du commissaire, la composition du cadre trace une ligne verticale entre le héros et l’antagoniste, montrant les expressions de chacun des acteurs face caméra de manière simultanée. Montgomery, toujours plus désespéré, est donné à voir au travers d’un Ryan semblant vouloir faire disparaître ce corps trop imposant qui est le sien, soulignant le retrait de la violence du personnage, et laissant place à une neutralité anxieuse et tendue [14]. Quand Montgomery est enfin mis en contradiction par une note manuscrite qui le condamne, les yeux baissés, la parole bégayante et les mains qui frottent nerveusement le pantalon hors champ, transmettent au spectateur l’idée de sa fuite imminente [15].

La frayeur qui saisit Montgomery dès l’amorce de cette séquence conclusive donne à voir toute la finesse du jeu de Robert Ryan, qui doit faire passer la panique chez le personnage selon un équilibre d’autant plus complexe à obtenir que celle-ci advient en un temps limité. S’appuyant sur une palette expressive aussi intelligible qu’inattendue (étant donné la caractérisation tout en tension de Montgomery jusque là), il parvient

néanmoins à signifier l'effondrement du meurtrier face aux preuves de sa culpabilité, tandis que dans le même temps, échelle de plan et lumière en maintiennent la continuité par la permanence de leur agencement. Il y a là une audace de l'acteur dans l'abandon consenti à cette figure abjecte de tueur sans motif autre que la haine raciale, et qui pourtant se fait pathétique en dernier ressort. La prestation de Ryan, risquée donc, et aboutissant à un être de fiction poussé presque jusqu'au concept, sera toutefois validée par le succès public et critique de *Crossfire*, qui vaudra à l'acteur une reconnaissance réelle, et marquera le début d'un nouvel élan pour sa carrière, lui offrant désormais la possibilité de postuler pour des personnages de premier plan.

C - Juste vengeance ? : *Act of Violence* (Fred Zinnemann, 1949)²⁰

Act of Violence, histoire de la quête vengeresse de Joe Parkson (Robert Ryan) à l'encontre de Frank Enley (Van Heflin), se construit en deux temps, articulés à une révélation scénaristique qui intervient au milieu du film. De cette révélation découle un renversement dans la caractérisation des deux personnages principaux, puisqu'Enley couve un secret rapporté de la Seconde Guerre mondiale, qui éclairera rétrospectivement la volonté meurtrière d'abord inexplicée de Parkson. Si le personnage incarné par Van Heflin suit une trajectoire perceptible, dans la mesure où le jeu de l'acteur comme son appréhension témoignent des troubles qui l'occupent après avoir avoué son méfait passé à sa femme Edith (Janet Leigh), Ryan/Parkson reste lui néanmoins continuellement caractérisé de la même manière. Le personnage évolue en fait au travers de la perception qu'en a le spectateur, pour qui Joe passe de l'inquiétant tueur perturbé et sans mobile apparent, à un être de fiction dont la vengeance reste certes le moteur, mais à propos duquel s'ouvre une nouvelle possibilité de lecture au-delà de la première partie du film.

a. Apparition d'un tueur

L'apparition de Robert Ryan à l'écran dans *Act of Violence*, silhouette en imperméable et chapeau qu'une musique troublante accompagne, intervient avant même

²⁰ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.363.

celle du titre du film. Se détachant de la brume obscure d'une grande ville, surgissant progressivement dans le lointain d'un plan large, l'acteur avance en boîtant. Seul, jamais nommé, le visage longtemps dérobé au regard, le personnage semble émaner des immeubles qui l'encadrent, comme si son existence même était un produit de l'urbanité. On ne sait encore rien de ce dernier, si ce n'est qu'il naît de cet arrière-plan sombre à peine illuminé par quelques lampadaires, mais tout ce qui à la fois convoque et s'appuie sur le corps de Ryan, ombre parmi les ombres, transmet un immédiat sentiment de danger.



Une silhouette claudicante avance vers le premier plan. L'acteur balance le pied gauche vers l'avant, la semelle de la chaussure du personnage écorchant le sol à intervalle régulier. Les bras décollés et le corps légèrement plié équilibrent le mouvement. Joe Parkson tient un journal à la main, sous-entendant une découverte récente, raison de son agitation [1]. La contre-plongée sur le dos de l'acteur, à l'instant où Joe monte péniblement l'escalier qui le mène chez lui, insiste sur une massivité contrariée par le handicap. Le visage de Ryan reste toujours dissimulé [2]. Lorsque Parkson ouvre la porte de son appartement, l'ombre du profil se dessinant sur le mur surligne encore un peu plus le caractère inquiétant d'un être dont le faciès se refuse toujours à la lumière [3]. L'insert sur une large main tâtonnant dans un tiroir pour y trouver une arme ajoute au sentiment qu'un mystère sinistre est en train de se jouer [4]. Le pistolet remonte le long du corps suivi par la caméra, et le visage surgit enfin en gros plan. Robert Ryan pointe du regard le geste crispé des doigts qu'il effectue sur le canon, que Joe serre comme s'il s'y raccrochait, introduction d'un doute fugitif dans son assurance morbide. Le titre s'imprime brusquement à l'image [5]. Valise en main, l'homme repart vers la rue dont il a émergé, en direction de ce que l'on sait être sa cible [6].

Associé à un titre à la signification limpide (celui-ci n'étant qui plus est escorté d'aucun générique d'ouverture, ce qui était extrêmement peu fréquent pour l'époque), Parkson est donc d'entrée caractérisé comme un être aussi énigmatique que préoccupant.

Ce qui est donné à voir du trajet boiteux de Ryan, d'abord en extérieur nuit, ensuite dans un appartement délabré, et enfin attrapant un revolver, accole dès l'ouverture du film la destination de tueur déséquilibré au personnage. La rigueur avec laquelle l'acteur s'astreint à rendre compte des déplacements contrariés de Joe est par ailleurs ostensible, et agence une inconnue à propos de laquelle on s'attend à ce que le film apporte une clarification. La décomposition maîtrisée du corporel alors même que Parkson se déplace plutôt rapidement donne une représentation tout autant crédible que théâtralisée de l'infirmité. La grande taille de l'acteur, le plan large, le bruitage du pied raclant le sol au rythme de son avancée²¹, insistent du reste sur cette singularité du personnage, ce qui provoque *de facto* un questionnement.

Ce prologue très noir fixe le personnage de Robert Ryan dans un certain type d'esthétique dont il ne sortira quasiment plus tout au long du film. Il portera ensuite toujours un costume identique ; l'expressivité tout comme la voix et les gestes de l'acteur ne feront que confirmer la tonalité que cette séquence met en place autour du personnage ; et Ryan/Parkson ne cessera d'être exploré par la dynamique actorale au travers du même prisme : celui d'un homme dangereusement déterminé, habité d'une rage funèbre que rien ne peut détourner de son but. De cette continuité émergera une image imperturbable de la vengeance, prête à s'affranchir de tous les obstacles, et que seule la divulgation des racines profondes de la motivation de Joe permettra au spectateur d'orienter différemment.

Car à la suite de la confession des actes de Frank Enley, le regard sur le personnage incarné par Robert Ryan change indubitablement. On apprend en effet, lors d'un long monologue de l'entrepreneur, qu'à l'époque où il était prisonnier des nazis avec Parkson, il avait dénoncé à un colonel SS une tentative d'évasion organisée par ses codétenus. À la suite de sa trahison, les deux hommes seront les seuls rescapés du camp, et Joe y perdra la motricité d'une jambe. L'histoire, délivrée par Van Heflin avec une sobriété glaçante et moult détails, choque (certainement plus encore le spectateur de 1949), et remet en perspective la quête vengeresse de Joe. On s'attend dès lors à ce que le film revienne sur la caractérisation de ce dernier, volontairement accentuée dans la scène d'ouverture. C'est pourtant le choix de la maintenir dans toute son ambiguïté qui fera la

²¹ Bruitage qui n'est pas sans évoquer celui qui accompagne les déplacements de Kevin Spacey/Verbal Kimt dans *Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), dont le handicap constitue aussi un élément narratif important du film.

particularité du personnage, et lui adjoindra l'idée d'une loi du talion faite chair, que l'acteur portera, impassible, jusqu'à la fin du récit.

Même le seul instant de doute qui se fait jour chez Joe Parkson ne changera rien à sa décision de tuer Enley. L'incertitude esquissée n'est au demeurant pas tout à fait interne au personnage, puisque c'est sa compagne qui viendra l'immiscer dans son esprit. La séquence appuie la marginalité de ce moment par une lumière plus neutre qu'à l'accoutumée, celle-ci se faisant moins expressionniste que dans le reste du film, ainsi que par l'introduction d'un véritable dialogue. Parkson, en effet, est la plupart du temps solitaire dans le cadre, que Ryan habite de toute sa carrure comminatoire – une solitude qui semble alimenter par le vide l'obsession du personnage (seul un échange avec Edith Enley l'aura précédemment extrait de cette configuration, mais il aura alors péroré pour lui-même, plus qu'il n'aura véritablement écouté l'épouse terrifiée de sa future victime).



L'imperméable et le chapeau qui imposent d'ordinaire leur dessin à l'apparition de Ryan/Parkson sont absents, et l'acteur semble conséquemment moins massif, le personnage dégageant une plus grande fragilité. Robert Ryan baisse par ailleurs la tête à de nombreuses reprises, signe d'introspection pour cet être qui, habituellement, regarde toujours droit devant lui [7]. Au moment où il s'assoit, Joe est en position de dominé vis-à-vis de la femme, qui reste debout. La caméra s'arrête sur un visage au sein duquel Ryan relève les sourcils et écarquille les yeux, la bouche entrouverte : l'expression donnée au personnage est presque suppliante [8]. Alors que sa compagne se place à sa hauteur, Ryan baisse la tête à nouveau : Parkson n'ose se confronter aux arguments raisonnés de la jeune femme, et dissimule toute émotion [9].

Bref instant de coupure dans ce qui fait le personnage, cette séquence souligne finalement un peu plus la détermination inamovible de Joe. Le spectateur ne peut que le constater : même l'amour ne le fait pas revenir sur ses pas, et les explications sensées ne l'atteignent plus. Si, par le jeu et grâce au costume, Robert Ryan exprime un instant d'hésitation, obsécration fugitive aussi soulignée par la photographie (le tout donnant à penser que Joe est prisonnier de son désir de vengeance), son sursaut immédiat, quasiment instinctif, au moment où le téléphone interrompt l'échange, ne laisse pas le temps au doute

de s'imposer. Il repart alors vers son objectif, et la silhouette tourmentée revient à l'image quand débute la séquence conclusive, dans une appréhension de l'acteur similaire à celle de l'ouverture du film.

c. Acte de violence

La mise en place de la rencontre finale entre Joe Parkson et Frank Enley paraît en effet reprendre le personnage incarné par Ryan au point où la séquence inaugurale l'avait laissé. La brume, la musique angoissante, l'imperméable, le chapeau, la démarche : la survenue de l'acteur est à nouveau teintée d'un fort sentiment de menace, cette fois dans la pénombre d'une gare abandonnée à la nuit. Rien n'a changé chez Joe, excepté qu'il touche au but. Les deux scènes, construites en miroir, en témoignent, et c'est seulement à l'aune de la confession de Frank que s'est éventuellement introduite chez le spectateur la volonté de ne pas voir Parkson périr à cet instant. L'issue de la séquence reste d'ailleurs en suspens jusqu'au dernier moment, issue qui est aussi celle de la question posée par le film (à savoir : est-il envisageable de superposer le désir de vengeance à un désir de justice en regard des atrocités rapportées de la guerre).

Or tout le suspense de cette fin ne peut se déplier qu'au travers de l'empathie minimale qui s'est peu à peu instaurée pour Joe, quand bien même il reste cet homme empreint de motivation meurtrière, et que les opérateurs cinématographiques qui convoquent l'acteur, tout comme son jeu, continuent de caractériser en antagoniste. Seul le basculement narratif modifie ce que Parkson représente, par une sorte d'effet Koulechov engagé à hauteur de la structure globale du film, et qui agit sur l'investissement du public à l'encontre du personnage. C'est donc à partir de cette dynamique actorale singulière que se fait jour un questionnement sur les actes de Joe, et sur sa résolution de ne jamais revenir sur sa décision. En choisissant de le sauver, tout en offrant une forme de rédemption sacrificielle à Enley, *Act of Violence* préserve en quelque sorte Parkson, mais sa caractérisation continuelle sous le signe de la vengeance ne se dissout pas pour autant à l'instant du déroulement du générique de fin. Malgré un ultime geste de l'acteur, l'homme reste en réalité plus magnanime qu'autre chose : la rétribution a eu lieu, ses anciens camarades peuvent reposer en paix, et lui peut reprendre sa vie.



Simple silhouette lointaine, le corps de Robert Ryan se dévoile sans vraiment se détacher du décor lugubre qui l'enserme. Toujours reconnaissable par la démarche, il est cette idée de la vengeance que rien ne peut arrêter, pas même les éléments capricieux [10]. Sans expression particulière, le visage de Ryan caractérise un homme en mission, la portée émotionnelle de son acte ne faisant pas partie de l'équation [11]. Après qu'Enley lui ait finalement sauvé la vie en s'interposant devant le tueur qu'il avait pourtant engagé pour se protéger de Joe, ce dernier se penche sur le cadavre de son ancien compagnon de régiment. Lentement, Ryan ferme les yeux, puis attrape le bras de Van Heflin et le place sur son torse, déclarant à la population qui l'entoure qu'il va annoncer cette mort à la femme du défunt. Aucun remords chez Parkson lors de cet instant, le tempo du geste laissant simplement le temps au constat clinique de l'accomplissement du but qu'il s'était fixé [12].

Si Van Heflin et Janet Leigh sont les acteurs le plus présents à l'écran dans *Act of Violence*, film sans compromis d'où ne se détache aucun héroïsme manifeste, c'est donc le choix du traitement attendant au personnage de Robert Ryan qui en supporte le sujet central. Soutenu par une photographie explicite, une musique au leitmotiv entêtant, ou encore un costume typiquement identifiable, l'acteur se fait masse dense et opaque dans l'espace des plans, jusqu'à faire de Joe Parkson une entité à même de questionner l'Histoire contemporaine des États-Unis, laissant le spectateur désespéré quant à la dissolution éventuelle de son ambiguïté.

D - Solitude : *Caught* (Max Ophuls, 1949)²²

On a parfois associé le portrait du riche homme d'affaires névrosé et solitaire de *Caught*, Smith Olhrig (Robert Ryan), à William Randolph Hearst, le magnat qui inspira le personnage de Charles Foster Kane dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). De fait, la demeure du millionnaire du film réalisé par Ophuls n'est pas sans rappeler le manoir Xanadu de celui de Welles – dans les deux cas, le gigantisme baroque installe une impression de réclusion et d'écrasement à l'encontre des personnages parcourant les lieux. Il semble pourtant qu'Olhrig ait plutôt à voir, même si lointainement, avec un autre

²² Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.364.

millionnaire resté célèbre dans l'histoire du cinéma hollywoodien, à savoir Howard Hughes. L'homme, qui fut à la tête de la RKO de 1948 à 1955, est donc ici transposé par un acteur qui avait une certaine connaissance du « matériau » d'origine, puisque Ryan l'avait côtoyé à de nombreuses reprises au cours de plusieurs années passées à travailler pour le studio²³. Pour autant, c'est avant tout la dramaturgie du récit, organisé autour de la rencontre d'Ohlrig avec la jeune Leonora Eames (Barbara Bel Geddes), qui fait ici le cœur du personnage, homme prisonnier d'une vision du monde cynique, et à qui se révélera inaccessible tout sentiment amoureux.

a. Démesure d'une présence

Cet homme sombre et tourmenté, toujours craintif de voir sa fortune convoitée, est majoritairement appréhendé tout au long du film comme un corps. Tantôt massif et immobile, tantôt agité, c'est autour de ce dernier que vont être agencées les différentes échelles de plan du film, toujours significatives du rapport de Smith à ceux qui l'entourent, en même temps que des conflits internes qui l'occupent. Soumis à l'extrême rareté des gros plans, Robert Ryan fait donc en premier lieu action de corporification pour caractériser le personnage. Monolithique, tendue, habitée par les troubles de la psyché, sa silhouette en costume noir s'impose au cadre comme celui-ci la sculpte en retour. Les rares gestes de l'acteur se concentrent par ailleurs dans l'occupation discrète mais systématique des mains, projection organique des angoisses d'Ohlrig²⁴.

Sur cette convocation toute en présence corporelle se greffe une voix, qui instaure un espace sonore singulier du fait de la mise en retrait des expressions faciales. Relativement grave, évidente, parfois charmeuse, tout en pouvant exploser dans un instant de colère, elle paraît émaner du physique dans son ensemble, plutôt que provenir du simple mouvement des lèvres, ce qui en épaisit la matérialité. Cette structuration du personnage, donné à voir entre corps et voix, est annoncée dès la première apparition de Smith Ohlrig, à l'instant où il rencontre Leonora, naïve jeune femme à la recherche d'un

²³ Cf. Annexe A - Vie et carrière, c. Le temps de la guerre et de la RKO (1944-1952), p.335, et Annexe B - Interprétations, d. Synthèse, p.385.

²⁴ Il est à noter que l'incarnation par Leonardo DiCaprio d'Howard Hughes dans *Aviator* (Martin Scorsese, 2004), si elle diffère absolument, use aussi intensément des gestes des mains, en particulier pour souligner le rapport hypocondriaque du millionnaire à son environnement (maladie reprise dans *Caught*, mais appliquée à la somatisation d'attaques cardiaques par Ohlrig).

mari aisé, dans une séquence aux allures de conte où Robert Ryan surgit de la nuit tel un prince que sa princesse ne saurait d'abord reconnaître.



La première apparition d'Ohlrig se fait par l'intermédiaire de la voix de Ryan, jaillissant derrière un quai de bateau avant même le dévoilement du physique de l'acteur. Les modulations vocales revêtent une tessiture aussi fournie qu'affirmative, et construisent un territoire sonore imposant. Puissante, la parole envahit avec aplomb l'espace du cadre laissé libre [1]. Lorsqu'enfin le personnage escalade les quelques marches qui le séparent de Leonora Eames, Robert Ryan émerge vêtu d'un pull noir qui suggère le caractère trouble de l'homme d'affaires, ce d'autant plus explicitement que la jeune femme est habillée d'un blanc saturé par la lumière d'un lampadaire, qui en fait par contraste une figure angélique. Le corps de l'acteur, immense en comparaison de celui de Barbara Bel Geddes, souligne immédiatement un rapport de force qui s'organise en faveur de Smith Ohlrig. Le visage de Ryan, tourné vers Leonora, reste au demeurant barré par une poutre au premier plan [2]. Alors qu'ils montent ensemble dans la voiture du millionnaire, le visage masqué d'ombre de l'acteur (tandis que celui de l'actrice est toujours en pleine lumière) appuie la mise à distance de toute expressivité faciale, laquelle ne sera de fait presque jamais convoquée par la suite [3].

Smith Ohlrig est donc d'emblée une voix, puis un corps, et enfin un visage, mais dissimulé par l'ombre. Cette apparition progressive, qui s'interrompt toutefois à hauteur de la composante physique la plus à même de transmettre les affects, fait de l'homme incarné par Robert Ryan un être pour le moins inatteignable, dissimulant la vérité de ce qu'il est dans le jeu de séduction qui se met alors en place avec la complicité de Leonora. Et effectivement, une fois cette dernière conquise par Smith, elle découvrira, trop tard, qu'elle ne dépasse pas à ses yeux le statut d'objet. Désormais en sa possession pleine et entière du fait de leur mariage, elle n'a plus vraiment d'intérêt particulier pour Ohlrig, et se retrouve délaissée.

La dynamique actorale naviguant de la voix à la corporalité prendra du reste toute son ampleur après l'installation du couple dans l'immense demeure de l'homme d'affaires. Le timbre de Ryan continue de s'imposer par sa capacité à occuper l'espace démesuré de la propriété, tandis que le corps va être convoqué de trois manières différentes : la masse fixe d'abord, qui sature sans cesse une part importante du cadre et

propose le personnage en obstacle par une série de gros plans « corporels » ; les plans larges qui isolent ensuite, et soulignent toute la solitude du millionnaire ; les instants de confrontation avec d'autres personnages enfin, où les rapports de force seront traduits par la position des acteurs dans le champ.

Dans le premier cas, les mouvements de caméra sont peu fréquents, et lorsqu'ils interviennent, c'est pour se rapprocher du corps de Ryan jusqu'à le faire occuper presque totalement l'image. Dans la deuxième configuration, la fixité des plans laisse à l'acteur le soin du déplacement au travers des pièces de la maison, qui paraît infiniment grande du fait de l'utilisation de courtes focales renforçant sa monumentalité – ou bien *a contrario*, Robert Ryan est suivi par un ballet incessant de travellings. Dans le troisième cas, c'est la taille des autres acteurs, ainsi que leur disposition dans la perspective du champ, qui transmettent toute la tension inhérente au face-à-face de leur personnage avec Ohlrig.



Smith Ohlrig, porté par la carrure Ryan, est régulièrement montré de dos ou de trois quarts dos, occupant une large part de l'écran. Ici, il fait physiquement obstacle à l'amour entre Leonora Eames et le docteur Quinada (James Mason), auprès duquel se réfugie la jeune femme suite à la découverte de la véritable nature de son mari [4]. Lorsque Smith traverse seul sa demeure en plans larges, l'effet d'isolement est d'autant plus frappant que l'acteur qui incarne le personnage est grand. La petitesse soudaine de cet homme d'ordinaire si présent corporellement appuie son caractère esseulé. De telles apparitions se font en outre sous l'égide d'une photographie accentuant les ombres des lieux [5]. Lors des séquences de confrontation avec d'autres personnages, comme ici avec Quinada, la corporalité de Ryan s'impose en regard de la perspective organisée par le cadre. Quand l'homme d'affaires domine l'affrontement, cette dernière amplifie encore la taille de l'acteur, et rapetisse exagérément la stature de ceux qui lui font face [6].

Appréhéné « en corps » et « en voix », comme on peut dire d'un acteur qu'il est parfois employé comme « gueule », Ryan/Ohlrig est donc donné à voir au travers de la proximité exagérée des plans sur son corps, ce qui a pour conséquence d'amener à un rendu minéral et dense de ses apparitions ; en silhouette lointaine dans les plans larges, qui

traitent l'intérieur du manoir tel un paysage dans lequel le personnage semble se perdre²⁵ ; et en homme à la taille démesurée face aux autres protagonistes du récit, l'effet recherché à travers les perspectives se soutenant en prime de l'absence presque totale de champs-contre-champs. À cette occupation physique de l'espace s'ajoute bien une voix, grave et puissante, qui additionne à la saturation dans le premier cas, emplît le vide dans la deuxième configuration, et apporte toute son intensité aux face-à-face lorsque s'installe la troisième dynamique. Smith Ohlrig est donc un être qui laisse le monde à distance, et que les opérateurs cinématographiques articulent au jeu de Robert Ryan de manière à souligner concrètement ce point à l'image. Soumis à une paranoïa propre aux hommes d'argent, captif d'une solitude qu'il a lui-même érigée en mode de vie, il restera corollairement inapte à percevoir l'amour pourtant réel que Leonora Eames lui porte pendant un temps.

b. Lointaines perspectives

Les cadrages amples qui séparent constamment les deux personnages principaux, plaçant Ryan et Bel Geddes sur un plan différent sans jamais les faire se rejoindre, tout comme les divers objets du décor qui s'interposent entre eux à répétition, surlignent en effet l'impossibilité de leur histoire d'amour, assujettie à la déshérence émotionnelle de ce millionnaire qui a épousé la jeune femme par défi envers son psychanalyste. Cette incapacité au sentiment, et plus globalement, à quelque affect que ce soit autre que ceux rattachés à sa névrose, est exposée lors de deux séquences au cours desquelles la composition des plans impose la présence des acteurs sur la durée, laissant au spectateur le temps de s'arrêter sur leur jeu, comme sur la disposition signifiante de la scénographie.

²⁵ Du reste, la comparaison que le film met en place entre le manoir de Smith et l'espace dans lequel évolue le docteur Quinada, bien plus restreint mais aussi bien plus vivant, accentue en creux la caractérisation de l'homme d'affaires. La caméra serpente en effet le cabinet médical étroit mais toujours bondé en y impulsant une humanité chaleureuse, là où le millionnaire hante froidement sa demeure, images de la pulsion de vie d'un côté, et de la pulsion de mort de l'autre.



Leonora Eames rejoint Ohlrig pour tenter de le raisonner après une dispute, et plus largement pour essayer de sauver leur mariage. Si Bel Geddes est bien positionnée au milieu de la pièce, tout l'espace à sa gauche est laissé vide pour accentuer la sensation d'immensité du salon. Smith attend, mince silhouette solitaire près d'une fenêtre qui paraît exagérément lointaine. Plusieurs chaises et un bureau séparent les personnages, mais le positionnement respectif des acteurs, par un effet de perspective, place le haut de leur tête sur une même ligne horizontale, comme à égalité [7]. Au fur et à mesure que la jeune femme se rapproche, elle occupe un instant l'image comme Ryan/Ohlrig y est convoqué à de nombreuses reprises, le corps de l'actrice obstruant la moitié du plan [8]. Néanmoins, le long travelling qui intervient ensuite pour suivre l'homme d'affaires dans son déplacement va complètement réorganiser le rapport de force, installant Ohlrig en surplomb d'une table de billard, pendant que le personnage féminin s'assoit en contre-bas. C'est désormais Robert Ryan qui paraît immense, quand Barbara Bel Geddes n'est plus qu'entraînée par le spectateur. La contre-plongée légèrement oblique met en évidence le glissement de la situation narrative. Tandis que le dialogue avance, l'acteur occupe les mains de son personnage en faisant rouler une boule de billard à plusieurs reprises. Il finira par attraper cette dernière, la lançant en l'air et la serrant violemment, alors que Smith comprend aux mots de son épouse que celle-ci va quitter les lieux [9].

Cette première séquence est chorégraphiée comme un duel : les deux acteurs tournent autour de la grande lampe qui sert de repère visuel, centre d'un cercle dont ils sont l'un et l'autre deux points à la distance toujours également maintenue. En aucune façon Leonora ne parvient à se rapprocher de Smith, et ce dernier, d'abord sculptural, puis amoindri, et enfin absolument imposant, n'est jamais en mesure de déployer la moindre sensibilité à l'égard de sa femme. Au départ de celle-ci, la séquence se conclura d'ailleurs par un des rares gros plans sur le visage de Ryan, qui ne transmettra par le regard que la haine du millionnaire, absentant totalement une éventuelle tristesse. L'amour, non seulement est à sens unique, mais Ohlrig ne semble même pas en mesure d'en comprendre la possibilité. Tout son discours ne tient qu'à la crainte de perdre ce qu'il possède, et le jeu de l'acteur, tout de rage contenue, ne fait qu'ajouter à l'obscurité du personnage. Un second affrontement avec Leonora viendra en confirmation de cette désaffection émotionnelle caractérisant Smith Ohlrig, lorsqu'elle lui apprendra qu'elle est enceinte.



10



11



12



13



14



15

Alors qu'elle monte le large escalier du manoir, Ohlrig interpelle son épouse. Un lustre imposant sépare les deux personnages, métaphore d'un mariage rompu [10]. La caméra suit Robert Ryan au moment où il s'assoit au pied des marches sur un fauteuil qui ressemble à un trône. Leonora Eames continue son ascension. Si les positions dans le cadre sont interverties (de droite à gauche), le lustre dissocie toujours le couple, et l'acteur remplit maintenant le tiers gauche de l'image de manière imposante [11]. La jeune femme se décide à redescendre, et le visage de Bel Geddes se retrouve dans l'axe horizontal du regard de Ryan/Ohlrig. Ce dernier scrute droit devant lui, s'adressant à elle sans vouloir l'affronter vraiment. Les mains jointes de l'acteur, qu'il frotte l'une à l'autre, traduisent toute la nervosité du personnage [12]. Il explique placidement à Leonora que si elle demande le divorce, il exigera de garder l'enfant qu'elle porte. À cette annonce, elle s'affaisse le long d'un mur, et la tête de Ryan s'incline pour maintenir la ligne de fuite du regard de Smith à sa hauteur, tout en continuant d'observer droit devant [13]. Lorsqu'il se lève, Ryan/Ohlrig est accompagné dans son mouvement par un travelling. Il fait les cent pas de droite à gauche, et les phrases les plus rudes adressées à Leonora le sont en « absence » de cette dernière, cachée par un pan de mur, allégorie du désintérêt du personnage pour ce qu'elle peut ressentir en cet instant [14]. Ce n'est qu'en surgissant devant l'escalier que l'acteur tourne enfin les yeux vers celle qui est désormais recroquevillée. Le corps en tension, les doigts écrasés les uns sur les autres, Ryan transmet l'image d'un homme sans aucune empathie, le dérobement du visage laissant au spectateur le soin d'imaginer l'expressivité la plus tempétueuse qui soit [15].

Toute la scène épouse donc le point de vue du millionnaire par le positionnement du cadre, en adéquation au régime de terreur qu'il impose à sa femme. Ce second face-à-face, à la violence psychologique difficilement soutenable, capté qui plus est par l'entremise d'un unique plan-séquence, parachève le portrait de l'humanité dérangée du personnage, puisque la proposition faite à Leonora n'a comme seul objectif que d'en conserver la propriété. La dynamique actorale consacre là Smith Ohlrig au plus loin de sa névrose, le jeu de l'acteur s'appuyant sur une compacité corporelle dont la rigidité pèse, une force inquiétante de la voix, un resserrement contraint des gestes, l'ensemble se

suffisant derechef pour ne pas avoir besoin d'un recours forcé aux expressions faciales. Si l'homme d'affaires de *Caught* est un antagoniste, c'est alors en antagoniste de l'amour que le film le délivre ici, la distance qui s'impose entre le personnage et le spectateur se faisant à cet instant des plus absolues.

Paradoxalement, Ohlrig reste pourtant au bout du compte une créature cinématographique dont les crises d'anxiété virulentes, la solitude inconditionnelle, l'impossible discernement des traits, ou encore la régulière proximité presque tactile du corps avec l'écran, troubleront le spectateur jusqu'au bout. Il se dégage de lui un mystère ambigu qui ne sera jamais entièrement résolu, comme un manque faisant écho aux volumes vides des pièces imposantes de sa demeure. Il y a, dans le creux de la statuairerie que le film et l'acteur composent à l'unisson, un écartèlement dont on sent qu'il s'origine bien au-delà des apparences. Dans ce mélange déroutant d'isolement, de charme oppressant, de haine sourde et d'impuissance pathétique entremêlés, l'homme d'affaires devient ainsi, au fur et à mesure de l'avancée du récit, un personnage qui interroge. Rien qui le détache totalement de ses aspects les plus antipathiques, mais une sorte de promiscuité dans sa mise à distance introduit malgré tout un doute, doute qui fait de Smith Ohlrig une des apparitions les plus déconcertantes de la carrière de Robert Ryan.

E - Courage de l'intégrité : *The Set-Up* (Robert Wise, 1949)²⁶

Bill « Stoker » Thompson imposa à Ryan de revenir vers un sport qu'il maîtrisait bien lorsqu'il était étudiant, à savoir la boxe²⁷. Même s'il expliqua qu'il dut « apprendre à combattre comme un professionnel, plus comme un amateur », et que cela lui prit « des mois d'entraînement²⁸ », son expérience du ring apporta au film la possibilité d'une incarnation extrêmement crédible du personnage – l'acteur ayant à l'époque, en prime, le même âge que Bill dans le récit, à savoir quarante ans. Il était par ailleurs tout à fait

²⁶ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.364.

²⁷ L'acteur aurait même pu envisager une carrière de haut niveau dans ce sport, puisqu'il resta quasiment invaincu du championnat inter-universitaire américain dans ces jeunes années, avec un bilan d'une défaite et d'un match nul (cf. JONES J. R., *The Lives of Robert Ryan*, Middletown, Wesleyan University Press, 2015, p.16).

²⁸ « *I had to learn to fight like a professional instead of an amateur, and that took months of training.* » RYAN Robert, « The Role I Liked Best... », Saturday Evening Post, Philadelphie, 15 juillet 1950, p.68.

instruit du texte dont *The Set-Up* était l'adaptation²⁹, et pouvait dès lors se targuer d'une proximité d'autant plus particulière avec ce boxeur accumulant les défaites mais demeurant incorruptible, qui continue de croire à sa bonne étoile à la fois par amour pour le noble art, et avec la conviction qu'une première victoire lui rapporterait suffisamment d'argent pour mettre enfin sa femme (Audrey Totter/Julie Thompson) à l'abri du besoin. La dynamique actorale donnant à voir Robert Ryan en Bill Thompson ne peut donc se comprendre qu'en regard de ce faisceau de conjonctures, qui permet d'un côté le rendu plus que plausible de la séquence de combat constituant le cœur du film, et de l'autre un personnage, dans les instants où il s'éclaire du jeu de Ryan proprement dit, dont on peut penser qu'il a été nourri par la connaissance profonde qu'avait l'acteur du poème dont l'œuvre est tirée.

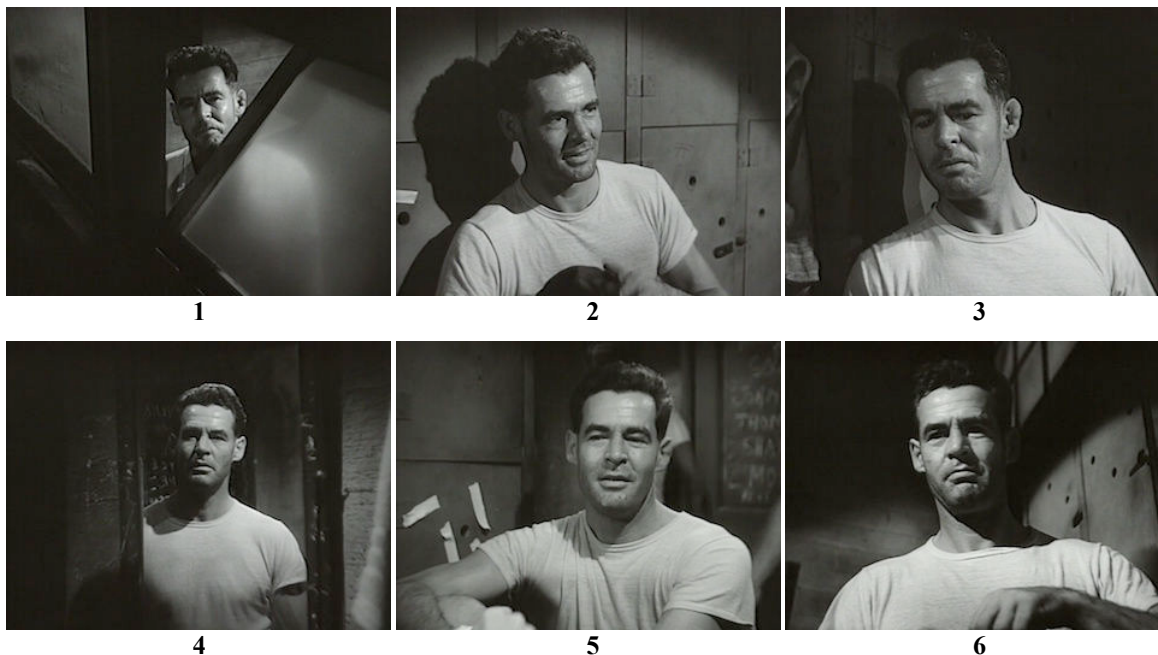
a. Salle d'attente

The Set-Up organise donc une rencontre à partir de Robert Ryan : celle entre le sportif réel ou tout proche de l'être, et l'acteur, qui l'investit de toute son éloquence potentielle. C'est l'aller-retour constant entre ces deux « entités », prises dans une continuité de corps et de traits, qui permet au film de caractériser Stoker entre abnégation et bienveillance, témérité et dévouement, et qui s'applique parallèlement à la structure même du long-métrage, chronique sociale faisant du dialogue entre documentaire et dramaturgie un élément de renforcement réciproque. Le long affrontement sur le ring, point d'orgue du film, est ainsi encadré par deux séquences faisant appel à un Ryan-acteur, tandis que sont introduites des pauses durant le combat qui convoque le Ryan-boxeur, afin de proposer une apparition du personnage allant au-delà de la simple performance physique de l'acteur.

Après un *incipit* dépeignant à la fois l'amour que se portent les époux Thompson et les angoisses de Julie du fait du sport pratiqué par son mari, ainsi que la grande précarité dans laquelle ils vivent, la présentation de Bill en son métier achève de transmettre toute l'humanité compatissante, mais aussi toute la détermination du

²⁹ Joseph Moncure March, *The Set-Up*, New York, Covici, 1928. Cf. Annexe A - Vie et carrière, a. De l'enfance au théâtre, de Chicago à Los Angeles (1909-1937), p.330. Le choix d'octroyer à Ryan le personnage de Bill Thompson au cinéma fut cependant contesté par l'auteur de l'œuvre originale. Dans cette dernière, Stoker y est en effet afro-américain, et le texte, un long poème narratif, traite en grande partie du racisme aux États-Unis. La RKO, qui produisait le film, n'envisageait toutefois pas d'engager un acteur noir pour incarner un personnage de cette importance à l'époque (cf. JONES J. R., *op. cit.*, p.91).

personnage. Les différents plans qui le montrent au sein du vestiaire exigü qu'il rejoint semblent alors provenir d'une caméra dans l'incapacité de se mouvoir à sa convenance, et les boxeurs parcourant les lieux sont maintenus dans l'horizon spatial restreint du décor, ce qui accentue l'effet de promiscuité pour le spectateur. C'est à partir de là que l'expressivité du visage de Ryan va être recherchée au plus près, par une succession de gros plans se positionnant en témoin de la singulière vie quotidienne de Stoker.



Dans l'entrebâillement d'un velux, Bill Thompson observe la fenêtre de l'hôtel où il loge avec sa femme, et s'enquiert de savoir si celle-ci va venir assister à son combat. C'est l'attente d'un soutien que Ryan imprime au personnage, la bouche pincée, le regard qui guette [1]. Le boxeur oublie quelque peu cette préoccupation lors de ses échanges avec les autres combattants qui peuplent le vestiaire – image d'une congrégation où chacun se détend comme il peut avant de partir vers un affrontement toujours incertain. Le sourire de l'acteur, entrevu de trois quarts, ainsi que sa pause décontractée, traduisent toute la bienveillance de Thompson pour ses collègues [2]. L'ambiance chaleureuse est néanmoins vite brisée par l'arrivée d'un combattant mis KO, et qui reste inconscient. Les sourcils vers le haut tandis que les yeux jettent un regard de biais, la bouche tendue, la tête qui semble vouloir se détourner de la scène sans y parvenir : Robert Ryan traduit toute l'inquiétude de Bill derrière le médecin qui s'affaire [3]. L'évènement pousse le personnage à une brève introspection : il se scrute dans un miroir, comme pour interroger ce qui demeure par-dessus tout une passion [4]. Continuant malgré tout de se préparer (en attestent les bandes autocollantes qu'il applique sur son casier), le boxeur revient à une tranquillité de façade. Il discute toujours avec les hommes présents à ses côtés, mais le sourire de Ryan se fait contraint, et le regard, par l'intermédiaire des paupières plissées, un peu plus méfiant [5]. À cette préparation succède une détermination. Pris en contre-plongée, le visage de l'acteur est accentué dans toute sa dureté. La mâchoire carrée appuyée par les ombres et par les pans de décors en arrière-plan qui semblent plier sous son poids, font surgir « Stoker », prêt au combat [6].

Bill Thompson est ainsi introduit par une série de portraits détachant le visage de Robert Ryan en autant de vignettes successives, qui fixent sur le personnage une palette d'affects variés dans une permanence de temps et de lieu (attente, détente, inquiétude, introspection, calme puis détermination). Les sourires de l'acteur sont multiples, le regard est paisible, et la voix aussi humble que sobre. Seuls les gestes, effectués avec un naturel certainement non feint eu égard au savoir de Ryan en matière de boxe (bandage des doigts, enfilage des gants, léger échauffement), s'ils ne sont pas soulignés avec insistance par le cadrage ou le montage, amorcent par leur ordinaire discrétion la vraisemblance du combat à venir. Le film s'ouvre donc sans faire immédiatement étalage de Robert Ryan comme boxeur aguerri, mais en le captant comme acteur incarnant, dynamique qui sera transmuée lors du deuxième acte.

b. Âpre combat

L'absence de cascadeur pour doubler Ryan malgré la durée de l'affrontement entre Bill et son opposant (vingt minutes environ, sur les soixante-dix que compte *The Set-Up*), ainsi que le non-réemploi de plans similaires à intervalles réguliers (procédé souvent obligatoire, précisément du fait de cascadeurs trop visibles), installent le personnage sur le ring avec une crédibilité rarement atteinte par le cinéma américain de l'époque. L'opposition est principalement filmée depuis ce qui serait le siège d'un spectateur au premier rang de la salle, et la contre-plongée qui en découle laisse ainsi au mouvement des deux acteurs le soin de décider de l'échelle des plans, en fonction de leurs impératifs de déplacement. Le procédé donne l'illusion d'une retransmission télévisée, et la mise en avant régulière de la présence effective de Robert Ryan à l'image agit en confirmation de ce point. La caméra, qui monte par intermittence sur l'arène pour s'arrêter sur l'acteur, atteste toutefois de la continuité du personnage. En interrompant l'action par divers instants de pause qui contrastent avec le réalisme de la scène, le film laisse alors le fictionnel faire retour, la jonction avec le documentaire étant supportée par le physique de Ryan. Au fur et mesure que le combat évolue, la récursivité du dispositif a pour conséquence de susciter graduellement et l'admiration (pour l'acteur), et l'émotion (pour le personnage), consolidant de fait l'investissement du spectateur.



7



8



9



10



11



12



13



14



15

Les plans d'ensemble depuis la salle organisent la spatialité de l'affrontement : le Ryan-boxeur est à l'œuvre, tandis que de nombreux contre-champs sur la foule viendront rythmer le combat [7]. Entre chaque round, le visage marqué de l'acteur jaillit, en même temps que l'interruption permet de revenir vers le personnage, et de faire avancer la narration (c'est lors d'un de ces moments que Stoker apprendra par exemple la trahison de son entraîneur, celui-ci lui demandant de simuler sa défaite afin de s'accaparer les gains des paris du match, ce que Bill refusera de faire) [8]. La puissance déployée sur le ring par Thompson tranche avec la bienveillance découverte chez lui en ouverture : c'est ici le courage du personnage qui est mis en avant, souligné par les blessures que l'on retrouve sur le corps et sur le visage de Robert Ryan d'un plan à l'autre [9]. Le physique parfois las, essoufflé, proche de l'abandon, est appréhendé frontalement lorsque la caméra monte sur la « scène », et l'acteur-boxeur ne fait alors plus qu'un avec Thompson [10]. Accélération du nombre de gros plans ensuite qui, furtivement, insistent sur la présence réelle de Ryan à l'écran, en même temps que les coups deviennent de plus en plus violents [11]. Puis très gros plan sur Robert Ryan, tandis que Stoker vient d'être mis au sol : le visage boursoufflé marqué de quelques gouttes de sang provoque une adhésion immédiate au personnage comme à l'acteur qui accepte d'en porter la représentation [12]. Lorsque Bill Thompson se relève finalement, Ryan imprime à ce mouvement une douleur qu'il a certainement déjà connue lui-même, les yeux fermés, les mains tâtonnant, les jambes menaçant de se dérober [13]. Dans un dernier élan de volonté, Bill gagne son duel. La corporalité est alors soulignée dans toute sa puissance musculaire, la sueur giclant à chaque impact [14]. Finalement, le boxeur triomphant, magnifié, beau par-delà la souffrance, est mis en valeur par la posture prise par Robert Ryan, celle d'un vainqueur au regard de défi [15].

Le corps en mouvement de l'acteur, qui ne joue plus à être boxeur mais qui peut se permettre, par son expérience, de le devenir *vraiment*, fait bien de ce combat un des plus mémorables de l'histoire du cinéma hollywoodien³⁰. L'intensité et la durée du face-à-face rendent ce dernier hautement effectif, et la dynamique qui organise la convocation de Ryan entre plans larges, et plans plus resserrés et plus empathiques, en accentue toute l'énergie à la fois concrète et théâtrale. Esseulé (sa femme Julie, trop inquiète, n'arrivera jamais), luttant au milieu d'une salle à moitié vide, abandonné par son entraîneur, résistant à la corruption qui gangrène son sport, Stoker perd petit à petit son objectif de célébrité. Il n'est même plus pour lui question d'argent. Seuls restent le courage et l'intégrité, parallèlement à l'importance du pouvoir des principes sur la persévérance du corps. En apportant au personnage cette vaillance qui lui est essentielle, Robert Ryan permet à Bill Thompson d'exister par-delà les limites du jeu, tout en étant soutenu dans le processus par l'agencement, en symbiose avec son apparition, des autres opérateurs cinématographiques – le maquillage en particulier, signale sans concession la violence de l'affrontement, et éclaire par là même la résolution de Stoker. La chute du personnage dans le troisième et dernier acte du film, qui interviendra malgré tout comme une renaissance, sera d'autant plus ressentie par le spectateur que Bill est désormais « accroché » à la chair de l'acteur qui l'incarne.

c. Endurer jusqu'au bout

Ryan accepte alors d'aller encore plus loin dans la brisure que ne l'engageait déjà un combat de boxe à la vraisemblance soutenue, proposant au bout du compte une image de la résilience des plus absolues, qui parachèvera le dessin de la rectitude de Stoker. Au cours de l'ultime séquence du film, le boxeur, qui tente d'échapper aux malfrats qui avaient parié sur sa défaite, reste dans le combat, au prix de sa main droite cassée par une brique, et Ryan/Thompson se détache alors complètement du documentaire pour repasser du côté de la dramaturgie. La photographie expressionniste, qui intègre le personnage au décor telle une ombre solitaire et abîmée retrouvant *in extremis* l'amour de sa femme,

³⁰ Pourtant peu avare en matière de représentation de ce sport. Au choix on peut citer *The Champion* (Charlot boxeur, Charles Chaplin, 1915), *Body and Soul* (Sang et or, Robert Rossen, 1947), *The Quiet Man* (L'Homme tranquille, John Ford, 1952), *Somebody Up There Like Me* (Marqué par la haine, Robert Wise, 1956), ou encore les plus contemporains *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980) et *Ali* (Michael Mann, 2001). La liste pourrait continuer bien au-delà, tant la boxe fut pour le cinéma américain un sujet de prédilection à toutes les époques de son histoire.

propose en effet un acteur pleinement réinvesti par le jeu. Le Ryan-boxeur s'éclipse donc pour permettre le retour de l'humanité faillible de Bill, masse lourde et trébuchante soumise à l'écrasement de la pesanteur nocturne d'une allée qui semble l'engloutir, mais dont il émergera bien en vainqueur, et auquel le Ryan-acteur viendra apporter toute son expressivité.



Acculé, l'arcade ouverte, le vêtement débraillé, Stoker est pris au piège. Robert Ryan choisit une posture qui n'est pas sans rappeler celle qu'il avait dans le coin du ring lors du combat, affalé sur le tabouret, cherchant le courage de revenir vers l'affrontement. La lumière trace un halo juste suffisant pour entr'apercevoir l'acteur, et en magnifier la pose [16]. Après l'inéluctable défaite contre les criminels qui l'ont attaqué, le personnage attrape difficilement un pan de façade pour se redresser, Ryan passant du corps triomphant au corps malmené. Face à son sort tragique, Bill trouve néanmoins la force de continuer, alors que tout espoir semble perdu [17]. Julie, qui l'a aperçu depuis la fenêtre de leur hôtel, accourt. Gros plan sur Robert Ryan, maquillé de toujours plus de sang et de contusions. La douleur ressentie par Stoker, impulsée par l'expressivité de l'acteur, se double d'une forme de félicité pour le personnage : celle de ne pas avoir cédé à la corruption d'abord, et d'être à nouveau illuminé par l'amour ensuite. Une musique à la mélodie douce s'enclenche et, regardant vers les étoiles, Ryan peut faire dire au boxeur d'une voix calme : « J'ai gagné. J'ai gagné ce soir³¹... », transmission d'une victoire sur lui-même comme d'une revanche sur la noirceur du monde [18].

À un premier acte caractérisant le personnage par une bienveillance qui tranche avec la rudesse de son métier, puis à un deuxième qui expose progressivement tout le courage de Stoker, succède donc un final qui parfait le surgissement de la volonté à la fois inébranlable et chère payée de Bill. Le boxeur, qui reste l'apparition la plus physique de la carrière de Robert Ryan, s'instruit en effet dans la synthèse d'un corps puissant mais rompu, et d'un visage avenant mais détruit, qui soulignent tout l'investissement de l'acteur dans l'être de fiction. La dynamique actorale fait jusqu'au bout de Ryan/Thompson un acteur-personnage dans toute sa spécificité cinématographique, le film proposant au spectateur aussi bien Robert « Stoker » Ryan que Bill « Ryan » Thompson, imbriquant

³¹ « *I won. I won tonight...* »

l'un dans l'autre parce que l'acteur le permet, et se reposant sur ce dernier pour mieux livrer l'entrelacement du documentaire et de la dramaturgie.

F - Rédemption : *On Dangerous Ground* (Nicholas Ray, 1951)³²

On Dangerous Ground, deuxième des quatre collaborations entre Robert Ryan et Nicholas Ray³³, offre à l'acteur, qui incarne ici le tourmenté policier Jim Wilson, son apparition la plus complexe dans un film du réalisateur. Même si le cinéaste ne donna apparemment aucune consigne spécifique³⁴, le cheminement du personnage de la violence vers la justice, et de la solitude vers l'amour, a pourtant comme conséquence un renversement assez radical de sa caractérisation au cours du récit, qui bascule lors de la rencontre de Jim avec Mary Malden, jeune femme aveugle incarnée par Ida Lupino, actrice qui oppose de fait un contraste extrême à la présence physique imposante de Ryan à l'écran. La musique et la photographie viendront parallèlement magnifier l'acteur, et soutenir la trajectoire subjective de Wilson, à partir de laquelle se déploie donc la dynamique actorale du film.

a. Quand la ville dort

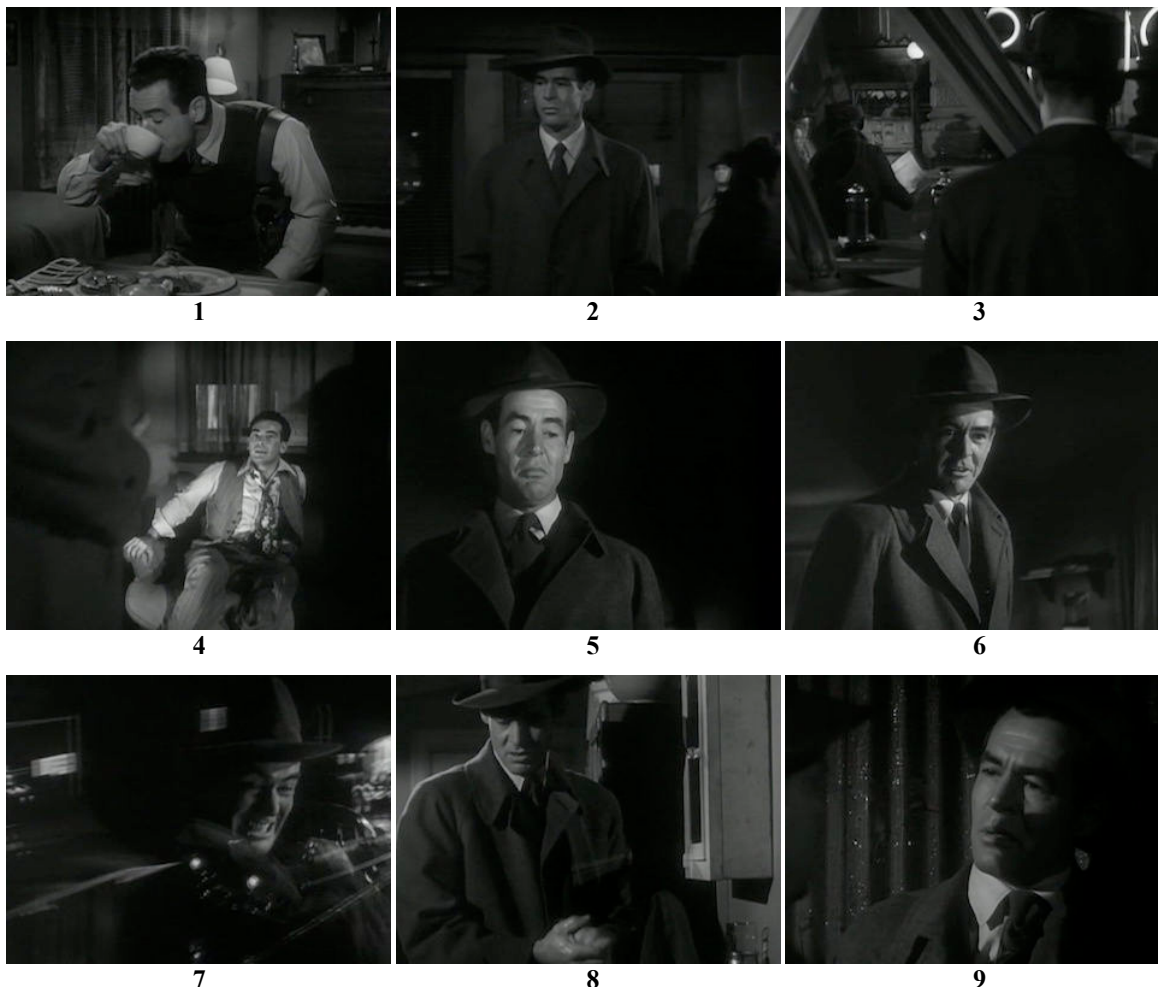
L'ouverture d'*On Dangerous Ground* est d'une grande noirceur, tant visuelle que thématique, miroir de la noirceur initiale de son protagoniste principal. La ville, souvent appréhendée en décors réels, est ainsi plongée dans une pénombre qui semble permanente, et au sein de laquelle Jim se débat autant contre le crime que contre ses propres démons. Réduite à la seule coexistence de la police et de la corruption, l'urbanité se déploie en espaces sans issue, la photographie apportant aux ruelles une combinaison d'ombres

³² Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.365.

³³ Le film fut précédé de *Born to Be Bad (La Femme aux maléfices, 1950)* et suivi, en termes de date de tournage, par *Flying Leathernecks (Les Diables de Guadalcanal, 1951)*. Dix ans plus tard, les deux hommes se retrouveront pour *King of Kings (Le Roi des rois, 1961)*.

³⁴ « [Nicholas Ray] dirige très peu vous savez. Je déteste les réalisateurs qui veulent discuter longuement de la scène avec l'acteur. Ils me rendent fou. Un acteur qui ne sait pas de quoi on parle dans la scène qu'il va jouer s'est trompé de profession. Il n'aurait jamais dû être acteur. Nick avait, je crois, un grand respect pour moi. Dès le début de notre collaboration, il ne m'a fait que très peu de suggestions. [...] Il était allé à Boston avec des policiers, il avait patrouillé dans leur voiture, était descendu au même hôtel, etc. Ensuite, pendant le tournage, il m'a parlé d'eux comme s'il me racontait une histoire. Jamais il ne m'a dit ce que je devais faire. » in NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, « Rencontre avec Robert Ryan », *Cinéma 70*, Paris, avril 1970, pp.53-54.

oppressantes, auxquelles s'ajoute la stridence de la musique qui les habille. Les différents personnages que croise Wilson lors de ce premier acte (prostituée, parieur, truand, alcoolique, indicateur) en durcissent d'autant plus la tonalité que le policier traverse les lieux qui jalonnent son existence avec un mélange de haine et de dégoût. Il se lit alors sur le visage de Ryan/Wilson une froideur cynique, et sur son corps massif et dense, l'éventualité permanente de la violence.



On découvre en ouverture un Jim Wilson solitaire (le morceau de la bande originale composée par Bernard Herrmann et qui accompagne la scène s'intitule d'ailleurs « Solitude »), allant jusqu'à dîner en tête-à-tête avec des photos de suspects. Ce que fait alors l'acteur dans la pièce donne à voir le policier dans son quotidien (terminer rapidement son café, vider les restes de son assiette dans une poubelle, mettre les plats dans l'évier, attacher son arme, enfiler son manteau) [1]. Traversant un territoire ténébreux, Ryan y apporte toute sa carrure imperturbable et monolithique. Le corps, immense et rigide, se déploie non sans faire écho aux longs immeubles empêchant la lumière de toucher les rues [2]. Pris comme silhouette, l'acteur est ce personnage que l'on reconnaît inmanquablement, même de dos, et qui porte sur la cité un regard désenchanté [3]. Son aversion pour le monde qu'il parcourt mènera Jim à un déchaînement d'agressivité lors de l'interrogatoire d'un malfrat refusant de vendre ses partenaires de crime. Le poing de l'acteur qui avance vers sa victime, suivi par un travelling, annonce toute la violence de l'affrontement à venir

[4]. En contre-plongée, la moue méprisante appliquée par Robert Ryan transmet dans la foulée le dédain du policier pour l'homme qui rampe déjà à ses pieds, le noir de l'arrière-plan faisant rejaillir le visage du personnage [5]. Soudainement, la haine prend le relais, la mâchoire de l'acteur se serre, sa vue se fronce, mais surtout, les répliques et la voix témoignent d'un être habité par un ressentiment aveugle : « C'est toi qui me fais faire ça. Pourquoi tu me fais faire ça ? Tu sais que tu vas parler... Je vais te faire parler ! Je vous fais toujours parler ! Pourquoi tu me fais faire ça ! Pourquoi³⁵ ?! » Au calme faussement rassurant des trois premières phrases (les questions, rhétoriques, révèlent le sadisme du personnage) succède une lente montée du timbre qui insiste sur les pronoms, pour finalement éclater en un hurlement avec le dernier « Pourquoi ?! » [6]. Alors que les coups finissent de pleuvoir, un fondu enchaîné superpose le faciès de Ryan à l'image d'un commissariat : les dents crispées et les yeux à peine ouverts sont aperçus avant de disparaître, dessinant une copie diabolique de Wilson [7]. À son retour chez lui, la reprise d'une gestuelle ordinaire par l'acteur, cette fois avec les mains souillées de sang que le policier lave frénétiquement, inscrit l'horreur dans le quotidien, en même temps que le regard hébété vers le sol introduit un trouble [8]. Ce trouble est confirmé plus tard lorsqu'un des collègues de Jim lui enjoint d'arrêter le métier de policier, sous peine de sombrer définitivement dans la démence. L'œil dans le vague, la bouche incapable d'émettre le moindre son, Ryan transfère le personnage de la masse rigide, vers le questionnement désorienté [9].

À la ville, Wilson est donc un homme qui ne se préoccupe en rien de justice, comme le voudrait pourtant son métier. Il est à l'image des lieux et de leurs habitants, et aucun des éléments qui caractérisent le personnage ne permettent vraiment de le dissocier des rues qu'il arpente, ni de le différencier des gangsters qu'il rencontre. Même le chef de son service, pourtant présenté comme corrompu, considère qu'il pose problème, et finit par l'envoyer à la campagne afin de résoudre une affaire de meurtre. Après trente minutes de profondeur de champ restreinte et de lumière absente, l'horizon s'ouvre enfin sur une route enneigée emplie d'une clarté aveuglante, aussi neuve pour le policier que pour le spectateur. Toutefois, cet espace n'est pas encore pleinement libéré du spectre de la violence. À peine arrivé sur place, Jim cède en effet à la vindicte populaire, et part traquer le suspect désigné par la population locale avec l'aide du père de la victime (Ward Bond/Walter Brent). Il faudra que, durant leur chasse à l'homme, les deux personnages aient un accident de voiture, pour que le conte s'ouvre, et que le chapitre de la ville, définitivement, se referme.

b. L'espace du conte

L'apparition de la maison occupée par Mary Malden et dans laquelle finissent par atterrir Wilson et Brent coupe en effet le film en deux (à la quarantième minute, sur

³⁵ « *You make me do it. Why do you make me do it ? You know you're gonna talk... I'm gonna make you talk ! I always make you guys talk ! Why do you make me do it ? Why ?!* »

quatre-vingt-deux). D'abord éclairée dans le lointain par le halo d'une ampoule qui s'éteint soudainement, l'appréhension de son intérieur, décoré d'objets plus ou moins insolites, offre une rupture brusque avec la tonalité qui irriguait *On Dangerous Ground* jusqu'ici – et surtout, livre une image à l'opposé de celle du triste appartement de Jim. La musique se fait à la fois plus douce et plus irréelle, et le corps de Lupino, aussi tranquille et fragile que celui de Ryan paraît tout de violence contenue, dégage une bonté dont le policier semble avoir oublié les effets. L'échange entre les deux personnages, un dialogue de plus de huit minutes, va se déployer entre autres par l'intermédiaire d'une large variété de plans, venant contredire la solitude dans laquelle évoluait jusqu'alors l'homme incarné par Robert Ryan.



10



11



12



13



14



15

Au moment où Jim Wilson pense repartir de la maison car il n'y trouve aucune trace du suspect qu'il pourchasse, Mary Malden attrape sa main et en devine immédiatement les tourments : « La ville aussi peut être un lieu de solitude. Parfois, les gens qui ne sont jamais seuls sont les plus solitaires³⁶. » Jim reste présenté comme une figure imposante et froide, la contre-plongée appuyant la taille de Ryan, mais le naturel du geste de Mary surprend Wilson [10]. Celui-ci accepte de s'asseoir, et la composition du plan le place pour la première fois plus bas que la jeune femme, qui plus est dans une activité banale qui en amenuise la puissance (c'est la tasse de thé que l'acteur tient maladroitement) [11]. Une série de champs-contre-champs organise ensuite le face-à-face avec Lupino/Malden, à mi-chemin entre l'effet Koulechov et l'appréhension de minimes variations dans les traits du visage, qui traduisent un attendrissement progressif chez Jim au fil de l'avancée du dialogue (l'homme semblant prêter attention à la parole de quelqu'un pour la première fois) [12]. Alors que les deux personnages se relèvent, le policier se place à côté du petit arbre qui orne le salon de Mary, et tout en écoutant la jeune femme, en caresse le tronc. Les doigts de l'acteur

³⁶ « *City can be lonely too. Sometimes people who are never alone are the loneliest.* »

travaillent avec une délicatesse qui tranche totalement avec l'aspect monolithique délivré jusque là [13]. Mary Malden se rapproche, et la gestuelle de l'actrice, de l'ordre du crédible (l'aveugle qui effleure un visage pour en deviner les traits), se double d'un symbolisme baptismal : le policier est touché par la grâce, les démons de la violence s'évanouissent, et Robert Ryan ferme les yeux pour appuyer tout l'apaisement qui en découle [14]. Les champs-contre-champs répétés reprennent, le spectateur guettant dorénavant une lumière inédite sur le visage de Ryan/Wilson [15].

Cette rencontre teintée des prémices d'un amour réciproque va donc révéler Jim Wilson à lui-même, et bouleverser sa perception du monde. La séquence, qui à la fois ouvre et accomplit l'orientation nouvelle du personnage, convoque le corps et les gestes assouplis de Ryan, tandis que la répétition des gros plans cherche à rendre les nuances expressives les plus infimes du visage. Le décor, dont l'étrangeté confine au merveilleux, décentre par ailleurs radicalement le policier de son univers quotidien, et le spectateur avec lui. L'omniprésence d'une musique au plus loin de la stridence de celle du premier acte achève enfin de transmettre le changement de subjectivité ici à l'œuvre. Lorsque Walter Brent surgit, habité d'une furie vengeresse à l'encontre de l'assassin de sa fille, et interrompt l'échange entre Mary et Jim, le policier a d'ores et déjà révisé son jugement sur la conduite à tenir face au meurtrier, qui n'est autre que le frère psychotique de la jeune femme. Le différend sur l'attitude à adopter qui s'instaure alors entre les deux personnages masculins, pourtant reflet l'un de l'autre quelques instants plus tôt, se fait confirmation du discernement métamorphosé de Wilson. Quand Walter et Jim retrouvent la trace du coupable, le second se fixe alors comme objectif de le secourir, là où le premier continue d'exiger son lynchage. Pendant la poursuite dans les montagnes enneigées, c'est toutefois la nature qui rendra son verdict, le frère de Mary faisant une chute mortelle depuis une colline escarpée.

c. L'amour possible

L'ombre de cet épisode tragique va retarder la possibilité de l'amour pour Mary Malden et Jim Wilson, puisque la jeune femme demande à ce dernier de quitter les lieux le temps de faire son deuil – demande qui est aussi un appel à lui prouver l'authenticité de son affection. Au cours de la séquence qui les réunit alors par une succession de très gros plans, la concordance entre l'expressivité du visage de Robert Ryan d'un côté, et la musique et la photographie de l'autre, conduit la scène au cœur de l'émotion recherchée, en même temps qu'à une certaine forme de vérité du jeu cinématographique. Les

opérateurs filmiques font en effet retour sur le faciès de l'acteur d'autant plus résolument que le policier fut d'abord longuement caractérisé comme un être trouble et violent.



16

17

18

Mary Malden touche le visage de Jim Wilson de la même manière que lors de leur première rencontre. Cette fois cependant, l'acte revêt une dimension proprement amoureuse, l'échelle de plan en transmettant qui plus est tout l'aspect charnel. Réaction similaire au geste pour Jim que précédemment : Robert Ryan ferme doucement les yeux [16]. Le noir qui cercle les deux visages fait complètement disparaître le monde alentour, et la larme brillante qui coule le long de la joue de Lupino/Malden n'en ressort que davantage [17]. Quand on revient sur Ryan/Wilson, la lumière qui frappe l'œil gauche de l'acteur suggère les pleurs contenus. Ce même visage qui semblait si incapable d'émotion auparavant témoigne alors de l'ébranlement sans réserve du personnage [18].

Alors que Jim quitte Mary et que la neige s'efface peu à peu sous les roues de sa voiture, le thème musical de la ville commence à s'immiscer dans celui de la campagne. À travers les essuie-glaces qui chassent la pluie, les sapins font place aux immeubles, éclairés seulement de quelques lampadaires. Par-dessus le visage de Robert Ryan, le thème mélodieux de l'amour émerge, tandis qu'au milieu d'une urbanité de plus en plus distincte, diverses répliques de Lupino/Malden se font entendre. Par un pur effet Koulechov, le faciès de Ryan restant immobile, s'imprime au fur et à mesure à l'image la décision du policier de faire demi-tour. La ville s'estompe, puis la maison de Mary Malden réapparaît en fondu enchaîné. L'homme, délivré de toute violence, refusant de revenir vers l'obscurité de son ancienne vie, surgit sur le palier de la jeune femme avant d'en entrouvrir la porte.

Traversé par les ombres et les cris comme par la lumière et le silence, *On Dangerous Ground* est donc un film qui plonge dans les ténèbres avant d'être sauvé par l'avènement du conte (on pense notamment à *La Belle et la Bête*). En noir puis blanc, plus encore qu'en noir et blanc, il repose intégralement sur le cheminement de son personnage principal, maintenu à distance en un premier temps pour mieux être amené à renaître sous l'emprise de l'amour par la suite. Ryan supporte cet itinéraire jusqu'au terme de son aboutissement, et la dynamique actorale qui agence l'apparition de l'acteur à l'écran se

nourrit de tout le contraste que son jeu est en mesure de proposer. Jim Wilson, en regard de la distance subjective qu'il parcourt entre le début et la fin du film, reste par ailleurs l'être de fiction à la trajectoire la plus ample jamais incarné par Robert Ryan au cours de sa carrière.

G - Jekyll et Hyde : *Beware, My Lovely* (Harry Horner, 1952)³⁷

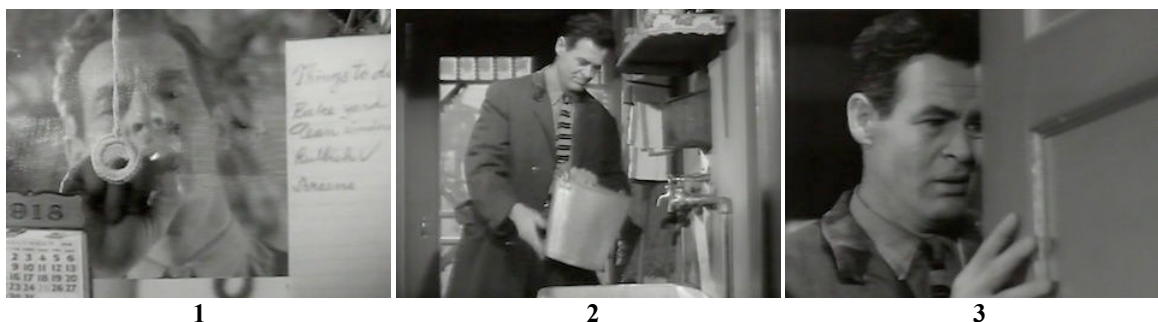
Howard Wilton (Robert Ryan), soldat rejeté par l'armée des États-Unis à l'entrée du pays dans la Première Guerre mondiale, devient homme à tout faire dans différentes maisons du territoire abandonnées par la population masculine. Perdant la mémoire de pans entiers de sa vie quotidienne, il est caractérisé par une personnalité double : d'un côté l'être avenant et enthousiaste pour son travail ; de l'autre le paranoïaque se sentant moqué ou rejeté partout où il passe, et répondant par la violence à ce qu'il estime être l'injustice du traitement dont il serait victime. Alors qu'il est engagé par Helen Gordon (Ida Lupino), veuve dont le mari a justement été tué en Europe au cours de la guerre, deux événements, au premier abord anodins, vont faire basculer Howard vers cette seconde personnalité. Il va dès lors retenir Helen prisonnière de sa propre demeure, et menacer la jeune femme dans l'espoir qu'elle accepte son installation définitive chez elle. Usant majoritairement des gros plans et d'une appréhension au plus près de l'expressivité du visage de Robert Ryan, *Beware, My Lovely* y ajoute néanmoins une série d'apparitions de l'acteur en pure présence physique, qui complètent la dynamique actorale visant à transmettre toute la névrose qui habite le personnage, en même temps que ses conséquences tragiques.

a. Travail interrompu

L'ouverture du film propose deux éléments inattendus qui se répondent. D'abord, le personnage d'Howard Wilton est donné à voir pendant qu'il est en train de faire le ménage, assujéti au décalage qui s'instaure entre la massivité naturelle de Ryan, et cette activité en particulier – Howard étant qui plus est occupé à travailler avec une grande application, dans un mélange de précision, de rapidité et d'efficacité. La seconde surprise viendra de la découverte par Wilton d'un cadavre de femme dans un placard, tandis qu'il

³⁷ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.366.

range les quelques outils employés pour nettoyer l'endroit une fois sa tâche accomplie. La terreur qui s'empare alors du visage de Ryan fonctionne en écho à celle du spectateur dans un processus d'identification, mais la fuite du personnage dans la foulée, sous-entendant chez ce dernier un sentiment de culpabilité, amènera au retour presque instantané de la sensation de défiance créée quelques secondes plus tôt par la disjonction entre le physique de l'acteur, et le métier de celui qu'il incarne.



Le plan inaugural de *Beware, My Lovely* fait une allusion immédiate à la double personnalité d'Howard Wilton : d'un côté est présentée son application presque maniaque dans le travail (il gratte avec prudence une minuscule trace de saleté sur une fenêtre, activité à laquelle Robert Ryan apporte une concentration toute particulière) ; de l'autre, plus métaphoriquement, le visage qui apparaît flouté derrière le carreau de la vitre suggère déjà une psyché trouble [1]. Homme à tout faire, Howard est consécutivement dépeint via un corpus de gestes en rapport avec son métier (vider les seaux qui servent aux serpillières, cirer le sol ou encore dépoussiérer les étagères), gestes que Ryan s'applique à retranscrire avec la plus grande spontanéité possible, ce qui ajoute à l'écart entre sa puissance corporelle intrinsèque, et le prosaïsme de la situation [2]. La découverte du cadavre dans la remise interrompt néanmoins brusquement le balisage du quotidien du personnage : l'acteur relâche lentement la porte que Wilton agrippait pourtant avec assurance au moment de l'ouvrir, et le visage traduit de manière concomitante toute la détresse qui s'empare d'Howard (les sourcils se froncent, les orbites sont rentrées, la bouche marque une moue de dégoût et la tête recule doucement) [3].

Si la caractérisation d'Howard Wilton en être prisonnier d'un désordre psychologique sévère n'est donc pas encore actée dans cette introduction, la tonalité générale de la scène déploie bel et bien quelques indices dans cette direction. Ce que le spectateur suppose être un meurtre n'est certes pas montré, mais l'effet qui se dégage de la présence de Ryan/Wilton questionne inmanquablement. La fuite éperdue du personnage viendra accentuer les doutes à son sujet, le tout alors que la musique du générique et le titre même du film étaient déjà porteurs d'un sentiment de danger. Toutefois, ce n'est qu'après les quelques instants passés chez Helen Gordon, où Howard atterrit suite à une ellipse dans le récit (ellipse faisant écho à celles de la mémoire défectueuse du personnage), que sera confirmée la présence de la malveillance derrière le masque de

l'enthousiasme, et que se révélera la démence qui se cache à l'abri de l'employé consciencieux.

b. Psychose

Le glissement d'une entité vers l'autre est précipité par deux rencontres : la première avec un homme qui s'apprête à partir de la maison d'Helen au moment où Wilton arrive, et qui se moque un peu de lui sur le pas de la porte ; la seconde avec la nièce d'Helen Gordon, qui lui fait remarquer qu'il ne fait pas un métier très masculin. Si le personnage incarné par Robert Ryan semble résister avec difficulté à l'observation par laquelle il est accueilli dans la demeure, la remise en cause de sa virilité le renverra quant à elle directement au refus par l'armée de l'intégrer, et agira en élément déclencheur prompt à faire surgir le versant sombre de sa personnalité. À partir de là débute le combat de la jeune femme pour tenter d'apaiser Howard, celui-ci étant traversé par intermittence d'une modération dont ni Helen, ni le spectateur, ne sauront jamais vraiment discerner si elle est sincère.

Ryan déploie en conséquence tout au long de ce deuxième acte, corollairement au registre expressif attendant aux affects de la folie, de brusques retours vers une normalité plus ou moins feinte, les modulations permanentes de sa voix intervenant en outre pour servir cet objectif, l'acteur passant d'une série de hurlements graves à une combinaison de chuchotements à peine audibles³⁸, et d'un ensemble de soubresauts vocaux à une coloration plus douce des mots³⁹. Les gros plans qui captent avec obstination cette somme d'actions de jeu seront par ailleurs rythmés par la convocation du corps de l'acteur, les opérateurs cinématographiques transformant ce dernier jusqu'à faire d'Howard Wilton une créature aussi spectrale qu'imposante, déployant ainsi une image exhaustive des tourments qui caractérisent le personnage.

³⁸ « Je travaille toujours dur mais personne ne le remarque. » / « *I always work very hard but nobody notice.* »

³⁹ « Je ne crois pas avoir jamais aimé personne, et je sais que personne ne m'a jamais aimé. » / « *I think I've never loved anyone, and I know no one ever loved me.* »



4



5



6



7



8



9



10



11



12

La naissance de la désorientation chez Wilton est traduite par Robert Ryan comme si une entité étrangère prenait progressivement le contrôle du personnage. Le long gros plan qui en témoigne concentre l'attention du spectateur sur l'expressivité du visage, tout comme sur la transpiration soudaine qui jaillit sur la peau par un simple effet de montage (elle était absente du plan précédent). Le regard est fixe mais perdu, les lèvres sont maintenues légèrement entrouvertes, le front se ride [4]. Au fur et à mesure que le temps s'écoule, toute forme de volonté semble quitter Howard : le visage de Ryan est de plus en plus blanc, l'astriktion induite par la contraction du front s'échappe, l'œil est égaré, et l'aspect lisse de l'ensemble donne à voir une personnalité en train de s'absenter [5]. À cette lente décomposition répond un sursaut soudain, Howard Wilton entrant en lutte contre lui-même : l'acteur appose une de ses mains sur ses tempes, et saisit un balai de l'autre pour se redresser, impliquant que le personnage ne veut pas céder à un état dont il connaît les répercussions néfastes [6]. C'est pourtant bien l'aliénation qui va finir par l'emporter. L'acteur serre alors la mâchoire tout en laissant apparaître ses dents, les yeux noirs sont exorbités, et la tension mêlée de paranoïa et de volonté de supériorité qui habite Wilton est sans équivoque [7]. C'est aussi par l'intermédiaire de différents types d'appréhension du physique de l'acteur qu'Howard émerge en créature menaçante. Qu'il s'agisse du fondu enchaîné qui superpose le visage de Robert Ryan au regard suppliant d'Ida Lupino [8] ; de la corporalité massive soutenue dans toute son imposante présence par un effet d'assimilation au décor [9] ; ou encore du moment où le faciès de Ryan/Wilton surgit dans le miroir d'un des couloirs de la maison [10] : tout est fait pour transmettre un sentiment d'inéluctabilité. L'apogée du drame interviendra quand Howard se retrouvera tout proche de tuer Helen, le simple choix de l'arme, une paire de longs ciseaux, ajoutant à la violence de son intention. Lorsque Wilton s'apprête à frapper mortellement, il fige néanmoins son geste, tandis que la rugosité du visage de l'acteur se détend lentement, et que la peur commence à surgir sous le masque [11]. Reprenant conscience, Howard tente de sortir de la

pièce, et Robert Ryan appose à ce moment-là au personnage la même expression de dégoût et de crainte que lors de sa découverte d'un cadavre en ouverture du film [12].

Howard Wilton finit donc par retrouver ses esprits, mais le danger qu'il constitue ne s'efface pas pour autant. Oublieux de ses méfaits, le personnage va en effet continuer à être caractérisé de façon dérangeante pour le spectateur, ce sous la forme d'un passage de relais. Si Ryan fait bien revenir par le jeu tout le côté avenant de l'homme de maison, abandonnant l'expressivité haineuse qui le singularisait précédemment, la convocation du physique de l'acteur dans un registre inquiétant perdure, maintenant effectif le souvenir des scènes au cours desquelles Howard feignait le désespoir pour mieux se rapprocher d'Helen.

c. L'ombre d'un doute

Le dernier acte de *Beware, My Lovely* se concentre en effet sur le retour à la normale de Wilton, et sur la possibilité qui s'offre désormais à Helen Gordon de lui faire quitter les lieux. Howard, dont la crise de délire a été recouverte par l'amnésie, est ramené par l'acteur à son point de départ : le visage est plus calme, les gestes plus ordinaires, la voix plus posée. Il s'en dégage même une timidité touchante lorsqu'il est désolé de ne pas retrouver la clé de la porte de la maison pour partir, alors qu'il l'a lui-même confisquée avec autorité peu de temps auparavant. Pour autant, Ryan/Wilton est aussi capté à intervalle régulier dans l'ombre, ou encore par l'intermédiaire de reflets déformants, qui viennent signifier que la psyché torturée, même dormante, ne s'est pas évaporée à la suite de l'incident – comme si la pellicule elle-même paraissait dorénavant contaminée par la folie, et que « l'autre » Howard Wilton était passé derrière la caméra. Si Helen Gordon sera effectivement sauvée, Howard finissant par s'en aller de chez elle, le personnage incarné par Robert Ryan ne reste donc pas moins sujet à caution jusqu'au bout pour le spectateur. La dynamique actorale, qui passe d'une concordance entre ce que transmet l'acteur et son appréhension, à une disparité entre l'expressivité de Ryan et les plans qui en rendent compte, permet donc ici d'ouvrir au constat de la permanence du trouble qui caractérise Wilton jusque dans ses dernières apparitions.



13



14



15

Alors que l'accès de fureur est totalement éteint, Howard continue de surgir sous l'angle du personnage dangereux qu'il a pourtant cessé d'être. Il est d'abord caché dans l'ombre au moment où il sort de la cave dans laquelle il vient de retrouver son manteau [13], puis se fait reflet oppressant dans les décorations du sapin de Noël qui orne le salon d'Helen (il arrivera d'ailleurs devant la jeune femme assoupie jusqu'à ce que le vêtement que Ryan porte à la main obstrue complètement le cadre, ajoutant à la configuration inquiétante de la situation) [14]. La répétition de ce type d'apparition instaure un doute à l'instant où l'on revient au gros plan. L'effet Koulechov s'imisce maintenant dans le face-à-face qui s'opère entre Ryan/Wilton et le spectateur, quand bien même l'expressivité de l'acteur n'est plus traversée des affects de la violence [15].

Film sous le signe du deux (les deux personnalités de l'homme de maison, le huis clos à deux personnages, le duo de facteurs déclencheurs, les allers-retours constants entre les deux étages de la demeure d'Helen), *Beware, My Lovely* s'appuie sur la capacité tout en césures du jeu Robert Ryan, pour donner à voir alternativement l'aliénation la plus sévère, et la conscience professionnelle la plus attachante, le tout dans le creux d'une ellipse. En mettant à égalité ces deux aspects de son personnage, l'acteur déploie un équilibre qui échappe à tout manichéisme, et fait d'Howard Wilton un être de fiction qui, s'il reste bien l'antagoniste du film, témoigne aussi de ce que peut être la maladie mentale avec précision.

H - Folie en extérieur : *The Naked Spur* (Anthony Mann, 1953)⁴⁰

Première des trois collaborations entre Robert Ryan et Anthony Mann⁴¹, *The Naked Spur* relate la pérégrination à travers les Rocheuses de cinq personnages après la capture du criminel Ben Vandergroat (incarné par Ryan) et de son amie Lina Patch (Janet Leigh). Howard Kemp (James Stewart), cowboy sombre au passé tragique, Roy Anderson (Ralph Meker), militaire sudiste démobilisé pour mauvaise conduite, et Jesse Tate

⁴⁰ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.366.

⁴¹ Avant *Men in War* et *God's Little Acre*, dont il sera question un peu plus loin.

(Millard Mitchell), vieux chercheur d'or désabusé, se retrouvent en effet par hasard à coopérer pour escorter Ben vers la ville la plus proche, dans l'espoir de partager ensuite la prime promise pour son arrestation. Robert Ryan hérite donc de l'antagoniste autour duquel s'articule le film, et en propose une apparition inattendue, tendant vers un burlesque dont il semble avoir pris l'entière responsabilité⁴². Immanquable, l'acteur est appréhendé à l'écran en regard de la souplesse hystérisée qu'il y déploie, et qui se fait aussi bien corporelle que gestuelle, expressive, ou vocale. Ce qui n'est d'abord que la caractérisation de l'insouciance absurde de Vandergroat face à ses geôliers va toutefois rapidement se faire la traduction de sa folie, et du jeu de Ryan va progressivement se dégager quelque chose de plus déconcertant que comique, de plus sardonique que clownesque, pour culminer en une explosion de cruauté inique lors de la conclusion du récit. La dynamique actorale mise en œuvre par *The Naked Spur* est ainsi celle d'une certaine forme de dissonance, prise dans une plastique distendue recouverte *in fine* des affects de la démence.

a. Immaturité

La souplesse désarticulée qui occupe Robert Ryan semble être, au moins dans un premier temps, le signe de l'immaturité dédaigneuse et désorientée de son personnage. Ben paraît au départ absolument inconscient de ses actes comme de la situation dans laquelle il se trouve, et le mouvement permanent proposé par l'acteur (corps leste, gestes improbables, visage grimaçant) absente le sérieux de cet homme aveugle à tout réel. Le sourire, d'usage en toute circonstance, constitue l'appui premier de cette instabilité que Ryan transmet à Vandergroat. L'hilarité a même une incidence jusque sur la voix de l'acteur, qui rythme ses répliques de rires sarcastiques entre chaque mot prononcé, chaque verbe lancé, chaque phrase mal articulée, en plus de surligner les affirmations volubiles du personnage par la tonalité sudiste dont il lui emplît la bouche. C'est une voix à la diction traînante, lancinante et mâchée, qui déclame en décalage complet avec la gravité de la conjoncture dans laquelle Ben, à la fois imprévisible, irrévérencieux et fuyant, se retrouve pourtant à l'instant de sa capture. Donné à voir aussi bien abscons qu'immanquablement

⁴² « [Anthony Mann] ne disait rien, il était incapable de vous expliquer quoi que ce soit. [...] Cela ne me gênait guère, mais je comprends que pour certains, il devait être très difficile de travailler avec lui, surtout pour les jeunes. » in NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, *op. cit.*, p.57.

présent, en retrait comme continuellement rôdant, discret mais jaillissant parfois au dépourvu, Ryan/Vandergroat instaure peu à peu un doute quant à ses motivations réelles, ses apparitions remuantes contrastant fortement avec la tonalité dans laquelle baigne le reste du film.



Dès sa première apparition, Ben Vandergroat est présenté comme étranger à toute forme de peur ou de rationalité. Alors même qu'il est piégé en haut d'une falaise escarpée et confronté à toute l'agressivité d'Howard Kemp, Ryan introduit en effet le personnage comme si la situation n'était pour ce dernier qu'un divertissement : les bras croisés, débraillé, mal rasé, le corps détendu, assis contre un arbre avec un sourire en coin, Vandergroat semble attendre goguenard le déroulement des événements [1]. Lorsque Ben est surpris en train de réfléchir, l'acteur en expose les pensées par différents gestes (le cigare qui roule sur la joue, la main qui vient gratter le menton) et par une expressivité (les yeux plissés, les sourcils exagérément relevés, le sourire pincé ou au contraire largement appuyé) qui soulignent tout le caractère rusé de Vandergroat [2 & 3]. Le rapport ambigu de Ben à Lina, fille d'un de ses anciens amis mort et qu'il dit protéger, mais dont il se sent plutôt propriétaire, est sans cesse rappelé par le geste des bras de l'acteur enlaçant la jeune femme, faisant bien de celle-ci une captive, d'abord consentante, puis se rebellant face au constat de la folie grandissante de Vandergroat [4]. Ben voyage par ailleurs avec ses compagnons non désirés sur un âne, tandis que tous les autres personnages sont à cheval. Comme une confirmation du burlesque qui occupe le physique de Ryan, la taille de l'acteur, en décalage avec la petitesse de l'animal, complète le ridicule déplacé qui caractérise le criminel [5]. Le burlesque passe aussi par le corps, comme à l'instant où Howard Kemp se redresse brusquement en même temps que Vandergroat, et le menace d'une arme. Le criminel ne trouve alors rien d'autre pour expliquer son attitude soudaine que sa volonté de s'étirer. Les épaules qui remontent, simulant un exercice de gymnastique d'autant moins convaincant que Ben a les mains liées, le corps qui se trémousse, la moue moqueuse pour celui qui le met en joue : l'acteur traduit là le manque de sérieux du personnage face à l'éventualité de la mort [6].

Ce burlesque, édifié par Ryan dans un cadre non comique, détonne donc en comparaison du jeu des autres acteurs, particulièrement lors des tête-à-tête qui opposent Vandergroat à Kemp, le personnage incarné par James Stewart se positionnant à l'opposé de celui de Robert Ryan, tant par les éléments qui l'éclairent narrativement, que par le sérieux que lui appose la star. Ben, sentant qu'il devient un sujet de discorde pour le groupe, s'amuse qui plus est à tenter de faire se retourner les uns contre les autres ses différents membres. Déblatérant sur l'inanité de la vie, envisageant la violence, voire le meurtre, sous couvert de distraction, il cherche épisodiquement à corrompre ses camarades par son nihilisme avec l'idée de provoquer entre eux un conflit dont il pourrait sortir vainqueur.

b. Démence

Le décentrement de plus en plus troublant de Vandergroat – induit par une accentuation du jeu de Ryan comme par les multiples échelles de plans qui en rendent compte – installe crescendo une tension palpable dans ce huis clos à ciel ouvert, tension qui s'avérera propice au dévoilement de la folie du personnage (même si ce dernier essaye de faire croire jusqu'au bout qu'une certaine capacité à l'empathie l'habite, notamment au travers de son attachement, en réalité feint, pour Lina Patch). C'est lors de l'ultime séquence du film que Ben Vandergroat révélera enfin sa véritable nature, ne laissant dès lors plus aucune hésitation quant à l'orientation destructrice de sa démence, celle-ci éclatant au grand jour par une série d'actes suffisamment cruels pour aller jusqu'à remettre en perspective la caractérisation de tous les autres personnages par le spectateur, pourtant ambigus eux aussi (Roy Anderson a été rejeté de l'armée suite à des accusations de viol, Jesse Tate ne pense qu'à son impossible quête d'or, et Howard Kemp est prisonnier de son obsession pour la prime prévue dans le cadre de la capture de Ben).

Surtout, malgré le sadisme dont Vandergroat va faire preuve dans la conclusion de *The Naked Spur*, il sera toujours soumis au même burlesque de la part de Robert Ryan, l'écart ainsi instauré offrant une image de la violence absolument détachée de toute forme de logique, de sens ou de pensée. La sauvagerie abrupte et sèche, quasiment irréaliste, de la dernière séquence du film, va même recouvrir l'être fictionnel, à la fois dans l'instant et rétrospectivement, d'un caractère proprement diabolique. Le costume rouge de Robert Ryan, ses sourires réguliers et enthousiastes, la jubilation expressive, le regard délirant, la

voix aussi affirmative que mielleuse : tout chez l'acteur, en sus de la situation narrative, participe à déployer de Vandergroat une représentation des plus dérangées comme des plus dérangeantes, qui fait un retour complet sur l'im maturité d'abord supposée du personnage.



Alors que Roy menace de pendre Vandergroat sans sommation, le visage de celui-ci se marque du large sourire de Robert Ryan. Quand bien même le personnage a déjà la corde au cou, rien ne semble l'effrayer [7]. Guetté ensuite par le fusil de Jesse, Ryan/Vandergroat rit à nouveau au danger de sa propre mort [8]. Toutefois, c'est en fin de parcours que l'acteur exposera véritablement tout le sadisme qui caractérise profondément Ben. Alors qu'il a pris Lina Patch en otage et tué brusquement Jesse sans aucune sentence préalable, Vandergroat décide en effet de faire du corps du vieil homme un appât pour attirer Anderson et Kemp. S'en suit un échange avec Lina marqué du sceau d'un rire qui ne trompe plus : « Je te promets qu'il a l'air plus heureux que toi ! Allongé là, tranquillement sous le soleil... Il n'aura plus jamais faim, ne voudra plus jamais quelque chose qu'il ne peut pas avoir. On ne peut pas en dire autant⁴³ ! » Et un peu plus loin, pendant que la jeune femme lui rappelle que Kemp lui a sauvé la vie quelque temps auparavant alors que rien ni l'y obligeait : « Je me souviens de ce qui m'arrange⁴⁴ ! » [9].

Le désassortiment entre l'exaltation ludique que Ryan transmet lors de cette dernière scène à Ben, et le chaos meurtrier dont le criminel est la cause, met bien subitement à distance le personnage⁴⁵. Vandergroat, présence qui surgit presque trop distinctement à l'écran, est au bout du compte si possédé par l'incarnation qu'il se sépare de toute forme d'humanité. Entité diabolique faisant de la violence un loisir, le personnage est un marqueur esthétique détonnant, et constitue la singularité première du film, ce d'autant plus que Robert Ryan n'avait encore jamais fait montre d'un tel registre de jeu à l'époque. En cela, *The Naked Spur* est un jalon essentiel de sa filmographie.

⁴³ « *I swear he looks happier than you do ! Lying there, peaceful in the sun... He ain't never gonna be hungry again, never want anything he can't have. That's more that we can say !* »

⁴⁴ « *I remember what suits me !* »

⁴⁵ Toute proportion gardée, il y a dans le personnage comme dans le jeu de Ryan quelque chose qui n'est pas sans rappeler certaines incarnations du Joker dans la série *Batman*, notamment celles de Jack Nicholson (*Batman*, Tim Burton, 1989) ou d'Heath Ledger (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008).

I - Robinson Crusôé : *Inferno* (Roy Ward Baker, 1953)⁴⁶

Prévu pour une technologie qui n'était pas encore très répandue au moment de sa sortie (la projection en trois dimensions) et long-métrage avare en dialogues, *Inferno* fut un échec tant public que critique, que Robert Ryan plaçait pourtant au cœur de son panthéon personnel⁴⁷. Le personnage que l'acteur y incarne (Donald Carson, un homme abandonné par sa femme en plein désert parce qu'elle désire fuir avec son amant), est appréhendé au travers d'une série de plans au mouvement restreint (la 3D n'étant pas vraiment prévue à l'époque pour gérer les travellings ou les panoramiques), et se retrouve effectivement privé de tout dialogue en raison même du postulat narratif du film. Ryan est donc dans *Inferno* un être « aphone » (mais pas entièrement muet, puisque le personnage détaille en voix off ses pensées dans la foulée de ses actes à l'écran), et évoluant dans une solitude qu'une succession de plans fixes à la lumière toujours vive donne à voir avec un grand dépouillement.

a. Contre la nature

La dynamique actorale du film s'appuie en un premier temps sur l'apparition corporelle de l'acteur, ainsi que sur ses gestes, Robert Ryan s'appliquant à transmettre physiquement au spectateur toutes les difficultés concrètes auxquelles doit faire face son personnage. Le cadre le convoque en outre en pied à de nombreuses reprises, à la fois pour rendre compte dans leur globalité de ces diverses actions de jeu (qui nécessitent une échelle de plan relativement large), et pour mieux dépeindre l'isolement de Carson dans le désert qui l'encercle à perte de vue. La caractérisation de ce millionnaire en lutte face à la nature se déploie conjointement par l'intermédiaire du costume et du maquillage, en particulier en ce qui concerne les traces du passage du temps. La barbe qui pousse et les vêtements qui se salissent, tout comme la peau de plus en plus tannée par le soleil, témoignent, à même les traits de l'acteur, de la durée du combat de Donald. Cette traversée d'un espace dépeuplé, de l'immobilisme initial en attente des secours jusqu'à la

⁴⁶ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.367.

⁴⁷ « Le meilleur de mon travail à l'écran ce fut *Crossfire*, *The Set-Up*, *God's Little Acre*, et un film dont personne n'a entendu parler appelé *Inferno*, que j'ai fait pour la Fox. » / « *My best screen work were Crossfire, The Set-Up, God's Little Acre and a picture nobody ever heard of called Inferno which I made for Fox.* » RYAN Robert, « Acts of Birth », *Films and Filming*, Londres, mars 1971, p.28.

conquête d'une certaine capacité d'adaptation à la situation, est également soumise à un handicap constant. Carson a en effet la cheville brisée dès l'ouverture du film, et les mouvements du corps de l'acteur sont donc articulés à une contrainte. C'est dès lors encombré de celle-ci que Robert Ryan déploie toute l'obstination acharnée du millionnaire face aux différents obstacles que ce dernier rencontre sur son trajet.



Donald Carson doit d'abord compenser la fracture de sa jambe par toute une série d'inventions lui permettant de continuer à avancer. Ainsi, de nombreux gestes utilitaires (fabrications de cordes, emploi de bâtons pour attraper les objets, et bien sûr confection d'une attelle) sont montrés avec insistance tout au long du film. Ces gestes répétés sont déployés par l'acteur avec un mélange de précision et de volonté, et se font vecteurs de l'aspiration de Carson à se sortir vivant du désert [1]. Viennent par ailleurs les instants de mise en danger du personnage. Qu'il faille lutter contre la chaleur, faire un feu de nuit, ou abattre un animal sauvage, l'invalidité a pour conséquence d'offrir une difficulté supplémentaire à Donald face aux défis que lui propose la nature. C'est alors le torse, que Robert Ryan fait pivoter seul sur son axe, ou bien le pied gauche, qu'il attrape pour le déplacer tel un poids mort, qui vont traduire le handicap du millionnaire – handicap qui ne le fera pas pour autant abandonner [2]. Le dernier tiers du film, enfin, fera état d'un corps en symbiose avec la nature. Après de nombreux jours passés en solitaire, Ryan/Carson semble en effet ne plus faire qu'un avec le désert : le costume et le visage deviennent à l'image du lieu, se teintant de la couleur du sable, et le corps de l'acteur indique alors une adversité que Donald Carson a su apprivoiser [3].

Ce personnage au mouvement entravé et prisonnier de l'isolement le plus absolu, contraint de s'adapter avec ingéniosité à la situation dont il est victime, et dont la volonté est mise à l'épreuve en permanence, se transforme donc peu à peu en une sorte de créature caméléon, qui n'est pas sans évoquer l'imaginaire iconographique associé à Robinson Crusoé. Délivrant un être minéral et abîmé, Robert Ryan transfère par le jeu toute la pesanteur difficilement mobilisable du physique du personnage, ce dernier devenant progressivement aussi abrupte que la nature qui complique sa progression, et cela sans aucun recours à la voix, si ce n'est quelques cris de désespoir en ouverture de l'expédition (cris repris çà et là lorsque le millionnaire échoue dans l'une de ses entreprises). C'est toutefois ce retour à l'état sauvage qui sortira Carson de toute aspiration vengeresse envers

son épouse, la victoire obtenue sur le désert se révélant aussi comme une victoire sur lui-même.

b. Face à soi-même

Les gros plans dans *Inferno*, presque aussi fréquents que les plans d'ensemble témoignant de l'épreuve physique du personnage, ont donc cette particularité d'être recouverts par des répliques en voix off, se dépliant dans un dialogue constant avec l'image, et venant préciser l'intimité subjective de Donald parallèlement à l'expressivité proposée par Robert Ryan. Le procédé est original en ce sens qu'il est systématique : la voix off ne fait pas office de ponctuation, comme c'est le cas dans de nombreux films, mais accompagne invariablement le millionnaire dans sa lutte contre les éléments. La seconde phase de la dynamique actorale tient dès lors à une prise en charge de l'effet Koulechov par l'acteur en personne, puisque c'est bien aux remarques de sa propre voix que les affects qui traversent Carson sont nuancés à l'écran. On peut imaginer un travail en post-production organisé en fonction des réminiscences de ce qui devait être transmis du personnage par le jeu, muet lors du tournage, et une utilisation en surcouche de la voix, Ryan se livrant à diverses modulations sur ce qui avait été retenu de son apparition au montage. Des répliques données à Donald Carson par lui-même donc, mais aussi à l'acteur pour lui-même, en vue de la possibilité qui lui était ainsi offerte de compléter *a posteriori* le processus de caractérisation.

Cette parole réflexive accentue par exemple le sentiment de solitude qui étreint Donald au cours de son épreuve, mais aussi la présence de sa pensée – si tant est que par « pensée », on entende une conversation avec soi-même –, venant expliciter ou au contraire tempérer les trois expressions majoritairement apportées par Ryan à son personnage, à savoir la douleur, la surprise, et la détermination. Capable de surmonter non seulement l'agressivité passive du territoire sablonneux, mais aussi les idées sombres qui le hantent (vengeance, suicide), la subjectivité de Carson est bien sans cesse affinée par les ajustements délivrés via la voix, jusqu'à ce que son cheminement se construise en écho à celui qu'il emprunte physiquement.



La douleur est transmise par la mâchoire serrée, les yeux fermés et les muscles du visage crispés : tout est proposé par Ryan pour faire passer avec force expressivité reconnaissable les maux que subit le millionnaire (à commencer par l'instant où il doit remettre sa cheville en place avant d'entamer son périple) [4]. La surprise ensuite, est récurrente : image d'un homme peu habitué à ce type de situation, découvrant un espace nouveau à apprivoiser. Les paupières s'ouvrent en grand, le visage recule avant même le corps, les sourcils sont relevés, la bouche est pincée [5]. La détermination, enfin, passe par une fermeture faciale, lèvres closes, regard pénétrant, œil noir et front plissé [6].

À ces trois affects on peut ajouter la joie, souvent brève, qu'accompagne un large sourire de Robert Ryan lorsque Donald Carson découvre un élément à même de l'aider dans sa quête, ou réussit une avancée à laquelle il ne s'attendait pas. Dans tous les cas, il est frappant de saisir à quel point l'expressivité est ici intensifiée de façon paroxystique par l'acteur, d'une manière qui n'est pas sans rappeler le cinéma muet. Sûrement l'aspect mutique du personnage a-t-il poussé Ryan à forcer le trait, tout en sachant que le côté extrême de la situation narrative le ferait rester en deçà d'une certaine forme d'exagération, et que la parole viendrait toujours contraster le jeu par-dessus l'image. L'expressivité rehaussée fait du reste la balance avec les mouvements réduits et contrariés du corps, comme avec le côté relativement prosaïque des gestes déployés à l'écran.

Pour Robert Ryan, il s'agissait donc de retrouver là quelque chose de la pureté éloquente propre au cinéma des premiers temps (l'alternance entre plan d'ensemble et gros plan n'étant d'ailleurs pas sans accentuer l'aspect « cinéma muet » du film). Il lui fallait se convertir en support actif d'un homme « aphone », gêné dans ses déplacements durant la totalité du récit, et savoir aussi le surcaractériser en voix off, ce qui constitue en définitive un défi complexe pour un acteur. Il lui fallait faire de la survie solitaire de Donald Carson, Robinson du désert de Mojave capable de dépasser toute idée de vengeance, un acte épique en soi. Il lui fallait, enfin, transmettre les doutes et la douleur comme l'ingéniosité et le courage sans jamais avoir le secours d'un cadre singulièrement travaillé par la photographie. Autrement dit, *Inferno* permit à Ryan une incarnation aux problématiques uniques dans sa carrière, et de manière générale, peu de personnages

offrent à un acteur une opportunité si radicale de se mettre à l'épreuve – d'où qu'il ait pu considérer qu'il s'agissait d'un des êtres de fiction les plus intéressants qui lui ait été donné de jouer.

J - Un courage ordinaire : *The Proud Ones* (Robert D. Webb, 1956)⁴⁸

The Proud Ones brosse le portrait d'un marshal proche de la retraite prénommé Cass Silver (par Robert Ryan), donné à voir dans son quotidien de manière presque documentaire, et présent à l'écran de la première à la dernière minute – Sally (Virginia Mayo), sa fiancée, ne sera aperçue qu'au début et à la fin du long-métrage, tandis que le personnage du jeune Thad Anderson (Jeffrey Hunter) n'interviendra d'abord que ponctuellement, avant d'être plus présent lors du troisième acte de l'histoire. Construit sur une unité de lieu (une petite ville de l'Ouest américain), le film s'articule donc entièrement autour de la figure du marshal, tout en en décentrant l'héroïsme attendu. Silver émerge en effet d'une dynamique actorale qui le caractérise entre banalité et courage, et fait de sa bravoure l'incidence presque logique de son métier, bravoure qui sera mise à l'épreuve à l'instant où ressurgit un des ses anciens ennemis, John Barnett (Robert Middleton).

a. Quotidien d'un marshal

Ryan impose tout au long du film au personnage qu'il incarne une série de gestes usuels en rapport avec sa profession. Avare en inserts, *The Proud Ones* laisse le soin à l'acteur de cette composition de fond, tout en la rendant discrètement visible par de nombreux plans américains. Ce sont ces gestes, dont la répétition finit par caractériser Silver dans son quotidien, qui densifient la crédibilité de l'apparition pour le spectateur, Cass étant présenté à intervalle régulier dans ses diverses occupations. Cette quotidienneté se transmet par exemple dans le fait de sortir puis remettre ponctuellement l'arme réservée aux représentants de la loi dans un coffre-fort, dans la vérification par le personnage de la serrure du cadenas qui protège les fusils de son bureau, ou encore lorsqu'il veille à l'accrochage du pistolet de son adjoint au bout d'une chaîne. Les rondes effectuées par

⁴⁸ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.368.

Cass sont par ailleurs multiples, sans pour autant déboucher systématiquement sur une séquence à l'action soutenue. Les décors dans lesquels évolue Ryan sont aussi emplis d'objets visant à rendre plausible l'environnement professionnel de son personnage, et l'acteur, à différentes reprises, s'en saisit « l'air de rien » (il classe des documents ou range des boîtes en carton). On assiste même, à l'instant où l'un des hommes de Silver fait défection, au versement du solde de ce dernier, sans qu'à aucun moment l'échange ne porte sur la somme d'argent due. Autant d'actions de jeu recouvertes par les dialogues ou par la situation narrative de l'instant donc, mais qui n'en sont pas moins présentes partout en filigrane, et dont la permanence construit bien un regard excentré sur le héros du film, l'acteur mobilisant là un registre majoritairement prosaïque.



1



2



3



4

La grande taille de l'acteur et le costume coloré faisant rejallir le personnage parmi la foule, les rondes qu'effectue Cass Silver renseignent autant sur la quotidienneté du marshal qu'elles délivrent une image de la justice en marche [1]. Alors qu'il revient dans son bureau après une interpellation, Ryan/Silver vide soigneusement le barillet de son pistolet, puis ceux des armes de ses adjoints, en même temps qu'il discute des conséquences d'une arrestation venant d'avoir lieu [2]. Après avoir fait signer un témoignage à deux habitants, Cass le relit attentivement, avant que l'acteur ne se saisisse d'une boîte pour le classer avec d'autres documents [3]. Tout le quotidien du métier du personnage est synthétisé en un plan, un peu plus loin dans le film : Silver est à son bureau, encadré par un coffre à gauche et des fusils alignés à droite. Devant lui s'étalent aussi bien une arme que différents papiers, deux verres d'alcool, et l'étoile argentée d'un de ses *deputies*. Robert Ryan baisse le regard, jette un œil à cette dernière, l'attrape puis soupire, faisant passer l'idée que la journée de travail du marshal fut trop agitée à son goût [4].

Du fait de cette consistance discrète donnée aux tâches attenantes à son métier et transmises par les gestes de l'acteur, Cass Silver est donc amené à l'écran en dehors de toute représentation épique. Si ces actions de jeu ne sont pas particulièrement mises en valeur par le cadre, leur répétition caractérise Cass à plus forte raison qu'elles n'ont aucun autre objectif diégétique. Elles construisent le personnage et sont remarquées par le spectateur justement parce qu'elles sont convoquées loin de tout autre fonction immédiate. Ce rendu du quotidien ressortira d'autant plus qu'il contrastera avec certaines situations nécessitant, elles, un courage propre au métier de marshal.



5



6



7



8

Lors de sa première apparition, Cass Silver explique à de nombreux cowboys se rapprochant de la ville qu'il ne veut pas avoir de problèmes avec eux. En majesté sur son cheval, l'étoile dorée reflétant le soleil, la magnificence de l'horizon dans son dos, l'acteur « n'a plus qu'à » dire son texte [5]. Le métier de marshal peut néanmoins se révéler dangereux, comme en témoigne la première altercation de Cass dans le saloon de la ville avec les hommes de Barnett : blessé à la tête, le sang qui restera longuement présent sur le crâne de Ryan/Silver ne manquera pas de le surligner. Le personnage intègre pourtant ce type de risque à son activité, et l'acteur en traduit toute la dignité par un regard pénétrant sur ses adversaires. Le liquide rouge vif, plus symbolique que douloureusement réaliste, pointe là le courage non revendicatif mais assumé du marshal [6]. Les face-à-face avec les criminels, toujours filmés de profil du côté de l'insigne, captent par ailleurs Ryan dans toute sa sculpturalité. Grande taille, dessin des épaules, mouvements restreints : la simple densité corporelle de l'acteur absente toute peur du personnage en situation de conflit [7]. Enfin, au moment où Silver se décide à aider Thad Anderson à se perfectionner au tir (alors que ce dernier hésite encore entre prendre sa relève et le trahir), c'est la situation narrative, en accord avec l'échelle du plan, qui exprime l'intrépidité : l'acteur a seulement à tourner le dos de façon manifeste au jeune homme à plusieurs reprises [8].

La complémentarité contrastante entre quotidienneté et courage est donc ce qui caractérise le plus singulièrement le protagoniste principal de *The Proud Ones*, et c'est la présence de Robert Ryan comme son appréhension qui en opère la synthèse. L'acteur porte ici l'aspect quotidien du personnage par l'entremise de différents gestes crédibles, équivalents à ce que serait l'arrière-plan dans la composition du cadre pour un réalisateur (même l'utilisation de la voix reste plutôt neutre), tandis que parallèlement, les autres opérateurs cinématographiques apportent une succession d'apparitions en majesté de Ryan (costume, maquillage, gros plans iconiques et photographie, principalement) qui magnifient Ryan/Silver. Pour le spectateur, c'est dès lors un homme relativement commun qui est convoqué au travers du jeu, mais bien réinvesti d'une stature héroïque par la façon dont l'acteur est mis en valeur.

b. Intime faiblesse

Seules les crises de cécité soudaines qui frappent le marshal à trois reprises au cours du récit brisent cette dialectique, et exposent une intimité qui est aussi une faiblesse dans le cadre de l'activité du personnage. Dans la navigation entre ordinaire et courage, ces crises introduisent brusquement une fissure chez Cass. L'occasion d'un surgissement du jeu éloquent pour Robert Ryan, passant tant au travers de l'expressivité du visage, que des gestes ou de la corporalité. Les séquences qui en rendent compte font alors se rejoindre et l'acteur, et les autres opérateurs filmiques, dont les fonctions respectives étaient jusqu'alors divisées dans le processus de caractérisation – en témoignent l'emballement du montage et la multiplication des plans lorsque Ryan outrepassé soudainement le registre du quotidien. Ces trois instants en rupture éclairent ainsi Silver d'une vulnérabilité imprévue, dont le rendu singulier en regard de la dynamique actorale à l'œuvre dans le reste du film va avoir pour effet d'accentuer l'empathie ressentie par le spectateur à son endroit.



9



10



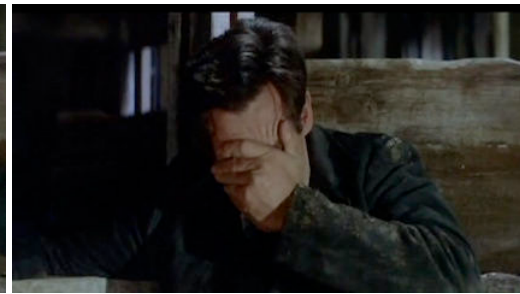
11



12



13



14

La première crise survient dans le bureau du marshal. Cass cherche alors à ramasser à tâtons son étoile en argent tombée au sol, métaphore d'un pouvoir perdu à l'instant où la cécité intervient. Ryan traduit cet affaiblissement comme s'il incarnait un homme devenu aveugle : les mains s'efforcent de trouver où se raccrocher, la tête est maintenue droite, les genoux sont pliés, le corps est encombré et craintif [9]. Une fois le personnage assis, le fait par l'acteur de se frotter les yeux insiste sur le caractère physique du handicap, dans une alternance de gros plans et de plans moyens [10]. La deuxième crise intervient alors que Silver est poursuivi par les hommes de Barnett. La ruelle est sombre, l'escalier derrière lequel se cache le marshal rappelle les barreaux d'une prison, et quand Ryan s'effondre le long du mur, ses mains saisissent à nouveau son visage [11]. À l'instant où elles se retirent, c'est une image de douleur que l'acteur imprime à l'image, haletant, tendant la mâchoire et plissant les yeux [12]. Pris en un crescendo dramatique, la troisième et dernière crise intervient alors que Cass donne l'assaut avec Thad sur la grange qui abrite les criminels. C'est la peur qui cette fois s'empare du visage de Robert Ryan : la bouche est entrouverte, le regard perdu, le cou comme rentré à l'intérieur du corps, le personnage essayant de se cacher [13]. Un nouveau geste de la main sur les yeux traduit dorénavant la frustration, l'acteur appuyant violemment sur ses tempes [14].

Ce surgissement d'un handicap anéantissant temporairement la bravoure est le signe d'une figure héroïque usée par le temps, qui n'est plus au faîte de sa gloire passée. C'est du reste cette fragilité qui forcera le marshal à se mettre en quête d'un successeur. Thad Anderson, possibilité d'une certaine forme de rédemption pour Silver puisque fils

d'un ancien criminel que le marshal a abattu par le passé, viendra dès lors s'inscrire dans la filiation du personnage incarné par Ryan, processus que *The Proud Ones* déploiera notamment sous la forme d'un effet de résonance mis en place à partir du physique approchant de Robert Ryan et de Jeffrey Hunter.

c. Du duel au duo

Jeune homme tourmenté semblant hésiter entre deux figures paternelles (Silver d'un côté et Barnett de l'autre), Thad Anderson surgit à l'écran toujours frappé du bleu translucide des yeux de Jeffrey Hunter, contrepoint flamboyant au marron plus ordinaire de l'œil de Robert Ryan. Ce contraste ne masque toutefois pas l'écho qui s'installe lors des face-à-face entre ces deux visages comparablement carrés, aux fronts largement dégagés, aux lèvres similairement droites, et au plissement de paupières équivalent. La décision d'Anderson de rejoindre le marshal est ainsi tout autant motivée par l'arc narratif qui les fait peu à peu se rapprocher, que graphiquement dessinée via la surimpression des visages, métaphore visuelle de la possibilité d'une paternité. En forçant le trait, on irait presque jusqu'à dire qu'Hunter/Anderson pourrait être l'enfant de Ryan/Silver et de Mayo/Sally.



15



16



17



18

Au moment de la première rencontre entre les deux personnages, Hunter/Anderson domine la scène en haut d'une volée de marches, dont il ne descendra pas pour pouvoir rester plus grand que Ryan/Silver. La diagonale ainsi constituée est toutefois brisée par les gros plans qui suivent, et qui

les ramènent à égalité grâce au champ-contre-champ. Cependant, au calme et aux vêtements bien mis du marshal répond l'image encore sauvage du jeune premier : confrontation de présences que tout oppose alors, mais atténuée par les différents rappels qui sont donnés à voir entre les deux visages [15 & 16]. Après s'être décidé à faire équipe avec Silver, le jeune homme va systématiquement être présenté à ses côtés dans les plans qu'ils occupent conjointement. Réunion soulignée par le cadrage donc, qui fera dès lors fi des profils pour retrouver une frontalité en partage. Les personnages sont dorénavant habillés presque de la même manière, et la transmission, à la fois du pouvoir et de l'héroïsme du marshal, est à l'œuvre [17 & 18].

Le rapport entre les deux personnages, souligné par la position respective des acteurs qui les incarnent dans les scènes où ils sont réunis, glisse donc du duel, signifié par les profils ou les champs-contre-champs, au duo, lorsque Robert Ryan et Jeffrey Hunter sont enfin captés côte à côte. L'apparition presque ininterrompue d'Hunter/Anderson dans le dernier tiers du film est par ailleurs prise dans l'empreinte de la quotidienneté qui caractérise le marshal : Cass fait faire des rondes à Thad, lui propose une arme qu'il va chercher dans son coffre, et lui apprend comment réagir face aux situations qu'il va désormais rencontrer du fait d'avoir choisi d'épingler l'étoile à son gilet. Le processus de transmission du métier – et du courage nécessaire pour le faire convenablement – est alors soutenu à parts égales entre les activités partagées, et la ressemblance entre les acteurs, matinee du tranchant de la couleur des yeux de Jeffrey Hunter. Le final, qui voit Thad Anderson occuper seul l'artère principale de la ville, signe d'ailleurs l'aboutissement du processus : la continuité est à l'œuvre dans le renouvellement et, pour la première fois du film, Ryan peut s'éclipser de l'image.

Le fait que les actions de jeu qui visent à caractériser Cass Silver tiennent d'abord à une crédibilité propre à la dynamique actorale de *The Proud Ones* n'aura sans doute pas aidé à la réminiscence de l'apparition de Robert Ryan dans ce film en particulier. L'acteur articule pourtant son personnage à un registre gestuel dont le côté « habituel » est trop obstiné pour être hasardeux, la précision trop identifiable pour être aléatoire. Il fait par ailleurs de son physique un support à même de dégager une certaine image du courage, sans autre maniérisme que celui de sa simple appréhension. Personnage interrompu par le surgissement d'une faiblesse qui le pousse à passer le relais à un « fils », du reste incarné par un acteur qui est aussi d'une nouvelle génération, *The Proud Ones* propose en définitive à Ryan une des rares figures pleinement héroïques de sa carrière.

K - Une guerre : *Men in War* (Anthony Mann, 1957)⁴⁹

Robert Ryan, pourtant pacifiste convaincu⁵⁰, accepta d'incarner le personnage du lieutenant Benson dans *Men in War* avant tout parce qu'il était attiré par l'aspect non propagandiste du projet. Tourné durant l'été 1956, soit seulement trois ans après la fin du conflit qui opposa la Corée et les États-Unis, le film s'attarde en effet davantage sur les conséquences subjectives de la guerre sur un soldat – comme en témoignent un titre qui induit une idée d'universalité, ainsi que la citation qui s'inscrit en conclusion du générique d'ouverture⁵¹ –, plutôt que sur la guerre de Corée elle-même, dont il fait toutefois en filigrane le cadre de son récit. Le militaire incarné par Ryan, accompagné de son bataillon pris derrière les lignes ennemies au moment de sa rencontre avec le colonel Montana (Aldo Ray), est ici principalement donné à voir par l'intermédiaire du visage de l'acteur, via une succession répétée de gros plans. Le corps en action et d'éventuels gestes distinctifs sont en effet délaissés au profit d'une convocation en « gueule », dynamique actorale qui fait de l'appréhension d'un visage singulier et de l'immédiateté de ce qu'il transmet à l'image l'opération principale visant à caractériser un personnage.

a. Un soldat

Le film travaille notamment le faciès rugueux de Robert Ryan à la recherche d'une brèche, qui viendrait signifier l'état réel du lieutenant Benson derrière le masque rassurant qu'il propose d'abord, à ses compagnons d'armes comme au spectateur. L'intervention d'une caméra à hauteur du sol fait de la contre-plongée le leitmotiv visuel des portraits ainsi composés, et si c'est en un premier temps la plastique anguleuse et affirmative du visage de Ryan qui est livrée à l'image (surface rendue presque tactile de par sa proximité ressassée avec l'écran), les infimes inserts d'expressivité qui y sont par ailleurs captés sur le vif exposent bien, en de brefs instants contrastants, toute la subjectivité du personnage. S'agence alors une dialectique comprise entre la simple apparition (de la « gueule ») et le surgissement soudain (du jeu), le lieutenant, vaillant et

⁴⁹ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.369.

⁵⁰ Cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330.

⁵¹ « Racontez-moi l'histoire d'un simple soldat, et je vous raconterai l'histoire de toutes les guerres. » / « *Tell me the story of the foot soldier and I will tell you the story of all wars.* »

combatif, s'enfonçant toujours plus loin dans la désorientation au fur et à mesure de l'avancée du film.



C'est d'abord un Benson héroïque qui est proposé en ouverture. Même fatigué, le lieutenant est sûr de lui, motive ses troupes, et prend soin de chacun. Le visage de Ryan est infusé d'une attention permanente à un hypothétique danger [1]. Première pause face à la première difficulté (parcourir un chemin sous les obus de mortier), et premier insert expressif : la moue de Robert Ryan se fait inquiète, le front est plissé, le regard en attente [2]. Au milieu du film, c'est devant un champ de mines qu'un doute traverse le personnage, doute que Ryan traduit en baissant les yeux tout en relevant les sourcils, et en pinçant les lèvres vers le bas tout en contractant la mâchoire [3]. Plus loin, c'est la rage contenue qui se lit sur le visage du lieutenant. L'acteur serre alors les dents et fronce le regard : Benson manifeste son désaccord avec le colonel Montana [4]. À ce moment d'énerverment succède une phase de mélancolie. Scrutant une photo de sa famille, le personnage s'interroge sur la guerre et sur son absence de sens : le casque laisse place à des cheveux hirsutes, le regard de Robert Ryan est dans le vague (ni tourné vers un autre acteur, ni vers une action hors champ, ni vers la caméra) [5]. Le militaire finira à la lisière de la folie suite à l'assaut d'une colline au cours duquel quinze de ses soldats trouveront la mort. La « gueule » est alors brisée, exténuée, suppliante et transpirante, les yeux inaccessibles, la barbe noircie par la terre : le contraste avec le portrait inaugural du personnage est total [6].

Les interstices d'expressivité qui traduisent peu à peu les doutes du lieutenant Benson s'immiscent donc sur un visage d'abord porteur, de par sa simple apparition, d'une puissance qui envahit tout le cadre. Le faciès de Ryan/Benson, abîmé par les épreuves, exempte pourtant petit à petit les gros plans de toute fonction glorificatrice, ce qui n'est pas sans déteindre sur la tonalité générale du film. Les traits de Robert Ryan (lèvres, nez, sourcils, bouche, rides) maquillés par étapes de traces diverses, constituent en outre une matière première qui supporte parfaitement ce que veut transmettre *Men in War*

du « simple soldat », marqué par le conflit qu'il traverse jusqu'à la perte de repères la plus complète. Sous l'épaisse granulosité du visage de l'acteur se déploient ainsi des sentiments paradoxaux, ceux d'un homme pliant sous les responsabilités, mais qui tente en même temps de ne jamais rompre : la « gueule » convoquée propose un être de fiction dont la détermination se dérobe par à-coups, observable à travers les craquelures d'un portrait dont la continuité se fissure sous l'impulsion de jaillissements expressifs fulgurants.

La caractérisation de Benson en héros ne se déploie conséquemment pas au travers d'une trajectoire croissante. Cette dernière est au contraire jalonnée de la crispation tendue apportée par l'acteur au personnage, et confronte le spectateur à la terrible asémantité d'une guerre qui fit des millions de morts pour la reconquête d'un pays qui demeurera coupé en deux à la fin des affrontements. Ryan, en tant que personnage et en tant qu'acteur, est le support cinématographique de ce constat, qui ne laisse à l'héroïsme qu'une place particulièrement ténue en regard des horreurs attenantes aux conflits armés – la guerre de Corée valant là pour toutes les autres.

b. Un collectif

L'aspect collectif de l'aventure est d'autre part souligné par deux procédés distincts. Le refus presque systématique des contre-champs lors des dialogues d'abord, maintient l'appréhension des visages dans une frontalité descriptive, ce qui a pour conséquence un partage de l'image entre Robert Ryan et les autres acteurs lorsqu'ils se donnent la réplique. Les soldats ainsi réunis dans le cadre forment une succession de duos, qui agissent en confirmation de la non-glorification du personnage principal, puisque les gros plans sont aussi accordés aux autres hommes du bataillon. Plus archétypaux (qui du blessé, qui du téméraire, qui du décontracté, qui du lâche), les personnages secondaires ne sont donc pas pour autant mis à l'écart : la similitude du traitement visuel qui leur est réservé avec celui du héros en traduit même toute l'importance. Au demeurant, les rares champs-contre-champs du film sont destinés aux conflits, notamment ceux, fréquents, entre Ryan/Benson et Ray/Montana.

L'établissement du bataillon comme collectif passe ensuite par les différentes séquences qui présentent les personnages en plan d'ensemble. Instants de pauses comme de poses, elles ne sont pas sans évoquer une série de tableaux, renvoyant aussi bien à

Goya qu'aux déplorations de la peinture italienne classique, ou encore à la mélancolie des œuvres de Caspar David Friedrich. Dans chacune de ces séquences, prélevées sur des corps qui n'ont à peu de chose près aucun autre emploi esthétique ou narratif, Robert Ryan est toujours au centre de la composition, signe discret d'un statut à part, d'un héroïsme non revendiqué par son personnage. Capté entre répartition et péréquation, l'acteur offre ainsi l'image d'un militaire en symbiose avec les siens.



Le partage des gros plans est construit à partir de trois échelles distinctes. Une première dans laquelle le lieutenant est en position dominante, plutôt au début du film, alors qu'il est encore en mesure de commander avec aplomb [7]. La deuxième le met à égalité avec un de ses subordonnés [8]. La troisième, enfin, laisse Robert Ryan en amorce des plans en contre-plongée, tandis que la situation du personnage devient de plus en plus difficile [9]. Le bataillon, lui, est un collectif de corps, avec Ryan/Benson invariablement positionné au centre du tableau proposé. Le personnage est au milieu de ses hommes, et dirige au cœur de la compagnie [10]. Il est aussi un chef de guerre vers qui tous se tournent à l'instant de se lancer dans un assaut périlleux. Les soldats regardent et touchent leur lieutenant, moment d'inspiration messianique [11]. Enfin, le plan qui conclut le film, lent travelling avant qui se resserre vers les trois seuls combattants encore vivants, place une fois de plus Robert Ryan au milieu du cadre. L'acteur a la jambe droite appuyée sur un sac de sable, et la contenance, qui pourrait être héroïsée, se déploie en fait par-dessus le nom des disparus, tous cités un à un avant que ne se déclenche le générique de fin [12].

L'alternance entre les portraits partagés d'un côté, et les tableaux composés via les plans d'ensemble de l'autre, caractérise donc progressivement les liens du lieutenant avec chacun de ses hommes, entre pudeur, réconfort, volontarisme et espoir. Cette dialectique, au sein de laquelle Ryan est presque une pure apparition, transforme le personnage incarné par l'acteur en point de repère, les allers-retours des duos au groupe

donnant par ailleurs à voir une fraternité qui prend toujours le temps d'exister dans les moments d'apaisement, avant que la réalité du conflit ne les sépare à nouveau. Lors du dernier acte, l'échec de Benson à protéger ses soldats n'en sera que plus dramatiquement ressenti par le spectateur. C'est bien la défaite personnelle du personnage, malgré la victoire militaire, qui est alors mise à nu, héros dont l'existence en temps de guerre ne semble en fait jamais totalement envisageable. L'éloignement d'ennemis placés hors champ et accentuant l'abstraction de la guerre dont le film rend compte ayant en prime pour effet de laisser le lieutenant seul face au tragique de la situation.

Si le travail de Robert Ryan du point de vue du jeu est aussi fugace dans le registre expressif qu'intense dans celui de l'apparition, et si le lieutenant Benson de *Men in War* est avant tout caractérisé par les autres opérateurs cinématographiques, il n'en demeure pas moins que peu de films surent user de cette « gueule » avec autant de justesse parcimonieuse. Du reste, la pertinence des émotions qui la fissurent de tourments profonds ou de douleurs plus passagères est indéniablement à mettre au crédit de l'acteur. Enfin, la démythification du militarisme par la mise à distance de l'héroïsme de son protagoniste principal fait bien de *Men in War* un film au plus loin de toute propagande martiale, un des seuls, peut-être même le seul, à être pareillement assumé dans toute la carrière de l'acteur.

L - Naïve acuité : *God's Little Acre* (Anthony Mann, 1958)⁵²

God's Little Acre est réalisé par Anthony Mann un an seulement après *Men in War*. On y retrouve les deux acteurs principaux du film de guerre qui se déroulait en Corée, en la personne de Robert Ryan d'un côté (Ty Ty Walden) et d'Aldo Ray de l'autre (son gendre Will Thompson), mais aussi Ernest Haler à la photographie, Sydney Harmon à la production, Richard Mayer au montage, Philip Yordan au scénario, ou encore Elmer Bernstein à la musique. Cette équipe très similaire n'en offre pas moins un film diamétralement opposé au précédent, mélange de drame adultérin, de tragédie familiale, et de cartographie sociale de l'Amérique traversée par la crise de 1929. Le tout est porté par une galerie de personnages aux attaches filiales plus ou moins proches, dont émerge la figure de patriarche incarnée par Ryan, vieux fermier en un premier temps farcesque qui

⁵² Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.369.

sera introduit au spectateur en homme obsessionnel, creusant partout d'immenses trous sur sa propriété dans le but d'y retrouver un trésor soi-disant caché là par son grand-père.

a. Folie douce

God's Little Acre, dont le récit se fait fable métaphorique, caractérise en effet d'abord Ty Ty en Sisyphe vaudevillesque, prêt à faire s'écrouler sa propre demeure pour atteindre son objectif, et à instaurer dans un cours d'eau le petit arpent du Bon Dieu qui donne son titre au film⁵³, dans le seul but de s'épargner le risque de devoir léguer un éventuel butin à la paroisse voisine. Au lieu de cultiver son terrain et de veiller à la cohésion familiale, qu'il ne cesse d'appeler de ses vœux alors que ses enfants s'entredéchirent, Ty Ty Walden construit donc progressivement, sans vraiment le comprendre ni le vouloir, un champ de bataille propice à toutes les guerres domestiques, dans un élan aussi béat que naïf, aussi énergique que monomaniacal.

Cette caractérisation première est tout entière portée par le jeu de Robert Ryan, qui s'offre entre souplesse corporelle, agitation des gestes, et malléabilité du visage, proposant une sorte de rencontre entre l'agilité d'un Groucho Marx (les larges pas effectués le buste plié en deux), et une succession de moues baroques soutenues par un accent sudiste traînant. La voix hachée par une série d'interjections criardes, comme les vifs mouvements des bras qui paraissent désarticulés, rendent compte d'un homme à la fois curieux et dissipé, mais aussi énergique, sans cesse occupé à convaincre tout un chacun de la légitimité de son entreprise.

L'ensemble dialogue entre plans larges, plans moyens et gros plans, le film délivrant sans entrave toute l'excentricité du jeu. Ty Ty se détache ainsi du sérieux de la plupart des autres membres de la famille Walden, et demeure loin d'une quelconque crédibilité documentaire – que *God's Little Acre* agence autour de l'arc narratif du personnage de Will Thompson, en convoquant la rugosité désespérée d'Aldo Ray en ouvrier au chômage. Cette folie douce qui habite Ty Ty en fait un homme attachant d'optimisme, quand bien même il semble aveugle à la réalité de sa situation, et à la désorientation du monde qui l'entoure.

⁵³ Un lopin de terre signalé par une croix en bois dont la récolte est supposée revenir à l'Église.



1



2



3



4



5



6

La première apparition de Ty Ty installe dès l'ouverture du film toute l'agitation du personnage, l'échelle de plan faisant une captation complète des différents tressaillements de l'acteur : les bras tourbillonnent, le cou est tendu vers l'avant, la mâchoire se décroche comme pour mieux porter la voix. Ty Ty Walden est recouvert de terre, les bretelles mal agencées, la barbe hirsute et le cheveu en désordre [1]. Immédiatement après, la moue la plus caractéristique du fermier est donnée à voir par Robert Ryan : les lèvres renfermées, appuyées vers le bas, traduisent à l'excès le dubitatif [2]. Plus loin, c'est l'étonnement que l'acteur imprime à Ty Ty, les yeux écarquillés, le visage partant en arrière d'un mouvement brusque, les sourcils outrageusement relevés. Surprise soudaine qui fera souvent retour, et caractérise le personnage en homme qui paraît toujours en pleine découverte de son environnement [3]. Il y a également de la béatitude chez le paysan, que Ryan expose par un faciès au repos, le regard tombant et broussailleux se dessinant en miroir d'un sourire léger [4]. La souplesse du visage et de la corporalité est par ailleurs convoquée à l'instant où le personnage découvre une de ses filles en plein rendez-vous galant sous un petit pont en bois de la propriété familiale. Les jambes arquées, le regard qui se relève lentement empreint d'ahurissement, n'osant pas bouger de peur de faire du bruit : l'acteur traduit par une retenue contrariée de l'agitation habituelle du personnage toute l'affection que Ty Ty a pour sa fille [5]. Les moments de réflexion, enfin, seront amenés à plusieurs reprises par la main droite se saisissant du menton, et seront accompagnés d'une large hilarité [6].

Personnage porteur de la tonalité comique du film, la simple apparition de Ryan imprimant un rythme aussi enjoué qu'inattendu au cœur de la gravité de la condition des Walden, Ty Ty est pourtant censé être le socle d'une configuration familiale qui se dérobe

toutefois sous le poids même de son projet insensé. Si le personnage demeure symptomatique des conséquences sur une population d'un pays en déshérence, cherchant une solution miraculeuse à une conjoncture sinistre, et que le fermier fait office de synecdoque d'une société à la lisière de la démence, Ryan/Ty Ty choisit cependant de rendre cette dernière joyeuse, plutôt qu'accablée. Une telle caractérisation se pare en outre à maintes reprises des affects de la bonté : à l'hystérie presque perpétuelle du personnage se couplent en effet diverses déclarations d'amour pour les siens, l'acteur prenant alors une voix simple, tout en maintenant les gestes du personnage à l'arrêt.

Ty Ty Walden n'est d'ailleurs pas un être totalement aveugle à tout réel, ce que le postulat narratif comme le jeu de Robert Ryan laisse d'abord supposer, mais plutôt un homme prisonnier de la violence abrupte de celui-ci, tout à l'espoir que l'attention qu'il met à résoudre les conflits internes de sa famille, sans jamais punir personne ni s'offusquer au-delà du raisonnable, finira par persuader chacun du bien-fondé de sa démarche. Touchante insistance qui occupe les deux premiers tiers de l'histoire, avant que le personnage ne comprenne que la confrontation directe avec les problèmes du monde est nécessaire. L'acteur fait alors retour sur la caractérisation, interrompant de manière concomitante la tonalité comique du film, et Ty Ty se pare des atours de celui qui refuse en toute circonstance de céder à la violence, à la corruption, ou au cynisme.

b. Conscience du monde

À l'entame du dernier acte, le patriarche enfle un costume de ville. Ryan ne quittera plus cette veste usée et mal taillée qui retient les mouvements du personnage, contraste avec les habits amples du fermier, et dans laquelle l'acteur déplace un corps presque amputé de son énergie, signe du drame que va désormais porter le personnage alors que la comédie douce amère s'estompe. La voix de l'acteur s'adoucit, tandis que le visage, plus calme, est empreint d'une soudaine solennité, seulement contrariée par quelques pics d'expressivité qui donnent à voir un être en souffrance. L'appréhension des actions de jeu de Robert Ryan restera la même, mais le spectateur ne pourra que constater l'atténuation chez l'acteur, comme un vide dont s'emparerait le tragique. Cette confrontation au réel n'absentera cependant jamais chez le personnage ni la gentillesse, ni l'espoir d'un cercle familial apaisé.

Au Ty Ty Walden souriant, que le spectateur regardait avec attendrissement, succède néanmoins un homme dont le courage va être mis à rude épreuve. La folie inoffensive qui le caractérisait jusqu'alors apparaîtra désormais comme un mécanisme conscient de protection, un rempart devant le constat de la déchéance de ses enfants, mais surtout une naïveté chantante qu'il aurait voulu transmettre à tous et qui, à défaut, saura se métamorphoser en volonté. Fin d'une fragile innocence donc, à l'heure où la survie des Walden dépend de la générosité d'un de ses fils renégats, auquel le paysan est contraint de demander de l'argent.



7



8

Le jeune homme qui a tourné le dos à sa famille est accueilli par une fermeture ostensible du visage de Ryan/Walden, exposant la méfiance. Les cheveux et la barbe hirsutes sont toujours là, mais la dureté du plissement du front, le carré de la mâchoire, le regard tendu et les lèvres droites tranchent avec la souplesse expressive aperçue précédemment [7]. Ce visage que l'enthousiasme a quitté sera un peu plus loin meurtri quand, pour avoir prêché à sa famille la paix et l'entente, Ty Ty se retrouve au sol à cause d'un coup donné par un de ses fils en essayant de s'interposer dans l'affrontement qui l'oppose à un autre. Le front en sang, qu'il n'essuiera pas une fois le conflit apaisé, le personnage reste à terre un long moment, en très gros plan, et Robert Ryan lance d'une voix éraillée une plainte déchirante, les yeux clos, les dents serrées, la joue gauche frottant la terre : « C'est comme si la fin du monde s'abattait sur moi. Comme si le sol s'ouvrait sous mes pieds. J'ai l'impression de m'y noyer. Je ne peux rien faire. Tout est de ma faute. À cause de l'or. J'ai creusé au lieu de prendre soin de mes fils, de les empêcher de s'entretuer. Donnez-moi la force⁵⁴... » [8].

Pacifiste convaincu (« Pourquoi cela doit-il se passer comme ça à chaque fois ! Nous nous éloignons toujours plus du paradis⁵⁵ ! »), père aimant (« Si nous ne nous aimons pas plus les uns les autres nous allons avoir de gros problèmes, fils⁵⁶... »), mais surtout personnage bien plus conscient des tenants et des aboutissants de sa situation que son entourage – et le spectateur – ne le pense (« Je suis conscient des choses à un point

⁵⁴ « *It feels like the end of the world just stroke me. Like the ground has just been opened under my feet. Feels like I'm drowning in it. I can't help myself. It's all my fault. Because of the gold. Digging for it instead of taking care of my sons, not letting them killing each other. Give me strenght...* »

⁵⁵ « *Why does it has to be like this whole the time ! We're getting further and further than the holy land !* »

⁵⁶ « *If we don't love each other much we're gonna have big troubles over here son...* »

que tu n'imagines pas⁵⁷ ! »), Ty Ty Walden devra malgré tout en passer par l'épreuve physique pour revenir vers une certaine forme de raison, et se remettre à cultiver sa terre (sans pour autant que le petit arpent du Bon Dieu n'ait été déplacé de la rivière). Le visage en sang, le corps plaqué au sol, ce n'est en effet que contraint à l'immobilisme le plus total que la révélation de ses erreurs touche enfin le personnage.

Or c'est bien la dynamique actorale qui intervient en support de ce cheminement subjectif, Ryan passant de l'hystérie au tragique, de la naïveté à l'acuité, sans pour autant introduire une rupture brusque dans la caractérisation du vieux fermier. Cette continuité est celle de l'acteur, et se construit en écho au refus de Ty Ty de renoncer à ce qu'il est : Ryan maintient en effet l'accentuation de sa voix mais l'épure des interjections, conserve le même faciès en bataille tout en en réduisant la plasticité, assagit ses gestes et cesse de courir au lieu de marcher. La légèreté remuante du personnage est contenue, et le jeu s'empreint de dignité, comme si en la circonstance (celle de la crise économique de 1929), il valait mieux sortir de la folie, aussi joyeuse soit-elle, que de s'y abîmer.

God's Little Acre offre ainsi à Robert Ryan un être de fiction effectivement très éloigné du lieutenant Benson de *Men in War*. Ici, le jeu est poussé jusqu'aux limites du cabotinage, avant d'être réfréné en lisière du dramatique. L'acteur déploie une souplesse extrême tout en étant en capacité de l'infléchir pour finalement transmettre toute la pesanteur nécessaire à la consistance du personnage lors du troisième acte du film. À la dialectique de la « gueule » dans le film de guerre succède donc une large palette d'actions de jeu, mises au service d'une caractérisation qui dépend cette fois de la capacité de Ryan à mettre en avant sa présence de manière aussi visible que possible. Preuve, après *The Naked Spur*, de la variété que pouvaient recouvrir ses apparitions à l'écran.

M - Héros malgré tout : *Day of the Outlaw* (André De Toth, 1959)⁵⁸

Day of the Outlaw questionne d'abord par son titre, puisqu'apposer « *outlaw* » (« hors-la-loi ») à Blaise Starrett (Robert Ryan) interroge sur la caractérisation du personnage, support aussi elliptique qu'essentiel au film dès son ouverture. Or le titre

⁵⁷ « *I got sense you don't know about !* »

⁵⁸ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.370.

français, *La Chevauchée des bannis*, insiste plutôt à l'aide du pluriel sur les antagonistes dirigés par l'ancien capitaine de cavalerie déserteur Jack Bruhn (Burl Ives), que le cowboy incarné par Ryan va affronter dans une petite ville isolée du Wyoming. À moins que ces « bannis » n'incluent parallèlement Starrett ? Ou qu'à l'inverse, le « jour du hors-la-loi » ne soit celui de son heure de gloire, à l'issue de quelques décisions qui excèdent son ordinaire ? Répondant à une question sur ses motivations au moment d'éloigner les criminels du village, Blaise déclarera pourtant : « Je ne suis pas différent de ces hommes. Seulement eux ne prétendent pas être autre chose que ce qu'ils sont⁵⁹. » Sombre héros alors, que celui qui se dit pire que ses adversaires, même s'il s'agit là d'une affirmation en réalité paradoxale pour le spectateur, qui n'assistera à aucun acte de la part de Starrett qui contrevienne à aucune loi. C'est qu'il y aura rédemption – certes peu spectaculaire – de ce cowboy à la noirceur assumée, comme si tout le film n'en délivrait le caractère sombre que pour mieux laisser advenir le courage dont il fera finalement preuve.

a. Hors-la-loi

Starrett est présenté en un premier temps en miroir du monde âpre et abandonné à la neige qu'il parcourt. Si *Day of the Outlaw* s'ouvre sur le personnage, celui-ci est laissé en retrait jusqu'à la onzième minute, et un long monologue justifiant de son attitude auprès des fermiers avec lesquels il est en conflit, et qui dressent autour de leurs terres des barbelés qui empêchent les troupeaux conduits par Blaise de circuler. D'abord au loin dans les plans larges, isolé parmi les autres habitants du lieu dans les plans d'ensemble, le visage indéchiffrable pendant un long moment, la silhouette peu discernable dans un manteau doublé de fourrure, l'acteur n'impose le personnage que par la voix, d'une tonalité sèche au phrasé tranchant. Ainsi maintenu à distance, Ryan est appréhendé avec une froideur qui écarte toute possibilité d'identification, tandis que le minimalisme de son jeu éveille la curiosité. Ce refus d'un rapprochement informe d'emblée sur une dynamique actorale reposant sur un désengagement singulier envers le personnage principal du film.

⁵⁹ « *I'm no different from those men. Except that they do not pretend to be something else than who they are.* »



Après son arrivée à cheval dans le village, captée en plan large sans que jamais la caméra ne vienne chercher le regard de Robert Ryan, Blaise Starret est laissé de côté par un plan d'ensemble, traité avec une banalité qui le place en retrait, sans aucune insistance sur l'acteur [1]. Dans le même ordre d'idée, le premier face-à-face avec Helen Crane (Tina Louise) occulte d'abord le visage de Ryan, estompé en amorce du cadre [2]. Au moment où il sort de chez le barbier, ce sont les lettres inscrites sur la porte en verre qui viennent barrer le faciès de Ryan/Starrett, avant que l'on ne passe à une échelle de plan plus large, à l'instant même où on aurait pourtant dû voir surgir le visage [3]. Ce sont ensuite les bottes qui sont cadrées tandis que le cowboy grimpe l'escalier de l'auberge sous le regard vigilant des fermiers [4]. Seulement alors se découvre un homme rugueux, s'élevant contre les reproches qui lui sont adressés. Les lèvres étirées vers le bas, les mains agrippant la rambarde, les yeux noirs se faisant perçants et la voix de plus en plus rauque, Ryan imprime à Starrett les contours d'un être déterminé et menaçant, sûr de son bon droit – lui qui a contribué à la construction de la ville par le passé [5]. Le lendemain de son altercation avec la population, il est prêt à l'affrontement, seul contre trois habitants. Les coups de feu sont censés retentir lorsqu'une bouteille se brise sur le sol après avoir roulé le long d'un comptoir. Cependant, l'arrivée des hommes de Jack Bruhn interrompra l'irréversible, comme le basculement possible de Starrett en antagoniste [6].

Remisé, morcelé, pour enfin surgir dans une véhémence monolithique aux conséquences presque suicidaires, le cowboy incarné par Robert Ryan n'est pas donné à voir au travers d'une quelconque caractérisation héroïque. À la limite du désespoir, revendiquant la possibilité de pouvoir continuer à exercer son métier seul contre tous, rejeté par celle qu'il aime, Starrett est qui plus est frappé d'une forme de défection de l'acteur, qui agit en retour comme marqueur de l'ambiguïté du personnage. La chute de la bouteille qui devait confirmer son caractère sombre et violent n'a pourtant pas lieu, et l'inattendu surgissement du groupe de criminels fait réévaluer au cowboy la menace intérieure en regard d'un danger extérieur.

Car c'est bien l'arrivée de Jack et de ses hommes qui révélera Starrett, sans qu'il réclame au demeurant la fonction de sauveur. L'explication de son comportement restera en outre toujours indécidable : c'est certainement par amour pour Helen Crane qu'il agit de la sorte, quand bien même il refuse de le reconnaître, et ramène la chose à lui (« J'ai regardé dans le miroir ce matin, et je n'ai pas aimé ce que j'ai vu⁶⁰. »). Pour autant, le processus visant à rendre compte de cette trajectoire progressivement placée sous le signe du courage élude toute apparition en majesté. L'acteur n'aura d'ailleurs droit qu'à deux gros plans (en deux instants cruciaux) : au moment où Blaise décide de faire soigner le capitaine Bruhn, et lorsqu'il s'échappera après avoir réussi à piéger les malfrats dans les montagnes enneigées.

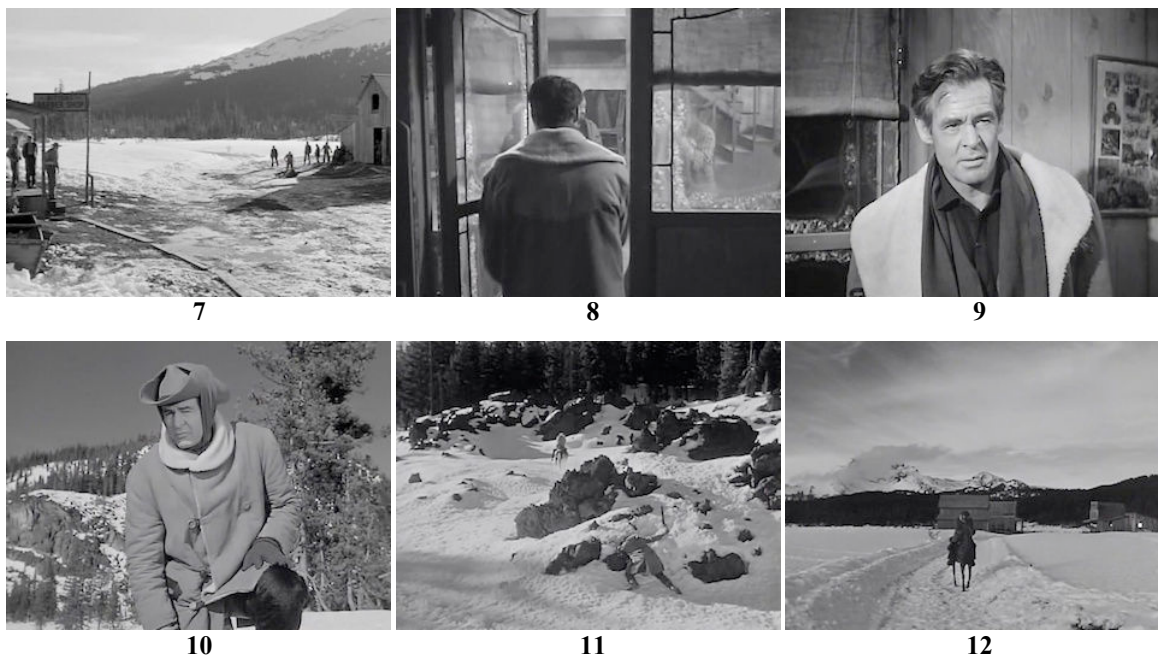
b. Ellipse et retour

Le personnage ira même jusqu'à disparaître complètement lors du deuxième acte du film, tandis qu'il récupère de ses blessures après s'être fait rouer de coups par les criminels qui accompagnent Jack (l'affrontement perdu est du reste relaté sans emphase, via une série de plans larges qui perpétuent la mise à distance de l'héroïsme). Pendant que Starrett abandonne à leur sort les habitants retenus en otage par Bruhn, l'absentement que laissait déjà pressentir la captation restreinte du jeu de Ryan est poussé à son comble. Celui que l'on suivait depuis le début, le personnage principal, le « héros », n'est purement et simplement plus à l'image. C'est pourtant de cette absence que surgira la nécessité de son existence même, le film travaillant un soustractif jusqu'au-boutiste pour mieux insister en creux sur le vide laissé par cette disparition.

Lorsque Blaise Starrett s'efface, la violence des hommes de Jack Bruhn devient en effet encore plus dangereuse, comme si la simple apparition du cowboy avait jusqu'alors suffi à en limiter les dommages. Le retour de Blaise à l'entame du troisième acte, tandis que les preneurs d'otages sont en train de forcer les femmes de la ville à danser avec eux, n'est pas pour autant triomphant ou épique. Diminué, le visage marqué, Ryan ne caractérise pas différemment le personnage du point de vue du jeu : il reste contrit, les gestes sont restreints, la voix aiguisée, l'expressivité renfrognée, la compacité

⁶⁰ « *I looked in the mirror this morning, and didn't like what I saw.* »

minérale. Ce sont les opérateurs cinématographiques qui vont venir souligner discrètement le changement chez le personnage



La captation du duel aux poings est particulièrement lointaine, et ne laisse entrevoir que les silhouettes des acteurs, bien que la scène soit entrecoupée d'inserts plus rapprochés sur l'action. Toute forme de violence est démythifiée, la puissance corporelle de Robert Ryan étant placée à distance [7]. Après s'être soigné, le retour de Blaise sur les lieux de la prise d'otage est accompagné d'un léger travelling avant. Sans cérémonie, on assiste malgré tout à un mouvement du cadre qui appuie la détermination du personnage, et semble l'encourager dans son élan [8]. Le visage va dès lors se faire plus présent, et la blessure sur le front imprime à même la peau de l'acteur le rappel des risques pris par le cowboy [9]. Au décès de Bruhn dans les montagnes, Starrett est le seul à insister pour qu'on l'enterre dignement. Le visage de Ryan est grave, penché vers le sol, lèvres closes [10]. Alors que le dernier des malfrats meurt de froid, un lent panotravelling suit le départ du cowboy au loin. C'est la montagne qui a solutionné la lutte, Blaise Starrett n'ayant eu à éliminer personne. Il ne fait plus qu'un avec les éléments, image d'un personnage qui a surmonté l'affrontement par sa connaissance du terrain [11]. Au retour vers le village, c'est un plan certes iconique de *lonesome cowboy* qui est donné à voir, mais dépourvu de toute glamourification. Starrett est usé par le froid, et se retient pour ne pas chuter. S'il est rompu, il est toutefois nouvellement rendu par la nature à la population qu'il vient de sauver. Le retour n'est pas glorieux, mais il est bel et bien victorieux : Starrett a fait ce qu'il devait faire, l'heure de grâce du personnage est actée [12].

Seule l'appréhension de Ryan/Starrett à l'écran lui imprime donc mesurément une stature nouvelle. Le costume, clair quand celui du capitaine Bruhn est noir, les plans moyens plus fréquents qui délivrent le faciès de l'acteur, le recentrage de ce dernier dans le cadre, le suivi de ses déplacements par des mouvements de caméra jusqu'alors inexistant, viendront confirmer le courage retrouvé de Blaise. Sa réapparition témoigne ainsi d'un profond infléchissement subjectif, articulé à une série de refus qui sont en

définitive autant de décisions : refus de se défaire du groupe de criminels en les éliminant lui-même, refus de continuer à entretenir des rapports d'opposition systématique avec les fermiers, refus de persévérer dans la reconquête d'une femme qui ne reviendra pas.

Le film comme le jeu en réserve de Robert Ryan font du cowboy un être dessaisi, quand il n'est pas absent, mais finissent bien par recouvrir le personnage d'un courage que l'on pourrait dire soustractif. Robert Ryan, par son incarnation opaque et retenue, se laisse ainsi modeler par le film, tandis qu'il dote Starrett d'un poids, d'une massivité, qui se retrouvent jusque dans la lourdeur du visage – corps et traits épais qui semblent certes désengagés de tout affect, mais qui occupent l'écran de manière abrupte, et creusent patiemment toute la complexité de l'être de fiction. Lorsque la nature rend justice, c'est aussi parce que le cowboy a pris un risque auquel le spectateur ne s'attendait pas, et l'héroïsme de s'immiscer ainsi discrètement chez un homme dont l'obscur puissance s'éclaire alors d'un courage jusque là enfoui.

Day of the Outlaw, avec ses paysages austères et froids, le son d'un blizzard soutenu accompagnant tous les moments de tension, et une musique aux teintes de marche funèbre, offre donc à Ryan un personnage composé selon une dynamique actorale qui le donne à voir en retrait pour mieux *in fine* le laisser jaillir en héros, mais un héros qui se maintiendra volontairement à distance du titre qui lui revient pourtant de droit.

N - Racisme et perdition : *Odds Against Tomorrow* (Robert Wise, 1959)⁶¹

Si l'histoire d'*Odds Against Tomorrow* est bien celle du braquage d'une banque échouant à cause du racisme du personnage incarné dans le film par Robert Ryan et prénommé Earle Slatter, l'essentiel de ce qui caractérise cet être de fiction se trouve pourtant ailleurs, dans le léger décentrement qu'organise le film à partir de cette figure sujette à caution. D'un côté est en effet donné à voir le Slater sûr de lui, prêt à tout, dont les explosions de violence ne sont jamais lointaines, vétéran de la Seconde Guerre mondiale désormais au chômage, venu à New York depuis l'Oklahoma pour trouver un travail, mais dévoré par l'aigreur comme par l'amertume, et d'un racisme pour le moins prégnant.

⁶¹ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.370.

De l'autre, il est aussi montré comme un homme d'une insécurité totale, presque pathétique, affaibli par sa dépendance financière envers sa compagne (Shelley Winters/Lorry), et incapable de trouver sa place dans la société de son temps. Ces deux facettes ne vont cesser de s'entrechoquer, de lutter, de se compléter, pour finalement faire d'Earle à la fois un antagoniste reconnaissable, et un personnage dont « l'envers du décor » explique beaucoup au spectateur de ses rapports pour le moins contrariés à Johnny Ingram (Harry Belafonte), chanteur afro-américain endetté, voulant reconquérir sa femme et sa fille grâce au butin qu'il prévoit d'accaparer avec Slater.

a. Violente assurance

En figure à la fois froide et furieuse, c'est la masse corporelle de l'acteur qui est convoquée par *Odds Against Tomorrow*, en même temps que l'épaisseur des traits de son visage et la fine noirceur de son regard. Le dialogue, la photographie, le costume, les angles de prise de vue : tous les opérateurs du film insistent sur la dureté du personnage. Earle Slater est un homme sans compromis, puissant, hautain, méprisant et inaccessible, et la carrure de Ryan comme l'opacité de son jeu agissent en confirmation de ce point. L'acteur émerge là en bloc non expressif, ou du moins, dont le seul affect semble celui de la rage sourde qui l'habite.

Dans une fermeture complète au monde, la voix grave et crispée se déploie depuis une bouche qui s'entrebâille à peine, pour mieux exploser à la moindre objection ; les gestes sont significativement absents, mais les mains jaillissent avec violence lorsqu'il s'agit de menacer d'autres personnages ; le regard fait obstacle à toute compassion, et suggère une haine que l'on sait rapidement arrimée à un racisme sans ambages. Avant même de choisir de braquer une banque, Earle Slater est donc déjà caractérisé, pour le spectateur, en homme aussi endurci que dangereux, méfiant jusqu'à la paranoïa, et potentiellement capable de toutes les exactions.

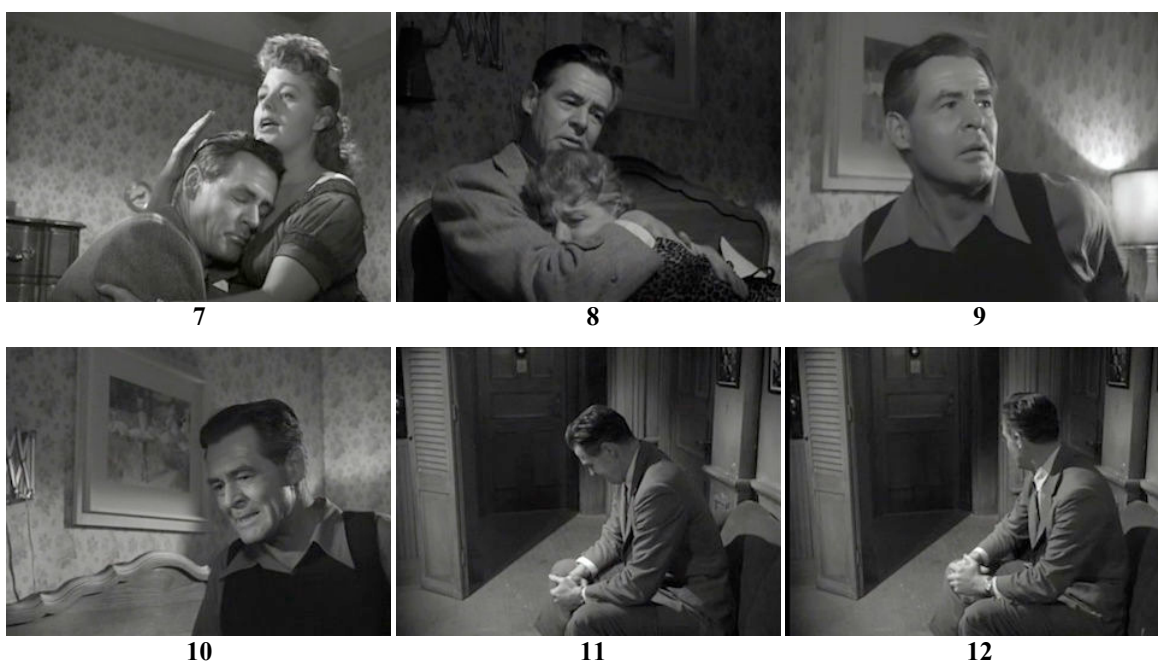


La méfiance survient de manière répétée chez Slater : pour la retranscrire, Robert Ryan tourne légèrement la tête, tandis que le regard suit son interlocuteur. La commissure des lèvres pointe vers le bas, la mâchoire est serrée, et la finesse de paupières noircies par des yeux à peine entrouverts appuie la densité générale du faciès [1]. Alors qu'il repère la banque qu'ils ont prévu de cambrioler avec ses complices, c'est l'ombre des stores striant le visage de l'acteur qui place le personnage dans l'ombre de son futur crime, pointant aussi son enfermement métaphorique en regard de la situation [2]. Le costume, long manteau toujours fermé accompagné d'un chapeau, traduit l'inaccessibilité d'Earle Slater, comme la silhouette qu'il dessine renvoie aux horizontales des bâtiments new-yorkais [3]. Souvent filmé en contre-plongée, l'acteur occupe le cadre de toute sa présence démesurée, et expose ainsi la puissance physique du personnage [4]. À l'instant du braquage, la mutation d'Earle en gangster est achevée. Masque, gants en cuir, arme : Robert Ryan disparaît derrière le costume, et Slater n'est plus que le criminel bientôt déchu [5]. Cette disparition est confirmée lors de la course-poursuite conclusive, au cours de laquelle le personnage n'est plus qu'une ombre en fuite [6].

Si une telle caractérisation expose en amont ce qui mènera Slater à sa perte, elle est toutefois régulièrement trouée de scènes mettant à jour une insécurité troublante, faisant s'effondrer la figure menaçante pour mieux en déployer l'humanité malgré tout présente. Alternant entre les deux, le film part ici à la recherche d'une intimité, qui n'exempte à aucun moment le personnage de sa caractérisation en antagoniste, mais tente cependant de rattacher le racisme d'Earle Slater à un contexte plus large, établissant là un portrait à distance de tout manichéisme. Plusieurs modifications interviennent alors dans le jeu de Robert Ryan comme dans son appréhension, principalement lors de séquences d'intérieur au cours desquelles les décors portent déjà en eux-mêmes le poids d'une vie sociale déficiente.

b. Insécurité tourmentée

Slater erre ainsi dans un appartement qui n'est pas le sien, et qui lui rappelle qu'il vit aux crochets d'une femme – comme du reste Belafonte/ Ingram, confronté à l'échec de son mariage, se retrouve privé du foyer familial. Un sentiment de délabrement désœuvré se dégage des différents espaces parcourus, et fait écho à la désorientation respective des deux personnages. C'est au cœur de cette intimité qu'Earle Slater sera montré hésitant, tourmenté, capable même d'une certaine tendresse amoureuse, loin du raciste violent qu'il est aussi par ailleurs.



Lors des deux séquences se déroulant chez Lorry, Earle Slater fait preuve d'un désir d'affection qui surgit de manière inattendue. Durant la première, l'acteur se jette soudainement aux pieds de l'actrice, dans un irrésistible besoin de réconfort pour le personnage. Appréhendé en contre-plongée, Slater est dans une position d'abandon complet. Ryan ferme les yeux, et l'homme qu'il incarne semble ainsi apaisé [7]. Dans la seconde séquence, c'est la capacité à aimer d'Earle, même fugace, qui est déployée par le geste plein de bienveillance accompagnant le regard soucieux qu'appose l'acteur au personnage [8]. Au moment de se résigner à accepter d'aller voler la banque, c'est une peur soudaine que Robert Ryan imprime à Slater. La bouche et les yeux entrouverts, le visage et les bras en retrait : la détresse est totale [9]. S'en suit une lutte avec lui-même dans l'acceptation de cette décision. Les dents serrées et la crispation des muscles du cou de Ryan font passer toute la violence du conflit interne qui occupe le personnage [10]. Alors que ses complices vont quitter New York pour la petite ville où doit se dérouler leur forfait, un plan relativement long fige Ryan/Slater et en souligne les derniers doutes. L'acteur se frotte lentement les mains, les attrapant l'une l'autre. Le corps est replié, penché vers le geste comme si c'était par son intermédiaire qu'Earle prenait conscience de ses pensées [11]. L'ultime hésitation est donnée à voir à l'instant où les doigts se rejoignent, et où la tête de Ryan se tourne vers la porte, avant que le personnage ne renonce finalement à quitter les lieux [12].

Tous ces instants qui viennent percer la carapace de Slater marquent le refus du film (et certainement de l'acteur⁶²) de composer un antagoniste sans ambivalence, quand bien même son pendant, Johnny Ingram, accepte le braquage pour une raison à laquelle le spectateur pourra s'identifier (l'amour de sa fille), tandis que le racisme constant d'Earle maintiendra ce dernier à distance. L'expressivité soudaine du visage de Robert Ryan, le relâchement du corps, la précision des gestes, les soubresauts de la voix, mais aussi la lumière, plus réaliste, ou le costume, plus ordinaire : tout dans ces séquences se déploie à rebours de la caractérisation recherchée quelques plans plus tôt, pour finalement composer un être fictionnel complexe. Il y a, dans la volonté de présenter les blessures de cet homme pourtant brutal, un cheminement minimal vers une compréhension de son être profond, et Robert Ryan, dans un exercice de jeu contrastant, expose en pleine lumière ces troubles, qui permettent de donner au personnage une proximité paradoxale.

Si la fin d'*Odds Against Tomorrow* est empreinte d'un symbolisme assez didactique (dans la mort, il n'y a plus de différence), et s'il est probable que le racisme était alors une des préoccupations du réalisateur Robert Wise (qui tournera *West Side Story* l'année suivante), on peut donc envisager la xénophobie du personnage de Slater comme un facteur aggravant de la course à l'échec dans laquelle il est de toute façon lancé. La question dans le film n'est incidemment pas traitée directement, mais plutôt esquissée comme une prolongation de la désorientation sociale du personnage, ce dernier demeurant par là même à distance d'un autre personnage raciste resté célèbre dans la carrière de Robert Ryan, à savoir le Montgomery de *Crossfire*.

O - Présence du Diable : *Billy Budd* (Peter Ustinov, 1962)⁶³

Film d'aventure contant l'histoire d'un groupe de marins embarqués à bord d'un navire de guerre à la fin du XVIII^{ème} siècle, *Billy Budd* est une adaptation par Peter Ustinov d'une pièce de théâtre de Louis O. Coxe et Robert H. Chapman (montée à Broadway en 1951), elle-même transposée du roman éponyme d'Herman Melville, qui était certainement un des auteurs préférés de Robert Ryan⁶⁴. Pour participer au film, tourné en cinémascope sur de véritables bateaux au cours de l'été 1961, l'acteur accepta de

⁶² Cf. Annexe A - Vie et carrière, d. Une liberté nouvelle (1953-1960), p.341.

⁶³ Synopsis et fiche technique en Annexe B - Interprétations, a. Cinéma, p.371.

⁶⁴ Cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330.

rentrer dans la peau du maître d'équipage John Claggart, seul personnage au demeurant disponible de la distribution, puisque les autres acteurs se devaient d'être d'origine britannique pour soutenir l'authenticité de leur caractérisation. Tanguant au rythme des vagues, une série de gros plans installent une atmosphère sobrement dramatique, et rendent compte au plus près des affects des personnages (particulièrement ceux qui composent le trio des protagonistes principaux, à savoir Peter Ustinov en Capitaine Vere, Terence Stamp incarnant Billy Budd, et Robert Ryan). Loin d'éventuelles batailles navales ou d'un quelconque folklore parfois attendant au genre, le noir et blanc tout comme la rareté des corps en action accentuent par ailleurs *de facto* le réalisme intimiste du film.

a. Le règne de la terreur

Ryan, qui a alors cinquante-deux ans, apporte au maître d'équipage un visage que le temps commence à épaissir singulièrement, mais au cœur duquel la noirceur du regard demeure incompressible. Les plans qui se succèdent sur le faciès de l'acteur sont en outre d'une grande frontalité, les contre-plongées ou les profils étant quasiment inexistantes. Seules les vues de trois quarts instaurent une variation dans l'enregistrement obstiné d'un physique qui semble sans cesse contrarié par le manque d'espace au sein du cadre. Modulée fugacement mais sensiblement, l'expressivité de l'acteur se fait tour à tour faussement loyale et passablement haineuse, Robert Ryan exposant une série de décrochages ambivalents qui s'offrent comme autant de masques successivement retirés ou apposés au personnage. La voix agit en renfort de ce registre oscillatoire, alternant langage soutenu au phrasé baroque, et diction plus ordinaire.

Le costume est d'un noir complet, caractérisant le maître d'équipage sans ambiguïté. Surmonté d'un haut-de-forme que John est seul à porter, sa singularité visuelle souligne chacune des apparitions du personnage. Dans le même ordre d'idée, l'unique accessoire manipulé par Claggart (une badine lui servant à molester occasionnellement les matelots), et qui arrive parfois en amorce des plans, vient dire la violence sadique qui habite cet homme, dont la haine souterraine envers toute forme de bonté est immédiatement perceptible, même si de la cruauté du personnage, on ne comprendra que peu de choses – seulement qu'elle provient du fait qu'il est un ancien criminel, et qu'il ne perçoit le monde que comme un univers où seuls les plus forts survivent.



1



2



3



4

Alors qu'il observe un des marins subir un châtimeut pour un délit qu'il n'a pas commis, c'est le sourire en coin de Ryan et le plissement des yeux les sourcils relevés, la tête opérant une légère inclinaison décomptant les coups de fouet, qui traduisent tout le plaisir de Claggart face à la scène [1]. La contraction de la mâchoire ensuite, la bouche attirée vers le bas, le regard pénétrant de rancœur, et les quelques rides traçant des lignes burinées sur un visage tendu, peignent la violence prête à surgir et la haine suspicieuse envers les matelots [2]. Régulièrement, c'est le contentement qui vient se lire sur ce même visage, instant de relâchement de la tension ordinairement observée. Les lèvres sont droites, laissant presque poindre un enjouement, l'œil se relève, la tête n'est plus penchée vers l'avant : l'acteur transmet la satisfaction d'un homme croyant répondre aux besoins de ses supérieurs par le règne de terreur qu'il impose sur le navire [3]. Enfin, au moment de dénoncer une tentative de complot qui aurait été encouragée par Billy Budd, et devant l'incrédulité du capitaine Vere, le personnage accueille dubitatif les remarques remettant en cause sa version des faits. Robert Ryan alterne colère contenue et retenue nécessaire au statut de Claggart, par une expressivité à la fois sobre et hargneuse [4].

Ne travaillant que rarement le geste (le bâton qu'il fait claquer sur ses bottes, les mains derrière le dos qui traduisent l'assurance), l'acteur va donc domestiquer la moindre inflexion de son expressivité pour faire de John un être sans failles ni remords, ombre solitaire inspirant la peur à tout l'équipage du navire, supérieurs hiérarchiques inclus. Une telle caractérisation ne se révèle pas pour autant totalement fermée : c'est tout le spectre des affects de la malveillance au sens large, accompagné des interrogations portant sur le passé du personnage, qui accapare le spectateur et nuance du même coup Claggart. L'absence de corporel empêche par ailleurs toute forme de monolithisme, les gros plans évitant une présence trop affirmée de la puissance toujours imposante du physique de l'acteur, ce qui rend parallèlement possible une certaine mise à égalité des personnages entre eux.

b. Ange et démon

Premier long-métrage d'un Terence Stamp alors âgé de vingt-trois ans, celui-ci compose un Billy Budd tout en douceur, déployant une fraîcheur teintée de naïveté, accompagnée d'une souplesse maladroite et d'une détermination fragile, auréolée d'une voix à l'accentuation claire et enjouée, quoique parfois hésitante. Placé sous le signe d'une timidité un peu gauche, mais qu'aucune difficulté des rugueuses conditions de l'expédition ne paraît pouvoir atteindre, Billy est d'une candeur complète et d'une gentillesse résolue, qui le font se pencher sur les peines de chacun des matelots avec la même attention. Le personnage s'oppose donc distinctement au John Claggart incarné par Robert Ryan, d'autant que les yeux de Stamp sont d'une clarté presque transparente, son visage arrondi, son sourire éclatant, et le costume qui le recouvre d'un blanc toujours immaculé. Billy Budd porte l'idée de la jeunesse dans toute son innocence, comme dans tout son désir de comprendre le monde. Son bégaiement lorsqu'il est frappé par le constat d'une injustice est au demeurant une énigme pour Claggart, qui cherchera à le pousser à bout, espérant découvrir une faille à sa bonté, une limite à son refus de jamais condamner qui que ce soit.

En définitive aussi évanescents que le maître d'équipage est substantiel, aussi aérien que ce dernier est ancré au navire, mais surtout aussi honnête que John est manipulateur, Stamp fait de Budd un être qui, s'il est pareillement maintenu dans le resserrement des gros plans, n'en paraît à aucun moment prisonnier. Cette dichotomie radicale entre les personnages (le jeune homme expliquant même à Claggart qu'il ne lui en veut pas pour les sévices qu'il inflige à tous), qui est immanquablement aussi celle du physique des deux acteurs, se renforce peu à peu, et caractérise les deux êtres comme les deux faces d'une même médaille, jusqu'à les abstraire en créature proprement angélique d'un côté, et diabolique de l'autre, à l'instant d'un long dialogue qui fait se confronter aussi bien la vision du monde des personnages, que les propositions de jeu qui les soutiennent.



5



6



7



8

C'est d'abord la suspicion du maître d'équipage que Ryan concentre dans la finesse d'un regard plissé, la bouche entrouverte : le personnage écoute soigneusement les arguments de Billy Budd, la photographie maintenant le visage de l'acteur dans la pénombre tout en en faisant ressortir les traits, tandis qu'un arc de lumière discret, qui paraît émaner du jeune homme lui faisant face, vient s'apposer le long de sa joue droite [5]. L'effet Koulechov intervient ici en soutien du jeu des acteurs, tant tout les oppose du point de vue facial : Stamp/Budd est en pleine clarté, rayonnant au sein de la nuit, aussi juvénile que Ryan/Claggart est marqué par les rides, le visage épais s'éclairant de l'absence d'aspérité de celui du jeune matelot. Les angles de prise de vue respectifs composent par ailleurs un effet miroir via leur symétrie, et les deux voix contrastantes accentuent elles aussi l'opposition entre les deux personnages. Terence Stamp articule en sourdine et interrompt ses répliques, tandis que Robert Ryan pose chacune de ses phrases avec assurance et affirmation [6]. Néanmoins, au fur et à mesure que Budd cherche à comprendre Claggart, le doute s'instaure chez ce dernier, la confrontation menaçant de basculer. Il rit même à certaines remarques, l'acteur affichant un sourire pour moitié moqueur, pour moitié convaincu. Le maître d'équipage s'interroge alors sur son rapport à l'existence pour la seule et unique fois du film : Ryan regarde vers le bas, les paupières écarquillées, les sourcils relevés, lèvres closes, muscles du visage tendus [7]. C'est finalement la révélation pour John Claggart de la tentative de « corruption » de Billy Budd sur sa personne qui le rabat vers le dégoût, et en parachève la caractérisation diabolique. Le faciès se contracte tout entier du côté gauche, les yeux s'affinent à nouveau, la moue est particulièrement sceptique, et le rejet de toute remise en question absolu [8].

Saisi dans une alternance qui installe un dialogue de par la simple exposition contrastée des visages, ce duel entre les deux personnages est crédité d'un traitement non diégétique de la lumière, extrêmement travaillée et conséquemment plus signifiante que dans le reste du film. En sortant du réalisme pour intercaler une séquence qui penche vers l'expressionnisme, tout en restant sur le modèle de la succession des gros plans, la dynamique actorale caractérise bien les deux hommes jusqu'à les faire atteindre une forme idéale, qui touche au-delà des personnages – éternelle opposition du juste et de l'injuste, de la générosité et de la cupidité, de l'honnêteté et de la sournoiserie, qui se nourrit de l'expressivité des acteurs.

Ce duel trouvera sa conclusion tragique lorsque Billy, poussé à bout par les mensonges du maître d'équipage, bousculera ce dernier et le tuera accidentellement. Choc évident pour le spectateur que cette disparition brutale d'un personnage qui faisait pourtant office d'articulation essentielle au récit⁶⁵. Le sourire narquois qui se lit sur le visage de l'acteur en cet instant indique cependant la satisfaction de Claggart d'avoir réussi à faire de cet ange un vecteur de destruction. Pour ce crime, Billy Budd sera effectivement pendu, non sans avoir remis en cause la représentation que se font de la justice et le capitaine Vere, et l'ensemble des matelots. Cette résolution du conflit laissera les hommes du navire seuls face à leurs doutes, que viendra rapidement balayer l'approche d'un bateau sous pavillon français, le film s'interrompant sur les prémices d'une scène de bataille qui détournera chacun de l'incident.

Billy Budd pourrait d'ailleurs entrer en résonance avec la guerre du Vietnam, dans laquelle s'engagent à l'époque les États-Unis, et le film fait en tout cas office de mise en garde quant au fait de s'enrôler dans une armée qui détruit les hommes. Le navire à bord duquel Claggart impose son règne de terreur se nomme du reste « The Avenger » (« Le Vengeur »), tandis que le bateau d'où vient Budd s'appelle « The Rights of Man » (« Les Droits de l'homme »). Film d'acteurs, du fait de son réalisateur qui y incarne un personnage, mais aussi par sa dynamique actorale toute en recherche d'expressivité, *Billy Budd* offre à Robert Ryan un des antagonistes les plus fins de sa carrière, poussé jusqu'à l'incarnation même d'une idée, prélevée sur un visage que le temps comme la connaissance de son métier rend au spectateur marqué d'une maîtrise lisible.

* *
*
*
*

⁶⁵ Il est à noter que *Billy Budd* est le seul film dans lequel Robert Ryan occupe une place prépondérante et où son personnage disparaît avant l'avènement du dernier acte.

Tous ces personnages, dont on a tenté de décrire ici la manière dont ils prennent vie et se déploient dans chacun des films où ils apparaissent, confirment s'il le fallait qu'au cinéma, c'est autant ce que la pellicule retient de l'acteur, que le jeu de ce dernier, qui font un être de fiction. Que serait effectivement le Scott Burnett de *The Woman on the Beach* sans les ellipses du montage, révélant à l'unisson de l'expressivité de Robert Ryan, sa désorientation ? Le Smith Ohlrig de *Caught* sans les plans qui isolent l'acteur dans le cadre, ou s'en rapprochent au contraire jusqu'à emplir l'image de la totalité de son corps ? Le combat de boxe de *The Set-Up* sans la dialectique documentaire/dramaturgie qui met en scène Ryan/Thompson ? La trajectoire subjective de Jim Wilson dans *On Dangerous Ground* sans la musique de Bernard Herrmann ? La traversée du désert de Donald Carson dans *Inferno* sans l'emploi de la voix off ? Les stigmates de la guerre que porte le lieutenant Benson de *Men in War* sans les plans répétés sur le faciès de l'acteur ? L'héroïsme soustractif de Blaise Starrett dans *Day of the Outlaw* sans une mise à distance du surgissement déjà minimaliste de Ryan ? La complexité d'Earle Slatter dans *Odds Against Tomorrow* sans les changements de registre de la photographie ? Délivrée par une combinaison toujours singulière d'opérateurs :

La transmission de la caractérisation est de fait grandement influencée par différentes techniques – l'utilisation de divers angles de prise de vue, la distance de l'acteur avec la caméra, l'éclairage du personnage et de la séquence, les détails inclus dans le plan, et les conséquences des mouvements de caméra sur l'échelle de l'image⁶⁶.

Retenant ce processus sous le nom de dynamique actorale, il s'agissait ici non pas de saisir les films dans leur ensemble, mais d'approcher la structuration esthétique de quelques-uns des êtres de fiction que Robert Ryan rencontra au cours de sa carrière afin d'en dresser un premier inventaire, et de faire ainsi renaître l'acteur le plus concrètement possible.

Or le constat principal que l'on peut faire à partir de ces quinze personnages répartis sur une période de quinze ans est avant tout celui de l'extrême adaptabilité de Ryan. Qu'il soit convoqué par la répétition des gros plans, en plan d'ensemble ou en plan américain, sous l'égide de l'effet Koulechov, à travers la musique du film ou dans le silence, dans l'ombre d'une photographie contrastante ou en pleine lumière, il s'offre en opérateur aux possibilités d'appréhension variées, en même temps qu'il est en mesure de proposer une palette d'affects multiples à la caméra, que ce soit par le biais d'une

⁶⁶ « *The communication of film characterization is indeed greatly influenced by various techniques : the use of various angles, the actor's distance from the camera, character and scene lightning, the details included in the frame, and the camera's movement and its effect on the size of the image.* » O'BRIEN Mary E., *Film Acting : The Techniques and History of Acting for Camera*, New York, Arco Publishing, 1983, p.111.

expressivité contenue ou au contraire exagérée, d'une gestuelle plus ou moins appuyée, d'une voix modulée ou neutre, d'un corps mouvant ou à l'inverse rigidifié. L'étendue des dynamiques actorales auxquelles Robert Ryan participa (de la « gueule » à la silhouette, d'un travail de mise à distance au rendu de la présence ostensible du jeu) témoigne de cette malléabilité, qui l'autorisa à incarner un nombre relativement diversifié de créatures fictionnelles. S'il faut noter l'absence de personnages purement comiques dans sa filmographie⁶⁷, l'acteur sut se faire vétéran habité par une tragique volonté de vengeance, psychotique trouble, repentir de la violence sous l'effet de l'amour, Robinson du désert ou fermier des années 1930, sans que soit brisée pour autant l'impression d'unité et de continuité qui se dégage de ces occurrences prises une à une.

Une telle polyvalence eut certainement pour contrepartie de troubler l'identification publique de son nom, d'autant plus que les films dans lesquels Ryan incarna un personnage d'importance pour le récit ne furent pas toujours des succès (et que par ailleurs, il ne choisissait pas nécessairement les projets sur lesquels il travaillait⁶⁸). Mais il se dégage de cette galerie de portraits une ductilité dont on peut estimer qu'elle est l'un des signes de reconnaissance du *Hollywood standby* – cet acteur capable de naviguer sans cesse aux lisières de la starification d'une part, et en excès du *supporting actor* d'autre part, dans des films qui se positionnaient eux-mêmes entre deux cadres de production (série A et série B). C'est du reste cet espace, dégagé de l'obligation d'un large succès public comme des contraintes liées au manque de moyens, et bénéficiant souvent d'une certaine liberté créative de la part des studios, qui contribua aussi à faire de Robert Ryan un opérateur singulier du cinéma américain classique.

Les soixante-treize longs-métrages de sa carrière ne furent certes pas tous convaincants quant à la question de la caractérisation. On sait que les acteurs hollywoodiens de l'époque tournaient abondamment, de sorte que « dans une carrière, cela [représentait] forcément un bon nombre de déchets, alors qu'un cinéaste [pouvait] éviter presque complètement les ratés⁶⁹ ». Dans le cas de Ryan, *Gangway for Tomorrow* (John H. Auer, 1943), *Escape to Burma (Les Rubis du prince birman)*, Allan Dwan, 1955), *Captain Nemo and the Underwater City (Le Capitaine Nemo et la ville sous marine)*, James Hill, 1969) ou encore *The Love Machine (Love Machine)*, Jack Haley Jr., 1971) sont autant de

⁶⁷ À l'exception de son apparition dans *The Busy Body* (William Castle, 1967).

⁶⁸ Cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330.

⁶⁹ MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p.11.

films qui en attestent. Il suffit d'y noter la caractérisation comme involontairement absente des personnages que l'acteur y incarne pour se convaincre que sa grande adaptabilité en tant qu'opérateur ne faisait pas le tout de l'être de fiction qu'il devait apporter à l'écran.

Néanmoins, ces « ratés » sont intéressants à identifier en ce qu'ils poussent au questionnement, fut-il éminemment pragmatique. Si certains personnages de l'acteur ne témoignent pas d'une existence cinématographique probante, à la fois cohérente et intelligible pour le spectateur de par une dynamique actoriale en adéquation avec son matériau, qu'ont alors en partage les films qui y parviennent ? Que saisissent-ils de l'apparition de Ryan à l'image qui lui permet en retour de travailler de manière efficiente à la caractérisation d'un personnage, auquel il est dès lors en mesure de transmettre une orientation plausible, tout comme une série d'affects convaincants ? Dans ce processus, fatalement différent d'un film à l'autre, que retenir comme ligne de force propre à la présence de l'acteur qui puisse relever d'un commun, par-delà la multiplicité de ses apparitions ? En définitive, qu'en est-il exactement du « même » chez Robert Ryan, à l'intérieur de ce rapport entre « même » et « autre » que porte toujours un acteur, et comment pourrait-on regrouper ou organiser ce qu'il propose de distinctif au septième art ?

II

L'acteur en sujet

ou

Robert Ryan et sa persona

L'édification de Robert Ryan en sujet de cinéma, si l'on peut certainement en situer la naissance dans la concordance de la rencontre de l'acteur avec Jean Renoir, et du succès la même année de *Crossfire*, n'aurait pu advenir sans que la persona qui en découla ne s'établisse ensuite dans la durée. En tant que proposition esthétique, cette dernière ne saurait en effet se résumer à deux films ou à deux personnages, et demanda bien le ressassement d'apparitions pouvant être mises en parallèle sur un temps relativement long pour s'installer. Des apparitions qui, peu à peu, dégagèrent un *dasein* cinématographique, noué autour des possibles du jeu, dont la simple apparence physique est plus que partie prenante, si tant est qu'au cinéma « il importe moins de jouer de ses traits que d'avoir des traits – un masque¹ », qui s'éclaire d'un personnage type lui étant associé, personnage toujours lui-même rattaché à un genre dans le cinéma hollywoodien de l'époque. C'est bien depuis cette rencontre entre le jeu et un archétype (que l'on retrouve généralement de manière majoritaire au cœur d'une filmographie) que se construit une certaine unité de l'acteur, et que le souvenir qui l'accompagne se forge.

Du point de vue du jeu d'abord, si « l'acteur américain classique s'honore d'être avant tout un corps, équilibré dans toutes ses parties, dont le naturel [...] n'est à aucun moment une vue de l'esprit, mais une manière d'être, pour ainsi dire une respiration² »,

¹ MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957, p.153.

² BEYLIE Claude, « De l'acteur américain » in GAUTEUR (dir.), « L'acteur », *Études cinématographiques*, n°14/15, Paris, avril 1962, p.72.

que fait dès lors Robert Ryan de cette enveloppe qui est la sienne, captée en plan d'ensemble ou en plan large ? Qu'en est-il de cette longue verticalité, qui à la fois scinde l'image et lui sert d'appui ? Comment l'acteur articule-t-il la question du contraste, du rapport de force, de la violence ou de l'apaisement, avec cette large carrure depuis laquelle il doit composer ? Si « le plus souvent, l'acteur dresse un corps de confirmation, susceptible de vérifier un état du monde et de la représentation³ », qu'en font les films, que convoquent-ils de cette silhouette ostensible, et dans quel but ? Le corps filmique étant toujours précaire, constamment menacé par la fragmentation du montage, on ne peut en percevoir le plus souvent que le maintien ou le mouvement, la pose ou la démarche. Que peut-on alors dire qu'il reste chez Ryan de ce qui émane de l'un ou de l'autre ? Quelle empreinte ce corps fixe-t-il à l'écran, même après sa disparition ?

Au corps se greffe un ensemble de gestes, plus ou moins prononcés, qui tiennent généralement du plan moyen, ou éventuellement de l'insert. Compris comme « forme qui se signale, le geste au cinéma ne se laisse réduire ni à une signification, ni à une valeur ou une fonction immédiate et simple – bien souvent, c'est une énigme, en même temps qu'un indice⁴ ». Élu ou juste suggéré par le cadrage, il peut être crédible comme signifiant, prosaïque comme chargé de sens, et demeure potentiellement le fait d'une activité des mains⁵ : « La gestuelle du crédible regroupe ce qui relève de l'ordinaire, du pratique, du fonctionnel, du vrai [...]. La gestuelle du théâtral regroupe les conventions et codes existants [...]⁶. » Dans le premier cas, l'acteur fait donc « semblant de », souvent pour donner à voir un métier ou délivrer un sentiment de quotidien, et mieux rattacher son personnage à un réel, lui donner une consistance que l'on dira pragmatique. Dans le second, il s'agit plutôt de transmettre un affect précis, en soutien, ou même en dehors de son cadre privilégié, à savoir l'expressivité du visage⁷. Dès lors, que peut-on noter de spécifique et de plus visiblement employé par Robert Ryan dans les différents registres

³ BRENEZ Nicole, « Acting : poétique du jeu au cinéma », *Cinémathèque*, n°11, Paris, printemps 1997, p.24.

⁴ MASSON Alain, « D'où vient le geste ? » in AMIEL, NACACHE, SELIER, VIVIANI (dir.), *L'Acteur de cinéma, approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.87.

⁵ « C'est souvent à l'aide de ses mains qu'un acteur développe un code gestuel qui lui est propre et qui l'identifie aussi sûrement que sa démarche. » CIEUTAT Michel, VIVIANI Christian, *Pacino-De Niro, regards croisés*, Paris, Dreamland, 2000, p.97.

⁶ VIVIANI Christian, *Le Magique et le vrai : L'Acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p.26.

⁷ Il est d'ailleurs intéressant de relever que les peintres de la Renaissance ou les sculpteurs de l'Antiquité s'attachaient explicitement à faire des positions des mains un élément signifiant, complémentaires aux expressions des visages.

gestuels ? Que fait-il de ses mains, et avec quelles intentions répétées que l'on puisse distinguer ? Comment s'attache-t-il à la transmission du geste, et avec quelle récurrence ?

Le visage ensuite, temple de l'expressivité, « lieu d'images où le sens s'inscrit fugitivement et superficiellement pour pouvoir y circuler [...], et sur lequel les signes codés d'une émotion doivent passer comme des rides discrètes sur l'onde⁸ », est cette surface faite de mille détails au centre de laquelle trône un regard toujours empli de sens, fût-il au repos : « Au cinéma, on ne reste pas tranquillement à distance, on approche la caméra pour saisir ce que révèle chaque seconde de pensée, chaque seconde d'émotion, chaque seconde de décision. Tout ce qui arrive appartient à l'instant⁹. » Le gros plan, qui apporte ce visage au spectateur au plus près et le projette sur l'immensité de la toile, impose, de par son fractionnement avec le reste du corps, une opération purement cinématographique : « L'expression de la grande tête supplante l'expression du geste. Elle rend même inutile la mimique du visage : un tressaillement de lèvres, un battement de cils sont visibles, donc lisibles, donc éloquents. L'acteur n'a pas besoin d'exagérer son expression¹⁰. » Comment Robert Ryan utilise-t-il alors son visage plutôt carré, organisé par des sourcils et une bouche extrêmement appuyés, traversé de deux yeux relativement fins et sombres ? Que peut-on y lire ou y projeter, et qu'en attend principalement la caméra ? Comment l'image travaille-t-elle son épaisseur, sa compacité ou sa texture ?

À ce visage, enfin, s'arrime une voix, mesure des rapports entre les personnages par le dialogue, mais aussi signe de reconnaissance pour le spectateur, car « jusqu'à un certain point, une voix est, comme un visage, un objet avec lequel la communication se situe au niveau le plus intimement humain¹¹ ». Voix immanquablement présente qui plus est, puisque dans le septième art, « il n'y a pas de sons, parmi lesquels, entre autres, la voix humaine. Il y a les voix, et tout le reste. Autrement dit, dans n'importe quel magma sonore, la présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle [...]»¹². Sans oublier qu'à l'instar de son physique, la voix d'un acteur est elle aussi enregistrée : « Nous n'entendons pas les acteurs de cinéma simplement parler, nous entendons une reproduction de leurs voix dans une construction sonore complexe appelée

⁸ AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, p.51.

⁹ RAY Nicholas, *Action, sur la direction d'acteurs*, Paris, Fémis, 1992, p.53.

¹⁰ MORIN Edgar, *op. cit.*, p.142.

¹¹ AUMONT Jacques, *op. cit.*, p.51.

¹² CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p.18.

bande-son¹³. » Relativement grave et posée, la voix de Robert Ryan sait aussi se briser ou éructer en de rares instants contrastants, tout comme elle peut rester fonctionnelle, au sens de son adaptation aux diverses circonvolutions du récit. Conséquemment, quels emplois peut-on lui trouver qui reviennent en propre à l'acteur ? Quelles nuances peut-on mettre au jour qui fassent office d'une utilisation singulière, dès l'instant où « [un] motif vocal ou discursif aide à établir l'identité d'un acteur¹⁴ » ?

Il est à noter, pour conclure sur le jeu, que le costume, l'accessoire ou le maquillage sont des éléments intervenant en support des quatre composantes physiques ici nommées. Le costume concerne ainsi majoritairement la question du corps, mais le port d'un chapeau peut avoir une incidence sur le regard par exemple. L'accessoire est d'ordinaire lié aux gestes, même si une canne ou des béquilles travailleront sur le mouvement. Le maquillage est le plus souvent rattaché au visage, mais peut tout autant s'établir sur un bras ou sur une jambe. Il faudra donc revenir sur ceux de ces éléments qui ressurgissent périodiquement dans la filmographie de Robert Ryan, comprendre ce qu'il en fait, et en délimiter les conséquences les plus caractéristiques concernant son travail d'incarnation.

À partir de tous ces possibles du jeu, en regard à la fois de leur récurrence et de leur singularité, se déploient *in fine* un certain type de personnage. Un caractère (au sens de la peinture classique ou de La Bruyère) que l'acteur rencontre, et vers lequel il s'oriente, comme vers lequel il est orienté – parfois par un réalisateur, parfois par le studio qui l'emploie, parfois de son propre fait, ou plus plausiblement dans un entrelacement des trois à la fois. C'est en tout cas dans l'accord avec cette typification que vient à naître définitivement une persona. C'est celle-ci qui unifie pour la mémoire ce qui intervient avec obstination des effets d'un acteur à l'écran, et permet de lui adjoindre un titre : « Il/elle incarne toujours les/un/une [personnage type] ». Cet archétype sera structuré par le cinéma américain de l'époque autour d'une façon « d'être et d'agir partagée, reconnaissable, facile à saisir [...], assortie d'une connotation implicite d'approbation ou de désapprobation¹⁵ ». La typification peut à l'évidence se donner sous différentes formes, son existence fictive peut prendre différents chemins, s'individualiser d'une couleur

¹³ « *We don't just hear movie actors speak, we hear a reproduction of their voices in a complex sound construct called a soundtrack.* » SERGI Gianluca, « Actors and the Sound Gang » in KRAMER, LOVELL (dir.), *Screen Acting*, New York, Routledge, 1999, pp.128-136.

¹⁴ « *A distinctive voice or speech pattern helps to establish the identity of an actor.* » O'BRIEN Mary E., *Film Acting : The Techniques and History of Acting for Camera*, New York, Arco Publishing, 1983, p.55.

¹⁵ DYER Richard, *Le Star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1979], p.42.

particulière film après film, mais ses occurrences seront toujours traversées d'un ou plusieurs points communs, qui se répondront au travers des différents personnages.

En partant de l'apparition en Scott Burnett (*The Woman on the Beach*) puis en Montgomery (*Crossfire*) lors de l'année 1947, on peut d'ores et déjà dire du personnage type accolé à Robert Ryan qu'il est pris dans la névrose, ou au moins dans une difficulté d'ordre psychique, et qu'il est porteur d'une certaine violence, à la fois subie et effective, ces deux éléments n'étant pas sans lien avec le retour d'un conflit armé – en cela, il est un produit de l'Histoire. Qu'il peut, éventuellement, rester quelque peu indécidable quant à son orientation narrative (*The Woman on the Beach*), ou au contraire se faire antagoniste identifiable (*Crossfire*), mais qu'il demeure quoi qu'il en soit un personnage chez qui existe toujours la possibilité d'un rejet, d'une peur de la solitude dans sa confrontation avec le monde brutal qu'il habite et qui l'habite. S'il est un pont ambigu entre bien et mal, cet archétype n'est toutefois pas sans failles, que celles-ci se donnent sous le signe d'un défaut de volonté ou d'une lâcheté imprévue. Pour résumer, on pourrait dire qu'il s'agit là d'un être de fiction à la fois trouble et troublé, dont émane une force abrupte, antagoniste ou à sa frontière, parfois touchant de fragilité, et évoluant dans un univers âpre.

Il sera néanmoins nécessaire de saisir ce qu'il en est de ce masque appliqué par et à Robert Ryan conséquemment aux différentes nuances qu'abrite sa répétition ; d'en retrouver la place vis-à-vis des genres hollywoodiens classiques ; et surtout de comprendre la façon dont il se développe et se patine tout au long de sa carrière. Car si « la diversité des rôles que l'acteur peut jouer au cinéma dépend souvent soit de la diversité des types qu'il peut interpréter en préservant une même apparence, soit du développement du même type à travers une diversité de circonstances¹⁶ », il convient de prendre acte que la proposition esthétique qui en résulte ne saurait faire sans contreproposition, et que tout acteur ne saurait se construire comme sujet sans tentative d'écart à lui-même à échelle d'une carrière.

La persona, en effet, se reconnaît d'autant plus distinctement qu'elle est parfois mise à distance dans un effort d'abandon, parfois du fait de l'acteur lui-même (souvent parce qu'il ne la supporte plus), du fait d'un cinéaste (par défi), d'un producteur (en argument de vente – tel acteur « comme vous ne l'avez jamais vu »), ou bien, plus

¹⁶ « *The diversity of movie characters an actor can play is often depending on either the diversity of types he can play regarding the same physical aspect, or his ability to develop the same type through different circumstances.* » POUDOVKINE Vsevolod, *Film Technic, Film Acting*, New York, Lear, 1949, p.150.

simplement, parce que la caractérisation d'un personnage en particulier enjoint soudainement de s'en écarter (car même si l'industrie hollywoodienne s'est bâtie pour une large part sur le principe d'une adéquation entre un acteur et une typification, il fallait bien parfois remplacer un acteur prévu par un autre). Quelles que soient les raisons, dans une filmographie, il est souvent immanquable qu'à la persona jouant du *typecasting* se greffe un ensemble allant au-delà des limites de son spectre, s'instaurant en tension, en réponse, en contradiction, ou en alternance. C'est toujours le même acteur, mais perçu par le spectateur « dans un rôle étonnant », qui apparaît « comme on ne s'y attendait pas », ou qui est « absolument surprenant ».

Toutes ces expressions, si communes soient-elles, touchent à une vérité, celle de l'attendu, intensément présent dans le cas des stars, mais tout autant constatable dès lors que l'on se penche sur un acteur moins connu, puisque bel et bien relié, par-delà toute « image » médiatique, à la question du personnage type, comme à ce qui a été précédemment perçu de ses incarnations par le public. Il peut donc s'opérer une sorte de défection, qui serait hors persona tout en y restant immanquablement rattachée, puisque ne pouvant être totalement identifiée sans cette dernière, qu'il est aussi nécessaire de reconnaître. L'acteur peut se faire sujet plus ou moins conscient du dépassement de son jeu comme de la typification lui étant accolée (dépassement qui peut intervenir au cœur d'un film si besoin est), et ne pas en rendre compte signifierait escamoter un pan entier de son cheminement à travers les fictions.

La mise à jour de la persona de Robert Ryan, comme la reconnaissance de ce qui existe au-delà et dialogue avec elle, nécessitera dès lors de faire intervenir un large échantillon de la filmographie de l'acteur. Seront ainsi ponctuellement convoqués, en plus des quinze films précédemment étudiés autour de la question de l'acteur comme opérateur : *The Sky's the Limit* (*L'Aventure inoubliable*, Edward H. Griffith, 1943), *Behind the Rising Sun* (*Face au soleil levant*, Edward Dmytryk, 1943), *Tender Comrade* (Edward Dmytryk, 1943), *Marine Raiders* (Harold D. Schuster, 1944), *Trail Street* (*Du sang sur la piste*, Ray Enright, 1947), *Berlin Express* (Jacques Tourneur, 1948), *The Woman on Pier 13* (*La Grève des dockers*, Robert Stevenson, 1949), *The Secret Fury* (*Fureur secrète*, Mel Ferrer, 1950), *Born to Be Bad* (*La Femme aux maléfices*, Nicholas Ray, 1950), *Best of the Badmen* (*Plus fort que la loi*, William D. Russell, 1951), *The Racket* (*Racket*, John Cromwell, 1951), *Clash by Night* (*Le Démon s'éveille la nuit*, Fritz Lang, 1952), *Horizons West* (*Le Traître du Texas*, Budd Boetticher, 1952), *City Beneath*

the Sea (*La Cité sous la mer*, Budd Boetticher, 1953), *Bad Day at Black Rock* (*Un homme est passé*, John Sturges, 1955), *House of Bamboo* (*La Maison de bambou*, Samuel Fuller, 1955), *The Tall Men* (*Les Implacables*, Raoul Walsh, 1955), *Back from Eternity* (*Les Échappés du néant*, John Farrow, 1956), *Lonelyhearts* (Vincent J. Donehue, 1958), *Ice Palace* (*Les Aventuriers*, Vincent Sherman, 1960), *The Crooked Road* (Don Chaffey, 1965), *Hour of the Gun* (*Sept secondes en enfer*, John Sturges, 1967), *Custer of the West* (*Custer, l'homme de l'Ouest*, Robert Siodmak, 1967), *The Outfit* (*Échec à l'organisation*, John Flynn, 1973), *Executive Action* (David Miller, 1973) et *The Iceman Cometh* (John Frankenheimer, 1973).

Il est à noter, en complément de cette liste, que les visuels qui serviront d'illustrations plus avant resteront avant tout de simples exemples. Il faut bien imaginer qu'ils parlent là comme des citations, et que d'autres images pourraient éventuellement les prolonger ou les remplacer. Certains photogrammes seront par ailleurs extraits de la première partie de ce texte, à la fois afin d'offrir un point de départ plus précisément contextualisé à l'analyse, et pour constater la possibilité d'un élargissement des concordances ici mises à jour entre les différentes apparitions de l'acteur. Au travers de cet ensemble, on pointera une cohérence, un affûté du souvenir, une certaine confirmation, et c'est bien à partir de ce souvenir précisé qu'il sera ensuite possible de comprendre ce qui y échappe, pour mieux revenir ainsi vers l'oublié – puisque dans l'anamnèse de tout acteur, se loge toujours une part d'omission qu'il convient d'élucider.

* *
*
*

A - La persona

La persona d'un acteur n'est jamais constituée d'un ensemble de personnages absolument rigide. Elle est plutôt un cadre qui permet de baliser ce que l'on retient d'un acteur, un segment au sein duquel différents êtres de fiction voisinent, telles les notes d'une gamme sur un piano, et forment une unité discernable. Sorte « d'invariant malléable », la persona est un repère qui sert de mesure aux personnages en fonction d'autres personnages déjà proposés, mais aussi à ceux à venir quand il est possible qu'il y en ait, et oblige donc à partir à la recherche de ce qui fait retour du jeu, comme de ce qui revient du « rôle » dont l'acteur est investi.

La cohérence qui en émerge est celle d'un déploiement singulier, dont usent les films en y projetant un certain diégétique qui le forge parallèlement. C'est l'acteur du point de vue de ce qu'il propose physiquement « par défaut », et l'utilisation qui en est faite, y compris par lui-même, dynamique qui s'entretient de sa répétition consciente, à Hollywood peut-être plus que dans n'importe quelle autre cinématographie. C'est aussi certains thèmes chers à une époque et que porte l'archétype, qui progressivement fusionnent avec l'acteur, pour aboutir à un surplus qui se fait totalité, le tout entretenant une proposition esthétique à même de marquer la mémoire : « Représentant plus que le rôle qu'ils jouent, les acteurs à la fois personnifient et aident à cerner les valeurs, la conscience, les souhaits et les angoisses et les fantasmes, les idéaux et les peurs, de la société qui paie pour les voir¹⁷. »

a. Une densité brisée

Il s'agira donc en un premier temps de retrouver les idiosyncrasies les plus visiblement récurrentes du jeu de Robert Ryan, et de les rapporter à ce qu'elles visent à transmettre. C'est-à-dire de cartographier ce qui relève spécifiquement de son travail d'un point de vue transversal aux films dans lesquels il apparaît, et de mettre en lumière ce qu'il offre par l'utilisation de son corps, l'emploi de certains gestes, l'expressivité de son visage ou encore la modulation de sa voix (du plus insécable jusqu'au plus immatériel, et du plan

¹⁷ « *Representing more than the role they play, actors both embody and help to shape the values, the consciousness, the wishes and anxieties and fantasies, the ideals and fears, of the culture that pays to see them.* » HIRSCH Foster, *Acting Hollywood Style*, New York, Abrams, 1991, p.15.

large au gros plan, voire éventuellement au hors champ), pour distinguer ce que l'on peut en recouper en termes de similitudes avérées ou d'échos plus ou moins diffus, en mesure de s'insérer dans une même tonalité.

C'est plus particulièrement une dialectique entre les actions de jeu qu'il s'agira ici de souligner, qu'elle opère entre les différents éléments du physique (du geste envers le corps, ou de la voix envers le regard par exemple), ou de l'intérieur de chacun, dialectique qui part bien souvent d'une donnée incompressible (l'acteur comme il se présente naturellement, on pourrait presque dire « génétiquement »), *actionnée* par le jeu comme par son appréhension. Cette rencontre, dans le cas de la persona de Robert Ryan, relève d'une forme de densité brisée, d'une carrure à la fois affirmative et malmenée, de gestes surgissant en retenue, d'une expressivité contrainte qui se fissure soudainement, et d'une voix évidente autant que possiblement rompue.

1) Le corps sculptural et le corps en rupture

Robert Ryan, c'est d'abord cette haute silhouette aussi massive qu'apparemment impénétrable, corps au mouvement restreint et à la pesanteur assumée, qui surgit dans toute sa puissance densifiée. Il y a là quelque chose qui n'est pas sans faire écho aux environnements urbains lorsque, convoqué en plan d'ensemble, ce corps fait colonne de sa verticalité, appui déployant une présence d'ordre architectural. Dans cette configuration, il paraît émaner directement du décor, naître des matériaux qui l'entourent, ou des ombres qui s'en échappent. Caryatide de cinéma, l'acteur porte alors le cadre comme il doit se porter lui-même, la tête toujours en bordure haute de l'image, et occupe généralement un large tiers de l'écran. Il fait bloc, impose un tout.

C'est un corps graphique, qui habite la pellicule par une conscience de sa présence comme totalité : « La cape [soit le corps comme silhouette, *ndla*] est non seulement la forme du personnage, mais aussi une forme dans le cadre, qui participe à la composition plastique de la scène. Un corps qui s'impose, une forme impossible à délier, qui ne s'articule pas¹⁸. » Lorsque Ryan se fait le captif volontaire de son propre poids, de ce maintien qui l'ancre au sol avec aplomb, l'effet de gravité qui s'en dégage est bien souvent soutenu par un long manteau, qui en uniformise la droiture et en fixe

¹⁸ AMIEL Vincent, « Marlon Brando et la cape de Balzac » in DAMOUR (dir.), *Jeu d'acteurs : Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, p.24.

l'homogénéité – mais il peut aussi bien se vêtir de sa propre musculature, la faire tension structurelle, son linéament amenant immédiatement une dureté, dépliée par la simple puissance physique de l'acteur.

L'effort actionnel tient ici à une rigidité¹⁹. Le port de tête est travaillé par une crispation de la nuque, le dos est toujours fermement maintenu, la ceinture du torse reste arrimée à une colonne vertébrale qui paraît inébranlable. Les bras, athlétiques, sont contractés et restent immobiles, et les longues jambes soutiennent solidement l'ensemble, tels deux piliers. Le retrait du mouvement est essentiel dans cette configuration, et Robert Ryan se doit de moduler très subrepticement ses déplacements, pour toucher ainsi à ce qui se rapproche d'un corps statufié, quand il ne lui faut pas tout simplement observer un temps de pose : « Faire un geste, alors, c'est perdre cette identité, c'est se confondre avec le flux ordinaire des autres individualités qui surviennent à l'écran. On voit ici ce qui distingue l'expression d'une présence, pérenne, et celle d'un sentiment, d'une réaction, d'un instant passager²⁰. » C'est en effet là un corps qui fait action de son état comme de sa permanence.

Un tel effet de corporification, s'il est d'abord rendu possible par la morphologie d'un acteur qui dépassait le mètre quatre-vingt-dix et dominait aisément l'espace²¹, ne se colore pas moins d'une impétuosité granitique particulière. Il y a là une force en présence, une violence même, mais contenue par avance, immobilisée au seuil de son avènement. L'intensité qui s'en dégage est celle d'une lutte interne, de personnages trop conscients des dégâts qu'ils pourraient provoquer si jamais ils se laissaient dépasser par leurs tourments. S'installent ainsi une retenue qui fait mystère, une crispation qui questionne, une contrainte acharnée signe d'une liberté entravée. Le corps composé de la sorte demande à être élucidé, en même temps qu'en naît un sourd sentiment de danger. C'est un corps soumis à *quelque chose*, provoquant l'attention instantanée du spectateur.

Ce corps en point de gravité trouve son origine presque immédiatement après les débuts au cinéma de Robert Ryan (des films comme *Behind the Rising Sun* ou *Marine Raiders* par exemple, en donnent une représentation succincte). Mais cette proposition corporelle ne sera travaillée avec régularité qu'à partir de *The Woman on the Beach* et de

¹⁹ En examinant quelques photos existantes de Robert Ryan dans la vie civile, on peut effectivement parler d'action de jeu, tant son maintien spontané semble loin de cette forme d'apparition corporelle (cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330).

²⁰ AMIEL Vincent, « Marlon Brando et la cape de Balzac » in DAMOUR (dir.), *op. cit.*, p.22.

²¹ Sans compter que son passé de sportif avait immanquablement dû accentuer ce trait (cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330).

Crossfire, dans des films comme *Act of Violence*, *Caught*, *The Woman on Pier 13*, *Best of the Badmen*, *The Racket*, *On Dangerous Ground*, *Clash by Night*, *Horizons West*, *Lonelyhearts*, *Day of the Outlaw* ou encore *Odds Against Tomorrow*. Même certains longs-métrages dans lesquels l'acteur apparaît vieillissant, comme *The Outfit* ou *Executive Action*, se feront encore l'écho de cette sculpturale densité, quand bien même elle ne s'impose plus avec autant d'effectivité²² – rappel d'une période passée.

Il convient de relever que cette présence « en cape », si elle traverse toute la carrière de l'acteur, est indéniablement renforcée dans ses effets par une configuration spécifique de cinéma. D'abord le format trente-cinq millimètres, presque carré, permet à Ryan d'habiter le cadre de façon plus imposante que le cinémascope par exemple, bien plus élargi et rectangulaire, qui laisse la plupart du temps un espace vide à combler, et affaiblit le rendu de la massivité en ce qu'il ne semble jamais se satisfaire d'un seul corps. Ensuite le noir et blanc, qui dessine la silhouette entre ombre et lumière, permet d'en surligner les contours et d'en travailler la graphie, tout en l'emplissant d'une contenance qui n'est pas sans faire appel à l'imaginaire de la statuaire antique par la blancheur accentuée des peaux, là où la couleur dissout, morcelle par les teintes des différents vêtements, et attire parfois l'œil sur une série de détails qui interfèrent avec la minéralité recherchée.

Il est dès lors cohérent de constater que cet emploi sculptural de la corporalité est donné à voir de manière répétée plutôt au cœur de la carrière de l'acteur, particulièrement lors de la période où il est sous contrat avec la RKO, et plus encore entre 1947 et 1952, avant de se raréfier quelque peu, la couleur et les formats larges se faisant plus fréquents dans le courant des années 1950. Cela n'empêcha pas quelques réussites, comme *Bad Day at Black Rock* ou encore *Hour of the Gun*, mais l'impression de densité qu'y apporte Robert Ryan s'en trouve malgré tout immanquablement atténuée (au-delà de la question de l'âge, puisqu'un tel effet fonctionne tout à fait dans des films tardifs, comme *Odds Against Tomorrow* ou *Day of the Outlaw*). La composition en tension des personnages se doit alors d'être complétée par diverses actions de jeu (certains gestes en particulier), la pesanteur de la corporification ne se suffisant pas d'elle-même.

²² En plus de son âge avancé, Robert Ryan avait survécu à un lymphome qui l'avait beaucoup affaibli au cours de l'année 1970 (cf. Annexe A - Vie et carrière, f. Triomphe sur les planches et derniers tournages (1967-1973), p.353).



Le corps caryatide

De gauche à droite et de haut en bas : *Crossfire* (1947), *Act of Violence* (1949), *Caught* (1949), *The Racket* (1951), *Clash by Night* (1952) et *Odds Against Tomorrow* (1959).

Un tel corps offre par ailleurs la possibilité d'une rencontre singulière avec ceux des autres acteurs. Contrastant avec celui des actrices, du fait de sa taille et de sa carrure (comme face à Barbara Bel Geddes dans *Caught*, Ida Lupino dans *On Dangerous Ground* ou Barbara Stanwyck dans *Clash by Night*), le corps de Ryan est tout autant discordant par-devant certains hommes (en regard des tressaillements frêles de Montgomery Clift dans *Lonelyhearts* par exemple, ou encore lorsqu'il surgit à l'opposé de celui de Terence Stamp dans *Billy Budd*). La dissimilitude instaurée est alors radicale, et souligne en creux l'absence de rondeur, mais aussi de mouvement, du corps ryanesque. L'acteur positionne là ses personnages comme prisonniers de leur espace charnel, lestés d'un fardeau dont se dégage une grande solitude, et qui s'éclaire de l'incapacité du corporel à délivrer un accès à autrui, à s'ouvrir pour accueillir quiconque en son sein.

C'est en définitive un corps inapte, au moins de prime abord, au sentiment et à la douceur, que dit sa différence d'avec celui d'autres acteurs. Il est une entité qui ne laisse pas de place vacante à conquérir, se nourrit d'inaccessible, et demeure inhabitable pour une émotion qui viendrait de l'extérieur, trop asservi à ses propres tourments pour voir par-delà lui-même. Il paraît ne pas accepter de partager l'espace du plan, et lorsque cela lui arrive, l'acteur travaille la tension corporelle de telle manière que son personnage reste malgré tout isolé dans le cadre (dans *Crossfire*, *Act of Violence*, *Caught*, la première partie d'*On Dangerous Ground*, ou encore *Day of the Outlaw*).

Ce corps statufié et impénétrable vit par contre volontiers de la confrontation, comme s'il était en permanence à la recherche d'un adversaire à sa hauteur, d'un exutoire à la fureur qu'il contraint et qui le contraint. C'est notoirement visible lors des face-à-face avec d'autres acteurs tout aussi présents corporellement que Robert Ryan, leur simple coexistence dans le cadre faisant alors œuvre d'affrontement, fût-il plus métaphorique que physique. Il en est ainsi devant Charles Bickford dans *The Woman on the Beach* ou Robert Young dans *Crossfire* ; face à la robustesse trapue de Paul Douglas dans *Clash by Night* ou à la force tranquille de Spencer Tracy dans *Bad Day at Black Rock* ; vis-à-vis de la rudesse nerveuse d'Harry Belafonte dans *Odds Against Tomorrow*. Ainsi confronté, le corps de Robert Ryan peut enfin user plus avant de cette puissance en réserve à laquelle il ne semble jamais complètement faire appel, et de cette virilité contrariée faite d'une ardeur viscéralement contenue. La frustration qui se dégage de sa compacité trouve en effet là un terrain propice à son rayonnement le plus absolu : l'acteur surjoue la droiture, la musculature se raidit plus encore, la silhouette se tend de toute son animalité, prête à bondir.



Le corps confronté

De gauche à droite et de haut en bas : *The Woman on the Beach* (1947), *Caught* (1949), *On Dangerous Ground* (1951), *Clash by Night* (1952) et *Bad Day at Black Rock* (1955).

La corporalité proposée par Ryan en persona se refuse en fait à être ignorée. Son appréhension, qu'elle soit frontale, en contre-plongée, ou plus ou moins distante, témoigne inexorablement de sa singulière dimension physique, et le maintien en retrait des

déplacements a pour effet d'en accentuer la présence. Qu'il surgisse dans le contraste ou en regard d'une échelle à laquelle se confronter, le corps *est*, et provoque inéluctablement une réaction, une friction ou un écart, avec celui des acteurs qui partagent le cadre de son déploiement. Face à cette dureté densifiée, ceux-ci sont forcés de se positionner – on pourrait presque dire, doivent avoir le courage de se positionner, nécessairement au travers de leur différence, mais à égalité, ce d'autant plus que le corps de Robert Ryan ainsi actionné sur la scène de l'image oriente la vision du spectateur, opérant comme mesure de l'effet de présence de ceux qui se trouvent à ses côtés.

Ce corps grave et pétri de puissance, maintenu sous pression, contracté, soumis à sa propre retenue, sort du reste renforcé de son appréhension de dos. Certes, celle-ci le fragmente, mais elle l'amène aussi à portée de main, le donne quasiment pour tangible. Il paraît alors presque possible d'y accéder, et s'opère l'illusion d'un contact sensuel tout autant qu'interdit (voire sensuel parce qu'interdit) avec la chair faite de violence contenue. C'est la carrure qui s'impose ici, la largeur plutôt que la hauteur, et la mainmise du corps sur le plan n'est de surcroît plus déviée par l'attraction naturelle de la vision vers le visage. S'il est toujours complexe d'évaluer dans quelle mesure un acteur est conscient des possibilités offertes par son jeu de dos, il reste que la stature de Ryan offrait à l'opération une surface à la fois large et dense, et que ce qui pouvait éventuellement échapper à l'acteur d'une telle appréhension de son physique n'en était pas moins effectif du simple fait de sa massivité.

La recherche d'une éventuelle expressivité de l'acteur n'ayant plus lieu d'être pour le spectateur, le dos oppose en outre à une multiplicité de signes contingents une unité radicalement affirmative, une contenance toujours plus renforcée, qui vient compléter le corps par son envers, et en opère la synthèse en le refermant sur lui-même. Parce qu'il rompt parallèlement avec une possible reconnaissance de ce qui est mis en jeu par le regard, la bouche ou encore les rictus, le jeu de dos privilégie aussi l'ambiguïté. Il permet de suspendre une signification qui se lirait trop aisément, laisse libre cours à l'imagination, et dans le cas de Robert Ryan, ajoute au mystère de ce *quelque chose* prisonnier du corporel. La découverte du dos est donc une expérience sensorielle plus qu'explicitement signifiante, qui donne le personnage autant qu'elle le confisque, le rapproche autant qu'elle en parasite l'accès.

La captation du dos propose incidemment plus qu'une forme d'insert. Elle permet en réalité d'établir l'équivalent d'un gros plan corporel, d'en convoquer un pan qu'elle

isole pour mieux y rechercher un tressaillement (de ce point de vue, un film comme *Caught* est d'ailleurs programmatique) : une inclinaison passagère, une courbure fine, une ligne mouvante, une asymétrie succincte, une lutte entre le vertical de la colonne et l'horizontal des épaules, un léger pivotement d'abscisse ou un mouvement fugace d'ordonnées. Obstacle ou amorce, surface incapacitante ou donnant à voir ce qui passe au-delà, l'envers de Ryan, souvent celui d'un vêtement aux couleurs sombres, est ainsi mur, constat, saturation de l'univers ambiant. Il est séparation, commandant à l'arrêt l'impossibilité d'un échappement, là où en mouvement, il est lenteur, traversée d'un monde ténébreux, et prescrit un respect inquiet par l'assurance qui s'en dégage (comme dans *Act of Violence* ou *Day of the Outlaw* par exemple).



Le corps comme dos

De gauche à droite et de haut en bas : *Act of Violence* (1949), *Caught* (1949), *On Dangerous Ground* (1951), *Horizons West* (1952), *Odds Against Tomorrow* (1959) et *Day of the Outlaw* (1959).

Ce dos fait du reste la plupart du temps écho au cadre, et comme pour le corps, s'accommode tout particulièrement du format trente-cinq millimètres, qui répond au dessin du carré formé par les épaules. Dans le parallélisme qui s'instaure entre ces dernières et les bords de l'écran se fait jour une symbiose, qui donne à voir une surface projective à l'intérieur même de celle de l'image, un cadre dans le cadre possiblement investi de toutes les hypothèses, et à partir duquel le spectateur cherche toujours plus avant une réponse à l'énigme de la stature. La taille de l'acteur fait aussi office de

particularité dans une telle configuration, puisque ce dos, s'il est saisi à sa hauteur lorsque Ryan est debout, place le public au niveau de sa vision du monde, impose le point de vue du personnage depuis une altitude peu commune. En domination de tout événement, la contre-plongée renforce par ailleurs l'immensité du corps par une légère perspective, qui fait de la tenue de la nuque une ligne de fuite accentuant sa densité – dans les deux cas, le dos de Robert Ryan est en accord avec la démesure de la statuaire que compose l'acteur par son seul physique.

De cette compacité émane aussi, au-delà de la grande force qui s'en élève, de la solitude qui en émerge, du mystère qui l'habite et du danger qui paraît y préexister, un sentiment de fragilité presque paradoxal, qui en fait toute la dialectique. Comme si la tension qui lui donnait son authenticité était immédiatement portée à son maximum, bloc de pierre qu'une simple fissure pourrait faire éclater en morceaux, sculpture de verre qu'un choc bien placé serait à même de briser instantanément. Tenue dans son extrême raideur, la proposition corporelle de Ryan laisse en effet la possibilité de l'esquive totalement à distance. Sa gravité interne semble faire pression jusqu'à la limite, le laissant sans cesse à la frontière d'une implosion ou d'une explosion, comme si le désordre de la psyché, qui pousse à une congestion totale des muscles, ne sachant d'abord s'échapper, allait obligatoirement finir par mener à un effondrement brusque au point même de sa révélation.

Intervient donc une rupture considérable, bien souvent événementielle, aussi visuelle que métaphorique, aussi graphique que profondément rattachée à une certaine humanité du personnage, lorsque l'acteur se plie, se tord ou se détend. Le mouvement surgit, et il est immédiatement perçu car détonnant, donné comme une échappée acérée, tranchant dans la « cape ». Souvent, c'est la tête qui bascule abruptement vers l'avant (*Act of Violence*), la nuque qui se débloque (*Odds Against Tomorrow*), les épaules qui se relâchent (*On Dangerous Ground*), les mains qui sortent des poches (*The Woman on the Beach*), le dos qui se plie (*Clash by Night*), ou plusieurs de ces éléments qui entrent en jeu de manière concomitante, la force émanant de la statuaire ne pouvant en définitive que lâcher, la contraction devenant impossible à tenir.

C'est alors toute la colonne soutenant le cadre qui se dérobe, laissant passer le désespoir, la fatigue morale ou physique, une révélation, une perte de repère suppliante, ou au contraire une violence, une haine, une rage furieuse, qui arrivent avec une promptitude qui est aussi un choc pour le spectateur. La sculpture retrouvant le sens d'un déplacement

témoigne d'une impossibilité à continuer plus avant, d'un apparaître qui, n'y tenant plus, laisse passer l'être, l'âme troublée captive du corps de marbre, et ce toujours dans une attraction vers le bas parfois anarchique, un déplacement de la masse vers le sol, comme si le retour ou le jaillissement d'une certaine faillibilité ne pouvait se donner à voir qu'au travers de la chute.

Cette dialectique du corps, tenu dans son monolithisme pour soudainement mieux se briser, ne fait pas tant office de contradiction que de contraste agressif. Elle se construit autour d'une rupture, d'une cassure même, signe le plus souvent d'une anxiété névrotique. Sa singularité est celle de l'apparition, et elle témoigne bien du travail de l'acteur : Robert Ryan peut en effet être à la fois absolument force d'inertie dans une séquence, et complètement « à genoux » dans celle qui suit, le second état n'ayant pas besoin d'être surjoué, puisque s'éclairant puissamment de la défection foudroyante du premier. Sans nécessairement faire appel à une accélération ou à une série de rotations trop marquées, le corps se soutient avant tout du poids, et de la massivité préalablement emmagasinés.



Le corps brisé

De gauche à droite et de haut en bas : *The Woman on the Beach* (1947), *Caught* (1949), *The Set-Up* (1949), *The Woman on Pier 13* (1949), *Clash by Night* (1952) et *Odds Against Tomorrow* (1959).

La question de ce qui passe dans la transition entre ces deux états relève bien souvent de l'ellipse : de scène en scène, le corps de la persona ryanesque ne se construit pas sous l'égide d'une continuité progressive, mais opère par une succession de sautes,

aussi surprenantes que parfois dérangeantes. Au travers de leur constat, « l'énigme » de la silhouette n'est donc que partiellement résolue. D'abord comprimée de l'intérieur d'une tension musculaire affirmative, la brisure est engagée d'un seul tenant, simplement apportée par un changement de posture, une condition nouvelle qui, malgré la pliure, n'en semble pas moins retenir quelque chose de toujours inaccessible, justement parce qu'il manque une pièce du puzzle qui aurait fait la jonction entre les deux phases du corporel. C'est l'entrée, ivre, dans la maison de Paul Douglas/Jerry D'Amato dans *Clash by Night*, les changements de comportement abrupts de Scott Burnett dans *The Woman on the Beach*, l'attendrissement inattendu d'Earle Slatter pour sa compagne dans *Odds Against Tomorrow*, mais aussi la virulence du second meurtre dans *Crossfire*, ou bien le déferlement de coups portés par Jim Wilson sur un petit malfrat dans le premier acte d'*On Dangerous Ground*.

Robert Ryan, par cette dynamique de corporification propre à ses personnages, organise autour d'un trop-plein de force un sujet de cinéma à la fois puissamment graphique, unitaire, dense, en même temps que possiblement fragile et habité de blessures jaillissant à l'improviste, dont les soubresauts ne sont jamais prévisibles. De l'opacité prégnante du corps et depuis sa cassure se met dès lors en place une action de jeu qui ouvre à une absence d'entre-deux, comme la trace d'un vide jamais parfaitement compréhensible, d'une radicalité qui n'obéit qu'à sa propre loi, et restera pour part insondable.

Quelle que soit la tension qui le gouverne et quoiqu'il advienne qui le lézarde, le corps « personafié » reste quoi qu'il en soit entièrement acquis à l'acteur. Il ne se donne pas, ni au spectateur, ni aux autres personnages, avant d'éclater sous le poids de son soutènement – et même là, il manquera encore quelque chose à la « résolution » du personnage. Ce corps se refuse obstinément à ce qu'il considère comme une faiblesse, se maintient en obstacle jusqu'au point de dérobement, et transmet en définitive les peurs profondes des êtres de fiction ainsi enveloppés. Impossible à percer, à traverser, le corps sculptural de Ryan ne s'autorise que de lui, jusque dans sa césure. Propice au plan d'ensemble ou au plan large par sa taille, il n'est pas multiforme, mais binaire, confrontation de soi-même en soi-même, et par soi-même. Il n'a pas pour principe le graduel, mais bien le pliage strident de sa propre monumentalité.

2) Discrétion du geste signifiant

Du fait de la dynamique corporelle à laquelle ils se trouvent assujettis, les gestes signifiants de l'acteur sont rares dans un tel registre. Ils passent fugacement au travers du monolithisme sculptural comme si les doigts, en tant qu'extrémités, permettaient la transmission d'un sous-texte venant contrebalancer, sans toutefois jamais vouloir la disloquer, la présence pérenne de la statuaire ; ou au contraire, viennent l'affirmer plus avant. Souvent, ce ne sont que les avant-bras qui se détachent du corps, et non le bras dans son entier, le tout sans faire bouger les épaules, et les mains qui disent ainsi au spectateur un état fugitif, l'hémorragie d'un élément précis qui occupe la pensée du personnage le temps d'un instant. Si le corps induit un mystère par sa retenue, questionne jusque dans ses moments de rupture, et « fait état de », les actions de jeu rattachées à la gestuelle signifiante font donc office de complément plus lisible, ponctuant diversement la massivité physique.

Les larges mains de l'acteur, relativement plates, ne vont en conséquence travailler la souplesse ou le délié qu'exceptionnellement. Elles ne se projettent pas non plus dans l'espace, si ce n'est pour pointer du doigt un personnage ou un élément du décor. Les phalanges demeurent resserrées, proches les unes des autres, et ne sont employées que dans un exercice mesuré. Rien n'est jamais brusqué, et le rythme du geste s'instruit le plus souvent avec continuité. Il émerge, en un sens, logiquement. S'il doit toujours se construire une place en regard du corps et ne s'en désolidarise jamais totalement, sa rareté, à l'ombre de la puissante stature dont il semble devoir se décoller, installe un écart qui l'aide à exister, ce plus encore lorsqu'il est accentué par l'acteur dans une répétition à même de rendre sa visibilité certaine.

On peut décomposer les gestes signifiants chez Robert Ryan en trois utilisations des mains, qui sont autant d'actions de jeu pour sa persona. D'abord, le geste de la main à la main, et spécifiquement leur jonction crispée, leur frottement, ou leur confrontation dans un claquement. Le geste est alors appréhendé au niveau du plan moyen ou du plan américain, plus rarement en plan d'ensemble, et il parle en soutien de la corporification, à peu près à hauteur du torse. Le geste signifiant peut aussi passer par un objet faisant office

de support transitionnel à ce que l'acteur cherche à donner du personnage²³. Il est dès lors capté sur la même échelle de plan que le geste de la main à la main, mais se fait plus visible, car rendu apparent par l'accessoire employé, qui l'isole dans le cadre, attire le regard, et l'excentre de la silhouette. Enfin, on retrouve les gestes de la main vers le visage, qui le touchent, l'attrapent ou le frôlent, et viennent opérer sur l'expressivité. Ceux-ci sont agencés pour une large part en détachement complet du corps, de fait absenté par le gros plan qui se concentre sur le faciès.

Le geste qui occupe les deux mains jointes constitue un ornement extrêmement récurrent chez Ryan, peut-être même le plus récurrent dans le champ du signifiant. Soit les doigts sont enchâssés, à l'arrêt, ou bien, dans une position similaire, les paumes glissent l'une sur l'autre. Soit les mains gauche et droite se recouvrent à tour de rôle. Soit les doigts de la main droite camouflent ceux de la main gauche, les attrapant pour former un seul et unique poing. Soit c'est le poing refermé ou le plat de la main droite qui vient taper sur la paume gauche. Toutes ces possibilités de jointure sont mises à contribution régulièrement, parfois de manière combinatoire (un claquement avant un frottement par exemple, ou un resserrement après un recouvrement réciproque des doigts), et visent à indiquer un affect en accord avec l'effet proposé par le corps.

Ainsi, la crispation inhérente au premier motif traduit la tension, le personnage en train d'éprouver une difficulté particulière. La psyché tourmentée est à l'œuvre (Smith Ohlrig dans *Caught* ou Earle Pfeiffer dans *Clash by Night*). Le deuxième motif, un peu plus ample puisque les deux mains ne sont pas prisonnières, crée un arrondi, et dit l'interrogation, le questionnement, la décision à prendre : il faut agir, et la plupart du temps, un tel geste intervient lorsque le personnage doit faire face à un choix (c'est l'instant avant d'aller braquer la banque dans *Odds Against Tomorrow* par exemple). Le poing unique, troisième motif, est affirmatif, fait acte d'une certitude (le refus du chantage dans *The Woman on Pier 13*, ou l'arrivée dans le motel de *Day of the Outlaw*). Le quatrième et dernier motif, lui, est pris dans une certaine forme de volonté : le personnage est prêt à avancer vers ce qu'il estime être son destin (on le constate entre autre lors du monologue d'*Horizons West*). Ces quatre propositions forment un accompagnement, et

²³ « Au fil de l'âge classique du cinéma américain, le geste éloquent a cherché à se justifier en se fondant dans le matériel et le fonctionnel, en se reposant sur des accessoires qui jouaient un rôle transitionnel. » VIVIANI Christian, *op. cit.*, p.65.

sont en accord avec l'état d'esprit du personnage. Elles précisent ce qui se dégage du corporel, et font signe presque inconsciemment au spectateur.



Le geste de la main à la main

De gauche à droite et de haut en bas : *Caught* (1949), *The Woman on Pier 13* (1949), *Clash by Night* (1952), *Horizons West* (1952), *Day of the Outlaw* (1959) et *Odds Against Tomorrow* (1959).

L'utilisation d'objets par Robert Ryan peut en revanche prendre une orientation double : soit elle intervient en confirmation de la caractérisation du personnage, et accentue alors de manière extrêmement visible son trait principal (contrairement au geste de la main à la main, qui se veut plus naturel ou intuitif dans son effet) ; soit elle se fait contrastante, et installe un inattendu. Dans les deux cas, l'emploi d'objets décentre le regard, crée des instants qui obligent le spectateur à observer « à côté » du corps de l'acteur, quand bien même ils viendraient situer plus avant ce que ce que la corporification amène déjà par elle-même de significatif au personnage.

Lorsqu'il se fait prolongement, l'objet est attrapé par Ryan avec assurance, comme une propriété, un gage de continuation. Il est, pour les autres personnages comme pour le spectateur, une sorte de totem, et le geste qui lui est arrimé en souligne l'accaparement plein et entier. Ce sont les doigts crispés sur une arme presque jusqu'à la rupture à la fin de la séquence d'ouverture d'*Act of Violence*, la boule de billard serrée avec fureur par Ohlrig dans *Caught*, ou encore la pomme progressivement dévorée face à Robert Mitchum dans *The Racket*. Dans ces trois exemples, l'objet et sa manipulation expriment bien respectivement la tension criminelle, la frustration névrotique, et l'appétit

pour le pouvoir – et l'on pourrait aussi bien citer la manipulation de la casquette dans *The Woman on the Beach*, le rasoir employé par Montgomery dans *Crossfire*, la badine de John Claggart dans *Billy Budd*, et même les lunettes de soleil dans *The Outfit*. L'objet est alors soigneusement mis en valeur, par l'acteur comme par le film, et propose un accès matériel au caractère du personnage.

Plus imprévus sont les objets contrastants et les gestes qui leur sont rattachés, en ce qu'ils permettent non seulement un échappement hors du corporel, mais témoignent de surcroît d'un intense décalage avec celui-ci. S'installent alors parmi les rares moments de personnages qui semblent enfin se décider à accéder à l'extériorité du monde, à communiquer, ou à laisser passer quelque chose d'eux-mêmes. Ces gestes se font tentative d'interruption de la solitude monolithique portée par la densité corporelle, de la crainte de toute confrontation qui ne soit pas prise sous le signe d'une certaine forme de violence, de sorte qu'il peut aller jusqu'à en émerger une véritable douceur et une grande humanité.



Le geste et l'objet

De gauche à droite et de haut en bas : *The Woman on the Beach* (1947), *Act of Violence* (1949), *Caught* (1949), *The Racket* (1951), *On Dangerous Ground* (1951), *Clash by Night* (1952).

Rares et tout en retenue, plutôt caressants qu'agrippants, ces gestes opèrent la plupart du temps au travers d'objets insolites : c'est le morceau d'épave doucement manipulé dans *The Woman on the Beach*, l'arbre effleuré à l'intérieur de la maison de Lupino/Malden dans *On Dangerous Ground*, ou encore l'ours en peluche porté contre soi dans *Clash by Night*. Dans ces séquences, une nouveauté tente de naître chez le

personnage, une curiosité se donne à voir, la plausibilité d'un chemin différent émerge, parfois succinctement, parfois durablement, et l'objet manipulé souligne une ouverture dont le spectateur pensait la possibilité absente. Ces gestes sont presque l'équivalent de la pliure qui peut intervenir sur le corps, mais agencés avec une impulsivité moindre, ils prennent le temps de s'offrir de manière déchiffrable. Il en ressort toujours un affect positif, et la mise à distance de toute froideur. Ce sont des gestes presque lumineux.

Les mains peuvent enfin agir en soutien direct de l'expressivité du visage. Chez Robert Ryan, de tels gestes interviennent généralement de deux manières : la main qui se rapproche du menton, pour dire une réflexion en cours chez le personnage, et la main apposée sur une part du faciès, qui traduit le plus souvent la difficulté, la représentation concrète d'une désorientation contre laquelle il faut lutter, et possiblement l'effondrement à venir du corps, qu'elle tente d'empêcher. Peu fréquents, ces gestes surviennent généralement lors d'un instant où le personnage se retrouve seul, et construisent donc un signifié en l'absence de tout dialogue (ils peuvent aussi agir en lieu et place d'une réplique). Ils ont plutôt à voir avec l'intime, comme si la caméra captait une scène que le spectateur n'était pas censé percevoir, tantôt questionnant un mystère, tantôt symbolisant la difficulté à maintenir cet apparaître monolithique qui fait office de représentation « publique » de l'être fictionnel.



Le geste vers le visage

De gauche à droite et de haut en bas : *The Woman on the Beach* (1947), *The Woman on Pier 13* (1949), *Beware, My Lovely* (1952), *Lonelyhearts* (1958) et *Executive Action* (1973).

Cet ensemble de gestes n'est pas obscur pour le spectateur. Tous appartiennent à un champ lexical théâtralisé aisément compréhensible, leur codification est relativement simple, pour ne pas dire commune, et ils restent toujours limpides, qu'ils soient discrets ou plus nettement mis en avant. Ils peuvent d'ailleurs, pour certains, être employés en dehors du cadre de la persona, particulièrement en ce qui concerne les gestes de la main vers le visage, dont l'objectif premier demeure de compléter l'expressivité. Ils n'ont pas, de manière générale, vocation à être décryptés, sauf peut-être le geste vers l'objet lorsque ce dernier se fait contrastant – encore que l'acteur travaille là la surprise, plutôt que l'énigme.

D'autres gestes signifiants, bien sûr, existent parallèlement chez Robert Ryan, mais ce sont le plus souvent des constructions qui ne concernent qu'un seul personnage. Il est toutefois intéressant de noter qu'il fut capable d'inventer un certain nombre de gestes uniques par film (le mouvement de la main qui appuie certaines répliques dans *The Woman on the Beach*, une certaine façon de fumer ses cigarettes dans *Clash by Night*, une manière de pointer du doigt dans *Horizons West*, ou encore le croisement des bras dans *Bad Day at Black Rock*). Ces gestes, inusuels du point de vue du jeu « en persona » de Ryan, ne surviennent le plus souvent que deux ou trois fois par long-métrage, et sont bien le signe d'une capacité à individualiser la caractérisation des personnages, comme d'un acteur qui n'hésite pas à aller plus loin que ses habitudes, quand bien même ces inventions gestuelles restent elles aussi soumises au corps, effet primordial dont la continuité doit être assurée.

3) Expressivité contrainte et expressivité contraste

Robert Ryan eut toujours droit à un certain nombre de gros plans tout au long de sa carrière, du moins lorsqu'il incarnait des personnages d'importance pour le récit, et son statut de « non-star » ainsi que ses yeux sombres (l'un n'étant pas sans lien avec l'autre) ne furent jamais un obstacle sur ce point. Certainement parce qu'il y avait dans son visage beaucoup à aller chercher, mais aussi et surtout parce que le cinéma américain d'après 1940 avait déjà intégré le gros plan à la rythmique globale du montage, ce de manière relativement fluide narrativement parlant. Son inclusion à la dramaturgie se faisait par un mécanisme progressif, et il ne visait plus systématiquement à la mise en place de portraits

iconiques²⁴ (même si ces derniers continuaient d'exister), sans même parler des films qui pouvaient en faire une intention visuelle récurrente – *Men in War* dans le cas de Ryan, pour ne citer que le long-métrage de sa filmographie le plus clairement assujéti au procédé.

Le gros plan n'était donc plus autant déconnecté du corps que dans le cinéma muet par exemple, ni non plus exclusivement réservé aux stars, ce qui, dans le cas de l'acteur et attendu la prééminence de sa présence corporelle à l'image, ne pouvait que jouer en sa faveur. Sauf exception, lorsque le refus d'une telle échelle de plan traduisait une volonté esthétique singulière (*Caught* ou *Day of the Outlaw*), Robert Ryan dut donc faire montre de son travail sur l'expressivité de manière indéniable. En comptant du gros plan moyen (à hauteur du torse) jusqu'au très gros plan (qui mord les limites du visage), et même en ne comptabilisant qu'un seul plan lors des champs-contre-champs, on dénombre ainsi trente-deux gros plans de l'acteur dans *The Woman on the Beach*, dix-neuf dans *Act of Violence*, trente-neuf dans *On Dangerous Ground*, ou trente-trois dans *Odds Against Tomorrow*.

Au niveau du visage s'instaure chez Ryan une dialectique qui n'est pas sans faire écho à celle du corps. Entre la droiture sculpturale à même de soudainement se fissurer, et la tension qui prévaut dans le regard comme dans la contraction du faciès qui peut elle aussi se briser en un instant, un rapprochement agit. Un tel dialogue est d'importance, puisque « quand le gros plan étale un visage sur toute la surface de l'image, ce visage devient le tout dans lequel le drame est contenu²⁵ ». Le contour du visage de l'acteur n'est ainsi pas sans faire rappel de sa stature. Plutôt carré, la ligne de sa découpe est relativement effilée, point particulièrement visible lors des plans qui l'appréhendent de profil. Même au niveau de l'implantation des cheveux, il y a comme une assurance, et les sourcils et la bouche, droits et parallèles, extrêmement visibles et charnus, tracent deux horizontales volumineuses, dont le nez opère une jonction proportionnée qui en appuie la symétrie. Le front, les joues et le menton sont imposants et larges, le tout formant un ensemble recouvert d'une peau dense qui occupe le cadre de toute sa lourdeur, d'une épaisseur tangible et prégnante, d'une matérialité qui « fait son âge », sans volonté de

²⁴ « Dans les vieux films, les gros plans étaient souvent proches encore du portrait : on voyait des visages immenses, avec une expression donnée [...] ». CHION Michel, « Forme humaine », *Cahiers du cinéma*, n°407/408, Paris, novembre 1988, p.101.

²⁵ AUMONT Jacques, *op. cit.*, p.85.

compromis. C'est un faciès qui, comme le corps de l'acteur, s'insère du reste parfaitement dans le format trente-cinq millimètres, et que le noir et blanc dessine avec précision.

En son milieu surgissent des yeux d'une grande finesse, aux paupières très minces, presque inexistantes. Les deux iris, billes noires de petite taille sur fond blanc, se distinguent par leur acuité, d'où émane quelque chose d'à la fois incisif et sans échappatoire de près, mais comme inatteignable et gêné par la lumière de loin. Protégé par des arcades lourdes, on déduit de ce regard que voir doit être une décision, donc une action de jeu qui se donne comme telle, pour peser franchement – comme si le noir perçant du fond de l'œil censurait un monde intérieur trop complexe ou tourmenté, tout en ne percevant en retour que par les fentes d'une persienne. Le regard ajoute donc au mystère du corps, lui offre un surplus quant à l'indécise possibilité de sa résolution, d'autant qu'il est souvent voilé par l'ombre portée d'un chapeau, élément de costume récurrent chez les personnages de Ryan. Or :

Dans les films, comme souvent dans la vie, les visages les plus fascinants sont énigmatiques [...]. À la rencontre de tels visages, nous savons qu'un drame est en train de se jouer, et nous sommes captivés par ce qui n'est pas révélé, ou seulement partiellement²⁶.

De près, le regard de Robert Ryan est par contre à même de se marquer d'une intensité soudaine, qui est d'abord celle d'une détermination habitée et inquiétante. Au visage endurci mais secret, que le temps va singulièrement graver de rides enveloppées et consistantes, répond donc l'étroitesse du cercle de l'œil quand la caméra s'en rapproche, induisant une tension qui interroge grâce à la persistance de ce point noir que l'acteur ajuste comme une cible, mire âpre au cœur de la massivité. Le regard se fait, dans ce contexte, l'équivalent de la musculature nerveusement contractée dans le champ du corporel. Il est cette crispation qui semble maintenir resserrée sur elle-même la totalité des lignes du visage, point d'attraction que Ryan ne perdra jamais avec le temps, comme on peut le constater par exemple dans *The Outfit* ou *The Iceman Cometh*.

Les longs sourcils qui plongent vers le bas et forment un arc extrêmement dessiné, la bouche fermée, les lèvres droites, la mâchoire serrée, les pommettes saillantes, les cheveux sombres : le visage est bien aussi astreint que la silhouette est rectiligne et compacte, aussi contraint que la colonne vertébrale est infrangible, aussi fort de son état que le corps est imprescriptible. La symétrie des éléments qui le composent prête à la

²⁶ « *In the movies, as often in life, the most compelling faces are enigmatic [...]. Meeting such faces, we know that a drama is taking place and we are drawn by what is not revealed, or revealed only partially.* » HIRSCH Foster, *op. cit.*, p.150.

pose, et la rigidification qui l'habite fonctionne à la fois comme un avertissement quant à la volonté du personnage, en même temps qu'elle semble transmettre la solitude par le rejet, aidée en cela par le refus de la transparence de l'œil. Un tel maintien facial, une telle assertion du regard, poussent à la distanciation, traduisent l'accusatoire, pour les autres personnages comme pour le spectateur, à qui le gros plan est aussi immanquablement adressé, puisque si le cinéma classique hollywoodien se faisait une loi d'éviter le regard caméra, il n'en reste pas moins que la tentative d'aller chercher au plus près un affect sur le visage d'un acteur a toujours pour but de transmettre quelque chose du personnage au spectateur. Le film, même construit en faire-monde autonome, ne s'établit comme tel que pour mieux tenter de toucher le public.

Robert Ryan, s'appuyant sur la glacialité qui se dégage de son visage dans cette configuration, n'est toutefois pas sans déployer une certaine forme de beauté. Celle-ci, qui provient parallèlement des caractéristiques faciales intrinsèques de l'acteur, fait alors office de proposition paradoxale en regard de l'expressivité qui la soutient. Elle s'impose néanmoins, principalement du fait de ce rapport privilégié entre la dureté des traits d'un côté, et la finesse des yeux de l'autre, qui crée un contraste toujours renouvelé. Ce dialogue compose un œil à la fois affirmatif et séducteur, ou plutôt séducteur car affirmatif, quand bien même ce qu'il indique du personnage n'est pas sans lien avec un danger. Si le corps fait œuvre d'attraction-répulsion par son côté gravitationnel mais aussi inaccessible de minéralité, il y a, dans le décalage entre le trait du regard et la pesanteur des autres éléments du visage, une opération du même ordre, qui relève, bien que le terme soit toujours difficilement ajustable, d'un charisme propre à Robert Ryan. C'est que la détermination habitée de rage n'est inconsciemment pas rattachée à la symétrie des traits pour le spectateur, et le rejet rarement soutenu au cinéma par une harmonie si particulière du faciès. Or c'est dans cette synthèse que naît la présence du visage de l'acteur à l'écran, proposition mêlée de mystère et d'avertissement.

Cette beauté est toutefois captée hors de tout glamour par les films qui en usent, ou alors navigue à sa frontière sans jamais l'atteindre tout à fait, dans une instantanéité fulgurante qui surligne la brutalité parfois inattendue de son surgissement dans le plan. Dans ces rares instants, l'engagement de l'acteur envers la caméra est total, notamment par l'intermédiaire du regard, qui semble traverser la pellicule. Comme si l'expression « dans la peau de » prenait un sens presque palpable au moment de la pose qui se nourrit de ce charisme, lequel attire vers lui un spectateur mi-subjugué, mi-inquiet, et aide à

soutenir l'occupation habitée de l'image par ce visage à la fureur figée derrière un masque de granit. Ce magnétisme inquiétant est aussi ce qui va permettre à Ryan d'habiter les champs-contre-champs. À partir de ces derniers s'instaure dans le rapport aux autres acteurs la même dynamique que celle qui prévaut pour le corps. La carrure épaisse du visage se fait ainsi réponse contrastante à la rondeur souvent lisse de celui des actrices (Joan Bennet dans *The Woman on the Beach*, Ida Lupino dans *On Dangerous Ground*, Tina Louise dans *Day of the Outlaw*), autant qu'il peut être confrontation (par exemple avec celui de Paul Douglas dans *Clash by Night* ou de Spencer Tracy dans *Bad Day at Black Rock*).



La détermination affirmative

De gauche à droite et de haut en bas : *The Woman on the Beach* (1947), *Crossfire* (1947), *The Woman on Pier 13* (1949), *On Dangerous Ground* (1951) et *The Iceman Cometh* (1973).

Cette tension que Robert Ryan est à même de graver dans son regard est un appui, une réplique qui se passe de mots. Dans les deux cas, son visage forme un contrepoint qui lui permet de toujours exister lors des face-à-face, et de faire exister en retour ses partenaires à l'écran. Se déployant en opposition à celle des autres acteurs, cette expressivité spécifique semble renvoyer leur personnage à leurs propres doutes, d'autant que dans le fil de l'opération, Ryan pose un regard fixe sur ceux qui l'accompagnent, maintenant l'impossibilité de s'échapper du duel ainsi instauré, et ne concède jamais rien de l'espace qu'il installe dès lors à l'écran.

La contre-plongée est par ailleurs un des motifs visuels privilégiés de l’appréhension de cette tension âpre et déterminée qui peut parcourir le visage de Robert Ryan. Un nombre important de films dans lesquels l’acteur apparaît font état d’une telle ornementalisation : *Crossfire*, *Caught*, *The Set-Up*, *On Dangerous Ground*, *Bad Day at Black Rock*, *House of Bamboo* ou *Men in War* bien évidemment, l’emploient chacun à un moment ou à un autre, bien que les réalisateurs de ces longs-métrages soient à chaque fois différents – preuve que le visage de l’acteur supporte de manière manifeste, en même temps qu’il l’attire, une telle proposition.



Le visage en contre-plongée

De gauche à droite et de haut en bas : *Crossfire* (1947), *Caught* (1949), *The Set-Up* (1949), *On Dangerous Ground* (1951) et *House of Bamboo* (1955).

Le spectateur est alors positionné aux pieds de Robert Ryan par l’angle de prise de vue, qui exagère la grande taille de l’acteur, d’où culmine un visage empli d’expressivité à la fois froide et furieuse. Surtout, la contre-plongée permet de maintenir un élément du corps en amorce du cadre, et d’en établir ainsi la métonymie tout en restant sur le visage. Lorsque les deux éléments sont ainsi traités en continuité, se construit une permanence qui les renforce. Convoquer le faciès en appuyant la massification des traits, en écho avec l’engagement similairement contracté du torse ou des épaules, consolide de fait le monolithisme d’ensemble qui se déploie alors à l’image. De là, le regard peut véritablement surgir, empli de son éventuelle rage, perçant de son horizontalité la verticalité de la statuaire. La contre-plongée est parallèlement comme une tentative d’aller

voir par en dessous ce que la frontalité ne permettrait éventuellement pas de percevoir ni de recevoir de l'acteur (un peu comme le cadrage de dos travaille le corps par son envers). C'est d'autant plus vrai qu'elle est souvent le fait d'une focalisation brisant le réalisme de la continuité des plans. Elle n'est le point de vue d'aucun des êtres de fiction dans la diégèse, juste l'étalage d'une forme de domination de Ryan sur la toile, prise et emprise directes sur le spectateur.

De cette expression de détermination peut enfin jaillir une brisure, se donnant le plus souvent dans le creux du montage, et qui peut aussi bien tenir des conséquences d'une épreuve à surmonter (*The Set-Up, Inferno*), de la désorientation (*Men in War*), de la révélation amoureuse (*On Dangerous Ground*), de la volonté (*Day of the Outlaw*), ou bien de la violence (*Horizons West*), voire de ces différents affects successifs au sein d'un même film. La contraction qui tenait la mâchoire s'efface alors, la bouche s'entrouvre, les sourcils baissent la garde, le front se détend, la peau s'affaisse ou se plisse, une souplesse intervient qui traverse le regard, souvent incliné vers le sol ; ou bien au contraire, les traits se crispent, se surtendent, semblent rompre sous leur tension, tandis que l'œil émet dans le même instant une haine insoutenable. En définitive, quelque chose passe en un éclair, émerge de toutes les nuances de sa vérité sur le personnage, qu'il s'agisse d'une tristesse, d'une plongée abrupte vers les tréfonds de l'âme, d'un dénouement par une éventuelle guérison de ses maux, d'un constat tragique, ou d'une colère éclatante.

Le plus marquant chez l'acteur dans ces différents moments tient à l'acceptation d'une dégradation de son intégrité physique. Traces de lutte, contusions, plaies, cicatrices, barbe de trois jours, cheveux en bataille : tous les artifices du maquillage sont employés sans ménagement pour le donner à voir au plus loin du monolithisme dont il peut par ailleurs se recouvrir. De la même manière, la surimpression étirée des traits soumis à la volonté de violence en brise les frontières presque jusqu'à la déformation. Un peu comme s'il fallait creuser ou laminer la chair au plus près pour aller chercher quelque chose du personnage au-delà de sa contenance ; comme s'il était nécessaire d'abîmer directement la peau pour l'ouvrir, littéralement, à la manifestation d'un sentiment ; comme si l'apparition du sang faisait office d'étape obligatoire pour confirmer la nature malgré tout humaine de l'être fictionnel ; comme s'il fallait faire éclater à force de détermination une violence intenable.

Il faut dire ici l'abnégation de Ryan d'accepter à répétition de telles dégradations, lui qui n'hésita jamais à accompagner ses personnages jusqu'au bout de leur confrontation

au monde, parfois au-delà du champ de sa persona même. Le visage marqué est en effet transversal, et même si c'est dans le cadre de cette dernière qu'une telle opération s'avère la plus effective, elle traduit aussi une abnégation de l'acteur en son métier, puisque ces différentes scènes de cassure physique, que l'on retrouve dans toute sa filmographie, marquent indéniablement le retrait de la beauté, la mise à distance de toute forme de séduction, dans un effort de sincérité et de réel primant sur toute autre considération. Embrasser de la sorte la possibilité des stigmates avec autant de conviction est aussi toujours, pour un acteur, une décision, qui dit autant des personnages qu'il incarne que de son rapport à son travail. Faut-il aller jusqu'à une telle extrémité pour parvenir à l'émotion – même négative (violence, refoulement, répudiation) – que Robert Ryan n'hésitera pas à s'y employer.



Le visage marqué

De gauche à droite et de haut en bas : *The Set-Up* (1949), *Horizons West* (1952), *Men in War* (1957) et *Day of the Outlaw* (1959).

La dureté comprimée dans l'épaisseur du visage, le regard noir et fin imbu d'un rejet du monde comme d'un écart avec lui-même, et en même temps, la plausible déconstruction de l'ensemble par le maquillage autant que par le relâchement ou le déchirement, se fait proposition radicale. Depuis l'opacité du faciès existe ce *quelque chose* qui doit toujours, à un moment donné, être mis à nu, une rupture du masque qui n'intervient que dans la douleur suppliante ou la violence la plus inattendue. Lorsque le visage de la persona se donne, au spectateur comme aux autres personnages, il le fait donc

jusqu'à la chair, sous l'effet d'une névrose lancinante qui surgit du lointain, ou d'un traumatisme à vaincre. Il y a alors empathie, ou au moins compréhension, pour l'être de fiction, parce qu'il y a dans cette violence qui éclôt un écartèlement, au sens propre comme au sens figuré, de l'apparaître comme affliction – et en définitive, une vérité du jeu qui se propose.

4) Affirmation et déchirement du timbre

Depuis ce visage et en soutien à son expressivité se dégage une voix, essentielle, dont le déploiement se fait cohérent avec la dialectique que propose le faciès, qui s'origine elle-même dans l'effet produit par le travail de corporification. Relativement grave, à la fois sourde et franche, retenue et affirmative, elle révèle autant qu'elle masque, dit clairement autant qu'elle enrobe d'un voile ombreux, et s'accompagne de différentes inflexions dans le phrasé des répliques, lui permettant de mieux faire rupture sur sa continuité si nécessaire. En ce sens, elle participe du danger comme du mystère, et si les mots qui s'en échappent ne sont pas soulignés par un relief vocal abusif, ils paraissent maintenus comme en lisière de leur véritable signification. Rien de particulièrement guttural ne se transmet dans le grain de la voix de Ryan, aucune hésitation trop appuyée ne la traverse, mais quelque chose est là, obstinément, presque caché, directement issu des tréfonds du corps et de l'épaisseur des traits du visage, en accord avec le perçant du regard. Sa tessiture laisse ainsi planer un doute pour le spectateur. Si elle est amenée par l'acteur sans aucun effort de souffle apparent, elle n'en veut pas moins être écoutée, et ses divers ornements se font souvent symptômes d'un traumatisme qui aurait du mal à s'exprimer pleinement.

La voix de Robert Ryan est en outre toujours placée avec précision, claire dans son enveloppe atténuée, comme évidente malgré sa plastique assombrie, et peut régulièrement accélérer, frappante, alors, d'urgence à déclamer pour le personnage. Ces accélérations sont très significatives de la manière que l'acteur a de jouer de son élocution. Entre empressement fiévreux et décomposition placide du vocable, la voix laisse parfois échapper un trouble le temps d'un instant, prélevé de l'intérieur d'un sillon sans cesse audible. Elle possède une puissance d'énonciation limpide, qui agit comme une série de vagues au reflux persuasif. Il y a une netteté de la parole, une perception des mots articulés qui frappe, en ce qu'ils se donnent avec une grande frontalité, une maîtrise, une

contenance, un poids accordé aux phonèmes – et de là, on peut déduire un véritable travail de Ryan sur les dialogues qui lui sont confiés. Peut-être ses débuts au théâtre et son amour continu pour les planches²⁷ y sont-ils pour quelque chose²⁸, mais ce façonnage de la voix est surtout une réponse aux autres actions de jeu qui forgent la persona. La parole habite ici l'intérieur de la sculpture, paraît venir du torse plus encore que de la gorge, dans un effet de spatialisation résonnante qui occupe l'écran de toute sa matérialité. Dans le même temps, un espace se fait jour entre la netteté de la diction et le son en lui-même, qui appose souvent aux phrases les plus dures un masque d'affabilité, comme l'œil oppose sa finesse aux traits massifs du visage de l'acteur.

L'accentuation insiste, en même temps qu'elle s'appuie, sur les mots importants de chaque phrase (« *I'm flattered but do you think Mrs Bulter expects me²⁹ ?* », « *You wanna tell me something Helen³⁰ ?* »), mais aussi et surtout sur la décomposition des négations ou des affirmations (« *I'm not gonna let you do this³¹.* », « *Yes I was in an hospital, but I didn't go crazy³².* »), forçant les personnages auquel l'acteur fait face à faire un choix, ou servant au contraire à surligner le côté rhétorique d'une question. Cette mise en exergue répétée s'accompagne parfois d'un glissement sur la dernière syllabe d'un mot (« *Think you gonna be okay Pete³³ ?* »), qui tient la voix très légèrement suspendue, et fait ressortir plus avant l'importance d'un terme. C'est quoi qu'il en soit une voix qui n'hésite pas, qui sait où elle va, s'entretient de sa propre prestance, et choisit une direction pour s'y tenir. Elle se supporte d'elle-même, apportant une force à tous les types d'énoncés, qui paraissent trouver forme à travers elle avec une facilité déconcertante. Dans un tel registre, au cours des échanges dialogués, la voix de Ryan ne marque d'ailleurs que peu de pauses, n'attend pas pour répondre, et ne prend pas de temps mort entre les mots. Son actionnement vise à accentuer l'effet de mise à distance porté par le regard et par le corps, comme si le personnage devait se défendre d'attaques, repoussant au loin par la projection

²⁷ Cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330.

²⁸ La radio, aussi, usa de la voix de Robert Ryan, pour des adaptations de pièces de théâtre ou de films (cf. JONES J. R., *The Lives of Robert Ryan*, Middletown, Wesleyan University Press, 2015, pp.301-304).

L'exercice était relativement commun pour les acteurs de l'époque.

²⁹ « Je suis flatté mais vous pensez que Madame Bulter s'attend à me voir ? » (*The Woman on the Beach*, 21^{ème} minute). Les répliques ici citées dans le corps du texte le sont exceptionnellement dans la langue originale, contrairement à ce qui a été fait précédemment, pour donner à entendre, autant que faire se peut, les nuances et points d'accentuation.

³⁰ « Tu as quelque chose à me dire Helen ? » (*Day of the Outlaw*, 9^{ème} minute).

³¹ « Je ne te laisserai pas faire ça. » (*Caught*, 69^{ème} minute).

³² « Oui j'étais à l'hôpital, mais je ne suis pas devenu fou. » (*Act of Violence*, 29^{ème} minute).

³³ « Tu penses que ça va aller Pete ? » (*Crossfire*, 61^{ème} minute).

sonore toute tentative d'intrusion ou de changement dans ce qu'il est, cela en décidant du rythme de l'échange. La voix « en persona » se veut ainsi sans cesse dominante, comme face à Barbara Bel Geddes dans *Caught* ou à Robert Mitchum dans *The Racket* par exemple.

Ce maintien vocal est d'autant plus important que l'absence de toute agitation du binôme sculpturalité/détermination rend sa présence absolument « visible », le retrait occupant même les longs dialogues ou monologues, qui n'existent alors qu'au travers de la texture et de la vitesse du timbre. La voix fait, en réalité, office de geste pour le geste qui manque, et une simple courbure dans le son ou une accélération du timbre seront d'autant plus perceptibles qu'elles ne seront pas parasitées par un mouvement ostensible des mains l'acteur. Le phrasé s'offre comme absolument reconnaissable, et se veut identifiable presque par nécessité. Il y a donc une précision de la voix chez Robert Ryan qui sait son importance, comme on le constate lors du monologue d'*Horizons West* ou de celui de *Day of the Outlaw*.

Ryan peut autrement retenir sa voix comme on retient des coups. Les mots restent dans ce cas coincés dans la bouche, au seuil d'une mâchoire contrainte, comme serrés entre les dents, à moitié avalés : c'est l'annonce d'une explosion à venir (devant Paul Douglas dans *Clash by Night* ou Montgomery Clift dans *Lonelyhearts*). Parfois aussi graphique que l'intensité expressive qui l'accompagne alors, la voix se construit ici en signal prédictif de l'amorce de la fissure, en premier échappement de ce qui était contenu, en éclatement liminaire du minéral avant son déchirement. Au point de rupture, les cris, l'emportement ou les rires feront office de cassures. C'est une sécheresse et un déraillement rapide, qui vont transmettre là toute la névrose qui meut le personnage. Ici passe une colère, quand ce n'est pas une rage, ou au contraire un désespoir, une adjuration. Il en est ainsi de la voix qui éructe hors champ face à Joan Bennett dans *The Woman on the Beach*, de l'exposé antisémite avant le second meurtre dans *Crossfire*, du monologue avant les coups portés dans *On Dangerous Ground*, ou des confrontations verbales avec Aldo Ray dans *Men in War*.

La dynamique que porte la voix en persona est donc celle d'un tout limpide et franc, mais aussi trop imposant et affirmatif, dont émane corollairement la possibilité d'une menace à chaque instant. Elle est plus que le choix d'une hauteur de timbre, d'une vitesse d'enchaînement des phrases, de la décision de l'acteur quant à ses temps de pause ou d'emphase, même si elle est aussi tout cela. C'est surtout une enveloppe globale, tenue

dans la rigidité d'une présence qui se fait tout à coup cinglante, et qui fait scission de manière intempestive. En accord avec le corps et l'expressivité, Ryan propose un phrasé prisonnier d'un trouble interne que le spectateur cherche immanquablement à élucider, et qui se donnera *ex abrupto* dans un contraste déchirant, se renforçant du passage brutal entre deux tonalités.

b. Le personnage « dans la nuit obscure de son âme »

En accord avec ce registre de jeu, l'archétype accolé à la persona de Robert Ryan, le « rôle de sa vie » si l'on veut, celui qui fut, en tout cas, le plus marquant à long terme et revint tout au long de sa carrière, est d'abord celui d'un personnage pris dans un schéma névrotique au sens large du terme, à savoir immédiatement reconnaissable comme porteur d'un trouble psychique. Sans rentrer dans les catégories psychanalytiques dont le cinéma américain de l'époque pouvait être friand³⁴, et pour paraphraser Phèdre chez Racine, on pourrait dire de « son » archétype que son « mal vient de plus loin³⁵ », et que Ryan se prête indéniablement à transmettre physiquement le poids des difficultés qui l'habitent, auxquelles la singulière dialectique de la puissante tension soudainement brisée offre bien un corps, des gestes, une expressivité et une voix s'y accordant avec justesse. Or c'est certainement dans le film noir qu'un tel personnage trouve son origine, comme son apparition la plus effective :

Si l'on devait élaborer une définition des personnages du film noir, elle devrait prendre en compte [...] l'aliénation. [...] Ce noir qui obscurcit le miroir ou assombrit le passé, qui enténébre les coins reculés et les impasses rendant la ville entière sombre et menaçante, n'est pas seulement l'adjectif clé de tant de titres de film noir : il donne aussi sa couleur métaphorique à l'état d'esprit du héros. Ces personnages se débattent dans la nuit obscure de leur âme, et l'aliénation est une constante narrative commune [...]. C'est la base émotionnelle du héros noir. Il doit lutter non contre une personne précise, mais contre une force invisible, et sa douleur est plus souvent mentale que physique [...]. Être un hors-la-loi n'est d'ailleurs pas ce qui le terrifie ; la perte d'un ordre intérieur et son impuissance à maîtriser les raisons profondes de sa détresse lui sont bien plus intolérables. [...] Presque tous les personnages du film noir, happés par leur obsession (quelle qu'elle soit) savent, dans une certaine mesure, qu'aucune nécessité ne les pousse à agir ainsi. L'absurde les

³⁴ Cf. BORDE Raymond, CHAUMETON Étienne, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1955, pp.21-24.

³⁵ Racine, *Phèdre*, Acte I, Scène 3.

frappe au visage, et ils se retrouvent souvent traumatisés par le fait qu'ils ne peuvent ni ne veulent choisir entre les termes de l'alternative désespérée qui s'offre à eux³⁶.

Une cause possible de l'aliénation de ce personnage tient pour part à la question de la guerre, et, ou, de ses conséquences sur l'état du pays³⁷ – spécificité d'un genre qui est avant tout le symptôme d'une période « qui verra successivement la préguerre, la Seconde Guerre mondiale, la guerre de Corée et la Guerre froide avec l'URSS [...]. Le film noir en est le reflet fascinant, avec ses vétérans trahis, choqués et déçus, qui de retour au pays découvrent que l'Amérique [...] a appris à vivre sans eux³⁸ ». Une des particularités du genre est par ailleurs de proposer des figures qui brouillent la frontière entre héros et antagoniste³⁹, et demeurent par là même empreintes d'ambiguïté : « La caractéristique essentielle du film noir est l'ambiguïté. Ambiguïté des personnages, ambiguïté du jeu social⁴⁰. » Ambiguïté qui s'articule donc à la question de la névrose, puisque « l'ambivalence fondamentale des personnages "noirs" rappelle inévitablement celle des névrosés⁴¹ ». C'est enfin un certain rapport à la violence qui tient l'ensemble : « Le film noir a renouvelé, dans l'histoire du cinéma, le thème de la violence. La lutte fait place au règlement de comptes, au passage à tabac, à l'exécution froide. [...] Une gamme inédite de cruautés et de souffrances y défile⁴². » De là une tonalité toujours un tant soit peu angoissante, même quand se présente la question de l'amour : « La violence, cruelle et spectaculaire [...] baigne le film noir et lui donne son caractère d'insécurité⁴³. »

³⁶ SILVER Alain, WARD Elizabeth (dir.), *Encyclopédie du film noir*, Paris, Rivages, 1988, pp.5-8. On peut noter au passage que Robert Ryan est un des acteurs les plus cités de cet ouvrage.

³⁷ « [Le film noir] est le reflet sans concession d'une société, et dans cette société, l'élément d'organisation n'est pas le bien, et l'élément de turbulence n'est pas obligatoirement le mal. [...] C'est la civilisation toute entière qui se retrouve mise en cause. » GUÉRIF François, *Le Film noir américain*, Paris, Henri Veyrier, 1983, p.16.

³⁸ BRION Patrick, *Le Film noir*, Paris, La Martinière, 2004, p.7.

³⁹ « Toutes les composantes du style noir aboutissent au même résultat : désorienter le spectateur, qui ne retrouve plus ses points de repères coutumiers. Au cinéma, le public était habitué à certaines conventions : une action logique, une distinction évidente entre le bien et le mal, des caractères définis, des mobiles nets, des scènes plus spectaculaires que réellement brutales, une héroïne exquisément féminine et un héros honnête. [...] Or voici qu'on offre une description assez complaisante du milieu criminel, des tueurs attirants, des policiers véreux. Le bien et le mal s'y côtoient souvent au point de se confondre. » BORDE Raymond, CHAUMETON Étienne, *op. cit.*, pp.13-14.

⁴⁰ GUÉRIF François, *op. cit.*, p.20.

⁴¹ BORDE Raymond, CHAUMETON Étienne, *op. cit.*, p.141.

⁴² *Ibid.*, pp.10-12.

⁴³ GUÉRIF François, *op. cit.*, p.20.

Nulle figure majestueuse ici, juste un « homme de la rue⁴⁴ », prisonnier d'un trauma, souvent habité par la confusion, laissé au ban d'un monde sombre et qui, comme au milieu d'un gué, mû par une détermination qui doute, choisit abruptement une orientation plutôt qu'une autre. Pressé par une force immanente qui tend vers la folie, ses fissures équivoques lui offrent néanmoins parfois la possibilité d'une rédemption, ou au moins, de sa compréhension minimale par le spectateur. Le névrosé (appelons-le ainsi, à l'unisson d'un Jean Renoir qui voyait dans le jeu de Ryan une « capacité névrotique »), s'il prend sa source dans le film noir, reste toutefois un personnage type assez souple, si on le compare à la femme fatale par exemple, plus intrinsèquement rattachée au genre. Il est à même de traverser différentes gammes narratives, principalement parce que les lisières de l'âme humaine qu'il donne à voir, ou le monde corrompu qu'il parcourt, peuvent être utiles à divers cadres de récit, et sont comme un curseur que l'on peut placer plus ou moins haut. Sa caractéristique matricielle le rend *de facto* apte à voyager, sans perdre de sa densité ou de sa vérité, tout en important invariablement avec lui un peu de sa tonalité inquiétante.

La plupart des films qui participent le plus directement au souvenir de Robert Ryan, ceux qui construisent, puis très vite utilisent sa persona, usent du névrosé, et se teignent toujours *a minima* de film noir. Ils accolent bien à un certain registre de son jeu cet archétype particulier, ce dont Ryan lui-même n'était pas dupe : « Si *Crossfire* a été un succès, il m'a aussi joué un drôle de tour. Le personnage de Montgomery était si réussi que je suis devenu le névrosé par excellence. On m'a catalogué, et cela un peu malgré moi⁴⁵. » Cela pouvait aller des perturbations liées à la question du désir (*Clash by Night*), à la schizophrénie la plus totale (*Beware, My Lovely*), mais toujours se rencontraient effectivement une contrainte faite de tourments internes, et une forme de violence physique, auxquels même un film comme *The Set-Up*, proposant pourtant à l'acteur une

⁴⁴ « Le film noir s'organise selon un mouvement centripète, autour d'un centre de gravité représenté par la figure de l'*average man*. Cela se traduit, au niveau de la situation générale, par une hésitation entre monde ordinaire et univers du crime. [...] Un *average man* ne peut, par définition, être confronté à la violence sans que son intégrité physique, psychique et morale s'en ressente. » BEN CHEIKH Slim, « Le film noir comme genre, essai de définition » in LÉVY (dir.), « Noblesse des genres », *L'Art du cinéma*, n°42/43/44/45, Paris, printemps 2006, pp.55-56.

⁴⁵ NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, « Rencontre avec Robert Ryan », *Cinéma 70*, Paris, avril 1970, p.51.

figure positive, est finalement assujetti⁴⁶ – le tout dans un cadre sur lequel plane l'ombre de la guerre comme celle des dysfonctionnements de l'Amérique.

1) La guerre et le pays

Les personnages incarnés par Robert Ryan portent en effet régulièrement les stigmates d'un conflit armé comme un choc émotionnel qui les travaille, ostensiblement ou en arrière-plan : « L'Amérique s'était transformée en engrenage du mal. Les horreurs de la Seconde Guerre mondiale, la découverte des camps de concentration par les candides GI's, les bombes d'Hiroshima et de Nagasaki, avaient incliné les esprits vers plus de noirceur⁴⁷. » Nombreux sont les films tout au long de la carrière de l'acteur dans lesquels il doit prendre en charge un tel postulat. Ce « mal qui vient de plus loin » est ainsi presque toujours celui des cauchemars de la guerre. Ce n'est pas obligatoirement la Seconde Guerre mondiale qui sera convoquée (bien qu'elle soit majoritairement présente), mais aussi loin que les conflits puissent être situés, ils feront écho à la permanence de ceux-ci dans l'histoire des États-Unis à compter des années 1940. Étant donné l'époque à laquelle Ryan travailla à Hollywood, il est certes cohérent qu'un tel thème ait occupé sa filmographie, mais c'est ici dans des proportions excessivement appuyées que cette grande obsession du cinéma américain peut être rattachée à l'acteur, ce d'autant plus que sa reconnaissance initiale intervint pour un film qui interpella son pays sur l'antisémitisme au travers de la figure d'un soldat (*Crossfire*).

Juste avant, c'est le personnage de Scott Burnett dans *The Woman on the Beach* qui revenait du même front que Montgomery, un front dont les horreurs feront, peu après, le tapis dramatique d'*Act of Violence*. La bataille idéologique avec l'URSS fera quant à elle office de pivot narratif dans *The Woman on Pier 13*, et c'est la Première Guerre mondiale qui troublera Howard Wilton dans *Beware, My Lovely* trois ans plus tard. *Bad Day at Black Rock* est lui aussi un film pris dans les séquelles de la guerre de 1939-1945, quand *House of Bamboo* s'applique à les décrire du point de vue d'un pays perdant, à savoir le Japon. Dans les deux westerns *Best of the Badmen* et *Horizons West*, il s'agit de

⁴⁶ « *Nous avons gagné ce soir* est un bon documentaire sur la boxe : il devient film noir dans la séquence du règlement de compte, cet atroce passage à tabac au fond d'une impasse. » BORDE Raymond, CHAUMETON Étienne, *op. cit.*, p.3.

⁴⁷ CIEUTAT Michel, « Le film noir » in HENNEBELLE Guy (dir.), « Panorama des genres au cinéma », *Cinémaction*, n°68, Paris, septembre 1993, p.39.

faire avec les contrecoups de la guerre de Sécession, qui poussent les personnages incarnés par l'acteur vers le crime, tandis que dans *Day of the Outlaw*, Blaise Starrett doit faire face à un groupe de délinquants mené par un capitaine sudiste qui refuse la reddition. *Men in War* est un film de guerre qui donne à voir les traumatismes induits par les affrontements en Corée presque dans leur contemporanéité, et le cynisme froid de John Claggart dans *Billy Budd* prend pour contexte (et pour prétexte) un navire de guerre. Le Earle Slater d'*Odds Against Tomorrow* est bien en recherche d'une place dans l'Amérique de l'après 1945, même si l'action du récit ne se situe pas dans l'immédiat après-guerre – comme si la question n'était pas encore complètement refermée⁴⁸. Enfin, dans *Executive Action*, la guerre du Vietnam est partout, tandis que dans *The Iceman Cometh*, les deux guerres mondiales à venir pèsent de tout leur poids sur l'atmosphère du film.

Dans ce cadre, la gravité du jeu de l'acteur permet de traduire la pesanteur rapportée des conflits traversés, de tout ce qui a été vu, fait, ressenti jusque dans la chair par les personnages, mais qui ne peut être dit, explicité, discuté, encore moins écouté par un pays qui parcourt les Trente Glorieuses⁴⁹. Ryan est pour le cinéma américain cet homme imprégné d'une fièvre guerrière dont il ne sait que faire, coincé dans une impasse dont la pathologie tout entière se retrouve contenue par son physique sculptural et impénétrable. Il est le corps de cette névrose qui procède des affrontements, le geste qui ne parvient qu'à peine à la communiquer, le regard emplis de virulence qui la cache, la voix qui n'arrive pas à l'exprimer, en même temps que toutes ces actions donnent à voir cette affliction qui crie son nom depuis sa retenue traumatisée. C'est une large part de la « mission » de Robert Ryan en tant que sujet de cinéma, et un point essentiel, si l'on peut dire, de sa responsabilité d'acteur, qui plus est d'acteur, à titre personnel, pacifiste⁵⁰. Dès *Crossfire*, il va d'ailleurs avoir un recul éclairé sur la nécessité de moduler à répétition un tel archétype, et sur la possibilité, à travers ce dernier, de tendre aux États-Unis un miroir :

Ce que j'espère, c'est que la majorité des Américains – ceux qui ne sont pas en première ligne tous les jours face à l'intolérance – penseront désormais à ceux qui y font face quotidiennement, et que cela rejaillira nouvellement dans leurs actes envers ces gens. La

⁴⁸ Elle se redouble même des interrogations relatives à la guerre de Corée, plus contemporaines de l'année de sortie du film, puisque le personnage incarné par Robert Ryan croise lors d'une séquence un jeune soldat appelé sous les drapeaux en regard de ce conflit, et que les deux hommes finissent par en venir aux mains.

⁴⁹ « Le film noir a comme personnage [...] un véhicule qui permet de pénétrer dans toutes les classes sociales et dans tous les mondes, y compris (et surtout) ceux interdits par la loi. À travers ce personnage, le réalisateur jette un regard sur le monde qui ne s'arrête pas aux apparences et devine la cruauté derrière la civilisation. » GUÉRIF François, *op. cit.*, p.20.

⁵⁰ Cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330.

plupart des Américains ne sont pas intolérants, mais ne se sentent pas non plus concernés par ceux qui le sont. Des films comme celui-là aideront à montrer à quel point toute forme de racisme est ignorante et préjudiciable aux principes fondamentaux de l'Amérique [...]»⁵¹.

Ryan accepte avec abnégation, peut-être parce qu'il sait, certainement grâce à Jean Renoir, que de son jeu peut émaner toute la complexité des conséquences de la guerre sur les hommes qui y ont été confrontés, d'incarner la monstration parfois extrême des traumatismes qui en surgissent. C'est dans le creux de la typification attenante que l'acteur paraît envisager son travail comme en prise sur le réel de son temps, dans le raccord à sa personne ainsi « typecastée » par Hollywood. Tous ces êtres habités de rêves traumatisants qui se réveillent dans un sursaut baigné de sueur (*The Woman on the Beach*, *The Set-Up*, *Odds Against Tomorrow*), quand ils ne vivent pas la hantise absolument éveillés (*The Woman on Pier 13*, *On Dangerous Ground*, *Men in War*), sont siens : « De ce cauchemar, la réalité ressurgit [...] et au lieu de rassurer, elle se révèle encore plus effrayante que le rêve⁵². » La guerre rôde donc chez l'archétype apposé à la persona de Ryan tel le fantôme des États-Unis, à l'extérieur de ses frontières comme sur son sol, explicitement ou en filigrane. Il y a une indéniable récurrence de l'identité armée des États-Unis au sein de sa filmographie – et de manière concomitante, dans l'histoire qui lie l'acteur au cinéma hollywoodien, et en travaille le souvenir comme la présence⁵³.

D'autres films ne pointent pas directement la guerre comme origine des difficultés de certains des personnages de Robert Ryan, mais l'état d'une Amérique toujours prise dans les conséquences de celle-ci :

Le film noir [...] a brossé de l'Amérique, doublement ternie par son engagement messianique dans le deuxième conflit mondial, puis par sa ténacité idéologique lors de la Guerre froide, un portrait qui, pour la première fois dans l'histoire du cinéma hollywoodien, faisait basculer le rêve américain dans le tourment existentiel. Cette atmosphère d'angoisse permanente [...] conduisait à une vision de l'Amérique qui rappelait celle d'Edgar Allan Poe. [...] Les États-Unis avaient alors peur de se rendre compte que leur quête ancestrale de retour à la pureté édénique fut à jamais souillée⁵⁴.

⁵¹ « *What I hope for is that the mass of Americans – those who have never come directly, first-hand, against intolerance – will think about those who daily are exposed to it, and will reflect on their actions to those groups in a new light. Most Americans aren't intolerant, but neither are they concerned with those who are. Pictures like this will help show how ignorant and detrimental to fundamental American principles [...] any kind of bigotry is.* » RYAN Robert, « *My Role in Crossfire* », *The Daily Worker*, Chicago, 20 juillet 1947, p.6.

⁵² GUÉRIF François, *op. cit.*, p.20.

⁵³ Ce d'autant plus que, par-delà les limites de la persona, d'autres films et d'autres personnages endossés par l'acteur seront, avec d'autres conséquences, eux aussi rattachés à la question de la guerre.

⁵⁴ CIEUTAT Michel, « Le film noir » in HENNEBELLE Guy (dir.), *op. cit.*, p.44.

De fait, d'où provient, si ce n'est effectivement de cette époque complexe et de ce pays en particulier, autant que du cinéma qui en témoigne, la névrose de Smith Ohlrig dans *Caught* ? La corruption à laquelle est confronté Bill Thompson dans *The Set-Up* ? La violence de Nick Scanlon dans *The Racket* ou celle de Jim Wilson dans *On Dangerous Ground* ? La désorientation d'Earl Pfeiffer dans *Clash by Night* ou le désir de vengeance initial de Donald Carson dans *Inferno* ? Les démons qui hantent William Shrike dans *Lonelyhearts* ? Tous ces personnages sont les séquelles filmiques d'un pays qui doute. Ils en sont les porteurs en tant qu'êtres de fiction, et l'acteur qui les amène de manière ressassée à l'écran avec eux. Ils sont le produit d'un monde qui constate les retombées des guerres vécues ou en cours, en sont marqués, et peinent à s'extirper du conflit permanent : « Jamais auparavant les films n'avaient osé jeter un regard si peu flatteur sur le mode de vie américain⁵⁵. » Tout ce qui survit des drames militaires dans la société, et peut faire basculer le personnage vers la violence à chaque instant, Robert Ryan en grave avec insistance la pellicule des affects proposés par ses traits. L'urbanité crépusculaire⁵⁶, celle du film noir, il en est la caryatide.

Cet étalage du refoulé guerrier, porté par la typification et assumé par l'acteur, est du reste ce qui soutient toute l'ambivalence de la persona de Ryan, puisque l'objectif même d'un tel archétype est de donner naissance à des personnages travaillés par les zones d'ombres, prisonniers de maux qui les ensèrent. Peut-être, aussi, sont-ils plus réalistes, et en tout cas certainement plus en phase avec les aliénations, conscientes ou inconscientes, de l'époque. Nulle justice dans les tragédies de la guerre et dans leurs répercussions. L'acteur propose, au cinéma hollywoodien de son temps mais aussi à son pays, d'interroger le discours parfois simplificateur de la victoire sur l'Allemagne nazie (*The Woman on the Beach*) et le Japon impérial (*Bad Day at Black Rock*, *House of Bamboo*), de remettre en cause jusqu'à l'armée américaine elle-même (*Crossfire*), de poser un physique sur les dérèglements qui frappent la société derrière le vernis d'une prospérité économique insolente (*The Woman on Pier 13*), d'ausculter la part d'obscurité que recouvre toujours le militarisme (*Act of Violence*, *Men in War*).

⁵⁵ « Never before had films dared to take such a harsh uncomplimentary look at American life. » SCHRADER Paul, « Notes on Film Noir » in GRANT (dir.), *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press, 2012, p.265.

⁵⁶ « Le décor contemporain, urbain dans la majorité des cas, est une des conventions du film noir. » BEN CHEIKH Slim, « Le film noir comme genre, essai de définition » in LÉVY (dir.), *op. cit.*, p.59.

Robert Ryan ne sera dès lors jamais, dans un tel emploi, un héros complet, si par « héros » on entend un personnage pouvant advenir de n'importe où, n'étant pas obligatoirement soumis aux actes absolument épiques, mais proposant une orientation pour le moins universelle, justement parce qu'il participe possiblement de chacun, autrement dit de tout spectateur potentiel⁵⁷. Qu'il soit au départ une personne réelle ou mythologique importe peu : le héros hollywoodien classique est avant tout courageux, et se distingue par des succès auxquels rien ne le prédestinait, même à une échelle modeste. Sa quête vise majoritairement à redonner un sens à des idéaux dévoyés ou corrompus, et il est au final pris dans un dépassement de soi, qui fait office de modèle de pensée comme d'action.

Or rien de tout cela n'existe jamais complètement de l'intérieur de la typification qui forge la persona de Ryan, même dans ses orientations les plus optimistes. Plus que d'héroïsme, c'est presque de survie dont il est question, d'une urgence à (re)trouver comment continuer malgré les douleurs, physiques ou mentales. Ces « persona-ges » surnagent à peine dans le dévoiement et la corruption du monde, quand ils ne s'y noient pas complètement, voire en sont, parfois, une part active. C'est l'échec du soldat qui a tout perdu même lorsque la guerre est gagnée, l'homme que la fureur du combat ne veut pas quitter, l'*average man* oublié des décorations que le confort matériel ne guérit pas, ou au contraire le millionnaire que l'argent a perdu, sur qui les hésitations du pays déteignent, et à qui la névrose lègue des stigmates funestes dont il ne sait se défaire. C'est en conséquence un être en rupture du monde comme de lui-même que l'acteur subjectivise à répétition.

Ce n'est pas hasard si ce qui se dégage dans ce cadre de son jeu tient à un ancrage au sol, une apparition rivée en elle-même, à quelque chose d'enraciné, de profondément présent et qui ne peut s'échapper, en même temps qu'à une distance, une solitude, subie ou volontaire, qui se nourrit de craintes en héritage alimentées par l'esthétique même du

⁵⁷ Il peut par exemple émerger d'une figure historique célèbre (Paul Muni incarnant Benito Juarez dans *Juarez* de Willima Dieterle en 1939), comme d'un simple employé de bureau (James Stewart en George Bailey dans *It's a Wonderful Life/La Vie est belle* de Frank Capra, 1946), d'un soldat courageux (Gary Cooper devenant Alvin C. York pour *Sergeant York/Sergent York* d'Howard Hawks, 1941), ou d'une jeune paysanne (Jennifer Jones/Bernadette Soubirous dans *The Song of Bernadette/Le Chant de Bernadette* d'Henry King, 1943).

film noir⁵⁸. Cet archétype est condamné par le drame, et de là donné à voir loin de toute naïveté. La construction de la métaphore qu'il constitue a valeur d'avertissement. Le « rôle » de Ryan n'est pas une page blanche à l'identification aisée, que chacun peut investir avec facilité. C'est même tout le contraire : il est une difficulté, d'autant plus que l'acteur va toujours jusqu'au bout du personnage et de ses démons. « C'est juste là, en moi⁵⁹ » déclare, suppliant pour son amputation, Robert Ryan/Howard Wilton à Ida Lupino/Helen Gordon dans *Beware, My Lovely*. Au spectateur ensuite de faire avec le constat de cette humanité trouble, avec la véracité de son existence même, produit de la guerre comme de l'Amérique, et escortée du sceau des violences qui la travaillent.

2) La violence comme destinée

Car la violence est l'autre articulation d'importance du personnage type ryanesque, concomitante de son origine générique. S'il est souvent dit de l'acteur américain classique qu'il s'applique à faire en sorte que depuis son extériorité, se reflète l'intériorité du personnage, ou autrement dit, qu'il montre avant même de dire⁶⁰, on peut alors noter que ce que Robert Ryan déploie par son jeu « personafié », c'est bien la conjonction des différentes formes de violence qui peuvent habiter le névrosé dans la vérité de son époque. Celle-ci reste toujours présente, résultat de la guerre et d'un certain état de l'Amérique donc – en cela, la violence n'est jamais gratuite ni fortuite, mais rattachée à un réel allant au-delà de toute simplification – et se retrouve mises en jeu principalement par l'expressivité contrainte, la dureté du visage, l'animosité tamisée du regard, qui répondent ensemble à la contraction du corps et à l'astriction de sa statuaire⁶¹.

Cette violence est apportée par Ryan, et c'est une de ses singularités, sous une forme absolument unifiée, réunissant la violence psychologique et la violence physique

⁵⁸ « Dans le film noir, les acteurs sont insérés dans un monde [...] rempli de fenêtres et de miroirs qui sont autant de cadres dans le cadre claustrophobiques. La photographie suggère un univers sombre aussi bien intérieurement qu'extérieurement ; la lumière et l'espace reflètent la culpabilité et la paranoïa des personnages. » / « In film noir, actors are encased in a [...] world full of windows and mirrors that create claustrophobic frames within the frame. Cinematography suggests an inner as well as an outer darkness ; light and space reflect the characters' guilt and paranoia. » HIRSCH Foster, *op. cit.*, p.38.

⁵⁹ « It's just inside me. »

⁶⁰ C'est la fameuse règle du « *Show, don't tell* » (« Montrez, ne dites pas »), qu'Hollywood applique à tout son cinéma, et à laquelle les acteurs sont aussi évidemment soumis, quand bien même ils sont seuls porteurs de la parole dans les films.

⁶¹ « Le film noir, avec ses détectives au dos courbé qui cheminent dans des rues sombres, découvre bien quelque chose des nouvelles ressources du corps. » NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p.63.

dans une seule et même enveloppe. L'une ne va jamais sans l'autre, les deux se rencontrant et se racontant dans la densité que l'acteur impose à l'apparition de tous ces personnages. C'est du reste ce qui fait l'intérêt de Robert Ryan pour le cinéma de son temps comme pour le spectateur d'aujourd'hui. Dans la rencontre avec « son » archétype en particulier, il n'y a pas d'un côté le tourment névrotique, et de l'autre la colère presque animale. Il n'y a pas, d'une part, une expressivité qui rendrait compte de la psyché, et d'autre part un corps, qui serait celui des coups portés ou reçus. Il y a, dans la compacité qui recouvre l'ensemble des actions de jeu, une homogénéité dont la violence se dégage comme tonalité générale aux multiples ramifications, une personnification de cette dernière presque jusqu'au concept, mais un concept fait chair, qui occupe l'image de toute sa carrure et de toute sa présence contenue.

Les recoins sombres de la solitude caractérisent par ailleurs souvent la typification propre à la persona de Ryan. *The Woman on the Beach*, *Act of Violence*, *Caught*, *On Dangerous Ground*, *Beware, My Lovely*, *Odds Against Tomorrow* : tous dépeignent des personnages seuls ou se sentant rejetés, livrés à leurs tourments en même temps qu'à un grand sentiment de culpabilité. Depuis cette constante de la solitude (qu'un film comme *Inferno* pousse sans conteste dans sa configuration maximale), il revient à l'acteur de donner à voir l'abandon au plus loin de ses effets, tâche qui en passe notamment par l'intermédiaire d'un corps renfermé ou de gestes limités.

Dès lors s'ouvrent principalement deux orientations narratives pour l'archétype. Soit il subit la violence, passée ou présente, en même temps qu'il la porte, mais se fait jour une possibilité, parfois minimale, d'en sortir (que cette chance soit saisie ou non). C'est en définitive le moment où le personnage peut se rapprocher au plus près d'un héroïsme éventuel, voire le toucher le temps d'un instant, fût-ce au travers d'un cheminement tortueux. Existe alors la possibilité d'un retour vers une certaine humanité, qu'elle intervienne de l'intérieur même de la volonté du personnage, ou à l'aide d'un élément extérieur. C'est par exemple l'incitation à se soigner vers laquelle la fiancée de Scott Burnett le pousse dans *The Woman on the Beach* ; le refus de sombrer dans le petit gangstérisme par amour pour sa femme autant que par dignité dans *The Set-Up* ; la tentative d'une amante de faire dévier Joe Parkson de sa quête de vengeance dans *Act of Violence* ; l'amour de Mary Malden dans *On Dangerous Ground* ; la transformation des perspectives face à l'adversité dans *Inferno* ; les souvenirs familiaux dans *Men in War* ; ou encore le choix de Blaise Starret de sauver la population dans *Day of the Outlaw*, pour

ainsi en finir avec ce qu'il déteste de sa propre personne. À chaque fois, l'amorce d'une trajectoire est alors rendue possible ou effective, bien souvent grâce à l'intervention du sentiment amoureux, comme une pulsion de vie venant contrecarrer la pulsion de mort. Un décentrement s'opère à partir de ce point, qui donne pour envisageable un arrachement à la violence de la guerre ou du pays.

Soit le personnage reste au contraire dans l'incapacité de se détacher de tout conflit, et le prolonge même par-delà ses limites. C'est Montgomery qui, dans *Crossfire*, rapporte l'antisémitisme sur le sol américain ; Smith Ohlrig qui maltraite continuellement Leonora Eames dans *Caught* tout en refusant son amour ; ou John Claggart dans *Billy Budd*, qui impose son sadisme à l'équipage dont il a la charge alors même que le navire de guerre sur lequel ils sont embarqués ne croise pas d'ennemis. C'est dès lors en antagoniste total que Ryan apparaît, c'est-à-dire en miroir de la figure héroïque, et non plus en reflet de sa déchéance encore relevable. Le personnage devient là une constante, un obstacle, et reste invariant dans la violence, qu'il choisit d'embrasser comme un être au monde. Sa mécanique est bien celle du méchant, et elle est au demeurant particulièrement mise en relief à l'aide de la photographie, de la musique, du maquillage, du costume ou des accessoires⁶². Ceux-ci donnent à mesurer, avec l'aide du jeu, à quel point dans ce cadre, l'acteur impose une mise à distance, qui est aussi le contrepoids nécessaire aux autres personnages, dont l'héroïsme rejailit par comparaison.

Pour autant, et c'est peut-être une de ses caractéristiques les plus singulières, il s'agit toujours, au travers de ces deux orientations narratives distinctes, de la même typification. Tous ces personnages partagent, avec ce mal commun de la violence arrimé au névrotique, un destin qui à la fois les contraint et les réunit. De là découlent les visages immanquablement marqués de l'acteur, qui sont la trace la plus visible de cette

⁶² « Afin d'éclairer le spectateur sur la nature des personnages d'une histoire, le méchant doit rapidement être identifié par une série de signifiants ne laissant aucun doute sur ses intentions. Cette fonction taxinomique des personnages, qui permet de les classer selon leur type, d'abord présente dans la littérature, prend toute son ampleur au cinéma, puisque le spectateur est immédiatement et visuellement confronté aux personnages. [...] Ces codes d'identification de la criminalité [...] permettent d'établir des archétypes. » PEREIRA NUNES Élise, « La célébration de la violence comme terrorisme social » in GUTLEBEN, HILDENBRAND (dir.), « Le méchant à l'écran, les paradoxes de l'indispensable figure du mal », *Cynos*, vol. 29, n°2, Nice, novembre 2013, pp.72-73. C'est par exemple le cigare et le fauteuil d'un doré ostentatoire pour Lee J. Cobb dans *Party Girl* (*Traquenard*, Nicholas Ray, 1958), l'ombre et la fumée de cigarette qui cache Robert Douglas dans *The Fountainhead* (*Le Rebelle*, King Vidor, 1949), le handicap d'Edward G. Robinson dans *The Red House* (*La Maison rouge*, Delmer Daves, 1947), le regard d'Anthony Perkins dans *Psycho* (*Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960), ou le visage dans l'ombre de Michael Redgrave dans *Secret Beyond the Door* (*Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang, 1947).

réunification, et l'ambiguïté toujours présente de sa beauté frontalière, entre menace et séduction :

[Dès] que l'analyse de l'homme a su atteindre une certaine profondeur, on découvre que chez le même être coexistent et même se mélangent, avec des variations toujours renouvelées, la part de l'ombre et la part de lumière. Il semble [...] qu'au cinéma, l'archétype du beau ténébreux, qui peut osciller du côté des forces noires ou vivre une douloureuse nostalgie de la clarté, est un de ceux qui condensent de la manière la plus prenante une interrogation liée à l'itinéraire de la conscience universelle⁶³.

Ces différentes occurrences de l'archétype sont en fait comme des passeurs, des courroies faisant le lien entre la cruauté des conflits armés ou les égarements d'un pays d'un côté, et le spectateur de l'autre. Elles amènent quelque chose qui, effectivement, « vient de plus loin », fait office de témoignage, souvent urgent – cette urgence que l'on peut retrouver dans le débit de la voix de Ryan comme dans la détermination de son regard. Elles sont une conséquence, en même temps qu'une cause de leur propre désastre. Le héros déchu de son statut lutte contre ses effets, ou au moins essaie dans une certaine mesure, tandis que l'antagoniste s'en revendique, mais ils sont tous les deux un symptôme du même mal. La différence entre le Montgomery de *Crossfire* et le Jim Wilson d'*On Dangerous Ground*, au fond, ne tient qu'à une rencontre. Celle entre les deux millionnaires de *Caught* et d'*Inferno*, à une décision face aux épreuves. Celle entre le Earle Slater d'*Odds Against Tomorrow* et le Blaise Starret de *Day of the Outlaw*, à un choix d'orientation dissemblable. Tous sont coincés entre le personnage qui « supprime l'opposition de l'ex-gangster odieux et du bon policier-justicier au profit d'un nouveau type trouble, [...] mi-bon, mi-méchant, héros viril, équivoque certes, mais profondément humain⁶⁴ », et celui avec lequel « la frontière se brouille entre comportement positif et négatif, et qui enrôle l'antisocial au service du social [...] dans la confusion et l'ambiguïté⁶⁵ ».

Du cœur de la persona de Robert Ryan s'échappe donc une proposition en césure, naviguant sur un fil, indéniablement tangente, caressant une équivoque sans cesse renouvelée. Comme sujet de cinéma, il met à disposition quelque chose d'indécidable, un accord du jeu avec la typification (c'est le dangereux mystère qui se lit sur ses traits) que les films vont pouvoir, et devoir orienter. Les longs-métrages les plus marquants de l'acteur, ceux qui participent le mieux à sa réminiscence, en témoignent tous. *The Woman*

⁶³ AGEL Henri, *Le Beau Ténébreux à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.227.

⁶⁴ MORIN Edgar, *op. cit.*, pp.24-25.

⁶⁵ DYER Richard, *op. cit.*, p.45.

on the Beach, *Act of Violence*, *Caught*, *On Dangerous Ground*, *Clash by Night*, *Bad Day at Black Rock* ou *Men in War* par exemple, font de « l'indécis » ryanesque une opération centrale de leur récit. Dans ce qu'il apporte, porte et emporte de la rencontre entre son jeu et son personnage type, se loge cette recevabilité de l'indéterminé. Ryan s'en fait le matériau crédible, en tisse toutes ses apparitions « personafiées », et crée depuis ce point toute l'attente que l'on peut leur adjoindre.

Car l'attendu, s'il fallait en nommer un à propos de l'acteur, serait bien celui de la *destination* de la violence traumatique et de ses conséquences, de la direction donnée au poids de la névrose qu'il soumet depuis son jeu tout en tension retenue et en dureté contrainte, au croisement d'avec cet homme aliéné par « la nuit obscure de son âme » qui jamais, ni ne pleure, ni ne rit. Cette violence qui caractérise l'archétype et s'articule aux troubles de la psyché peut recouvrir une multitude de formes, la persona Robert Ryan se faisant de fait proposition de son exploration. Le racisme exemplairement, prend divers contours, de l'antisémitisme dans *Crossfire*, à la haine envers les Afro-Américains dans *Odds Against Tomorrow*, en passant par le meurtre d'un Japonais dans *Bad Day at Black Rock*, ou bien le discours sur la pureté de la « race » américaine dans *Executive Action*. De la part d'un acteur dont on ne peut que constater qu'il était très loin à la ville de telles orientations (il était même plutôt à l'exact opposé, lui qui, entre autres, défila au côté de Martin Luther King en faveur des Droits civiques, ou fut à l'origine d'une école ouverte aux enfants de tout horizons⁶⁶), il faut dire ici à quel point le rôle qu'il porta au cinéma fut aussi un devoir, le devoir de rendre compte de ces possibles de l'Amérique, qui étaient en décalage total avec sa vie privée – ce qui n'était parfois pas sans lui peser :

Un grand nombre de gens réalisent que les personnages qu'ils voient à l'écran sont fictionnels ou inventés, mais il y a aussi un groupe conséquent qui ne fait pas la distinction. J'ai toutefois changé d'avis pour le rôle de Slater après avoir relu le scénario et apprécié ses excellentes qualités... *Odds Against Tomorrow* dit quelque chose de significatif, et le dit bien, dramatiquement, sans prêcher⁶⁷.

Outre le racisme, Ryan apporta donc à l'écran aussi bien la solitude écrasante et ses répercussions souvent funestes (*On Dangerous Ground*, *Act of Violence*, *Day of the Outlaw*) que les troubles du désir et de la jalousie (*The Woman on the Beach*, *Clash by*

⁶⁶ Cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330.

⁶⁷ « A great many people realize that the characters they see on the screen are fictional or created but there is a substantial group that does not make that distinction. I changed my mind nevertheless about playing Slater after re-reading the script and appreciating its excellent qualities... *Odds Against Tomorrow* says something of significance and says it well, dramatically, without preaching. » RYAN Robert, « I Didn't Want to Play a Bigot », *Ebony*, Chicago, novembre 1959, pp.68-69.

Night, Lonelyhearts), le crime comme seule et unique façon d'être au monde (*Best of the Badmen, The Racket, Horizons West, House of Bamboo*) ou les psychés les plus désorientées (*Caught, Beware, My Lovely*). Or il y a, dans cette exploration ressassée des violences intimement rattachées à son temps, un geste de Ryan à hauteur de sa carrière, qui empêcha en retour la starification⁶⁸, mais que le *Hollywood standby* qu'il était pouvait se permettre.

3) Fissures

Cette violence qui nourrit la typification de la persona de Robert Ryan n'est toutefois pas sans se teinter régulièrement d'un certain nombre de fissures, parfois touchantes, fussent-elles minimales ; de peurs et de désorientations qui en épaississent l'appréhension ; d'instantanés d'éclats qui obligent au constat d'une craquelure derrière le masque ; d'un tout qui explique sans pour autant excuser, mais fait passer l'idée, toujours, d'un être adossé à l'apparaître, et laisse poindre quelque chose valant par-delà les affects de la haine, agissant au-delà du simple constat, relevant le tragique et éloignant le pathos. Si Ryan charge son personnage d'une angoisse sombre, c'est donc aussi, souvent, en laissant deviner la douleur sous le caustique, la peur sous la rigidité monolithique. Il dresse le portrait subtil d'hommes dont le malheur n'a parfois d'autre forme d'expression que la froideur cruelle. Il exprime par le jeu un sentiment d'aliénation autodestructeur dont les vulnérabilités ont pourtant une véritable potentialité d'existence.

C'est ici qu'intervient la dialectique de la brisure, cette compacité qui porte quelque chose qui peut tout à coup céder, ce trop-plein de force à la fois utile à la restriction comme au déferlement de la rage qui y puise, cette puissance délivrée en lisière d'une rupture qui menace à chaque instant, et finit par implorer, ou au contraire par exploser, dans le creux d'une ellipse. De ces ténèbres compactes, il y a chez l'acteur, systématiquement, une vérité qui tente de s'échapper, rendant bien à la fois un éventuel salut envisageable, et faisant parallèlement en sorte que même les personnages les plus sombres de sa carrière n'impliquent pas toujours une noirceur absolue du film d'où ils

⁶⁸ « La star n'est pas seulement un acteur. Ses personnages ne sont pas seulement des personnages. Les personnages de film contaminent les stars. Réciproquement la star elle-même contamine ses personnages. [...] La star détermine les multiples personnages des films ; elle s'incarne en eux et les transcende. Mais ceux-ci la transcendent en retour : leurs qualités exceptionnelles rejaillissent sur la star. [...] La star ne peut éclore là où fait défaut l'interpénétration *réciroque* entre acteurs et héros de films. » MORIN Edgar, *op. cit.*, pp.35-36.

émergent, mais sont plutôt l’ancrage d’une élucidation propre aux enjeux d’un récit au sujet difficile. Ils demeurent grâce à cela loin de toute caricature, et comme le notait Samuel Fuller : « Robert avait un don charismatique pour vous faire aimer l’enfoiré qu’il jouait, parce qu’il comprenait ce qui en faisait un malade – et il le faisait comprendre au public⁶⁹. »

Peut-être faut-il relever là les conséquences d’une révélation, par le cinéma, de la distance, immense, qui existait entre l’acteur en tant que personne, et ce type de personnages. Peut-être que le décalage objectif entre ces deux entités, la pellicule en donne à voir, même sans nécessairement le savoir, l’espace incompressible, avec pour effet de faire surgir des êtres de fiction valant plus que n’importe quel cliché. Peut-être cette complexité, qui se déploie à partir des fissures qui percent le jeu de l’acteur (ici un regard, là un geste) dans le cadre de « sa » typification, est-elle empreinte du sens du devoir qui habite Ryan vis-à-vis du sujet cinématographique qu’il constitue par ailleurs, et s’affirme au travers d’une proposition qui informe sur elle-même sans naïveté. Peut-être reste-t-il présent, comme part inconsciente du travail de l’acteur, un fragment de son humanisme⁷⁰, qui permet le ressassement inlassable de la violence sans pour autant faire sombrer sa persona dans le nihilisme, et qui ne laisse par ailleurs jamais totalement en marge les occurrences les plus troubles. Peut-être, enfin, que de la simple beauté physique, de cette grâce ténébreuse dont Robert Ryan sait se recouvrir, émerge cette articulation difficile, qui jamais ne force ou ne contrefait sa propre vérité. Ou sans doute est-ce tout cela en même temps, qui permet l’insertion d’une série de nuances là où le spectateur ne s’y attendait pas.

C’est en tout cas ce qui rend crédible, dans *On Dangerous Ground*, la trajectoire de Jim Wilson de la plus grande violence jusqu’à sa rédemption par l’amour. La solitude entr’aperçue en ouverture du film, la rage dont il est prisonnier⁷¹, la pitié qu’inspire sa dépression malgré sa fureur à l’encontre du monde qui l’entoure, le regard tantôt froid,

⁶⁹ « Bob had a charismatic gift for making you like the bastard he played, because he understood what make the bastard tick – and he made the audience understood it. » in JARLETT Franklin, *Robert Ryan : A Biography and Critical Filmography*, Jefferson, McFarland, 1990, p.39.

⁷⁰ Cf. Annexe D - Entretien avec J. R. Jones, p.397.

⁷¹ Il n’est à ce titre pas anodin que la séquence où le personnage frappe un suspect tout en hurlant « Je vais te faire parler ! Je vous fais toujours parler ! Pourquoi tu me fais faire ça ! Pourquoi ? ! » (« *I’m gonna make you talk ! I always make you guys talk ! Why do you make me do it ? Why ? !* ») reste comme une des plus iconiques de la carrière de l’acteur. Tout y est des déchirements que Robert Ryan est à même d’amener à l’écran, comme un condensé absolu de la persona capturé en un instant. C’est, toute proportion gardée, l’équivalent, dans sa filmographie, de John Wayne partant vers le lointain du Grand Canyon, filmé depuis l’encablure d’une porte, dans *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, John Ford, 1956).

tantôt égaré de Ryan, sont autant de graines semées çà et là qui rendent vraisemblable le bouleversement que constitue sa rencontre avec Ida Lupino/Mary Malden. Tout autant, le côté extrêmement appliqué d'Howard Wilton dans son travail d'homme de maison, cet aspect « architecte d'intérieur » auquel on sent qu'il aspire à une échelle modeste, et tout le soin que met l'acteur à le retranscrire, construisent l'arrière-plan nécessaire à une approche non binaire de la folie par ailleurs écrasante du personnage de *Beware, My Lovely*. C'est, dans le même ordre d'idée, l'étrange pitié qu'inspire Smith Ohlrig dans *Caught*, quand bien même rien ne vient racheter la conduite du personnage. C'est aussi la même opération qui souligne toute l'ambiguïté de la quête de vengeance de Joe Parkson dans *Act of Violence*, ou encore l'absence d'un manichéisme tranché chez le Earle Slatter d'*Odds Against Tomorrow*, pourtant ostensiblement raciste dès les premières minutes du film. Si Robert Ryan déploie sans cesse la violence comme recevable, son atténuation comme sa possible déflagration sont toujours prises dans un amoncellement de détails qui à la fois l'annoncent et la contrebalancent.

On retrouve cette dynamique dès *The Woman on the Beach*, puisque si *Crossfire* fut le film du succès public, c'est bien chez le personnage précédent qu'était née cette monstration des fissures de l'archétype « névrosé ». Second rôle parfois quelque peu désorienté avant le film de Jean Renoir, le réalisateur dépliera chez Ryan cette possibilité pour l'amener vers une plus grande variété, dont l'effet de réel se soutiendra par la suite sans jamais être démenti. Savoir le mal pour mieux le comprendre, en travailler les raisons profondes, en laisser les stigmates visibles, être alternativement touchant dans la mise à distance, même minimalement, et même au cœur d'un effet de présence physique puissamment ancré, surligner la brisure dans le creux d'une ellipse : telles sont sans doute les découvertes majeures du cinéaste français, qui seront par la suite auscultées par d'autres comme par l'acteur lui-même.

C'est donc aussi à partir de cet ensemble que se construisent conjointement le souvenir et la persona de Robert Ryan, et ce sont toutes ces fissures qui habitent la statuaire du jeu et complexifient, en la rendant cohérente, la question de la violence, qui permirent à l'acteur de tenir un nombre important de premiers rôles non héroïques, tout en se positionnant au-delà du simple *supporting actor* qu'il aurait pu rester. Toutes ces sophistications dont il recouvre l'archétype, que le cinéma de son temps accompagne, et dont certains réalisateurs avaient peut-être mieux conscience que d'autres (Nicholas Ray, Edward Dmytryk, Samuel Fuller ou Robert Wise, quand bien même Ryan ne tourna pas

un grand nombre de films avec chacun), le feront aussi exister plus haut qu'à l'échelle du *lead actor*.

L'acteur offre en effet à partir de là une proposition à valeur romanesque, teinte essentielle pour le cinéma hollywoodien de l'époque⁷², et qu'il déploie depuis cette galerie de portraits à l'humanité profonde, arrivant à maintenir celle-ci même lorsque le personnage tend vers l'antagoniste radical. Ce sont d'ailleurs ces fissures qui ouvrent à la variété au cœur de la persona. Elles sont les différentes notes de la gamme majeure, l'intimité profonde des êtres fictionnels, les contrastes qui les colorent, et pour part ce qui autorisa Robert Ryan à faire une carrière aussi longue. Ce type d'êtres dont il est le vecteur, on en retrouve des traces dès le début de son parcours. Par exemple dans *Marine Raiders*, il est un soldat traumatisé, accompagné d'une intense volonté de vengeance. Dans *The Sky's the Limit*, lorsque le personnage qu'il incarne force celui de Fred Astaire à danser sur une table, l'acteur transmet un sadisme qui tranche complètement avec la tonalité du film. Dans *Behind the Rising Sun*, et alors qu'il y est un personnage qui se révélera héroïque à maintes reprises, survient aussi cette cassure quand, ivre, il décide d'abattre un chien qui le dérange pendant qu'il joue aux cartes.

Ce positionnement dont il est le nom, Ryan en imprimera ensuite les films qu'il tournera comme les films l'en marqueront en retour. Il faut néanmoins noter que la rencontre, événementielle, entre un certain format d'image (et le noir et blanc), l'archétype issu du film noir, l'âge d'or du genre⁷³ et son jeu (auquel on peut ajouter le succès de *Crossfire*, qui orienta le studio qui avait produit le film – et avec lequel l'acteur était sous contrat – vers son emploi dans une direction bien particulière), eurent pour conséquence un travail sur sa persona extrêmement régulier entre 1947 et 1952, avant qu'elle ne se fasse plus intermittente à partir de 1953. Tout comme il est frappant de la voir encore utilisée en 1959 dans *Odds Against Tomorrow*, un film souvent considéré comme le

⁷² « Le cinéma américain nous offre également un romanesque douloureux : celui du regret, de la tristesse, du mal de vivre, du sentiment de Paradis Perdu, du vague à l'âme. [...] Dans cet aspect du romanesque l'on note donc fondamentalement un sentiment d'insatisfaction de l'être. De là, en outre, la recherche d'ailleurs, en parallèle avec les regrets, les désirs non comblés. [...] De là, aussi, que le romanesque pénètre tous les genres du cinéma américain [...]. Ce qui fait aussi la force de ce grand cinéma américain, c'est son ambiguïté. Rien n'y est jamais tranché, rien n'y est tout noir ou tout blanc. L'amour pour l'homme qui s'y révèle fait que, même chez les criminels, il y a toujours un aspect positif. Cette ambiguïté est la marque de ce romanesque, mais elle est également l'élément qui sous-tend constamment la fêlure au cœur de ce cinéma. » SIMON Jacqueline, « Introduction » in SIMON (dir.), *La Fêlure dans le cinéma romanesque américain des années 40 et 50*, Paris, Masson, 1989, pp.13-17.

⁷³ « Le film noir connu une période faste de 1944 à 1951. Il accompagna avec une troublante coïncidence les moments difficiles de la guerre puis de la Guerre froide avec un ensemble d'œuvres voisines dans leur esprit et leur style. » PINEL Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006, p.152.

dernier film noir classique⁷⁴, au service d'un personnage qui aurait pu être issu d'une production RKO dix ans plus tôt (Earle Slater est presque un mélange entre Scott Burnett, Montgomery, Jim Wilson et Joe Parkson).

La guerre et le pays innervé de rêves traumatisés et de doutes, la violence comme jonction au monde, et les fissures, multiples, qui signalent la psyché et ouvrent parfois vers le salut, sont donc les trois articulations du personnage type ryanesque, que l'acteur s'est employé, avec le cinéma de son temps, à recomposer inlassablement, et auquel un registre de jeu bien spécifique donna naissance puis continuité. Dans l'acceptation de porter cet archétype pourtant si éloigné de ses convictions personnelles, archétype qu'il n'avait pas vraiment choisi⁷⁵, on peut voir là un courage de l'homme comme de l'acteur, de l'homme en tant qu'acteur, si par le terme on reconnaît « cet effort acharné de l'acteur américain vers toujours plus de vérité, toujours plus d'humanité, étant entendu qu'il suivra l'homme jusque dans ses plus déchirants errements, et ne tremblera pas à l'idée d'affronter sa mort même [...]»⁷⁶.

B - Au-delà du spectre

Si la persona correspond à une proposition claire et répétée, qui se donne avec une cohérence identifiable, ce qui y échappe se déploie en revanche autour d'une certaine variété parfois plus floue (en témoigne qu'un tel ensemble excède bien souvent les limites du souvenir du spectateur). La découverte de ce contrepoint exige donc un effort de comparaison, par rapport à ce qui est majoritairement déployé de l'acteur dans le cadre de sa persona, mais aussi et surtout, la compréhension méthodique de sa dynamique interne. Une telle recherche oblige à se confronter aux incarnations parfois les moins connues d'un acteur, et donc à des films dits « mineurs » de sa filmographie, mais qui ne peuvent être délaissés dès lors qu'il s'agit de l'apprécier en tant que sujet de cinéma.

⁷⁴ « Si l'on admet qu'il y a bien eu une mort du film noir et que celle-ci serait survenue avant 1960, on peut alors avancer plusieurs explications. Au début des années cinquante, il y eut plusieurs transformations dans les structures de l'industrie cinématographique et il s'en suivit une sévère réduction de la production globale. Une des conséquences fut la disparition progressive, à quelques rares exceptions près, des films en noir et blanc pour petits écrans. Mais le plus important fut sans doute un changement sociologique [...] dans la mesure où le malaise diffus qui avait suivi la Seconde Guerre mondiale fut remplacé par des préoccupations légitimes – bien moins apocalyptiques – concernant la récession économique. » SILVER Alain, WARD Elizabeth (dir.), *op. cit.*, p.9.

⁷⁵ Cf. Annexe D - Entretien avec J. R. Jones, p.397.

⁷⁶ BEYLIE Claude, « De l'acteur américain » in GAUTEUR (dir.), *op. cit.*, p.77.

Quels écarts, dans les actions de jeu comme dans la capacité à dévier du personnage ordinairement composé, sont à même de naître chez Robert Ryan, lorsqu'il n'est plus cet acteur tout en tension, traduisant un être de fiction tragiquement contraint par la névrose ? Comment la mise à distance d'avec son apparaître attendu en vient-elle à se dessiner, dans quel contexte et avec quels effets ? De quelle façon le corps, les gestes, l'expressivité ou encore la voix, se plient-ils à ce qui doit être apporté au-delà de la gamme majeure pour pouvoir continuer de faire exister le personnage à l'écran ? Y a-t-il, enfin, une typification qui pourrait être accolée, même lointainement, à cette nébuleuse naviguant autour de la persona ? Un archétype qui en délimiterait les contours ?

Le premier constat que l'on peut faire à propos de ce regroupement protéiforme, c'est qu'il se place généralement sous le signe d'un travail en excès. Il surgit au-delà de chaque borne de la persona via une série d'atténuations ou d'exagérations qui se signalent comme telles – même si celles-ci demeurent sur une même « ligne », en l'occurrence celle du physique de l'acteur, donnée incompressible de son apparition. Autrement dit, si Robert Ryan reste toujours Robert Ryan, il suffit cependant de mettre côte à côte *The Proud Ones* et *The Naked Spur* pour donner une idée concrète de l'opération : on retrouve en effet d'un côté une forme de banalisation du jeu (le personnage du marshal Cass Silver), et de l'autre une hystérisation (celle du criminel fugitif Ben Vandergroat), que l'on ne peut que situer par-delà les frontières de la persona de l'acteur. Or ces deux propositions échappent de fait à l'archétype du personnage torturé. C'est ainsi en regard de ces deux pôles que l'on tentera de catégoriser ce qui est *autre* chez Ryan, que ce que l'on en retient de plus systématique, et qui intervient pourtant de manière conséquente tout au long de sa carrière.

a. Le jeu transparent et le jeu libéré

Robert Ryan peut donc œuvrer à banaliser son physique à l'écran, à le sortir de la statuaire par la quotidienneté, tout comme il peut, dans la direction opposée, le pourvoir d'un excès de souplesse qui le singularise absolument différemment. La simplification ou le désordre que le jeu de l'acteur installe alors relèvent d'un côté d'un travail de vulgarisation (du corporel, du gestuel, de l'expressivité ou de la voix), ou au contraire d'un véritable foisonnement, témoignant d'une logique qui se serait absentée du personnage, et aurait laissé le physique dans l'anarchie. Ryan employa bien ces deux

registres, de manière soutenue pour le premier, plus épisodiquement pour le second, mais toujours avec une application suffisamment marquante pour que l'on soit en capacité de les désigner comme ayant contribué à le forger en tant qu'acteur, quand bien même les apparitions qui usent de ces registres seraient aujourd'hui pour certaines tombées dans l'oubli.

La dialectique à laquelle on peut assujettir ce qui passe au-delà du spectre de la persona au niveau du jeu tient donc à celle de la transparence d'une part, et à une certaine forme de libération de l'autre, entre *underplay* et *overplay*, sous-jeu et surjeu, si tant est qu'au cinéma : « Deux pôles organisent traditionnellement tout discours sur le jeu de l'acteur [...]. D'un côté l'ordre, le calme, la maîtrise [...]; de l'autre la passion et la possession, l'acteur enthousiaste qui, loin de tout jeu de masques et de simulation, se laisse emporter hors de lui-même⁷⁷. » Le calme, effectivement, poussé parfois jusqu'à la discrétion, et l'emportement hors de soi, s'appliquent bien de fait au constat de l'oublié qu'il s'agit d'évoquer ici à propos de Ryan. Deux propositions autres que celle de la persona, et qui se répondent autant qu'elles lui répondent.

1) Le corps naturel et le corps possédé

Du côté de l'atténuation, il s'agit pour l'acteur de faire action de la disparition de son corps, de le faire tendre vers suffisamment de légèreté pour lui conférer une stature presque banale, et d'extraire le personnage de la transmission d'une solitude trouble ou d'un trop-plein de puissance retenue. Il s'attelle alors à sortir sa silhouette du monolithisme qui peut l'habiter en persona, et, aidé en cela par le port de costumes moins rigides ou encore par une photographie moins contrastante, octroie à ses déplacements, plus fréquents et plus lestes, un rayonnement discret. Du mouvement de ce corps émerge une accessibilité, un être au monde à même de se fondre parmi les autres corps, malgré sa hauteur et en dépit de sa carrure.

Les pas délaissent ainsi leur démarche lente et mécanique, les épaules se penchent plus facilement vers l'avant, et la colonne vertébrale n'est plus tenue par une force contraignante, mais simplement là pour accompagner les rotations du buste. Le corporel, même subrepticement, se donne sans cesse dans un bougé minimal, et non par l'intermédiaire d'une astreinte. Les poses trop indéfectibles disparaissent. La statuaire

⁷⁷ NACACHE Jacqueline, *op. cit.*, p.27.

n'est plus, et laisse place à un espace investi du vivant, à une morphologie qui travaille tout en malléabilité. La musculature se fait aussi plus détendue. Elle est toujours présente bien sûr, mais sans agir singulièrement. Elle ne fait plus office de potentialité menaçante, n'est plus tout à fait « en attente ».

Une bienveillance parfois presque protectrice émane de l'ensemble, et d'une corporalité frontalement affirmative, on passe à une corporalité plus accessible. La mise à distance par la rigidité se meut en une forme de générosité. Le refus et le rejet se décentrent vers la possibilité d'une proximité et d'une ouverture. La « cape » de la persona tombe : ici l'acteur s'assied sur le rebord d'une table (*Born to Be Bad*), là par terre, plié en deux (*Tender Comrade*), ou encore il s'appuie sur une porte (*Berlin Express*), sur un dossier de chaise (*The Tall Men*), ou tout autre élément du décor à portée de main qui puisse lui éviter d'avoir à se tenir droit, et donc d'être trop dominant physiquement. Même si la grande taille et l'envergure demeurent, la pesanteur s'évapore pour laisser place à une douceur affable, une humanité engageante dont le personnage se recouvre.

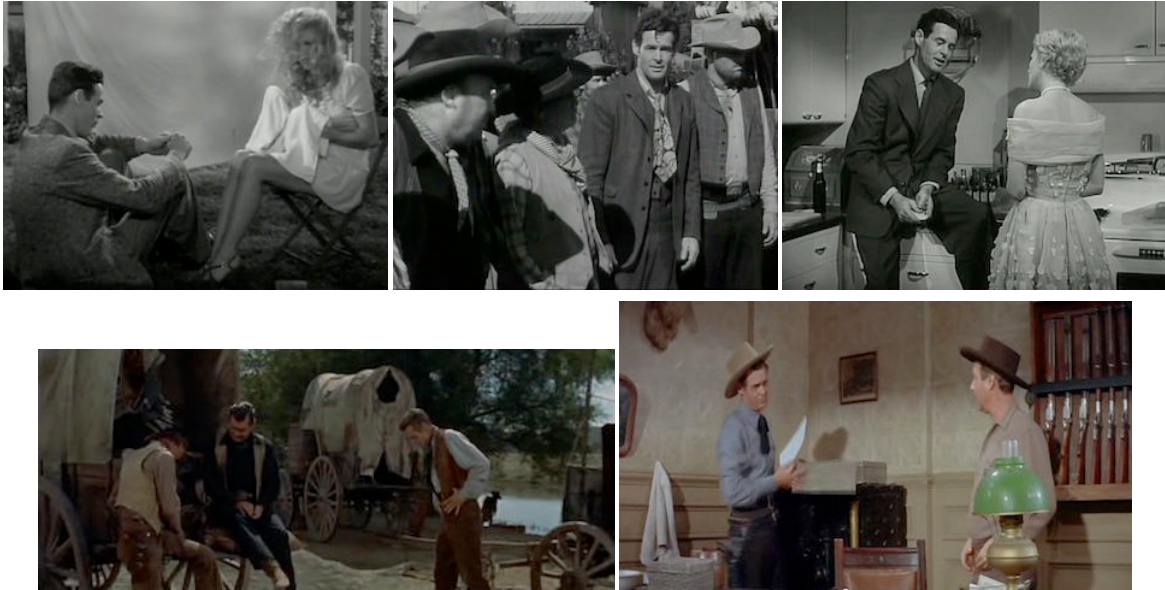
Le rapport structurel au décor disparaît de fait. La caryatide, forme dans le film et forme du film, n'est plus, et le plan d'ensemble se fait le témoin de la maniabilité potentielle du corporel, ce dernier n'étant plus taillé par Ryan dans la masse du marbre, mais plutôt dans le commun de la chair. Dans ce registre, même s'il ne revêt pas pour autant un caractère aérien, le corps de l'acteur semble effectivement bien plus normé, et le dialogue entre son appréhension de face et de dos par exemple, ne tient plus à quelque chose d'immuable, de binaire ou de figé, mais se retrouve investi de son activité relâchée. On peut d'ailleurs supposer que ce corps ressemble à celui de Robert Ryan en tant qu'homme, en même temps qu'au personnage qu'il propose à l'écran. Il y a, dans sa disponibilité, quelque chose qui paraît venir de la personne même, qui fait invitation, et dissout par là toute forme de danger. C'est un corps qui surgit dans ce qu'il est substantiellement, qui paraît à peine travaillé par le jeu. Il est sans aucun doute, par son délié, estompement complet de celui que l'on aperçoit dans des films comme *Crossfire*, *Caught* ou *The Racket*.

Cette normalisation ne se pare d'ailleurs d'aucun tourment particulier. Le corporel ne fait plus acte de présence pérenne, d'un état, d'une traversée du monde impénétrable ou d'une soumission aux déficiences qui l'occupent. Il s'accompagne des bras, dont se dégage un détachement équilibré, un balancement parfois, et les jambes participent à sa locomotion avec aisance et rapidité. C'est un corps au service de sa propre

extériorité, soumis à l'acte, et non plus rivé au sol ; se mouvant dans l'espace, plutôt que point d'absorption gravitationnel ; s'autorisant la détente, en lieu et place du granitique. Soit un corps en trajectoire, fonctionnel et adaptable avant tout, dont l'action est justement celle d'être reconnue par le spectateur comme étant une action. Il n'est plus dans l'attente d'une cassure brusque au cœur d'une ellipse, mais prend toujours le chemin de quelque chose d'immédiat dans le plan. De la fixité, Ryan passe donc à l'impulsion, et la lourdeur disparaît.

Convenant à tous les formats d'image, que de toute façon il n'habite pas de manière ostensible, ce corps est aussi propice à tous les affects courants. Il est plus quotidien et plus universel. Il peut avoir tous les âges (dans *Ice Palace*, Robert Ryan joue d'ailleurs le même personnage à trois âges différents de sa vie), se couvrir de tous les oripeaux, venir d'à peu près n'importe où. Il ne nécessite aucun maintien distinctif, et se soutient de son propre naturel, non d'ailleurs sans une certaine élégance, séductrice au besoin (*Berlin Express*, *The Secret Fury*). Dès lors, plus d'énigme à déchiffrer pour le spectateur, juste le corps du faire le plus prompt possible, donné à voir avec le plus de lisibilité qui soit. La décontraction qui habite Robert Ryan dans cette configuration lui fait qui plus est perdre quelques centimètres, et le rapproche inévitablement des autres acteurs – et donc, par ricochet, ramène ses personnages à une échelle plus humaine que celle induite par la monumentalité du corps dans le registre de la persona.

On retrouve ce corps du quotidien dans *The Proud Ones*, mais aussi par exemple dans *Tender Comrade*, où il fait face sans détonner à la souplesse moqueuse de celui de Ginger Rogers ; dans *Trail Street*, où le corporel a une énergie, une vivacité de jeune premier, qui tranche avec celui, plus stable et terre-à-terre, de Randolph Scott ; dans *Born to Be Bad*, où le charme du personnage passe en partie par l'ondolement de ses déplacements ; ou encore dans *The Tall Men*, au sein duquel le corps de Ryan ne contraste pas avec la rondeur assurée de celui d'un Clark Gable. Le corps ainsi travaillé ne fait donc plus office de mur, de bloc distancié. Il est avec les autres acteurs, en partage de la scène de l'image, qu'il ne cherche pas à cannibaliser de toute sa puissance. Il n'est plus dans un retrait massif, mais s'ajuste au rythme des événements avec précision. Il offre la possibilité, quand ce n'est pas la volonté, d'une adéquation avec les différents êtres de fiction qui l'entourent, et d'une participation pleine et entière au récit, dont il se réclame ouvertement protagoniste.



Le corps naturel

De gauche à droite et de haut en bas : *Tender Comrade* (1943), *Trail Street* (1947), *Born to Be Bad* (1950), *The Tall Men* (1955) et *The Proud Ones* (1956).

De l'autre côté du spectre de la persona, comme en réponse, existe le corps électrisé, au mouvement absolu et libéré, voire possédé, et qui est principalement donné à voir dans deux films : *The Naked Spur* et *God's Little Acre* – auxquels on peut ajouter, dans une moindre mesure, la brève apparition de Ryan dans *Custer of the West*. L'acteur sort alors totalement du naturel, et va chercher dans le surjeu une agitation permanente à même de transmettre toute la folie des personnages portés à l'écran. Il engage le corps dans une absence apparente de cohérence, faisant passer l'idée d'un éparpillement extrême de l'entendement qui irait au-delà de la lutte contre la névrose, laissant place à une démente qui occupe désormais tous les muscles. Revêtu d'un costume sale ou désassorti, c'est un corps sans apprêt particulier, indifférent aux contingences matérielles. Assujéti à de multiples arabesques, Robert Ryan fait là de sa souplesse et de sa flexibilité (dos et jambes arcbutés, bras agités, pivotements du torse de gauche à droite ou de haut en bas) une porte de sortie inattendue à son travail de corporification habituel.

Les déplacements sont en effet soudains et presque bondissants, pour ne pas dire rebondissants ; toute trace de droiture s'efface, pour mieux laisser venir une courbure insaisissable et glissante ; l'acteur semble surgir dans le plan sans être soumis à sa délimitation. Ainsi dissipé, il paraît occuper les quatre coins de l'écran simultanément, par un mouvement incessamment recomposé. Comme avec le corps ordinaire, il n'y a pas ici de mystère à élucider, juste un état *extra*-ordinaire que l'on ne peut que constater, et qui

s'entretient de sa permanence. C'est bien une liberté, qui est aussi celle du personnage, qui s'installe dans et par l'effet corporel, voire une diablerie pour laquelle l'absence de règle fait règle, et que Ryan semble construire sans se soucier de savoir s'il est suivi par la succession des images comme par le spectateur. En un sens, ce corps force les films à prendre certaines dispositions : il n'est plus ni un objet discret, ni une forme en accord avec le cadre, mais plusieurs propositions, enchâssées les unes dans les autres, et qui décident de leur propre composition interne.

Des trois films qui se font l'écho d'un tel corps, on peut d'ailleurs retenir que chacun alloue un rôle à la fois concret et symbolique à la nature. De fait, ce corps a besoin d'espace pour s'exprimer. Il n'est rendu possible, et même plausible, que par la mise à distance de toute urbanité. C'est au milieu des pierres, des plaines, des arbres et des lacs, loin du corps caryatide, qu'il intervient en trublion des éléments. L'excursion dans la ville est ainsi un moment compliqué pour le Ty Ty Walden de *God's Little Acre*, et dans *Custer of the West*, le passage à la cellule d'une prison atténue l'effet de possession que l'acteur applique à son personnage de déserteur de l'armée rendu fou par sa quête d'or. Dans *The Naked Spur*, la ville, même lointaine, est aussi une menace pour Ben Vandergroat : c'est l'endroit où il faut arriver pour qu'il soit livré aux autorités, en échange de la prime promise pour sa capture.

Il y a quelque chose de primitif dans ce corps qui ne se déploie qu'en extérieur, et pour qui toute sociabilité est parallèlement compliquée ou ambiguë (exemplairement dans *The Naked Spur*). D'ailleurs, aucun rapport direct ni aucune comparaison avec les autres acteurs n'est possible dans une telle configuration de jeu, si ce n'est en regard du contraste tranchant qu'elle instaure avec le physique plus atténué de ces derniers, symbole non pas tant d'un isolement des personnages alors incarnés par Robert Ryan, que de leur intense décalage avec le commun des mortels. Ce n'est pas un corps en attente, à l'activité immédiatement raccordée au récit, ni une masse sculpturale qui impose la solitude. C'est un corps de la surprise, jaillissant soudainement, dont les soubresauts sont tantôt amenés pour traduire une facette du personnage, tantôt se conçoivent dans leur bonheur d'exister pour eux-mêmes, donnant à voir le jeu pour le jeu, l'acteur brouillant volontairement la frontière entre les deux effets pour accentuer l'insaisissabilité dont ils se nourrissent l'un l'autre.



Le corps possédé

De gauche à droite et de haut en bas : *The Naked Spur* (1953), *God's Little Acre* (1958) et *Custer of the West* (1967).

La transparence du corps naturel, qui ne fait presque pas action de jeu tant il semble exister de manière spontanée (« presque », car toute apparition d'un acteur à l'écran se fait inmanquablement à l'aune d'un certain contrôle), et de l'autre, l'emportement hystérisé, qui nécessite une activité de tous les instants, sont donc bien reconnaissables en contrepoint de l'emploi du corps afférant à la persona. L'ordinaire d'une part, que l'on peut imaginer plus facile à apporter à l'image, et le corps comme amputé de sa logique d'autre part, beaucoup plus composé, forment là deux propositions par-delà le spectre de la gamme majeure, qui font de Robert Ryan un acteur que l'on pourrait dire « complet » – ou en tout cas, en mesure de s'investir sans trembler au-delà de sa propre tonalité dominante.

C'est au demeurant du côté du second état qu'un inattendu véritable se crée, et qu'une dénégarion particulièrement marquée de ce qu'est d'ordinaire l'acteur à l'écran émerge. Le corps possédé constitue l'ouverture d'une possibilité, qui sera certes peu employée par Hollywood, mais témoigne d'un acteur au potentiel beaucoup plus large que ce que le cinéma de son temps pouvait peut-être lui offrir. Du reste, tandis que dans la première configuration, on peut penser qu'un certain oubli du public coïncide avec la normalité justement recherchée par le travail de corporification, la rareté du corps hystérisé, comme le décalage extrême qu'il instaure avec la persona de l'acteur, tracent plus facilement un pont pour la réminiscence, ce corps étant empreint d'une forme de surperformance qui laisse en mémoire une incarnation plus façonnée. Pour autant,

quoiqu'il fasse de ce corps si présent, Robert Ryan y engage une véritable maîtrise des actions de jeu s'y référant. Il en a une conscience absolument perceptible. Ce contrôle qui traverse l'acteur à chaque instant est visible dans le décalque du personnage, qu'il s'agisse d'un écrivain (*Born to Be Bad*), ou d'un fermier en quête d'un trésor chimérique (*God's Little Acre*).

2) Le geste crédible et le geste burlesque

Il existe d'autre part chez Ryan un large éventail d'actions de jeu relatives à la gestuelle de l'ordinaire (saisir un verre, ranger un document, s'affairer à travailler, etc.), régulièrement appliqué en prolongement du corps naturel. L'acteur fut certainement aidé en cela par sa non-starification : rien ne pouvait en effet entrer en contradiction avec un éventuel rendu médiatique qu'il aurait fallu préserver à tout prix, et rien ne venait limiter de l'extérieur la recherche d'une véracité quotidienne à donner à ses personnages à l'écran, puisque rien ne s'interposait de son « image » promotionnelle qui aurait pu créer une distance avec un certain prosaïsme nécessaire à ancrer les êtres de fiction dans la diégèse. Du point de vue du geste crédible, Robert Ryan est donc proposition de toutes les éventualités, pour un réalisateur comme pour le cinéma hollywoodien de son temps. Il peut être un personnage de tout métier ou de toute origine sociale, et le souligner par un ensemble de gestes allant du témoignage d'une profession en particulier, à celui de la vie « de tous les jours », sans que se construise une dissonance avec une quelconque aura préétablie.

Cette capacité à rattacher les personnages au concret de leur monde, à les faire interagir directement avec leur environnement, même discrètement, grâce à la monstration d'une activité plutôt banale, est certes une demande constante du cinéma américain à l'encontre des acteurs. Ce sont, déjà, les gestes de la terre dans *A Corner in Wheat* (*Le Spéculateur en grains*, David W. Griffith, 1909), et plus tard, Marlene Dietrich qui mime l'activité d'une mère au foyer dans *Blonde Venus* (*La Vénus blonde*, Josef von Sternberg, 1931), Claudette Colbert qui prépare le thé de Joan Bennett dans *Private Worlds* (*Mondes privés*, Gregory La Cava, 1935) ou encore Humphrey Bogart et Gloria Grahame qui

discutent en mangeant un pamplemousse dans *In a Lonely Place*⁷⁸ (*Le Violent*, Nicholas Ray, 1949)⁷⁹. Il y a là la recherche d'un certain effet documentaire propre à cette cinématographie (exemplairement sur la question des métiers), qui vise à épaissir l'incarnation en lui conférant un arrière-plan de crédibilité, ou parfois la tentative de créer un décalage entre la tension dramatique d'une situation, et le commun de la gestuelle donnée à voir dans le même mouvement.



Les gestes du métier

De gauche à droite et de haut en bas : *Trail Street* (1947), *Clash by Night* (1952), *Beware, My Lovely* (1952), *The Proud Ones* (1956) et *Ice Palace* (1960).

Ce jaillissement du quotidien, qui passe exclusivement par la manipulation d'objets, on constate que Robert Ryan s'attache toujours à le proposer de la manière la moins artificielle possible, avec une fluidité jamais contrainte. Rien n'est entravé dans le jeu par une maladresse qui viendrait rompre l'effet escompté, le tout se renforçant effectivement de la mise à distance de la starification. Ryan articule à toutes ces activités un relâchement, presque un naturalisme, peut-être parce qu'il avait eu plusieurs vies avant de commencer pleinement sa carrière à Hollywood⁸⁰ – des vies dans lesquelles il pouvait

⁷⁸ Il y a même une mise en abîme du geste crédible dans le film, puisque le personnage incarné par Bogart, un scénariste, explique à sa partenaire que le fait d'ancrer dans le réel une scène d'amour au cinéma fait d'autant plus ressortir la véracité émotionnelle de la situation – précisément au moment où Gloria Grahame/Laurel Gray commence à douter de ses sentiments.

⁷⁹ Pour emprunter quelques exemples à Christian Viviani dans son ouvrage précédemment cité *Le Magique et le vrai : L'Acteur de cinéma, sujet et objet*.

⁸⁰ Cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330.

justement puiser l'aspect convaincant, « terre-à-terre », des diverses actions de jeu exigées par un tel registre. La crédibilité par le geste, si elle constitue un passage presque obligé pour de nombreux acteurs américains, fut donc augmentée chez lui de cette richesse biographique, de ce « supplément d'âme » qui était momentanément, de fait, comme la présentation d'un fragment de l'homme derrière l'acteur, lequel fut par exemple cowboy ou marin, aussi bien dans le privé qu'à l'écran (*The Proud Ones*, *Ice Palace*).

Le geste crédible, qu'il tienne du métier ou du quotidien, peut par ailleurs être régulier et continu, et ainsi caractériser un personnage dans la durée, comme momentané et contrastant, dans un film qui userait principalement de la persona de l'acteur pour composer l'être de fiction. Les actions de jeu qui s'y rapportent feront alors office d'inserts, indiquant au spectateur un surgissement du quotidien auquel il est explicitement demandé de prêter attention. Si la gestuelle relevant du crédible reste rattachée à une certaine décontraction du corps, elle peut donc aussi s'éclairer de son exception au monolithisme et à la statuaire – qui soit ne sont pas encore convoqués, soit trouvent un instant de repos soudain, se laissant aller à une intimité plus familière. Inversement, le geste signifiant de la persona peut venir s'insérer ponctuellement au cœur d'une incarnation qui userait majoritairement du geste crédible, pour par exemple donner à voir une affliction passagère (on en trouve des traces dans *The Proud Ones*, lors des scènes d'aveuglement, ou dans *Born to Be Bad*, en transmission du désir contrarié).

La gestuelle crédible peut donc surgir de n'importe où. En ouverture d'un film comme *On Dangerous Ground*, tandis que Robert Ryan/Jim Wilson attrape ses trophées d'ancien sportif dont la carrière fut brisée par une blessure⁸¹, mais aussi bien dans *Ice Palace*, film au sein duquel la véracité de l'incarnation, qui ne fait pas appel à la persona de l'acteur, se doit de passer par une recevabilité minimale des gestes en lien avec la profession du personnage (Ryan y est un pêcheur chevronné dans le premier tiers de l'histoire). Le geste crédible voyage, et s'il demeure plutôt accolé à une forme de transparence, qui est aussi celle de sa vérité, il peut tout autant constituer un moment de désassort passager, parfois puissant, lorsque la persona de l'acteur envahit l'écran. Qu'il vienne en contraste ou en soutien de la caractérisation, il est quoiqu'il en soit absolument « utile », à l'acteur, au film, au spectateur, et surtout au processus de caractérisation.

⁸¹ C'est aussi un peu ce qui arriva à Robert Ryan lui-même d'ailleurs, qui dut arrêter le football après une blessure au genou – bien qu'il n'envisagea jamais vraiment sérieusement l'idée de faire carrière dans ce sport à haut niveau (cf. Annexe A - Vie et carrière, p.330).

Le geste crédible est du reste le plus présent dans toute la carrière de Ryan. Se raser, faire la vaisselle, s'habiller, manipuler un outil, lire un livre ou un journal, allumer une cigarette, attraper une bouteille, ranger, nettoyer, classer, ou même simplement conduire ou monter à cheval (et la liste pourrait continuer), font œuvre chez l'acteur. Si une telle gestuelle, de par son prosaïsme, est peut-être plus à même de tomber dans l'oubli que n'importe quelle autre action de jeu, il ne faut pas sous-estimer, dans le cas présent, à quel point elle est une proposition, fût-elle minimaliste. En réalité, la capacité à s'en acquitter avec un naturel certain en toutes circonstances ne va pas de soi, et surtout, sa répétition évidente dans la filmographie de Robert Ryan, couplée à une discrétion du geste signifiant, en fait bien un des possibles de son art.



Les gestes du quotidien

De gauche à droite et de haut en bas : *Tender Comrade* (1943), *The Set-Up* (1949), *Born to Be Bad* (1950), *On Dangerous Ground* (1951), *Horizons West* (1952) et *Day of the Outlaw* (1959).

Ce n'est certes pas le plus flamboyant ou le plus remarquable, mais il est, d'abord, indispensable à ce cinéma en particulier, et participe ensuite pleinement de ce que construit l'acteur à l'écran, donc d'un certain aspect de sa présence, ce d'autant plus qu'il s'éclaire indubitablement de sa survenance au sein de différents registres de jeu. Il fait par ailleurs contraste avec le physique imposant de l'acteur, aide à atténuer la massivité du corps, à ramener ce dernier vers une échelle plus commune. On peut souligner ici le professionnalisme dans la répétition de l'opération, Ryan se positionnant sans cesse avec la volonté établie de « faire croire que » par cet ensemble de gestes auxquels il apporte

tous les soins, fussent-ils loin de tout glamour, loin, aussi, d'être traités avec déférence par le public, par certains critiques, et peut-être par certains réalisateurs, alors qu'un tel effort ne tient pas moins d'une part conséquente de son métier. Il y a un côté « acteur du quotidien » chez Robert Ryan, qui n'est bien sûr remarquable que lorsque l'on prête une attention précise à l'ensemble de son jeu, mais qui constitue sans nul doute un fragment du sujet de cinéma qu'il était.

L'autre extrémité du spectre se nourrit d'une succession de gestes burlesques – « burlesque » désignant ici leur outrance, donnée à voir avec toute l'intensité possible ; autrement dit le geste comme immuablement perçu par le spectateur. Loin de la retenue propre à la persona, comme de toute forme de crédibilité ou de quotidien, ces gestes transforment l'activité exagérée de la main en une révélation sur l'instabilité des personnages. Rapides, serpentins, agiles, de tels gestes capturent, attrapent, relâchent ou jettent avec une ardeur et une désinvolture qui rendent toutes leurs interactions révélatrices du sentiment de liberté qui les habite. S'il pouvait y avoir, avec le geste signifiant, une impression de confirmation ou de contraste relative à un effet de prolongement, ou au contraire d'excentrement, du corps « en persona », et si dans le geste crédible, il y avait l'objectif de toucher à un certain réalisme, le geste burlesque est quant à lui indifférent. Non au sens d'une indifférence de l'acteur quant à ce qu'il peut transmettre, mais au sens où ce geste paraît surgir au-delà de toutes ces considérations, se recouvrant d'une démesure intrinsèque.

Il y a d'ailleurs une unité globale qui se dégage du geste agité. Comme c'est le cas avec le corps possédé, il fait œuvre de continuité, ne survient pas en guise d'interstice à l'intérieur d'un autre registre, ni ne se fissure pour revenir vers un calme plus composé. Il peut par instant être mis en sourdine, abaissé à un faible niveau d'intensité (dans la dernière partie de *God's Little Acre*, ou dans le second temps de l'apparition dans *Custer of the West*), mais travaille néanmoins toujours en arrière-plan. Dans *The Naked Spur*, les mains attachées du personnage n'empêchent rien par exemple : les liens surlignent au contraire les différentes actions de jeu de l'acteur en la matière. Le geste burlesque ne se déploie de fait qu'en regard de sa propre dynamique. Il *est*, au sens le plus entier du terme, et si sa graphie bruyante le rend absolument visible, son existence se veut presque indépendante du film, non contrainte par l'échelle d'un plan, l'étalonnage d'une lumière, ou même le jeu des autres acteurs. Contrairement à la maîtrise ressentie à l'image lors de l'utilisation des autres actions gestuelles, apparaissent donc là, en marge haute de la

persona, des gestes qui semblent autant émerger que participer du chaotique, comme enracinés au plus profond chez Ryan, quand bien même ce chaos serait parfaitement sous son contrôle.

Le geste burlesque est du reste bien souvent un détournement, qui décentre le crédible ou le signifiant vers une zone où on ne l'attendait pas. C'est le cigare roulé sur la joue au lieu d'être allumé dans *The Naked Spur*, les gestes vers le visage si exagérés qu'ils en deviennent touchants dans *God's Little Acre*, ou le moment de rendre l'arme avec laquelle le personnage incarné par Robert Ryan menaçait son supérieur un instant plus tôt, en la faisant tournoyer en l'air, dans *Custer of the West*. Cette gestuelle s'inscrit ainsi comme un pastiche, elle fait feu de tout bois. Le geste burlesque n'est d'ailleurs pas chez l'acteur assujéti à son genre de prédilection, à savoir la comédie, puisque Ryan ne tournera que dans un seul film du genre au cours de sa carrière (*The Busy Body*, William Castle, 1967), dans laquelle il ne fait pas intervenir un tel registre pour caractériser son personnage.



Le geste burlesque

De gauche à droite et de haut en bas : *The Naked Spur* (1953), *God's Little Acre* (1958) et *Custer of the West* (1967).

C'est donc un burlesque en lisière du comique que travaille Robert Ryan (même si le Ty Ty Walden de *God's Little Acre* sert l'humour du film par exemple, il est malgré tout rattrapé par le tragique), et c'est ce qui en fait toute la singularité, puisque sa destination est majoritairement celle de la folie. Si rire il peut y avoir, le geste, dans ce registre, contient toujours en lui un potentiel dramatique, en surcroît de son existence

libérée. Il s'expose pour lui-même autant qu'il masque quelque chose, et se déplie en excès pour mieux dissimuler. Là où la rareté des gestes signifiants aide l'acteur à faire des troubles qui occupent ses personnages un mystère, c'est ici l'excès gestuel qui atteint un but approchant.

Le geste crédible et le geste burlesque construisent donc un ensemble qui, à l'échelle de la carrière de Ryan, structure son jeu par-delà les bornes de sa persona. Rien de plus excessif ne sera composé par l'acteur dans le prosaïque d'un côté, ou dans l'excentrique de l'autre. On atteint ici la limite basse et la limite haute, entre quotidien donnant à voir un réel et tendant vers l'effet documentaire, et démence vivante de son propre déploiement. Dans les deux cas, il est frappant de constater qu'il s'agit, par le geste en particulier, de toucher à une vérité qui se positionnerait par-delà le jeu. Il faut convaincre le spectateur de l'illusion que le geste persiste toujours et encore, que sa réalité est celle d'un être au monde qui dépasserait la fiction. Qu'il faille pour cela en appeler à la transparence ou à l'exagération outrée, il s'agit de mettre à l'épreuve la croyance que ce qui est joué ne se restreint pas aux frontières de l'image, que tout peut continuer hors champ, ou alors en serait spontanément importé. Les deux propositions divergent radicalement pour tenter d'y parvenir, mais ont en cela quelque chose de commun, tandis que les gestes signifiants de la persona vivent au contraire de ce qu'ils symbolisent lisiblement dans l'immédiateté de leur déploiement.

3) Adoucissement et plasticité du visage

Le plus frappant dans l'utilisation hors persona par l'acteur de l'expressivité de son visage reste indéniablement la possibilité de lui adjoindre un certain adoucissement d'un côté, ou une très grande plasticité de l'autre. Autrement dit, de sortir le faciès de la détermination violente, de la fine crispation affirmative du regard, de la tension compacte des traits et de leur brisure éventuelle. Non que certains de ces éléments ne puissent ressurgir dans différentes situations si nécessaire, quand bien même le personnage incarné ne serait pas, dans son ensemble, soumis à la persona, mais il s'agira alors de l'une de ces possibilités seulement, plutôt que de leur combinaison, et surtout, l'effet recherché sera ponctuel (les moments de défiance dans *Back from Eternity*, les instants d'introspection dans *Berlin Express*, les segments de colère dans *Ice Palace*, ou encore d'agacement dans *Born to Be Bad* par exemple).

Ce qui passe sur le visage « a-personifié » ne relève pas d'une pesanteur constante, ne se donne pas dans l'astiction trouble d'une psyché soudainement délivrée, mais au contraire dans une lisibilité pleine et entière, déployant quelque chose d'assumé. D'une intériorité contenue, comme absorbée par l'expression de l'acteur et tenue fermement, on passe à une intériorité qui se projette en surface de façon continue. D'un trou noir aspirant toute expressivité, Robert Ryan en vient à une monstration d'affects bien plus communicative. Ce n'est pas un visage dialectique, soutenu par l'attente de sa fissuration, sur lequel le spectateur guette le moindre signal, le plus éphémère tremblement annonciateur. C'est un visage déployé, qui ne se réfugie pas dans l'ombre de sa propre contenance.

Il y a pour commencer une souplesse des mouvements de la tête qui intervient dans ce contexte : elle s'affaisse légèrement sur un côté avant de se relever, jette un bref coup d'œil par-dessus une épaule, se retourne complètement vers un autre personnage, ou encore c'est le cou, qui s'allonge dans une tentative de se dérober au tronc. Qu'il s'agisse du registre naturel ou de celui de la possession burlesque, la nuque n'est en effet plus contrainte par la rigidité qui se faisait le prolongement du maintien serré et droit de la colonne vertébrale dans le cadre de la persona. Ses mouvements sont en cela raccord avec un aspect corporel plus léger, quand il n'est pas complètement désarticulé, et forment une continuité, aussi, avec les gestes, qu'ils soient transparents ou agités. Là où la persona donnait le visage pour enfermé et soumis, attiré vers les épaules, calé sur les horizontales et les verticales du corps comme du cadre, et presque incapable de pivoter sans immédiatement transmettre l'idée d'une certaine violence, la tête permet, dans ces deux autres configurations, de surligner les déplacements. Elle s'autorise avec obstination la décentration de son axe, ce qui participe par ailleurs de l'amoindrissement de la taille de l'acteur.

De l'intérieur du visage adouci de Robert Ryan semble ainsi se lisser l'épaisseur de la peau, souvent valorisée par un maquillage avenant. Les traits ne sont plus aussi abrupts, les angles du carré de la mâchoire se courbent, les pommettes sont plus rebondies, la bouche et les sourcils paraissent s'ouvrir et devenir plus mobiles. Surtout, le regard, s'il reste relativement sombre, fait des efforts considérables pour se rendre accessible. Il est plus extraverti, ne dissimule plus une menace inaltérable, mais invite au contraire à l'échange, et la couleur peut même, dans certains films, faire tendre l'iris vers le marron clair. La bouche s'entrouvre bien plus régulièrement, des sourires sont esquissés au travers

des lèvres épaisses, les arcades se soulèvent, les sourcils forment un angle qui laisse passer la lumière, les fines paupières se décollent l'une de l'autre, et le front se ride avec bienveillance. Les possibilités d'échancrure appliquées par Ryan à son visage sont multiples, et celui-ci est travaillé par l'acteur avec l'objectif d'une clarté qui se positionne aux antipodes de l'enfermement expressif de celui de la persona.

C'est un visage aussi moins régulièrement capté en gros plan ou en très gros plan, encore moins saisi en contre-plongée, peut-être parce que moins énigmatique, moins dissimulateur, et servant à caractériser des personnages qui n'ont rien à cacher. La beauté du faciès n'est plus celle d'un mystère ou d'un contraste, mais plutôt celle d'une harmonie, parfois joyeuse. Les expressions en jaillissent franches et habitées d'une logique manifeste pour le spectateur, au sens de leur adaptation réactive aux circonvolutions du récit. L'expressivité du visage adouci est, de fait, celle d'une humanité plus commune, de personnages en paix avec eux-mêmes. Elle occupe les champs-contre-champs parfois avec bonheur, mais surtout sans volonté de distanciation, et elle parle aux autres acteurs plutôt qu'à elle-même.

C'est une expressivité protectrice, curieuse et investie à la fois. Il s'en dégage une chaleur, parfois une certaine volonté de plaire, qu'elle soit explicite ou sous-entendue. On peut même remarquer que dans certains films, elle se fait réponse à la dureté minérale d'autres acteurs, dureté que Robert Ryan apporte d'ordinaire via sa persona, comme s'il passait là de l'autre côté du miroir. C'est le cas face à Rod Steiger dans *Back from Eternity*, ou à Robert Middleton dans *The Proud Ones* par exemple. C'est en définitive, certainement, le visage de l'acteur le plus proche de l'homme qu'il était, mais mâtiné de la coloration utile à ce qu'exige la scène en cours. Rien de crispé, rien de brutal non plus, juste l'expressivité suffisante pour rendre les réactions du personnage intelligibles en toutes circonstances, et accompagner le dialogue.

Lorsqu'il reste une aspérité, si légère soit-elle, elle sert alors d'appui à une forme de virilité du fait des traits de l'acteur, mais activée uniquement dans certains cas, et pour crédibiliser une facette souvent secondaire de l'incarnation (secondaire entendu non comme négligeable, mais qui arrive en un second temps). Ryan en joue sans en jouer, la laissant agir comme une sous-couche qui ne nécessiterait aucun traitement, et ferait un retour apparemment anodin à la surface, sorte d'affleurement extrêmement atténué de l'expressivité propre à la persona (dans *The Proud Ones*, la bienveillance quotidienne du marshal se déploie ainsi en regard de son courage volontaire par exemple). Il ne s'agit pas

pour autant d'une expression transmettant un retrait, simplement un infléchissement qui signale, en arrière-plan, comme un point jamais éclos, un possible éventuel, présent sans l'être et non actionné par l'acteur – ou alors pas sciemment.



Le visage adouci

De gauche à droite et de haut en bas : *Tender Comrade* (1943), *Berlin Express* (1948), *Born to Be Bad* (1950), *The Proud Ones* (1955) et *Back from Eternity* (1956).

Dans le registre histrionique, le visage est par contre soumis aux moues les plus ostensibles, aux sourires les plus désordonnés, aux regards les plus plissés comme soudainement les plus ouverts. Il est systématiquement recouvert d'une barbe naissante, surmonté de cheveux en bataille, empreint de rictus aux contorsions constantes. L'exagération est partout, et la plasticité qui s'en dégage tranche alors radicalement avec tout autre type d'expressivité apporté par Ryan à l'écran. Les affects sont ainsi surjoués : l'étonnement est une grimace, la roublardise un pincement de lèvres, le constat ironique un esclaffement à la limite du ridicule, la joie une bouche grande ouverte qui laisse voir les dents de l'acteur, ou alors c'est l'attendrissement, qui est amené par une mimique abusivement accentuée. Il y a sans cesse un décalage de trop dans cette expressivité surjouée, qui est le signe de l'excentration des personnages qui s'en revêtent par rapport au monde qu'ils parcourent, laissant régulièrement circonspects aussi bien les autres personnages à qui ce visage est destiné – quand il leur est destiné – que le spectateur, placé en position d'effarement.

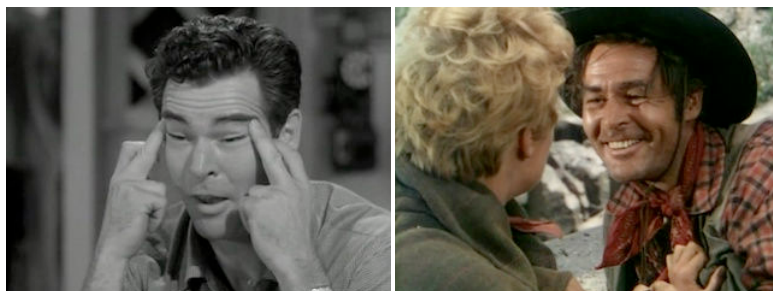
Ce faciès plastique est en particulier repérable aux innombrables ridules qui naissent en divers points sur la peau de l'acteur lors de son actionnement, spécifiquement aux commissures des yeux, comme si ces dernières se faisaient le prolongement des cils, mais aussi en contour de la bouche (du menton aux pommettes), ou à hauteur du cou (l'encerclant d'anneaux), à l'instant d'un rire ou d'un retrait brusque de la tête manifestant la surprise – ridules qu'on ne retrouvera que tardivement au repos chez Robert Ryan du fait de l'âge⁸². Les larges sourcils deviennent par ailleurs ondulants, abusivement arqués par instant, et paraissent pouvoir glisser sur le front en se dissociant l'un de l'autre. L'œil est fuyant ou à l'inverse exorbité, rendu à une rondeur ahurie. Il y a quelque chose de ludique qui passe dans ce visage, signe du jeu de l'acteur délivré comme tel, mais aussi et surtout du rapport joué du personnage à toutes les conjonctures dans lesquelles il est placé par la fiction.

Pris dans l'échappée d'une folie non dissimulée, ce visage élastique se meut depuis son imprévisibilité. Il est le produit de l'entendement décentré qui l'occupe. Il est une surprise permanente, et réagit communément « à-côté », souvent saisi d'une expression en décalage avec la situation diégétique : c'est Ben Vandergroat qui rit avec malice des menaces de mort proférées à son encontre dans *The Naked Spur*, Ty Ty Walden qui envisage avec un sérieux appliqué l'éventualité qu'un albinos puisse l'aider à trouver de l'or sur sa propriété dans *God's Little Acre*, ou le sergent Patrick Mulligan qui s'amuse franchement de la gravité de sa désertion dans *Custer of the West*. Le faciès travaillé de la sorte par Ryan prête donc à rire, en même temps qu'il transmet une incertitude au spectateur, le décalage constant entre l'expressivité plastique et la tonalité d'ensemble dans laquelle elle s'exprime travaillant autant l'humour que l'équivoque de son surgissement.

Cet emploi de l'expressivité est au demeurant toujours unitaire, c'est-à-dire immanquablement rattaché au corps possédé comme au geste burlesque, et n'existe pas ailleurs dans la filmographie de l'acteur – à l'exception de la séquence où il est demandé au personnage incarné par Ryan d'imiter un asiatique dans *Clash by Night*. La scène est d'ailleurs doublement choquante, d'abord du fait de cette expressivité soudainement exagérée par le gros plan, qui surgit en insert à un être fictionnel par ailleurs caractérisé tout à fait autrement par l'acteur dans le reste du film, ensuite par le racisme dont elle

⁸² Cf. Annexe C - Galerie de portraits, p.387.

imprègne Earl Pfeiffer, et qui s'affiche d'autant plus franchement que Robert Ryan déforme son visage d'un coup à l'aide des doigts. Ce trait du personnage ne sera plus jamais donné à voir, mais tapissera sa caractérisation malgré tout, du fait justement de son apparition aussi inattendue que disproportionnée.



L'expressivité plastique

De gauche à droite et de haut en bas : *Clash by Night* (1952), *The Naked Spur* (1953), *God's Little Acre* (1958) et *Custer of the West* (1967).

À ce rare contre-exemple près, l'expressivité plastique n'est donc ni contrainte, ni contraste, ni non plus adoucie ou quotidienne. Elle existe en elle-même et pour elle-même, affranchie de toute obligation, et décide de son propre rythme. Les gros plans reviennent régulièrement sur ce visage déformé qui fait exploser tout masque, à la recherche d'une vérité que le faciès dérobe à lui-même dans sa multiplicité expressive, via le foisonnement conjoint, parfois simultané, d'affects qu'il transmet à l'image. Ce faciès est capable de mille signaux au tempo entrechoqué quand il n'est pas contradictoire, un clignement d'œil venant s'opposer à un sourire, un front plissé à des lèvres détendues, un œil largement ouvert à un autre à moitié fermé. Ce visage reste sans cesse en position de transmettre, l'acteur ne le laissant jamais complètement au repos. Une force musculaire se dégage des mimiques toujours entretenues, des tics prêt à bondir, d'un cahotement exempt de règles strictes. Si déjà le corporel possédé ou le geste burlesque travaillaient en décalage avec la persona, le fait de pouvoir tenir un tel registre jusqu'au gros plan dans les films qui en firent usage en démontre donc l'effectivité.

Ces deux types de visages, adoucis comme élastiques, s'ils se placent bien hors persona, n'échappent pas pour autant aux marques et stigmates que l'on retrouve avec une grande régularité dans la gamme majeure de l'acteur. Elles rattrapent ainsi ses personnages aussi bien dans *The Proud Ones* que dans *God's Little Acre* par exemple, et symbolisent des êtres de fiction qui, dans leur normalité comme dans leur folie, n'échappent pas à la violence, quelle qu'en soit la forme. Elles constituent le fil rouge de la proposition expressive de Robert Ryan, et viennent en un sens rappeler au spectateur qu'il s'agit bien toujours, malgré un faciès brisant les limites du spectre attendu, du même acteur : celui qui porte les traces des confrontations de ses personnages avec le réel, et va sans crainte jusqu'au bout d'eux-mêmes.

4) Ouverture et accentuation de la voix

Au corps naturel, accompagné du geste crédible et d'une expressivité adoucie, se rattache une voix, qui tend elle aussi vers la normalité, le fonctionnel, le spontané. Elle se fait un peu plus haute que l'affirmative qui en dessine le timbre dans la persona, et s'en trouve dès lors colorée d'une teinte plus ouverte, conséquemment plus dialoguante et plus fluide. Les négatives ne sont plus surlignées, comme appuyées par une perception trop binaire de l'échange avec les autres personnages. L'importance de la clarté des mots y est toujours inscrite (le phonème y est indéniablement audible), mais ces derniers surgissent moins enrobés, moins sombres, moins calfeutrés, ne restent pas en attente de leur révélation. La cadence du phrasé est un peu plus détachée, plus rieuse et moins pesante. Les quelques accélérations qui s'y logent n'œuvrent plus avec urgence, mais plutôt avec une fougue parfois intempestive, qui cherche à plaire, particulièrement aux personnages féminins, comme dans *Tender Comrade* face à Ginger Rogers, dans *Berlin Express* devant Merle Oberon, ou dans *The Tall Men* avec Jane Russell.

Si son grain est toujours parfaitement reconnaissable, Robert Ryan fait dans ce cadre œuvre de simplicité, ne parant sa voix d'aucun artifice trop visible. Celle-ci semble émerger naturellement, prise dans la réaction nécessaire à la tonalité de la séquence et à la caractérisation du personnage. Rien ne s'en dégage de trop puissamment apparent, si ce n'est une rondeur non menaçante, une suavité qui n'a rien de perfide, et qui place dans les répliques une courbe dont l'acteur sait exactement quand elle doit s'élever, et quand elle doit atterrir avec douceur et assurance. Cette voix connaît ses mots, maîtrise quand elle va

partir, quand elle va s'arrêter, et pourquoi, mais en dehors de toute agressivité. De cette voix contrôlée, il ne reste rien dans la gorge ou dans le torse : elle est complètement celle du visage et de l'expressivité attenante, elle appartient à la bouche et au regard, vit en fonction des besoins de l'expressivité.

C'est une parole loquace qui a comme un plaisir à s'écouter, mais elle sait aussi entendre, ne pas interrompre, laisser le temps d'une respiration. Même lors d'un accès de colère, elle se tend sans que se relâche la maîtrise de l'acteur, qui tient en bride toute sa puissance potentielle (c'est le cas lors de la scène où Cass Silver se confronte au conseil municipal corrompu de la ville dont il a la responsabilité dans *The Proud Ones* par exemple). C'est en définitive une voix continue, parfois nuancée, mais dans l'ensemble non dialectique, qui s'apparente plus à une sinusoïde qu'à une ligne brisée abruptement par les tréfonds du guttural. En cela, dans le registre naturel, Ryan fait du vocal une vibration précise, prévisible, charmeuse en même temps que rassurante, espiègle tout autant que lénifiante.

Le visage à l'expressivité plastique se voit par contre soutenu par l'accent du Sud des États-Unis, qui constitue le seul travail d'accentuation effectué par l'acteur au cours de sa carrière, et participe de fait à la mise à distance de la persona⁸³. Les mots sont ainsi avalés, mâchés, torsadés, mordus ou tordus, les syllabes interminablement allongées sur l'avant-dernier terme de chaque énoncé, parfois étirées jusqu'à la limite. C'est le « *Can you do me*⁸⁴ ? » employé à répétition dans *The Naked Spur* par exemple, ou le « *You can't say that*⁸⁵... » de *God's Little Acre*. Cette voix est cadencée par l'hilarité ou les cris entre chaque phrase, parfois même entre chaque mot. La bouche se contorsionne de pulsations peu, voire pas articulées, le son passe du grave à l'aigu en quelques secondes, et le tout s'éraïlle, s'éparpille, s'entrechoque, se disloque, puis soudainement surgit et frappe, avant de disparaître dans une interjection chaotiquement aspirée.

C'est une voix trouée dans ses affirmations volubiles par la tonalité qui lui emplit la bouche, presque jusqu'à la faire déborder. Elle est un afflux chantant mais tout autant dégoulinant, éclaté, anarchique, déclamant quasiment en dehors de tout souci de communication intelligible. Les mots ainsi travaillés par Robert Ryan, soumis à l'élasticité

⁸³ « À Hollywood, les changements de voix sont aussi rares que les déguisements physiques. Il est attendu que les voix, comme les visages et les corps, restent les mêmes aussi longtemps que possible. » / « *In Hollywood vocal changeovers are as rare as physical disguises. Voices, like faces and bodies, are expected to remain the same for as long as they can.* » HIRSCH Foster, *op. cit.*, p.227.

⁸⁴ « Tu peux me le faire ? » (*The Naked Spur*, 13^{ème} minute, 22^{ème} minute, 47^{ème} minute).

⁸⁵ « Tu ne peux pas dire ça... » (*God's Little Acre*, 17^{ème} minute).

du visage et y participant en retour, ouvrent à l'imprévu de leur distorsion constante. L'acteur les modèle telle une pâte, les hache d'accidents inopportuns, les secoue d'une trop grande hauteur de timbre, avant de les faire redescendre de force, en même temps qu'il semble les contraindre à survivre à leurs effets les plus caricaturaux.

C'est également une voix rattachée aux gestes. Elle s'accorde avec un mouvement de bras ou d'une main agrippant un objet avec maladresse. Elle participe au bouillonnement global du burlesque, sait se détendre pour mieux se tordre, se moduler pour mieux se laisser manipuler. Elle est surtout une voix qui apparaît certaine de ce qu'elle dit (quand bien même les autres personnages ou le spectateur n'en saisiraient que la moitié des sons), Ryan lui imposant accélération et ralentissement avec l'objectif de la rendre tangible, plus encore qu'audible. Elle possède donc un caractère concret, s'étale à l'image comme une glaise n'obéissant qu'à ses propres conventions, et fait preuve d'une excessivité qui est aussi celle de son enracinement au corps, auquel elle ajoute une épaisseur de souplesse et de bondissement. Elle est la curiosité autant que l'enthousiasme (*God's Little Acre*), la démence et la sournoiserie (*The Naked Spur*), le désespoir comme l'aveuglement (*Custer of the West*), mais demeure en toutes circonstances arrimée à une absence de logique, existe au travers d'une cohérence qui n'appartient qu'à elle, et se construit en décalage avec les différents éléments de la fiction, comme avec les diverses dictionnaires des autres acteurs.

Autant la voix normée et ouverte se veut discrète et transparente, en recherche de contacts et de réponses, autant la voix recouverte de telles inflexions tranchées se veut donc remarquable et remarquée, se projetant sans attendre. Elle glisse sur le personnage dans le premier cas, alors qu'elle achève d'en signifier la singularité palpable dans le second, l'enrobant de toute son énergie. Ryan fait ainsi de sa voix commune un soutien discret, un appui qui n'intervient que si nécessaire, tandis que l'accent du Sud existe comme une action de jeu à part entière, se démenant avec les mots et les exclamations. Rien qui empêche néanmoins de traduire l'affect dans les deux cas. Ils sont certes un peu plus dissimulés pour le spectateur que celui, plus explicite, qui passe par l'affirmative vocale de la gamme majeure, puisque d'un côté l'aspect ordinaire donné au timbre, et de l'autre sa disproportion appuyée, nécessite peut-être de la part du spectateur une plus grande attention. Mais par-delà la simplicité comme derrière la confusion, ces deux voix sont aussi deux propositions clairement établies par Robert Ryan pour le septième art.

b. Dépassements de l'archétype

Ryan résuma lui-même à quel point la persona d'un acteur, et plus encore celle d'un acteur hollywoodien classique, était bel et bien rattachée à un archétype, qui s'enchaînait inmanquablement dans la mémoire du spectateur : « Que la plupart des gens aient l'impression que tout ce que j'ai pu jouer ce sont des durs ou des méchants me pousse à croire qu'ils n'ont jamais vu la plupart de mes films⁸⁶. » Des remarques de cet ordre, on peut en retrouver la trace dans de nombreux entretiens avec des acteurs, toujours inquiets du souvenir qu'ils sont susceptibles de laisser, et de la variété des personnages que l'on pourrait leur proposer. Elles disent la puissance de l'image de cinéma lorsque celle-ci agence avec succès un certain physique, un registre de jeu singulier, et une typification identifiable. De telles réflexions signalent aussi que quelque chose échappe toujours aux acteurs dans ce qu'ils donnent à la caméra, et que la réception qu'en fait le public reste acquise à ce dernier – contingence de la rencontre avec un œil extérieur qui devrait peut-être les rassurer, plutôt que les préoccuper, tant elle est en réalité commune à tout processus créatif, et fait en somme la preuve de son effectivité. Car si Robert Ryan n'incarna pas uniquement des personnages troubles et tourmentés, force est de reconnaître que ceux-ci constituèrent l'ensemble le plus conséquent de sa filmographie.

Pour autant, il y a une démarche à tirer de ce ressenti (qu'il s'agisse ou non d'un regret importe peu⁸⁷), car comprendre ce qui construit un acteur comme sujet ne peut effectivement faire l'économie des écarts, fussent-ils tombés dans l'oubli, au « rôle » qui se rapporte le plus régulièrement à lui. Partir à la recherche de ce qui fait sa présence ne peut se contenter de ce qui en est le plus couramment perçu⁸⁸, ne serait-ce que parce que ce qui relève de la gamme majeure d'un acteur se construit aussi à partir des nuances apportées par ce qui y échappe, et réciproquement. C'est d'autant plus vrai pour un acteur comme Robert Ryan qui resta en bordure de la starification, et qui pouvait en conséquence se détourner, comme être détourné plus aisément, de l'archétype qui nourrissait sa persona. Vingt-sept longs-métrages sur les soixante-treize de sa carrière n'y font d'ailleurs

⁸⁶ « *That most people have the impression that all I've played is heavies and villains leads me to believe they never saw most of my pictures.* » in BURROUGHS HANNSBERRY Karen, *Bad Boys : The Actors of Film Noir*, Jefferson, McFarland, 2003, p. 568.

⁸⁷ À la phrase précédente, Robert Ryan ajoutait d'ailleurs : « Pour autant, j'ai toujours travaillé, donc je ne peux pas me plaindre. » / « *Yet, I've always worked, so I can't complain.* » in *Ibid.*, p. 568.

⁸⁸ Cf. VIVIANI Christian, « Bette Davis, ou le bonheur de jouer à la "méchante" » in GUTLEBEN, HILDENBRAND (dir.), *op. cit.*, pp.235-249.

absolument pas appel, et peut-être même un peu plus selon la définition ou la perception précise que l'on aura du personnage type que l'on a dit ici perdu « dans la nuit obscure de son âme ».

Or comme on le déduit de l'observation du jeu, c'est bien la question du retrait de l'aliénation, ou au contraire de son excès jusque vers la folie, qui se pose dès lors en regard de la question de la typification hors persona. Qui sont ces personnages normalisés, ou inversement désaxés ? Peut-on leur trouver une origine ou une dynamique en partage ? Quid de leur orientation narrative, et peut-il s'y loger une part de la persona, ou sont-ils au contraire définitivement en marge ? À qui et à quoi servent le corps naturel ou l'accentuation de la voix, le geste crédible ou l'exagération expressive ? Que révèlent les personnages que ces actions de jeu déploient, en comparaison du souvenir plus ou moins laissé par l'acteur ? À parcourir les apparitions de Ryan sous le prisme de ces deux propositions, il semble en fait que l'opération de banalisation de son physique par l'acteur se rapporte à une fonction, plus qu'à un archétype, tandis que la plasticité, si elle rencontre dans une certaine mesure un personnage type, resta néanmoins trop peu explorée pour excéder le stade d'expérimentation.

1) La normalisation comme fonction

Le premier constat qu'induit la facette la plus transparente du jeu ryanesque, celle qui met à distance toute pesanteur pour revenir vers une humanité plus triviale, semble en effet celui d'un retour vers le statut de *lead actor*. À savoir un acteur au physique présent sans être trop appuyé, et dont la capacité à proposer une incarnation crédible « ne vole pas la vedette », selon l'expression consacrée, c'est-à-dire ne détourne pas l'attention du spectateur de la star du film. C'est précisément sa potentialité, et c'est l'objectif qu'elle paraît avoir atteint, proportionnellement à sa périodicité d'apparition dans la carrière de l'acteur. Cette capacité peut aussi permettre à Robert Ryan de s'insérer dans un collectif d'acteurs au statut relativement proche du sien, ou bien encore, mais plus épisodiquement, le positionner en personnage principal. C'est quoiqu'il en soit toute la spontanéité qui se dégage du processus de corporification, toute la crédibilité qui émerge des gestes, tout l'adoucissement de l'expressivité, et toute l'ouverture de la voix, qui font dans ce cadre office de proposition pour le cinéma de son temps.

En contrepoint à une ou à plusieurs stars, comme par exemple dans *Tender Comrade* (avec Ginger Rogers), *Trail Street* (avec Randolph Scott), *The Secret Fury* (avec Claudette Colbert), *Born to Be Bad* (avec Joan Fontaine), ou *The Tall Men* (avec Clark Gable et Jane Russell), Ryan ne reste pas une figure totalement secondaire, mais il n'est jamais absolument premier, principalement en regard de son temps de présence à l'écran. Il est le deuxième ou le troisième nom au générique, et jamais celui à la typographie la plus mise en avant. On retrouve ce positionnement, logiquement, au début de sa carrière (1943-1947), alors que sa persona n'est pas encore tout à fait constituée, mais aussi à la fin (1963-1973), et même parfois au cœur de la période la plus faste de sa filmographie⁸⁹. On ne peut donc pas vraiment y voir un choix, plutôt les aléas d'une trajectoire de « non-star », toujours aux frontières de la célébrité, que l'industrie qui l'employait plaçait néanmoins au-delà du simple *supporting actor*.

Que serait en effet l'incarnation de Ginger Rogers dans *Tender Comrade* sans l'alchimie qui se dégage des quelques séquences en partage avec sa contrepartie masculine⁹⁰ ? Ou la crédibilité du trio amoureux dans *The Tall Men* si Robert Ryan n'y apportait pas une forme de charme à la fois naturel et crédible ? Ou même l'étrange inversion des rôles de *The Secret Fury*, où Claudette Colbert prend en charge le névrotique, quand Ryan ne fait qu'accompagner et soutenir celle qui est sa femme dans le récit⁹¹ ? Nulle zone de confort ici : il n'est jamais aisé de maintenir un véritable niveau de présence face à une star, peut-être d'autant moins lorsque, comme ce fut le cas pour Robert Ryan à partir de la fin des années 1940, vous avez aussi été la tête d'affiche de certains de vos films. Il faut un savoir-faire pour tenir cet équilibre, que tous les acteurs de l'époque n'avaient pas, et dont Robert Ryan s'acquitta parfaitement pendant de nombreuses années. Preuve en est : il tourna à maintes reprises avec différentes stars, certes le plus souvent une seule fois avec chacune, mais ce sans discontinuer. Il avait donc la confiance, et des autres acteurs, et des réalisateurs, et des studios, pour apporter cette

⁸⁹ Cf. Annexe B - Interprétations, d. Synthèse, p.383.

⁹⁰ Ginger Rogers avait d'ailleurs choisi elle-même Robert Ryan (cf. JONES J. R., *op. cit.*, p.43). Du reste, c'est bien le succès de ce film qui semble être à l'origine de la confirmation, pour la RKO, qu'il était définitivement possible de placer l'acteur en vis-à-vis d'une star.

⁹¹ L'impression générale qui se dégage du film est de ce fait très étrange lorsque l'on connaît un peu Robert Ryan, puisque l'on s'attend à tout moment – influence de la persona – à ce que son personnage finisse désigné comme coupable, ce qui n'arrive jamais.

présence qui « équilibre et compense, [et qui] face à la star, met de l'ordinaire dans l'extraordinaire, du familier dans le merveilleux⁹² ».

Le jeu transparent pouvait ensuite être mis à contribution dans les films usant d'un ensemble conséquent d'acteurs qui se partageaient le *lead* – soit parce que la configuration narrative l'exigeait, soit parce que le studio qui produisait le film voyait dans cette accumulation une potentielle source de profit, et bien souvent les deux à la fois. On retrouve dans cette catégorie *Berlin Express* (aux côtés de Merle Oberon et Paul Lukas), *Back from Eternity* (avec Anita Ekberg et Rod Steiger), ou encore *The Professionals* (Burt Lancaster, Lee Marvin, Woody Strode). Robert Ryan, alors, ne dépareille pas dans l'équilibre final de la distribution, et s'offre sans dépasser trop avant du reste du groupe, même quand ses interventions à l'image sont relativement nombreuses. Il est un acteur qui, par l'intermédiaire de cette banalisation que pouvaient recouvrir ses actions de jeu, permet d'équilibrer une telle opération de mise à égalité. Une égalité peut-être d'autant mieux rendue du fait de l'absence d'un ego trop insistant. Millard Lampell, scénariste et ami de Ryan, ne dira pas autre chose en expliquant : « Robert n'était pas ambitieux au sens carriériste. Il était ambitieux comme acteur, il voulait progresser, et il voulait savoir quel était son potentiel⁹³. » La proposition qu'amène Ryan dans ce cadre se soutient donc certainement pour part de ce désintérêt relatif pour toute forme de gloire trop appuyée.

Enfin, la banalisation du jeu pouvait de temps à autre octroyer à Robert Ryan le titre de protagoniste principal, mais ce ne fut qu'exceptionnellement. On peut ainsi relever principalement quatre films qui occupent cette place dans la carrière de l'acteur, à savoir *The Proud Ones*, *City Beneath the Sea*, *Ice Palace*, et *The Crooked Road*. S'il y partage l'affiche respectivement avec Jeffrey Hunter, Anthony Quinn, Richard Burton et Stewart Granger, il en est incontestablement la figure centrale, tout en y demeurant bien « a-personafié ». C'est nonobstant trop peu pour que son souvenir soit noué à autre chose qu'à « des durs » ou à « des méchants », d'autant que ces quatre films ne trouvèrent jamais vraiment leur public. S'il est donc exact, comme l'expliqua Ryan lui-même, qu'il incarna d'autres personnages que des névrosés, on ne peut que constater que ces derniers n'existèrent en aucune façon dans la lumière, ni avec une régularité suffisante pour

⁹² NACACHE Jacqueline, *op. cit.*, p.93.

⁹³ « Bob wasn't ambitious in the sense of pushing his career. He was ambitious as an actor, he wanted to stretch himself, and he wanted to see what his potential was. » in JARLETT Franklin, *op. cit.*, p.98.

contrebalancer le « persona-ge ». Le fait que l'acteur ait souvent œuvré pour permettre aux stars de briller, ou au sein d'un collectif dont il n'émergeait volontairement que peu, ne pouvait par ailleurs suffire à déplacer le curseur de la persona vers ce jeu plus naturel – toute persona se stabilisant certes en regard du ressassement d'idiosyncrasies, mais surtout en mesure de l'identification de l'archétype qui les étaye.

Or il est, de fait, presque impossible de rattacher à la palette adoucie de Robert Ryan une typification précise, et son basculement dans l'oubli provient sans nul doute d'abord de ce point. Quand bien même un tel registre sert la plupart du temps à l'incarnation de personnages positifs (*Trail Street*, *Tender Comrade*, *Berlin Express* ou encore *The Proud Ones*), il existe non seulement un certain nombre d'exceptions à la règle (le Nathan Stark de *The Tall Men*), mais surtout une trop grande diversité des êtres fictionnels ainsi mis en jeu (paysan, marshal, journaliste, agronome ou encore pilote d'avion). Ces derniers sont trop loin d'un archétype aisément reconnaissable qui leur donnerait une consistance commune. Ils n'ont pas en partage un trait significatif. Ils leur manquent une cohérence, un liant dont Ryan aurait pu être le nom. Seule confirmation : l'acteur reste majoritairement dans le camp de l'*average man*⁹⁴ ; mais un *average man* désingularisé, contrairement à celui de la persona. Ce n'est plus l'homme du film noir travaillé par l'ambiguïté. Il devient un « homme de la rue » pouvant provenir de tout horizon, et s'il s'agit bien d'une possibilité qui fut utile à sa carrière (le travail sur le geste crédible y aidant absolument), ce personnage est sans particularités frappantes autres que celles que chaque film voulut bien lui accorder. Dans un tel cadre, le jeu de la persona, trop sombre, trop dur, trop contraint, trop violent, aurait du reste forcément amené une dissonance incompatible avec l'objectif recherché – la banalisation, par définition, se devant de pouvoir recouvrir diverses formes avenantes.

Il ne s'agit pas là de pointer du doigt un échec artistique. Il y a, dans ce multiple que peut forger la normalisation du jeu de l'acteur, l'obligation de lui reconnaître un talent évident, en même temps qu'un professionnalisme que l'on pourrait dire « artisanal ». Il est cependant indéniable qu'à cette proposition caméléon ne s'est jamais greffée un archétype distinguable, et que lorsque cet entrelacement vient à manquer, le souvenir ne peut que difficilement se modeler en retour, la persona encore moins. La normalisation du jeu n'étant pas non plus portée par un genre spécifique (westerns, films d'aventure ou films

⁹⁴ Seule son apparition en Saint Jean-Baptiste dans *King of Kings* fera office d'exception.

d'espionnage sont autant de genres que traverse Robert Ryan sous cette condition), aucun archétype ne pouvait du reste logiquement apparaître comme y étant accolé. La capacité de l'acteur à incarner des personnages empreints d'une certaine quotidienneté, son acceptation, aussi, de la non-starification, s'ils lui permirent de travailler durant trente ans sans discontinuer, correspondent donc plutôt à une *fonction* qu'à une typification, et de cette fonction, il reste peu de traces.

Tout au plus peut-on relever différents films de guerre dans lesquels l'acteur se positionne entre brèves interventions et caméos, et où il est clairement rattaché à l'archétype du militaire gradé d'un certain âge, sûr de son fait. C'est le cas par exemple dans *The Longest Day (Le Jour le plus long, Ken Annakin, 1962)*, *Battle of the Bulge (La Bataille des Ardennes, Ken Annakin, 1965)*, *The Dirty Dozen*, ou *Anzio* (Edward Dmytryk, 1968). Ces personnages sont toutefois trop secondaires pour faire corpus. L'acteur ne bénéficie dans ces longs-métrages que d'un temps de présence restreint (exemplairement dans *Anzio*, où il n'apparaît que lors de deux séquences très courtes), et si on peut considérer toutes ces incarnations comme l'amorce d'une place de *supporting actor* dans le genre au cœur d'une carrière finissante, elles ne participent à aucun moment de la mise en place d'une persona (au mieux sont-elles un écho lointain à certains personnages de soldats du début de sa carrière).

Du personnage typifié issu du film noir on peut donc dire, confirmé en creux par le côté fonctionnel du jeu transparent, qu'il est bien celui qui permit à Robert Ryan d'aller au-delà du simple *lead actor*. Une fois son retrait acté, une fois l'*average man* dépouillé de toute spécificité, on voit que l'acteur redevient rapidement soit un accompagnateur pour la star, soit un élément parmi d'autre dans un collectif, soit un protagoniste principal qui restera non reconnu du public. Encore une fois, il n'est pas question de minorer tous ces aspects, qui purent donner lieu à des réussites (*Berlin Express, Born to Be Bad, The Proud Ones, The Tall Men*) et dont le jeu qui les soutient permit même de nuancer la persona par instant. Il s'agit simplement de clarifier la place du jeu « naturel » aux côtés de celui de la persona, autour d'une dialectique qui est celle de la fonction d'une part, et de la rencontre avec un archétype d'autre part (le « névrosé »), dont l'acteur fut l'un des porteurs les plus identifiables de son temps.

2) Potentialité de la plasticité

Le jeu libéré, par contre, semble bien s'accorder avec un archétype relativement singulier : celui du vagabond. Son occupation précise importe peu (chez Ryan, il est tour à tour un criminel, un homme travaillant la terre, et un soldat déserteur), et c'est son errance dans la folie qui en dessine le trait principal (errance pointée au spectateur dès l'apparition de l'acteur à l'écran, par l'intermédiaire de costumes sales et mal agencés, de la barbe de trois jours et des cheveux en bataille). Cette folie, soutenue par les actions du jeu, brise les barrières de la contrainte névrotique, qui, elle, se nourrit de surgissements monolithiques, cela jusqu'à se disjoindre de la persona. Cet archétype du vagabond possédé est en outre rattaché à deux genres : le western (*The Naked Spur* et *Custer of the West*) et l'Americana (*God's Little Acre*) – genres qui attribuent une fonction d'importance à la nature (si la névrose est urbaine, la folie vit des grands espaces), et qui sont aussi des genres historiques (l'homme désorienté par ses tourments est un contemporain, quand le fou surgit dans le passé). L'or est par ailleurs la quête première des personnages de *God's Little Acre* et de *Custer of the West*, et l'argent est une obsession pour Ben Vandergroat dans *The Naked Spur*. Ils sont enfin tous les trois sourds aux conventions sociales comme aux apparences, avides de trouver une échappatoire à leur vie, et refusent de se conformer à toute norme.

Il y a donc, dans les personnages que l'acteur incarne au sein de ces trois films, plusieurs points communs reconnaissables. Ils partagent une caractéristique significative (la folie), et font en cela office d'ensemble cohérent. Le registre histrionique de Robert Ryan peut du reste servir à la composition de figures dont l'orientation narrative va être soit celle d'un antagoniste, soit celle d'un personnage positif. Ce qui fait défaut, malgré l'avènement de la rencontre entre jeu et archétype nécessaire à la constitution d'une persona, c'est par contre la répétition. Ces incarnations sont en effet des exceptions dans la carrière de l'acteur, sans compter que dans *Custer of the West*, il ne s'agit que d'une apparition d'une quinzaine de minutes. Des exceptions tout à fait notables, justement parce qu'inattendues, mais dont la faible fréquence, si elle permet bien d'en relever le côté singulier, n'autorise pas l'instauration d'une continuité qui aurait pu être utile à sa réminiscence à échelle d'une filmographie.

Le fait qu'il s'agisse de films ayant laissé une véritable trace dans le cinéma américain, en leur temps comme à hauteur de son histoire, n'y change rien. *The Naked*

Spur bénéficia par exemple de la présence de deux stars au générique (James Stewart et Janet Leigh) ; *God's Little Acre* fut un immense succès public, et pouvait se targuer d'être l'adaptation d'un roman d'Erskin Caldwell paru en 1933, extrêmement populaire dans la littérature anglo-saxonne ; quant à *Custer of the West*, il s'agissait d'une production de grande ampleur. Ce n'est donc pas que ce registre de jeu fut frappé d'invisibilité. Il se veut, qui plus est, immanquable à l'image. Mais il aurait fallu au moins quatre ou cinq films supplémentaires faisant apparaître Ryan dans une telle configuration pour que la question de savoir si elle participait ou non d'un processus de « personafication » en cours puisse véritablement être posée. Ce ne fut pas le cas (entre *The Naked Spur* et *God's Little Acre*, l'acteur reviendra vers sa persona, par exemple dans *Bad Day at Black Rock* ou *Lonehearts*, et pareillement entre *God's Little Acre* et *Custer of the West*, avec *Odds Against Tomorrow* ou *Day of the Outlaw*), et c'est donc son caractère de potentialité inexplorée par Hollywood que l'on retiendra ici, en relevant trois de ses particularités.

D'abord, on peut noter que *The Naked Spur* est le premier film de la carrière de Robert Ryan suite à la rupture de son contrat avec la RKO⁹⁵, et il n'est dès lors peut-être pas anodin de voir l'acteur se saisir d'un certain burlesque libérateur à cet instant précis, comme un geste de mise à distance de l'archétype noir qu'il avait endossé au sein du studio pour lequel il avait travaillé de longues années. Un peu comme si toute la retenue appliquée au corps, aux gestes, à l'expressivité et à la voix, se devait de céder totalement, pour aller vers une joie du jeu, certainement permise aussi par le fait qu'à cette époque, Ryan était déjà suffisamment installé à Hollywood pour s'autoriser un tel écart. Peut-être y avait-il là le désir de se tester, une forme de défi, en se plaçant du côté de l'abandon de tout ce qu'il avait pu amener jusqu'alors à l'écran, d'autant que Ben Vandergroat aurait pu être pris dans le registre densifié du jeu sans pour autant ne rien perdre de sa crédibilité. On peut noter au passage que les persona de James Stewart et de Robert Ryan sont dans une certaine mesure travaillée de manière inverse par le film⁹⁶ : c'est la star qui fait de son

⁹⁵ Cf. Annexe A - Vie et carrière, d. Une liberté nouvelle (1953-1960), p.341.

⁹⁶ En 1953, James Stewart avait déjà tourné *Rope* (*La Corde*, Alfred Hitchcock, 1948) ou *Broken Arrow* (*La Flèche brisée*, Delmer Daves, 1950). Il n'était donc plus tout à fait l'acteur de *The Philadelphia Story* (*Indiscrétions*, George Cukor, 1940) ou de *It's a Wonderful Life* (*La Vie est belle*, Frank Capra, 1946) : « Dans les années 1950, de par son travail avec Hitchcock et Anthony Mann, les aspects négatifs de sa persona furent accentués au fur et à mesure que Stewart commença à incarner des personnages emplis de fissures dans leur armure morale. » / « *In the fifties, in his work with Hithcock and Anthony Mann, negative aspects of his persona were deepened as Stewart began to play characters with breaks in their moral armor.* » HIRSCH Foster, *op. cit.*, p.264. Malgré tout, son apparition en Howard Kemp dans *The Naked Spur* reste l'une des plus sombres de toute sa carrière.

personnage un être tourmenté, lui appliquant un jeu tout en retenue et en contrainte, tandis que Ryan est dans l'agitation constante.

Ensuite, *God's Little Acre*, bien qu'il soit un peu plus tardif, vient après le très minimaliste *Men in War* (qui faisait, lui, appel à la persona de l'acteur), tout en revenant, avec le même réalisateur au générique, sur cet aspect possédé que Ryan proposait dans *The Naked Spur*, mais cette fois pour un personnage qui n'est pas un antagoniste – bouclant ainsi la boucle de l'originale collaboration avec Anthony Mann. Cette utilisation de l'acteur propose là une dialectique interne à cette persona potentielle, qui n'est d'ailleurs pas sans faire écho à celle de sa persona établie, et lui donne d'autant plus d'épaisseur. C'est en effet la question de la *destination* de la folie, prise dans le jeu possédé, et de sa possible orientation, qui est alors à l'ouvrage, avec Ty Ty Walden d'un côté, en personnage naïf et touchant, et Ben Vandergroat de l'autre, en antagoniste dément (on pourrait dire du sergent Patrick Mulligan de *Custer of the West*, même si ce n'est pas un film d'Anthony Mann, qu'il se situe quelque part entre les deux).

Il faut bien saisir ici le cheminement, tant il est unique dans la filmographie de Robert Ryan. C'est le seul moment où un cinéaste a tenté, avec l'acteur et de manière répétée, de bâtir une trajectoire autre que celle attenante à sa persona. Même Ray Enright, Nicholas Ray ou Edward Dmytryk, qui sont les trois réalisateurs avec lesquels Ryan tourna trois fois ou plus⁹⁷, prirent ce dernier soit dans l'archétype attendu (*On Dangerous Ground* prend la typification la plus communément rattachée à l'acteur pour base, sans parler de *Crossfire* qui la met au monde), soit dans le cadre de sa fonction de *lead actor*, au jeu plus normé (c'est le cas dans *Trail Street* d'Enright ou dans *Born to Be Bad* de Ray par exemple). Il y a donc effectivement là quelque chose de singulier, d'autant que du fait de son statut, Robert Ryan n'eut pas l'occasion de collaborer à répétition avec les réalisateurs dont il appréciait le travail. Un peu comme avec les stars, il ne fit que peu de films avec chacun. Or on constate que dans le cas de Mann, aussi limitée qu'elle l'ait été, l'association mena à la construction d'apparitions distinctives, et surtout structurées par un objectif commun. La chose resta *de facto* à un stade embryonnaire, mais ces films éclairent indéniablement le parcours qu'elle aurait pu prendre.

Il ne s'opéra donc pas de basculement de la persona de Ryan vers cette persona potentielle, peut-être parce qu'il n'était pas assez célèbre pour imposer un tel revirement

⁹⁷ Cf. Annexe B - Interprétations, d. Synthèse, p.384.

aux studios qui l'employaient, peut-être parce que l'acteur n'était pas suffisamment intéressé par ce personnage type, peut-être parce que ce dernier était trop rare, ou peut-être parce qu'il pensait avoir atteint les limites du registre de jeu attendu, et qu'il ne se voyait pas persister dans cette direction. Il s'agit là néanmoins d'un fragment, même minime, de l'acteur qu'il fut, et le sujet de cinéma que Robert Ryan construisit doit aussi se lire en regard de la possibilité qu'il apporte le temps de ces trois films, et dont la rareté, loin de la dévaluer, pointe au contraire une capacité à s'extraire de l'attendu de façon radicale.

* *
*

Si la persona de Robert Ryan, gamme majeure constituée d'occurrences se rapportant à un archétype précis (et soumise à un jeu tout en contraintes et en brisures), fait office de segment principal dans sa filmographie (ne serait-ce que numériquement), ce qui travaille au-delà de la limite basse du spectre qu'elle compose (à l'aide d'un jeu autorisant la transmission d'affects plus normés), comme de la limite haute (espace, entre autres, du corps possédé et du geste burlesque), est donc tout aussi indispensable à la saisie de ce qui fait la présence de l'acteur à l'écran. D'autant que sur ces trois possibilités, deux peuvent venir se compléter le temps d'un film. Certes, ce qui tient au registre histrionique fait office d'unité, mais le champ du naturel et du quotidien d'une part, et celui du sculptural et de la compacité d'autre part, se croisent régulièrement. C'est ainsi que le visage marqué fait un retour insistant dans la carrière de Ryan au côté du geste crédible, et que la densité du jeu « personafié » peut se teinter de prosaïque, tandis que les personnages plus ordinaires peuvent par exemple se parer d'une expressivité affirmative extraite de la persona le temps d'un instant.

Comprendre dans sa globalité la créature filmique qu'était l'acteur se devait donc d'en passer par l'identification de ces deux ensembles, différents de la persona qu'il

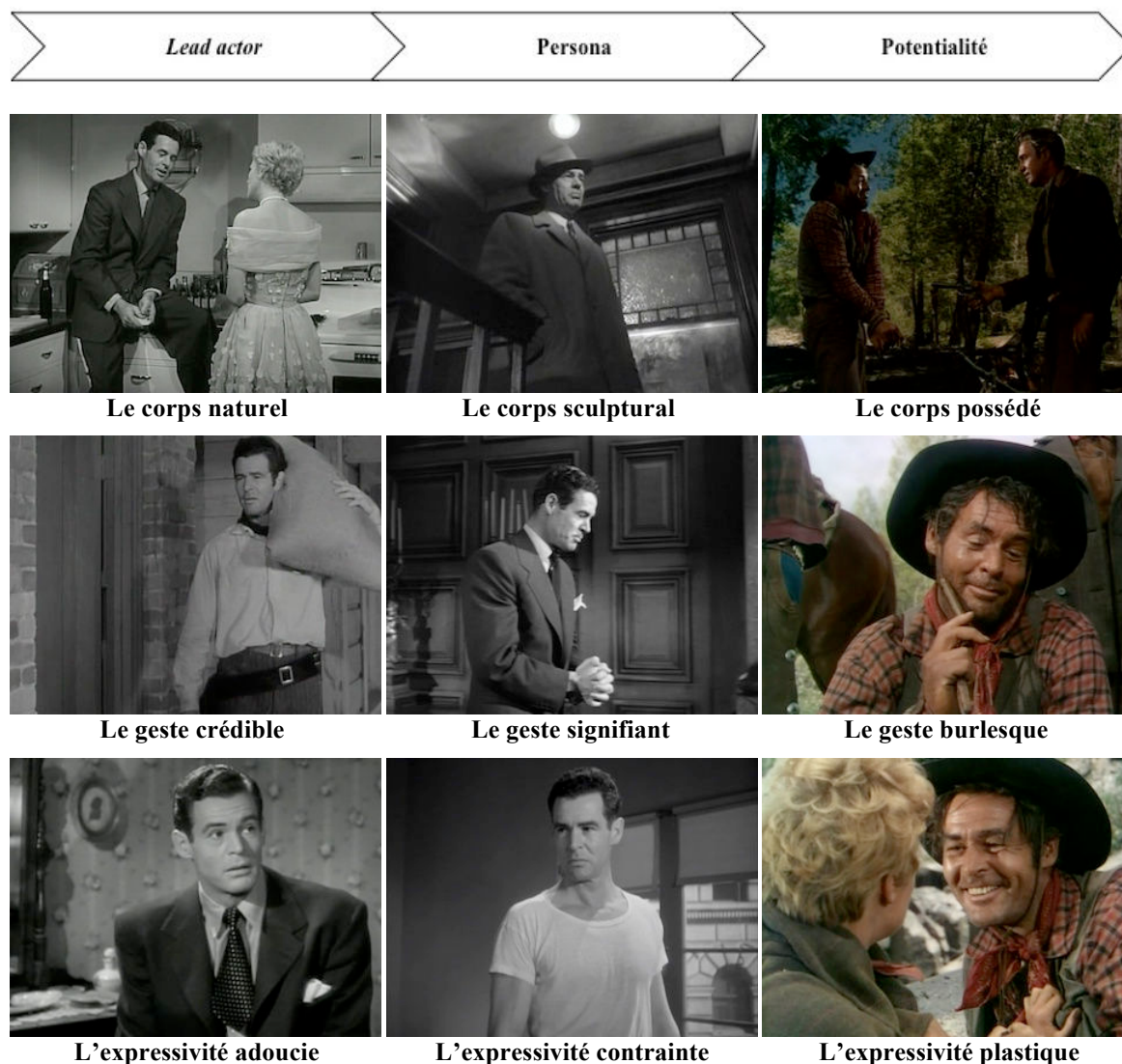
forgea à l'image, le premier traduisant un apport du jeu à une fonction, primordiale pour le cinéma américain classique, et le second un écart, plus inattendu, vers une persona potentielle. Le corps défait de sa contenance, le geste crédible, l'expressivité adoucie, l'ouverture de la voix, autrement dit l'accessibilité générale qu'offre Robert Ryan à certains de ses personnages d'un côté ; et de l'autre, le corps possédé, le geste burlesque, la plasticité du visage et l'accentuation du timbre, sont bien autant de capacités d'acteur qu'il mit au service d'Hollywood. Même si elles connurent une destinée plus modeste encore que celles afférentes à sa persona, elles n'en restent pas moins une part réelle de ce que fut son travail, et poussent au constat : celui d'un acteur dont on pourrait dire que l'unité est agencée de multiple, et dont la persona fait office de centre de gravité, segment dont le trait se prolonge tantôt en direction d'un effort d'atténuation, tantôt d'exagération.

Ces trois propositions sont d'autant plus importantes à discerner que la trajectoire de l'acteur à Hollywood ne suivit pas exactement une ligne droite. En dehors de la naissance et de la mise en place de sa persona entre 1947 et 1952, autrement dit dans la concordance d'une certaine célébrité du fait du succès de *Crossfire*, de l'apogée du film noir, et de son contrat avec la RKO, ses apparitions en névrosé continuent de surgir ensuite mais de manière intermittente, alors qu'il n'est plus sous contrat avec aucun studio, que la popularité du film noir s'estompe, et que *Crossfire* tombe peu à peu dans l'oubli. C'est donc une persona aussi régulière dans un premier temps, qu'épisodique par la suite, dont il s'agit ici, peut-être parce qu'elle fut avant tout une persona de studio, et qu'une fois libéré de ce dernier (au moment où, du reste, le pouvoir des studios décline), l'acteur n'y est plus contraint. De même, l'absence de starification ne permit pas de cimenter un attendu dont il aurait été plus ou moins prisonnier. Enfin, ce ne fut pas non plus une persona de réalisateur (comme celle mise en place par Alfred Hitchcock pour Grace Kelly par exemple). Même si la rencontre avec Jean Renoir fut décisive pour Ryan dans l'établissement d'un certain registre de jeu, ils ne travaillèrent pas conjointement à son développement ou à sa modulation dans la durée.

Cette trajectoire clairsemée de la persona, qui est celle d'un *Hollywood standby*, ou si l'on préfère d'un *lead actor* excédant régulièrement sa fonction dans la zone grise de la non-starification, obligea ainsi l'acteur à proposer une palette de jeu relativement large à la cinématographie de son époque, puisque c'était la possibilité même de s'y construire une place qui, en définitive, en dépendait. À l'examen rétrospectif de sa filmographie, on constate qu'il y parvint, et ceci explique aussi le large éventail de personnages qu'il

endossa dans les soixante-treize films dans lesquels il apparut. Ryan comme acteur-sujet, c'est donc indéniablement trois propositions : la transparence (celle du *lead actor*), la sculpturalité (la persona dite « du névrosé »), et une certaine forme de surjeu, alliant folie, naïveté et violence (au titre de persona inexplorée).

Robert Ryan en sujet de cinéma⁹⁸



Pour autant, la proposition qui nourrit la persona de l'acteur fut peut-être la plus cinématographique par essence, ce qui explique certainement pour part que ce soit elle qui ait le mieux traversé les âges. Si on se réfère à la définition du jeu donnée par Nicholas

⁹⁸ À ce tableau comparatif il faudrait ajouter les trois utilisations que fait l'acteur de sa voix, ce qui est malheureusement impossible graphiquement, mais ne doit pas être oublié.

Ray, difficile en effet de ne pas songer aux films qui usèrent de Ryan dans ce registre en particulier :

Au cinéma, votre émotion doit être aussi forte qu'au théâtre, mais vous devez apprendre à la contenir. Vous créez ainsi un intérêt, une énergie, une tension, une sensibilisation du spectateur, qui sentira que quelque chose *est sur le point d'arriver*. Vous devez toujours faire en sorte que cette charge travaille pour vous [...]. C'est là l'essence du travail de l'acteur au cinéma⁹⁹.

L'émotion contenue, l'énergie et la tension qui travaillent comme une charge, la retenue qui maintient suspendue l'éventualité d'un affect chez le personnage, sont autant de termes qui pourraient servir à décrire Montgomery dans *Crossfire*, Joe Parkson dans *Act of Violence*, Smith Ohlrig dans *Caught*, Jim Wilson dans *On Dangerous Ground*, ou encore Blaise Starrett dans *Day of the Outlaw*. Or à considérer que ce sont ces éléments qui distinguent principalement l'acteur de cinéma, on s'explique mieux pourquoi ce qui resta avec le temps de Ryan dans l'imaginaire collectif fut cette persona à la fois cohérente et effective, quand bien même elle ne fut pas recouverte d'un surplus de starification.

Le jeu empreint de minéralité jusqu'au point de sa propre rupture était par ailleurs si profondément homogène à la typification recherchée, qui était elle-même si rattachée à certains aspects de son époque (en accord avec le film noir qui l'abritait dans la plupart des cas), et certainement à certaines convictions profondes de l'acteur¹⁰⁰, que son intelligibilité demeura insurpassable. On ne peut que constater dans cette rencontre une forme de perfection du processus de *typecasting*, un accord entre jeu et archétype si évident qu'il imprima fatalement une image esthétique de l'acteur par-dessus toutes les autres. La typification névrotique fit en cela événement dans la carrière de Ryan, ainsi que pour le public, les réalisateurs ou encore les studios, et il est dès lors logique que cette dernière ait continué d'exister de longues années, tant l'acteur avait trouvé là le modèle idéal à partir duquel déployer en creux *sa* forme cinématographique la plus consistante.

Or le personnage type qui structura de manière si décisive l'apparition de Robert Ryan à l'écran fut aussi exploré par d'autres acteurs, et naviguait au-delà de son incarnation par lui seul. C'est aussi pour cela que sa persona resta reconnaissable : du fait qu'un archétype existe en tant que tel et en un sens pour lui-même, il nourrit la reconnaissance de chaque acteur qui se l'approprié. Il s'offre toujours possiblement en point d'appui à l'identification de ce qui fait la singularité d'une incarnation pour le spectateur, même

⁹⁹ RAY Nicholas, *op. cit.*, p.121.

¹⁰⁰ Cf. Annexe D - Entretien avec J. R. Jones, p.397.

inconsciemment. Qu'en est-il alors de certains personnages de film noir composés par d'autres que Ryan ? Comment sont-ils caractérisés lorsqu'ils tendent vers « la nuit obscure de leur âme » ? Que délivrent-ils en regard de ceux composés par l'acteur, et en regard de son jeu ? Et plus généralement, que révèle la possible mise en place d'une telle affiliation à propos de l'acteur américain classique ?

III

L'acteur en artiste

ou

Robert Ryan et ses contemporains

Si « [à] la lumière d'un genre et d'une typification, l'histoire du jeu à Hollywood constitue un répertoire de catégories variables et élastiques nourri par un large ensemble d'acteurs¹ », alors certainement l'archétype peut faire office de marqueur pour la comparaison – de pôle à partir duquel émergent des convergences ou des divergences plus ou moins manifestes en regard d'un processus de caractérisation. La typification, rôle déchu de sa fixité théâtrale par le septième art, retient en effet du personnage dramaturgique son potentiel réinvestissement par tout acteur, l'obligeant à composer avec les codifications qu'elle offre aux êtres de fiction. L'archétype est donc une enveloppe, dont le modelage ressassé par les physiques qui s'y glissent témoigne en creux de certaines différences, fût-ce inconsciemment. Il est une figure qui permet d'entrevoir le passage d'un acteur dans le moment où il l'individualise pour en faire un personnage. Si « à l'enquêteur de film noir, Humphrey Bogart, Robert

¹ « *In the light of genre and type, the history of Hollywood acting constitutes a repertory with variably elastic categories to be filled by a vast rotating cast.* » HIRSCH Foster, *Acting Hollywood Style*, New York, Abrams, 1991, p.15.

Mitchum ou Dana Andrews imposent des variations parfois importantes de taille, de gestuelle et d'élocution, qui ne remettent pas le type en question² », la mise à jour de ces variations prouve bien qu'en revanche, chaque acteur peut être questionné à partir d'une typification.

Or la probabilité de voir se répondre de la sorte diverses propositions de jeu est sans conteste plus immédiate dans le cadre d'un cinéma dont les genres et archétypes se donnent pour visibles, forment un ensemble de points de repère esthétiques inlassablement réagencés. L'utilisation d'archétypes, en même temps qu'elle rend plus lisible la fiction, offre ainsi la possibilité de mettre en image une multiplicité de corps et de visages depuis une unité distinguable, autorise la navigation entre le singulier (l'acteur en personnage, auquel peut s'identifier le spectateur) et l'universel (l'idée ou la thématique qui transite via la typification comme au travers du genre qui l'abrite).

Pour autant, les déclinaisons de l'être perdu « dans la nuit obscure de son âme » ne furent endossées à Hollywood qu'avec parcimonie. Peu d'acteurs autres que Robert Ryan y furent autant associés, certainement parce que devoir composer avec un tel archétype n'avait généralement aucune chance de faire avancer une carrière sous les meilleurs auspices. D'ailleurs, Ryan a peut-être survécu à cet entrelacement lourd à porter grâce à ses engagements humanistes répétés dans la vie civile, dont il n'a jamais craint qu'ils fussent rendus publics, ainsi que grâce à ses nombreuses explications, au travers de textes qu'il écrivit lui-même ou d'entretiens³, sur ce qui le conduisit à incarner des personnages pour le moins tourmentés.

Partant, il est presque impossible de placer l'acteur dans un strict parallèle avec l'un de ses confrères de l'époque, qui furent peu nombreux à avoir été rendus célèbres pour un personnage aussi radical que le Montgomery de *Crossfire*. Pareil risque était d'ordinaire pris par des acteurs déjà installés, qui pouvaient s'autoriser un écart vers un être de fiction plus sombre le temps d'un ou deux films – dynamique de carrière qui demeure en partie constatable à propos des stars d'aujourd'hui⁴. On retrouve donc logiquement un certain nombre de « non-stars » chez les personnages de type névrotique. D'abord parce qu'ils étaient considérés comme plus à même de supporter les conséquences de telles apparitions qu'un acteur reconnu, mais aussi parce que :

² NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p.88.

³ Cf. Bibliographie, C - À propos de Robert Ryan, p.415.

⁴ Jennifer Lawrence dans *Mother ! (Mother*, Darren Aronofsky, 2017) pour citer un exemple récent.

Seul un charme discret était autorisé dans le film noir, pour ne pas déborder les limites de l'*average man*, car une trop grande beauté était susceptible d'annuler l'effet requis d'anonymat [...]. C'est pour cette raison que les acteurs idéaux du film noir ont été moins des stars que des vedettes, telles que Dana Andrews, Dick Powell ou Glenn Ford⁵.

Il est vrai que ces acteurs furent le matériau principal du genre, là où d'autres *Hollywood standby* fournissaient celui du western par exemple, quand ils n'avaient pas un pied dans chacun de ces deux genres. Robert Ryan, dont la persona fut finalement dessinée par le film noir, tourna d'ailleurs légèrement plus de westerns⁶. Pour autant, certains acteurs de film noir étaient des stars (Humphrey Bogart en premier lieu, mais aussi Robert Mitchum ou Joseph Cotten), et même si la chose était rare, il est impossible de l'ignorer, surtout dans l'optique de les comparer en prenant comme appui l'archétype. Le constat des particularités du jeu qui servent à composer un personnage « dans la veine de Robert Ryan » ne pourra en effet que se nourrir du questionnement sur ce qui est fait d'un attendu identifiable, d'une proposition calibrée par et pour la célébrité.

Un tel archétype s'origine par ailleurs dans un genre qui accueillit des acteurs de toute formation. Plus largement, le cinéma hollywoodien de l'époque n'hésitait pas à user d'interprètes de tout horizon, les prérequis du *typecasting* prenant le pas sur toute autre considération. Comme le notait Nicholas Ray : « Dans tous les films sur lesquels j'ai travaillé, [...] j'ai eu affaire à des acteurs aux antécédents les plus variés, venus de toutes les écoles. Aucune généralité ne s'applique à tous⁷. » À l'exception des acteurs comiques, voire burlesques, dont la fréquence de formation sur les scènes de cabaret était notoire, ou encore des acteurs de comédie musicale, auxquels était demandé un entraînement adéquat, « peut-être y a-t-il en fait moins un jeu de l'acteur américain classique, qu'une manière classique de le filmer⁸ ». Associer des personnages issus du même archétype « noir » avec un style de jeu *sui generis*, est donc plus impossible encore que de comparer les acteurs qui les incarnèrent du point de vue de leur statut.

⁵ BEN CHEIKH Slim, « Le film noir comme genre, essai de définition » in LÉVY (dir.), « Noblesse des genres », *L'Art du cinéma*, n°42/43/44/45, Paris, printemps 2006, p.54.

⁶ Cf. Annexe B - Interprétations, d. Synthèse, p.386. La question ne peut toutefois se réduire au seul critère numérique, tant un certain nombre de ces westerns empruntent au genre criminel : « Il faut se débarrasser de l'idée d'une juxtaposition de genres clos sur eux-même. [...] Un exemple d'interrelation entre le western et les autres genres hollywoodiens nous est fourni dans les années 1950, puisqu'un certain nombre de westerns de cette période sont, en partie du moins, des récits policiers transposés dans la Prairie [...]. » LEUTRAT Jean-Louis, *Le Western*, Paris, Armand Colin, 1973, p.17.

⁷ RAY Nicholas, *Action, sur la direction d'acteurs*, Paris, Fémis, 1992, p.133.

⁸ VIVIANI Christian, « Existe-t-il un acteur hollywoodien classique ? », *Bulletin du CICLAHO*, n°1, Paris, 1998, p.22.

Il s'agira dès lors de repérer des occurrences pouvant être affiliées à Robert Ryan comme autant de personnages que celui-ci « aurait pu jouer », tout en sachant que l'individualisation de « son » archétype aura le plus souvent fait figure d'exception pour tout autre que lui, mais que cela n'empêche en rien la comparaison. Dès l'instant où l'apparition existe, fût-elle unique dans une carrière, elle s'insère en effet dans l'histoire de la diversité des formes données au rôle – formes à partir desquelles les acteurs se révèlent en vis-à-vis. Cette diversité oblige toutefois à entendre les figures « névrosées » au sens large. Sachant que la répétition appelle d'elle-même la variation, et qu'il « faut que le spectateur reconnaisse le cliché pour l'opposer à la variante qu'offre le film. Plus le stéréotype est fort, plus le jeu des variations a de chances de se produire⁹ ». L'archétype, une fois passé du côté du personnage, peut donc être soumis aux troubles consécutifs à un retour difficile à la vie civile, comme à ceux induits par la question du désir ; à la tentation du crime ou à la fuite d'un passé inavouable ; à une dépendance tourmentée ou à l'angoisse de la création artistique – l'un de ces traits pouvant aller avec d'autres, ou au contraire s'en détacher.

Il sera symétriquement nécessaire de ne pas cloisonner trop avant ce que l'on peut identifier en tant que « film noir », genre défini par sa tonalité, plutôt que par des prérequis rigides¹⁰. Les genres forment du reste un ensemble de catégories souples, et offrent une série de possibilités esthétiques ouvertes, à même d'accueillir l'hybridation :

Les auteurs, pour qui les "propriétés" des films sont des outils de travail quotidiennement manipulés, passent leur temps à mélanger les genres, surtout quand il existe un système de genre facile à reconnaître, comme c'est le cas pour le Hollywood des années quarante. Les possibilités offertes par la combinatoire étant ainsi explorées dans un but de renouvellement, il n'est pas possible qu'un système de genres se définisse sans être immédiatement transgressé¹¹.

D'ailleurs, si l'on peut s'accorder à dire qu'avec « sa stature intimidante, son approche radicale, et son aura à la férocité à peine contenue, Ryan était peut-être la quintessence de

⁹ LEUTRAT Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Les Cartes de l'Ouest*, Paris, Armand Colin, 1990, p.68. Les auteurs parlent certes ici du western, mais une telle mécanique est commune à tous les genres du cinéma américain classique.

¹⁰ « Un film sur la vie nocturne urbaine n'est pas nécessairement un film noir, et le film noir n'a pas forcément besoin de s'intéresser au crime et à la corruption. Le film noir se définit par une tonalité, plutôt que par la généricité. » / « *A film of urban nightlife is not necessarily a film noir, and a film noir need not necessarily concern crime and corruption. Film noir is defined by tone rather than genre.* » SCHRADER Paul, « Notes on Film Noir » in GRANT (dir.), *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press, 2012, p.266.

¹¹ GOIMARD Jacques, « La rose des genres à Hollywood », *Positif*, n°177, Paris, janvier 1976, p.36.

l'acteur de film noir¹² », celui-ci intégra aussi du « noir » à d'autres genres (*Men in War* ou *Day of the Outlaw*) et, tout en restant dans le champ de sa persona, y travailla différentes nuances (de *Beware, My Lovely* à *Act of Violence*, en passant par *The Racket*).

Car c'est pour part dans l'intervalle entre la typification et les personnages que se logent aussi les effets du jeu, comme les opérateurs cinématographiques qui les soutiennent : « Ce qu'attend le spectateur, c'est le vertige des simulacres qui s'imbriquent les uns dans les autres, nés de la récurrence de figures qui se suivent. Et entre ce qu'il attend et ce à quoi il s'attend, il y a parfois place pour la surprise¹³. » C'est donc depuis cet espace, investi par le travail de caractérisation, qu'en passera la reconnaissance du jeu. C'est à partir de ces propositions que l'on pourra synthétiser ce que les acteurs convoquent afin de rendre compte des éléments par lesquels l'incarnation va nécessairement devoir en passer, du fait de l'archétype auquel elle se réfère. Autrement dit, il s'agira bien d'envisager la typification comme une ossature, depuis laquelle se déploient des actions de jeu parfois dissemblables, mais dont l'objectif demeure pourtant équivalent, disposant l'acteur hollywoodien en pivot de l'opération comprise entre répétition et variation, qui travaille inlassablement le cinéma américain classique¹⁴.

* *
*

¹² « *With his intimidating stature, take-no-prisoners approach, and aura of barely suppressed ferocity, Ryan was perhaps the quintessential film noir actor.* » BURROUGHS HANNSBERRY Karen, *Bad Boys : The Actors of Film Noir*, Jefferson, McFarland, 2003, p. 568.

¹³ LEUTRAT Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *op. cit.*, p.67.

¹⁴ « Les archétypes perdurent, remodelés pour coller à l'esprit du temps. Dans la manière de raconter les histoires comme dans le jeu des acteurs, l'imitation et la répétition restent la règle. » / « *Type endure, remolded to fit the spirit of the times. In storytelling as well as acting, imitation and repetition remains the rules of the game.* » HIRSCH Foster, *op. cit.*, p.275.

A - Dix personnages « ryanesques »

Seront par conséquent analysés plus avant dix personnages dont il s'agira de comprendre chaque fois la dynamique actorale, en même temps que ce qui pousse à les rattacher à la typification qui fonda pour une large part la carrière de Ryan. Dix longs-métrages répartis sur une période de dix ans (1944-1954), période qui abrita de nombreux personnages à la fois désarçonnés et menaçants, inquiets et impulsifs, tourmentés et véhéments. Période qui fut aussi celle de l'accomplissement de la persona de l'acteur de *Crossfire*, mais surtout de l'apogée du film noir, puisque ce dernier « étend son emprise de *The Maltese Falcon* (*Le Faucon maltais*, John Huston, 1941), jusqu'à *Touch of Evil* (*La Soif du mal*, Orson Welles, 1958), et la plupart des films dramatiques hollywoodiens sortis entre 1941 et 1953 contiennent des éléments de film noir¹⁵ ».

Ainsi dans *Laura* (Otto Preminger, 1944), Dana Andrews recouvre les traits de l'inspecteur Mark McPherson, un homme troublé par son désir pour une femme qu'il croit morte (Gene Tierney/Laura Hunt), mais qui va finalement réapparaître. Dans *The Lost Weekend* (*Le Poison*, Billy Wilder, 1945) Ray Milland incarne l'alcoolique Don Birman, écrivain prisonnier de sa dépendance au whisky. *The Postman Always Rings Twice* (*Le Facteur sonne toujours deux fois*, Tay Garnett, 1946) fait de John Garfield un dénommé Frank Chambers, homme que son désir tourmenté pour Cora Smith (Lana Turner) transformera en assassin. *The Two Mrs. Carroll* (*La seconde Madame Carroll*, Peter Godfrey, 1947) propose le portrait par Humphrey Bogart de Geoffrey Carroll, un peintre qui tue ses épouses dans l'espoir de faire renaître sa créativité artistique. Dans *Out of the Past* (*La Griffes du passé*, Jacques Tourneur, 1947), Robert Mitchum est Jeff Bailey, un ancien détective qui sort de sa paisible retraite pour une femme sur laquelle il a enquêté par le passé. Richard Widmark dans *Road House* (*La Femme aux cigarettes*, Jean Negulesco, 1946) est Jefty Robbins, patron d'un bowling prêt à tout pour épouser une chanteuse qu'il a engagée (Ida Lupino/Lily Stevens). Dans *In a Lonely Place*, Humphrey Bogart est Dixon Steele, un scénariste soumis à une série de crises de violence incontrôlées. Joseph Cotten incarne George Loomis dans *Niagara* (Henry Hathaway, 1953), un homme revenu traumatisé de la guerre, et dont le rapport à sa femme s'en trouve

¹⁵ « *Film noir can stretch at its outer limits from The Maltese Falcon (John Huston, 1941) to Touch of Evil (Orson Welles, 1958), and most every dramatic Hollywood film from 1941 to 1953 contains some noir elements.* » SCHRADER Paul, « Notes on Film Noir » in GRANT (dir.), *op. cit.*, p.266.

affecté jusqu'à le pousser au meurtre de celle-ci. Le policier Paul Sheridan (Fred MacMurray) basculera dans le crime par amour dans *Pushover (Du plomb pour l'inspecteur)*, Richard Quine, 1954), un amour auquel se superposera la volonté de s'enrichir. Enfin Glenn Ford dans *Human Desire (Désirs humains)*, Fritz Lang, 1954) est Jeff Warren, un conducteur de trains ayant passé trois ans sur le front coréen, et qui à son retour, se voit tenu de protéger une jeune femme de son mari violent, au péril de son intégrité.

a. *Laura* (Otto Preminger, 1944)

Réalisation : Otto Preminger / **Scénario** : Jay Dratler, Samuel Offenstein, Elizabeth Reinhardt / **Photographie** : Joseph LaShelle / **Montage** : Louis Loeffler / **Musique** : David Raskin / **Production** : Otto Preminger / **Société de production** : 20th Century Fox / **Durée** : 84 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb / **Date de sortie (États-Unis)** : 11 Octobre 1944.

Laura est un film resté célèbre pour sa construction en deux temps : d'abord celui de l'enquête menée par l'inspecteur Mark McPherson (Dana Andrews) sur l'assassinat de la jeune publicitaire Laura Hunt (Gene Tierney) ; puis un second, qui commence presque exactement au milieu du film (à la quarantième minute), après la réapparition de ladite Laura, et qui s'achève par la résolution de la double énigme du crime comme de la « résurrection » de celle-ci. Or à cette structure en diptyque correspond une rupture dans le processus de caractérisation du personnage principal, basculement qui est bien le signe de son appartenance à la typification névrosée. Ce bouleversement est d'ailleurs articulé à une phrase de Waldo Lydecker (Clifton Webb), un journaliste hautain dont on apprendra finalement qu'il est l'auteur du meurtre, et qui décrit l'aliénation comme un des traits de la personnalité de l'inspecteur : « Méfiez-vous McPherson, ou vous serez bon pour l'asile psychiatrique. Et je ne pense pas qu'ils aient jamais vu un patient qui soit tombé amoureux d'un cadavre¹⁶. »

Cette sentence, derniers mots entendus par Mark avant que Laura ne réapparaisse, est doublement importante. D'abord parce que rien n'indique au préalable que l'inspecteur ait été attiré d'une quelconque façon par celle qu'il pense de toute façon décédée – et que

¹⁶ « *Be careful McPherson, or you'll be good for the psychiatrist asylum. And I don't think they'll ever saw a patient in love with a corpse.* »

cette réplique est validée par la déstabilisation qu'elle crée chez Andrews/McPherson. Ensuite parce qu'elle amorce une orientation nouvelle du policier, le personnage passant d'une réserve glaciale, à un être aux motivations soudainement plus tangibles, ce que le jeu de l'acteur comme son appréhension vont venir confirmer dans tout le second acte. Cet amour troublant de Mark pour une « morte », amour sauvé par l'arrivée de la jeune femme, dissout de fait l'espace que l'inspecteur instaurait dans la première moitié du film avec les autres personnages, en même temps que ce chavirement éclaire rétrospectivement l'ambiguïté qui émane de McPherson dès l'ouverture de *Laura*.

Les premières minutes du film introduisent en effet au spectateur un personnage aussi froid que distant, aussi blasé que détaché, capté en plan d'ensemble ou à hauteur du torse, sans que jamais le cadre ne se rapproche trop du visage de Dana Andrews. Confronté à une bourgeoisie pour laquelle il n'a apparemment que mépris, Mark mène son enquête sans vraiment y croire, et l'acteur lui appose une voix monocorde presque inaccentuée, toujours maintenue à la limite du dédain, tout en prenant soin de ne jamais l'y laisser tomber tout à fait. L'inspecteur se déplace lentement, le corps désincarné, tenu par juste ce qu'il faut de contraction pour se mouvoir (le personnage s'assoit par ailleurs dès qu'il en a l'occasion), comme si toute motivation pour son métier s'était absentée. Mais ce sont surtout les gestes d'Andrews, via différents accessoires, et les jeux de regard, qui transmettent le plus ostensiblement l'isolement volontaire de McPherson du monde qui l'entoure.

Se plongeant régulièrement dans la lecture de son calepin ou y rédigeant diverses annotations, Andrews/McPherson sort aussi à plusieurs reprises de sa poche un jeu en bois, dont le but est de placer de petites billes de métal dans des encoches. Il se livre à ce jeu même lorsqu'il discute avec d'autres personnages, ou que ces derniers tentent de lui exprimer leur point de vue sur le « meurtre » de Laura. La tête toujours légèrement inclinée, l'inspecteur mâche du chewing-gum et fume en toutes circonstances, mais Andrews prend surtout soin d'éviter tout croisement de regard avec celui des autres acteurs. Cumulé à l'absence de gros plan, c'est un refus de l'identification par l'expressivité qui se déploie progressivement, accentuant le caractère solitaire du policier, la place à part qu'il se construit à dessein, et qui se manifeste par le registre désabusé du jeu comme par sa captation en réserve, poussant le spectateur jusqu'aux frontières du désinvestissement.



L'isolement (regard, gestes et accessoires)

Dana Andrews œuvre donc ici de manière nonchalante corporellement (ce malgré une carrure qui pourrait se donner comme imposante), mais parallèlement précise, aussi bien gestuellement que dans la maîtrise de l'orientation de son spectre visuel. L'acteur fait en sorte de partager le plan sans vraiment s'y inclure de façon concrète, plutôt comme un corps toujours de passage. Il travaille un retrait, depuis lequel vient s'insérer une série de maniérismes visant à rappeler la présence certes détachée, mais efficiente, du personnage (attitude qui ne manque pas d'énerver au plus haut point Webb/Lydecker, qui le lui fait remarquer, le dialogue soulignant là discrètement pour le spectateur la combinaison d'actions de jeu d'Andrews).

Au milieu du film s'établit néanmoins une séquence qui fera office de zone de transition dans la dynamique actorale, pour s'insérer entre l'indolence qui caractérise d'abord le personnage, et la motivation nouvelle qui surgira chez lui par la suite. Alors que Waldo laisse le policier seul dans l'appartement de Laura Hunt, apprenant au passage au spectateur que Mark McPherson a fait une offre pour racheter le portrait de la jeune femme, celui-ci déambule un long moment au travers des différentes pièces du logement, sous le regard du tableau de la « victime ». Une agitation nouvelle commence alors à poindre, Andrews multipliant les gestes en apparence bénins (examiner son reflet dans un miroir, attraper un paquet de lettres en les faisant claquer sur sa main, téléphoner, se servir à boire), quand dans le même temps, la caméra se rapproche du visage de l'acteur, qui s'emplit de doutes et d'interrogations.

L'effet obtenu est alors celui d'un retour vers une certaine humanité, d'une émotion trouble, jusque là absente, et qui commence à faire surface chez le policier. Les tourments auxquels il est en proie semblent négocier une place dans le visible, ne pouvant plus rester contenus derrière le masque d'une indifférence partielle à la situation. Presque entièrement muette et relativement longue attendu la durée du métrage, la scène laisse ainsi présager, par le contraste qu'elle instaure avec l'ouverture du film, aussi bien du climax narratif à venir, que des conséquences que celui-ci aura sur la caractérisation de l'inspecteur.



Transition dans la caractérisation du personnage

Le changement chez le personnage ne s'opère donc pas de manière brutale, d'autant que McPherson s'endort avant que Laura ne surgisse dans le salon. Si l'arrivée de la jeune femme fait office d'événement inattendu, et que Dana Andrews fait montre d'un travail expressif sur la surprise à l'instant de l'entrée dans sa demeure de Gene Tierney/Laura Hunt, la séquence de transition a pourtant déjà préparé le spectateur à l'imprévu du surgissement. C'est par un glissement, non par une brisure, que vient à renaître Mark. La transformation du policier ne se donne pas dans une cassure radicale ou elliptique, comme c'est parfois le cas pour l'archétype dont le personnage est issu, mais a déjà été amorcée par le jeu comme par la tonalité qui se déploie de la scène mise en place quelques minutes en amont.

À partir de là s'ouvre le second panneau du diptyque, donnant à voir un Andrews/MacPherson transformé. De nombreux gros plans font leur apparition, ainsi que quelques contre-plongées, emballant le rythme d'un montage dépassionné, presque documentaire. Le cadre vient chercher l'expressivité beaucoup plus habitée de l'acteur : les sourcils peuvent se froncer, la bouche s'entrouvrir sans un mot, l'œil se dévoiler, la mâchoire se contracter. La photographie se fait aussi plus parlante, la lumière apposée sur

le personnage devenant tantôt perçante, tantôt expressionniste, et les décors traversés sont plus ombreux et plus inquiétants.

Surtout, les gestes s'agitent. Sûrs d'eux-mêmes, ils ne passent quasiment plus par les objets, mais aident Dana Andrews à établir un ensemble de postures signifiantes, se font le soutien d'un corps qui se tend, et délaisse la semi-passivité au profit d'un rendu qui, au sens propre comme au sens figuré, sort de sa torpeur l'être de fiction. S'enchaînent alors de vrais interrogatoires : Andrews se met à fixer droit dans les yeux ses partenaires sans jamais dévier, et ce sont au contraire ces derniers qui, maintenant, détournent le regard. Le rapport de forces s'inverse, et la voix se fait pour le moins directe – elle monte, accélère, articule les mots de manière tranchée, se veut déterminée à obtenir des aveux.



(Re)naissance du personnage de Mark McPherson

La tension, la violence même, surgissent chez McPherson, dans sa tentative de pousser à bout toutes celles et ceux qui gravitent autour de l'affaire sur laquelle il enquête désormais réellement. Il assènera ainsi un coup de poing au fiancé de Laura au beau milieu d'une réception, avant d'interroger avec vigueur la jeune femme au commissariat. Ces actes volontaristes, qui paraissaient dans un premier temps impensables, deviennent pourtant plausibles, tant la métamorphose qui touche le personnage est autant celle de l'acteur, que celle de l'œuvre dans son ensemble, au point de presque faire naître la sensation de deux films, même et autre à la fois, qui auraient été mis bout à bout – laissant

d'ailleurs ouverte la possibilité d'imaginer que toute la seconde moitié du récit n'est en fait qu'un rêve, une matérialisation des fantasmes du personnage.

Dana Andrews n'est certes pour l'essentiel « qu'un » enquêteur dans *Laura*. Son personnage n'est pas aussi sombre ou torturé que le sont parfois ceux qui se rapportent à l'archétype névrosé. Toutefois, la vie solitaire de Mark McPherson (divers dialogues reviennent sur son incapacité à aimer, le fait qu'il ne soit pas marié, et aucun de ses amis éventuels n'apparaîtra au cours du film), tout comme l'ambiguïté de son attirance pour une morte, et la volonté parfois rageuse qui le caractérise à partir du moment où Laura réapparaît, colorent bien l'inspecteur d'une psyché trouble, d'autant plus perceptible que les autres personnages, eux, ne changent pas aussi radicalement d'attitude à l'aune de ce même événement. D'ailleurs, « [l'histoire] de *Laura* serait parfaitement en phase avec la tradition classique du détective privé si ce n'était pour un détail d'importance, l'obsession de ce dernier pour la victime, au lieu du meurtrier¹⁷ ». Si cette aliénation n'est pas transmise au spectateur de manière ostentatoire, mais au contraire par un détachement méticuleusement agencé, puis abandonné au milieu du film au profit d'une activité plus volontariste du jeu, il n'en demeure pas moins qu'elle participe fortement à la plongée du personnage dans une certaine forme de « nuit obscure », intriquant sans distinction Éros et Thanatos.

b. *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945)

Réalisation : Billy Wilder / Scénario : Charles Brackett, Billy Wilder / Photographie : John F. Seitz / Montage : Doane Harrison / Musique : Miklos Rozsa / Production : Charles Brackett / Société de production : Paramount Pictures / Durée : 100 minutes / Format : 35 millimètres noir et blanc / Interprétation : Ray Milland, Jane Wyman, Phillip Terry, Howard Da Silva / Date de sortie (États-Unis) : 29 Novembre 1945.
--

Pour son personnage d'alcoolique dans *The Lost Weekend*, Ray Milland obtint en 1946 l'Oscar du meilleur acteur dans un premier rôle (le film fut aussi couronné de l'Oscar du meilleur long-métrage, de celui de meilleur réalisateur pour Billy Wilder, et du meilleur scénario). S'il faut se garder de faire d'une telle récompense un point de repère absolu, on ne peut en tout cas que constater que le film repose bien sur son acteur

¹⁷ « *The story of Laura would be perfectly consistent with the classic detective tradition but for one twist : the obsession is with the victim instead of the murderer.* » SELBY Spencer, *Dark City : The Film Noir*, Jefferson, McFarland, 1984, p.24.

principal, l'histoire de *The Lost Weekend* étant entièrement centrée sur les troubles qui habitent Don Birnam, écrivain sans inspiration qui ne parvient pas à combattre son addiction au whisky, et qui occupe l'écran de la première à la dernière minute.

Traversant différents états plus ou moins dépressifs, pour finir par sombrer dans la déchéance la plus démunie avant d'être sauvé *in extremis* du suicide par l'obstination de sa compagne (Jane Wyman/Helen St. James), Birman tient de l'archétype névrosé en ce qu'il est un être de fiction continuellement à la dérive, au point de s'abandonner à ses démons jusqu'à côtoyer la folie. Si son angoisse est celle de la page blanche, il n'en demeure pas moins que sa solitude, son rapport ineffectif au sentiment amoureux, ou encore sa volonté erratique, incitent à le ranger parmi les déclinaisons possibles d'une telle typification – la seule justification qu'il propose de son alcoolisme (« La raison c'est moi, ce que je suis¹⁸ »), n'étant d'ailleurs pas sans rappeler celle de Ryan/Wilton face à ses accès de violence dans *Beware, My Lovely* (« C'est juste là, en moi¹⁹ »).

Pourtant, Ray Milland opère durant les deux premiers tiers du film un travail tout en vivacité dans le but de caractériser Don Birnam. L'exubérance des actions de jeu tend en effet à donner un certain charisme au personnage, ce qui a pour conséquence de susciter une identification minimale du spectateur, alors que sont présentés dès les premières séquences tous les stratagèmes dont Don est capable pour faire croire à son entourage qu'il ne boit plus. Il y a donc un décrochage qui s'opère, une ambiguïté qui naît du fait de l'acteur, entre les actes objectivement autodestructeurs et égoïstes de Birnam, et une incarnation qui pousse pourtant à l'empathie. En un sens, le charisme de la star Milland se trouve utilisé là de manière pervertie, au service d'un personnage qui pourrait, et peut-être même devrait, être un antagoniste.

Les gestes ininterrompus participent de ce charisme en venant souligner avec force visibilité quasiment toutes les répliques que Ray Milland/Don Birnam prononce au cours du film, les colorant avec emphase. Claquements de doigts, mains mises à plat qui miment l'horizon, index pointé verticalement, main dont tous les doigts se referment en spirale pour inviter un autre personnage à se rapprocher, main qui attrape l'avant-bras opposé, doigts qui se resserrent, qui se frottent, qui touchent la bouche, le front, le nez ou la joue, agrippent ou encore caressent : tout le répertoire à même d'accentuer un dialogue ou un ressenti se présente à un moment ou à un autre. Il y a aussi, dans la propension de

¹⁸ « *The reason is me, what I am.* »

¹⁹ « *It's just inside me.* »

Don à allumer systématiquement ses cigarettes à l'envers, quelque chose d'à la fois touchant et dramatique, un manque d'attention qui appartient autant à la figure de l'artiste absorbé par ses pensées, qu'à celle de l'alcoolique qui n'a pas conscience de sa conduite.

La voix de l'acteur suit la même cadence : le débit peut ainsi s'accélérer, ralentir, se faire doux puis nerveux, tendre et prévenant comme plus attristé, investi ou désabusé, déclamatoire ou banal, et le timbre peut monter ou bien redescendre avec flexibilité, les mots restant toujours audibles et clairs. L'ensemble nourrit l'agitation permanente du personnage pour un rendu aussi joyeux que désespéré, un balancement aussi entraînant que déconcertant, aussi vif que, surtout, interrogatif, puisqu'on sait très tôt que Don Birnam est aussi dépendant à l'alcool, et qu'en conséquence, ce qui transparaît de lui se donne autant comme une vérité que comme un masque, sans qu'il soit toujours évident de pouvoir distinguer entre les deux. La musique qui s'enclenche lorsque les crises de manque surviennent chez l'écrivain, et qu'on dirait issue d'un film fantastique, est là pour le rappeler au spectateur : il y a quelque chose de tourmenté derrière le magnétisme foisonnant qu'appose au départ Ray Milland à un personnage aussi engageant que sourdement marqué par le mal qui le ronge.



Les gestes ininterrompus

L'expressivité de l'acteur est à l'avenant, et la plasticité des traits comme du regard participe de cette caractérisation emportée. Tour à tour inquiet, perdu, concentré, attentif ou colérique, Milland délivre au bord de la caricature une variété d'affects d'une

façon qui rappelle le cinéma muet, et passe de la joie à la peine avec une grande agilité. Les coups d'œil sont vifs et intenses, parfois possédés, parfois perdus dans le vague. Le visage est ouvert, puis se referme, puis retourne à sa jovialité. Les arcades font se hausser exagérément les sourcils, pour redescendre aussitôt masquer les yeux. La bouche peut être laissée entrouverte et la mâchoire se resserrer d'un coup, ou ce sont les pommettes, en limite d'une explosion, qui se dégonflent sans transition. En définitive, l'acteur parvient à se rendre en quelques secondes beau puis étrangement hagard, ou encore à mettre en place une élégance, voire une fantaisie, immédiatement compromises.



Plasticité de l'expressivité

L'ensemble fait exister un écart chez Don Birnam, une lutte tangible et constante entre ce qu'il voudrait ou pourrait être, et ce qu'il est dans le présent du film, induisant peu à peu un sentiment de malaise. Son addiction se fait du reste de plus en plus pesante au fur et à mesure qu'avance *The Lost Weekend*, surtout lorsque débute une série de flash-back au vu desquels le spectateur ne constate aucun changement dans la caractérisation de l'écrivain. De là advient un étouffant sentiment de continuité, agencé par le film comme par l'acteur : à l'occasion de ces retours dans le passé, on retrouve en effet les mêmes actions de jeu de la part de Ray Milland, parfois les mêmes costumes, et des personnages qui sont pourtant supposés avoir six ans de moins paraissent absolument semblables à ceux que l'on perçoit dans la contemporanéité du récit. Ce qui aurait pu faire office d'éventuelle échappatoire (Don montré sous son meilleur jour avant qu'il ne devienne

dépendant), ou proposer une explication (les raisons de son basculement dans l'alcoolisme), reste déceptif, et ces séquences révèlent que le tourment qui délite la vie de Birnam le mure dans une cellule dont il a en définitive toujours été prisonnier.

Diverses pauses se logent toutefois au sein de ce que déploie l'acteur durant la première partie du film, des pauses qui interrompent les allers-retours constants des actions de jeu entre les différents affects, et annoncent la noirceur du dernier acte à venir. Ces minuscules inserts au cœur du tourbillon entretenu par Ray Milland sont de l'ordre de l'arrêt soudain d'un regard ou d'un geste, d'une suspension du temps lorsque le personnage semble sur le point de trahir un état qui démentirait son éloquence de façade. C'est un danger qui est ainsi transmis, une menace tapie qui s'exprime par une main qui saisit discrètement un bras pour le malaxer, pendant que Milland/Birnam explique pourtant qu'il va très bien ; un œil qui s'arrête à la vision d'un verre entre deux répliques enjouées ; une langue qui glisse sur les lèvres ; des mains qui se serrent l'une l'autre, ou une tête qui se baisse et reste figée quelques secondes. Tout ce qui entrecoupe le flux d'actions agité est de l'ordre de la contraction et de la tension. Si ce qui est amené par l'acteur ne repose pas sur une contenance, il y a pourtant ici un retour de cet effet, lorsqu'une part du physique se fige pour dire le drame derrière le détachement.



Les failles en interstice

The Lost Weekend donnera à voir toute la déchéance de Don au cours des quarante dernières minutes du film, alors que les conséquences de sa dépendance se font de plus en plus funestes. Ce qui représentait déjà une condition tragique, mais vivait au travers d'un attachement pour l'être de fiction, prend une tournure véritablement sombre, entre dépression totale, instants de délire, et volonté d'en finir avec la vie. Le corps de Ray Milland entre dès lors en scène pour signifier ce naufrage, typique de l'archétype névrosé. Si le personnage était préalablement contenu dans les gestes, la voix et l'expressivité, rien de proprement corporel ne venait en effet définir Birnam (à l'exception d'une séquence

dans laquelle, ivre, il titubait de façon plutôt burlesque). Or à partir de là, l'échelle des plans s'élargit pour capter plus souvent l'acteur dans son entier, et le corps advient, tour à tour défait, lourd, penché, rampant, avachi, étalé, plié ou claudicant. Il se fait supplication, soumission complète de Don à ses tourments.

On note par ailleurs l'arrivée d'une légère barbe, qui se fait aspérité sur le visage lisse de Milland. La transpiration, fréquente, fait aussi son apparition, les cheveux ne sont plus coiffés, et le costume est de moins en moins bien agencé, avant de se transformer en un long manteau noir, qui impose à la silhouette une stature mortifère. Dans le jeu de l'acteur tout ralenti, se décompose, rejette à distance la possibilité d'identification. Les gestes se font pesants, les mains se déplacent avec difficulté, l'expressivité reste dans le registre de la désorientation, la voix se casse ou panique, et tout ce qui pouvait être apprécié du personnage n'est plus. Seul demeure un mélange de peur, de désespoir et de manque – manque d'alcool pour Don Birnam, manque du charme de Milland pour le spectateur. La violence de la scène de délire fait apparaître le sang à l'écran, tandis que la radicalité du choix de l'écrivain pour résoudre son problème (le suicide) fait surgir une arme. Les actions du jeu de l'acteur sont de plus en plus restreintes, et la photographie assombrit chaque décor. Tout contribue en fait à teinter de film noir ce dernier segment, à insérer Ray Milland dans le cauchemar éveillé que Don déploie depuis sa psyché aliénée.



Déchéance du personnage

Tout ce que Milland entretenait de charme finit par se désagréger, pour immerger Birnam dans « la nuit obscure de son âme », nuit dans laquelle il plonge²⁰ via la multiplicité des poses du corps de l'acteur – variété qui fait écho à celle, gestuelle et expressive, précédemment apportée au personnage. Si ce dernier sera bel et bien sauvé, ce qui aura été abandonné dans la cassure de souplesse avenante et d'agitation parfois certes dérangeante, rapprochait malgré tout Don du spectateur, éludait et détournait le poids de ses démons avec légèreté. Une perte sur laquelle *The Lost Weekend* s'achèvera avant de prendre le temps d'en donner à voir le recouvrement.

c. *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946)

Réalisation : Tay Garnett / Scénario : Harry Ruskin, Niven Busch / Photographie : Sidney Wagner / Montage : George White / Musique : George Bassman / Production : Carey Wilson / Société de production : MGM / Durée : 108 minutes / Format : 35 millimètres noir et blanc / Interprétation : Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway, Hume Cronyn, Leon Ames / Date de sortie (États-Unis) : 2 Mai 1946.
--

The Postman Always Rings Twice est avant tout un film de duo, celui composé par Lana Turner et John Garfield, qui y incarnent respectivement Cora Smith, jeune femme ambitieuse mariée au gérant d'une station-service, un homme plus âgé qu'elle et pour qui elle n'éprouve rien, et Frank Chambers, qui traverse les États-Unis en passant d'un travail à un autre, sans trop se soucier de son avenir à long terme. Leur rencontre donne lieu à un coup de foudre immédiat (le premier baiser entre les deux acteurs arrive au bout de seulement huit minutes de film), et embarquera les amants dans une histoire à la fois ambiguë et tragique. Ambiguë parce que la question de savoir ce que ressentent véritablement les personnages l'un pour l'autre ne sera résolue qu'à la dernière minute du film (et cela même s'ils se déclarent régulièrement leur flamme). Tragique parce que la double tentative de meurtre sur le mari de Cora (la première échouera), puis leurs démêlés avec les associés de l'avocat qui les a défendus le temps de leur procès, transformeront le couple en criminels. Le film organise donc la rencontre d'une femme fatale et d'un homme insouciant, trop épris l'un de l'autre, et que leur rapport alternativement passionnel et suspicieux mènera à leur perte.

²⁰ « Le *delirium tremens* est une maladie de la nuit » (« *Delirium is a disease of the night* »), expliquera un infirmier au personnage.

La caractérisation par John Garfield de Frank Chambers, occurrence que l'on pourrait situer quelque part entre le vagabond et l'*average man*, tient d'abord d'une certaine crédibilité, d'un traitement du jeu visant à lui donner un aspect commun, en même temps qu'il doit délivrer la puissance des tourments qui agitent le personnage du fait de son désir pour Cora. Garfield n'est par conséquent jamais vraiment magnifié, ni par le costume, ni par le maquillage, ni par la photographie, mais l'acteur amène tout de même à Frank un ensemble d'affects denses pouvant rapidement se contraindre, un maintien affirmatif mais aussi parfois subitement désorienté. Tous ces traits s'articulent autour d'un physique aussi carré que sphérique, et qui traduit peu à peu toute la complexité du personnage. Le visage en particulier, dont la stricte ligne d'ensemble est habitée par l'arrondi des yeux, de la bouche, du nez et des oreilles, tout en étant sculpté par la droiture péremptoire des rides du front et des sourcils, offre Garfield/Chambers successivement dans la décontraction et la crispation, l'indifférence et la tension.



Sincérité expressive

The Postman Always Rings Twice use d'ailleurs assez peu des plans d'ensemble, et vient sans cesse rechercher l'expressivité de ses deux acteurs principaux par la multiplication des gros plans. Or le registre expressif de John Garfield œuvre bien ici dans le champ de la sincérité. Il n'a pas pour but de rendre le personnage « extra-ordinaire » en étant surjoué, et laisse visibles les tourments passagers de Frank sans pour autant le sortir de sa condition d'homme simple. Rien ne vient jamais dévaster le faciès ou le fissurer

(sauf dans le dernier tiers du film), et l'acteur de demeurer sur un fil, ne délivrant jamais ni trop, ni trop peu. Il lui suffit de jouer sur l'ouverture ou sur la fermeture de son regard et sur son orientation, de travailler de légers mouvements de lèvres ou une contraction sibylline de la mâchoire, ou encore de mettre en place quelques rares inclinaisons de la tête, pour humaniser son personnage, et permettre un processus d'identification au spectateur.

Les gestes signifiants sont par ailleurs très occasionnels, et l'emploi du corps se veut plutôt fonctionnel, tandis que la voix s'autorise tout au plus de petites pauses dans les répliques, courts silences qui laissent parfois en suspens un terme pour mieux le faire émerger, mais sans que le timbre ne se couvre pour autant d'excès. Ce que vit Chambers, il semble en définitive le ressentir « à sa hauteur », comme si la stature modeste du personnage empêchait l'acteur de tomber dans un trop-plein d'éloquence, John Garfield maintenant volontairement dans un retrait discret tout ce qui du jeu pourrait venir contrarier un tel effet. Il y a là quelque chose de humble, mais aussi de très lisible, un spectre d'émotions restreint prélevé dans la banalité, même lorsque Frank Chambers est transpercé par un instant d'égarement ou de contradiction.

Le personnage de Frank est néanmoins relevé par le contraste que la proposition de Garfield installe avec les apparitions de Lana Turner, laquelle alterne entre froideur sculpturale, et émoi amoureux dont le spectateur se demande sans cesse s'il n'est pas joué, au sens de feint par son personnage. La mécanique qui se met en place entre les deux acteurs, presque systématiquement présentés ensemble durant tout le film, et partageant conséquemment de très nombreux plans (notamment de profil), tient dès lors à la rencontre entre l'effet de sincérité amené par John Garfield d'un côté, et le doute qui prévaut à l'encontre de Turner/Smith de l'autre. Cette dernière est en effet donnée à voir avec insistance dans une forme de représentation distanciée, qui imprègne même les scènes au cours desquelles Cora semble faire preuve de plus d'abandon véritable.

De cette rencontre actorale naît toute l'ambiguïté de leur rapport amoureux, et la question de l'authenticité de leurs sentiments réciproques. Leur premier face à face a d'ailleurs lieu sur fond d'une musique mélodramatique, qui se transforme rapidement en une mélodie plus sombre, alors que parallèlement, Garfield/Chambers passe de l'assurance narquoise à un regard mêlé d'envie, au constat du dédain sulfureux de Turner/Smith. À la rondeur carrée et trapue de l'acteur, l'actrice va ainsi opposer la ligne de sa silhouette ; à l'absence de magnificence dans laquelle est capté John Garfield,

répondront les costumes entièrement blancs de Lana Turner, sa coiffure, ou encore son maquillage ; à la lumière sans emphase apposée sur l'acteur, répliquera une photographie qui surexpose régulièrement les traits de l'actrice dans un halo. Tout est fait pour sortir, par l'image et par le jeu, le personnage de la jeune femme de sa condition, et lui offrir une place en écart avec la simple serveuse qu'elle est pourtant dans le récit. Sont donc octroyés à Cora des surgissements en accord avec ses ambitions, notamment de réussite financière, en opposition à l'homme incarné par Garfield, qui ne revendique rien.

Cette complémentarité travaille la dynamique actorale des deux personnages jusqu'à presque n'en presque délivrer qu'un seul. Elle en pointe les rapports de force, les phases de tension ou d'apaisement, les failles ou les doutes, tout en les rendant inséparables, aussi bien physiquement que métaphoriquement. Les gestes crédibles que les deux acteurs ont en partage établiront de leur côté une égalité entre les personnages (Turner/Smith qui repasse ou prépare à manger, Garfield/Chambers qui sert les clients de la station-service), et viendront rappeler qu'ils appartiennent au même monde, quand bien même l'un des deux amants se veut moins « commun ». Au travers de toutes ces interactions, les personnages prennent vie, la moindre action de jeu de l'un des acteurs s'augmentant immédiatement des réactions de l'autre, le caractère ordinaire de l'homme incarné par Garfield se colorant des apparitions de Turner en femme fatale, celle-ci s'humanisant en retour au contact de ce dernier.



Le partage des plans comme rencontre des effets du jeu

Cette symbiose, tourmentée du fait de la dépendance qu'elle convoque (dépendance du jeu des acteurs qui se construit en écho à celle de personnages revenant toujours l'un vers l'autre), est ce qui mènera les deux amants à envisager d'éliminer le mari de Cora – suggestion faite par Frank le premier, et que la jeune femme appuiera par la suite, sans que soit résolue pour le spectateur l'ambivalence du sérieux initial de la proposition. Or tandis qu'ils imaginent puis exécutent leur plan, et avant que celui-ci n'échoue une première fois, les acteurs ne changent pas pour autant de registre. Si les scènes de questionnements ou de désarrois se font plus fréquentes, les personnages restent encore profondément « eux-mêmes », au sens où ils demeurent deux êtres perdus dans une passion déraisonnable. Garfield et Turner ne manquent pas d'intensifier ce point par une expressivité qui devient plus vive, des gestes qui s'accélèrent, ou encore un timbre de voix qui s'affaïsse, mais sans pour autant excéder de beaucoup ce qui avait été mis en place jusqu'à cet instant du film. Ce n'est qu'après la seconde tentative d'assassinat, puis le procès qui s'en suit, que John Garfield se retrouve plus souvent saisi dans l'ombre, et que Lana Turner se pare de costumes intégralement noirs, deux éléments qui viennent signifier autant le basculement dans la criminalité, qu'un amour désormais soumis à la pulsion de mort.

Ce basculement trouvera son premier épisode lorsque Cora et Frank seront confrontés à une tentative de chantage en regard du meurtre qu'ils ont commis, puisque s'ils échappent à la prison, c'est non sans que Chambers ait avoué leur méfait à leur avocat – ce qui constituera pour la jeune femme une trahison, et marquera le début de leur perte commune. La violence qui s'empare alors de Frank, passant à tabac jusqu'au sang l'homme de main qui les fait chanter, ainsi que l'arme attrapée par Cora, plongent *The Postman Always Rings Twice* dans une atmosphère des plus typiques du film noir, et met soudain à distance les deux protagonistes.

Un décrochage intervient de façon concomitante dans la caractérisation de Chambers, qui est bien celui de l'archétype névrosé : les regrets ou les doutes ne sont plus, l'empathie qui naissait du mélange de sincérité et de trouble s'efface, le personnage s'affairant avec véhémence tandis qu'il se bat, tout en transpirant et en élevant la voix. La rage nerveuse et abrupte de cet *average man* jusqu'alors débordé par la complexité de ses sentiments à l'égard d'une femme trouble, conclut dans l'horreur son incapacité à stabiliser la relation avec Cora, qui de son côté ne parvient pas à s'extraire de ses rêves de richesse au profit d'une vie rangée, malgré la violence des circonstances. La mise à

distance du couple, Garfield recouvrant son personnage d'une présence gangstériste, Turner ne « jouant » plus la femme fatale mais le devenant pleinement, ne se fissurera qu'à la fin du film, lorsque Cora Smith implorera « un amour qui ne vive pas de la peur²¹ », et « des baisers qui viennent de la vie, pas de la mort²² », alors qu'il est déjà trop tard.



Criminalité « noir »

C'est du reste entre amour et mort que seront insérés les instants les plus clairement dédiés aux tourments qui habitent le personnage de Frank, et qui le mèneront à se perdre jusque dans la folie. D'abord dans le premier tiers du récit, lorsque John Garfield est montré faisant les cent pas devant la station-service une fois qu'il a été envisagé d'assassiner le mari de Cora : de nuit, la fenêtre de la chambre de la jeune femme laissant seule passer une lumière en surplomb, Frank sonde caché dans l'ombre son âme soumise à la puissance de son désir, alors que l'acteur s'agit de manière ininterrompue, de façon contraire à tout ce qu'il propose jusqu'à cet instant du film pour caractériser son personnage. Ensuite, après qu'ils aient réussi à éliminer l'époux au prix d'un accident grave pour Chambers, celui-ci se retrouve à l'hôpital : sous la pression des questions du procureur, l'homme se défait, et l'expressivité de John Garfield sort pour la première fois de son astreinte humble, l'acteur usant de coups d'œil vifs et d'un regard fiévreux, de pincements de lèvres, de mouvements de tête appuyés, et d'une voix plus éclatée. Enfin, après avoir décidé d'un mariage à l'issue de leur procès, Garfield appose à son personnage un faciès qui reste dans la contrainte, annonçant une préoccupation plus puissante qu'à l'accoutumée (l'homme trompera Cora avec une autre femme peu après, comme si à l'aune de leur passion, cette officialisation de leur relation ne pouvait faire sens).

²¹ « *A love that don't go with fear.* »

²² « *Kisses that come from life, not death.* »

Mais c'est surtout la dernière séquence de *The Postman Always Rings Twice* qui délivrera tout le travail expressif de l'acteur, Frank Chambers étant parvenu au terme de son naufrage dans l'aliénation, après le décès de Cora dans un accident de voiture, alors qu'ils tentaient ensemble de fuir la police. Le spectateur découvre en un premier temps que la voix off qui parcourait le film était en fait celle de l'homme du fond de sa cellule, ce qui teinte rétrospectivement Chambers d'encore plus d'ambiguïté (si tout est conté de son point de vue, quelle véracité de la fiction ?). Pour autant, cet *average man* devenu criminel est désormais pris dans une forme de dénuement, et l'on touche alors à une vérité du personnage par le jeu : les yeux sont en recherche constante d'approbation, la voix se fait calme, la bouche reste entrouverte, emplie de questions, et les gestes sont empreints de lenteur (en particulier au moment où Garfield/Chambers caresse le mur de sa cellule). Il y a alors une immense douceur qui se dégage de l'acteur, une douceur certes égarée, mais qui caractérise le personnage comme jamais auparavant, le tout à l'aune de la grande question qui le hante toujours, celle de savoir si son histoire avec Cora Smith tenait du véritable amour.



Aliénation

Aux émotions présentes mais maîtrisées pudiquement par l'acteur qui incarne cet « homme de la rue » succède donc un temps brutal de violence criminelle, qui s'achèvera sur une forme de rédemption par l'amour, en dépit de la gravité des actes de Chambers, le tout dans une soumission à une passion qui transforme le duo Garfield-Turner en un être

de fiction presque unitaire. Le personnage de Chambers suit donc une trajectoire qui cadre avec la typification de l'homme perdu « dans la nuit obscure de son âme », quand bien même John Garfield use jusque dans le dernier tiers du film d'actions de jeu restreintes, en particulier dans le domaine expressif, et que la brisure finale se donne dans une quiétude hagarde, plutôt que dans une fureur intempestive.

d. *The Two Mrs. Carroll* (Peter Godfrey, 1947)

Réalisation : Peter Godfrey / **Scénario** : Thomas Job / **Photographie** : Peverell Marley / **Montage** : Frederick Richards / **Musique** : Franz Waxman / **Production** : Mark Hellinger / **Société de production** : Warner Bros. / **Durée** : 99 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Humphrey Bogart, Barbara Stanwyck, Patrick O'Moore, Alexis Smith / **Date de sortie (États-Unis)** : 4 Mars 1947.

Difficile de ne pas s'arrêter sur Humphrey Bogart lorsqu'il s'agit de rendre compte des acteurs qui traversèrent le film noir au cours de leur carrière, tant il fut presque à lui seul le nom propre du genre : « D'une beauté peu conventionnelle, indéniablement masculin et plein d'une assurance sans réserve, Humphrey Bogart représentait certainement le prototype de la star de film noir²³. » Loin du relatif anonymat de Robert Ryan²⁴, ses incarnations dans le genre furent accolées en majorité à des figures positives. Ses personnages se muaient en héros quand bien même ils se refusaient d'abord à l'être, abandonnant l'égoïsme qui les caractérisait en premier lieu pour finalement conserver « le beau rôle » – comme on peut le constater dans *The Maltese Falcon* (*Le Faucon maltais*, John Huston, 1941), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *To Have and Have Not* (*Le Port de l'angoisse*, Howard Hawks, 1944), ou bien encore *The Big Sleep* (*Le Grand Sommeil*, Howard Hawks, 1946). Cependant, certaines œuvres de sa filmographie échappèrent à cette dynamique. C'est notamment le cas de *The Two Mrs Carrolls*²⁵, film singulier dans la carrière de Bogart car il y endosse un personnage exempté jusqu'au bout de toute composante héroïque. Geoffrey Carroll touche en effet à une noirceur possédée qui maintient le spectateur à distance jusqu'à l'instant de l'explosion du personnage, et qui n'est pas sans faire écho à celle qui habille l'archétype névrosé.

²³ « *Unconventionally handsome, undeniably masculine, and unapologetically self-assured, Humphrey Bogart was certainly the prototype of the noir star.* » BURROUGHS HANNSBERRY Karen, *op. cit.*, p.46.

²⁴ Les deux hommes se connaissaient et s'appréciaient par ailleurs. Ils se retrouvaient notamment sur certaines questions politiques dans la vie civile. Cf. Annexe A - Vie et carrière, d. Une liberté nouvelle (1953-1960), p.341.

²⁵ Et d'*In a Lonely Place*, dont il sera question un peu plus loin.

Mélodrame penchant vers le film noir, *The Two Mrs. Carroll* emprunte avant tout au roman gothique²⁶. L'histoire prend place dans un manoir des environs de Londres, empli de chandeliers, de tableaux, de cheminées, de larges escaliers, de portes en bois à motifs sculptés et de fenêtres à vitraux, tandis que les lieux sont soumis au tintement régulier des cloches d'église alentour, et à une pluie qui semble permanente. Loin de toute urbanité (et même des États-Unis), différents éléments canoniques du film noir viennent s'insérer dans ce cadre : l'omniprésence de la mort, l'utilisation expressionniste de la lumière, une femme fatale aux apparitions restreintes mais d'importance (Alexis Smith/Cecily Latham), un maître chanteur (Barry Bernard/Horace Blagdon) qui introduira la question de l'argent dans le récit, et bien évidemment, la présence d'Humphrey Bogart²⁷. Ce dernier incarne ici un peintre dont l'inspiration fluctue au gré de ses rencontres amoureuses, et qui se persuade de devoir assassiner ses compagnes lorsque sa créativité décline, afin de pouvoir renaître en tant qu'artiste aux côtés d'une nouvelle femme.

Si un tel personnage peut être positionné entre Barbe-Bleue (l'homme qui tue successivement ses épouses) et Dracula (certains surgissements de Bogart dans le film pouvant être associés à l'invention de Bram Stoker), il n'en reste pas moins que *The Two Mrs. Carroll* laisse l'acteur délivrer à l'aide d'un registre réaliste les troubles qui habitent Geoffrey. Autrement dit, là où les opérateurs cinématographiques travaillent le gothique, Humphrey Bogart s'efforce dans le même temps de composer le personnage selon une approche plausible (ce qui vaut du reste pour tous les acteurs de la distribution), et c'est de cet équilibre que naît la dynamique actorale qui va caractériser Carroll, et en donner à voir toute la dualité.

Geoffrey Carrol, qui n'est jamais complètement rassurant et ne semble habité à aucun moment par une attitude spontanée, suscite dès la séquence d'ouverture l'inquiétude du spectateur, ce alors que sa future femme (Barbara Stanwyck/Sally Morton) se rend compte qu'il est en réalité déjà marié. Le regard trouble de l'acteur, accompagné d'un geste de la main en direction du visage quand le personnage est mis face à sa duplicité (le

²⁶ « Certains motifs habituels du roman gothique sont une source importante du fantastique cinématographique, mais aussi du mélodrame et du film noir. » BOURGET Jean-Loup, *Le Cinéma américain : 1895-1980*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p.125.

²⁷ « Seule une poignée des films de Bogart [...] sont authentiquement *noirs*, pourtant sa présence teinte d'une ambiance *noire* pratiquement tous les films dans lesquels il apparaît. » / « *Only a handful of Bogart's movies [...] are authentically noir, yet his presence lends a noir ambiance to practically every film in which he appears.* » HIRSCH Foster, *op. cit.*, p.166.

bout des doigts venant toucher le front se fera motif, et reviendra régulièrement signaler les divers instants d'égarement), indique en effet immédiatement un être de fiction tourmenté. Bogart/Carroll est d'emblée en proie à une oppression interne, une force qu'il ne contrôle pas, et qui paraît lui dicter une conduite dont on pense d'abord qu'elle est liée aux angoisses de sa vie amoureuse agitée, jusqu'à ce que se révèle toute la morbidité du personnage.

Une série d'indices portés par les actions de jeu de l'acteur viendront en effet progressivement délivrer toute la malveillance de Carroll à l'écran, en s'insérant au cœur de moments en apparence anodins. Le glissement du pouce sur le verre de lait apporté à sa première femme par exemple, désigne discrètement le *modus operandi* de l'artiste pour empoisonner ses victimes. Une certaine façon d'empoigner les femmes qu'il désire renforce par ailleurs le sentiment de menace qui émane du personnage, et les mains posées vigoureusement sur les épaules de la seconde Madame Carroll à deux reprises présagent de la tentative d'étranglement à venir.



Les indices apportés par le jeu

Le costume porté par l'acteur, qui passe du blanc au gris, pour finalement devenir complètement noir à partir du moment où Sally Morton tombera « mystérieusement » malade, indique quant à lui l'orientation du peintre en antagoniste – tout comme les gants enfilés lors de sa rencontre avec Horace Blagdon, qui tente de le rançonner, suggèrent une intention de tuer (alors que Bogart/Carroll porte parallèlement dans cette scène un

imperméable et un chapeau, visitation du personnage « noir » que l'acteur a lui-même contribué à mettre en place). Le tout est sans cesse soutenu par un regard qui souvent dévie, se perd, ou au contraire s'affirme et se fige, surtout lorsque Geoffrey se retrouve confronté à la question de la mort ou à un discours sur son art, laissant ainsi le spectateur pressentir le lien que fait le personnage entre les deux.

Toutes ces propositions de jeu rendent compte d'un homme dépendant d'une pulsion de mort, et sont par ailleurs reliées à une certaine tenue de sa silhouette par un acteur qui déploie là une stature moins décontractée que d'ordinaire. La souplesse presque goguenarde que l'on retrouve dans nombre de films où Bogart apparaît, et qui est partie prenante de sa persona, fait place dans *The Two Mrs. Carroll* à une rigidité minimale, une tension légère mais toujours présente, donnant lieu à une contraction de plus en plus ferme de la colonne vertébrale au cours du récit (le costume totalement noir de l'acteur accentuant du reste ce travail sur la rigidité). Il y a, dans cette volonté inhabituelle de surligner la carrure, dans son resserrement nerveux et déterminé, quelque chose de frappant, et Humphrey Bogart de tout mettre en œuvre pour rendre effective cette contenance, que soulignent de fréquents plans d'ensemble ou en contre-plongée, transmettant la sensation que quelque chose pèse en permanence sur le personnage, en même temps que de la menace que cela induit pour son entourage, dans la lignée de la typification névrotique dont est tiré Geoffrey Carroll.

La voix, elle aussi, se retient. Son débit est posé, affermi, comme en attente d'un éclat de fureur. Bogart en conserve le timbre si reconnaissable, mais en soustrait les accentuations les plus pointues, en retire l'inclinaison désabusée, et entame ses répliques à différentes reprises sur le ton de la ligne continue, plutôt qu'ondulante, pour mieux faire soudainement accélérer les mots lors des accès de colère du personnage. L'expressivité peut au demeurant vite devenir maximale d'intensité, le visage se tordre, le regard se faire exorbité et luisant. L'ensemble est accentué par l'éclairage et les décors en arrière-plan, apporté à l'écran de la façon la plus graphique possible, livrant au spectateur une créature semi-fantastique, inscrite dans l'aliénation.

Gestes signifiants et expressivité sont du reste les deux actions de jeu saillantes dont use Humphrey Bogart pour dépeindre l'artiste trouble qu'il incarne ici. On retrouve par exemple avec insistance le geste de se frotter les mains pour transmettre ce qui déjoue la contrainte dans laquelle est maintenu le corporel. Si le corps ou la voix ont une importance, c'est avant tout parce qu'ils contrastent à la fois avec la proposition habituelle

de l'acteur à ce niveau, et en regard de l'activité des doigts et du visage. Car ce sont bien ces deux derniers éléments qui exposent majoritairement la désorientation qui mène le peintre au meurtre au nom de l'inspiration. Ce sont eux qui traduisent la violence qui à la fois soumet le personnage, et à laquelle il se soumet. Il y aura certes ces quelques moments d'égarement, l'œil vide, le corps relâché, que Bogart appliquera à Geoffrey Carroll lors de certaines séquences, mais rien qui vienne contrecarrer la caractérisation générale du peintre, rehaussée des apparitions de l'acteur « en Dracula », et proposant au final un personnage d'une grande noirceur. « Ce n'est pas ce que je veux faire, mais ce qui doit être fait²⁸ », expliquera d'ailleurs froidement Geoffrey à sa femme pendant qu'il tente de l'assassiner, s'imaginant dans sa folie qu'elle comprendra la logique de la situation.



Humphrey Bogart « en Dracula »

C'est sur une figure d'antagoniste radical que se clôt *The Two Mrs. Carroll* (Geoffrey Carroll est menotté et emmené par la police), et c'est le jeu d'Humphrey Bogart qui, par une série de nuances disséminées, l'aura lentement amenée jusqu'au point de sa révélation. En opérant discrètement sur ses postures et sur sa voix pour mieux mettre en lumière ses gestes et son expressivité, il parvient ainsi à caractériser les tourments de son personnage de façon plausible, tandis que son appréhension par le film le transforme parallèlement en créature surnaturelle. Cette rencontre engage une séparation, une scission que porte l'acteur, et qui est propre à la typification névrotique. Elle n'est pas une brisure

²⁸ « *It's not what I want to do, but what has to be done.* »

incontrôlée qui jaillit à l'improviste, et ce qui pèse sur Geoffrey ne fera que croître sans que jamais le peintre n'arrive à s'en extraire, mais elle n'en reste pas moins la trace d'une dualité psychotique, qui vient bien signaler l'archétype « ryanesque ».

e. *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947)²⁹

Réalisation : Jacques Tourneur / **Scénario** : Geoffrey Homes / **Photographie** : Nicholas Musuraca / **Montage** : Samuel E. Beetley / **Musique** : Roy Webb / **Production** : Warren Duff, Robert Sparks / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 97 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Robert Mitchum, Jane Greer, Kirk Douglas, Rhonda Fleming / **Date de sortie (États-Unis)** : 25 Novembre 1947.

Jeff Bailey (Robert Mitchum), détective devenu propriétaire d'un garage dans une petite ville des États-Unis, a rompu avec son ancienne vie par amour pour Ann (Virginia Huston). Il reprend néanmoins du service lorsqu'un de ses ex-employeurs, le criminel Whit Sterling (Kirk Douglas), lui enjoint de régler une dette précédemment contractée. Jeff recroise à cette occasion Kathie Moffat (Jane Greer), compagne de Whit dont il a été épris, et avec qui il avait tenté de s'enfuir à l'époque où celui-ci l'avait embauché pour la retrouver. Bailey, repris par une attraction insidieuse pour son passé trouble comme pour Kathie, accepte en conséquence d'aider Sterling une nouvelle fois.

Le détective incarné par Mitchum dans *Out of the Past* est donc un être de fiction rattrapé par une vie antérieure, qui l'oblige à naviguer à nouveau dans un univers fait de corruption et de crime, et ranime son attirance pour une femme à l'attitude équivoque. En même temps, la question se pose tout au long du film de savoir si le personnage tente véritablement d'échapper à cette double tentation, ou si comme le lui rappelle Kathie, il s'agit là du monde qui est le sien (« Tu ne vaux pas grand-chose pour personne, à part moi. Tu es comme moi. On se mérite³⁰. »). Autrement dit, comme souvent, « Robert Mitchum incarne un personnage mystérieux au passé incertain, [...] le contraste entre sa large silhouette et l'expression sensible de son regard rêveur suggérant le tourment, le regret ou la lassitude, plutôt que la droiture intransigeante et sûre d'elle-même³¹ ».

²⁹ Robert Mitchum et Robert Ryan ont tourné ensemble *Crossfire* et *The Racket*. Dans les deux films, Mitchum incarne un héros, et Ryan un antagoniste. Étant donnée l'orientation narrative opposée de ces personnages, il paraissait légitime de partir d'une autre œuvre dans le cadre d'un processus de comparaison.

³⁰ « *You're no good for nobody except for me. You're like me. We deserve each other.* »

³¹ VIVIANI Christian, *Le Western*, Paris, Henri Veyrier, 1982, p.155. La description est faite ici dans le cadre du western, mais fonctionne de façon générale à propos de l'acteur.

De cette hésitation naît l'ambiguïté qui va traverser Jeff Bailey, et qui aura pour corollaire d'établir un rapport oscillant du spectateur au personnage. Tantôt victime d'un destin tragique, puis héros ingénieux qui parvient à se dépêtrer de toutes les situations, celui-ci semble prendre un plaisir cynique à revenir parmi les figures troubles qui composent son ancienne vie. Cherchant à régler les problèmes qu'il doit affronter, il fait montre d'indolence face à l'engrenage de violence auquel il est confronté, ne semblant jamais vouloir complètement s'en extraire. Heureux avec Ann, il ne parviendra pas non plus à contrarier son attirance pour Kathie, alors que celle-ci le manipule plus ou moins explicitement. De cet ensemble se dégage en définitive une grande passivité. Non pas du point de vue scénaristique, puisqu'il se passe énormément de choses tout au long du film. Mais s'opère une mise à distance émotionnelle, qui est celle induite par le jeu de l'acteur comme par son appréhension, distance dont Robert Mitchum usa dans la plupart des longs-métrages de sa carrière³², et qui s'éclaire ici de l'ambivalence de Jeff Bailey.

À ce titre, on peut d'abord noter de la part de Mitchum une absence totale de gestes signifiants, un défaut de mouvements des mains comme d'une utilisation des doigts, toutes choses qui pourraient pourtant indiquer une intimité du personnage, ou un ressenti le traversant. À l'exception d'une série de gestes crédibles, le plus souvent conjoncturels (allumer des cigarettes, boire un verre, conduire, attraper une arme, un fauteuil ou un attaché-case, se battre s'il le faut), rien ne vient en effet témoigner d'un état intérieur de Jeff. Ce retrait est ce qui participe principalement à l'éloignement du personnage, et complexifie l'identification du spectateur au détective, comme le veut la typification dont il est issu. Cette défection introduit un recul, et par le manque de jeu, qui devient en creux action de jeu, Robert Mitchum fait de Bailey un homme d'une grande froideur affective, ce qui pousse conjointement à s'interroger sur lui.

Ce mystère sera constamment à la fois confirmé et contrarié par le visage de l'acteur. S'il reste, dans la majeure partie des scènes où il est capté en gros plan, d'un flegmatisme mélancolique, d'une beauté désenchantée qui lui est propre, il s'habille toutefois par instant de surgissements d'expressivité très nets, rendus visibles justement par le contraste que ces derniers instaurent avec l'ataraxie qui se dégage par nature du

³² « C'est juste un boulot. [...] Vous vous levez le matin et vous allez travailler, et on vous peint un visage ou on vous colle une moustache, puis on vous dit quelles blagues dire, vous les dites et c'est tout. » / « *It's just a job. [...] You get up in the mornig and you go to work, and they paint a face on you or glue a moustache on, and they tell you what jokes to say, and you say them and that's it.* » in BURROUGHS HANNSBERRY Karen, *op. cit.*, p.465.

faciès de Mitchum. Le long ovale aux sourcils hauts surmonté de cheveux ondulés, le nez droit et les yeux clairs, les traits fixes, composent un ensemble d'une symétrie qui se donne dans sa fragilité, comme s'il ne fallait pas trop la travailler sous peine d'en risquer le charisme. Or cet ensemble se fissure bien à intervalles réguliers pour laisser jaillir un ébranlement. C'est ici que se joue la dialectique de la brisure propre à l'archétype « noir » tel que lié à la persona de Robert Ryan, lorsque dans ce visage si spécifique et si reconnu du public intervient une cassure, qui rapproche fugacement le personnage, et l'humanise.

La suspicion, le doute, la colère ou la résignation, sont en effet délivrés le temps d'un regard qui se plisse, la tête inclinée vers le bas ou sur le côté, par un déplacement des sourcils, via une bouche qui s'entrebâille, une mâchoire qui se contracte, des lèvres qui retombent, ou encore un œil qui s'ouvre largement. Autant d'expressions qui trouvent leur point d'orgue lors de la séquence en flash-back où Bailey doit se battre avec son ancien associé, qui finira abattu par Kathie : au terme de celle-ci, l'égarement, la surprise et le dédain pourront se lire de manière concomitante sur le visage d'un Mitchum/Bailey décoiffé et transpirant, à la fois choqué et dégoûté par l'issue de la confrontation. Toutes ces déclinaisons proposées par l'acteur restent précaires, ne s'installent jamais plus de quelques secondes, avant que le visage ne reprenne sa contenance faite de dissipation désabusée et de charme – mais elles existent, et s'emparent de la fonction du geste signifiant. Quelque chose s'évade du personnage par ce biais, comme passant hors de tout contrôle, et brise la mise à distance. Tous ces temps expressifs « rythment » Jeff Bailey, créant une expectative qui oblige à épier les brèches sur le visage de l'acteur.

La voix de Robert Mitchum suit le même cheminement. Lasse, monotone, relativement lente, elle transpose la complète indifférence qui traverse le personnage, même quand le contenu du dialogue devrait se teinter d'une répartie cinglante. Rien de tel ne transperce pourtant la majorité des phrases que l'acteur délivre, avant que brusquement, en soutien de l'activité expressive, la voix ne s'accélère d'une traite, remplisse quelques phonèmes d'une inclinaison singulière, puis se dérobe aux limites de l'audible, ou au contraire s'affirme avec intensité, pour mieux retrouver sa tessiture réservée. Couplée au retrait de tout geste signifiant, la combinaison de la voix et de l'expressivité concentre donc l'attention sur le visage de Mitchum, pendant qu'au niveau du corps, le symbolisme de la silhouette et du costume, sans cesse placés entre ombre et lumière, viendra souligner la trajectoire subjective de Jeff.



Fissures expressives

En fonction des lieux qu'il parcourt et des situations auxquelles il est confronté, Mitchum/Bailey est en effet donné à voir de plus en plus fréquemment « en corps ». Lors de la séquence inaugurale par exemple, tandis que Jeff pêche en compagnie d'Ann, Robert Mitchum est allongé auprès de Virginia Huston, détendu, et porte un habit plutôt commun. L'acteur surgit dans une lumière vive, au milieu de la nature, en être ordinaire, et le corporel se met à disposition par un ensemble de déplacements relativement souples. C'est lorsque le personnage arrive chez Whit Sterling que sera introduite pour la première fois l'apparition en silhouette de l'acteur, derrière la grille de la demeure, dans un costume (imperméable et chapeau) que celui-ci ne quittera désormais plus, sauf au cours des séquences prenant place dans le passé.

À partir de là, Mitchum/Bailey va progressivement se fondre dans l'ombre, jusqu'à en devenir une lui-même. La nuit va se faire de plus en plus présente, la ville tout autant, et le personnage de se transformer en une surface dont seule se découpe la ligne dans l'obscurité. Le détective plonge de plain-pied dans ce monde fait de complots et de trahisons, et y évolue avec aisance, pour finalement y être englouti. La multiplication insistante des plans larges sur le dessin aussi haut que longiligne du corps traduit ainsi toute la vérité du personnage : celle d'un homme dont l'urbanité est l'habitat naturel, et qui est capable de replonger avec une déconcertante facilité dans l'obscurité caractéristique de son passé. L'accord entre le physique de l'acteur et la photographie, comme la communion symbiotique avec les décors qui en découle, expriment de fait à

quel point Jeff est une part constitutive de cet univers trouble, dans lequel à la fois il navigue et qu'il paraît emporter partout avec lui. Aucun des autres personnages n'anticipe jamais son surgissement, et l'acteur devient une créature éthérée, rendant Bailey capable de se glisser entre tous les obstacles, de passer d'interstice en interstice, toujours dissimulé par les ténèbres.

La tête de Mitchum jouxtant régulièrement la bordure supérieure du cadre, il y a en outre dans cette configuration un effet caryatide. Mais si se détache ainsi une colonne, celle-ci se fait mouvante, impossible à saisir dans sa fixité. Le physique aérien et peu ancré au sol de l'acteur se donne capable de déplacements évanescents. La désorientation du détective est en réalité concomitante de son plaisir à évoluer caché derrière les lampadaires, à observer de l'autre côté des fenêtres, à rester dissimulé au coin d'une ruelle. Plutôt qu'évocateur d'une lutte, c'est un sentiment de plaisir nihiliste qui se dégage de Jeff Bailey, l'idée que « Robert Mitchum rapporte son histoire avec un pathétique tellement soumis à la délectation qu'il est évident qu'il n'y a aucun espoir pour aucun futur³³ ». Si dans l'ouverture du film, le personnage est touchant de sincérité, son « héroïsme », dont la finesse corporelle est un élément, ne s'exerce finalement que dans l'environnement le plus typique du film noir.

À son retour dans la petite ville où il a son garage, Jeff Bailey aura donc changé. Le costume de l'introduction est remplacé par l'imperméable, et Robert Mitchum est montré vêtu ainsi en plan large, au milieu des hautes herbes, apparition dont l'anachronisme vient dire l'impossibilité du détective à quitter son passé. Retour à la nature en personnage « noir » dont Bailey est parfaitement conscient, alors que le piège tendu par Kathie se refermera sur lui sans qu'il témoigne d'une réelle volonté de se défendre. Heureuse de le revoir suite à son « exil », Huston/Ann lui dira « Tu avais dit que tu reviendrais³⁴ », ce à quoi Mitchum/Bailey répondra par un laconique « Oui, mais pas comme ça³⁵ », sous-entendant à la fois « pas en ces circonstances » (le détective est alors recherché pour un meurtre qu'il n'a pas commis), et « pas après avoir été transformé par mon périple ». Cette trajectoire interne, c'est bien celle du corps, de son ordinaire inaugural à son redéploiement dans un contexte où Bailey n'a désormais plus de place.

³³ « Robert Mitchum relates his history with such pathetic relish that it is obvious there is no hope for any future. » SCHRADER Paul, « Notes on Film Noir » in GRANT (dir.), *op. cit.*, p.272.

³⁴ « You'd say you'd come back ! »

³⁵ « Yes, but not like this... »



Le corps : costume, ombre et silhouette

Pris entre corps et visage, isolé du spectateur par une absence de gestes, Jeff Bailey est donc marqué par Mitchum d'une série de ruptures expressives qui sont autant de failles derrière le masque célèbre proposé par l'acteur, tandis que le personnage emprunte parallèlement un chemin subjectif lisible grâce à une utilisation graphique du corps. Ambivalent, prisonnier de son passé mais s'y fondant avec satisfaction, le détective restera une énigme jusqu'à sa disparition, après avoir visité cet univers corrompu comme il visiterait ce qu'il est profondément. À cause de, ou malgré son choix de faire échouer le plan de Kathie en se donnant la mort avec elle, un doute restera jusqu'au bout pour le spectateur, doute imprimé sur le personnage par un acteur tout entier fait d'absence et de présence entremêlées.

f. *Road House* (Jean Negulesco, 1948)

Réalisation : Jean Negulesco / **Scénario :** Edward Chodorov / **Photographie :** Joseph LaShelle / **Montage :** James B. Clark / **Musique :** Cyril Mockridge / **Production :** Edward Chodorov / **Société de production :** 20th Century Fox / **Durée :** 95 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Ida Lupino, Cornel Wilde, Celeste Holm, Richard Widmark / **Date de sortie (États-Unis) :** 4 Novembre 1948.

Le grand public découvrit Richard Widmark en 1947 dans *Kiss of Death* (*Le Carrefour de la mort*, Henry Hathaway). Pour son personnage aux tendances psychopathes, l'acteur fut nommé à l'Oscar du meilleur second rôle en 1948, soit la même année que Robert Ryan et dans la même catégorie, pour un personnage qui peut se

comparer à celui de l'antagoniste de *Crossfire*. Aucun des deux ne gagnera le prix, mais Widmark commencera à être reconnu à Hollywood grâce à Tommy Udo, comme Ryan l'aura été grâce à Montgomery. Il fait donc partie de ces rares acteurs à avoir d'abord été célébré pour des personnages sombres et violents³⁶. Richard Widmark enchaînera par la suite différents films dans lesquels il incarnera des êtres de fictions approchants, avant de pouvoir finalement se réorienter vers des figures plus positives, sans pour autant abandonner complètement les rôles dérangeants. *Road House*, dans lequel il donne ses traits au gérant de bowling Jefty Robbins, se situe néanmoins dans le premier temps de sa carrière, et le convoque en regard de ce que *Kiss of Death* avait déjà fait de lui un an auparavant³⁷.

Son personnage est en conséquence l'antagoniste du film, orientation qui, en plus d'être attendue à l'époque du fait de la trajectoire de Widmark à Hollywood, se révèle assez rapidement sur le plan narratif, puisque Jefty affiche sa volonté de conquérir Lily Stevens (Ida Lupino) à tout prix, malgré le fait que cette dernière repousse ses avances avec insistance, et lui préfère son associé Pete Morgan (Cornel Wilde, dont l'apparition en héros est aussi évidente que celle de Widmark en méchant du récit). Pour autant, si le spectateur est conscient dès l'ouverture du caractère à la fois trouble et présomptueux de Jefty Robbins – Richard Widmark étant le seul acteur à porter du noir lors de sa toute première apparition à l'écran –, rien ne laisse vraiment deviner à quel point le personnage basculera dans le sadisme le plus total une fois qu'il aura découvert la liaison de son ami de longue date avec Lily.

Préalablement à cet instant de cassure propre aux personnages affiliés à l'archétype névrosé, Widmark déploie une éloquence permanente du jeu qui passe par de

³⁶ « À ses débuts, même ses prestations westerniennes, comme celle de *Yellow Sky* (*La Ville abandonnée*, 1948) de William Wellman, sont en fait de simples variantes de ses gangsters. » VIVIANI Christian, *op. cit.*, p.157.

³⁷ Lors de l'année 1948, l'acteur apparaîtra dans un autre film noir, *The Street with No Name* (*La Dernière Rafale*, William Keighley). Celui-ci, dont *House of Bamboo* avec Robert Ryan est le remake, aurait certes pu être pris comme point de départ pour une comparaison entre les deux acteurs, mais il s'agit malgré tout de deux films très différents. *The Street with No Name* se déroule aux États-Unis, et revêt un caractère semi-documentaire quant au fonctionnement du FBI de l'époque. *House of Bamboo* se passe au Japon, et se sert du milieu criminel comme d'un véhicule pour ausculter un pays alors sous domination américaine. Les personnages d'Alec Stiles (Richard Widmark) et de Sandy Dawson (Robert Ryan) sont bien approchants, notamment du fait de la violence qui les travaille, mais celui de Widmark est beaucoup plus présent à l'écran que celui de Ryan. Par ailleurs, seule une scène de *The Street with No Name* se retrouve dans *House of Bamboo* (celle de la répétition du braquage par le groupe de gangsters que dirigent les deux hommes), et si la structure narrative est la même, son déploiement et ses conséquences diffèrent largement. Il paraissait en outre plus intéressant de choisir un film au sein duquel le personnage incarné par Richard Widmark est totalement dominé par une psyché aliénée, ce qui n'est pas le cas dans *The Street with No Name*.

multiples gestes, gestes qui sont aussi le masque dissimulant la véritable personnalité de l'être de fiction. L'acteur amène en effet à ce dernier une énergie qui semble trop zélée pour être honnête, trop infatigable pour produire un authentique sentiment de sincérité. En dépit du caractère d'abord plutôt chaleureux de Jefty, il y a là quelque chose de désordonné, qui sonne faux. Ce dernier, continuellement, effleure, tapote ou enserre les autres personnages à l'écran, s'appuie sur une épaule, sur le rebord d'une table, sur le coin d'une porte ou sur le dossier d'un fauteuil, et aime à saisir les éléments du décor pour se les approprier. Widmark se frotte aussi parfois les doigts ou les fait claquer, pointe de son index, manipule son chapeau ou bien son vêtement avec nervosité, et il se dégage de l'ensemble un mélange de crédibilité et de signifiant confu, rendant Robbins visible tout autant que difficilement intelligible, ces gestes semblant exister pour eux-mêmes, sans corrélation directe avec ce que ressent le personnage – à l'exception de ceux en lien avec le registre de la possession, particulièrement lorsqu'ils sont dirigés vers Lupino/Stevens.



Nervosité physique

Les déplacements du gérant sont par ailleurs vifs, presque bondissants, les pas sont rapides, les mouvements des bras sont amples (des bras qui n'hésitent pas à passer par-dessus un bureau ou un comptoir pour empoigner un objet), le buste se penche en avant, en arrière ou de côté à de nombreuses reprises, la tête pivote sans interruption de droite à gauche comme de haut en bas, et Widmark s'assoit sur des chaises qu'il retourne, ou encore se recroqueville sur les canapés qu'il utilise, faisant du corps du personnage une

structure impossible à anticiper. Le travail corporel suit donc une logique similaire à celui opéré sur le geste, et du fait de l'imprévisibilité qui découle d'une telle frénésie, la surprise se fait norme. La lecture de l'acteur, qui pourrait permettre de déchiffrer Jefty Robbins, s'en trouve ainsi parasitée. L'effervescence globale du jeu devient un obstacle, plutôt qu'un accès, et transmet même parfois l'idée d'un danger, le sentiment qu'un événement anodin pourrait mener le personnage à un surplus de violence incontrôlé. Ce que fait ici l'acteur laisse donc le spectateur à distance par un trop-plein d'agitation, tout en interrogeant sur ce que tout cela dissimule, et sur les conséquences *a priori* tragiques pour les autres protagonistes en cas de perte de contrôle par Jefty de son comportement instable.

C'est l'expressivité, et parallèlement tout ce que Widmark va introduire par l'intermédiaire de la voix, qui permettront d'approcher Robbins au plus près, et de tenter d'y déceler une vérité. Durant la première moitié du film, ces deux aspects du jeu vont en effet instituer par à-coup une série de ruptures dans le foisonnement gestuel et corporel, et venir le fissurer brièvement. Lorsque la caméra s'arrête sur l'acteur en gros plan, l'interruption se donne de manière inquiétante, rendant compte de quelque chose de crispé, délivrant la menace que peut effectivement constituer le personnage (c'est le cas lors de la scène dans laquelle Jefty force Pete à apprendre à Lily à jouer au bowling par exemple, ou quand il écoute la chanteuse pour la première fois). Widmark/Robbins peut aussi être laissé en arrière-plan, et c'est alors la grande malléabilité des rictus de l'acteur qui permet de transmettre les affects les plus troubles, même dans la distance, et même quand il n'a pas la parole ou qu'il réagit à la situation uniquement par un regard.

Les traits de Widmark sont du reste d'une versatilité saisissante lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'aliénation qui hante le personnage, et qui remonte parfois brusquement à la surface. Le visage presque squelettique de l'acteur, aux traits aigus et saillants, aux orbites légèrement enfoncées et aux pupilles aussi larges que noires, les lèvres fines et le dessin aiguïté des pommettes, la clarté des sourcils, qui disparaissent parfois entièrement en fonction de l'éclairage pour ne laisser apparaître que les arcades, les oreilles effilées et la droiture autoritaire du nez, peuvent ensemble venir se figer pour délivrer une haine sourde, puis s'en libérer en un instant, pour revenir vers une présence avenante, ou alors rester dans l'égarement, l'œil vidé pendant quelques secondes, le tout avec une facilité qui soumet le spectateur aux tiraillements du personnage, sans toutefois jamais leur donner de véritable continuité.

La voix se positionne en accord avec le travail expressif, se fait ondulante et expéditive, rapide et affirmative, haute et claire, pour mieux plonger vers le grave, se ralentir ou grésiller, vibrante de sérieux puis lancinante de désorientation, avant de repartir impétueusement. Les mots sont traités sans ménagements, tantôt audibles et articulés, tantôt ravalés et interrompus, et c'est d'ailleurs par l'entremise de la voix que sera confirmé le basculement de Jefty dans le sadisme. Lorsqu'il comprend que la relation entre Pete et Lily va l'empêcher d'épouser cette dernière (alors qu'il a déjà fait rédiger un acte de mariage), les cris à l'encontre de Wilde/Morgan, qui lacèrent l'air et transpercent la gorge de l'acteur, créent un sentiment de déchirement nouveau.

Jusque là dans le film, jamais Richard Widmark n'avait livré à ce point ce qui constitue ici une pure violence sonore, et qui surgit comme une surprise à ce niveau d'intensité, malgré les circonstances du récit, et malgré le caractère trouble de Jefty dès ses premières apparitions. La cassure est ainsi mise en œuvre par ce jaillissement de la voix strident et rauque à la fois, Widmark usant de son timbre d'une manière que peu d'acteurs de l'époque s'autorisaient (peut-être son travail pour différentes pièces radiophoniques entre 1938 et 1940 explique-t-il cet emploi sans ménagement de la voix³⁸).

Ça n'est toutefois qu'après que Robbins ait piégé les deux amants en accusant Pete de vol, puis en convainquant le juge de commuer la sentence en une mise sous tutelle sous sa responsabilité, que le personnage s'installera définitivement en névrosé. Surgit alors le rire de Widmark, un rire qui était devenu une marque de fabrique dès *Kiss of Death*, dans lequel l'acteur l'employait au moment où Tommy Udo, tout aussi possédé que Jefty Robbins, en venait à pousser une femme en fauteuil roulant du haut d'un escalier. Rire qui, outre sa sonorité caractéristique à la fois sarcastique et sardonique, aérienne et pesante, cyniquement froide et infantile, glaçante et ridicule, a une influence déterminante sur l'expressivité de Richard Widmark. En plus de n'entendre que ça, le spectateur ne voit plus rien d'autre à l'écran, que le faciès qui se déforme sous les effets du son. Le rire accapare ainsi tout l'espace du plan dans sa survenance, jusqu'à noyer l'image sous la démence du personnage qu'il occupe.

À compter de ce point, tout ce qui n'était que suggéré ou livré par interstice par l'acteur devient bien plus lisible. Jefty Robbins s'installe de manière permanente en position de domination du couple, laissant libre cours à ses instincts les plus malveillants :

³⁸ Cf. BURROUGHS HANNSBERRY Karen, *op. cit.*, p.674.

le moindre geste de Widmark se fait avertissement, le corps se déplie avec une assurance serpentine, la voix se fait manipulatrice, le tout alors que le personnage met en place une véritable torture psychologique à l'encontre des amants. En témoigne la scène où Widmak/Robbins déclame avec une délectation sinistre à l'intention de Wilde/Morgan : « Nous sommes jumeaux maintenant, mon petit. Où je vais, tu vas. Supposons que tu t'énerves et que tu essayes de me flinguer ? Un seul mot au juge et c'est terminé ! Dix ans de prison ! Oh quel piège merveilleux, quel piège merveilleux³⁹ ! »

Le dernier tiers du film verra finalement le personnage plonger dans la folie pure et simple. Après avoir « invité » Pete et Lily dans un chalet isolé, Jefty, ivre, insinue qu'ils ont là la possibilité de s'échapper vers le Canada, compte tenu de la proximité de leur lieu de résidence avec la frontière – cela en fait pour mieux s'autoriser à les abattre, non sans que la perspective d'une telle chasse à l'homme le ravisse. L'hystérie s'empare alors totalement du jeu de Richard Widmark : le corps, les gestes, l'expressivité et la voix se déchaînent dans un mélange de cruauté et de plaisir, de volonté et de détachement, de soif de meurtre et d'enthousiasme, le visage marqué de sang complétant la transformation de Robbins en créature cauchemardesque, créature qui sera finalement achevée par Ida Lupino/Lily Stevens de nuit, au fond d'une forêt.



Sadisme de l'expressivité

³⁹ « *We're twins from now on, kid. Where I go, you go. Suppose you got mad and try to slug me ? One word to the judge and that's all ! Ten years in the pen ! Oh, what a set up, what a set-up !* »

De par sa violence et son sadisme, tant moral que physique, Jefty Robbins est un personnage qui rejoint le cercle des incarnations les plus sombres de l'archétype névrosé (Montgomery dans *Crossfire* bien sûr, ou John Claggart dans *Billy Budd*, pour ne rester que chez Robert Ryan). Mais il est aussi affilié à celui-ci par le fait que Robbins revient de la guerre (Jefty et Pete sont d'anciens compagnons de régiment). C'est par ailleurs un être de fiction qui suit la trajectoire canonique de cet archétype. En un premier temps présenté comme masquant son naturel profond (étape proposée par Widmark au travers d'une composition agitée entrecoupée d'inserts expressifs), Jefty Robbins connaît un moment de brisure, en l'occurrence pris en charge par la voix singulière de l'acteur, avant de sombrer dans la psychose la plus radicale, délivrée par le surjeu.

g. *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950)

Réalisation : Nicholas Ray / Scénario : Andrew Solt, Edmund H. North, Dorothy B. Hughes / Photographie : Burnett Guffey / Montage : Viola Lawrence / Musique : George Antheil / Production : Robert Lord, Henry S. Kesler / Société de production : Columbia Pictures / Durée : 94 minutes / Format : 35 millimètres noir et blanc / Interprétation : Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy / Date de sortie (États-Unis) : 7 Août 1950.
--

Le personnage incarné par Bogart dans *In a Lonely Place* est un scénariste sur le déclin prénommé Dixon Steele. Celui-ci se trouve accusé d'un meurtre dont on apprendra en définitive qu'il ne l'a pas commis, même si ses sautes d'humeur et sa fascination pour le macabre maintiendront le doute tout au long du récit, non seulement dans l'esprit du spectateur, mais aussi dans celui de sa nouvelle compagne, Laurel Gray (Gloria Grahame). Celle-ci a pourtant réussi à lui redonner le goût de l'écriture, engageant une remise au travail dont on présume un temps qu'elle va détourner Dixon de ses démons. Le personnage repose donc sur une incertitude, à savoir celle des conséquences induites par ses troubles psychiques, et de la violence qu'il est capable d'exercer sur lui-même comme sur ceux qui l'entourent. Incertitude dont la semi-résolution (il n'a effectivement assassiné personne, mais il perdra tout de même la femme qu'il aime) laissera l'être de fiction ambivalent.

Réalisé par Nicholas Ray un an avant *On Dangerous Ground*, Dixon Steele préfigure en un certain sens Jim Wilson (Robert Ryan) : la solitude, à laquelle succède une rencontre amoureuse, la désorientation, qui trouve ses racines autant dans la Seconde

Guerre mondiale que dans un univers corrompu (les ruelles de Boston d'un côté, l'industrie hollywoodienne de l'autre), les surgissements de violence, soudains et perturbants, tout cela constitue autant d'articulations communes à ces deux figures ayant comme origine le même archétype. Mais là où *On Dangerous Ground* sauve Wilson des tourments qui l'habitent, notamment en déplaçant l'action du récit de la ville vers la campagne, *In a Lonely Place* y maintient au contraire Bogart/Steele jusque dans son dernier plan.

Dixon Steele, qui préfère rester en marge du monde du cinéma d'abord à cause de son manque d'inspiration, ensuite de sa peur de révéler publiquement ce qu'il a écrit (une fois Laurel rencontrée), enfin en raison de sa méfiance envers ses employeurs (et plus largement envers tout un chacun), se recouvre d'un caractère solitaire qui en passe à la fois par quelque chose d'instinctif et de primaire⁴⁰, comme c'est le cas chez de nombreux personnages rattachés à la typification du névrosé, mais aussi par une angoisse qui se cache derrière des prétextes réfléchis. Bogart traduit cet aspect du personnage sans avoir recours à un travail d'isolement du corps par le jeu, lors des scènes où il est seul à l'image aussi bien que lorsqu'il partage le plan avec les autres acteurs, et n'use pas non plus d'une expressivité appuyée ou d'un regard singulier. C'est plutôt le scénario qui prend en charge la réclusion, notamment par l'insistance que met Steele à ne jamais répondre au téléphone, soulignée par le dialogue à diverses reprises.



Humphrey Bogart « en Humphrey Bogart »

En réalité, en dehors des séquences attenantes aux surgissements de violence, Humphrey Bogart « fait du Humphrey Bogart » : démarche souple, physique rythmé

⁴⁰ « Steele a désespérément besoin d'amour et d'amis, mais son aliénation le pousse à ne faire confiance à personne. S'il sent venir l'once d'une trahison, son cynisme violent et destructeur se met immédiatement en action. » / « Steele needs love and friends desperately, but his alienation causes him to distrust anyone. If he feels the slightest bit of betrayed, his violent and destructive cynicism is immediately activated. » SELBY Spencer, *op. cit.*, p.95.

posément par une silhouette aussi leste que ramassée, gestes mobiles (les bras s'éloignent régulièrement du corps, les mains et les doigts s'agitent), expressivité passant par un visage ouvert dont le dessin caractéristique se soutient de peu d'actions de jeu, juste d'un regard par en dessous perçant et désabusé. La voix reste à la fois blasée et grave, assurée, roublarde et tranchante. C'est à partir de cet ensemble que l'acteur va travailler la brisure de son personnage dans *In a Lonely Place*, depuis ce registre qui n'appartient qu'à lui, et qui se fait plutôt avenant que distancié, plutôt communicatif que renfermé – et toutes les scènes qui viennent accentuer le doute pour le spectateur quant à la nature de Dixon Steele creuseront un écart avec cette persona familière.

Le détournement brutal du personnage vers la fureur s'offre en effet via un « dérèglement » inattendu du jeu. Le point de départ de la perturbation de Dixon est sous-entendue très tôt par une réplique d'un de ses anciens compagnons de régiment (Frank Lovejoy/Brub Nicolai), sous couvert d'une boutade qui doit en réalité être appréhendée plus prosaïquement qu'il n'y paraît⁴¹. Or ce sont bien ces instants de cassure et de perte de contrôle, introduits dans le film par une altercation dans un restaurant entre Steele et un producteur, qui installent l'incertitude autour du personnage – qui en passera aussi par différentes empoignades déclenchées sans raison apparente, et culminera lors de la séquence où Bogart/Steele s'affaira à reconstituer le meurtre dont il est accusé en s'imaginant à la place du tueur. À la décontraction succèdent alors les affects d'une véhémence incontrôlable, comme si Dixon devenait brutalement autre, sortait de lui-même en même temps que Bogart sort de sa persona. Une tension crispée advient, par l'intermédiaire d'un corps nerveusement contracté, de gestes brusques, d'un œil vitreux, d'un resserrement de la mâchoire, et d'un faciès qui s'assombrit comme rongé de l'intérieur, tandis que la voix travaille tantôt une accélération du débit, qui ne change pas de timbre mais lance les répliques avec une rage désorganisée, tantôt un ralentissement inquiétant.

Le basculement se fait ici de manière elliptique, opère d'une traite, la distance construite par Humphrey Bogart avec les moments où son personnage se comporte plus naturellement étant d'autant plus grande que son point de départ est calibré par le *good-bad-boy* qu'il est d'habitude au sein du genre⁴². Steele aura beau manifester des regrets

⁴¹ « Tu vas me faire regretter les pires années de notre vie. » / « *You gonna make me regret the worst years of our life.* »

⁴² Pour reprendre une catégorie d'Edgar Morin dans *Les Stars* (Paris, Seuil, 1957).

fréquents quant à son attitude, ceux-ci n'effaceront jamais le flottement qui s'instaure crescendo au cours du film, tant les explosions de violence qu'imprime l'acteur à son personnage se renforcent de leur écart imprévisible avec l'attendu de la star, qui les alimente par contraste.

In a Lonely Place entretient en outre la caractérisation du scénariste via différents plans en vue subjective, qui viennent ponctuer certaines séquences depuis le regard de Bogart, mettant le spectateur « dans la peau » du personnage comme pour mieux tenter de le comprendre, alors même que son ambiguïté restera sans explication définitive. C'est bien un leurre, puisque progressivement, c'est en fait tout le processus d'identification à Humphrey Bogart qui se voit corrompu, au sens où ce qui est d'ordinaire perçu comme relevant de son charisme d'acteur est subrepticement troublé par des éruptions de violences qui resteront sans réponse, ce qui va détruire l'histoire d'amour de Steele, pourtant matrice d'espoir dans le récit.

La figure de Laurel fait d'ailleurs office de pont avec le public, bien plus que celle de Dixon : finissant par refuser de voir dévoyer ce qu'elle apprécie chez lui, elle partira, semblable au spectateur qui se voit malmené par la transformation de ce qu'il apprécie chez Bogart. Peu à peu, c'est l'apparaître même de l'acteur qui pose question, car son côté détendu, alors que le scénariste est pourtant accusé de meurtre⁴³, induit un malaise de plus en plus pressant – tandis que l'emploi de Ryan fonctionne à l'opposé dans *On Dangerous Ground*, et part de la noirceur de Jim Wilson, qui est conjointement celle de la persona de l'acteur à l'époque, pour mieux l'amener vers le salut.

Lors du monologue attendant à la reconstitution imaginaire du meurtre, on assiste au processus inverse. Le visage de Bogart est éclairé en gros plan par un halo cerclant le regard et la bouche, proposant une image qui n'est pas sans rappeler le cinéma fantastique (cette même lumière fera retour dans la dernière séquence du film, à l'instant de la dispute qui scellera la rupture du scénariste et de Laurel). Dans le même temps, la lente simulation d'étranglement à laquelle se livre le personnage est appuyée par un plan resserré sur le buste de l'acteur, tandis qu'il est assis sur une chaise dont il se décolle régulièrement pour se rapprocher de l'écran de manière menaçante.

Durant les crises où la violence de Steele s'exerce à l'encontre d'inconnus, un basculement s'opère par ailleurs entre l'ouverture du film, dans laquelle les personnages

⁴³ Ce que ne manque d'ailleurs pas de signaler le commissaire Lochner (Carl Benton Reid), à l'inspecteur Nicolai comme au public.

impliqués sont captés en pleine lumière dans le restaurant (pour ce qui n'est encore qu'une simple bagarre), et la fin, lorsque Dixon s'en prend de nuit à un automobiliste qui le contrarie. Un fond entièrement noir fait alors ressortir la sauvagerie de l'expressivité de Bogart, mâchoire tendue, regard haineux, rides contractées. Tout est mis en place pour donner à voir un tueur, et entraver toute possibilité d'empathie pour le personnage. Les plongées et contre-plongées, enfin, sont employées dans *In a Lonely Place* pour souligner l'équivoque d'un geste ou d'une posture, notamment lors des plans en partage entre Bogart et Gloria Grahame. En soutien aux actions de jeu dans les scènes où l'acteur s'égaré dans les tourments de son personnage, la photographie et les échelles de plan insistent donc principalement sur l'expressivité et sur les gestes (le corps reste lui bogartien, et plus utile aux séquences dans lesquelles Dixon est plus calme).



Humphrey Bogart en névrosé

Bogart travaille en définitive la caractérisation de « son » névrosé dans *In a Lonely Place* par l'entremise d'une proposition qui se déploie autour d'une série d'incises dans le jeu de sa persona. Ces incises lui serviront aussi à transmettre les remords du personnage, lorsque ses divers accès de violence s'interrompent, et qu'il semble revenir vers la réalité, ne pouvant que constater la gravité de ses actes. Alors que dans *The Two Mrs Carroll*, un écart quasi permanent se construisait avec l'attendu propre à la star, les écarts servent pour le personnage de Steele aux effets de rupture, aux explosions de haine désorientées. Soit deux traitements distincts par le jeu en réponse à deux problématiques

de caractérisation, pour des êtres de fiction néanmoins attirés par la même polarité archétypale.

h. *Niagara* (Henry Hathaway, 1953)

Réalisation : Henry Hathaway / **Scénario** : Charles Brackett, Walter Reisch, Richard Breen / **Photographie** : Joseph MacDonald / **Montage** : Barbara McLean / **Musique** : Sol Kaplan / **Production** : Charles Brackett / **Société de production** : 20th Century Fox / **Durée** : 87 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : Marilyn Monroe, Joseph Cotten, Jean Peters, Max Showalter / **Date de sortie (États-Unis)** : 21 Janvier 1953.

Connu pour avoir contribué, avec *Gentlemen Prefer Blondes* (*Les Hommes préfèrent les blondes*, Howard Hawks), à faire de Marilyn Monroe l'immense star qu'elle deviendra au cours de l'année 1953, *Niagara* conte l'histoire macabre de Rose Loomis (Marilyn Monroe) et de son mari George (Joseph Cotten), en voyage de noces à proximité des chutes du Niagara, ainsi que leur rencontre avec Ray et Polly Cutler (Max Showalter et Jean Peters), témoin des errements de la relation des Loomis et des tromperies de Rose avec son amant, ces derniers planifiant d'éliminer George, jusqu'au moment où il découvre la chose, et en vient en retour à les assassiner.

Si le personnage incarné par Monroe fait ici office de femme fatale, celui de Cotten est en phase sur de très nombreux points avec l'archétype névrosé tel qu'on le retrouve régulièrement dans la filmographie de Robert Ryan. Vétéran de la guerre de Corée, George Loomis est revenu traumatisé du conflit, non sans avoir passé quelques mois dans un hôpital psychiatrique. « Il n'est plus tout à fait lui-même⁴⁴ », comme l'expliquera Rose aux Cutler, avant qu'un peu plus tard, l'ancien soldat ne s'exprime à son tour sur la question, déniait la réalité de sa condition : « Ma femme vous a dit que j'étais névrosé, c'est ça⁴⁵ ?! » Solitaire, inapte à la sociabilité, il n'a plus aucune confiance en lui-même ni dans autrui. Habité par les cauchemars, fissuré subjectivement, il paraît questionner sans cesse sa virilité, incapable d'assumer le fait d'avoir une femme comme la sienne, à la fois désirable et indépendante. Désorienté, impuissant face à ses démons, prisonnier de son mal et dans l'impossibilité de regagner la vie civile, demeurant

⁴⁴ « *He's not quite himself.* »

⁴⁵ « *My wife told you that I was nevrotic, didn't she ?!* »

insensible à l'amour, Loomis est effectivement perdu « dans la nuit obscure de son âme », et ce jusqu'au crime.

Le caractère isolé et ébranlé du personnage est exprimé dès l'ouverture de *Niagara* par une succession de plans larges montrant Cotten/Loomis déambulant seul au petit matin près des imposantes chutes, puis traversant une ville vidée de ses habitants. L'acteur appose alors à George une silhouette d'âme en peine, presque titubante, les pieds légèrement traînants, incapables d'éviter le moindre obstacle sur un chemin pourtant peu encombré (ici un jet d'eau, là une bouteille vide). Il y a, dans les déplacements de Joseph Cotten comme dans la tenue de son corps, quelque chose de vague et de sombre à la fois, le constat que la trajectoire physique du personnage est à l'image de sa trajectoire interne : chaotique et peu assurée. Loin d'une apparition en majesté, ce corps débraillé, habillé d'un simple gilet marron et d'un banal pantalon gris, tranche qui plus est avec la solennité du décor, se fait errant face à l'immensité, et n'occupe jamais l'espace d'un pas ferme, d'autant plus que les bras ne semblent pas savoir le maintenir en équilibre, et qu'aucune assurance n'émane ni du torse, ni du port de tête.



La solitude comme point de départ

Beaucoup est dit sur la désorientation de George Loomis dans cette introduction entièrement muette, avant même que le caractère dangereux du personnage ne soit véritablement suggéré, puis plus tard confirmé. Cotten ne cessera en effet d'être de plus en plus régulièrement appréhendé dans la pénombre, ou en train d'en sortir lentement, et il sera le seul acteur donné à voir de la sorte. Même Marilyn Monroe/Rose Loomis, personnage pourtant trouble derrière le masque de la séduction, ne sera jamais placée dans l'obscurité. Joseph Cotten ne changeant rien à sa silhouette telle qu'entr'aperçue dans l'ouverture, ces jeux de lumière, qui accomplissent un travail essentiellement graphique, se multiplieront au fur et à mesure que George se fera inquiétant. Dans un film pourtant clair et en couleurs (pour faire honneur sans doute aux environnements naturels, comme

pour mettre en valeur les robes et le maquillage de Monroe), l'homme semble s'être échappé d'un noir et blanc typique du film noir, ou paraît tenté d'y revenir comme pour mieux s'y cacher. Appliquant à Cotten/Loomis un traitement photographique distinct de celui des autres acteurs, le film fait ainsi passer le personnage de la transmission d'une certaine pitié à son égard, vers un flottant sentiment de menace.



Pénombre

Une autre forme d'appréhension de l'acteur est réservée exclusivement à George Loomis, à savoir la captation de dos. Trop récurrente pour être ignorée, elle permet de caractériser deux des aspects du personnage. D'abord sa volonté de dissimulation, puisque l'apparition fréquente du dos rend impossible pour le spectateur la perception de l'expressivité faciale de Joseph Cotten, et donne en creux le sentiment d'une fuite, d'un refus de Loomis de s'exposer trop avant – cette fuite étant aussi celle qu'il tente de mettre en place vis-à-vis de lui-même pour ne pas reconnaître sa névrose. Une fois l'amant de Rose assassiné, c'est sa position de fugitif qui sera soulignée de cette façon, sans que ne s'éclipse l'impression que, même si le cadrage est alors plus pragmatique que symbolique, il n'en demeure pas moins que le personnage continue de cacher quelque chose. Or c'est bien par un plan du dos de l'acteur que sera livrée au spectateur la scène où George étranglera sa femme, comme une confirmation qu'en sus de la fuite, un sentiment plus sombre et plus brutal en lien avec la pulsion de mort aura été délibérément masqué par l'image.

Ce dos malingre, Joseph Cotten le laisse toujours un peu arc-bouté, quelque peu penché, et en fait un élément presque désubstantialisé, comme si la colonne vertébrale qui devait en maintenir la droiture s'était absentée. Il est trop frêle pour les épaules qui le surmontent, et un espace se crée régulièrement entre celui-ci et les bras qui le longent. C'est un envers de constitution fragile, quasiment maladif, stigmaté d'un être de fiction rongé de l'intérieur. Il prolonge le sentiment de malaise qui émane de George Loomis, non

par la stature puissante qu'il déplie, mais au contraire par le vide qu'il propose. Il ne se fait pas cadre dans le cadre, mais n'en manifeste pas moins un physique soumis à une psyché trouble, un corps non pas propice à contenir cette dernière jusqu'en bordure de son explosion, mais plutôt vidé de sa structure, rendu quasiment anorexique du fait de l'aliénation qui l'habite.



Le dos : fuite et masque

C'est une dynamique cyclique qui caractérise par ailleurs George Loomis, un ensemble d'étapes qui se répètent et auxquelles le personnage n'arrive pas à échapper. Des tourments incontrôlés, il passe ainsi à la violence, puis aux regrets teintés d'inquiétude, lesquels le ramènent vers la tourmente, et ainsi de suite. L'acteur traduit ce point en grande partie par des modifications dans le débit de la voix, ordinairement d'une grande régularité, mais pouvant aussi être habitée de tremblements, ou au contraire d'une tonalité sèche et distante. Pris entre trouble et regrets, ce cycle est par ailleurs ce qui traduit la soumission de l'être de fiction à sa névrose. Dans l'incapacité de rompre le cercle qui l'emprisonne, il va jusqu'au bout de ce que lui imposent ses démons, ne sachant à partir de quel point s'en détourner (Polly étant le seul personnage qui paraît un temps en mesure de l'en extraire).

Cette mécanique est délivrée en un premier temps au cours d'une séquence durant laquelle le personnage de Cotten vient briser un disque choisi par sa femme un soir de fête dans la résidence de vacances où ils logent, ne supportant pas la chanson qui passe sur le phonographe. Les paroles du morceau, fredonnées par Marilyn Monroe, mettent George dans un état de fureur. Or en amont, le personnage a été montré perturbé dans son sommeil, l'acteur usant d'un geste de la main vers le visage pour en rendre compte. Puis juste avant l'éclat de violence, Cotten/Loomis est capté dans l'ombre, derrière une fenêtre à stores. Surgissant dans le jardin, il brise le disque avec véhémence, allant jusqu'à se blesser, sans pour autant que ne soit transmise l'idée d'une puissance physique

particulière. Le jaillissement est plus maladroit que maîtrisé, plus inconscient que prémédité. Rien de trop affirmatif ne se déploie du fait de l'acteur, et si les doigts saisissent l'objet avec rapidité, celui-ci est cassé sans emphase. Peu de temps après, George Loomis regrettera son geste, et Joseph Cotten de se frotter les mains l'une contre l'autre tout en faisant des allers-retours nerveux pour traduire les remords du personnage face à son attitude.

Cette séquence se veut en réalité une anticipation de celle qui verra le vétérinaire assassiner sa femme. Empli de doutes après avoir tué l'amant de cette dernière (doutes qu'il partagera secrètement avec Polly Cutler), George réapparaîtra un peu plus tard en meurtrier implacable. Suivant Rose qui essaie de s'enfuir après avoir constaté que son plan pour éliminer son mari a échoué, la menace inhérente au personnage n'est pas immédiatement prise en charge par une ombre, mais par le corps et par l'expressivité de l'acteur. Apparaissant au bout d'une rue entre deux piliers de béton, la silhouette fixe de Joseph Cotten, une main dans la poche, se renforce de la puissance du cadre dans laquelle elle s'insère. On est loin du corporel errant affiché au début du film. Lorsque la caméra se rapproche du visage de l'acteur, la ligne de son regard est soutenue par le rebord d'un chapeau, et le cynisme déterminé qui peut se lire sur son faciès tranche avec l'être égaré que l'homme était pourtant quelques plans plus tôt.

Tandis que George poursuit sa femme jusqu'en haut d'une tour, les jeux de lumière resurgissent. Les passages du personnage dans l'ombre sont de plus en plus nombreux, alors qu'il grimpe les marches d'un escalier pour acculer Rose au dernier étage du bâtiment. Une volonté habitée de violence se déploie graduellement chez Loomis, avant qu'il en vienne à étrangler Monroe/Rose. À la brusquerie du geste qui brisait le disque fait donc place une détermination maîtrisée, mais lorsqu'il se rend compte qu'il ne peut plus sortir de l'édifice, les regrets font retour, accompagnés du même geste de la part de l'acteur que précédemment (un frottement nerveux des mains). L'homme reviendra alors sur les lieux de son crime, et s'allongera aux côtés de sa victime, d'une manière que Joseph Cotten rend presque affectueuse. La mort et l'amour se rejoignent ainsi au cœur de la désorientation névrotique, dans un attendrissement dérangeant, transmis par la posture de l'acteur, et souligné par le dialogue⁴⁶.

⁴⁶ « Je t'aimais tu sais. » / « *I loved you you know.* »

Sans tout à fait sauver George Loomis, *Niagara* s'achève néanmoins sur la partie « regrets » du personnage, au moment où celui-ci tombe dans les chutes en tentant d'échapper à la police. Le dernier regard de Joseph Cotten, dirigé à la fois vers Polly Cutler et vers le spectateur, implore un pardon, de cette imploration caractéristique de l'archétype dont est issu le personnage. L'œil de l'acteur cherche là, ultimement, à convaincre des failles intérieures de George, de la part de responsabilité de ce qu'il a vécu dans ce qu'il est devenu, et d'un désarroi qui, s'il semble sans autre issue possible que la mort, se doit *a minima* d'être compris avant l'engloutissement par le fleuve. C'est un regard destiné à ce que restent les fêlures du personnage dans le souvenir du spectateur, plutôt que les crimes.



Le cycle du personnage (angoisse, menace, violence et regrets)

Joseph Cotten ne propose donc pas ici une dialectique de puissance en retenue qui viendrait se briser en un moment soudain, mais plutôt un être de fiction déjà fissuré puis maintenu en l'état – ce qu'indique au demeurant le film comme l'acteur dès l'introduction de celui-ci à l'écran. Un peu comme si, abîmé et contraint de plier à chacun

de ses pas, l'archétype étant pris dans une phase moins abrupte, mais dont le spectateur ne peut que constater qu'elle n'empêche pas l'accomplissement de la violence qui lui est immanente.

i. *Pushover* (Richard Quine, 1954)

Réalisation : Richard Quine / **Scénario** : Roy Huggins / **Photographie** : Lester White / **Montage** : Jerome Thoms / **Musique** : Arthur Morton / **Production** : Jules Schermer, Philip A. Waxman / **Société de production** : Columbia Pictures / **Durée** : 88 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Fred MacMurray, Kim Novak, Philip Carey, Dorothy Malone / **Date de sortie (États-Unis)** : 6 Août 1954.

Pushover, dans lequel Fred MacMurray incarne le policier Paul Sheridan, instaure l'ambiguïté de son personnage principal par surprise. Surprise en regard de l'acteur d'abord, qui s'il avait été célébré dix ans plus tôt dans *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, Billy Wilder, 1944), n'en restait pas moins principalement un acteur de comédie – ces deux longs-métrages sont d'ailleurs les seuls de toute sa carrière qui soient à proprement parler des films noirs. Surprise narrative ensuite, lors d'une séquence qui vient éclairer rétrospectivement l'ouverture du film, juste après que l'inspecteur ait fait la connaissance de Lona McLane (Kim Novak, pour sa deuxième apparition à l'écran, la première d'importance).

Tout débute en effet par la rencontre des deux personnages selon une situation que le spectateur pense des plus classiques, la jeune femme (fatale) usant de ses charmes avec succès sur Sheridan, tandis qu'il l'aide à réparer sa voiture. Pourtant, la séquence qui prend place ensuite explicite que c'est en réalité le policier qui menait la danse (du moins à ses yeux), en travaillant à se rapprocher de Lona sur ordre de ses supérieurs dans le but d'obtenir des informations sur un de ses anciens amants. Cette révélation initiale, que l'acteur déploie sans emphase particulière, comme s'il s'agissait d'une simple routine pour l'inspecteur, installera d'entrée un doute : la sensation que ce qui caractérise le personnage incarné ici par MacMurray se loge dans l'indicible, et que tout est envisageable derrière le masque froid que l'acteur appose au policier.

La stature, le corps puissant et la carrure large de Fred MacMurray, la ligne rectangulaire extrêmement dessinée de son visage, son œil emplis d'affirmation, sa mâchoire ample et ses pommettes saillantes, son nez aussi court que droit, son front

dégagé et lisse, sa gestuelle limitée, son expressivité retenue et sa voix à l'avenant, composent en effet un être de fiction d'abord épais d'inaffabilité, dense de confiance, et compact d'assurance, mais conjointement sans conviction concrète dans la présence. Rien ne semble pouvoir traverser ou déstabiliser Sheridan, rien ne paraît en mesure de le faire vaciller, en même temps que rien de singulier ne l'habite. Sous le couvert d'un physique imposant dans sa puissance d'occupation du cadre, dans le poids qu'il propose au personnage, une contenance se déploie à partir du corps et du visage, rappel l'un de l'autre, mais qui délivre un sentiment de creux. Cette rigidité n'est ornée que de quelques regards, MacMurray laissant lisible le contenu de ses yeux, et de poses parfois décontractées, qui viennent assouplir l'effet monolithique de l'ensemble, et tempérer l'aspect massif du personnage.

Par là s'opère une mise à distance, comme le veut l'archétype auquel l'inspecteur peut être affilié, ce même si Paul ne se donne pas par le biais de tourments contenus, aussi troublés et dérangeants soient-ils, mais à l'inverse au travers d'une apparente absence d'émotions, d'une volonté sans motif. Ce vide apporté par l'acteur pousse à chercher une vérité à propos du policier. Surface propice à la projection de toutes les hypothèses, facies de résine et corps de marbre, MacMurray oblige le spectateur à tenir Sheridan pour ambivalent. Quand bien même l'inspecteur ne semble faire que son métier et être « du bon côté de la barrière », il n'en demeure pas moins que son rendu à la fois lointain et imposant le laisse en suspens, dans l'attente d'un événement qui viendrait en remplir toute la contenance.



Le masque

Ce qui est ainsi introduit par le physique de Fred MacMurray est encore accentué par le contraste avec la lascivité de Kim Novak/Lona McLane. L'actrice est en effet aussi féline et maniérée que MacMurray est rectangulaire, aussi souple et hantée de passion que son partenaire à l'écran est marmoréen. L'appréhension de cette rencontre par le film, du

fait de l'alternance entre des plans d'ensemble positionnant les corps dans l'espace de manière signifiante, avec des gros plans délivrant l'écart absolu d'expressivité existant entre les deux visages, accentue la dissemblance jusqu'à créer une tension, qui expose toute l'attirance réciproque des deux êtres de fiction, et colore par la même occasion MacMurray/Sheridan de nuances et d'hésitations, l'occupe d'un désir qui vient se loger dans les raccords du montage, l'effet Koulechov soulignant la chose à chaque champ-contre-champ entre les deux acteurs.

La place laissée vacante chez Paul Sheridan va donc se combler au fur et mesure que sa tentation à l'égard de la jeune femme se confirme, jusqu'à opérer une dissolution du masque de l'acteur. L'inspecteur, obsédé par l'argent dont il dit avoir manqué toute son enfance, va alors décider avec l'aide de Lona de récupérer la somme que possède le gangster avec lequel le personnage incarné par Kim Novak est en relation, et que recherchent les policiers. Se révèle ici le point névrotique de Paul, qui manifeste incidemment la possibilité toujours ouverte de la corruption, même au sein de la police, et donc d'un dévoiement du pays, dont le détournement de la persona de Fred MacMurray peut en un sens être perçu ici comme l'écho métaphorique. S'en suivra l'obligation pour les deux amants de se jouer de la mafia comme des forces de l'ordre, non sans conséquences, puisque Sheridan abattra un de ses collègues ayant compris la supercherie. Mais c'est dès la décision de l'inspecteur de se rapprocher de la jeune femme, et parallèlement de basculer dans le crime, que les actions de jeu de MacMurray se feront plus nombreuses, et conjointement plus explicites.

Les déplacements d'abord, deviennent plus rapides. Le corps sort de sa massivité pour dégager quelque chose de nerveux. MacMurray/Sheridan fait régulièrement les cent pas, la captation de dos permettant au spectateur de projeter toute l'anxiété qui parcourt le personnage. L'imperméable, qui statufiait la silhouette et que l'acteur ne quittait pas dans le premier tiers de *Pushover*, disparaît à plusieurs reprises, avec pour effet de laisser transparaître un physique moins assuré et moins massif. Dans le même ordre d'idée, le chapeau est aussi ôté de temps à autre, autorisant un accès plus libre au faciès de MacMurray. Le geste d'amener les doigts vers le menton revient périodiquement, traduisant le doute et la fébrilité. Le personnage ne cesse d'allumer des cigarettes, et les mains plongent plus souvent dans les poches, comme pour y chercher une assise, en particulier lorsque Paul est confronté à la méfiance de ses collègues. La voix s'accélère, le

timbre de l'acteur s'intensifie, et se déploie un sentiment d'urgence de plus en plus fréquent, alors que certains mots sont brusquement beaucoup plus appuyés.

Surtout, l'expressivité se débride. Les sourcils remontent régulièrement en cas de danger, ou s'abaissent au contraire avec suspicion, la gorge se contracte au passage de la salive, la peur se lit à de nombreuses reprises sur le visage de l'acteur, tête reculée et mâchoire crispée, ainsi que la panique, à la toute fin du film, alors que Sheridan cherche désespérément à récupérer sous les tirs de la police l'argent qu'il a dérobé. La déception amère, enfin, survient quand au moment de mourir, l'inspecteur déclare à Lona McLane : « Peut-être que nous n'avons pas besoin de l'argent après tout⁴⁷ ? », Fred MacMurray plissant les yeux dans le dernier soupir du personnage tandis que la réplique lui échappe, tremblante. Toutes les failles de Paul apportées par le jeu diluent la distance qui séparait le spectateur de l'inspecteur. Les fissures, qui deviennent peu à peu béantes, la confrontation avec Novak/McLane, et le basculement vers un être prisonnier de sa volonté de richesse, jusqu'à ne pas voir l'amour réciproque qui le lie à Lona, ont pour conséquence d'humaniser le policier en dépit de ses crimes.



Dissolution

Partant de quelque chose de vacant dans le corps comme dans le visage, pour mieux l'habiter au fur et à mesure qu'avance le récit, Fred MacMurray propose donc ici un personnage dont la trajectoire rejoint bien celle de l'archétype qui fonde la persona de

⁴⁷ « *Maybe we didn't need the money afterall ?* »

Ryan. Le passage de la puissance à l'inquiétude, de l'assurance au doute, de l'affirmation à la panique, de la retenue lasse à la violence : tout cela opère au travers d'un choix aussi instinctif qu'incompris par le personnage. Désir, amour et argent se superposent dans la confusion, et s'éclairent de la façon dont l'acteur infléchit son jeu après le passage de Paul de l'autre côté de la loi. MacMurray travaille le délitement en faisant fondre la cire du masque dont il se recouvre d'abord, et la rupture propre à la typification d'intervenir par glissement. Au contact de Novak/McLane, se réchauffent en effet des tourments auxquels Sheridan ne se savait pas soumis, et par la rencontre entre les personnages qui est aussi une rencontre actorale, le policier se transforme en antagoniste complexe, à la fois dépassé et conscient de ses actes, volontariste et apeuré, figure tragique dont les mauvaises décisions auront néanmoins pour conséquence d'en bouleverser la subjectivité.

j. *Human Desire* (Fritz Lang, 1954)

Réalisation : Fritz Lang / Scénario : Alfred Hayes / Photographie : Burnett Guffey / Montage : Aaron Stell / Musique : Daniele Amfitheatrof / Production : Lewis J. Rachmil / Société de production : Columbia Pictures / Durée : 89 minutes / Format : 35 millimètres noir et blanc / Interprétation : Glenn Ford, Gloria Grahame, Broderick Crawford / Date de sortie (États-Unis) : 6 Août 1954.
--

Jeff Warren, un cheminot qui revient de la guerre de Corée après trois ans passés sur le front⁴⁸, rentre aux États-Unis désireux de reprendre une vie simple. Il va pourtant se retrouver pris entre les deux époux d'un mariage tourmenté, celui de son supérieur Carl Buckley (Broderick Crawford), agressif et paranoïaque, et de sa femme Vicki (Gloria Grahame), dont il tombe sous le charme, mais dont les sentiments à son encontre resteront toujours ambigus. Le personnage ici incarné par Glenn Ford est donc principalement caractérisé par son hésitation entre deux mondes : d'un côté celui du travail quotidien, avec la réappropriation d'une vie civile qu'il souhaite la plus paisible possible ; de l'autre une plongée dans les méandres d'un désir trouble, qui se donne par l'intermédiaire de sa fascination pour Vicki, désir qui le poussera à mentir au cours d'un procès pour protéger la jeune femme, puis à envisager d'assassiner son mari. Ces deux mondes, l'acteur va les porter par le jeu, en même temps que son appréhension par le film soulignera sans cesse la

⁴⁸ Il est à noter que le père de Glenn Ford était conducteur de train, et que l'acteur participa à la Seconde Guerre mondiale en tant que garde-côte, sans quitter le territoire des États-Unis. En 1967, il effectuera par contre différentes missions au Vietnam au cours de la guerre, après s'être porté volontaire (*cf.* BURROUGHS HANNSBERRY Karen, *op. cit.*, pp.241-247).

dichotomie qui habite Warren en fonction de l'univers qu'il parcourt, avant que le personnage ne doive finalement décider entre ces deux chemins inconciliables.

Le cheminot est d'abord introduit au spectateur via son métier, par une tonalité documentaire qui se déploie grâce à de multiples plans montrant Glenn Ford sur fond de décors réels, ainsi que par une série de séquences s'arrêtant sur le fonctionnement du dépôt où Jeff passe une partie de son temps. Le costume endossé par l'acteur (casquette et combinaison de travail) est à l'avenant, et la multiplication des gestes de Ford en lien avec l'activité professionnelle du personnage (déplacement de manettes, surveillance du bon fonctionnement de la locomotive, échanges avec ses collègues) complète le rendu vraisemblable de l'ensemble. Le corps se fait par ailleurs abordable, les mouvements ne semblent pas contraints, même si Warren porte encore au début du film son lourd paquetage militaire, symbole d'une guerre qu'il n'a pas tout à fait quittée. L'expressivité est rythmée par un large sourire, et bien que tous les personnages croisés par Jeff lui rappellent sans cesse qu'il revient de l'armée, la voix reste tranquille et posée, les répliques étant prononcées sur un ton détaché.

C'est donc une série d'affects positifs que propose Glenn Ford dans le cadre de cet univers, quand bien même le passé proche du cheminot paraît rôder dans l'œil de l'acteur, où s'inscrit parfois une mélancolie vague, une forme de fatigue, comme il se dégage un certain abattement du dynamisme restreint qu'il octroie à ses déplacements. Les gestes crédibles, les postures, les sourires, et les quelques bons mots pour la famille qui le loge avec bienveillance, font du monde attendant à la vie quotidienne un havre de paix, et Jeff Warren s'orne d'une humanité humble, à laquelle le spectateur peut se rattacher. Même après sa rencontre avec Vicki, la scène au cours de laquelle le cheminot exprimera pour la première fois ses sentiments à la jeune femme verra Ford n'être habillé que d'un simple blouson, prendre des poses détendues, user d'une expressivité empreinte de douceur et d'un timbre de voix rassurant, alors que le dépôt ferroviaire qu'ils arpentent de nuit pourrait se faire lugubre. C'est Vicki qui fera glisser la conversation vers le morbide (« C'est difficile de tuer un homme⁴⁹ ? »), avant que Ford/Warren ne l'interrompe par un sourire gêné, éloignant ainsi les interrogations sur son passé.

Le champ du quotidien est donc pour le personnage celui de l'honnêteté, de l'authenticité de ce qu'il vit et ressent, d'un réel non feint construit à destination du

⁴⁹ « *Is it difficult to kill a man ?* »

spectateur pour que s'en exhale un sentiment de normalité, que rendent aussi bien l'acteur que les décors dans lesquels il évolue ou leur photographie. L'insertion de Glenn Ford à cet ensemble se fait sans emphase particulière. Les gros plans interviennent peu, et l'acteur cherche plutôt à se fondre dans l'image, loin de toute apparition en majesté, en tentant de rendre sa survenance à l'écran la plus cohérente possible avec le tableau ainsi dressé du milieu « naturel » de son personnage. Seule la musique, régulièrement trouble et agitée, annonce le drame à venir, instaurant un décalage avec ce qui se dégage d'une telle tonalité, et suggère l'existence de quelque chose de plus souterrain derrière le bâti qui sert d'ouverture à *Human Desire*.



Le quotidien comme environnement positif

Par-delà ce monde ordinaire se dissimule effectivement un autre monde, envers ténébreux qui surgit de manière inattendue, notamment par l'emploi du train non plus comme élément servant à l'inflexion documentaire de la fiction, mais comme espace propice à la mise en place d'un suspense proprement cinématographique⁵⁰. Les wagons deviennent ainsi le lieu d'un meurtre, le mari de Vicki y assassinant l'ancien amant de sa femme, et ce même train qui livrait au spectateur Ford/Warren dans son quotidien fera aussi office de décor à la première apparition « noire » du personnage. L'acteur porte alors en effet un costume sombre qui en dessine toute la stature, le visage est surmonté d'un

⁵⁰ On pense notamment à des films tels que *Ministry of Fear* (*Espions sur la Tamise*, Fritz Lang, 1944), *Strangers on a Train* (*L'Inconnu du Nord-Express*, Alfred Hitchcock, 1951) ou, pour rester dans la filmographie de Robert Ryan, *Berlin Express*.

chapeau venant durcir le regard, et il tient une cigarette qu'il fume avec détachement – ce n'est plus la cigarette prolétaire du cheminot.

Cette translation d'un univers à l'autre est abrupte, inscrite dans l'ellipse du montage, comme pour mieux faire ressentir toute la distance qui les sépare. Le train, dont la captation documentaire se retrouve corrompue par une série d'effets propres au film noir, fait le lien entre les deux. Il y a conjointement une certaine violence dans ce surgissement, lorsque Glenn Ford se donne ainsi loin de l'aspect commun et abordable qu'il propose alternativement de son personnage. Comme si ce dernier avait subitement disparu, était devenu un autre, et que l'acteur incitait le spectateur à rencontrer un être de fiction nouveau et bien plus distant. S'opère ici une cassure, et Ford d'inscrire Warren à l'écran dans toute son ambivalence, de composer le personnage en s'appuyant sur un registre de jeu qui atteste de la dualité qui l'habite et qu'il habite.

L'œil se fait plus affirmatif et plus froid, perçant et tourmenté, voire menaçant. Les sourcils sont plus souvent crispés et se contractent plus volontiers, pendant que la mâchoire se resserre et que les sourires s'effacent. Les lèvres sont moins mobiles, le faciès plus grave, plus enfoncé, comme en réserve. Les gestes ne tiennent plus du crédible, mais d'un champ signifiant : ils pèsent, se matérialisent avec parcimonie et dans un contrôle absolu, deviennent plus évocateurs, et tranchent avec la spontanéité du registre précédent. La voix se tend, mi-charmeuse, mi-sarcastique, et l'intonation du timbre s'enrobe de multiples sous-entendus sinueux, éloignant la banalité et l'enjouement. Le corps, enfin, se densifie, pour s'offrir au travers de différentes poses qui indiquent une présence presque menaçante d'aplomb, à laquelle rien ne peut ni ne doit échapper. Glenn Ford est aussi fréquemment montré de dos, laissant le soin à l'imagination du spectateur de projeter les angoisses qui hantent le cheminot.

Le travail corporel de l'acteur est d'ailleurs particulièrement visible lors de la scène où Jeff rentre chez Vicki avec cette dernière, alors que le conducteur de train vient de comprendre la gravité de son mensonge face au tribunal qui statuait sur le crime commis par Carl, et dont la jeune femme s'est rendue complice par défaut. Ford, les mains dans les poches, enracine avec puissance son personnage au sol, le maintient dans toute sa raideur sans aucun déplacement. Seule la tête pivote, pour permettre au regard de suivre Gloria Grahame avec insistance. Le plan qui les montre tous les deux en pied est d'une longueur inhabituelle, et rend compte de l'impossibilité pour la jeune femme d'échapper à la présence accusatrice de l'homme, quand bien même l'actrice transmet la tentative de

Vicki de se soustraire à la situation par toute une série de gestes crédibles (elle enlève ses gants, puis son chapeau, se recoiffe, et enfin se retourne pour traverser la pièce et aller chercher un verre). De façon concomitante, à aucun moment Glenn Ford ne déploie l'once d'une hésitation dans la structure qu'il appose à Warren, colonne inflexible au centre du cadre, qui organise tout l'espace de l'écran. Le contraste amené de la sorte avec le jeu de l'actrice lors de cette scène, et à échelle du film avec la caractérisation du cheminot, délivre toute la violence susceptible de travailler Jeff Warren en fonction de l'univers avec lequel il entre en symbiose.

Ce second univers, auquel correspond ce « second » personnage, est aussi celui de la nuit et des espaces claustrophobiques. Glenn Ford est sans cesse dissimulé par les ombres, prisonnier des petites pièces d'appartements dans lesquels Jeff semble à l'étroit, travaillé par un éclairage expressif à l'opposé de la lumière vive qui le délivre en conducteur de trains. Ford/Warren évolue parfois au milieu d'un brouillard dense, comme à l'instant où il longe le quai sur lequel il croisera Vicki et son mari à la descente du train dont les époux s'échappent ; où bien lorsqu'il allume une cigarette, et que son visage reste un long moment immobile derrière le nuage vaporeux de la fumée qui sort de sa bouche. Tout l'environnement dans lequel est plongé l'acteur, comme tous les opérateurs cinématographiques qui en dessinent l'apparition, contribuent donc à étayer concrètement l'esprit embrumé du personnage, pris dans un égarement au sein duquel les questions de l'amour et de la justice sont recouvertes par celles du désir et du crime, sans que Jeff Warren veuille d'abord l'admettre, ce jusqu'au point où il envisagera d'éliminer Carl.

La séquence qui en témoigne n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle où Joe Parkson (Robert Ryan) dans *Act of Violence* tente de parachever sa quête de vengeance à l'encontre de Frank Enley (Van Heflin). Comme dans la conclusion du film de Fred Zinnemann, on suit un personnage de nuit dans un dépôt ferroviaire, par une succession de plans larges et de plans plus rapprochés. La résolution de l'événement est toutefois masquée dans *Human Desire*, et l'on comprendra plus tard que Warren a refusé de se transformer une fois de plus en meurtrier, et donc à introduire le geste central de la guerre dans le présent de sa vie civile – ce que lui reprochera plus tard Vicki⁵¹. Or un indice d'ordre graphique est proposé en amont de cette scène par le costume, celui-ci témoignant des contradictions qui traversent le cheminot en cet instant décisif. Glenn Ford porte en

⁵¹ « Tu as déjà tué ! » / « *You've killed before !* »

effet le chapeau du film noir, mais est parallèlement vêtu du simple blouson avec lequel s'habille Jeff dans la vie de tous les jours, symbole de l'hésitation du personnage entre les deux mondes qui polarisent son existence, alors qu'il doit faire un choix sans retour possible. En refusant de se résoudre à ce crime, et en exposant à Vicki le pourquoi de sa décision, Warren est finalement orienté comme une figure positive, non sans que le film ait fait montre du caractère trouble de son protagoniste principal, tenant de la sorte éloigné tout manichéisme, proposant une équivoque que porte et supporte l'acteur par les variations de jeu dissociatives qu'il s'applique à déployer.



Visitation du « noir »

Comme souvent en regard de la typification dont le personnage est issu, la question que porte Jeff Warren dans *Human Desire* est donc celle de la destination de la violence qui le hante, et qui est en l'occurrence héritée de la guerre de Corée. Proposant deux univers qui se reflètent, le film se construit sur une dichotomie qui à la fois renforce le travail de l'acteur, et est renforcée par celui-ci. Glenn Ford y compose presque deux êtres de fiction que tout oppose, usant d'un registre crédible pour délivrer le premier, et apportant au second un ensemble d'actions de jeu significantes, plaçant ainsi entre les deux la vérité de l'*average man* qu'il incarne, puisque même après le choix conclusif de Jeff Warren en faveur d'une vie simple, le spectateur ne pourra s'empêcher de s'interroger sur ce qui reste en lui de son désir tourmenté pour Vicki.

B - Résurgences et divergences

Ces dix personnages confirment l'existence de grands traits propres à l'archétype « névrosé », laissant entrevoir, au-delà du cas de Robert Ryan, les possibilités qu'il offre, et qui infusent les êtres de fiction qui s'y rapportent. Non que chacun de ces personnages embrassent toutes ces possibilités à la fois (le « rôle » au sens cinématographique du terme est un corpus, et il n'est pas nécessaire d'en mander la totalité pour rendre la figure lisible), mais tous sont traversés par un certain nombre de caractéristiques prélevées depuis l'archétype. C'est ce qui permet de les identifier en dépit de leur multiplicité, et contribue pour part (puisque des opérateurs comme la photographie, le scénario ou encore la musique ont une responsabilité essentielle dans le processus) au fait que des films qui ne sont qu'à la périphérie du film noir (*The Two Mrs. Carroll*, *The Lost Weekend*) peuvent être rapprochés du genre par l'intermédiaire de leur protagoniste respectif.

Ce que confirment aussi ces dix personnages, c'est que la typification se fonde minimalement sur deux étapes, dont on pourrait dire qu'elles constituent la dialectique matricielle de l'archétype. Ces deux étapes, tous les acteurs auront à les prendre en charge à un moment donné. Il y a d'abord l'effet de distanciation, qui institue un problème d'ordre identificatoire à destination du spectateur, que ce soit par l'ambiguïté, le doute, l'isolement, la solitude, ou encore les interrogations qui traversent les personnages (et qui les empêchent de jamais apparaître en héros « complets »). Il y a ensuite la question de la césure, cet instant de basculement qui peut en passer aussi bien par l'égarement résultant d'un désir incompris, par une plongée dans la folie du fait de la participation à une guerre, par une volonté criminelle non maîtrisée, ou par une forme de dépendance. Cette bascule va dévoiler plus ou moins nettement ce qui se cache derrière la mise à distance (c'est le cas dans *Laura*, *The Two Mrs. Carroll*, *Niagara*, *Pushover*, *Out of the Past* et *Road House*), ou bien au contraire, placer en retrait un personnage qui était initialement plus proche du spectateur (comme dans *In a Lonely Place*, *Human Desire*, *The Postman Always Rings Twice* et *The Lost Weekend*).

Autrement dit, l'enjeu est toujours celui d'une révélation (qui peut aussi bien positiver que livrer en antagoniste l'être de fiction), par une plongée dans l'ambivalence du personnage, visant à en dévoiler la nature profonde – le processus n'étant pas sans lien avec ce que l'on a nommé « la destination de la violence » chez de nombreux personnages qui émaillent la filmographie de Robert Ryan. C'est donc depuis ces deux aspects

essentiels de la typification que l'on tentera de synthétiser⁵² les propositions qu'en donnent les neufs acteurs ici convoqués, afin de les identifier en vis-à-vis de celle de Ryan lorsque celui-ci se trouve dans une configuration similaire. En essayant de retrouver des films ou des fragments de films qui puissent se répondre, il s'agira de rendre perceptible quelles résurgences ou quelles divergences traversent alors le jeu de chacun.

a. Dana Andrews

Dans *Laura*, la mise à distance est délivrée par Dana Andrews au travers de jeux de regard (en témoigne son refus de croiser celui de ses partenaires à l'écran durant toute la première moitié du film), ainsi que par des gestes en décalage avec l'investissement qui devrait pourtant habiter le personnage du fait de son statut de policier. Contrairement à Robert Ryan, qui compose l'isolement par la force émanant de sa carrure, Andrews louvoie, opte pour un corps en quelque sorte « passager ». Quand le premier délivre une puissance contrainte, le second s'efface, tout en attirant l'attention sur son personnage par une attitude détachée, notamment via la manipulation d'objets hors contexte (le jeu en bois avec les petites billes). L'expressivité reste en retrait, comme si Mark McPherson se cachait, et cachait quelque chose, alors que Ryan reste immanquablement présent, même lors des séquences où son personnage cherche à s'échapper d'une situation. C'est le cas lors des scènes en partage avec Joan Bennett et Charles Bickford dans *The Woman on the Beach* par exemple, ce malgré l'utilisation d'un accessoire, en l'occurrence une casquette.



Robert Ryan dans *The Woman on the Beach* et Dana Andrews dans *Laura*

⁵² Une comparaison approfondie du jeu des acteurs dans le film noir nécessiterait un travail conséquent à lui tout seul, d'où l'utilisation du terme « synthétiser ». Ne seront ici délivrées que quelques pistes, en prenant la filmographie de Robert Ryan comme point de repère.

La transformation de l'inspecteur MacPherson ne se donne par ailleurs pas dans une cassure elliptique comme dans le film de Jean Renoir (qui fait lui aussi apparaître telle un fantôme la femme désirée, mais par d'autres moyens et avec d'autres conséquences). Le personnage d'Andrews passe en effet plutôt par un glissement, que prépare la scène de transition entre les deux actes du long-métrage : c'est un rêve éthéré qui va lui apporter à son réveil une expressivité retrouvée, un timbre affermi, et un corps plus présent. Surtout, l'abandon des gestes « inutiles » vient signifier une implication nouvelle de l'inspecteur, ce qui le rapproche du spectateur. C'est donc la contradiction avec les actions de jeu mises en place dans le premier acte du film qui va rendre lisible ce changement, et par le registre réagencé de Dana Andrews que les conséquences de la césure chez le personnage seront données à voir. Le policier apparaît dès lors comme investi d'une mission, semble renaître par amour, et les opérateurs cinématographiques aident à cette nouvelle composition, au travers des gros plans, de la photographie et du montage – un peu à l'image de ce qu'il advient à Robert Ryan/Jim Wilson dans *On Dangerous Ground* après sa rencontre avec Lupino/Malden, Andrews/McPherson entre dans le rêve pour en ressortir en homme changé. Or dans les deux films, il faudra bien un retournement complet des effets du jeu pour confirmer la direction radicalement neuve que prend le personnage.



Robert Ryan dans *On Dangerous Ground* et Dana Andrews dans *Laura*

b. Humphrey Bogart

1) *The Two Mrs. Carrol*

Dans *The Two Mrs. Carrol*, pour maintenir le caractère continuellement trouble de son personnage jusqu'au point de son explosion de démence, Humphrey Bogart en passe majoritairement par une série de gestes inquiétants, souvent prélevés au cœur du

crédible (le pouce sur le verre de lait), auxquels s'ajoute une expressivité torturée, renforcée par la tonalité gothique du film. Il y a néanmoins, dans la volonté inhabituelle de la part de l'acteur de faire ressortir sa carrure, une contenance tendue et affirmative, d'où se dégage quelque chose qui n'est pas sans rappeler ce que propose Robert Ryan dans le cadre de sa persona. Similairement, Bogart place sa voix en retrait, en retient certains mots, en contracte le timbre, pour mieux la laisser surgir lors des instants de colère. Cette alliance entre corps et voix, bien qu'elle se donne sur un mode mineur dans le processus de caractérisation de Geoffrey Carroll, reste présente tout au long du film, et peut être placée dans la lignée de ce que travaille Ryan dans *Caught*, la comparaison valant d'autant plus que les deux œuvres prennent place dans un décor approchant (un manoir isolé), et racontent l'un et l'autre l'histoire d'un couple dont l'homme tourmente la femme.



Robert Ryan dans *Caught* et Humphrey Bogart dans *The Two Mrs. Carroll*

Cependant, là où le film d'Ophüls s'appuie sur des perspectives soutenues et un recul physique de Robert Ryan pour souligner la distance dans laquelle se maintient Smith Ohlrig, celui réalisé par Godfrey se veut plus proche de l'être de fiction, les gros plans venant chercher à intervalle régulier tout ce que Bogart peut traduire d'affects en lien avec la possession. Dans *The Two Mrs. Carroll*, c'est d'ailleurs une expressivité de plus en plus proche de la folie, et au bout du compte l'apparition « en Dracula » de l'acteur, qui parachèvent le caractère du personnage, et en transmettent le basculement. Le tout évoque alors plutôt ce qui se passe avec Ryan dans *Beware, my Lovely*, où Howard Wilton est rendu au spectateur entre expressivité et apparition en créature purement filmique, capable de jaillir dans l'image de façon inattendue. On retrouve au demeurant chez Humphrey Bogart dans *The Two Mrs. Carroll* la même contraction de la mâchoire, et la même perte du regard, que celles qu'imprime Robert Ryan au personnage de Wilton.



Robert Ryan dans *Beware, My Lovely* et Humphrey Bogart dans *The Two Mrs. Carroll*

2) *In a Lonely Place*

Dans *In a Lonely Place*, l'écart avec le personnage se déploie à partir de la persona d'Humphrey Bogart, dont l'assombrissement progressif par divers surgissements de violence favorisera la caractérisation équivoque. Si Dixon Steele est présenté comme un solitaire, il a d'abord l'excuse de la posture d'artiste. De même, son tempérament emporté, s'il est présent dès le début du film, est donné à voir lors d'une bagarre, alors que le scénariste défend un des ses amis. Loin du monolithisme corporel de Robert Ryan, induisant que quelque chose pèse en amont chez le personnage, l'acteur de *Casablanca* use bien au départ de ce que le public connaît de ses précédentes apparitions, et qui se positionne à mi-chemin entre cynisme désabusé, et décontraction attentive, du moins aussi longtemps que Dixon ne bascule pas dans la fureur. Bogart joue donc ici d'une proximité avec le spectateur difficilement utilisable par un acteur du statut de Robert Ryan. Gestes, visage et voix participent aussi de ce charisme – toutefois agencé pour mieux ensuite être mis à mal.



Robert Ryan dans *On Dangerous Ground* et Humphrey Bogart dans *In a Lonely Place*

Ce sont dans les séquences où la violence s’empare de Dixon Steele qu’advient quelque chose de Ryan chez Bogart, notamment par l’intermédiaire de l’expressivité. La séquence au cours de laquelle le scénariste d’*In a Lonely Place* s’arrête de nuit au bord d’une route pour s’en prendre à un automobiliste rappelle par exemple fortement celle, dans *On Dangerous Ground*, où Robert Ryan/Jim Wilson roue de coups un malfrat qui refuse de répondre à ses questions. C’est le même fond noir, la même contre-plongée plaçant le spectateur dans la position de la victime, et surtout la même rage soudaine, le même acharnement incontrôlé et déterminé, qui se lit sur le faciès des deux acteurs, et qui se renforce d’une absence complète d’hésitation dans les mouvements (il s’agit aussi du même réalisateur dans les deux cas, ce qui n’a rien d’anodin). Mais si les effets convergent, leurs points de départ sont bien différents. Dans le cas Ryan, le danger est intégré au personnage par le jeu dès le début du film, tandis que l’interrogation face à Dixon Steele procède de l’éloignement de plus en plus évident de la star qui l’incarne.

c. Joseph Cotten

Joseph Cotten propose dans *Niagara* un homme avant tout distant en raison de la solitude à laquelle il est asservi. La séquence d’ouverture du film transmet d’emblée cet aspect du personnage, l’acteur usant d’un corps malingre, déambulant avec difficulté, travaillant un physique fragile et décharné, isolé dans les plans larges. Rien de menaçant dans le corporel au premier abord comme chez Robert Ryan, plutôt une forme d’insécurité chétive. L’appréhension du dos de Cotten tout au long du film se déploie en conséquence aussi d’une autre manière : c’est une surface plus apeurée, plus seule, plus en fuite et moins « séparatrice » que celle de l’acteur principal de *Caught* (pour reprendre un long-métrage qui fait de ce type de convocation un motif visuel récurrent). Le refus du personnage de George Loomis de se laisser approcher vient donc de la fragilité qu’y appose Joseph Cotten, plutôt que d’une massivité. La couleur, très rare dans le genre, ajoute à cet effet. La menace ne surgira que des gestes soudainement violents, du cheminement de ce même corps à travers les ombres, et d’une expressivité capable de passer, entre deux séquences, des regrets inquiets à une détermination vengeresse.



Robert Ryan dans *Caught* et Joseph Cotten dans *Niagara*

Pathétique dans son isolement, parfois même suppliant, il y aura en revanche, à l'instant où Loomis surgira en tueur habité par la pulsion de mort, quelque chose d'ordre ryanesque chez Cotten. Si l'acteur est moins imposant physiquement que celui d'*Act of Violence*, sa façon d'inscrire ici le personnage à l'écran n'est pourtant pas sans rappeler celle de Robert Ryan dans ce film. Ce n'est là certes qu'une des phases de George Loomis, alors que Joe Parkson est caractérisé ainsi sur toute la durée du long-métrage, mais cette figure d'homme anonyme, ancien soldat, habité d'un désir de meurtre, et jaillissant *in medias res* dans le cadre comme s'il était partie prenante du décor (le gris du costume porté par Cotten résonnant dans cette scène avec le gris des piliers qui le jouxtent), y fait inmanquablement écho. L'irruption est d'autant plus puissante dans *Niagara* qu'elle se nourrit du contraste avec les premières apparitions de Loomis : le mélange entre la convocation abrupte de l'acteur et son jeu souligne alors avec force le basculement d'un des êtres de fiction dont on peut noter qu'il est parmi les plus proches de ceux qui forgèrent la persona de Ryan.



Robert Ryan dans *Act of Violence* et Joseph Cotten dans *Niagara*

d. Glenn Ford

Dans *Human Desire*, le caractère avenant du cheminot incarné par Glenn Ford se donne au travers du registre crédible, dont l'acteur use régulièrement au cours du film et tout particulièrement pendant son ouverture. S'il arrive à rendre lisible conjointement une certaine lassitude, une forme de pesanteur ramenée de la guerre de Corée, il n'en reste pas moins qu'il offre là la représentation d'un homme humble, aspirant à un retour vers la vie civile à même de lui faire oublier son passé. Ces gestes en rapport avec une activité professionnelle, ce sont aussi ceux de Robert Ryan dans *Clash by Night*, *The Set-Up*, ou encore *Beware, my Lovely*. L'objectif de transparence est le même, la tonalité documentaire dont se recouvre périodiquement le cinéma américain classique reposant pour une large part sur la capacité des acteurs à s'emparer d'un métier, fût-ce le temps de deux ou trois séquences. Dans le cas présent, Ford s'y attelle avec une précision et une simplicité d'autant plus grande que l'apparition de son personnage « noir » se nourrira du contraste ainsi établi avec le Jeff Warren cheminot.



Robert Ryan dans *Clash by Night* et Glenn Ford dans *Human Desire*

C'est en effet par le surgissement d'un « nouveau » personnage que s'instruit le caractère ambigu de Warren, et qu'est délivrée au spectateur sa psyché tourmentée. L'être de fiction n'est alors plus étayé par le registre crédible, mais par une entrée en scène discrète de l'éloquence dans les actions de jeu. Les gestes de Ford deviennent plus signifiants, le corps plus imposant, l'expressivité plus affirmative, et la voix plus sombre. Il y a d'ailleurs, dans la séquence de confrontation entre Glenn Ford/Jeff Warren et Gloria Grahame/Vicki Buckley, un maintien statufié de l'acteur qui peut se rapporter à la contenance du corps ryanesque, à cette volonté d'imposer le physique en caryatide au sein du cadre, et de construire ainsi un bloc inébranlable. Malgré la différence de carrure entre

les deux acteurs, l'effet reste donc comparable. La césure n'est toutefois pas donnée à voir dans *Human Desire* au sens d'une transfiguration survenant dans un temps fût-il très court. Elle est apparition immédiate de « l'autre » par la disparition du cheminot au détour du montage, comme par le remplacement de la lumière vive au profit des ombres, du détournement du train de sa valeur documentaire vers un espace propice au suspense, ou de l'évanouissement du blouson de travail auquel se substituent un costume noir et un chapeau. Une rupture aussi brutale, agencée au travers d'une opération de disparition et de réapparition, il n'y en a pas dans la filmographie de Robert Ryan. Ce qui s'en rapproche le plus se retrouve peut-être dans *The Woman on Pier 13*, lors des séquences où l'homme d'affaires Brad Collins plonge dans l'univers trouble et gangstérisé du parti communiste américain. L'acteur passe alors de la lumière à la pénombre, et d'une décontraction normée à une compacité au regard fermé, transformant derechef son personnage en un être de film noir avec l'aide de la photographie et du décor.



Robert Ryan dans *The Woman on Pier 13* et Glenn Ford dans *Human Desire*

e. John Garfield

Dans *The Postman Always Rings Twice*, John Garfield travaille avant tout son personnage par le prisme de la sincérité. Une sincérité humble, qui se déploie sans appareil du point de vue du jeu, au travers de peu de gestes, d'un corps plutôt en retrait, d'une expressivité peu soutenue, et qui vise à l'empathie. Ce sont les moments de perturbation liés à son désir pour Lana Turner/Cora Smith qui livreront Frank Chambers entre désarroi et égarement, un peu comme si Robert Ryan mêlait une part de son jeu transparent à son jeu en persona, et réussissait à faire que son visage adouci rencontre une expressivité plus affirmative. Il y a par ailleurs dans le regard de Garfield quelque chose du Ryan de *The Woman on the Beach* dans les scènes en partage avec Joan Bennett, une même fascination

transie, un vacillement similaire. Mais là où Chambers entre finalement en symbiose avec la jeune femme, Scott Burnett restera un être manipulé. Il est d'ailleurs à noter que Robert Ryan ne sera jamais employé dans le film noir pour y incarner un personnage aussi viscéralement lié à une femme : rien qui approche ici le rapport des deux amants, réunis au point de ne former presque plus qu'une seule entité, notamment grâce aux très nombreux gros plans en partage. Certainement la grande taille de Ryan (John Garfield, lui, n'était jamais beaucoup plus grand que ses partenaires féminines), mais surtout son absence de persona réellement positive, ont empêché une telle possibilité.



Robert Ryan dans *The Woman on the Beach* et John Garfield dans *The Postman Always Rings Twice*

La césure intervient à trois reprises dans *The Postman Always Rings Twice*. La première est liée à une contrainte, après que Frank Chambers ait assassiné le mari de Cora, et qu'il se retrouve blessé. L'expressivité de l'acteur plonge alors dans la désorientation, et se trouve d'autant plus lisible que Frank est à ce moment-là donné à voir allongé ou en fauteuil roulant. La deuxième découle de la criminalité et de la violence physique. Elle sera marquée par l'intrusion du gangstérisme dans le film (apparition du sang et des armes), et la métamorphose de John Garfield, se recouvrant d'une rage qui place à distance le personnage. La troisième et dernière césure sera celle de la fin du récit. L'acteur met alors en avant toutes les possibilités du jeu pour proposer au spectateur une ultime vérité à propos de Frank Chambers : l'expressivité s'abandonne à la douleur, à la folie, mais aussi à l'amour ; le corps transmet un étrange sentiment d'apaisement ; la voix revient avec douceur dans le présent ; et le geste, en particulier celui passant par un élément du décor à l'instant où Garfield touche le mur de la cellule de Chambers, surgit pour dire une fragilité. Une telle caresse, qui crée un écart avec tout ce qui a été transmis du personnage jusqu'alors, n'est pas sans rappeler la scène dans *On Dangerous Ground* au

cours de laquelle Robert Ryan/Jim Wilson effleure l'arbre du salon de l'aveugle incarnée par Lupino, geste qui offre similairement une découverte du protagoniste principal au spectateur, la possibilité d'une tendresse qu'il pensait pourtant définitivement absente.



Robert Ryan dans *On Dangerous Ground* et John Garfield dans *The Postman Always Rings Twice*

f. Fred MacMurray

Fred MacMurray quant à lui crée d'abord un vide émotionnel pour caractériser l'inspecteur Paul Sheridan, en partant d'un corps à la puissance affirmative, qui occupe graphiquement l'écran un peu à la manière de celui de Ryan (les carrures des deux acteurs étant approchantes), mais qui semble cependant exister en dehors de toute subjectivité, de toute motivation interne saisissable. Le côté monolithique est certes moins prononcé chez MacMurray, qui met en place certaines poses, certains regards ou certains gestes dans le but d'affiner la massivité, mais se construit pareillement un masque à partir du corporel, inscrivant dans le lointain l'être de fiction. Une vacuité se dégage de ce fait du personnage, et s'il y a bien questionnement et attente, c'est dans l'optique de savoir ce qui va pouvoir lui donner vie, faire sens à ses yeux, et l'atteindre suffisamment pour que l'argile qui façonne le visage de l'acteur dans la première partie du film se fissure enfin. Il y a là une ressemblance avec l'appréhension du personnage de Ryan dans les toutes premières minutes de *Day of the Outlaw*, le faciès sans cesse caché – même si par la suite, Blaise Starrett se recouvre d'affects plus rapidement que le policier de *Pushover*, bien qu'il faille noter que c'est aussi une femme (Tina Louise/Helen Crane), qui sera à l'origine de la « découverte » du personnage.



Robert Ryan dans *Day of the Outlaw* et Fred MacMurray dans *Pushover*

Car c'est bien l'intervention de Kim Novak/Lona McLane dans *Pushover* (associée à la présence de l'argent) qui viendra non pas fendre l'armure de Fred MacMurray, mais la remplir, et dans le même temps, mettre en route les actions de jeu. La rencontre entre les deux acteurs participe du basculement de Sheridan, et le visage de MacMurray, que le spectateur pensait inatteignable, se libère de sa rigidité. Les gestes traduisent parallèlement à la fois la volonté, la désorientation et la panique, tout en s'installant peu à peu à partir d'un corps qui se déplace plus nerveusement, et d'un dos qui survient à l'écran avec plus d'insistance. Un peu comme dans certaines séquences d'*Odds Against Tomorrow*, le crime appelle la peur, et la conjonction de la volonté de richesse et du désir aura pour conséquence de faire transiter une forme de frayeur chez le personnage. Frayeur inattendue, et qui s'inscrit chez un acteur soudainement plus habité.



Robert Ryan dans *Odds Against Tomorrow* et Fred MacMurray dans *Pushover*

g. Ray Milland

Ray Milland dans *The Lost Weekend* part à l'inverse d'une effusion du jeu, loin de toute retenue ou de toute raideur. Les gestes sont foisonnants, l'expressivité souple et la voix malléable, l'ensemble tendant en un premier temps à rendre Don Birnam

charismatique (charisme qui est aussi celui de la star), malgré l'alcoolisme du personnage, et donc malgré l'ambiguïté qui en découle. Seuls quelques instants de poses inscrits au cœur de la variété des actions de jeu viendront annoncer le drame à venir. Rien de vraiment similaire dans la persona de Robert Ryan ne rejoint une telle composition, cette dernière ne pouvant être comparée qu'à des apparitions comme celle de *God's Little Acre* par exemple. Car c'est bien ce que l'on a nommé le « burlesque » chez Ryan dont use ici Milland, soit un rendu ostensible des propositions physiques, qui à la fois interrogent et rapprochent le spectateur. Ray Milland n'était du reste pas spécifiquement un acteur de films noirs⁵³, et de tous les longs-métrages convoqués ici, *The Lost Weekend* en est certainement le plus éloigné⁵⁴. Le troisième acte du film, qui verra Milland user de son corps pour signifier la rupture psychique qui advient chez son personnage, incite néanmoins à inscrire ce dernier comme gravitant dans l'ombre de l'archétype névrosé.



Robert Ryan dans *God's Little Acre* et Ray Milland dans *The Lost Weekend*

Cette introduction du corps dans le rendu du personnage est en effet ce qui va progressivement mettre à distance le spectateur, au fur et à mesure que Don plonge dans la dépendance, jusqu'à ne plus pouvoir rien entreprendre d'autre que de chercher à la satisfaire. La pliure concrète de l'acteur fait alors écho au jeu de Robert Ryan, au sens où ce dernier utilise lui aussi la soumission soudaine du corporel à la gravité pour accompagner la défaillance mentale de certains de ses personnages (c'est par exemple le

⁵³ Il n'est d'ailleurs pas cité dans l'ouvrage de Karen Burroughs Hannsberry (*Bad Boys : The Actors of Film Noir*, Jefferson, McFarland, 2003), qui référence pourtant pas moins de quatre-vingt-quatorze acteurs.

⁵⁴ Sans pour autant en être totalement disjoint. Comme le note Jean-Loup Bouquet dans *Le Cinéma américain : 1895-1980* (Paris, Presses Universitaires de France, 1983) : « Le film noir est pendant les années quarante aussi varié qu'omniprésent. Avec les adaptations de Chandler et Cain, on est dans le domaine le plus américain et le plus contemporain. Il en va de même avec *The Lost Weekend* (*Le Poison*) de Wilder (1945) où la réalité, vue à travers l'alcool, ressemble à celle que voit habituellement Philip Marlowe, le héros de Chandler [...]. » (p.124).

cas dans *Clash by Night*, *The Set-Up* ou encore *Odds Against Tomorrow*). Dans le même temps, les gestes foisonnants disparaissent chez Ray Milland, se retiennent, et on sent un effort pour contraindre l'expressivité, la circonscrire aux affects de l'égaré ou de la douleur. Le visage se marque du reste comme il peut se marquer chez Ryan, par l'apparition d'une barbe et de la transpiration (sans pour autant aller jusqu'à l'écorchement), ainsi que par une coiffure négligée. Il y a donc, au travers de ce travail de dégradation, la volonté de placer en retrait le magnétisme naturel de la star, effet qui opère avec d'autant plus d'efficacité qu'il se construit en regard d'un surjeu évident.



Robert Ryan dans *The Set-Up* et Ray Milland dans *The Lost Weekend*

h. Robert Mitchum

Dans *Out of the Past*, Robert Mitchum transmet d'abord la mise à distance de son personnage par un retrait total des gestes significatifs. Ces mêmes gestes, s'ils sont rares chez Robert Ryan (voire parfois absents lors de certaines scènes de dialogue), et que c'est le corps qui vient le plus souvent faire obstacle entre le spectateur et le personnage, existent néanmoins toujours minimalement chez l'acteur. Pas dans le cas de Mitchum qui, pour caractériser le recul émotionnel de Jeff Bailey, utilise le défaut de cette possibilité de transmission pour livrer quelque chose d'à la fois désabusé et charismatique (dans la mesure où cette lacune a aussi pour effet de dissiper toute peur chez le personnage, et cela malgré les multiples tribulations auxquelles il est soumis). Des inserts expressifs viendront toutefois dessiner par fulgurance le visage si singulièrement connu et reconnu de Robert Mitchum, et ouvriront Jeff à l'émotion, notamment lorsque ce dernier sera confronté à la violence ou à son désir pour le personnage de Kathie. À partir de là se mettent en place les multiples brisures qui viendront humaniser Bailey, et ainsi le rapprocher du spectateur. Cet effet de fissuration, on le retrouve dans la carrière de Ryan tout particulièrement dans

Men in War, à partir de l'utilisation « en gueule » de l'acteur, pour un film au sein duquel il n'use du reste pas non plus d'un large éventail de gestes.



Robert Ryan dans *Men in War* et Robert Mitchum dans *Out of the Past*

Le corps œuvre quant à lui dans *Out of the Past* en accord avec la subjectivité de Jeff Bailey, et se fait colonne à l'image, de la même façon que parfois celui de Robert Ryan, mais en restant ici exempté de tout poids. Il survient en silhouette ondulante, plutôt que comme un point d'ancrage à la pesanteur assumée. Les deux acteurs, de taille équivalente, tirent donc de leur stature deux effets distincts. Dans le premier cas, quelque chose s'impose, dans l'autre, quelque chose s'absente. Robert Ryan déploie un physique absorbant la lumière, là où Mitchum se faufile, et se fait presque invisible lorsque le corps se place en symbiose avec les ombres. Si l'acteur se fait fuyant, cette agilité n'en demeure pas moins le signe d'une désorientation, puisqu'elle traduit une forme de plaisir du personnage à évoluer au cœur de l'univers corrompu qui est le sien. Plutôt que le sentiment d'une lutte, il se dégage donc ici un accord nihiliste entre Bailey et son environnement. Le défaut de conflit du corporel avec l'image, comme le surgissement anachronique du costume « noir » à la fin du film, en sont les signes.



Robert Ryan dans *Odds Against Tomorrow* et Robert Mitchum dans *Out of the Past*

i. Richard Widmark

Le jeu de Richard Widmark dans *Road House* est avant tout fait d'agitation. Il y a chez l'acteur un emballement des déplacements et des gestes, aussi bien signifiants que crédibles (les deux étant du reste parfois superposés), tout comme on constate une malléabilité permanente de la voix, et une élasticité perpétuelle de l'expressivité. Cette agitation est le masque proposé au personnage, celui-ci étant donné à voir au spectateur au plus loin de tout effet de sincérité, puisque Jefty Robbins se ment sur lui-même, comme il ment à tous sur sa véritable nature. Depuis cette composition faisant la part belle à l'effervescence, se déploie une fausse sympathie, un aspect avenant mais hypocrite, qui cache une psyché dérangée. On peut ici faire la comparaison avec les séquences en flashback de *Crossfire*, au cours desquelles Ryan délivre lui aussi le côté menaçant de Montgomery par de telles attitudes – avec deux différences d'importance tout de même : une occupation moindre des actions de jeu dans son cas, et le fait que le spectateur est déjà informé du caractère haineux de l'être de fiction. Même si la chose est plus tempérée chez Robert Ryan, il n'en reste pas moins que dans la façon qu'ont les deux acteurs d'attraper leurs partenaires à l'écran, de faire parler leur personnage ou de le faire se déplacer, on retrouve divers points communs. Les scènes au cours desquelles peut se lire au loin, dans le regard de Ryan, une menace chez Montgomery, peuvent par ailleurs être mises en parallèle avec celles où l'acteur de *Road House*, par un coup d'œil furtif ou un froncement de sourcils soudain, laisse passer le caractère psychotique de Jefty Robbins – avant que n'interviennent le cri, puis le rire, pour signifier la bascule complète du personnage dans la folie.



Robert Ryan dans *Crossfire* et Richard Widmark dans *Road House*

La voix, Richard Widmark l'utilise ici à un niveau d'intensité que Robert Ryan, qui travaillait lui aussi son timbre pour délivrer la brisure chez ses personnages, n'atteint jamais dans toute sa filmographie. Même dans *Crossfire*, à l'instant du second meurtre perpétré par Montgomery par exemple, lorsqu'une explosion de violence verbale accompagne la violence gestuelle, la parole reste audible, ne se couvre pas d'aigus aussi pointus ni d'une stridence aussi grésillante que celles qu'engage Widmark dans le film de Negulesco. Le déchirement chez Ryan ne s'impose pas avec autant de liberté, ne se propage pas avec autant d'indifférence à l'intelligibilité, ni au travers d'une pareille bestialité. La voix reste disposée par et pour les mots, tandis qu'avec Widmark, le cri existe pour lui-même, sans autre intention que l'effet transmis par le son. Il en va de même pour le rire, beaucoup trop spécifique pour trouver dans la carrière de Robert Ryan, ou au demeurant dans la carrière de tout autre acteur, un exemple approchant, quand bien même Ryan rit lui aussi parfois de manière singulière (comme dans *Caught* ou dans *Billy Budd*). L'expressivité rendant compte du sadisme peut par contre être rapprochée, puisqu'il y a dans le regard respectif des deux acteurs une noirceur similaire, tout comme on peut retrouver chez chacun l'action de faire passer sous les arcades un œil fixe, qui marque alors toute la détermination de leurs personnages à aller jusqu'au bout de leur folie, et à en assumer les conséquences morbides.



Robert Ryan dans *Crossfire* et Richard Widmark dans *Road House*

La trajectoire comprise entre distance et césure qui affecte chacun de ces personnages (et en conséquence la dynamique actorale qui les délivre à l'écran) se donne donc de manière très diversifiée en regard de ce qu'en propose Robert Ryan. Soumis à un tel schéma, les acteurs usent en effet chaque fois d'actions de jeu singulières pour individualiser la typification à l'écran. On peut néanmoins constater qu'au cœur de cette diversité, certains gestes, certains emplois du corps, certains traits d'expressivité ou

certaines déclinaisons de la voix, passent de l'un à l'autre, sont repris, réagencés, détournés ou retravaillés, faisant émerger le répertoire nécessaire au rendu de l'archétype. Au constat de cette dissémination, à la vision du ryanesque éparpillé, ou naviguant sans le savoir chez ces neuf acteurs, on peut effectivement dire du jeu qu'il se positionne bien entre variation et répétition vis-à-vis de la typification.

La désorientation expressive de Dana Andrews face à la femme « miraculeuse » dans *Laura* fait par exemple écho à celle de Ryan/Wilson dans *On Dangerous Ground*. Le corps et la voix de Bogart ainsi que son œil possédé dans *The Two Mrs. Carroll* rappellent *Caught* ou *Beware, my Lovely*, et son expressivité habitée de fureur dans *In a Lonely Place* appelle *On Dangerous Ground*. L'apparition de Joseph Cotten en tueur dans *Niagara* n'est pas sans lien avec celle de Robert Ryan dans *Act of Violence*, et l'alternance du geste crédible et du geste signifiant, comme du passage d'un corps au travail à un corps éloquent de densité, proposé par Glenn Ford dans *Human Desire*, se retrouve dans *Clash by Night* ou *The Woman on Pier 13*. Il y a pareillement, dans les tressaillements expressifs de John Garfield puis dans l'abandon de l'acteur à la fin de *The Postman Always Rings Twice*, quelque chose du Ryan de *The Woman on the Beach* ou d'*On Dangerous Ground*. Le physique puissant de Fred MacMurray qui se délite progressivement dans *Pushover* rappelle celui d'Earle Slatter dans *Odds Against Tomorrow*, et la brisure complète et inattendue du corps de Ray Milland dans *The Lost Weekend* tutoie celle entrevue chez le boxeur de *The Set-Up*. C'est enfin le retrait du geste chez Mitchum et son expressivité fissurée qui font le pont entre *Out of the Past* et *Men in War*, ou certains regards sadiques de Widmark auréolés d'éclats de voix qui relient *Road House* et *Crossfire*.

* *
*

Ces contributions, qui constituent autant de déclinaisons, offrent donc des personnages logiquement variés. Variation des acteurs bien sûr, apportant chaque fois quelque chose de différent à l'écran par la simple apparition de leur physique dans le cadre, mais aussi par la spécificité de leur jeu. Variation des films ensuite, qui appréhendent l'acteur en fonction des objectifs de la caractérisation. Variation générique enfin, car si l'on peut dire à propos des genres qu'ils sont voués à la mixité et aux intrusions, et que « toute alliance donne un sous-genre, et que chaque sous-genre peut avoir des sous-catégories⁵⁵ », il paraît dès lors cohérent que la formule s'applique solidairement aux personnages qui les parcourent – particulièrement dans le film noir, « qui est partiellement un genre caractéristique des années quarante, partiellement une ambiance, partiellement une atmosphère transgénérique susceptible de colorer des genres divers⁵⁶ ».



Neuf personnages entre variation et répétition

⁵⁵ LEUTRAT Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Western(s)*, Paris, Klincksieck, 2007, p.18.

⁵⁶ BOURGET Jean-Loup, *op. cit.*, p.121.

Ce sont ces variations, prélevées sur quelques grandes figures (*average man*, policier, détective, vétéran, artiste), puis soumises à une trajectoire commune (ici la destination de la violence, qui vient se greffer à la question du désir, du rapport à l'argent, à la guerre, ou encore à la dépendance), qui permettent la comparaison de ceux qui en portent les propositions. Or ce sont plus particulièrement les actions de jeu délivrant la césure, à laquelle sont à un moment ou à un autre asservis tous ces personnages, qui poussent le plus à leur mise en parallèle, puisque c'est au travers de ces moments que les acteurs se font les plus visibles à l'écran. Toutes ces séquences d'effondrement, de supplication, de rupture, de violence ou de déchéance leur proposent, plus encore que n'importe quel autre passage obligé, de s'emparer du cadre, de se mettre en lumière, de se placer le temps d'un instant en opérateur principal du film. L'excessivité des affects associés à ces moments d'explosion n'y est bien sûr pas pour rien, mais ces temps de rupture sont aussi un lieu de reconnaissance, en ce qu'ils font office de jonction entre d'un côté la typification, et de l'autre le « comment » toujours singulier de la donation de la césure.

Il s'agit alors pour les acteurs de générer à la fois un attendu, et une manière spécifique de le délivrer, qui ne peut se soustraire à la lisibilité d'un geste, d'un corps, d'un regard ou d'une distorsion de la voix. Dans la persistance de ces effets actoraux adjacents, circulent depuis le jeu ce qui indique au spectateur la référence à l'archétype auquel le personnage se rattache. C'est ici que résident les fameux « moments d'acteurs » au sein du genre, comme autant de fragments d'hybris hérités de la tragédie grecque. Non que le travail de l'acteur soit par ailleurs ineffectif, mais c'est bien par lors de ces séquences qu'il devient le plus saillant, le plus essentiel (la question de la mise à distance par exemple, étant logiquement de nature moins lisible).

Si l'on cherchait par ailleurs à dessiner une ligne commune à propos du jeu dans le cadre du film noir – si l'on voulait, en somme, concevoir à grands traits ce qu'y font les acteurs –, on pourrait certainement établir que majoritairement :

Dans le film noir, une tension dans la composition prend le pas sur l'action physique. Un film noir typique préférera organiser la scène cinématographiquement autour de l'acteur, plutôt que d'avoir l'acteur en contrôle de la scène par une action. [...] [Les films noirs] sont

tous travaillés par une impulsivité mesurée, une colère contrainte, et des compositions oppressantes⁵⁷.

Voilà peut-être pourquoi Ryan fut retenu comme acteur de films noirs avant tout. Mais Dana Andrews, Joseph Cotten, Glenn Ford, Fred MacMurray ou Robert Mitchum pouvaient tout à fait être convoqués dans un but voisin. Ceci rend conjointement compte de la place particulière de Bogart dans le genre, ou de celle, intermittente, de Garfield (dont le corps plus commun le limitait dans un tel emploi) ; de celle tout à fait à la marge de Milland (il n'y fera pas carrière), ou de celle, seulement initiale, de Widmark (dont le surjeu possédé ne pouvait pas survivre dans un tel cadre sur la durée).

Au sein de ce cercle d'acteurs et en regard de la typification sur laquelle s'appuie sa persona, la place de Robert Ryan est donc tout à fait singulière. Il y est un repère constant, sûrement le plus stable de l'époque, et s'il n'eut pas pour lui la starification, il occupa ce « rôle » à Hollywood avec une régularité et une présence peut-être jamais égalées. S'il n'a que peu d'équivalents dans la peau de ces êtres de fiction « mentalement et émotionnellement vulnérables, dont l'existence, l'être même est en jeu, et [...] qui risquent de perdre la raison⁵⁸ », il n'a pas vraiment d'homologues non plus s'agissant du côté paradoxal de sa persona (puisqu'il fait tout pour obtenir le rôle de Montgomery en 1946, avant même que la RKO ne s'empare de son registre névrotique, puis y replonge ensuite de lui-même après la fin de son contrat avec le studio, lorsque les films qu'on lui propose lui tiennent à cœur, comme pour *Bad Day at Black Rock* en 1955, *Odds Against Tomorrow* en 1959, ou *Billy Budd* en 1962).

Si d'autres acteurs ne restèrent pas avec la même continuité dans l'orbite du film noir ni sous l'égide d'un tel archétype, certains y apportèrent donc, à ses côtés, une contribution concrète, particulièrement dans les environs de la décennie 1944-1954. Ces contributions, il faut le relever, furent en réalité cruciales pour Robert Ryan lui-même, tant il aurait été aujourd'hui encore plus loin de la mémoire cinéphilique si « sa » typification n'avait pas aussi été endossée par ses collègues, si « son » rôle n'avait pas existé au-delà de lui-même. Paradoxe de l'acteur, qui veut que l'on se souvienne de lui dans toute sa

⁵⁷ « *In film noir, compositionnal tension is preferred to physical action. A typical film noir would rather move the scene cinematographically around the actor than have the actor control the scene by an action. [...] [Noir films] are all marked by measured pacing, restrained anger, and oppressive compositions.* » SCHRADER Paul, « Notes on Film Noir » in GRANT (dir.), *op. cit.*, p.271.

⁵⁸ « *The noir characters are mentally and emotionally vulnerable, their existence, their very being is at stake, and [...] they may risk losing their sanity.* » NEALE Steve, *Genre and Hollywood*, Londres, Routledge, 2000, p.168.

spécificité, mais qui, parce qu'il est aussi une créature de l'image, ne peut jamais totalement continuer d'exister dans le temps sans que ladite créature ne soit de concert magnifiée par ses contemporains, et ainsi suffisamment inscrite dans les esprits pour traverser les époques – le laissant, une fois de plus, entre (lui-)même et (les) autre(s).

Conclusion

Comprendre ce que fait un acteur au cinéma oblige toujours à concevoir un moyen de se positionner entre le constat d'une émotion délivrée le temps d'un instant, et l'appréhension de tout ce qui, en complément du jeu, en a déplié l'expérience à l'écran. La mise en tension dialectique de ces deux pôles est rendue nécessaire par le registre même d'apparition de l'acteur, rythmé par un ensemble de relations esthétiques décidées par les films d'une part, guidé par la question de la persona ensuite, et enfin investi de la résonance du travail d'autres acteurs. On voit qu'assujettie à l'investigation de cet écart, qui en fait du reste tout l'intérêt, la recherche de ce qui organise la présence d'un acteur est confrontée à une double exigence : une plume imaginative d'un côté, que d'aucuns diraient presque romanesque dans son obligation descriptive, et l'instauration d'un cadre rationnel de l'autre, afin de comprendre les divers entrelacements dont le « faire » de l'acteur est aussi bien la cause, que la conséquence.

La décision de choisir Robert Ryan pour se prêter à un tel exercice permettait un geste : celui de reconsidérer, par l'intermédiaire d'un acteur qui n'était pas une star, mais pas non plus un « illustre inconnu », une zone quelque peu reculée du classicisme hollywoodien. Un espace compris entre série A et série B trop souvent délaissé au profit de la catégorie reine des productions cinématographiques, et donc incidemment des stars. Il semblait dès lors d'autant plus légitime de développer une série d'interrogations sur le jeu en partant d'une « non-star » – ce qui aura par ailleurs rendu possible d'opérer plus librement, si tant est que :

Les grands acteurs de renommée internationale sont plus maudits que les seconds rôles. L'attirance qu'ils exercent se fonde avant tout sur de mauvaises raisons. [...] Cette méprise, ce malentendu n'existent pas lorsqu'il s'agit de comparses géniaux. On ne peut les aimer que pour de bonnes raisons. Et si on ne les aime pas, c'est probablement qu'on ne les connaît pas¹.

Ce qui a été (re)découvert au sujet de Ryan a ainsi légitimé d'entrevoir ce qu'il en est de l'acteur américain par-delà la problématique de « l'image » médiatique qui l'enserme parfois. Il ne s'agissait pas de nier cette dernière, mais en passer par un *Hollywood standby* permettait dès le départ de ne pas avoir à « arracher l'interprète à la star, ou à ce qu'il en reste, pour apprécier l'acteur² », et autorisait à mieux faire retour sur le métier d'acteur au sens large. Ce qui construit la vérité d'un mouvement dans son ajustement avec une échelle de plan, ou d'une intonation de la voix avec une musique, tient en effet d'un processus commun à tous les acteurs, quel que soit leur statut. De même, le lien esthétique entre l'acteur et le spectateur se perçoit plus précisément dans l'articulation de sa persona avec un archétype, du fait de son caractère universel, que sous l'angle toujours plus sujet à caution de la particularité biographique, conséquence de l'effet de fascination qui ne touche quasiment que les acteurs réputés. Enfin, la question de la circulation des actions de jeu entre les acteurs semblait d'autant plus ouverte qu'elle échappait aux cloisonnements catégoriels – or la « non-star » navigue justement entre les catégories, et permet en la circonstance de mieux appréhender cette circulation.

Pour toutes ces raisons, et par-delà leur intérêt constitutif fréquemment bien réel, les Robert Ryan de toutes les époques agrandissent les possibilités du rapport au « joué », forcent à remettre en perspective un certain nombre de notions, contraignent à regarder les

¹ MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p.10.

² VIVIANI Christian, *Le Magique et le vrai : L'Acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, p.17.

acteurs au travail, et poussent à construire un chemin pour les comprendre qui les place à égalité avec les plus célèbres, comme avec d'autres moins connus. Sans naïveté, et en conservant à l'esprit que « [si] on pouvait résoudre tous les mystères du cinéma, parmi lesquels ce que sont et ce que font les acteurs est l'un des plus profonds, le cinéma ne serait pas un art³ ».

* *
*
*

A - De Robert Ryan en général...

Le présent texte, en partant d'une galerie de personnages pour remonter vers un ensemble d'acteurs, tout en passant par l'identification de Ryan en tant que sujet de cinéma, a cherché à rendre plus évidente la jonction de ces différents facteurs dont l'acteur est le symptôme actif, et à laquelle il demeure toujours complexe de rendre justice. Aucun photogramme ne pourra en effet jamais les proposer dans la plénitude de leur concomitance esthétique, et « [un] des problèmes majeurs de tout écrit sur le cinéma, par opposition aux écrits sur la littérature, c'est qu'il n'est pas possible d'avoir recours aux citations⁴ ». Il est certain que le septième art est fugace, et l'acteur, objet de cet art au plus haut point, est pris dans un ensemble d'interactions qui agissent en permanence sur sa présence même – opération qui fonctionne d'un seul tenant dans le déroulé du filmique, et qu'interrompre pour les besoins de l'analyse entrave inmanquablement.

Il aura toutefois été possible de constater l'adaptabilité de Robert Ryan en tant qu'opérateur, autrement dit en tant que simple élément de grammaire esthétique au service

³ FRODON Jean-Michel, « Les acteurs, questions anciennes et nouvelles » in « Acteurs », *Cahiers du cinéma*, n° 603, Paris, juillet 2005, p.10.

⁴ VIVIANI Christian, *op. cit.*, pp.9-10.

d'un récit. Qu'il soit convoqué par la répétition de gros plans ou en plan d'ensemble (*Beware, My Lovely* d'un côté, *Day of the Outlaw* de l'autre), capté par une photographie expressionniste ou sous une lumière franche (*Act of Violence*, ou au contraire *Inferno*), il offre un physique aux possibilités d'appréhension nombreuses, tout en étant en mesure de livrer à la caméra une palette d'affects variés. L'étendue des dynamiques actorales auxquelles il contribua (de la « gueule » dans *Men in War*, à un travail de mise à distance du corps dans *Caught*, jusqu'au rendu ostensible du jeu dans *God's Little Acre*), témoigne de sa malléabilité d'*Hollywood standby*, cet acteur capable de naviguer aux lisières de la starification, comme en surplomb du *supporting actor*.

Une telle polyvalence eut certainement pour contrepartie une absence de reconnaissance, d'autant plus que les films dont il fut la tête d'affiche ne furent pas toujours des succès (ce fut même plutôt l'inverse, puisque dans trois de ses longs-métrages les mieux accueillis, *The Dirty Dozen*, *The Wild Bunch* et *The Longest Day*, il n'incarne que des personnages secondaires). Mais Robert Ryan aura traversé sa carrière en acceptant son statut de bout en bout. Pour lui, rien n'était plus primordial que le personnage⁵, et les soixante-treize films qu'il tourna entre 1940 et 1973 témoignent d'un professionnalisme jamais démenti, même dans des longs-métrages qui ne l'enthousiasmaient guère. Cette priorité donnée aux personnages est d'ailleurs ce qui empêcha aussi Ryan de devenir une star au sens plein du terme.

Car si l'on fait l'hypothèse qu'une star s'incarne elle-même en même temps qu'elle incarne un être de fiction, c'est-à-dire qu'elle se met en scène (et qu'elle est mise en scène) autant qu'elle travaille à la caractérisation d'un homme ou d'une femme à l'écran, il faut bien conclure d'une telle dynamique la nécessité de préserver une part d'ego au cœur du jeu⁶. Or ce partage entre un personnage d'un côté, et lui-même comme pur objet de représentation de l'autre, ne parut jamais intéresser Robert Ryan. Cela ne l'aura pas empêché de collaborer avec des réalisateurs comme Nicholas Ray, Anthony Mann ou Fritz Lang, des cinéastes qui l'employèrent tous avec justesse, mais cela explique qu'il partagea l'affiche en retrait de ses partenaires les plus célèbres comme James Stewart, Robert Mitchum ou Clark Gable, qui eux se voulaient « eux-mêmes », ou en tout cas se savaient à minima sujets de leurs apparitions.

⁵ Cf. Annexe A - Vie et carrière, f. Triomphe sur les planches et derniers tournages (1967-1973), p.353.

⁶ Du reste, n'est-ce pas finalement l'abandon (simulé) de cet ego qui est salué dans ce l'on nomme « les rôles à Oscar », et qui se traduisent souvent par la dégradation du physique d'une star, ou par l'incarnation d'un personnage aux antipodes de ce que l'on en attend ?

On aura d'autre part pu dessiner la persona de Robert Ryan. Une persona trop sombre pour faire de lui un acteur authentiquement célèbre, mais qui fut essentielle au film noir, qu'il habita avec une grande régularité. Parvenue à maturation au cours de l'année 1947, d'abord avec *The Woman on the Beach*, puis avec l'incarnation qui lui offrit une certaine notoriété, à savoir celle de Montgomery dans *Crossfire*, cette persona l'accompagna ensuite tout au long de sa carrière, et voyagea même au-delà de son genre de prédilection, comme en témoignent des films comme *Horizons West* ou *Men in War*.

Le « rôle de sa vie », ce fut celui d'un personnage pris dans un schéma névrotique. L'acteur ne fut donc pas amené à déployer une figure majestueuse ni un héros clairement identifiable, mais plutôt un *average man* prisonnier d'un trauma, peuplé de doutes, et gouverné par la confusion. Un laissé pour compte, soumis à la destination de la violence qui le travaille ; un être solitaire, traversant un univers ténébreux à l'image de la « nuit obscure de son âme ». Ses multiples fissures ou une rencontre amoureuse peuvent parfois lui ouvrir la voie du salut (*On Dangerous Ground*), ou les épreuves endurées le pousser vers la rédemption (*Inferno*), mais il demeure toujours un protagoniste trouble (*Act of Violence*), quand il n'est pas un antagoniste évident (*Billy Budd*). Ryan fut pour le cinéma ce personnage traversé d'éruptions de colère, portant les séquelles de divers conflits guerriers (*The Woman on the Beach*), aux lisières de la folie quand il n'y plonge pas complètement (*Beware, My Lovely*), et qui se révèle être un symptôme des désorientations de l'Amérique de son temps (*Odds Against Tomorrow*).

Cette persona aura toutefois été délimitée d'un côté par une fonction (celle de *lead actor*) et de l'autre par un cheminement resté inachevé (un certain burlesque du jeu associé à la figure du vagabond faisant office de persona potentielle). Son unité est donc cernée par un jeu atténué et plus « banal » d'une part, et par le surjeu d'autre part, même si certains des éléments attenants pouvaient voyager. C'est ainsi que le visage marqué de la persona fait un retour insistant dans sa carrière au côté de la gestuelle du quotidien, tandis que des personnages « ordinaires » peuvent se parer d'une expressivité quelque peu granitique le temps d'une séquence. La reconnaissance de l'acteur en tant que sujet de cinéma se devait d'en passer par l'identification de ces deux ensembles en plus de celui de la persona, puisque le corps naturel ou l'expressivité adoucie, comme la plasticité du visage ou l'accentuation du timbre, furent autant de qualités que Robert Ryan mit au service du septième art. Qui plus est, le tout que forment ces trois propositions témoigne de la trajectoire non linéaire de l'acteur à Hollywood.

En dehors de la mise en place de sa persona entre 1947 et 1952, autrement dit dans la concordance de l'apogée du film noir et de son contrat avec la RKO, ses apparitions « en névrosé » surgissent en effet ensuite de manière intermittente. Peut-être parce qu'elles furent avant tout forgées par un studio, et qu'une fois libéré de ce dernier, l'acteur n'y était plus contraint (on constate d'ailleurs que sa première occurrence « burlesque » advient pour *The Naked Spur*, soit le tout premier film qu'il fait en tant qu'acteur indépendant). De même, l'absence de starification ne permit pas de cimenter un attendu dont il aurait été prisonnier vis-à-vis du public. Enfin, ce ne fut pas non plus une persona de réalisateur (comme celle mise en place par Josef von Sternberg pour Marlene Dietrich par exemple), bien qu'il faille donner toute son importance à ce qu'avait su repérer Jean Renoir, et qui, en accord avec le jeu de Ryan, était profondément homogène à une typification particulièrement tourmentée.

Les traits du visage délivrant une violence à la fois affirmative et contenue, le corps qui travaille comme une charge, le retrait du geste signifiant, la voix contrainte, mais surtout la capacité à briser l'ensemble en un instant, étaient en effet autant de propositions de jeu parfaitement rattachées à l'archétype du névrosé. C'est à partir de cette typification, quand bien même il n'avait pas vraiment choisi d'en travailler le ressassement au départ, que l'acteur put déployer sa forme cinématographique la plus consistante, ce qui explique qu'elle fut parfois expressément demandée (par Robert Wise et Harry Belafonte pour *Odds Against Tomorrow* par exemple⁷). Tous ces personnages aux rêves troublants (*The Woman on the Beach*, *The Set-Up*), ou qui vivent un cauchemar éveillé (*The Woman on Pier 13*, *On Dangerous Ground*, *Inferno*) furent ainsi avant tout ceux de Ryan.

Cela étant, si sa position à Hollywood dans la peau de personnages abîmés fut singulière de par sa constance, différents acteurs se trouvèrent ponctuellement placés sous la coupe du même archétype. Certains y apportèrent même des contributions d'importance au cours de la décennie 1944-1954, comme Richard Widmark dans *Road House*, Glenn Ford dans *Human Desire*, Humphrey Bogart dans *In a Lonely Place*, ou encore Joseph Cotten dans *Niagara*. Robert Ryan demeura un repère cardinal, mais ces déclinaisons permettent de constater à quel point le registre principal de son jeu était effectivement fait pour donner vie à de telles figures. Or ce sont bien les variations amenées par d'autres acteurs qui achevèrent d'en affiner la reconnaissance. Par ailleurs, Ryan est redevable à

⁷ Cf. Annexe A - Vie et carrière, e. Moins de premiers rôles au cinéma, doutes au théâtre (1960-1966), p.348.

ces derniers d'avoir fait exister cette galerie de personnages apparentés aux siens, sans lesquels il serait peut-être encore plus complètement tombé dans l'oubli aujourd'hui, puisqu'ils ont contribué à déployer l'archétype par-delà sa personne.

Car autrement, rien ne témoigne dans le temps d'un héritage « ryanesque », au sens où l'on peut dire d'un George Clooney qu'il est le successeur de Cary Grant, ou qu'il y a parfois dans l'expressivité de Robert De Niro quelque chose de John Garfield⁸. L'absence de starification n'aura sans doute pas aidé à la réminiscence de Robert Ryan parmi les acteurs d'aujourd'hui, et par-delà la question du statut, aucune de ses incarnations n'en aura jamais entretenu le culte, ou n'aura fait de lui une figure tutélaire à partir de laquelle aurait pu se déployer une lignée. Ryan ne s'étant par ailleurs jamais inscrit dans aucun courant du point de vue de la technique de jeu, impossible de retrouver une inscription dans une école, et donc d'autres acteurs ayant un parcours en partage, bien qu'on puisse retenir de la liberté qu'il s'accordait (et qui lui était accordée) une position charnière entre le jeu d'acteur du début des années 1940, et celui des années 1950⁹.

Si l'on s'est attaché à dépeindre Robert Ryan au plus près de ce qui peut être pensé de ces trois articulations, autrement dit en position d'opérateur, à échelle de sa persona, et en regard d'autres acteurs, il ne s'agit pas pour autant de déclarer résolu le mystère qu'il continuera toujours de constituer pour part. Mais au moins espère-t-on être parvenu à mettre des mots sur les mécanismes à partir desquels il exista à l'écran, et à avoir dans le même temps délivré une certaine vérité propre à son œuvre. À ce titre, peut-être l'aura-t-on ainsi ressuscité pour l'histoire du septième art.

B - ... et de l'acteur américain en particulier

Le cinéma fonctionnant majoritairement sur le principe de plaisir, et plus certainement encore le cinéma hollywoodien, il paraissait d'autre part important de ne pas nier ce qui est plus ou moins ressenti avec immédiateté vis-à-vis des acteurs lors de leur surgissement à l'écran. Il fallait se fier aux expressions les plus courantes les concernant, parce que celles-ci témoignent en fait de la raison d'être de leur métier, et disent toujours quelque chose de l'émotion qu'il suscite, d'autant que les acteurs évoluent au sein d'un art

⁸ Quand bien même de telles affirmations nécessiteraient un travail de comparaison approfondi pour être véritablement confirmées.

⁹ Cf. Annexe D - Entretien avec J. R. Jones, p.397.

dont la popularité n'a, pour l'heure, jamais été démentie. Se placer en spectateur au sens le plus pragmatique du terme, un spectateur concerné mais un spectateur tout de même, étant toujours un moyen de saisir l'acteur à hauteur de ce pour quoi il est effectivement mis en scène à l'écran.

Les « intuitions » relatives à ce positionnement en spectateur ont été ici utilisées au nombre de trois, et ce sont elles qui ont en définitive permis d'organiser le cheminement visant à décrire au plus près la présence de Robert Ryan à l'écran. Ceux que l'on a nommés *les personnages marquants* d'abord, ont contribué à étayer le travail sur la caractérisation et sur la dynamique actorale. Il fallait bien faire un choix au cœur de la filmographie pléthorique de l'acteur, et ce choix ne pouvait faire l'économie de quelque chose d'instinctif, du bouleversement ressenti face à un personnage, de l'enthousiasme dans la confrontation à un film plutôt qu'à un autre, cela à plus forte raison qu'il était impossible de s'en tenir aux quelques rares triomphes de Ryan, ou à la recherche d'une continuité dans son travail avec un même réalisateur.

La question du *souvenir* ensuite, a ouvert aux problématiques de la persona et de l'acteur en tant que sujet. Ce souvenir fut certes créé à retardement, et déroulé loin du fil temporel de sa contemporanéité – il ne pouvait en être autrement. Mais le souvenir de cinéma, art du temps déjà passé, n'en reste pas moins valable même dans ces conditions, et demande à être considéré dans toute son effectivité, puisqu'il s'instruit en fait dès qu'un film s'arrête. Ce point constitue au demeurant une des modalités de son fonctionnement en tant qu'art, car on ne peut que se rappeler d'un film. Concernant le travail d'un acteur, soit le tout que compose sa collection de personnages, le souvenir existe corollairement toujours au présent. Le phénomène de réminiscence est dès lors un appui pour quiconque tente d'avoir une vue d'ensemble de ce que fait un acteur à l'image, pour qui essaie de colliger les actions de son jeu, d'en dégager les lignes de force, et d'en déplier la structuration.

Les personnages que Ryan *aurait pu jouer*, enfin, auront été utiles au processus de comparaison. Ils ont obligé à arpenter un genre, le film noir, et à y retrouver la trace d'un archétype particulier. En même temps, il était impossible de se fier à autre chose qu'à un sentiment d'abord voilé à propos de l'adjonction des acteurs qui le déployaient, tant Hollywood a sans cesse cherché à faire en sorte que chaque acteur ne ressemble à aucun autre, et à instituer des typifications pour mieux les faire exister ensuite à partir de physiques chaque fois singuliers. C'est le désir de saisir d'où venait malgré tout cet effet

d'agrégation entre Robert Ryan et certains de ses contemporains, qui a obligé à la monstration de cet écart, et a eu pour conséquence de déplier la problématique de l'affiliation selon un schéma horizontal.

Cette trajectoire créée à partir d'expressions communes à même de traverser l'esprit de n'importe quel spectateur (« Il est parfait dans ce rôle », « Il joue d'habitude les méchants », « On dirait tel acteur dans tel film », etc.), n'en demeurerait donc pas moins pertinente dès lors qu'on réinvestissait ces émotions diffuses dans le détail, qu'on en extrayait des catégories, et qu'on s'y plongeait sans en minorer le « fond de vérité ». Cependant, on aurait peut-être pu partir de catégories psychanalytiques tout en restant dans le vrai, et faire de l'acteur un « Ça », énergie prête à se déployer sans limites ; de l'image un « Surmoi », soumission à de multiples contrariétés extérieures (qu'elles viennent d'un réalisateur, d'un studio, ou d'un attendu dans le cas d'une star) ; et du personnage un « Moi », compromis terminal et objet de représentation. Cela aurait engagé sur d'autres chemins, mais la méthode employée pour traiter d'un acteur s'éclaire toujours au contact de celui-ci, et inversement. Ce qui peut très bien convenir pour l'un n'ira pas forcément pour tous, dès l'instant où il s'agira de rendre intelligible la transmission du jeu par l'intermédiaire des mots. L'humanité de l'acteur est toujours mouvante, changeante, incertaine.

Ces êtres que l'on aime fréquenter, ces hommes ou ces femmes chez qui l'on cherche sans relâche la vérité d'un personnage, mais aussi à propos desquels on pense sans cesse déchiffrer la vérité d'une personne, sont des passeurs que l'on ne peut en fait appréhender en premier lieu que dans un mélange de désir et de fascination :

Par-delà les modèles d'acteurs qu'il a produits au cours du siècle, le cinéma garde le rêve d'un corps qui ne devrait rien au théâtre, et irait au-delà du jeu comme mensonge. On dépasse ici la dialectique du sincère et du joué pour opposer, crûment, le vrai et le faux, et l'acteur devient fragment de réalité incrusté dans la fiction¹⁰.

C'est effectivement cela que produit l'acteur sur le spectateur – ou c'est au minimum son but : le fantasme d'une forme d'autosuffisance de l'être, capturée par la pellicule ; la certitude que tout ce qui est délivré à l'image relève d'un réel, en même temps que la croyance dans le personnage engage à son outrepassement, et que pris entre empathie et distanciation, la véracité de son surgissement se renforce de la reconnaissance des moyens par lesquels il vient à naître à l'écran. De fait, « [le] spectateur de la fiction de

¹⁰ NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p.123.

cinéma trouve son plaisir entre l'adhésion et la distance, et cela grâce à la relation esthétique qui s'établit entre l'acteur et le personnage, ou la créature, dont il est l'incarnation¹¹ ».

Des différentes étapes de cette recherche sur Robert Ryan découlent par ailleurs trois occurrences du rapport entre « même » et « autre ». Tour à tour monade par l'opération de caractérisation, investi d'un *dasein* transversal pris entre jeu et archétype, et venant s'intercaler en médiateur de différentes incarnations, l'acteur n'est en effet jamais uniquement lui-même, tout en ne pouvant jamais être tout à fait autre. Il est son personnage mais n'y parvient pas seul, dépossédé de son physique par ce que voudra bien en donner à voir le film. Dit autrement : « Un acteur peut chercher les bonnes chaussures à porter pour un personnage, pour se rendre compte finalement qu'elles ne seront jamais vues dans aucun des plans que le réalisateur a l'intention de tourner¹². » Il est le masque de sa persona, alors que le spectateur sait pertinemment qu'il s'agit là d'un masque, tout en feignant d'y croire. Son apparition est fonction d'autres acteurs, mais il doit en même temps individualiser au plus loin l'être de fiction le temps d'un récit. Autant de déplacements qui font que chaque acteur à la fois s'invente et est inventé, plus encore dans le cadre d'un cinéma qui permet, du fait de son architecture esthétique, de naviguer continuellement entre systématisation et singularité.

Robert Ryan indique d'autre part ce que le cinéma hollywoodien faisait de l'acteur d'autant plus précisément qu'il échappait à tout ce que le statut de star pouvait comporter d'exigences, en matière d'éclairage, de gros plans, ou encore de maquillage. On peut noter en outre que, dans ce qui est donné à voir du jeu, les différentes échelles de plan sont ce qui agit le plus directement sur l'acteur. Évidemment, d'autres opérateurs le travaillent parallèlement, comme le montage ou la musique, mais le cadrage a ceci de spécifique qu'il intervient pendant le tournage, et donc en permanence, sur ce qui est convoqué de lui. En fonction de ce sur quoi du corps ou du visage, vient s'appuyer la dynamique actorale, se rattache inlassablement une dimension du plan à laquelle l'acteur est soumis.

Contraint par un souci de continuité réaliste et traitant l'acteur comme un objet au service du récit, Hollywood poursuit un but précis au travers du « morceau » de l'acteur

¹¹ VIVIANI Christian, *op. cit.*, p.223.

¹² « An actor may search for the right shoes to wear as a certain character, only to discover they will never be seen in any of the shots the director plans to take. » O'BRIEN Mary E., *Film Acting : The Techniques and History of Acting for Camera*, New York, Arco Publishing, 1983, p.109.

retenu, et l'appréhension cadrée de ce dernier relève donc d'un impondérable. Pourtant, même manipulés de la sorte, on constate bien que les acteurs ne jouaient pas de façon similaire à l'époque du cinéma muet puis durant le parlant, avant et après la fin de l'hégémonie des *majors*, ou à la suite de Montgomery Clift ou de Marlon Brando – et ils jouent encore différemment aujourd'hui, avec tout ce que les effets spéciaux numériques engagent à propos de leur place à l'écran.

S'il est donc vrai que le cinéma fait toujours évoluer les acteurs dans une zone comprise entre celle du modèle photographique, et celle du comédien de théâtre, et si certains réalisateurs les voyaient, un peu à la manière d'Hitchcock, comme un simple matériau à distiller (Sternberg affirmant qu'ils n'étaient pas dignes d'autant d'éloges concernant la production des émotions à l'écran¹³), cette place de l'acteur n'empêche en rien la variété, les décrochages inattendus, les possibilités renouvelées ou les combinaisons de jeu. Elle ne saurait briser ni son intensité, ni ses contrastes, ni, surtout, sa visibilité.

Il est évident que dans le dispositif de construction filmique, l'acteur peut être plus ou moins mis en avant. Un réalisateur comme Sidney Lumet expliquera par exemple : « Je ne mets pas le film en scène dans ma tête avant les répétitions. Pas plus que je ne prévois les mouvements de caméra. Je veux voir où l'instinct des acteurs va les mener¹⁴. » Une telle démarche a donc pour conséquence de placer l'acteur en opérateur central du film, et non plus en opérateur contraint, l'échelle des plans se dégageant naturellement des actions de son jeu. Comment ne pas voir, en effet, dans l'interprétation d'Henry Fonda pour *12 Angry Men* (*12 hommes en colère*, 1957), ou chez le Al Pacino de *Dog Day Afternoon* (*Un après-midi de chien*, 1975), la présence de l'acteur pour le moins mise au premier plan ? Il le sera d'ailleurs de plus en plus dès le milieu des années 1950, qui connaissent une européanisation des méthodes de tournage, l'apparition de l'Actors Studio, la fin de la dépendance aux grands studios, ou encore l'investissement financier des stars dans la production – le croisement de tous ces facteurs ayant mené les acteurs vers plus de liberté, à la fois artistique et contractuelle, et redéfini leur place au sein de l'esthétique cinématographique.

Par ailleurs, la problématique de la persona semble de nos jours s'être décentrée du genre vers le jeu, en même temps qu'Hollywood a nouvellement modelé son utilisation

¹³ Cf. VON STERNBERG Josef, *Souvenirs d'un montreur d'ombre*, Paris, Robert Laffont, 1966.

¹⁴ LUMET Sidney, « Les acteurs », *Faire un film*, Paris, Capricci, 2016 [1995], p.85.

de la généricité. Concernant les acteurs célèbres, la persona repose désormais moins sur un archétype (qui vaut toutefois encore pour nombre de seconds rôles ou pour certains genres, comme le film d'action) que sur une typification intra-actorale. Ceci n'empêche pas l'élaboration de nuances à partir du masque ainsi constitué, mais permet par exemple de dire que Bill Murray « fait du Bill Murray », aussi bien dans un mélodrame (*Broken Flowers*, Jim Jarmush, 2005) que dans un film de guerre (*The Monuments Men*, George Clooney, 2014), plutôt que de dire que John Wayne « est un cowboy ». En d'autres termes, là où le genre et ses personnages typifiés constituaient les traits d'un rôle que pouvaient s'accaparer les acteurs jusqu'à la persona, la plasticité contemporaine des genres oblige les stars à créer une persona par l'intermédiaire d'un jeu applicable à toutes les généricités. À la suite de quoi, l'acteur saute la case de la « personafication », pour se présenter immédiatement à l'écran comme « persona-ge ».

Enfin, la question de la filiation des acteurs entre eux reste peut-être la plus ouverte. L'itinéraire effectué ici en regard de Robert Ryan n'a pu qu'effleurer une proposition : celle faisant le pari qu'il était possible, après avoir recensé certains archétypes pour en explorer les origines (comme cela a déjà été fait pour le western par exemple¹⁵), de travailler sur le jeu, de rendre compte de celui-ci en fonction du recouvrement par les acteurs d'une typification partagée, à laquelle ils vont apporter toute une série de variations. Il faudrait pour cela étudier plus que neuf acteurs et dix personnages, afin de déterminer s'il y a, à échelle d'un genre, systématisation de certains gestes, demande explicite de caractéristiques expressives, ou accentuation de la voix qui fasse retour – et si oui, pourquoi. Cette traversée de la généricité par le prisme des acteurs n'est pas l'unique moyen d'organiser leur confrontation¹⁶, de même qu'il n'y a jamais qu'une seule approche possible du point de vue monographique, mais un tel procédé n'a que trop peu été mis à l'épreuve dans le détail, et mériterait sans nul doute de l'être plus avant¹⁷. Les genres cinématographiques sont par ailleurs encore bien souvent réduits à un unique acteur (Humphrey Bogart pour le film noir, John Wayne pour le western, Fred Astaire pour la comédie musicale), et ce serait là un moyen d'aller chercher au-delà des

¹⁵ Cf. LEUTRAT Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Western(s)*, Paris, Klincksieck, 2007, ou VIVIANI Christian, *Le Western*, Paris, Henri Veyrier, 1982.

¹⁶ Comme le démontre l'ouvrage de Michel Cieutat et Christian Viviani : *Pacino-De Niro, regards croisés* (Paris, Dreamland, 2000).

¹⁷ Le processus de comparaison étant tout à fait éligible en littérature ou en peinture, la possibilité de révéler le jeu des acteurs en partant de leur rapprochement doit tout autant pouvoir être avancée.

stars, pour continuer à cartographier plus précisément l'acteur hollywoodien dans toutes ses composantes.

* *
*

Qu'il soit simple opérateur, masqué par sa persona, ou confronté à d'autres, cela n'entame en rien le merveilleux de l'acteur de cinéma. Un merveilleux qui, chez Robert Ryan, en passait par l'achèvement d'un corps habité d'instabilité, que le regard pouvait intensifier, prolonger, mais jamais absenter ; un retrait gestuel qui faisait d'autant plus ressortir la main lorsqu'il s'employait à la manier ; un visage et une voix toujours denses mais aussi toujours à hauteur du personnage – et mille autres choses de son jeu qui se complètent, s'inventent et s'opposent, se brisent et se reforment perpétuellement.

Ce merveilleux, la reconnaissance de ce que fait un acteur à l'écran ne vient pas le diluer, mais au contraire l'accentuer. Un merveilleux que les « non-stars » furent relativement libres de sublimer à leur convenance dans le cadre du cinéma américain classique, et qu'elles continuent aujourd'hui de déployer, par l'entremise d'acteurs comme Charlie Hunnam, Guy Pearce, Josh Hartnett, Tom Hiddleston, Mark Ruffalo, James McAvoy, Jason Clarke ou encore Micheal Shannon. Tous *Hollywood standby* au présent, que la saisie du singulier chez Robert Ryan permet peut-être, selon le souhait émis en ouverture de ce texte, « de mieux comprendre, et donc de mieux aimer ».

Annexes

La synthèse biographique qui ouvre ces annexes a été principalement établie à partir de deux ouvrages : *Robert Ryan, a Biography and Critical Filmography* de Franklin Jarlett, publié en 1990 aux éditions McFarland, et *The Lives of Robert Ryan*, de J. R. Jones, paru en 2015 et édité par Wesleyan University Press. Très complets, en particulier le second, ils reviennent en détail sur tous les aspects de la vie de Ryan. Furent aussi utilisés le seul entretien traduit en français de l'acteur, donné à Paris en avril 1970 et dirigé par Rui Nogueira et Nicoletta Zalaffi (« Rencontre avec Robert Ryan », *Cinéma 70*, n°145), ainsi que différents articles de presse de l'époque, pour la plupart référencés dans les deux ouvrages biographiques cités plus haut. Nous avons choisi de ne retenir ici que les éléments fondamentaux de la carrière de Ryan, ce qui a pu influencer son travail, tant dans sa vie privée que dans le cadre de ses rencontres professionnelles ou de ses engagements politiques.

Est présentée ensuite sous la catégorie « Interprétations¹ » l'intégralité des films dans lesquels est apparu Robert Ryan. Au nombre de soixante-quatorze, ils ont pu tous être visionnés, à l'exception des trois films de l'année 1954, et du court-métrage intitulé *The Reason Why*. Sont accompagnés d'un synopsis les films qui ont servi à appuyer l'étude menée sur les personnages dans la première partie. Les acteurs cités sont les têtes d'affiche, ce qui permet de visualiser la position de Robert Ryan vis-à-vis du reste de la distribution. Les performances à la télévision et sur scène sont listées séparément à titre informatif, et en conclusion, une série de graphiques synthétise l'ensemble de la carrière de l'acteur, permettant de mieux en comprendre la trajectoire.

¹ Le terme est retenu en lieu et place de celui « d'incarnation » utilisé dans le texte, car il recouvre là le théâtre et la télévision, en plus du cinéma.

La galerie de portraits qui suit a pour objectif de rendre compte des diverses apparitions de l'acteur dans le temps. Non exhaustive, elle fait néanmoins office de repère chronologique aux différents personnages portés par l'acteur à l'écran, et témoigne de l'évolution de son visage, tout comme des contrastes induits par le passage du noir et blanc à la couleur. Elle intervient en soutien de la filmographie et du texte dans son ensemble, proposant quelques occurrences visuelles non rapportées autrement.

Enfin, un entretien avec J. R. Jones, réalisé par mail entre décembre 2017 et janvier 2018, et traduit par l'auteur de ce texte, vient clore ces annexes. Il apporte à l'ensemble de cette thèse l'éclairage contemporain d'un des rares spécialistes de l'acteur.

* *
*

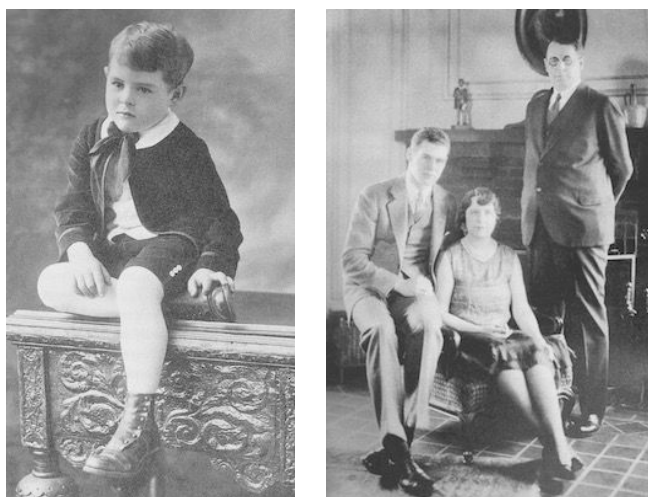
A - Vie et carrière

a. De l'enfance au théâtre, de Chicago à Los Angeles (1909-1937)

Né à Chicago dans l'Illinois le 11 novembre 1909, Robert Bushnell Ryan est le fils de Timothy Ryan et de Mabel Bushnell. Son père, descendant d'une famille irlandaise catholique, est dirigeant d'une entreprise de construction, prospère jusqu'à la crise économique de 1929. Sa mère est issue d'une grande famille anglicane vivant à New York. Ils se marient en 1908 devant un représentant de chaque obédience, et Robert vient au monde un an plus tard. Il sera élevé dans la foi de son père, et aura un frère, né en 1911, qui mourra en 1917 d'une pneumonie. Cet épisode le marquera durablement. Le jeune Ryan apprend donc par la force des choses à s'occuper seul, ses parents d'éducation victorienne maintenant une certaine distance vis-à-vis de lui, en même temps que plaçant

beaucoup d'attentes sur ses épaules. Renfermé, il lit assidument, et côtoie très jeune le cinéma, puisqu'il vit à côté de la Essanay Film Manufacturing Company :

Nous habitons la même rue que Charlie Chaplin, Gloria Swanson, Wallace Berry... Tous ces gens étaient nos voisins et j'avais l'habitude d'aller les regarder quand ils faisaient des films. C'est donc dans ce cadre que j'ai grandi. Le samedi, j'étais parfois "extra-kid" dans les films de l'époque².



Robert Ryan enfant (1912) / Robert Ryan et ses parents (1927?)

À l'âge de dix ans, son père l'inscrit à l'Illinois Athletic Club pour le mettre à la boxe, ce qui l'aidera à s'émanciper et lui servira plus tard dans sa carrière. La même année, des émeutes raciales enflamment Chicago (l'été 1919 sera baptisé le « *Red Summer* » par la presse), faisant trente-huit morts et cinq cents blessés. Jeune, Ryan suit les événements de loin, mais en sort troublé quant à la condition sociale des Afro-Américains. Il va à l'école dans un établissement catholique privé dirigé par des jésuites (la Loyola Academy) où il se passionne pour la littérature et les lettres classiques. Plus tard au lycée, il découvre Shakespeare, qui le captive (il apprend *Hamlet* par cœur), et se met à lire beaucoup de théâtre, tout en continuant de fréquenter les salles de cinéma. Son héros de l'époque se nomme Douglas Fairbanks.

Après le lycée, Robert Ryan insiste auprès de ses parents pour partir loin de Chicago : il s'inscrit ainsi à l'université de Dartmouth à Hanover, dans le New Hampshire. L'été précédant son arrivée, il part travailler dans le ranch familial d'un ami dans le Montana. Il y apprend à monter à cheval et y développe un certain goût pour les grands espaces : « C'était étrange d'être si loin de chez moi pour la première fois, et d'avoir

² NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, « Rencontre avec Robert Ryan », *Cinéma 70*, Paris, avril 1970, p.48.

pourtant la sensation d'être enfin à ma place³. » Nombre des westerns qu'il tournera par la suite seront redevables de cette période.

Il devient un étudiant moyen, maintenu à flot par ses bons résultats sportifs jusqu'à ce qu'il se casse le genou lors d'un match de football et interrompe temporairement ses études. Il revient alors chez ses parents à Chicago, et un mois plus tard advient la crise de 1929. L'entreprise familiale de son père perd beaucoup d'argent, et huit mois après, un grave accident sur un chantier tue une dizaine d'ouvriers de la compagnie. Malgré les demandes répétées de Timothy Ryan pour venir lui prêter main forte, Robert retourne à l'université, alors plus intéressé par la littérature que par le monde des affaires, et se plonge dans Herman Melville (*Moby-Dick* en particulier, qu'il relira régulièrement tout au long de sa vie) ainsi que dans James Joyce et Eugene O'Neill. Il s'intéresse aussi au poème narratif de Joseph Moncure March, *The Set-Up*, racontant l'histoire d'un boxeur noir dont il incarnera plus tard le personnage à l'écran. Il écrit enfin un essai sur Shakespeare, ainsi qu'une courte pièce de théâtre en un acte, *The Visitor*, qui ne sera jouée qu'une fois à l'université, mais lui vaudra un prix de cent dollars.



Robert Ryan à l'université (1930?)

Après avoir obtenu un diplôme en littérature dramatique à l'été 1932, il part à New York pour tenter de devenir journaliste tout en travaillant sur ses pièces. La situation difficile de l'emploi aux États-Unis l'oblige à faire quelques combats de boxe sous un faux nom pour gagner sa vie. Il côtoie différents malfrats, ce qui lui servira par la suite à composer certains de ses personnages. Un ancien de sa promotion le convainc un été de partir chercher de l'or dans le Montana, sans résultat (mais il jouera un soldat rendu fou par sa quête du métal doré dans *Custer of the West* de Robert Siodmak en 1967).

³ « *It was strange to be so far from home for the first time and yet to feel as if I was coming home.* » RYAN Robert, « For Tim, Cheney and Lisa », *Chicago Reader*, www.chicagoreader.com, 29 octobre 2009.

Finalement, il retourne à New York, et finit par s'engager en 1933 sur un bateau marchand, *The City of New York*. Il reste à bord plus de deux ans comme mécanicien, certainement autant pour pouvoir gagner sa vie que par amour pour les héros de Melville.

Il revient à Chicago en 1936 lorsqu'il apprend que son père a eu un accident de voiture, et tente de le suppléer tant bien que mal au sein de l'entreprise familiale. Ce dernier meurt un peu plus tard, le 27 avril 1936, à l'âge de 60 ans. Robert Ryan refuse alors de continuer à travailler pour la compagnie, et sa mère lui trouve une place auprès du maire de Chicago, un ancien ami de son mari. Il pointe au département de l'éducation, terriblement corrompu, et se contente d'y aller pour écrire et pour lire.

Cette période durant laquelle il ne sait pas encore comment orienter sa vie s'achève en 1937, à l'âge de vingt-huit ans, lorsqu'un ami lui propose un rôle dans une petite pièce de théâtre amateur. Il monte sur scène pour la première fois dans *Dear Brutus* de J. M. Barrie le 6 mai 1938, au lycée Stickney de Chicago. Dans la foulée, Ryan s'inscrit au cours de théâtre d'Edward Boyle et en sort transformé. Fasciné par les stars de l'époque que sont Clark Gable, Spencer Tracy ou encore James Cagney, il planifie de partir à Los Angeles avec le peu d'argent qu'il lui reste, et de s'inscrire à la Pasadena Playhouse pour y apprendre le métier. Il quitte Chicago la même année, malgré les doutes de sa mère sur son choix de carrière.

b. Max Reinhardt et les débuts à Hollywood (1938-1943)

La Pasadena Playhouse étant complète, Robert Ryan se rabat sur le Max Reinhardt Workshop for Stage, Screen and Radio. Max Reinhardt, homme de théâtre allemand, avait réinventé la scène berlinoise entre 1902 et 1933. Fondateur du festival de Salzbourg en 1920, il s'exile après l'arrivée des nazis au pouvoir, d'abord brièvement en Angleterre, puis aux États-Unis en 1938. La rencontre avec Reinhardt sera l'un des pivots de la carrière de Ryan, et lui révélera sa vocation. Robert Ryan travaille dès l'automne 1938, sur *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, *Arlequin valet de deux maîtres* de Goldini ou encore *Holiday* de Phillip Barry.

Au sein de l'atelier, il rencontre une jeune passionnée de théâtre qui deviendra sa femme : Jessica Cadwalader. Née le 26 octobre 1914, issue d'une famille quaker, elle a elle aussi perdu un frère très jeune, de la grippe, la même année que Robert, en 1917, et tout comme lui, n'était pas passée loin d'une carrière sportive, en l'occurrence au tennis.

Ils se marient le 11 mars 1939 devant leur famille respective, ainsi que devant Max Reinhardt et une cinquantaine d'élèves de leur école.



Jessica Cadwalader, Robert Ryan, à gauche & Max Reinhardt, au centre (1939) / Jessica Cadwalader (1940?)

A la fin de l'année 1939, Reinhardt propose à Robert Ryan sa première pièce comme professionnel, *Too Many Husbands* de Somerset Maugham, au Belasco Theater de Los Angeles, pour laquelle il obtient un des premiers rôles. Dans la foulée, un directeur de casting de la Paramount le remarque, puis l'engage pour le tournage de *Golden Gloves*, son tout premier film. Avec cette performance vient un contrat comme *stock player* pour le studio. Sa grande taille l'empêche au départ de passer ne serait-ce que *supporting actor*, les stars masculines ne voulant pas apparaître trop petites à ses côtés. Paramount ne renouvèle pas son contrat, et après cinq apparitions en 1940 (dans *Golden Gloves* donc, mais aussi *The Ghost Breakers* de George Marshall, *Queen of the Mob* et *Texas Rangers Ride Again* de J. P. Hogan, et *North West Mounted Police* de C. B. DeMille), lui et Jessica décident de partir à New York pour chercher à revenir sur scène.

Robert Ryan y parvient en 1941, d'abord dans de petites compagnies de théâtre pour *The Time of Your Life* de William Saroyan, mis en scène par David Lowe, et *A Kiss for Cinderella* de J. M. Barrie, mis en scène par Cheryl Crawford, avant d'être repéré pour *Clash by Night* de Clifford Odets, à Broadway sous la direction de Lee Strasberg. La pièce est ensuite jouée à Detroit, Baltimore, Pittsburgh et Philadelphie, avant de revenir à New York. Au cours des quarante-cinq représentations, Ryan se fait remarquer par le tout Hollywood, et le réalisateur Pare Lorentz l'engage en 1942 sur un semi-documentaire qu'il est en train de mettre en place pour la RKO. Le film ne sortira jamais, mais Robert Ryan obtient un contrat avec le studio. Il décide alors de revenir à Los Angeles avec Jessica. Ryan ne retrouvera le théâtre qu'en 1949.

L'acteur tourne d'abord *Bombardier*, qui sera un succès, mais lui permettra surtout de lier une amitié durable avec l'acteur Pat O'Brien, ce dernier commençant à faire sa promotion auprès des directeurs du studio, louant entre autres le grand professionnalisme de son collègue. Il l'introduira aussi à différents grands noms d'Hollywood qui étaient ses amis, même si Robert comme Jessica ne seront jamais attirés par les mondanités. Philip Yordan (producteur de *Day of the Outlaw* et scénariste de *Men in War* et *God's Little Acre*), ami de l'acteur, expliquera d'ailleurs plus tard : « Robert était un américain vieux style qui appartenait vraiment plus au monde des petites villes. Il n'était pas taillé pour la vie hollywoodienne⁴. »

S'en suivent *The Sky Is the Limit* de E. H. Griffith, et *Behind the Rising Sun*, où il retrouve Edward Dmytryk. Alors que la Seconde Guerre mondiale fait rage, sa convocation pour l'armée lui est remise pendant le tournage de son film suivant, *The Iron Major* de Ray Enright. Mais le studio obtient un sursis afin qu'il puisse terminer le film, ainsi que *Gangway for Tomorrow* de John H. Auer et *Tender Comrade*, à nouveau de Dmytryk. Il partage dans ce dernier film l'affiche avec Ginger Rogers, qui l'avait elle-même choisi. Ryan, qui a été appelé sous les drapeaux le 20 octobre 1943, négocie un nouveau délai jusqu'en avril 1944 afin de tourner *Marine Raiders* de Harold D. Schuster. Jessica, dont il commence à partager les idées quakers pacifistes, est terrorisée à l'idée de le voir partir. Néanmoins, au moment de son départ vers l'armée, la RKO lui signe un contrat longue durée, ce qui lui assure de pouvoir revenir travailler pour le studio après la guerre.

c. Le temps de la guerre et de la RKO (1944-1952)

Robert Ryan part donc au camp d'entraînement de Pendleton, au nord de San Diego, le plus grand de l'époque aux États-Unis, qui regroupe pas moins de quatre-vingt-cinq mille soldats au cœur de la Seconde Guerre mondiale⁵. Toutefois, il ne verra jamais le front, commençant par être en charge du divertissement des troupes (théâtre et radio) puis devenant instructeur pour les nouvelles recrues. Il y rencontre Richard Brooks, qui vient

⁴ « Bob was an old-fashioned American who really belonged in a small town. He wasn't cut out for the Hollywood life. » in JARLETT Franklin, *Robert Ryan : A Biography and Critical Filmography*, Jefferson, McFarland, 1990, p.46.

⁵ D'autres acteurs hollywoodiens y transiteront, comme Glenn Ford ou Tyrone Powers par exemple (cf. BURROUGHS HANNSBERRY Karen, *Bad Boys : The Actors of Film Noir*, Jefferson, McFarland, 2003, p.242).

juste de publier *The Brick Foxhole*, livre qui fascine le jeune acteur et dont il dit à son auteur vouloir incarner le personnage de Montgomery si jamais il est un jour adapté au cinéma – ce qui adviendra avec *Crossfire* en 1947, encore sous la direction d'Edward Dmytryk. Il termine son devoir militaire dégoûté par l'armée, et embrassant plus que jamais le pacifisme de sa femme. Pendant ce temps, cette dernière écrit de plus en plus pour différents magazines, et publie même un livre (*The Man Who Asked Why*). Dans la foulée, elle décide d'arrêter de tenter de devenir actrice, prenant ainsi la trajectoire inverse de son compagnon. Le 30 octobre 1945, son mari retourne à la vie civile, et elle lui annonce qu'elle est enceinte. Le 13 avril 1946 naîtra le premier enfant du couple, Timothy, en hommage au père de Robert.



Robert & Jessica Ryan (1944)

En janvier 1946, Ryan est sur le plateau de *The Woman on the Beach*. C'est donc avec Jean Renoir qu'il est pour la première fois utilisé pour un personnage narrativement significatif. La rencontre est d'importance pour l'acteur, qui a un profond respect pour la direction d'acteur du cinéaste, comme pour ce qu'il lui apprend de son métier. Les deux hommes resteront amis tout au long de leur vie. Robert Ryan enchaîne sur le tournage de *Trail Street* avec Randolph Scott, réalisé par Ray Enright, puis vient *Crossfire*, film événement en ce qu'il traite de l'antisémitisme aux États-Unis juste après la guerre.



Joan Bennett, Jean Renoir & Robert Ryan (1946)

Il tourne ensuite un autre western avec Randolph Scott, toujours sous la direction d'Enright (*Return of the Bad Men*), puis part en Europe pour *Berlin Express* de Jacques Tourneur. Les conditions dans lesquelles se fait le film sont extrêmement difficiles : les Allemands meurent de faim dans l'immédiat après-guerre, et Ryan revient convaincu qu'il faut absolument soutenir le plan Marshall d'aide à l'Europe proposé par le gouvernement américain. On lui prête une aventure avec Merle Oberon pendant le tournage, avec qui il partage l'affiche de ce film choral, ce même si le mari de cette dernière, Lucien Ballard, est directeur de la photographie sur le plateau. Il recroisera l'homme plusieurs fois ensuite dans sa carrière.

À son retour aux États-Unis, *Crossfire* vient de sortir. Le succès du film est colossal malgré, ou grâce à la polémique qu'il engendre. En dépit de sa popularité, le long-métrage est néanmoins déclaré procommuniste par la House Un-American Activities Committee, et une enquête est lancée. Edward Dmytryk et Adrian Scott, le producteur du film, seront licenciés du studio. Ryan est épargné, certainement parce qu'il a servi pendant la guerre (la légende racontera qu'il aurait en fait été entendu secrètement par l'État grâce à Howard Hughes, alors directeur de la RKO, qui l'appréciait beaucoup). *Crossfire* reçoit par ailleurs cinq nominations aux Oscars : meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleur second rôle féminin et meilleur second rôle masculin pour Robert Ryan. Il ne gagne pas la statuette, pour ce qui sera la seule nomination de sa carrière. Bien qu'il ne fût pas communiste lui-même (Ryan était un fervent défenseur du parti Démocrate), l'acteur rejoint peu après le Committee for the First Amendment (CFA), une organisation fondée par le scénariste Philip Dunne et le réalisateur John Huston pour protester contre les auditions envers les personnes suspectées de communisme. Le 10 mars 1948 naît le second fils du couple Ryan, Cheyney.



Jessica & Robert Ryan (Oscars 1948) / Cheyney, Jessica & Timothy Ryan (1951)

Après l'aventure que constitue la réception de *Crossfire*, l'acteur devient véritablement célèbre auprès du grand public. Il tourne dans la foulée *The Boy with Green Hair* de Joseph Losey, pour compenser un peu l'image d'antisémite violent qu'avait laissé le film précédent, mais est ensuite prêté par la RKO à la MGM pour *Act of Violence* de Fred Zinnemann, puis *Caught*, produit par le fils de Max Reinhardt (mort en 1943), Wolfgang, et réalisé par Max Ophuls. Ces deux films le remettent dans la peau de personnages sombres et tourmentés.

Il revient à la RKO avec *The Set-Up*, presque vingt ans après sa découverte du texte de Joseph Moncure March. Bien que n'étant pas noir, il fait tout pour obtenir le rôle principal, son ancienne carrière de boxeur amateur jouant en sa faveur. Le studio finit par choisir Ryan, notamment sous l'influence du réalisateur Robert Wise. Le film sera nommé au festival de Cannes et obtiendra le prix de la critique. Son travail récoltera par ailleurs les éloges de Cary Grant lors d'une projection privée organisée par la RKO⁶.

Robert Ryan tourne ensuite, au début de l'année 1949, *The Woman on Pier 13* de Robert Stevenson, film qui doit servir à prouver aux autorités le positionnement de la RKO dans la lutte contre le communisme, et qu'il ne veut pas faire, pensant notamment à Dmytryk, mais aussi à son engagement personnel au CFA. Toutefois, Howard Hughes insiste, et déclare à Ryan qu'après l'avoir prêté deux fois gracieusement à la MGM, celui-ci lui doit une faveur, et ne peut pas refuser. L'acteur le regrettera toujours, et ne voulut plus jamais reparler du film.

Dans le même temps, sa femme Jessica travaille pour une association quaker qui avait soutenu les Japonais sur le sol américain au moment de leur internement, et apporte

⁶ « Je voulais que vous sachiez que j'ai vu *The Set-Up*, et je pense que votre performance est une des meilleures que j'ai jamais vue. » / « *I want you to know that I saw The Set-Up, and I think your performance is one of the best I've ever seen.* » in JARLETT Franklin, *op. cit.*, p.40.

désormais de l'aide aux réfugiés européens et asiatiques à la suite de la guerre. Lui revient au théâtre au milieu de l'année 1949 avec *Petticoat Fever* de Mark Reed, à La Jolla Playhouse, une salle qui se faisait une spécialité d'accueillir des acteurs de cinéma désireux de monter sur les planches.

À la fin de l'année 1949, Robert Ryan travaille avec Nicholas Ray pour la première fois sur *Born to Be Bad*. Il admire beaucoup le réalisateur mais est déçu de son apparition, trop brève. Il enchaîne en 1950 sur le tournage de *The Secret Fury* de Mel Ferrer, puis avec *Born Yesterday* de Garson Kanin, à nouveau au théâtre, à nouveau à La Jolla Playhouse. L'acteur se penche ensuite sur un scénario adapté d'un livre de Gerald Butler au titre éloquent, *Mad with Much Heart*. L'histoire devient *On Dangerous Ground*, et lui offre un personnage essentiel dans sa carrière. Le film lui donne de plus l'occasion de retravailler avec Nicholas Ray. C'est lors de sa rencontre avec Ida Lupino sur le plateau que l'acteur accepte par ailleurs d'apparaître très brièvement dans un de ses films (*Hard, Fast and Beautiful*).



Ida Lupino, Nicholas Ray & Robert Ryan (1950)

Dans la continuité, il part tourner *Best of the Badmen* de W. D. Russell, qui s'ajoute à une liste déjà longue de « B westerns », puis, toujours au début de l'année 1951, retrouve Nicholas Ray pour *Flying Leathernecks*. Ryan y partage l'affiche avec son antagoniste politique total à la ville qu'est John Wayne, alors président de la Motion Pictures Alliance for Preservation of American Ideals, très opposée au CFA. Ray avouera plus tard avoir demandé à Ryan de jouer dans le film car il pensait que ce dernier allait provoquer Wayne pendant le tournage, ce qui allait mieux rendre à l'écran l'opposition

entre les deux personnages⁷. L'acteur accepte par amitié pour le réalisateur, mais le conflit tant attendu n'arrive jamais, Ryan ayant beaucoup de respect pour la carrière de Wayne, et Wayne réciproquement, pour le professionnalisme de l'acteur de *The Set-Up*. Le tournage s'effectue pour part à Camp Pendleton, où Robert Ryan avait officié pendant la guerre.

Howard Hughes monte ensuite *The Racket*, réalisé par John Cromwell et remake d'un film de gangster qu'il avait déjà produit en 1928. L'acteur y retrouve Robert Mitchum après *Crossfire*. Parallèlement, sa femme lui annonce son désir d'ouvrir une école, peu satisfaite par celles proposées aux États-Unis pour leurs enfants. Ryan est d'accord avec le projet (se remémorant certainement la corruption du département de l'éducation de la mairie de Chicago) et se sert de son nom pour en faire la promotion. Il écrit, dans une adresse aux parents intéressés par le projet :

Nous préparons une école où les élèves sont encouragés dans leur travail, jouent et apprennent en tant qu'individus responsables au sein d'un groupe et d'une communauté ; où les professeurs guident les enfants vers l'apprentissage non avec du par cœur mais via leur curiosité et leur activité ; où les classes sont plus petites [...] ; où l'école appartient autant à l'enfant et à ses parents qu'à l'équipe pédagogique⁸.

Le lieu est déclaré accessible à tous, Afro-Américains compris, ce qui était extrêmement rare à l'époque. À l'automne 1951, l'institution ouvre ses portes. Cet établissement, qui deviendra l'Oakwood School, existe toujours aujourd'hui⁹. Au même moment, le 10 septembre 1951, Jessica accouche de leur troisième et dernier enfant, Lisa. Robert Ryan retravaille ensuite en fin d'année avec Ida Lupino pour *Beware, My Lovely* de Harry Horner, mais c'est le projet d'une adaptation de *Clash by Night* au cinéma par Fritz Lang qui l'intéresse le plus.

Il hérite du personnage d'Earl, que jouait Joseph Schildkraut en 1941 dans la mise en scène de Strasberg, tandis que Keith Andes est choisi pour incarner Joe, que Ryan composait sur scène à l'époque. Barbara Stanwyck, à l'origine du projet, insiste pour travailler avec Lang, et Ryan est frappé par le réalisateur, comme par Ophuls et Renoir avant lui : « J'aime beaucoup Lang, c'est un grand réalisateur et un homme plein de

⁷ « Je l'avais fait jouer avec Wayne parce que je savais qu'il était le seul capable à Hollywood de lui casser la gueule. Il s'avéra qu'entre eux, le conflit allait être réel [...]. J'ai créé la situation, je les ai enfermés dans une tente, [...] mais rien n'est arrivé. » RAY Nicholas, *Action, sur la direction d'acteurs*, Paris, Fémis, 1992, p.166.

⁸ « *We plan a school where the children are encouraged to work, play and learn together as responsible part of a group and a community ; where the teacher guides the child to achieve learning not by rote but through his curiosity and activity ; where the classes are smaller [...]; where the school belongs to the child and the parents as well as to the Professional Teaching Staff.* » in JONES J. R., *The Lives of Robert Ryan*, Middletown, Wesleyan University Press, 2015, p.113.

⁹ www.oakwoodschool.org

sensibilité. [...] Chez lui, tout obéit à une grande précision, à une grande rigueur. Il ne laisse rien au hasard, il prévoit tout à l'avance¹⁰. » Le tournage est compliqué car la jeune Marilyn Monroe est angoissée par le metteur en scène, mais Ryan prend sa défense malgré certains manquements professionnels évidents. Après le tournage, l'acteur et sa femme décident d'agrandir leur école, et de nouveaux locaux sont achevés en 1952.

d. Une liberté nouvelle (1953-1960)

Cette même année, Robert Ryan est à nouveau prêté par la RKO, cette fois à Universal, et ce pour deux films : un western, *Horizon West* de Budd Boetticher, où il partage l'affiche avec Rock Hudson, et un film d'aventures, *City Beneath the Sea*, du même réalisateur, avec Anthony Quinn. Lorsqu'il revient à la RKO, Howard Hughes estime qu'il ne peut plus le défendre contre les accusations de communisme, et le renvoie. Il aura passé dix ans dans le studio, de 1942 à 1952, et pour la première fois de sa carrière, se retrouve libre de tout contrat, même si la RKO exige au moment de son départ le tournage d'un film par an en échange d'une rupture à l'amiable. L'acteur se tourne alors vers le producteur de *Crossfire*, Dore Schary, devenu entre-temps directeur de production pour la MGM. Ce dernier lui offre le personnage de Ben Vandergroat dans *The Naked Spur* d'Anthony Mann, le premier dans un western qui l'intéresse véritablement. Il y croise à nouveau Janet Leigh après *Act of Violence*, et Ryan aime par ailleurs beaucoup travailler avec le réalisateur.



Robert Ryan (1951?)

¹⁰ NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, *op. cit.*, pp.50-51.

Durant l'année 1952, Jessica et Robert Ryan soutiennent activement le candidat démocrate à la présidentielle Adlai Stevenson, alors gouverneur de l'Illinois et célèbre pour ses positions contre la poursuite systématique d'éventuelles activités communistes. Ils font le tour des États-Unis pour des meetings et des levées de fonds, notamment en compagnie d'Humphrey Bogart et de Lauren Bacall, avec qui ils s'entendent très bien. À cette occasion, Ryan croise John F. Kennedy à New York, dont le père Joseph était un ancien actionnaire de la RKO que connaissait l'acteur, ainsi que le champion de boxe Joe Louis, qui lui dit l'avoir admiré pour son travail sur *The Set-Up*. Au grand désarroi de Jessica et de Robert, c'est néanmoins Eisenhower qui devient président, malgré le soutien d'une grande partie d'Hollywood à Stevenson.

Au début des années 1950, le cinéma cherche désespérément à se distinguer de la télévision et un grand nombre de productions en 3D sont lancées. Robert Ryan est pris dans le mouvement avec *Inferno* de Roy Ward Baker en 1953, dont il aime l'idée du personnage presque entièrement muet. Malheureusement, peu de salles étant équipées pour la 3D, le film est un échec, ce qui désole l'acteur. Dans la foulée, il signe un contrat pour deux films avec la Paramount : *Alaska Seas* de Jerry Hoper et *About Mrs Leslie* réalisé par Daniel Mann. Les deux seront eux aussi des échecs commerciaux. À l'époque, Ryan essaye de sortir des personnages de *heavies*, et veut plutôt prendre part à des comédies romantiques, ce que comprend la MGM en lui proposant *Her Twelve Men* de Robert Z. Leonard, qui ne marchera pas non plus.

Dans le même temps, l'école d'Oakwood s'est transformée en un espace de débat politique, les accusations de communisme continuant de poursuivre l'acteur jusque dans l'institution qu'il a fondée, tandis que parallèlement, personne n'arrive à se mettre d'accord sur la ligne pédagogique à suivre. L'éducation des enfants en pâtit. Jessica et Robert Ryan, ainsi que quelques amis, reprennent les choses en mains, se déclarent seuls compétents pour décider de l'avenir du lieu, et créent un comité de direction. Ils nommeront finalement Marie Spottswood, recrutée à New York, comme directrice générale, en lui laissant carte blanche. C'est un succès (Spottswood dirigera l'école jusqu'à sa retraite), et même si l'établissement continue de perdre un peu d'argent, les Ryan sont désormais ravis de combler le déficit chaque année.



Robert & Jessica Ryan (1954?)

À la fin l'année 1953, John Houseman propose à Ryan de monter *Coriolanus* de Shakespeare dans un grand théâtre new-yorkais. L'acteur, qui aime toujours autant l'auteur, ne peut refuser l'immense défi de se confronter à Shakespeare pour la première fois comme professionnel. Discutant avec le metteur en scène, ils décident de jouer la pièce de façon moderne : « Beaucoup de comédiens ont tendance à surjouer lorsqu'ils s'attaquent à un passage shakespearien – pas seulement avec leur corps mais aussi avec leur voix. Or le résultat est souvent inintelligible¹¹. » La pièce obtient un certain succès et dure le temps de quarante-huit représentations, même si les critiques ne sont pas toutes convaincues.

Après avoir tourné le premier film qui se penchait sur la question de l'antisémitisme aux États-Unis, Robert Ryan se retrouve sur *Bad Days at Black Rock* de John Sturges en 1954, un des premiers films à traiter du racisme américain envers les Japonais. Comme dans *Crossfire*, il y endosse le mauvais rôle. Le tournage dans le désert est épuisant, mais le film est bien reçu par les critiques et sera nommé au Festival de Cannes, puis aux Oscars. Il enchaîne sur *Escape to Burma* d'Alan Dwan, dans lequel il retrouve Barbara Stanwyck après *Clash by Night*, pour remplir son obligation de continuer à faire un film par an à la RKO. Puis l'acteur s'envole au Japon pour le tournage de *House of Bamboo* de Samuel Fuller (un remake de *The Street with No Name* de William Keighley, sorti en 1948). Le réalisateur est impressionné par son acteur : « Ce fut

¹¹ « Many performers have a tendency to over-act when they get their teeth into a Shakespearean passage – not only with their bodies but with their voices. The result can quite often be unintelligible. » in McCLAY Howard, « Shakespeare Summons Bob Ryan », *Los Angeles Daily News*, Los Angeles, 24 mars 1954, p.8.

inoubliable pour moi. Son assiduité à creuser le personnage de Sandy Dawson était sans limite, avec comme résultat qu'il réussissait la plupart des scènes en une prise¹². »

Il repart encore à l'étranger, au Mexique cette fois, à Durango, pour tourner *The Tall Men* avec Raoul Walsh, et en profite pour questionner le réalisateur sur son idole de jeunesse, Douglas Fairbanks, avec qui le cinéaste a travaillé : « Je lui ai posé un tas de questions sur toute cette époque et je me suis beaucoup amusé à l'entendre raconter ses souvenirs¹³. » Il est aussi plein d'admiration pour Clark Gable, « ce genre d'acteur qui joue depuis toujours le même rôle, à cette différence près qu'il est heureux de le faire. Il ne se sentait pas forcé. [...] Ce qu'il jouait, il le jouait mieux que n'importe qui. Personne n'était aussi bon que lui¹⁴ ».

Malheureusement, après le tournage, les médecins lui indiquent qu'il doit arrêter l'alcool définitivement pendant au moins un an. Ryan a une cirrhose du foie. Lui qui avait toujours beaucoup bu, en compagnie de sa femme notamment, doit renoncer à ce qui guérissait ce qu'il nommait sa *black Irish mood*, depuis toujours entretenue par la mort de son jeune frère et le rapport qu'il considérait comme inachevé à son père. Ils annulent avec Jessica les vacances qu'ils devaient passer en France et au cours desquelles ils devaient croiser Jean Renoir.

C'est seulement à l'automne 1955 que Robert Ryan se remet à travailler, pour sa première apparition à la télévision, avec « Lincoln's Doctor's Dog » de H. C. Potter, diffusé sur la NBC dans la collection *Screen Directors Playhouse*. Puis il reprend les longs-métrages avec *The Proud Ones*, un western réalisé par Robert D. Webb, et *Back From Eternity* de John Farrow. Ce film d'aventure est finalement son tout dernier pour la RKO, un studio avec lequel il aura donc collaboré pendant près de treize ans sur vingt-six films. Au même moment, Howard Hughes revend ses parts de la *major*, et s'achève là sa gestion pour le moins baroque de l'entreprise¹⁵.

En 1956, Robert Ryan s'engage dans la seconde course à la présidentielle de Stevenson, moins au jour le jour cette fois, même s'il participe à des dîners de soutien au côté de Frank Sinatra, Henry Fonda, Marlon Brando, Lauren Bacall, Bette Davis ou encore Harry Belafonte (qu'il retrouvera deux ans plus tard sur le plateau d'*Odds Against*

¹² « *It was unforgettable for me. His assiduous digging into the character of Sandy Dawson was intense, and the result was that he had most of the scenes down pat the first time we shot.* » in JARLETT Franklin, *op. cit.*, p.83.

¹³ NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, *op. cit.*, p.58.

¹⁴ *Ibid.*, p.59.

¹⁵ Cf. GOMERY Douglas, *L'Âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, pp.115-131.

Tomorrow). Il est surtout frappé par la promesse du candidat de mettre fin au service militaire et à son engagement contre le nucléaire. Stevenson perdra une fois de plus contre Eisenhower, mais Ryan gardera une estime profonde pour ce personnage de la vie politique américaine.

L'acteur se retrouve à l'été 1956 sur le plateau de *Men in War*. Loin des films de guerre du début des années 1940 qu'il a pu tourner, l'œuvre s'attarde sur un versant bien plus sombre des conflits armés. Robert Ryan y retrouve Anthony Mann, avec qui il voulait absolument retravailler après *The Naked Spur*, et s'investit comme rarement à titre personnel dans le personnage du lieutenant Benson. Petit budget, *Men in War* est un succès critique et public. Il tourne également cette année-là pour la télévision un épisode de western dans la série *Zane Grey Theatre* (« You Only Run Once », réalisé par Félix E. Feist). Ryan continue dans la lancée des satires antimilitaristes début 1957, au théâtre cette fois, dans la pièce de Jean Giraudoux *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, qui vient juste d'être traduite en anglais sous le titre *Tiger at the Gates*. Il accepte car il aime beaucoup le rôle, et au minimum syndical, soit quarante dollars par semaine. Pièce pacifiste, elle est d'abord mal reçue à Phoenix, mais sera un succès à l'Ivar Theatre de Los Angeles. Les bénéfices de la première seront reversés à l'Oakwood School.

L'acteur se lance ensuite dans *God's Little Acre*, toujours avec Anthony Mann à la réalisation, malgré le fait que l'agence qui le représente depuis toujours (la William Morris Agency) le lui déconseille fortement. Ty Ty Walden, son personnage, est en effet censé être âgé de soixante-dix ans, et Ryan, qui ne peut déjà plus jouer les jeunes premiers, risque d'être catalogué dans une tranche d'âge difficile à Hollywood. Mais le film, qui alterne entre la comédie burlesque et le drame, adaptation d'un roman célèbre d'Erskine Caldwell, est trop attirant pour l'acteur, qui accepte l'offre, d'autant qu'une partie importante de l'équipe de *Men in War* est reconstituée.

Fin 1957, Ryan répond à l'appel de Dore Schary, qu'il connaît bien (producteur exécutif sur *The Set-Up* et *The Boy with Green Hair*, producteur sur *Bad Days at Black Rock*), pour *Lonelyhearts*, une adaptation du roman *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West publié en 1933, et réalisée par Vincent J. Donehue. Mais c'est un échec : « Le film fut un ratage – un compromis. Il aurait été plus intéressant, et équivalent commercialement, si on

s'en était vraiment tenu au livre¹⁶. » Le film est d'autant plus difficile à monter que Montgomery Clift est en pleine dépression : « Il était très malade, vraiment très malade. [...] Il était au bout du rouleau. Il y avait quelque chose de terrible en lui... Il se détruisait. À cette époque, il était déjà un mort en sursis¹⁷. » Les critiques assassinent *Lonelyhearts* à sa sortie, et Ryan, même s'il est le mieux payé des acteurs du casting, est dans une position difficile, ce d'autant plus qu'il a dans une certaine mesure « volé » le personnage à son vieil ami Pat O'Brien, qui jouait le même rôle dans l'adaptation théâtrale du roman à Broadway.

Pendant ce temps se monte une organisation qui occupera Robert Ryan un long moment : le National Committee for a Sane Nuclear Policy (abrégé « SANE »). Dirigée par Norman Cousins, un Quaker, Norman Thomas et Clarence Pickett, elle peut compter sur le soutien actif de l'acteur, très inquiet à ce propos et bien renseigné sur le sujet. Il a du temps pour militer et préparer les réunions car il a peu d'offres au cinéma. Il suit aussi l'évolution de l'école d'Oakwood, qui s'agrandit encore, mais continue néanmoins de travailler à la télévision, pour ce qui sera sa période la plus prolifique sur le petit écran : un épisode pour *Mr Adam and Mrs Eve*, deux pour *Goodyear Theatre* et *Alcoa Theatre* diffusés en 1957, puis à nouveau un épisode pour *Zane Grey Theatre*, deux pour *Alcoa Theatre*, trois pour *Goodyear Theatre*, mais surtout le personnage de Gatsby le magnifique sur un long format pour *Playhouse 90*, diffusés en 1958. Le personnage l'intéresse beaucoup (il aime le roman et est un enfant des années 1920), mais le résultat suscite peu d'enthousiasme.

Par contre, *God's Little Acre* est un immense succès à sa sortie, et Ryan, qui avait accepté d'être payé en fonction du nombre d'entrées, touche plus d'argent pour un film que jamais il n'en gagnera ensuite (on estime à un peu plus de deux cent cinquante mille dollars de l'époque son intéressement¹⁸). Son film suivant, *Day of the Outlaw* d'André De Toth, dont le tournage débute à l'hiver 1958, ne connaîtra pas le même succès : les conditions météo très rudes affaiblissent l'acteur jusqu'à la pneumonie, et le film est ensuite mal reçu par les critiques et par le public. Au début de l'année 1959, Jessica Ryan commence une psychanalyse : elle entre en dépression, peu convaincue de son rôle

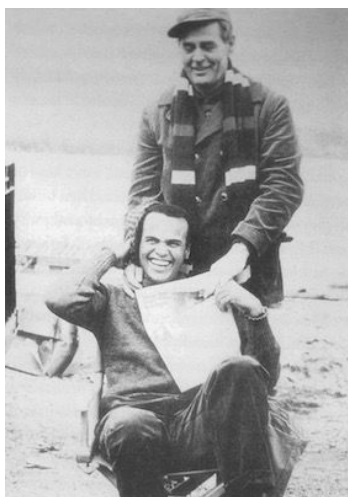
¹⁶ « *The picture was a misfire – a compromise. It would have been much more interesting, and equally commercial, if they had made it really like the book.* » in RODGERS Virginia E., « Robert Ryan : A Most Un-Actor-Like Actor », *New Bedford Standard Times*, Bedford, 22 juillet 1965, p.11.

¹⁷ NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, *op. cit.*, p.59.

¹⁸ Cf. JONES J. R., *op. cit.*, p.176.

d'épouse modèle (bien que son activité d'écrivaine ne soit pas au point mort), et décide de laisser de côté son activité pour Oakwood. Son mari reste auprès d'elle dans ces moments difficiles, et le couple se coupe encore un peu plus des mondanités hollywoodiennes.

Harry Belafonte, immense star de la chanson à l'époque, tente alors de monter *Odds Against Tomorrow*, avec Robert Wise à la réalisation. Tous les deux veulent confier le personnage du raciste Earle Slater à Robert Ryan, mais celui-ci refuse d'abord, estimant qu'il a assez donné dans ce type de personnage. Belafonte est un grand admirateur de celui qu'il avait croisé lors de la campagne présidentielle de Stevenson en 1956, et de plus, l'acteur a là l'opportunité de retravailler avec Robert Wise après *The Set-Up*. Il finit donc par accepter, et endosse à nouveau le costume du raciste, après *Crossfire* sur l'antisémitisme et *Bad Days at Black Rock* sur l'intolérance antijaponaise. Belafonte expliquera : « Je crois qu'il acceptait ces rôles parce qu'il croyait vraiment contribuer au fait de pouvoir faire ressentir à tout un chacun ce que cela pouvait être d'appartenir à une minorité ou d'être discriminé¹⁹. » Harry Belafonte et Robert Ryan resteront amis jusqu'à la fin des jours de ce dernier, et Wise encensera l'acteur : « Robert était définitivement un des tous meilleurs. Il aidait toujours les autres acteurs et si jamais j'avais un problème avec l'un d'eux, il était toujours patient²⁰. »



Robert Ryan & Harry Belafonte (1959)

¹⁹ « I think he took these characters because he really believed that he was making a contribution to people's overall sense of what it was to be a minority or to be discriminated against. » in *Ibid.*, p.181.

²⁰ « Bob was definitely one of the very best. He was always helpful with the other actors, and if I ever had a problem with one of them, he would always be patient. » in JARLETT Franklin, *op. cit.*, p.105.

e. Moins de premiers rôles au cinéma, doutes au théâtre (1960-1966)

A son retour du tournage new-yorkais, où il a profité de sa présence pour finaliser un nouvel épisode télévisé de *Zane Grey Theatre*, la famille Ryan déménage dans une grande maison luxueuse, et quitte Hollywood pour Holmby Hills. Robert part en août 1959 en Alaska, à Petersburg, tourner *Ice Palace* de Vincent Sherman, son premier film pour la Warner (et le premier qu'il fait pour son salaire normal – sans participation – depuis trois ans, soit cent vingt-cinq mille dollars). Il aime l'idée que le personnage qu'il incarne s'étale sur plusieurs âges (28 ans, 50 ans – son âge véritable –, et 75 ans).

Néanmoins, après une série d'échecs successifs, il tourne peu, et prend le temps de s'investir encore plus avant dans l'association SANE. Il organise par exemple un banquet pour sensibiliser Hollywood à la question du nucléaire le 26 septembre 1959, à Beverly Hills, puis un autre le 17 octobre, qui regroupe plus de cent cinquante personnalités du cinéma, et devient finalement codirigeant de l'organisation. David Niven, Rod Steiger, Ray Bradbury, Lee Marvin, James Whitmore ou encore Rod Sterling s'engagent eux aussi à soutenir SANE.

Habitant désormais près d'une annexe de l'université UCLA, Ryan convainc son directeur, Abbott Kaplan, de le laisser utiliser le centre de conférence pour initier un projet de théâtre. Lee Strasberg donne son accord pour participer, et Paul Newman, Anthony Quinn ou encore Eva Marie Saint y travailleront. Le Professional Theatre Group of the UCLA voit donc le jour et existera durant huit ans, embauchant souvent des stars du cinéma ou de la télévision. Après plusieurs représentations à succès, Kaplan confie la direction artistique du lieu à John Houseman. Ce dernier contacte Robert Ryan fin 1959 pour jouer dans *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot. La pièce n'est pas mal reçue, mais la performance de l'acteur n'est pas spécialement appréciée, la presse relevant un rôle trop passif. Il repart à New York pour travailler à la télévision sur « The Snows of Kilimanjaro », qu'il accepte par amour pour le texte d'Hemingway. Pour des questions de droits, la chaîne CBS est obligée d'en faire une représentation en direct. C'est le jeune John Frankenheimer qui est aux commandes (réalisateur que Ryan retrouvera douze ans plus tard dans un exercice un peu similaire pour *The Iceman Cometh*). Le défi est épuisant, mais la performance de Ryan, étant donné les contraintes, est saluée lors de sa diffusion le 25 mars 1960.

Il continue avec un voyage à Madrid d'une semaine pour le tournage de *King of Kings*, qu'il accepte par amitié pour Nicholas Ray, et à son retour, Katharine Hepburn lui demande de jouer avec elle dans *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, dans le cadre du American Shakespeare Festival Theatre de Stanford. À cette occasion il déclare :

Les navets que j'ai pu tourner ! Un acteur passe des années à jouer dans des navets. Et puis arrive la chance de faire quelque chose de mieux – par le plus grand dramaturge qui ait jamais vécu... Juste faire l'effort de maîtriser ce grand maître amplifie la stature de n'importe quel acteur. Je crois que c'est pour cela que tant d'acteurs shakespeariens deviennent meilleurs avec l'âge. Ils grandissent de pair avec leur compréhension de l'auteur²¹.

Les critiques, malheureusement, ne sont pas tendres avec celui qui aimait tant le dramaturge, lors de la première en juillet 1960, toujours pour la même raison lorsqu'il interprète du Shakespeare : si la puissance physique de sa présence sur scène est remarquée, son élocution est perçue comme incompatible avec l'auteur.



Katharine Hepburn & Robert Ryan (1960)

De retour à Los Angeles, Robert Ryan tourne *The Canadians* de Burt Kennedy, qui sera aussi un échec commercial. Il continue de militer pour SANE alors qu'une nouvelle campagne présidentielle débute (elle sera remportée par John Fitzgerald Kennedy), en payant une page dans le *Washington Post* invitant les candidats à bannir les essais nucléaires et à suspendre la production d'armes chimiques et biologiques. Il enregistre aussi des spots radios à ce sujet, avec Janet Leigh, Tony Curtis, Jack Lemmon

²¹ « *The junk I've played ! An actor spends years on junk. And then comes a chance to do something better – by the greatest dramatist that ever lived... Just the effort to master the master increases the stature of any actor. I think that's why so many Shakespearean actors get better as they grow older. They grow greater with greater understanding of him.* » in ZUNSER Jesse, « Stratford : Ryan, Hepburn, et al. », *Cue*, New York, 30 juillet 1960, p.8.

ou encore Anthony Quinn, même si l'association est secouée, accusée elle aussi d'être une façade pour des activités communistes. Quelques mois plus tard, Ryan s'envole pour l'Europe tourner quelques scènes de *The Longest Day*. Il y rejoue un bref face-à-face avec John Wayne, encore dans un film de guerre, dix ans après *Flying Leathernecks*.

Au milieu de l'année 1961, Robert Ryan entend parler d'un projet d'adaptation par Peter Ustinov du *Billy Budd* d'Herman Melville. Il fait tout pour y tenir une place, et assiste sur le plateau aux débuts d'un jeune acteur de vingt-deux ans, Terence Stamp. Le tournage démarre le 1^{er} juin 1961 et devient très vite difficile, l'équipe devant notamment faire face à une tempête qui retarde les prises de vue de plusieurs semaines. Ryan, qui a vécu sur un bateau durant ces jeunes années, s'y trouve néanmoins parfaitement à l'aise, contrairement à nombre d'acteurs et de techniciens.



Robert Ryan & Peter Ustinov (1961)

À son retour, la famille décide d'emménager à Ojai, au nord-ouest d'Hollywood, après avoir reçu des menaces de mort de la part d'activistes conservateurs en rapport avec le soutien de Ryan à SANE. Puis ce sera finalement New York, l'acteur ayant reçu une proposition pour jouer dans une comédie musicale, *Mr President*, mise en scène par Joshua Logan. C'est Katharine Hepburn qui a recommandé Robert Ryan aux auteurs (Howard Lindsay, Russel Crouse et Irving Berlin), et il y retrouve Nanette Fabray, une ancienne de la Reinhardt School, avec qui il partage l'affiche.

Monter la pièce s'avère extrêmement compliqué : Lindsay commence à souffrir d'une leucémie tandis que Russel Crouse, auteur du livret, sort d'une opération du cœur. De plus, le directeur musical et le chorégraphe, Peter Gennaro, ne s'adressent pas la parole pendant une grande partie des répétitions. Pourtant, la réputation des auteurs (qui avaient à leur actif des succès comme *State of Union*, *South Pacific* ou encore *The Sound of Music*),

tout comme les rumeurs expliquant qu'il s'agissait d'une satire sur la présidence Kennedy (ce qui n'était pas le cas), et enfin la présence de Ryan, font exploser les préventes de tickets. Mais même si l'acteur a quelques belles chansons, il est mauvais danseur. La critique massacre le spectacle à ses débuts en 1962, mais la pièce permettra néanmoins à Robert Ryan de croiser la famille présidentielle lors d'une représentation à Washington pour la fondation Kennedy. À la grande surprise de l'acteur, le président se souvient de leur rencontre lors de la campagne d'Adlai Stevenson huit ans plus tôt. Malgré son impopularité auprès de la presse, les préventes assurent à la comédie musicale deux cent soixante-cinq représentations.

Jessica et Robert, qui devaient d'abord rentrer à Los Angeles après le spectacle, décident finalement de s'installer à New York à plus ou moins long terme, d'autant que de plus en plus de films américains sont tournés en Europe, ce qui facilite les trajets. Ryan tourne un épisode pour *The Wagon Train* à la télévision la même année, mais a du mal à encaisser les critiques dévastatrices de *Mr President*. Il ne remontera sur scène que cinq ans plus tard. En mars 1963, Robert Ryan apprend la mort de sa mère, qui était restée à Los Angeles, à l'âge de 79 ans, d'une crise cardiaque. Elle est enterrée à Chicago, à côté du père et du frère de l'acteur. La période déjà difficile est accentuée par les doutes professionnels : *The Canadians* n'a absolument pas marché et *King of Kings* est ridiculisé par la presse (notamment pour le Jésus incarné par Jeffrey Hunter – Ryan est épargné). L'acteur, qui a emménagé à New York pour revenir au théâtre, est mis à mal par *Mr President*, tandis qu'Hollywood ne veut plus vraiment de lui.

Il tourne alors à la télévision pour *Kraft Suspense Theatre* l'épisode « Are There Any More Out There Like You ? » et voit beaucoup Harry Belafonte, qui lui fait rencontrer Martin Luther King (lui aussi sympathisant de SANE) et l'initie au mouvement des droits civiques. En août 1963, il part avec Belafonte pour Washington, et rejoint Sidney Poitier, Marlon Brando, Tony Bennett, ou encore Charlton Heston pour assister au fameux discours intitulé « I Have a Dream » du pasteur américain. Peu après, Norma Cousins, fondateur de SANE, obtient de Kennedy et de Khrouchtchev la fin des essais nucléaires atmosphériques suite à la crise des missiles de Cuba. Quelques jours plus tard, John Fitzgerald Kennedy est assassiné, ce qui affecte beaucoup Ryan.

Il retourne à la télévision pour les séries *Breaking Point* et *The Eleventh Hour*, un épisode chacun, puis revient enfin au cinéma avec *The Crooked Road* de Don Chaffey, une production anglaise tournée à Split, en Yougoslavie. À son retour, il complète son

année avec un épisode pour *The Wagon Train* et un autre pour *The Reporter*, mais aucune offre pour le cinéma ne lui parvient des États-Unis, et il repart tourner en Europe *The Dirty Game*. Le film est dirigé par quatre réalisateurs, à Berlin (Werner Klingler et Terence Young), Paris (Christian-Jaque), et Rome (Carlo Lizzani), et Ryan incarne le personnage qui lie entre eux tous les épisodes du récit. Malheureusement, le film est très mal distribué et disparaît vite des écrans.

Il apprend alors que son ancien complice Phillip Yordan a conclu un projet avec la Warner pour un film de guerre. Pour ce qui n'est qu'un troisième rôle, Yordan arrive à convaincre le studio de payer Robert Ryan son salaire plein, et ce dernier part en mars 1965 en Espagne pour tourner dans *Battle of the Bulges* de Ken Annakin. Il retrouve Henry Fonda sur le plateau, avec qui il venait de tourner *The Dirty Game* sur le même continent, et ils envisagent ensemble de monter un théâtre à New York à leur retour. Cette même année, son vieil ami Richard Brooks offre à Ryan un personnage dans ce qui deviendra son plus grand succès populaire depuis *God's Little Acre*, *The Professionals*. Le tournage est mouvementé, mais le film est un succès.

En juillet 1965, Adlai Stevenson meurt d'une attaque cardiaque. Robert Ryan rend hommage à l'ancien double candidat malheureux aux élections présidentielles : « C'était un homme merveilleux, et ce fut un privilège de l'avoir connu²². » Le nouveau visage du parti démocrate se nomme Lyndon Johnson, et Ryan apprécie d'abord celui qui deviendra président, pour s'être engagé derrière le mouvement des droits civiques. Mais la guerre du Vietnam viendra ternir son image. SANE s'engage d'ailleurs contre cette guerre, et Robert Ryan est régulièrement invité sur les plateaux de télévision pour parler politique. L'acteur reçoit beaucoup de lettres l'incitant à se présenter à des élections, ce qu'il ne fera jamais : « Je ne l'ai pas envisagé une seconde. Je veux être utile. Je n'aimerais pas avoir l'air ridicule. Pas plus que je ne voudrais finir comme une vitrine pour les politiciens en coulisse²³. »

En 1966, Ryan tourne un épisode de *Bob Hope Presents the Chrysler Theatre* à la télévision, puis se rend en Angleterre sur le plateau de *The Dirty Dozen* de Robert Aldrich. L'œuvre aura plus de succès encore que *The Professionals*. L'acteur revient à Los Angeles tourner *The Busy Body* de William Castle, une comédie. De là, il s'envole pour le

²² « *It was a wonderful man, and it was a privilege knowing him.* » in RODGERS Virginia E., *op. cit.*, p.11.

²³ « *I didn't consider it for a second. I want to make a contribution. I would not like to make an ass of myself. Nor would I want to be a front man for politicians backstage.* » in McMANUS Margaret, « Robert Ryan Speaks Out on Reagan », *Bridgeport Telegram*, Bridgeport, 6 novembre 1966, p.7.

Mexique sur le tournage de *Hour of the Gun* réalisé par John Sturges, qu'il retrouve treize ans après *Bad Days at Black Rock*. Sur le plateau, il côtoie l'acteur Jason Robards, lui aussi grand amateur d'Eugene O'Neill, qui a joué dans une adaptation télé en deux parties de *The Iceman Cometh* réalisée par Sidney Lumet (que jouera plus tard Ryan peu avant sa mort), et qui avait aussi joué dans *Long Day's Journey into Night* au cinéma, adaptation de la pièce du même nom, que Robert Ryan jouera au théâtre quatre mois plus tard dans le même rôle que Robards au cinéma.

Au mois de novembre de cette même année 1966 il revient à New York, où sa femme Jessica vient de perdre sa mère à l'âge de 81 ans. Peu après, c'est par l'intermédiaire de Paul Rogers, croisé sur le tournage de *The Dirty Dozen* (et aussi acteur sur *Billy Budd*, où il incarnait un des marins) que Ryan entre en contact avec John Neville, directeur du Nottingham Repertory Theatre.

f. Triomphe sur les planches et derniers tournages (1967-1973)

En mars 1967, Robert Ryan arrive en Angleterre et se met d'accord pour monter sur scène pour *Long Day's Journey into Night* et *Othello*. Le fiasco, surtout critique, de *Mr President* explique peut-être pourquoi son retour sur les planches se fait hors des États-Unis. Pris par cet engagement européen à la rentrée, il en profite pour faire des apparitions sur trois films qui sont alors tournés sur le vieux continent durant l'été, dont deux en Italie (sa femme et sa fille le rejoignent pour visiter le pays) : *Un Minuto per pregare, un istante per morire* de Franco Gilardi, un western spaghetti petit budget, et *Anzio*, pour lequel il retrouve ses anciens confrères de la RKO, Edward Dmytryk et Robert Mitchum. Puis il fait un détour par l'Espagne, pour une apparition dans *Custer of the West* de Robert Siodmak (pour Phillip Yordan, il accepte de jouer gratuitement).

Après l'été, sa performance dans *Othello* est extrêmement bien accueillie, et celle dans *Long Day's Journey into Night* encore plus. Ryan est heureux de ce retour au théâtre, dans des mises en scène dont il estime qu'elles auraient été impossibles à monter aux États-Unis. Il a l'impression pour la première fois de sa carrière de rendre un hommage décent via son travail à deux des dramaturges qu'il apprécie le plus. Pendant ce temps aux États-Unis, la guerre du Vietnam rencontre de plus en plus d'opposition. Avec deux fils désormais en âge d'être appelé, Robert Ryan se sent très concerné par la question :

L'idée qu'on pourrait les envoyer faire une guerre que nous ne devrions pas faire est très difficile à vivre. [...] Pendant la période du maccarthysme, j'ai dit ce que j'avais à dire – et cela ne m'avait pas atteint. Si je n'ai pas fermé les yeux à l'époque, je ne vais certainement pas rester silencieux aujourd'hui²⁴.

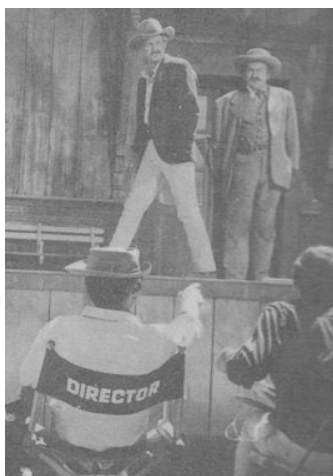
Timothy est convoqué, mais ne se rendra pas aux tests physiques d'aptitude. Il ne sera jamais poursuivi. Cheyney est aussi convoqué, mais est reçu à Harvard dans la foulée, et sa conscription suspendue. Fin 1967, vingt-mille jeunes américains sont déjà morts dans le conflit. De retour à New York en janvier 1968, Ryan s'engage dans différents spectacles contre la guerre, dont *Broadway for Peace* avec Harry Belafonte, Paul Newman, Barbra Streisand ou encore Leonard Bernstein, dans le but de lever des fonds pour les membres des partis du pays s'engageant à encourager la fin de la guerre lors du renouvellement du Congrès.

Dans la foulée, il soutient Eugene McCarthy lors de la primaire démocrate à la fin du mandat de Lyndon Johnson. Avec d'autres stars dont Paul Newman, ils n'hésitent pas à aller distribuer des tracts et à prendre la parole lors de meetings. Nombre de jeunes gens soutiennent la candidature de celui qui veut mettre fin à la guerre du Vietnam, dont le fils de Ryan, Cheney, qui suit d'aussi près que possible la campagne et manifeste beaucoup par ailleurs. Finalement, McCarthy perd la primaire, mais Johnson décide de ne pas se représenter, constatant une immense division au sein du parti Démocrate.

Une semaine après les résultats, Robert Ryan repart au Mexique tourner *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah. Il retrouve Lucien Ballard comme directeur de la photographie sur le plateau, pour la cinquième et dernière fois (après *Berlin Express*, *Inferno*, *The Proud Ones* et *Hour of the Gun*). En avril 1968, suite à l'assassinat de Martin Luther King, l'acteur quitte le tournage et retourne à New York voir sa famille. Des émeutes raciales éclatent dans différentes villes dont Chicago, presque cinquante ans après celles qu'il avait connues enfant, en 1919. Il revient sur le tournage deux semaines plus tard. Peckinpah le fait sortir de ses gonds pour la seule fois de sa carrière (il lui refuse par exemple un aller-retour aux États-Unis alors que pendant dix jours, il ne lui fait tourner aucune scène). Durant cette période, Jessica Ryan se tourne vers les essais et abandonne la fiction, notamment en se penchant sur la question du féminisme, ainsi que sur l'histoire de

²⁴ « *The thought of sending them off to a war we shouldn't be in is something that's awfully hard to live with. [...] During the McCarthy era, I had my say – and it didn't injure me at all. If I didn't keep my trap closed in those days, I'm certainly not going to remain quiet now.* » in LARDINE Bob, « This Dove Is a Tough Bird », *New York Sunday News*, New York, 27 août 1967, p.4.

l'Amérique et de son rapport à la violence, certainement à partir de réflexions entre elle et son mari concernant les personnages que ce dernier a pu incarner.



Sam Peckinpah, Robert Ryan & Albert Dekker (1968)

Robert Ryan retrouve ensuite Henry Fonda au théâtre, et comme convenu sur le tournage de *The Dirty Game* et de *Battle of the Bulge*, ils fondent ensemble la compagnie Plumstead Playhouse, d'abord pour *Our Town*, une pièce de Thornton Wilder, puis pour *The Front Page* de Ben Hecht et Charles MacArthur. Ryan propose l'œuvre personnellement, et il retrouve Harold J. Kennedy, qui avait déjà été son metteur en scène dans *Tiger at the Gates* en 1957, mais cette fois comme acteur. Malheureusement, la pièce fonctionne mal, et certains des jeunes comédiens ruinent les représentations, qui attirent de moins en moins de monde. L'acteur cherche alors à remonter l'œuvre dans un autre théâtre à New York. Il confie la mise en scène et la production à Kennedy, en lui demandant de trouver un casting plus fiable.

Pendant ce temps, il s'envole pour la Grande-Bretagne tourner *Captain Nemo and the Underwater City* réalisé par James Hill. À ce stade de sa carrière, Robert Ryan enchaîne donc les productions au théâtre qui l'intéressent mais lui rapportent peu, et les films qui parfois l'intéressent moins mais lui assurent un salaire : « C'est important de continuer à tourner des films pour entretenir votre image. Si vous refusez continuellement les mauvais films, les gens finissent par se dire : Qu'arrive-t-il à Robert Ryan²⁵ ? » À son retour, il se remet à travailler avec Kennedy sur *The Front Page*, et le 10 mai 1969, la

²⁵ « *It's important to continue working on films to keep your image warm. If you insist on turning down bad pictures, people are going to say : Whatever happened to Robert Ryan ?* » in *Ibid.*, p.4.

première est un grand succès. Sept ans après l'échec douloureux de *Mr President*, Ryan revient donc sur les planches new-yorkaises par la grande porte.

Peu après sort *The Wild Bunch*, qui suscite la polémique à cause de sa violence graphique. Jamais depuis *Crossfire* Ryan n'avait tourné dans un film engageant de si vives discussions. Lui-même pacifiste convaincu, il entretient un rapport ambivalent à nombre de ses films. Malgré tout, il défend l'œuvre :

Est-ce que montrer ou non la violence pour ce qu'elle est est une bonne ou une mauvaise chose, on ne saura jamais vraiment... [...] Je pense que *The Wild Bunch* – bien que stylisé et méritant – surcharge parfois le côté sanglant. Cela dit, la violence est partie intégrante du monde moderne. Vous ne pouvez pas fermer les yeux là-dessus²⁶.

Pendant l'été, il tourne d'ailleurs un court-métrage indépendant qui explore justement le rapport des hommes à la violence, écrit par Arthur Miller (auteur des *Sorcières de Salem* ou encore de *Mort d'un commis voyageur*) : *The Reason Why*, réalisé par Paul Leaf.

Alors que *The Front Page* s'arrête en février 1970 (suite à une diffusion télévisée), il repart pour la deuxième fois à Durango (après *The Tall Men*), tourner un western avec Burt Lancaster et réalisé par Michael Winner, *The Lawman*. Le film se veut un commentaire sur la scène politique américaine contemporaine, ce qui intéresse Ryan. Il croise sur le plateau John McGiver, avec qui il vient de travailler sur *The Front Page*, mais aussi Lee J. Cobb, qui partageait la scène avec lui en 1941 dans *Clash by Night*.



Robert & Lisa Ryan (à sa gauche), dans les coulisses de *The Front Page* (1969)

Juste avant de partir tourner, Robert Ryan apprend qu'il a un lymphome, et que son cancer n'est pas opérable. Les médecins lui donnent cinquante pour cent de chance de

²⁶ « *Wheter or not the portrayal of violence is a good or bad thing no one will ever really know... [...] I think The Wild Bunch in some cases – although it had style and distinction – overstressed the bloodletting. Violence, however, is an integral part of modern life. You can't blink at it.* » RYAN Robert, « Acts of Birth », *Films and Filming*, Londres, mars 1971, p.26.

guérir, et lui expliquent que même ainsi, la rémission totale ne sera connue que dans un délai de cinq ans. Il doit annuler le projet de monter *The Front Page* à Los Angeles. Au début de l'hiver 1970, son cancer, dont il n'a parlé qu'à très peu de monde, est heureusement guéri, et il tourne *The Love Machine* de Jack Haley Jr. dans la foulée, obsédé à l'idée de prouver au monde du cinéma qu'il peut encore jouer. Mais l'acteur puissant et athlétique qu'il a été n'existera plus jamais vraiment, épuisé par le traitement.

Il retourne sur les planches pour jouer à nouveau *Long Day's Journey into Night*, cette fois aux États-Unis, dans une mise en scène d'Arvin Brown, bien que les médecins le lui déconseillent fortement (la pièce dure trois heures et le travail au théâtre est quotidien). Le 21 avril 1971 pourtant, après la première, les critiques sont dithyrambiques, plus encore qu'avec *The Front Page*. C'est le pinacle de sa carrière au théâtre, et sa dernière pièce jouée. Arvin Brown devient un ami de la famille, et constate à quel point son mariage avec Jessica était important pour l'acteur : « Robert était très dépendant des critiques de Jessica, et il prenait en compte ce qu'elle avait à dire sur ses performances. En fait, quelle que soit la discussion, Robert considérait extrêmement sérieusement ce que Jessica pouvait apporter²⁷. »

Son film suivant, *La Course du lièvre à travers les champs* de René Clément, l'amène à tourner à Montréal pour les extérieurs, et à Paris, au studio de Boulogne-Billancourt, pour les intérieurs. Jessica vient avec lui en France dans l'espoir de croiser Jean Renoir. À leur retour aux États-Unis, elle tombe malade, et apprend qu'elle est en train de mourir d'un cancer du foie. Quinze jours seulement après le diagnostic, le 22 mai 1972, elle décède à l'âge de cinquante-sept ans. Ryan est dévasté, persuadé que si la maladie avait dû emporter quelqu'un, c'eût dû être lui. Elle lui demande sur son lit de mort de continuer à travailler au théâtre, et d'arrêter les films qu'il considère inintéressants. La cérémonie funéraire a lieu à Greenwich Village, à New York.

Suite à cet événement dramatique, son fils Timothy retourne en Californie et Cheyney à l'université de Boston, où il commence à enseigner la philosophie. Lisa débute un cursus à la School of Visual Arts de New York, et Robert Ryan se retrouve seul chez lui. Il accepte de se rendre sur le plateau de *Lolly-Madonna XXX* à Knoxville, dans le Tennessee, film qu'il avait d'abord refusé pour faire une pause : « Quelque chose de très

²⁷ « Bob depended on Jessica for her critical attitudes and he took into account what she had to say about his performances. Actually, in any discussion, Bob considered very seriously everything Jessica contributed. » in JARLETT Franklin, *op. cit.*, p.87.

important manque, et je ne sais pas quoi mettre à la place²⁸. » Le réalisateur Richard C. Sarafian loue pourtant son talent et son implication, mais malgré tout, Robert Ryan reste fragile. Il écrit à Renoir et à sa femme :

J'ai découvert que la seule option pour le moment était le travail, donc je sue dans cet endroit humide pour faire un film pas trop mauvais... Jessica vous aimait tellement tous les deux et nous parlions de vous si, si souvent – toujours avec amour, affection et admiration. C'était une femme rare, et je me sens un peu honteux de pleurer, alors que je devrais vraiment me réjouir de l'avoir connue, et que nous ayons pu passer toutes ces merveilleuses années ensemble²⁹.

Malheureusement, il noie aussi son chagrin dans l'alcool pendant un certain temps, puis décide de se ressaisir et de quitter le grand appartement de la famille pour se rapprocher de sa fille. Les futurs acheteurs du lieu laissé vacant se nomment Yoko Ono et John Lennon. À la grande surprise de l'acteur lorsqu'ils se rencontrent, Lennon dit l'admirer beaucoup. Ils discutent politique, de leurs ascendances irlandaises et, en février 1973, le célèbre musicien emménage dans l'ancien logement des Ryan.

Peu après, John Frankenheimer, devenu célèbre depuis leur première collaboration, lui propose *The Iceman Cometh*. En janvier 1973, l'acteur se lance dans le projet, et le réalisateur, qui devait d'abord couper l'œuvre d'Eugene O'Neill pour en faire un film de deux heures, en conserve finalement quatre, époustoufflé par la performance de son groupe de comédiens : « Robert avait en lui une profonde tristesse inhérente à la plupart des personnages d'O'Neill, il avait cette profondeur, et c'était un acteur fabuleux³⁰. » Le tournage se termine début mars et Ryan, qui voit le montage final mais n'assistera jamais à la sortie en salle, est extrêmement fier du film.

Il part alors travailler sur le plateau de *The Outfit*, dont le réalisateur John Flynn avait eu pour maître Robert Wise, et tente parallèlement de reconstruire une vie amoureuse avec Maureen O'Sullivan. Ryan tourne aussi *The Man Without a Country* de Delbert Mann, pour ce qui sera sa dernière apparition à la télévision. Il se rend enfin sur le tournage d'*Executive Action* de David Miller, où il retrouve Burt Lancaster. Le film est à petit budget, et les deux hommes tournent gratuitement, estimant le sujet (le complot qui

²⁸ « *Something very big is missing, and I don't know what to put in its place.* » in MURPHY Mary, « Robert Ryan, a New Life on Borrowed Time », *Los Angeles Times*, Los Angeles, 5 septembre 1972, p.12.

²⁹ « *I discovered that the only possibility for now was work, so I am sweating it out in this steaming place doing a not-bad picture... Jessica loved both of you so and we talked about you so many, many times – always with love, affection and admiration. She was a very rare lady an I feel a little ashamed to mourn when I should really rejoice that I knew her and that we had so many wonderful years together.* » in JONES J. R., *op. cit.*, p.265.

³⁰ « *Bob had a deep sadness inherent in most of O'Neill characters, he had the depth, and he was a fabulous actor.* » in JARLETT Franklin, *op. cit.*, pp.165-166.

mena à l'assassinat de Kennedy) trop important. Ryan joue une ultime fois les « méchants pour la bonne cause ».

Le tournage se déroule bien, mais lorsque l'acteur l'achève, il se sent mal, et est admis au New York Hospital le 3 juillet 1973. Il a un cancer des poumons. Timothy, Cheyney et Lisa sont à son chevet, et le 11 juillet 1973, Robert Ryan décède. Ses cendres sont répandues là où l'avaient été celles de sa femme. Les hommages sont nombreux, beaucoup le décrivant comme un homme discret, loyal, aimant sa famille, et toujours prêt à s'occuper des jeunes acteurs avec beaucoup d'humilité et de patience. *The Outfit*, *Executive Action* et *The Iceman Cometh* sortent en salles à titre posthume. Lui qui n'avait alors jusque-là jamais remporté aucun prix est désigné meilleur acteur de l'année par la National Board of Review pour *The Iceman Cometh*, une œuvre qui mêle certainement plus que toute autre les deux piliers de sa carrière : « J'aime autant le théâtre que le cinéma. L'important, c'est la pièce ou le scénario, et le personnage que nous avons à jouer³¹. » Il recevra également un prix spécial pour l'ensemble de sa carrière de la part de la National Society of Film Critics.

En 1972 il déclarait :

J'ai eu une belle vie. Alors de quoi je pourrais me plaindre ? Mon frère est mort lorsqu'il avait six ans, et cela m'a hanté toute ma vie. Il n'a même pas pu débiter son existence. J'ai eu une chance incroyable, durant ma carrière et avec ma famille. Nous sommes toujours restés proches. Nous le sommes encore. Combien d'hommes peuvent en dire autant³² ?



Cheyney, Jessica, Timothy, Robert & Lisa Ryan (1960?)

³¹ NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, *op. cit.*, p.59.

³² « *I've had a good shot in life. So what the hell do I have to complaint about ? My brother died when he was six, and I've thought about it my whole life. He never even got started. I've been lucky as hell with my career and my family. We were always close. Still are. How many man can say that ?* » in MURPHY Mary, *op. cit.*, p.12.

B - Interprétations

a. Cinéma

1940

- *The Ghost Breakers (Le Mystère du château maudit)*

Robert Ryan : un brancardier (non crédité)

Réalisation : George Marshall / **Scénario** : Walter DeLeon / **Photographie** : Charles Lang / **Montage** : Ellsworth Hoagland / **Musique** : Ernst Toch / **Production** : Arthur Hornblow Jr. / **Société de production** : Paramount Pictures / **Durée** : 85 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Bob Hope, Paulette Godard / **Date de sortie (États-Unis)** : 21 Juin 1940.

- *Queen of the Mobb*

Robert Ryan : Jim

Réalisation : James Hogan / **Scénario** : Horace McCoy, William R. Lipman / **Photographie** : Theodor Sparkuhl / **Montage** : Arthur P. Schmidt / **Musique** : Sigmund Krumgold, Friedrich Hollaender (non crédité), John Leipold (non crédité) / **Production** : William Lebaron (non crédité), Edward T. Lowe Jr. (non crédité) / **Société de production** : Paramount Pictures / **Durée** : 61 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Ralph Bellamy, Blanche Yurka, J. Carrol Naish / **Date de sortie (États-Unis)** : 28 Juin 1940.

- *Golden Gloves*

Robert Ryan : Pete Wells

Réalisation : Edward Dmytryk / **Scénario** : Maxwell Shane, Lewis R. Foster / **Photographie** : Henry Sharp / **Montage** : Doane Harrison / **Musique** : Sigmund Krumgold / **Production** : William C. Thomas / **Société de production** : Paramount Pictures / **Durée** : 66 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Richard Denning, Jeanne Cagney, J. Carrol Naish / **Date de sortie (États-Unis)** : 2 Août 1940.

- *North West Mounted Police (Les Tuniques écarlates)*

Robert Ryan : Agent Dumont

Réalisation : Cecil B. DeMille / **Scénario** : Alan Le May, Jesse lasky Jr., C. Gardner Sullivan / **Photographie** : W. Howard Greene, Victor Milner / **Montage** : Anne Bauchens / **Musique** : Victor Young / **Production** : Cecil B. DeMille, William H. Pine / **Société de production** : Paramount Pictures / **Durée** : 126 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : Gary Cooper, Madeleine Carroll, Preston Foster, Paulette Godard / **Date de sortie (États-Unis)** : 22 Octobre 1940.

- *Texas Rangers Ride Again (Le Retour des Texas Rangers)*

Robert Ryan : Eddie (non crédité)

Réalisation : James Hogan / **Scénario** : Horace McCoy, William R. Lipman / **Photographie** : Archie Stout / **Montage** : Arthur P. Schmidt / **Musique** : Boris Morros / **Production** : William Lebaron (non crédité), Edward T. Lowe Jr. (non crédité) / **Société de production** : Paramount Pictures / **Durée** : 68 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : John Howard, Ellen Drew, Akim Tamiroff, Anthony Quinn / **Date de sortie (États-Unis)** : 13 Décembre 1940.

1943

- *Bombardier*

Robert Ryan : Joe Connors

Réalisation : Richard Wallace / **Scénario** : John Twist / **Photographie** : Nicholas Musuraca / **Montage** : Robert Wise / **Musique** : Roy Webb / **Production** : Robert Fellows / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 99 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Randolph Scott, Pat O'Brien, Anne Shirley / **Date de sortie (États-Unis)** : 14 Mai 1943.

- *The Sky's the Limit (L'Aventure inoubliable)*

Robert Ryan : Reginald Fenton

Réalisation : Edward H. Griffith / **Scénario** : Frank Fenton, Lynn Root / **Photographie** : Russell Metty / **Montage** : Roland Gross / **Musique** : Harold Arlen, Leigh Harline (non crédité) / **Production** : David Hempstead, Sherman Todd / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 89 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Fred Astaire, Joan Leslie / **Date de sortie (États-Unis)** : 13 Juillet 1943.

- *Behind the Rising Sun (Face au soleil levant)*

Robert Ryan : Lefty O'Doyle

Réalisation : Edward Dmytryk / **Scénario** : Emmet Lavery / **Photographie** : Russell Metty / **Montage** : Joseph Noriega / **Musique** : Roy Webb / **Production** : Edward Dmytryk (non crédité), Howard Hughes (non crédité) / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 88 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Margo, Tom Neal, J. Carrol Naish, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 1^{er} Août 1943.

- *The Iron Major*

Robert Ryan : Père Timothy Donovan

Réalisation : Ray Enright / **Scénario** : Florence E. Cavanaugh, Aben Kandel, Warren Duff / **Photographie** : Robert De Grasse / **Montage** : Robert Wise, Philip Martin / **Musique** : Roy Webb / **Production** : Robert Fellows / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 85 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Pat O'Brien, Ruth Warrick, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 31 Octobre 1943.

- *Gangway for Tomorrow*

Robert Ryan : Joe Dunham

Réalisation : John H. Auer / **Scénario** : Aladar Laszlo, Arch Oboler / **Photographie** : Nicholas Musuraca / **Montage** : George Crone / **Musique** : Roy Webb / **Production** : John H. Auer / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 69 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Margo, John Carradine, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 3 Novembre 1943.

- *Tender Comrade*

Robert Ryan : Chris Jones

Réalisation : Edward Dmytryk / **Scénario** : Dalton Trumbo / **Photographie** : Russell Metty / **Montage** : Roland Gross / **Musique** : Leigh Harline / **Production** : David Hempstead, Sherman Todd / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 102 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Ginger Rogers, **Robert Ryan**, Ruth Hussey, Patricia Collinge, Maddy Christians / **Date de sortie (États-Unis)** : 29 Décembre 1943.

1944

- *Marine Raiders*

Robert Ryan : Capitaine Dan Craig

Réalisation : Harold D. Schuster / **Scénario** : Martin Rackin, Warren Duff / **Photographie** : Nicholas Musuraca / **Montage** : Philip Martin / **Musique** : Roy Webb / **Production** : Robert Fellows / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 90 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Pat O'Brien, **Robert Ryan**, Ruth Hussey / **Date de sortie (États-Unis)** : 11 Juillet 1944.

1947

- *Trail Street (Du sang sur la piste)*

Robert Ryan : Allen

Réalisation : Ray Enright / **Scénario** : Norman Houston, Gene Lewis / **Photographie** : J. Roy Hunt / **Montage** : Lyle Boyer / **Musique** : Paul Sawtell / **Production** : Nat Holt / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 84 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Randolph Scott, **Robert Ryan**, Anne Jeffreys / **Date de sortie (États-Unis)** : 19 Février 1947.

- *The Woman on the Beach (La Femme sur la plage)*

Robert Ryan : Scott Burnett

Réalisation : Jean Renoir / **Scénario** : Frank Davis, Jean Renoir, Michael Hogan / **Photographie** : Leo Tover, Harry J. Wild / **Montage** : Lyle Boyer, Roland Gross / **Musique** : Hanns Eisler / **Production** : Jack J. Gross, Will Price / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 71 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Joan Bennett, **Robert Ryan**, Charles Bickford, Nan Leslie / **Date de sortie (États-Unis)** : 2 Juin 1947 / **Synopsis** : Scott Burnett (Robert Ryan), un garde-côtes perturbé par des cauchemars récurrents suite au torpillage de son navire pendant la Seconde Guerre mondiale, rencontre la mystérieuse Peggy (Joan Bennett). Mariée à Tod Butler (Charles Bickford), un ancien peintre désormais aveugle, ils entretiennent tous les deux une relation tumultueuse et équivoque. Alors qu'il est fiancé à Ève (Nan Leslie), Scott tombe malgré tout sous le charme de Peggy, sans comprendre que celle-ci le manipule dans l'idée de tuer son époux. Désorienté par son désir pour la jeune femme, il essaye dès lors de faire chuter Tod d'une falaise, puis de le noyer en mer lors d'une partie de pêche. Échouant à chaque fois, il prend conscience de sa folie et revient vers Ève, en même temps que les Butler se réconcilient à l'aune de ces tragiques événements.

- *Crossfire (Feux croisés)*

Robert Ryan : Montgomery

Réalisation : Edward Dmytryk / **Scénario** : John Paxton / **Photographie** : J. Roy Hunt / **Montage** : Harry Gerstad / **Musique** : Roy Webb / **Production** : Adrian Scott / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 86 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Robert Young, Robert Mitchum, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 15 Août 1947 / **Synopsis** : Un homme est retrouvé mort chez lui, apparemment tué par l'un des soldats revenant du front à la fin de la Seconde Guerre mondiale, et avec qui il avait partagé un verre. Très vite, les soupçons se portent sur Montgomery (Robert Ryan), le plus instable de tous les militaires présents ce soir-là. Mais ce dernier complique l'enquête au fur et à mesure qu'elle progresse en effaçant ses traces, en même temps qu'il tente d'intimider ses compagnons d'armes les plus fragiles, allant même jusqu'à perpétrer un second meurtre sur l'un d'eux, témoin de la scène. Au bout du compte, le commissaire Finlay (Robert Young), avec l'aide du lieutenant Keeley (Robert Mitchum), parviendra à démasquer Montgomery lorsqu'il comprendra que ce dernier est un antisémite violent, et que réside là le motif de son crime initial.

1948

- *Berlin Express*

Robert Ryan : Robert Lindley

Réalisation : Jacques Tourneur / **Scénario** : Curt Siodmak, Harold Medford / **Photographie** : Lucien Ballard / **Montage** : Sherman Todd / **Musique** : Friedrich Hollaender / **Production** : Bert Granet / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 87 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Merle Oberon, **Robert Ryan**, Charles Korvin, Paul Lukas / **Date de sortie (États-Unis)** : 1^{er} Mai 1948.

- *Return of the Bad Men (Far-West 89)*

Robert Ryan : Sundance Kid

Réalisation : Ray Enright / **Scénario** : Charles O'Neal, Jack Natteford, Luci Ward / **Photographie** : J. Roy Hunt / **Montage** : Samuel E. Beetley / **Musique** : Paul Sawtell / **Production** : Nat Holt / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 90 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Randolph Scott, **Robert Ryan**, Anne Jeffreys / **Date de sortie (États-Unis)** : 17 Juillet 1948.

- *The Boy with Green Hair (Le Garçon aux cheveux verts)*

Robert Ryan : Docteur Evans

Réalisation : Joseph Losey / **Scénario** : Betsy Beaton, Ben Barzman, Alfred Lewis Levitt / **Photographie** : George Barnes / **Montage** : Frank Doyle / **Musique** : Leigh Harline / **Production** : Stephen Ames, Dore Schary (non crédité) / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 82 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : Pat O'Brien, Barbara Hale, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 16 Novembre 1948.

1949

- *Act of Violence (Acte de violence)*

Robert Ryan : Joe Parkson

Réalisation : Fred Zinnemann / **Scénario** : Robert L. Richards / **Photographie** : Robert Surtees / **Montage** : Conrad A. Nervig / **Musique** : Bronislau Kaper / **Production** : William H. Wright / **Société de production** : MGM / **Durée** : 82 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Van Heflin, **Robert Ryan**, Janet Leigh / **Date de sortie (États-Unis)** : 2 Février 1949 / **Synopsis** : Le vétéran de la Seconde Guerre mondiale Joe Parkson (Robert Ryan) retrouve à Santa Lisa la trace d'un homme aux côtés duquel il a combattu, Frank Enley (Van Heflin), avec l'intention de l'éliminer. Alors que Frank part à Los Angeles dans le cadre de son travail, Parkson vient interroger sa femme, Edith (Janet Leigh), et lui expose une troublante histoire passée. Désireuse d'en savoir plus, elle rejoint au plus vite son mari pour l'avertir de la situation, et apprend alors de sa bouche les raisons de la haine de Joe Parkson : à l'époque où ce dernier et Frank étaient prisonniers des nazis, son époux avait dénoncé à un colonel SS une tentative d'évasion organisée par les détenus. À la suite de sa trahison, les deux hommes furent les seuls rescapés du camp, et Parkson y perdit la motricité d'une jambe. Edith, choquée par la révélation, retourne à Santa Lisa. Pendant ce temps, traqué par Joe jusqu'à Los Angeles, Frank Enley pense à se suicider, avant de s'offrir les services d'un tueur à gage par désespoir. Regrettant son geste, il va au rendez-vous fixé à son ancien camarade par l'assassin professionnel, s'interpose entre eux, et est tué.

• *Caught (Pris au piège)*

Robert Ryan : Smith Ohlrig

Réalisation : Max Ophuls / **Scénario :** Arthur Laurents / **Photographie :** Lee Garmes / **Montage :** Robert Parrish / **Musique :** Friedrich Hollaender / **Production :** Wolfgang Reinhardt / **Société de production :** MGM / **Durée :** 88 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** James Mason, Barbara Bel Geddes, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis) :** 17 Février 1949 / **Synopsis :** Leonora Eames (Barbara Bel Geddes), une jeune femme rêvant de sortir de sa difficile situation sociale, rencontre par hasard le millionnaire Smith Ohlrig (Robert Ryan). Ce dernier, qui n'a jamais été marié, décide de l'épouser par défi, à force de voir ses avances rejetées. Une fois sous le même toit, Smith délaisse Leonora, et le caractère paranoïaque du millionnaire devient rapidement insupportable pour la jeune femme, qui quitte leur demeure. Elle trouve alors un travail dans un cabinet médical tenu par le docteur Larry Quinada (James Mason). Revenant vers Smith avec l'espoir d'arranger son mariage, elle se rend compte que le millionnaire n'a absolument pas changé. Apprenant qu'elle est enceinte de lui, Smith menace de divorcer et de lui enlever l'enfant. Leonora reste donc à ses côtés, bien qu'elle soit entre-temps tombée amoureuse de Larry. Elle part finalement définitivement avec le docteur lorsqu'elle se rend compte qu'elle est en train de sombrer dans la folie.

• *The Set-Up (Nous avons gagné ce soir)*

Robert Ryan : Bill « Stocker » Thompson

Réalisation : Robert Wise / **Scénario :** Art Cohn / **Photographie :** Milton R. Krasner / **Montage :** Roland Gross / **Musique :** Constantin Bakaleinikoff / **Production :** Richard Goldstone, Dore Schary (non crédité) / **Société de production :** RKO Radio Pictures / **Durée :** 73 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** **Robert Ryan**, Audrey Totter / **Date de sortie (États-Unis) :** 2 Avril 1949 / **Synopsis :** Bill « Stocker » Thompson (Robert Ryan), un boxeur sur la fin croyant toujours en ses chances, est affublé d'un manager corrompu qui accepte de l'argent contre l'assurance d'une défaite. Persuadé que Bill est trop âgé pour gagner contre un jeune combattant parrainé par la mafia locale, il ne met pas ce dernier au courant. Dans le même temps, la femme de Thompson, Julie (Audrey Totter), refuse d'assister à cette énième confrontation, et n'attend qu'une chose avec angoisse : que son mari mette fin à sa carrière. Stocker, apprenant pendant le combat qu'il est censé perdre lors de la troisième reprise, s'abstient de céder et gagne, mais les malfrats, qui ont assisté à la défaite de leur champion, s'en prendront à lui, brisant sa main droite, achevant là sa carrière. Il retrouvera son épouse, et tous les deux s'accorderont pour changer de vie.

• *The Woman on Pier 13 (La Grève des dockers)*

Robert Ryan : Brad Collins

Réalisation : Robert Stevenson / **Scénario :** Charles Grayson, Robert Hardy Andrews / **Photographie :** Nicholas Musuraca / **Montage :** Roland Gross / **Musique :** Leigh Harline / **Production :** Jack J. Gross, Sid Rogell / **Société de production :** RKO Radio Pictures / **Durée :** 73 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Laraine Day, **Robert Ryan**, John Agar / **Date de sortie (États-Unis) :** 8 Octobre 1949.

1950

• *The Secret Fury (Fureur secrète)*

Robert Ryan : David McLean

Réalisation : Mel Ferrer / **Scénario :** Jack Leonard, James O'Hanlon, Lionel Houser / **Photographie :** Leo Tover / **Montage :** Harry Marker / **Musique :** Roy Webb / **Production :** Jack H. Skirball, Bruce Manning (non crédité) / **Société de production :** RKO Radio Pictures / **Durée :** 85 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Claudette Colbert, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis) :** 21 Février 1950.

• *Born to Be Bad (La Femme aux maléfices)*

Robert Ryan : Nick

Réalisation : Nicholas Ray / **Scénario** : Charles Schnee, Edith Sommer / **Photographie** : Nicholas Musuraca / **Montage** : Frederic Knudtson / **Musique** : Friedrich Hollaender / **Production** : Robert Sparks, Sid Rogell / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 94 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Joan Fontaine, Mel Ferrer, **Robert Ryan**, Zachary Scott / **Date de sortie (États-Unis)** : 15 Juillet 1950.

1951

• *Hard, Fast and Beautiful (Jeu, set et match)*

Robert Ryan : Un spectateur (non crédité)

Réalisation : Ida Lupino / **Scénario** : Martha Wilkerson / **Photographie** : Archie Stout / **Montage** : George C. Shrader, William H. Ziegler / **Musique** : Roy Webb / **Production** : Collier Young / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 78 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Claire Trevor, Sally Forrest / **Date de sortie (États-Unis)** : 23 Mai 1951.

• *Best of the Badmen (Plus fort que la loi)*

Robert Ryan : Jeff Clanton

Réalisation : William D. Russell / **Scénario** : Robert Hardy Andrews, John Twist / **Photographie** : Edward Cronjager / **Montage** : Desmond Marquette / **Musique** : Paul Sawtell / **Production** : Herman Schlom, Samuel Bischoff / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 84 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Claire Trevor, Jack Buetel / **Date de sortie (États-Unis)** : 9 Août 1951.

• *Flying Leathernecks (Les Diables de Guadalcanal)*

Robert Ryan : Capitaine Carl Griffin

Réalisation : Nicholas Ray / **Scénario** : Kenneth Gamet, James E. Grant / **Photographie** : William E. Snyder / **Montage** : Sherman Todd / **Musique** : Roy Webb / **Production** : Edmund Grainger / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 102 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : John Wayne, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 28 Août 1951.

• *The Racket (Racket)*

Robert Ryan : Nick Scanlon

Réalisation : John Cromwell / **Scénario** : W. R. Burnett, William W. Haines / **Photographie** : George E. Diskant / **Montage** : Sherman Todd / **Musique** : Paul Sawtell (non crédité) / **Production** : Edmund Grainger / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 88 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Robert Mitchum, Lizabeth Scott, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 25 Octobre 1951.

• *On Dangerous Ground (La Maison dans l'ombre)*

Robert Ryan : Jim Wilson

Réalisation : Nicholas Ray / **Scénario** : Nicholas Ray, A. I. Bezzerides / **Photographie** : George E. Diskant / **Montage** : Roland Gross / **Musique** : Bernard Herrmann / **Production** : John Houseman, Sid Rogell / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 82 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Ida Lupino, **Robert Ryan**, Ward Bond / **Date de sortie (États-Unis)** : 17 Décembre 1951 / **Synopsis** : Jim Wilson (Robert Ryan), policier violent, est envoyé à la campagne afin d'aider les autorités locales dans une affaire de meurtre. Il s'engage alors avec le père de la victime, Walter Brent (Ward Bond), sur la voie de la vengeance, mais durant leur traque, Jim rencontre Mary Malden (Ida Lupino), une jeune femme aveugle, sœur du meurtrier, dont il tombe amoureux. Malgré le décès accidentel du frère lorsque le policier et Walter se remettent à sa poursuite, Mary finira par laisser entrer Jim dans sa vie, ce dernier abandonnant la ville et son métier pour finalement la rejoindre.

1952

• *Clash by Night (Le Démon s'éveille la nuit)*

Robert Ryan : Earl Pfeiffer

Réalisation : Fritz Lang / **Auteur :** Clifford Odets / **Scénario :** Alfred Hayes / **Photographie :** Nicholas Musuraca / **Montage :** George Amy / **Musique :** Roy Webb / **Production :** Harriet Parsons, Jerry Wald (non crédité), Norman Krasna (non crédité) / **Société de production :** RKO Radio Pictures / **Durée :** 105 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Barbara Stanwyck, Paul Douglas, **Robert Ryan**, Marilyn Monroe / **Date de sortie (États-Unis) :** 16 Juin 1952.

• *Beware, My Lovely*

Robert Ryan : Howard Wilton

Réalisation : Harry Horner / **Scénario :** Mel Dinelli / **Photographie :** George E. Diskant / **Montage :** Paul Weatherwax / **Musique :** Leith Stevens / **Production :** Collier Young, Mel Dinelli / **Société de production :** RKO Radio Pictures / **Durée :** 77 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Ida Lupino, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis) :** 7 Août 1952 / **Synopsis :** Howard Wilton (Robert Ryan), recalé par l'armée car bipolaire et sujet à de violents trous de mémoire, se retrouve contraint à travailler comme homme de ménage. Il arrive un matin chez Helen Gordon (Ida Lupino) et y propose ses services. Pris d'une crise aiguë, il la retient prisonnière pendant toute une journée, s'enfermant avec elle dans sa maison, essayant à tout prix de lui faire accepter une présence sur le long terme, jusqu'à soudainement retrouver la raison, et quitter les lieux.

• *Horizons West (Le Traître du Texas)*

Robert Ryan : Dan Hammond

Réalisation : Budd Boetticher / **Scénario :** Louis Stevens / **Photographie :** Charles P. Boyle / **Montage :** Ted J. Kent / **Musique :** Joseph Gershenson, Henry Mancini (non crédité), Herman Stein (non crédité) / **Production :** Albert J. Cohen / **Société de production :** Universal Pictures / **Durée :** 81 minutes / **Format :** 35 millimètres technicolor / **Interprétation :** **Robert Ryan**, Julie Adams, Rock Hudson / **Date de sortie (États-Unis) :** 11 Octobre 1952.

1953

• *The Naked Spur (L'Appât)*

Robert Ryan : Ben Vandergroat

Réalisation : Anthony Mann / **Scénario :** Sam Rolfe, Harold Jack Bloom / **Photographie :** William C. Mellor / **Montage :** George White / **Musique :** Bronislau Kaper / **Production :** William H. Wright / **Société de production :** MGM / **Durée :** 91 minutes / **Format :** 35 millimètres technicolor / **Interprétation :** James Stewart, Janet Leigh, **Robert Ryan**, Ralph Meeker, Millard Mitchell / **Date de sortie (États-Unis) :** 6 Février 1953 / **Synopsis :** Howard Kemp (James Stewart), cowboy et chasseur de prime, se dirige depuis Abilene à la poursuite du meurtrier Ben Vandergroat (Robert Ryan), afin d'empocher une récompense. Kemp croise sur son chemin un chercheur d'or, Jesse (Millard Mitchell) et un soldat récemment libéré à la réputation douteuse, Roy Anderson (Ralph Meeker). Ils arrivent à capturer Vandergroat et son amie, Lina Patch (Janet Leigh), mais durant leur voyage, ils essaieront de s'enfuir en divisant les trois hommes, jouant sur les faiblesses de chacun. Y parvenant finalement, ils seront rattrapés, et Ben sera abattu par Roy après avoir tué Jesse. Howard et Lina s'en iront seuls, Roy s'étant noyé par accident dans une rivière en tentant de récupérer le corps de Ben.

• *City Beneath the Sea (La Cité sous la mer)*

Robert Ryan : Brad Carlton

Réalisation : Budd Boetticher / **Scénario** : Jack Harvey, Ramon Romero / **Photographie** : Charles P. Boyle / **Montage** : Edward Curtiss / **Musique** : Joseph Gershenson, Henri Mancini (non crédité), Milton Rosen (non crédité), Herman Stein (non crédité) / **Production** : Albert J. Cohen / **Société de production** : Universal Pictures / **Durée** : 87 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Mala Powers, Anthony Quinn, Suzan Ball / **Date de sortie (États-Unis)** : 11 Mars 1953.

• *Inferno (La Piste fatale)*

Robert Ryan : Donald Whitley Carson

Réalisation : Roy Ward Baker / **Scénario** : Francis Cockrell / **Photographie** : Lucien Ballard / **Montage** : Robert L. Simpson / **Musique** : Paul Sawtell / **Production** : William Bloom / **Société de production** : 20th Century Fox / **Durée** : 83 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Rhonda Fleming, William Lundigan / **Date de sortie (États-Unis)** : 12 Août 1953 / **Synopsis** : Donald Carson (Robert Ryan), millionnaire alcoolique et instable, est abandonné dans le désert par sa femme Geraldine (Rhonda Fleming) et son amant Joseph Duncan (William Lundigan) alors qu'il a une cheville cassée. Ces derniers planifient de le laisser mourir ainsi afin d'hériter de sa fortune. Mais Donald, après avoir attendu en vain les secours, décide de tenter de revenir vers la ville la plus proche. Utilisant avec ingéniosité le peu de moyens à sa disposition, il parvient à survivre. Geraldine et Joseph, inquiétés par la non-confirmation de sa mort, finissent par retrouver sa trace à l'instant où Donald est récupéré par un chercheur d'or vivant seul dans la région. Constatant l'échec de leur plan et prenant peur, la femme du millionnaire essaye de s'enfuir mais abîme la voiture qui les avait amenés sur place, et est abandonnée par Joseph quand il devine qu'elle allait partir sans lui. Retrouvant la trace de Donald, il périt dans un incendie au terme de son affrontement avec lui. Sur le trajet du retour, Donald croise sa femme au bord de la route, et décide de la conduire au shérif.

1954

• *Alaska Seas*

Robert Ryan : Matt Kelly

Réalisation : Jerry Hoper / **Scénario** : Barrett Wiloughby, Walter Doniger, Daniel Mainwaring / **Photographie** : William C. Mellor / **Montage** : Archie Marshek / **Musique** : Irvin Talbot, Roy Webb (non crédité), Leo Shuken (non crédité) / **Production** : Mel Epstein / **Société de production** : Paramount Pictures / **Durée** : 78 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Jan Sterling, Brian Keith / **Date de sortie (États-Unis)** : 27 Janvier 1954.

• *About Mrs Leslie (Romance sans lendemain)*

Robert Ryan : George Leslie

Réalisation : Daniel Mann / **Scénario** : Hal Kanter, Ketti Frings / **Photographie** : Ernest Laszlo / **Montage** : Warren Low / **Musique** : Victor Young / **Production** : Hal B. Wallis / **Société de production** : Paramount Pictures / **Durée** : 104 minutes / **Format** : 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation** : Shirley Booth, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 29 Juin 1954.

• *Her Twelve Men (Les Fils de Mademoiselle)*

Robert Ryan : Joe Hargrave

Réalisation : Robert Z. Leonard / **Scénario** : Louise Baker, Willima Roberts, Laura Z. Hobson / **Photographie** : Joseph Ruttenberg / **Montage** : George Boemler / **Musique** : Bronislaw Kaper / **Production** : John Houseman, Jud Kinberg / **Société de production** : MGM / **Durée** : 91 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : Greer Garson, **Robert Ryan**, Barry Sullivan / **Date de sortie (États-Unis)** : 11 Août 1954.

1955

- *Bad Day at Black Rock (Un homme est passé)*

Robert Ryan : Reno Smith

Réalisation : John Sturges / **Scénario** : Don McGuire, Millard Kaufman / **Photographie** : William C. Mellor / **Montage** : Newell P. Kimlin / **Musique** : André Previn / **Production** : Dore Schary, Herman Hoffman / **Société de production** : MGM / **Durée** : 81 minutes / **Format** : 35 millimètres cinémascope technicolor / **Interprétation** : Spencer Tracy, **Robert Ryan**, Anne Francis, Dean Jagger / **Date de sortie (États-Unis)** : 7 Janvier 1955.

- *Escape to Burma (Les Rubis du prince birman)*

Robert Ryan : Jim Brecan

Réalisation : Allan Dwan / **Scénario** : Kenneth Perkins, Talbot Jennings, Hobart Donovan / **Photographie** : John Alton / **Montage** : Carlo Lodato / **Musique** : Louis Forbes / **Production** : Benedict Bogeaus / **Société de production** : RKO Radio Pictures / **Durée** : 87 minutes / **Format** : 35 millimètres technicolor / **Interprétation** : Barbara Stanwyck, **Robert Ryan**, David Farrar / **Date de sortie (États-Unis)** : 9 Avril 1955.

- *House of Bamboo (La Maison de bambou)*

Robert Ryan : Sandy Dawson

Réalisation : Samuel Fuller / **Scénario** : Harry Kleiner / **Photographie** : Joseph McDonald / **Montage** : James B. Clark / **Musique** : Leigh Harline / **Production** : Buddy Adler / **Société de production** : 20th Century Fox / **Durée** : 102 minutes / **Format** : 35 millimètres cinémascope technicolor / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Robert Stack, Shirley Yamaguchi / **Date de sortie (États-Unis)** : 1^{er} Juillet 1955.

- *The Tall Men (Les Implacables)*

Robert Ryan : Nathan Stark

Réalisation : Raoul Walsh / **Scénario** : Frank S. Nugent, Sydney Boehm / **Photographie** : Leo Tover / **Montage** : Louis R. Loeffler / **Musique** : Victor Young / **Production** : William B. Hawks, William A. Bacher / **Société de production** : 20th Century Fox / **Durée** : 122 minutes / **Format** : 35 millimètres cinémascope couleur / **Interprétation** : Clark Gable, Jane Russell, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis)** : 11 Octobre 1955.

1956

- *The Proud Ones (Le Shérif)*

Robert Ryan : Marshal Cass Silver

Réalisation : Robert D. Webb / **Scénario** : Joseph Petracca, Edmund North / **Photographie** : Lucien Ballard / **Montage** : Hugh S. Fowler / **Musique** : Lionel Newman / **Production** : Robert L. Jacks / **Société de production** : 20th Century Fox / **Durée** : 94 minutes / **Format** : 35 millimètres cinémascope couleur / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Virginia Mayo, Jeffrey Hunter, Robert Middleton / **Date de sortie (États-Unis)** : 6 Mai 1956 / **Synopsis** : Le marshal Cass Silver (Robert Ryan), fiancé à Sally (Virginia Mayo), attend patiemment la retraite dans une petite ville sans histoire de l'Ouest américain, quand arrive dans sa juridiction un groupe de cowboys amenant un large troupeau de bétail. Parmi ces derniers se trouve Thad Anderson (Jeffrey Hunter), fils d'un criminel abattu par Cass dans le passé. Le saloon local est par ailleurs tenu par John Barnett (Robert Middleton), avec qui les contentieux sont nombreux, en particulier parce qu'il est justement celui qui avait embauché le père de Thad pour tenter de l'abattre. Vieillissant et soumis à des crises de cécité temporaire, Cass Silver s'obstine pourtant à vouloir faire du jeune homme son successeur. Ce dernier finira par se laisser convaincre, après avoir eu la confirmation de la véritable histoire de son père. Ensemble, ils mettront un terme aux agissements criminels de Barnett.

• *Back from Eternity (Les Échappés du néant)*

Robert Ryan : Bill Lonagan

Réalisation : John Farrow / **Scénario :** Richard Carroll, Jonathan Latimer / **Photographie :** William C. Mellor / **Montage :** Eda Warren / **Musique :** Franz Waxman / **Production :** John Farrow / **Société de production :** RKO Radio Pictures / **Durée :** 100 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Robert Ryan, Anita Ekberg, Rod Steiger / **Date de sortie (États-Unis) :** 7 Septembre 1956.

1957

• *Men in War (Côte 465)*

Robert Ryan : Lieutenant Benson

Réalisation : Anthony Mann / **Scénario :** Philip Yordan / **Photographie :** Ernest Haller / **Montage :** Richard C. Meyer / **Musique :** Elmer Bernstein / **Production :** Anthony Mann, Sidney Harmon / **Société de production :** United Artists / **Durée :** 102 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Robert Ryan, Aldo Ray, Robert Keith / **Date de sortie (États-Unis) :** 19 Mars 1957 / **Synopsis :** Au cours de la Guerre de Corée, dix-sept soldats américains isolés avec à leur tête le lieutenant Benson (Robert Ryan) doivent atteindre la côte 465 pour rejoindre leur unité. Ils croisent le sergent Montana (Aldo Ray), qui ramène en jeep son colonel en état de choc (Robert Keith). Benson réquisitionne alors le véhicule pour transporter du matériel, contre la volonté du sergent. Les deux hommes, à la vision de la guerre totalement opposée, vont s'affronter tout au long du trajet, avant de finalement combattre ensemble pour reprendre à l'ennemi la position où ils se rendent.

1958

• *Lonelyhearts*

Robert Ryan : William Shrike

Réalisation : Vincent J. Donehue / **Scénario :** Dore Schary / **Photographie :** John Alton / **Montage :** John Faure, Aaron Stell / **Musique :** Conrad Salinger / **Production :** Dore Schary, Walter Reilly / **Société de production :** United Artists / **Durée :** 100 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Montgomery Clift, Robert Ryan, Myrna Loy / **Date de sortie (États-Unis) :** 21 Mars 1958.

• *God's Little Acre (Le Petit Arpent du Bon Dieu)*

Robert Ryan : Ty Ty Walden

Réalisation : Anthony Mann / **Scénario :** Philip Yordan / **Photographie :** Ernest Haller / **Montage :** Richard C. Meyer / **Musique :** Elmer Bernstein / **Production :** Sidney Harmon / **Société de production :** United Artists / **Durée :** 118 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Robert Ryan, Aldo Ray, Buddy Hackett, Fay Spain / **Date de sortie (États-Unis) :** 13 Août 1958 / **Synopsis :** Ty Ty Walden (Robert Ryan), un fermier pauvre du sud des États-Unis, creuse depuis quinze ans les champs qui entourent sa maison à la recherche de l'or que son grand-père y aurait enfoui. Un candidat au poste de shérif (Buddy Hackett), amoureux de sa fille Darling Jill (Fay Spain), lui conseille de capturer un albinos pour l'aider : ces derniers auraient en effet le pouvoir de savoir ce qu'il y a sous le sol. Tout en s'appauvrissant dans sa quête chimérique au lieu de cultiver sa terre, le paysan tente de maintenir sa famille unie, mais les conflits s'enveniment à cause de sa décision, notamment celui qui oppose un de ses fils à Will Thompson (Aldo Ray), beau-frère dont il est viscéralement jaloux. Au chômage depuis la fermeture de l'usine de la région, Will est abattu alors qu'il tente de la faire rouvrir de force. À l'aune de la tragédie qui déchire un peu plus sa famille, Ty Ty renonce à son appétence pour le métal doré.

1959

- *Day of the Outlaw (La Chevauchée des bannis)*

Robert Ryan : Blaise Starrett

Réalisation : André De Toth / **Scénario :** Philip Yordan / **Photographie :** Russell Harlan / **Montage :** Robert Lawrence / **Musique :** Alexander Courage / **Production :** Sidney Harmon, Leon Chooluck / **Société de production :** United Artists / **Durée :** 92 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Robert Ryan, Burl Ives, Tina Louise, Alan Marshall / **Date de sortie (États-Unis) :** 11 Juillet 1959 / **Synopsis :** Le cowboy Blaise Starrett (Robert Ryan), en conflit avec les fermiers d'un petit village du Wyoming qui veulent encercler leur terrain de barrières, empêchant le bétail de traverser la région, s'estime lésé, lui qui a participé à la fondation du lieu en chassant les criminels qui l'habitaient par le passé. Il demeure néanmoins tiraillé face au conflit, le représentant des fermiers, Hal Crane (Alan Marshall) étant marié à Helen (Tina Louise), femme dont il est amoureux depuis toujours. L'arrivée de malfrats poursuivis par l'armée et menés par le capitaine déserteur Jack Bruhn (Burl Ives) va contraindre les deux parties à faire la paix. Pris en otage durant un jour et une nuit, Starrett finit par indiquer un chemin à travers les montagnes à Bruhn et ses hommes pour les inciter à partir. Piste qui s'avérera inexistante, mais permettra au cowboy de les piéger dans la neige avant de réussir à revenir jusqu'au village malgré le froid.

- *Odds Against Tomorrow (Le Coup de l'escalier)*

Robert Ryan : Earle Slater

Réalisation : Robert Wise / **Scénario :** Abraham Polonsky (non crédité), Nelson Gidding / **Photographie :** Joseph C. Brun / **Montage :** Dede Allen / **Musique :** John Lewis / **Production :** Robert Wise, Phil Stein, Harry Belafonte (non crédité) / **Société de production :** United Artists / **Durée :** 96 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Harry Belafonte, Robert Ryan, Shelley Winters, Ed Begley / **Date de sortie (États-Unis) :** 15 Octobre 1959 / **Synopsis :** Earle Slater (Robert Ryan) a du mal à trouver un emploi. Dépendant de sa compagne Lorry (Shelley Winters), il ne supporte plus sa situation. Contacté par Dave Burke (Ed Begley), ils conviennent du vol à main armée d'une banque de la petite ville de Melton. Pour se faire, ils ont besoin de l'aide de Johnny Ingram (Harry Belafonte), un musicien qui doit beaucoup d'argent à la mafia. Ce dernier veut qui plus est, grâce à la somme envisagée, reconquérir sa femme et sa fille. Mais Johnny est Afro-Américain, et Earle profondément raciste. Leur manque de confiance réciproque fera échouer le braquage. Earle et Johnny se retourneront alors l'un contre l'autre, et au cours de leur poursuite, feront exploser une réserve d'essence qui les tuera tous les deux.

1960

- *Ice Palace (Les Aventuriers)*

Robert Ryan : Thor Storm

Réalisation : Vincent Sherman / **Scénario :** Harry Kleiner / **Photographie :** Joseph F. Biroc / **Montage :** William H. Ziegler / **Musique :** Max Steiner / **Production :** Henry Blanke / **Société de production :** Warner Bros. / **Durée :** 143 minutes / **Format :** 35 millimètres technicolor / **Interprétation :** Richard Burton, Robert Ryan, Carolyn Jones, Martha Hyer, Jim Backus / **Date de sortie (États-Unis) :** 2 Janvier 1960.

1961

- *The Canadians*

Robert Ryan : Inspecteur William Gannon

Réalisation : Burt Kennedy / **Scénario :** Burt Kennedy / **Photographie :** Arthur Ibbetson / **Montage :** Douglas Robertson / **Musique :** Douglas Gamley / **Production :** Herman E. Webber / **Société de production :** 20th Century Fox / **Durée :** 85 minutes / **Format :** 35 millimètres cinémascope couleur / **Interprétation :** Robert Ryan, John Dehner, Torin Thatcher / **Date de sortie (États-Unis) :** 11 Mars 1961.

• *King of Kings (Le Roi des rois)*

Robert Ryan : Saint Jean-Baptiste

Réalisation : Nicholas Ray / **Scénario :** Philip Yordan / **Photographie :** Manuel Berenguer, Franz Planer, Milton R. Krasner / **Montage :** Harold F. Kress, Renée Lichtig (non créditée) / **Musique :** Miklos Rozsa / **Production :** Samuel Bronston, Alan Brown, Jaime Prades / **Société de production :** MGM / **Durée :** 168 minutes / **Format :** 70 millimètres couleur / **Interprétation :** Jeffrey Hunter, Siobhan McKenna, Hurd Hatfield, Ron Randell, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis) :** 30 Octobre 1961.

1962

• *The Longest Day (Le Jour le plus long)*

Robert Ryan : Brigadier James M. Gavin

Réalisation : Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, Darryl F. Zanuck (non crédité) / **Scénario :** Cornelius Ryan, Romain Gary, James Jones, David Pursall, Jack Seddon / **Photographie :** Jean Bourgoïn, Walter Wottitz / **Montage :** Samuel E. Beetley / **Musique :** Maurice Jarre / **Production :** Darryl F. Zanuck, Elmo Williams / **Société de production :** 20th Century Fox / **Durée :** 178 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Eddie Albert, Paul Anka, Arletty, Richard Burton, Jean-Louis Barrault / **Date de sortie (États-Unis) :** 4 Octobre 1962.

• *Billy Budd*

Robert Ryan : John Claggart

Réalisation : Peter Ustinov / **Scénario :** DeWitt Bodeen, Peter Ustinov / **Photographie :** Robert Krasker / **Montage :** Jack Harris / **Musique :** Antony Hopkins / **Production :** Peter Ustinov, A. Ronald Lubin / **Société de production :** Allied Artists / **Durée :** 123 minutes / **Format :** 35 millimètres cinémascope noir et blanc / **Interprétation :** Peter Ustinov, **Robert Ryan**, Terence Stamp / **Date de sortie (États-Unis) :** 12 Novembre 1962 / **Synopsis :** Réquisitionné sur son bateau marchand par la Royal Navy, le jeune Billy Budd (Terence Stamp) se retrouve sur l'Avenger, un navire sous le commandement du capitaine Edwin Vere (Peter Ustinov) et dirigé par le maître d'équipage John Claggart (Robert Ryan) qui y fait régner la terreur. Essayant de maintenir la paix à bord et d'atténuer la violence de ce dernier, Billy se retrouve finalement accusé par Claggart de fomenter une mutinerie. Perdant ses moyens devant de telles allégations, il l'attaque sous les yeux du capitaine Vere et le tue. Jugé dans la foulée, il est condamné à mort par ses officiers, non sans regret et après un procès difficile.

1965

• *The Crooked Road*

Robert Ryan : Richard Ashley

Réalisation : Don Chaffey / **Scénario :** Don Chaffey, John Garrison / **Photographie :** Stephen Dade / **Montage :** Peter Tanner / **Musique :** Bojan Adamic / **Production :** David Henley / **Société de production :** Argo Film Productions / **Durée :** 92 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** **Robert Ryan**, Stewart Granger, Nadia Gray, Marius Goring / **Date de sortie (États-Unis) :** 3 Février 1965.

• *Guerre secrète (The Dirty Game)*

Robert Ryan : Général Bruce

Réalisation : Christian-Jaque, Werner Klingler, Carlo Lizzani, Terence Young / **Scénario :** Jacques Laborie, Jacques Rémy, Ennio De Concini, Joe Eisinger, Philippe Bouvard / **Photographie :** Richard Angst, Pierre Petit, Erico Menczer / **Montage :** Franco Fraticelli, Borys Lewin, Allan Osbiston / **Musique :** Robert Mellin, Gian Piero Reverberi / **Production :** Richard Hellman, Eugène Tucherer / **Société de production :** American International Pictures, Euro International Film, Fair Film, Eichberg Film, Franco London Films / **Durée :** 133 minutes / **Format :** 35 millimètres noir et blanc / **Interprétation :** Bourvil, Henry Fonda, Vittorio Gassman, Annie Girardot, Peter van Eyck, **Robert Ryan** / **Date de sortie (France) :** 23 Juin 1965.

• *Battle of the Bulge (La Bataille des Ardennes)*

Robert Ryan : Général Grey

Réalisation : Ken Annakin / **Scénario :** Philip Yordan, John Melson, Milton Sperling / **Photographie :** Jack Hildyard / **Montage :** Derek Parsons, Lester A. Sansom / **Musique :** Benjamin Frankel / **Production :** Philip Yordan, Milton Sperling / **Société de production :** Warner Bros. / **Durée :** 167 minutes / **Format :** 70 millimètres technicolor / **Interprétation :** Henry Fonda, Robert Shaw, **Robert Ryan**, Dana Andrews, Charles Bronson, Telly Savalas / **Date de sortie (États-Unis) :** 16 Décembre 1965.

1966

• *The Professionals (Les Professionnels)*

Robert Ryan : Hans Ehrengard

Réalisation : Richard Brooks / **Scénario :** Richard Brooks / **Photographie :** Conrad L. Hall / **Montage :** Peter Zinner / **Musique :** Maurice Jarre / **Production :** Richard Brooks / **Société de production :** Columbia Pictures / **Durée :** 120 minutes / **Format :** 35 millimètres panavision technicolor / **Interprétation :** Burt Lancaster, Lee Marvin, **Robert Ryan**, Jack Palance, Ralph Bellamy, Woody Strode, Claudia Cardinale / **Date de sortie (États-Unis) :** 2 Novembre 1966.

1967

• *The Busy Body*

Robert Ryan : Charley Barker

Réalisation : William Castle / **Scénario :** Ben Starr / **Photographie :** Harold E. Stine / **Montage :** Edwin H. Bryant / **Musique :** Vic Mizzy / **Production :** William Castle, Dona Holloway / **Société de production :** Paramount Pictures / **Durée :** 101 minutes / **Format :** 35 millimètres technicolor / **Interprétation :** Sid Caesar, Anne Baxter, **Robert Ryan**, Kay Medford, Jan Murray, Richard Pryor / **Date de sortie (États-Unis) :** 12 Mars 1967.

• *The Dirty Dozen (Les Douze Salopards)*

Robert Ryan : Colonel Everett Dasher Breed

Réalisation : Robert Aldrich / **Scénario :** Lukas Heller, Nunnally Johnson / **Photographie :** Edward Scaife / **Montage :** Michael Luciano / **Musique :** Frank De Vol / **Production :** Kenneth Hyman, Raymond Anzarut / **Société de production :** MGM / **Durée :** 150 minutes / **Format :** 70 millimètres couleur / **Interprétation :** Lee Marvin, Ernest Borgnine, Charles Bronson, Jim Brown, John Cassavetes, Richard Jaeckel, George Kennedy, Trini Lopez, Ralph Meeker, **Robert Ryan**, Telly Savalas, Clint Walker, Robert Webber / **Date de sortie (États-Unis) :** 15 Juin 1967.

• *Hour of the Gun (Sept secondes en enfer)*

Robert Ryan : Ike Clanton

Réalisation : John Sturges / **Scénario :** Edward Anhalt / **Photographie :** Lucien Ballard / **Montage :** Ferris Webster / **Musique :** Jerry Goldsmith / **Production :** John Sturges / **Société de production :** United Artists / **Durée :** 100 minutes / **Format :** 35 millimètres panavision couleur / **Interprétation :** James Garner, Jason Robards, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis) :** 1^{er} Novembre 1967.

• *Custer of the West (Custer, l'homme de l'Ouest)*

Robert Ryan : Sergent Patrick Mulligan

Réalisation : Robert Siodmak / **Scénario :** Bernard Gordon, Julian Zimet / **Photographie :** Cecilio Paniagua / **Montage :** Peter Parashelas, Maurice Rootes / **Musique :** Bernardo Segall / **Production :** Irving Lerner, Philip Yordan / **Société de production :** Cinerama Production, Security Pictures / **Durée :** 143 minutes / **Format :** 70 millimètres technicolor / **Interprétation :** Robert Shaw, Mary Ure, Jeffrey Hunter, Ty Hardin / **Date de sortie (Grande-Bretagne) :** 9 Novembre 1967.

1968

- *Un minuto per pregare, un istante per morire (Une minute pour prier, une seconde pour mourir)*

Robert Ryan : Lem Carter

Réalisation : Franco Giraldi / **Scénario :** Albert Band, Ugo Liberatore, Louis Garfinkle / **Photographie :** Aiace Parolin / **Montage :** Alberto Gallitti / **Musique :** Carlo Rustichelli / **Production :** Albert Band, Selig J. Seligman / **Société de production :** Documento Film, Selmur Production / **Durée :** 118 minutes / **Format :** 35 millimètres couleur / **Interprétation :** Alex Cord, Arthur Kennedy / **Date de sortie (États-Unis) :** 1^{er} Mai 1968.

- *Anzio*

Robert Ryan : Général Carson

Réalisation : Edward Dmytryk / **Scénario :** Harry Craig, Frank De Felitta, Duilio Coletti, Giuseppe Mangione / **Photographie :** Giuseppe Rotuno / **Montage :** Peter Taylor / **Musique :** Riz Ortolani / **Production :** Dino De Laurentiis / **Société de production :** Columbia Pictures / **Durée :** 117 minutes / **Format :** 35 millimètres panavision couleur / **Interprétation :** Robert Mitchum, Peter Falk, Arthur Kennedy / **Date de sortie (États-Unis) :** 24 Juillet 1968.

1969

- *The Wild Bunch (La Horde sauvage)*

Robert Ryan : Deke Thornton

Réalisation : Sam Peckinpah / **Scénario :** Walson Green, Roy N. Sickner, Sam Peckinpah / **Photographie :** Lucien Ballard / **Montage :** Lou Lombardo / **Musique :** Jerry Fielding / **Production :** Phil Feldman, Roy N. Sickner / **Société de production :** Warner Bros. / **Durée :** 145 minutes / **Format :** 70 millimètres technicolor / **Interprétation :** William Holden, Ernest Borgnine, Edmond O'Brien, Warren Oates, Jaime Sanchez, **Robert Ryan**, Ben Johnson / **Date de sortie (États-Unis) :** 18 Juin 1969.

- *Captain Nemo and the Underwater City (Capitaine Nemo et la ville sous-marine)*

Robert Ryan : Capitaine Nemo

Réalisation : James Hill / **Scénario :** Pip Baker, Jane Baker, R. Wright Campbell / **Photographie :** Alan Hume / **Montage :** Bill Lewthwaite, Egil Woxholt / **Musique :** Angela Morley / **Production :** Bertram Ostrer, Steven Pallos / **Société de production :** MGM / **Durée :** 105 minutes / **Format :** 35 millimètres panavision couleur / **Interprétation :** **Robert Ryan**, Chuck Connors, Nanette Newman, Luciana Paluzzi / **Date de sortie (Grande-Bretagne) :** 21 Décembre 1969.

1970

- *The Reason Why*

Robert Ryan : Roger

Réalisation : Paul Leaf / **Scénario :** Arthur Miller / **Durée :** 13 minutes / **Format :** 35 millimètres couleur / **Interprétation :** Eli Wallach, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis) :** 13 Février 1970.

1971

- *Lawman (L'Homme de la loi)*

Robert Ryan : Ryan Cotten

Réalisation : Michael Winner / **Scénario :** Gerald Wilson / **Photographie :** Robert Paynter / **Montage :** Frederick Wilson / **Musique :** Jerry Fielding / **Production :** Michael Winner / **Société de production :** United Artists / **Durée :** 99 minutes / **Format :** 35 millimètres couleur / **Interprétation :** Burt Lancaster, Lee J. Cobb, **Robert Ryan**, Robert Duvall / **Date de sortie (États-Unis) :** 4 Août 1971.

• *The Love Machine (Love Machine)*

Robert Ryan : Gregory Austin

Réalisation : Jack Haley Jr. / **Scénario :** Samuel A. Taylor / **Photographie :** Charles Lang / **Montage :** David E. Blewitt / **Musique :** Artie Butler / **Production :** M. J. Frankovich, Irving Mansfield / **Société de production :** Columbia Pictures / **Durée :** 108 minutes / **Format :** 35 millimètres couleur / **Interprétation :** John Philip Law, Dyan Cannon, **Robert Ryan** / **Date de sortie (États-Unis) :** 27 Août 1971.

1972

• *La Course du lièvre à travers les champs*

Robert Ryan : Charley Ellis

Réalisation : René Clément / **Scénario :** Sébastien Japrisot / **Photographie :** Edmond Richard / **Montage :** Roger Dwyre / **Musique :** Francis Lai / **Production :** Serge Silberman / **Société de production :** Greenwich Film Productions / **Durée :** 122 minutes / **Format :** 35 millimètres panavision couleur / **Interprétation :** Jean-Louis Trintignant, **Robert Ryan**, Lea Massari, Aldo Ray, Jean Gaven, Tisa Farrow / **Date de sortie (France) :** 15 Septembre 1972.

1973

• *Lolly-Madonna XXX*

Robert Ryan : Pap Gutshall

Réalisation : Richard C. Sarafian / **Scénario :** Sue Grafton, Rodney Carr-Smith / **Photographie :** Philip H. Lathrop / **Montage :** Tom Rolf / **Musique :** Fred Myrow / **Production :** Rodney Carr-Smith / **Société de production :** MGM / **Durée :** 103 minutes / **Format :** 35 millimètres panavision couleur / **Interprétation :** Rod Steiger, **Robert Ryan**, Jeff Bridges, Scott Wilson, Season Hubley / **Date de sortie (États-Unis) :** 21 Février 1973.

• *The Outfit (Échec à l'organisation)*

Robert Ryan : Jack Cody

Réalisation : John Flynn / **Scénario :** John Flynn / **Photographie :** Bruce Surtees / **Montage :** Ralph E. Winters / **Musique :** Jerry Fielding / **Production :** Carter De Haven / **Société de production :** MGM / **Durée :** 103 minutes / **Format :** 35 millimètres couleur / **Interprétation :** Robert Duvall, Karen Black, Joe Don Baker / **Date de sortie (États-Unis) :** 19 Octobre 1973.

• *Executive Action*

Robert Ryan : Robert Foster

Réalisation : David Miller / **Scénario :** Donald Freed, Mark Lane, Dalton Trumbo / **Photographie :** Robert Steadman / **Montage :** George Grenville / **Musique :** Randy Edelman / **Production :** Edward Lewis, Gary Horowitz, Robert H. Greenberg, Dan Bessie, Harry N. Blum / **Société de production :** Wakeford Orloff / **Durée :** 91 minutes / **Format :** 35 millimètres technicolor / **Interprétation :** Burt Lancaster, **Robert Ryan**, Will Geer / **Date de sortie (États-Unis) :** 7 Novembre 1973.

• *The Iceman Cometh*

Robert Ryan : Larry Slade

Réalisation : John Frankenheimer / **Auteur :** Eugene O'Neill / **Scénario :** Thomas Quinn Curtiss / **Photographie :** Ralph Woolsey / **Montage :** Harold F. Kress / **Musique :** - / **Production :** Ely A. Landau, Les Landau, Edward Lewis / **Société de production :** The American Film Theatre / **Durée :** 239 minutes / **Format :** 35 millimètres technicolor / **Interprétation :** Lee Marvin, Fredric March, **Robert Ryan**, Jeff Bridges, Bradford Dillman / **Date de sortie (États-Unis) :** 10 Novembre 1973.

b. Théâtre

1940

- *Too Many Husbands*

Auteur : Somerset Maugham / **Metteur en scène :** Max Reinhardt / **Interprétation :** Robert Ryan, Maris Wrixon, Bruce Bennett, Ernö Verebes, Adele Neff, Helen Hill, Martin Wessner, Millard Vincent, Ralph Freud, Ann Lee / **Première :** 15 Janvier 1940 (Belasco Theater, Los Angeles).

1941

- *The Time of Your Life*

Auteur : William Saroyan / **Metteur en scène :** David Lowe / **Interprétation :** Robert Ryan, Jane Jeffreys, Harald Dyrenforth, James Murray, Cameron Mitchell, Jane Morrissey, Joel Steele, Nevile Draper / **Première :** 30 Juin 1941 (Millpond Playhouse, Roslyn).

- *A Kiss for Cinderella*

Auteur : J. M. Barrie / **Metteur en scène :** Cheryl Crawford / **Interprétation :** Luise Rainer, Robert Ryan / **Première :** 18 Septembre 1941 (Maplewood Theatre, Maplewood).

- *Clash by Night*

Auteur : Clifford Odets / **Metteur en scène :** Lee Strasberg / **Interprétation :** Seth Arnold, Tallulah Bankhead, Ralph Chambers, Lee J. Cobb, Stephan Eugene, Harold Grau, John F. Hamilton, Katherine Locke, William Nunn, Robert Ryan, Joseph Schildkraut, Joseph Shattuck, Art Smith / **Première :** 27 Décembre 1941 (Belasco Theater, New York).

1949

- *Petticoat Fever*

Auteur : Mark Reed / **Metteur en scène :** James Neilson / **Interprétation :** Robert Ryan, Ruth Warrick, Dorothy McGuire, Dan Tobin, Clifford Brooke, Chris-Pin Martin / **Première :** 30 Août 1949 (La Jolla Playhouse, La Jolla).

1950

- *Born Yesterday*

Auteur : Garson Kanin / **Metteur en scène :** James Neilson / **Interprétation :** Marie McDonald, Robert Ryan, Tom Powers, Whit Bissell, Johnny Call, Paul Maxey, Louise Lorimer / **Première :** 4 Juillet 1950 (La Jolla Playhouse, La Jolla).

1954

- *Coriolanus*

Auteur : William Shakespeare / **Metteur en scène :** John Houseman / **Interprétation :** Alan Napier, **Robert Ryan**, Lou Polan, Joseph McCaulay, George Fells, Joseph Holland, John Randolph, Will Geer, Mildred Natwick, Lori March, Paula Lawrence, John Emery, Jamie Smith, Gene Sacks, Jack Klugman, Jerry Stiller, Terry Nardin / **Première :** 19 Janvier 1954 (Phoenix Theatre, New York).

1957

- *Tiger at the Gates (La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*

Auteur : Jean Giraudoux / **Metteur en scène :** Harold J. Kennedy / **Interprétation :** **Robert Ryan**, John Ireland, Marilyn Erskine, Ray Danton, Mary Astor, Marianne Stewart, Howard Wendell, Peg La Centra, Milton Parsons Joel Ashley, Jon Poole, Gene Meeker / **Première :** 29 Janvier 1957 (Sombrero Playhouse, Phoenix).

1960

- *Murder in the Cathedral*

Auteur : T. S. Eliot / **Metteur en scène :** John Houseman / **Interprétation :** **Robert Ryan**, John Hoyt, Alan Napier, Pippa Scott, Theodore Marcuse, Ruth Story / **Première :** 18 Janvier 1960 (UCLA Schoenberg Hall, Los Angeles).

- *Antony and Cleopatra*

Auteur : William Shakespeare / **Metteur en scène :** Jack Landau / **Interprétation :** **Robert Ryan**, Katharine Hepburn, Douglas Watson, John Harkins, Donald Davis, Patrick Hines, Earle Hyman, Rae Allen, Anne Fielding, John Ragin, Morris Carnovsky, Will Geer, John Myhers, Stephen Strimpell, Clifton James, Claude Woolman, Sada Thompson, Richard Waring, Ted Van Griethuysen, Clayton Corzatte. / **Première :** 31 Juillet 1960 (American Shakespeare Festival Theatre, Stratford).

1962

- *Mr President*

Auteur : Howard Lindsay, Russel Crouse, Irving Berlin / **Metteur en scène :** Joshua Logan / **Interprétation :** Nanette Fabray, **Robert Ryan**, David Brooks, Wisa D'Orso, Charlotte Fairchild, Anita Gillette, Stanley Grover, Jack Haskell, John Cecil Holm, Jerry Strickler, Jack Washburnn John Aman / **Première :** 20 Octobre 1962 (St James Theatre, New York).

1967

- *Long Day's Journey into Night*

Auteur : Eugene O'Neill / **Metteur en scène :** Michael Rudman / **Interprétation :** **Robert Ryan**, Gillian Martell, Anthony Langdon, Alfred Bell, Ursula Smith / **Première :** 27 Septembre 1967 (Nottingham Repertory, Nottingham).

- *Othello*

Auteur : William Shakespeare / **Metteur en scène :** Noel Willman / **Interprétation :** Robert Ryan, Christopher Hancock, Derek Woodward, John Neville, Terence Knapp Davide Neal, Alan Dossor, Ronald Magill, Laurence Harrington, James O'Brien, Ann Bell, Ursula Smith, Christine Welch / **Première :** 20 Octobre 1967 (Nottingham Repertory, Nottingham).

1968

- *Our Town*

Auteur : Thornton Wilder / **Metteur en scène :** Edward Hastings / **Interprétation :** Henry Fonda, John Beal, Jo Van Fleet, John McGiver, Estelle Parsons, Robert Ryan, Katharine Winn / **Première :** 24 Septembre 1968 (Mineola Thater, Long Island).

- *The Front Page*

Auteur : Ben Hecht, Charles MacArthur / **Metteur en scène :** Leo Brady / **Interprétation :** Robert Ryan, John Beal, Henry Fonda, Mark Bramhall, Anthony George, Anne Jackson, John McGiver, Estelle Parsons, Harold J. Kennedy / **Première :** 5 Octobre 1968 (Mineola Thater, Long Island).

1969

- *The Front Page*

Auteur : Ben Hecht, Charles MacArthur / **Metteur en scène :** Harold J. Kennedy / **Interprétation :** Robert Ryan, Val Avery, Peggy Cass, Bert Convy, James Flavin, Conrad Janis, Harold J. Kennedy, John McGiver, Julia Meade, Doro Merande, Charles White, Tom Atkins, Bruce Blaines, Patrick Desmond, Walter Flanagan, Morison Gampel, Geoff Garland, Will Gregory, Rick Hagan, Scott Hagan, Katharine Houghton, Robert Mili, Don Porter, Ed Riley, Arnold Stang / **Première :** 10 Mai 1969 (Ethel Barrymore Theatre, New York).

- *The Front Page*

Auteur : Ben Hecht, Charles MacArthur / **Metteur en scène :** Harold J. Kennedy / **Interprétation :** Robert Ryan, Val Avery, Peggy Cass, Bert Convy, Dody Goodman, Helen Hayes, Conrad Janis, John McGiver, James Flavin, Harold J. Kennedy, Charles White, Bruce Blaines, Jack Collard, Patrick Desmond, Walter Flanagan, Joseph George, Will Gregory, Bob Larkin, Kendall March, Robert Mili, Robert Riesel, Ed Riley, Bernie West / **Première :** 18 Octobre 1969 (Ethel Barrymore Theatre, New York).

1971

- *Long Day's Journey into Night*

Auteur : Eugene O'Neill / **Metteur en scène :** Arvin Brown / **Interprétation :** Robert Ryan, Stacy Keach, Geraldine Fitzgerald, James Naughton, Paddy Croft / **Première :** 21 Avril 1971 (Promenade Theatre, New York).

c. Télévision

1955

- *Screen Directors Playhouse (Le Choix de...)*

- **saison 1, épisode 11** : « Lincoln's Doctor's Dog »

- Réalisation** : H. C. Potter / **Scénario** : William R. Cox, Christopher Morley / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Charles Bickford, Richard Long, Willis Bouchey / **Durée** : 35 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 14 Décembre 1955 (NBC).

1956

- *Zane Grey Theatre*

- **saison 1, épisode 1** : « You Only Run Once »

- Réalisation** : Felix E. Feist / **Scénario** : John McGreevey / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Cloris Leachman, John Hoyt / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 5 Octobre 1956 (CBS).

1957

- *Mr Adams and Eve*

- **saison 2, épisode 1** : « Adult Western »

- Réalisation** : Richard Kinon / **Scénario** : Collier Young, Sol Saks / **Interprétation** : Ida Lupino, Howard Duff / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 20 Septembre 1957 (CBS).

- *Goodyear Theatre*

- **saison 1, épisode 1** : « Silhouette of a Killer »

- Réalisation** : Alvin Ganzer / **Scénario** : Palmer Thompson / **Interprétation** : Irving Bacon, Robert Brubaker, Beverly Garland, **Robert Ryan** / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 30 Septembre 1957 (NBC).

- **saison 1, épisode 6** : « The Crowd Pleaser »

- Réalisation** : Louis King / **Scénario** : William R. Cox, Frederick Brady / **Interprétation** : John Berardino, Stacy Harris, **Robert Ryan** / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 9 Décembre 1957 (NBC).

- *Alcoa Theatre*

- **saison 1, épisode 4** : « On Edge »

- Réalisation** : Tom Gries / **Scénario** : Frederick Brady, Pat Frank / **Interprétation** : Edward Binns, **Robert Ryan**, Gail Kobe / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 18 Novembre 1957 (NBC).

- **saison 1, épisode 7** : « The Face of Truth »

- Réalisation** : Alvin Ganzer / **Scénario** : John Copeland / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Catherine McLeod / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 30 Décembre 1957 (NBC).

1958

• *Zane Grey Theatre*

- **saison 2, épisode 14** : « Trial by Fear »

Réalisation : James Sheldon / **Scénario** : Howard Dimsdale / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Harold J. Stone, Edward Platt / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 10 Janvier 1958 (CBS).

- **saison 3, épisode 6** : « To Sit in Judgment »

Réalisation : John English / **Scénario** : Harry Julian Fink, Nina Laemmle / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Betsy Jones-Moreland, Michael Pate / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 13 Novembre 1958 (CBS).

• *Alcoa Theatre*

- **saison 1, épisode 9** : « Hidden Witness »

Réalisation : Robert Florey / **Scénario** : Bob Barbash / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Lawrence Dobkin, Michael Pate, Dale Van Sickel / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 27 Janvier 1958 (NBC).

- **saison 1, épisode 16** : « The Perfectionist »

Réalisation : Robert Florey / **Scénario** : George F. Slavin / **Interprétation** : Addison Richards, **Robert Ryan**, Frances Rafferty, Byron Foulger / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 19 Mai 1958 (NBC).

• *Goodyear Theatre*

- **saison 1, épisode 10** : « The White Flag »

Réalisation : Robert Florey / **Scénario** : Frederick Brady, Ad Brown / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Charles Quinlivan, Whit Bissell, Ross Elliott / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 17 Février 1958 (NBC).

- **saison 1, épisode 12** : « The Seventh Letter »

Réalisation : Robert Florey / **Scénario** : Charles B. Smith / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Clarke Gordon, Virginia Gregg, Willard Sage / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 17 Mars 1958 (NBC).

- **saison 1, épisode 15** : « The Giant Step »

Réalisation : Robert Florey / **Scénario** : Floyd Beaver, Leonard Freeman / **Interprétation** : Norman Alden, **Robert Ryan**, Michael Landon, John Cliff / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 28 Avril 1958 (NBC).

• *Playhouse 90*

- **saison 2, épisode 40** : « The Great Gatsby »

Réalisation : Franklin J. Schaffner / **Scénario** : David Shaw / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Jeanne Crain / **Durée** : 90 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 28 Juin 1958 (CBS).

1959

• *Zane Grey Theatre*

- **saison 4, épisode 1** : « Interrogation »

Réalisation : James Sheldon / **Scénario** : Christopher Knopf / **Interprétation** : **Robert Ryan**, Harry Townes, Alexander Scourby, Don Diamond / **Durée** : 30 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 1^{er} Octobre 1959 (CBS).

1960

- *Buick-Electra Playhouse*

- **saison 1, épisode 3** : « The Snows of Kilimanjaro »

Réalisation : John Frankenheimer / Scénario : A.E. Hotchner / Interprétation : **Robert Ryan**, Ann Todd, Mary Astor / Durée : 90 minutes / Date de diffusion (États-Unis) : 25 Mars 1960 (CBS).

1962

- *Wagon Train (La Grande caravane)*

- **saison 6, épisode 10** : « The John Bernard Story »

Réalisation : Allen H. Miner / Scénario : John Kneubuhl / Interprétation : **Robert Ryan**, John McIntire, Frank McGrath, Terry Wilson / Durée : 60 minutes / Date de diffusion (États-Unis) : 21 Novembre 1962 (ABC).

1963

- *Kraft Suspense Theatre*

- **saison 1, épisode 5** : « Are They Any More Out There Like You ? »

Réalisation : Elliot Silverstein / Scénario : Luther Davis / Interprétation : **Robert Ryan**, Katharine Ross, Adam Roarke, Phyllis Avery / Durée : 60 minutes / Date de diffusion (États-Unis) : 7 Novembre 1963 (NBC).

1964

- *Breaking Point*

- **saison 1, épisode 18** : « Better Than a Dead Lion »

Réalisation : William A. Graham / Scénario : Meta Rosenberg, Shimon Wincelberg / Interprétation : Paul Richards, Eduard Franz, **Robert Ryan** / Durée : 60 minutes / Date de diffusion (États-Unis) : 20 Janvier 1964 (ABC).

- *The Eleventh Hour*

- **saison 2, épisode 18** : « Who Chopped Down the Cherry Tree »

Réalisation : - / Scénario : - / Interprétation : Jack Ging, Richard Anderson, **Robert Ryan**, Peggy Ann Garner / Durée : 60 minutes / Date de diffusion (États-Unis) : 29 Janvier 1964 (NBC).

- *Wagon Train (La Grande Caravane)*

- **saison 8, épisode 1** : « The Bob Stuart Story »

Réalisation : Virgil W. Vogel / Scénario : Calvin Clements / Interprétation : **Robert Ryan**, John McIntire, Robert Fuller, Frank McGrath / Durée : 60 minutes / Date de diffusion (États-Unis) : 20 Septembre 1964 (ABC).

- *The Reporter*

- saison 1, épisode 6 : « No Comment »

Réalisation : Gene Nelson / **Scénario** : Jerome Weidman / **Interprétation** : Harry Guardino, Gary Merrill, Robert Ryan, George O'Hanlon / **Durée** : 60 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 30 Octobre 1964 (CBS).

1966

- *Bob Hope Presents the Chrysler Theatre*

- saison 3, épisode 15 : « Guilty or Not Guilty »

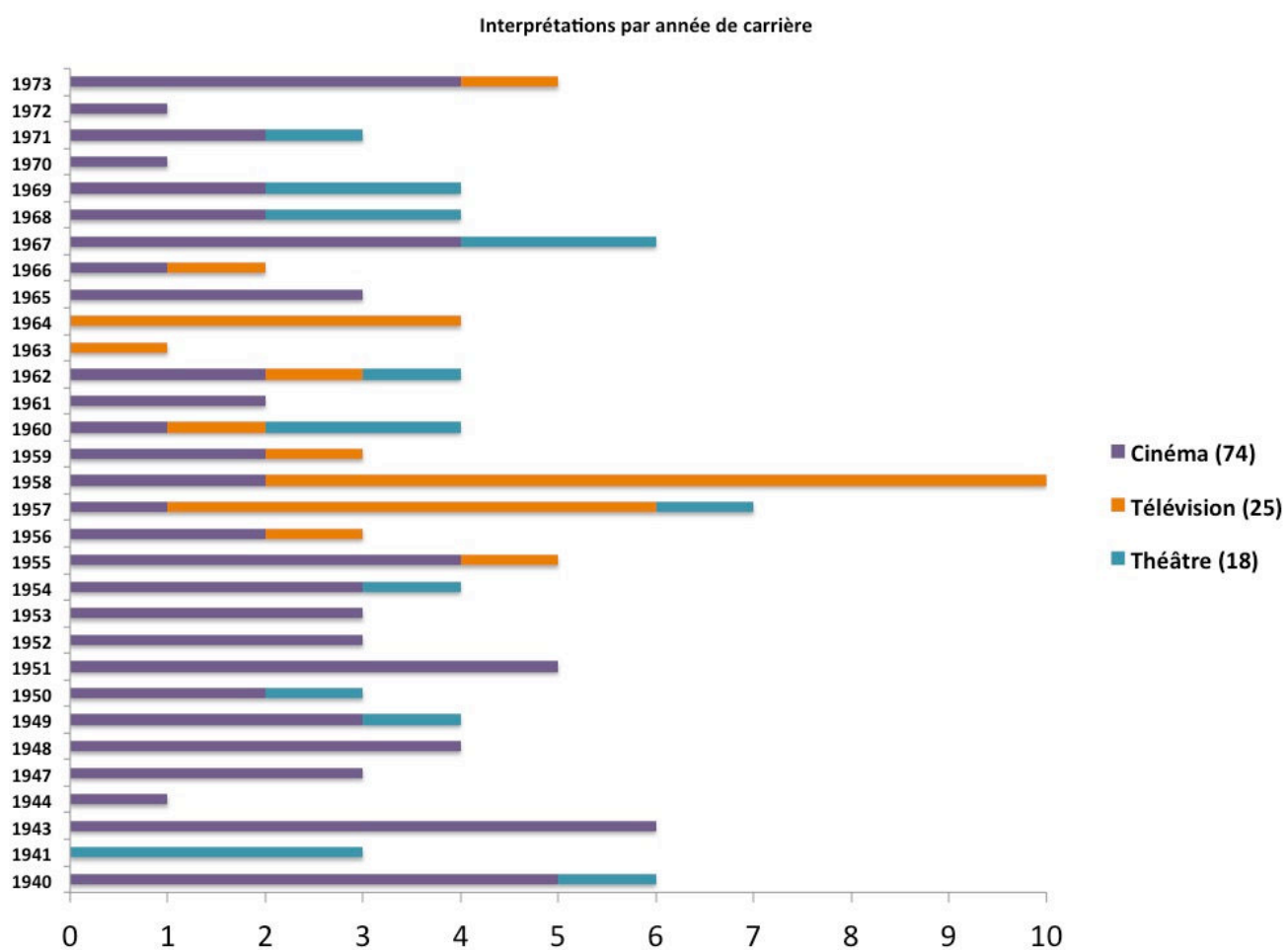
Réalisation : Roland Kibee, David Lowell Rich / **Scénario** : Evan Hunter, Roland Kibbee, Guthrie Lamb / **Interprétation** : Richard Beymer, Robert Duvall, Leif Erickson, **Robert Ryan** / **Durée** : 60 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 9 Mars 1966 (NBC).

1973

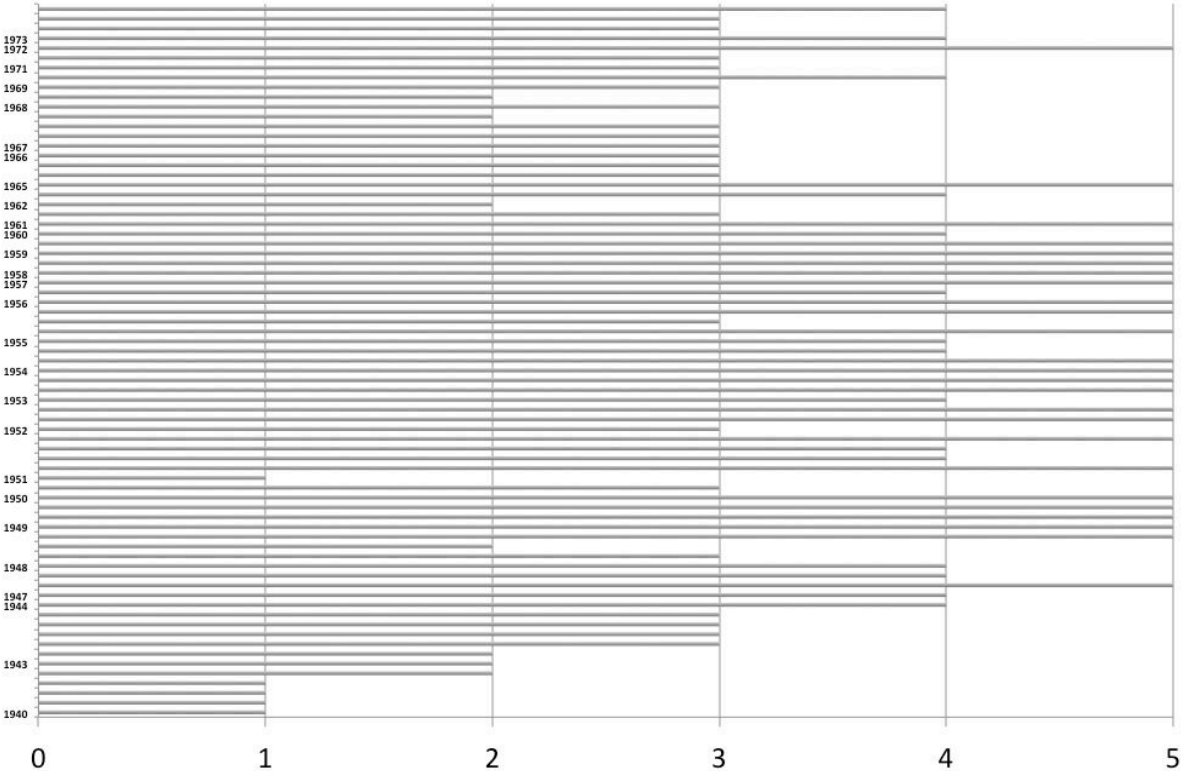
- *The Man Without a Country (L'Homme qui n'avait pas de patrie)*

Réalisation : Delbert Mann / **Scénario** : Sidney Carroll / **Interprétation** : Cliff Robertson, Beau Bridges, Peter Strauss, **Robert Ryan** / **Durée** : 78 minutes / **Date de diffusion (États-Unis)** : 24 Avril 1973 (ABC).

d. Synthèse

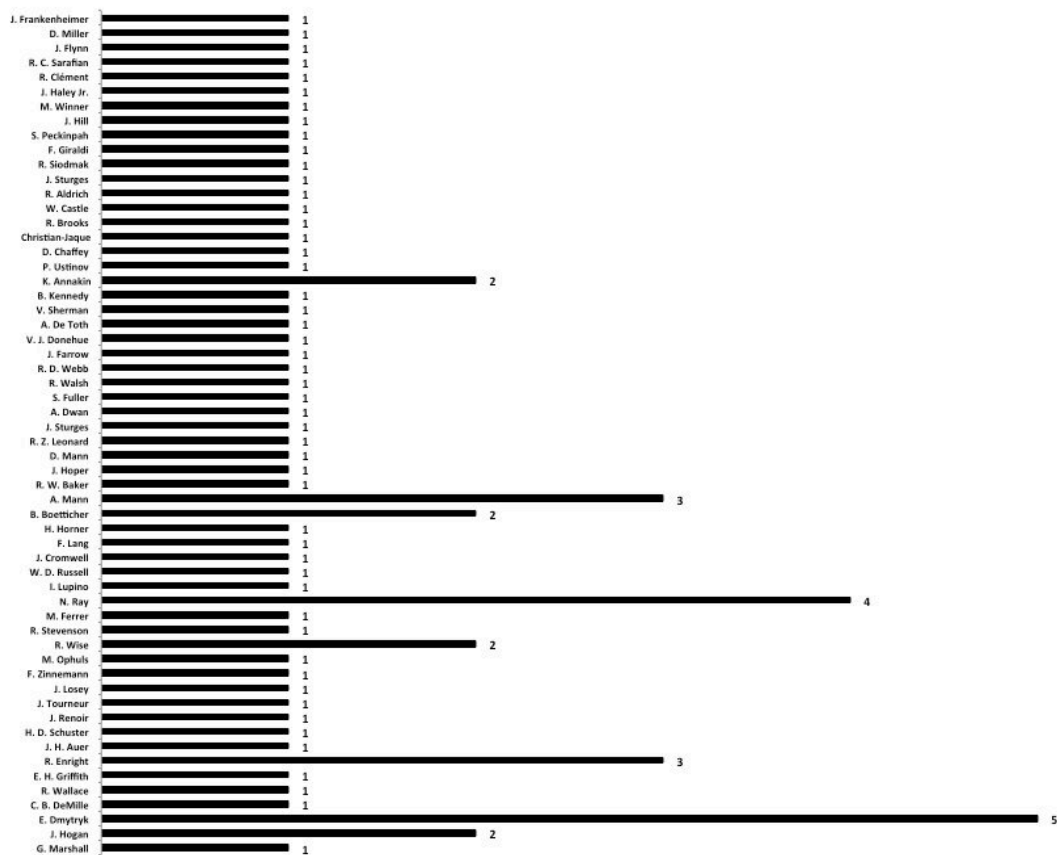


Importance des personnages incarnés au cinéma

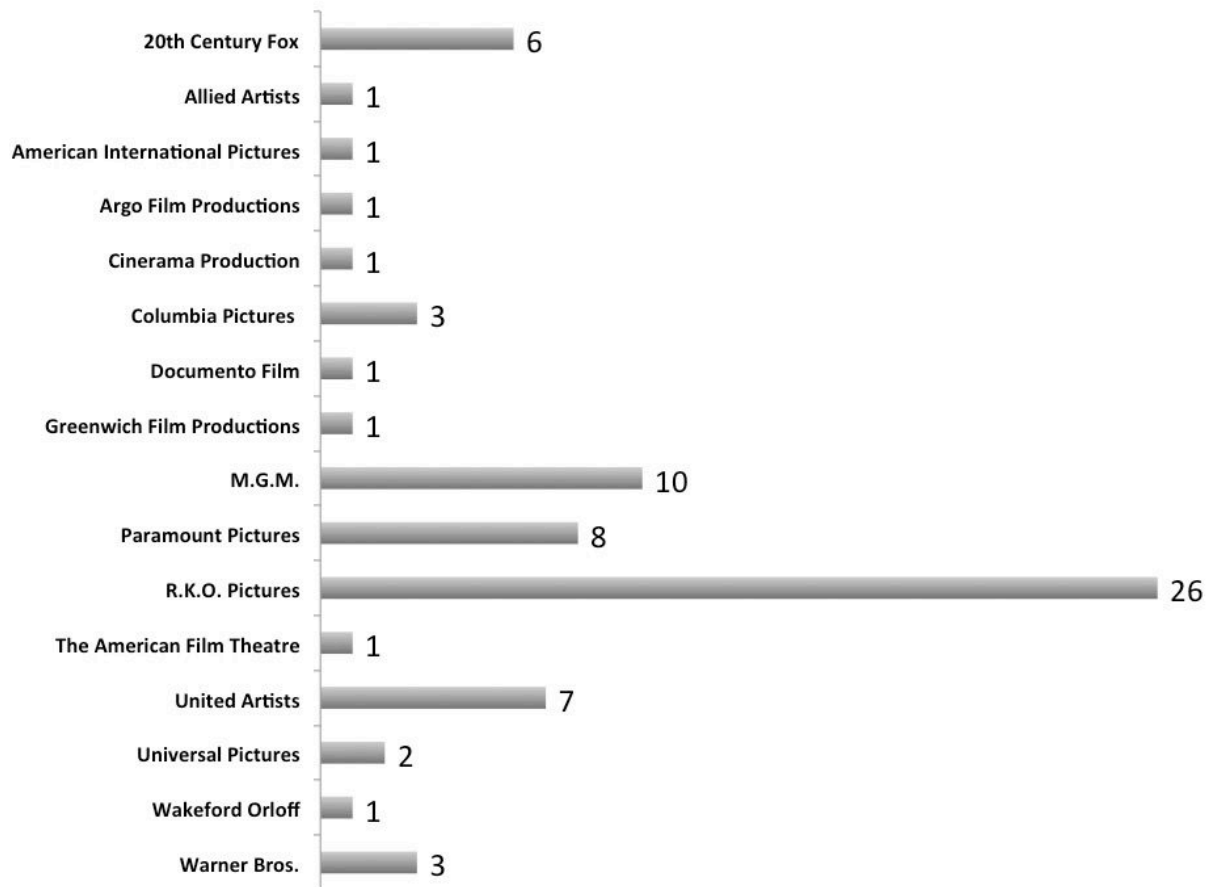


De l'apparition (1) à l'intervention (2), en passant par la ponctuation récurrente (3), le second rôle (4) et jusqu'au premier rôle (5).

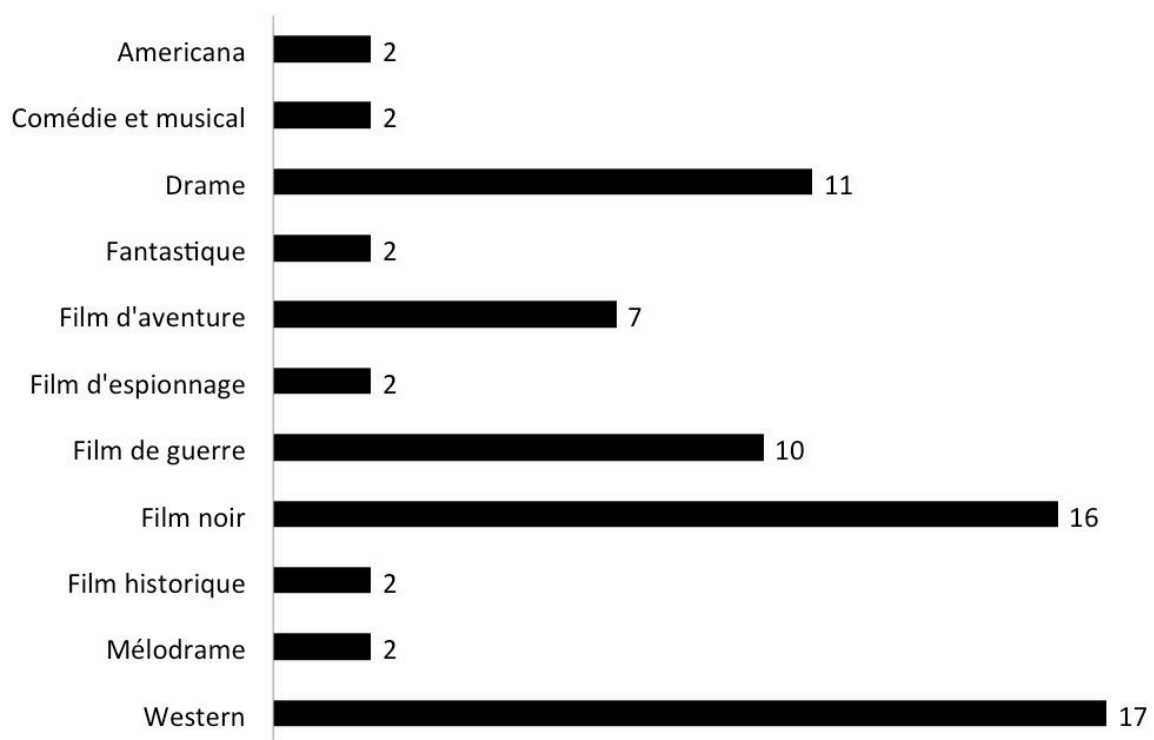
Nombre de films par réalisateur



Nombre de films par sociétés de production



Nombre de films par genre



C - Galerie de portraits



Bombardier (1943)



Behind the Rising Sun (1943)



The Sky's the Limit (1943)



Gangway for Tomorrow (1943)



Tender Comrade (1943)



Marine Raiders (1944)



Trail Street (1947)



Crossfire (1947)



The Woman on the Beach (1947)



Return of the Bad Men (1948)



Act of Violence (1948)



Berlin Express (1948)



Caught (1949)



The Set-Up (1949)



The Woman on Pier 13 (1949)



The Secret Fury (1950)



Born to Be Bad (1950)



Best of the Badmen (1951)



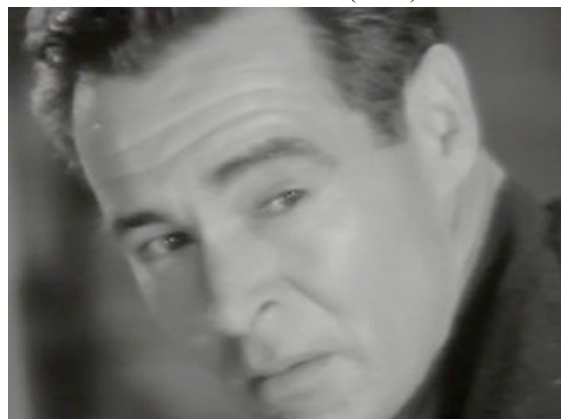
On Dangerous Ground (1951)



The Racket (1951)



Flying Leathernecks (1951)



Beware, My Lovely (1952)



Clash by Night (1952)



Horizons West (1952)



City Beneath the Sea (1953)



The Naked Spur (1953)



Inferno (1953)



Bad Day at Black Rock (1955)



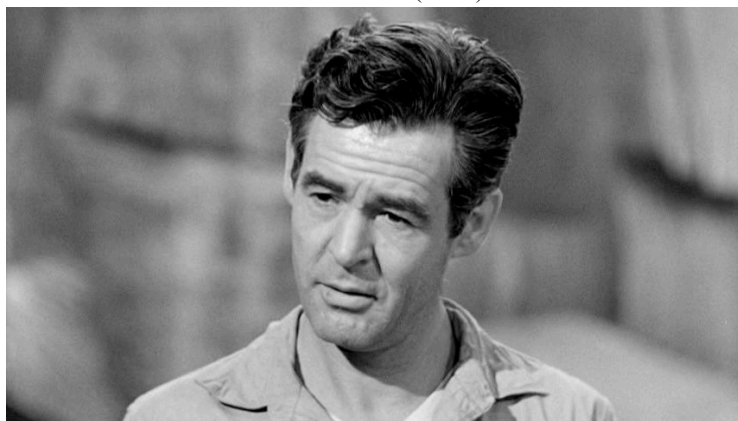
Escape to Burma (1955)



House of Bamboo (1955)



The Tall Men (1955)



Back from Eternity (1956)



The Proud Ones (1956)



Men in War (1957)



Lonelyhearts (1958)



God's Little Acre (1958)



Day of the Outlaw (1959)



Odds Against Tomorrow (1959)



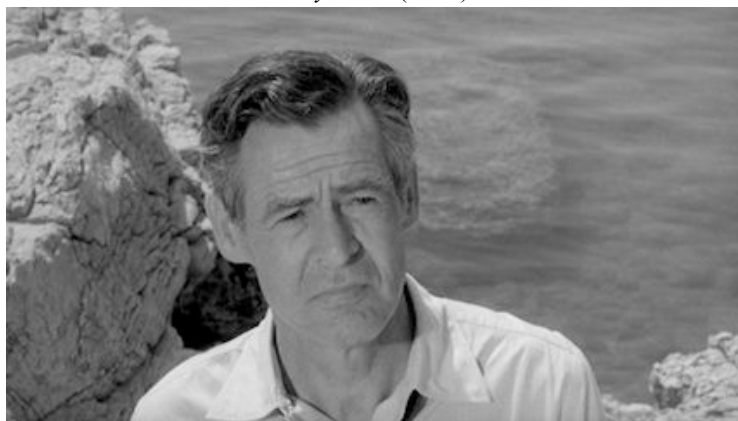
Ice Palace (1960)



King of Kings (1961)



Billy Budd (1962)



The Crooked Road (1965)



Battle of the Bulge (1965)



The Professionals (1966)



The Busy Body (1967)



Hour of the Gun (1968)



The Wild Bunch (1969)



Captain Nemo and the Underwater City (1969)



Lawman (1971)



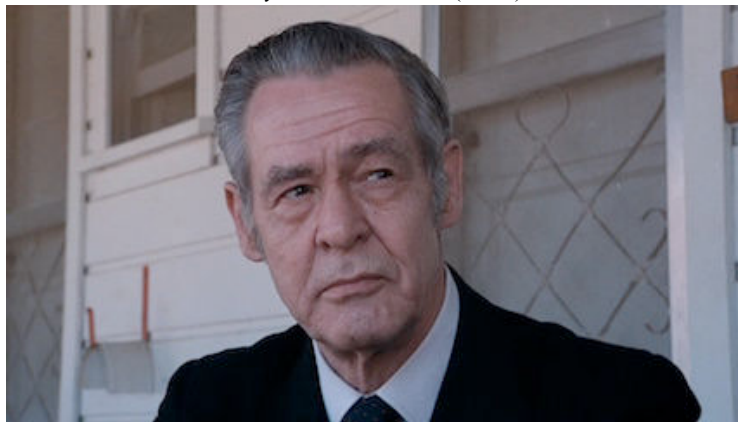
The Love Machine (1971)



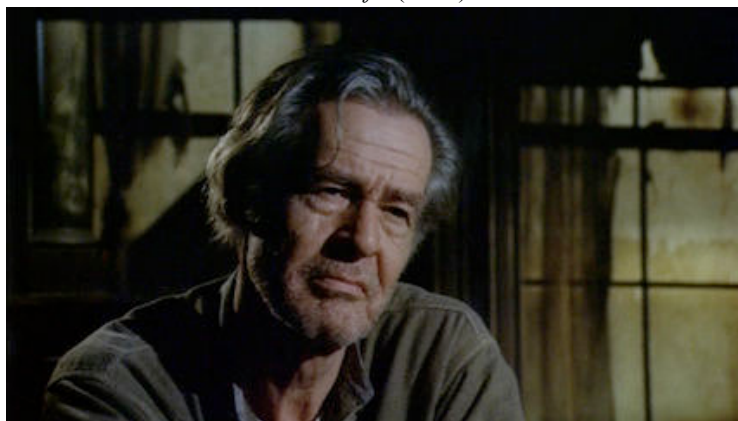
La Course du lièvre à travers les champs (1972)



Lolly-Madonna XXX (1973)



The Outfit (1973)



The Iceman Cometh (1973)

D - Entretien avec J. R. Jones

Qu'est-ce qui vous a poussé vers l'écriture de *The Lives of Robert Ryan* (Middletown, Wesleyan University Press, 2015) ?

En tant qu'ancien élève du lycée où Ryan passa sa jeunesse – la Loyola Academy de Wilmette, dans l'Illinois – ses films m'intéressent depuis longtemps. Ma première occasion d'écrire à son sujet se présenta quand un collègue du *Chicago Reader* [hebdomadaire pour lequel travaille M. Jones, *ndt*], Michael Miner, put obtenir d'une amie de Lisa Ryan une transcription de dix-neuf pages d'un ensemble de souvenirs rédigés par l'acteur à destination de ses enfants. Cette lettre constitua la base de mon histoire pour le *Reader*, « The Actor's Letter » (publié le 29 octobre 2009), qui révélait pour la première fois la connexion entre la famille Ryan et l'incendie tragique de 1932 à Chicago, qui fit douze morts.

Les enfants de Ryan accueillirent favorablement mon article, puis ensuite l'idée d'un livre sur leur père. Ils m'autorisèrent à avoir accès à des manuscrits non publiés de leurs parents, mais refusèrent toutefois de me laisser parcourir les lettres que Robert et Jessica avaient pu s'écrire. Malheureusement, comme ils me l'expliquèrent, beaucoup d'archives concernant leur père n'avaient pas été conservées après sa mort. Les enfants étaient à l'université, leur mère était décédée un an auparavant, et les effets de Robert Ryan ont été dispersés sans vraiment faire attention. Tout ce qu'ils n'ont pas gardé est allé à des amis de la famille.

J'ai fait la plupart de mes recherches à l'université UCLA de Los Angeles, au Paley Center for Media, et à la Margaret Herrick Library of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Je regrette de ne pas avoir pu prolonger la chose avec la section théâtre de la New York Public Library, où j'aurais pu trouver plus de matériaux en rapport avec la carrière de Ryan sur scène, et à la University of Southern California, qui détient les archives de certains studios pour lesquels l'acteur travailla (Paramount Pictures et 20th Century Fox).

Quelles furent les collaborations les plus importantes de sa carrière à votre avis ? Et les personnes les plus importantes dans sa vie en général ?

Ryan collabora avec beaucoup de réalisateurs talentueux – Jean Renoir, Max Ophuls, Fritz Lang, Samuel Fuller, Sam Peckinpah – mais les trois qui firent le plus pour lui furent Nicholas Ray, dont *On Dangerous Ground* fixa parfaitement la persona ; Anthony Mann, avec lequel l'acteur fit trois excellents films (*The Naked Spur*, *Men in War* et *God's Little Acre*) ; et John Frankenheimer, qui tira une superbe performance de lui dans *The Iceman Cometh* et dans *The Snows of Kilimanjaro*, diffusé à l'époque en direct à la télévision. Ce dernier est presque impossible à voir aujourd'hui, mais représente un des sommets créatifs de la carrière de Ryan.

Les producteurs les plus importants furent Dore Schary et John Houseman. Schary l'engagea dans *Crossfire*, *The Naked Spur* et *Bad Day at Black Rock*, trois de ses meilleurs films. Houseman fut crucial au moment où Ryan débuta, quand il le recruta pour le film de Pare Lorentz *Name, Age and Occupation* en 1942 ; il produisit aussi *On Dangerous Ground*, et proposa à l'acteur sa première pièce de Shakespeare au théâtre en 1954, *Coriolanus*, dans le Broadway « off ». Dans la vie privée, les personnes les plus importantes pour Ryan étaient ses enfants et sa femme, mais il ne faut pas oublier Max Reinhardt et Jean Renoir, qui furent des mentors qu'il révérait.

Diriez-vous de Ryan qu'il était un acteur particulier en regard du cinéma hollywoodien de l'époque ? J'ai appelé ces acteurs des « non-stars », et je pense pour ma part qu'ils existent toujours (Michael Shannon, Charlie Hunnam, Guy Pearce, Mark Ruffalo...).

Je ne sais pas vraiment si on peut les appeler ainsi, parce que Ryan fut la tête d'affiche d'un certain nombre de films, que l'on s'en souvienne ou non. Il serait peut-être plus précis de dire qu'il faisait le pont entre le *leading man* et le *character actor*. *Crossfire* fut certainement un moment décisif de ce point de vue. En plus de ses motivations politiques à faire le film, il avait conclu de son travail avant-guerre pour la RKO qu'il n'irait pas loin dans sa carrière en restant à l'arrière-plan.

Vous pensez que c'est pour cela qu'il a été oublié ?

Je crois que le cinéma du XX^{ème} siècle dans sa majorité est en train d'être oublié. L'histoire est souvent réductrice, et Ryan est apparu dans seulement deux films qui sont encore aujourd'hui très populaires – *The Dirty Dozen* et *The Wild Bunch*. Je suppose que cela fait de lui un acteur « culte ». Cela étant, un acteur ainsi étiqueté peut survivre en marge un certain temps. Regardez John Waters !

Diriez-vous qu'il était un acteur de film noir qui aurait potentiellement pu être complètement autre chose ?

On se remémore le travail de Ryan dans le film noir aujourd'hui, mais à l'époque, ça n'était qu'un des aspects d'une carrière relativement variée. De son vivant, il était plus connu comme acteur de western que comme une figure tourmentée du film noir. Il a aussi fait un *lead* honorable dans des mélodrames, durant ses débuts avec *Tender Comrade*, et ensuite plus tard, dans *Born to Be Bad* et *About Mrs. Leslie*. Ce qui le frustra le plus dans le fait de ne jamais intégrer la case des acteurs de série A, que composaient des stars comme Kirk Douglas ou Burt Lancaster, ce fut de ne pas avoir accès à des personnages peut-être plus conséquents ou plus difficiles.

À votre avis, est-ce que son amour du théâtre et de la littérature était plus fort que son amour du cinéma ?

En un sens oui, parce que c'était un lecteur à la fois vorace et attentif. Néanmoins, on ne peut pas passer à côté du fait que, lorsqu'il était jeune acteur, Ryan rêvait non de New York, mais de Los Angeles, et de pouvoir intégrer l'industrie du cinéma. Après avoir été diplômé de la Reinhardt School, il apparaît sur scène à Los Angeles surtout avec l'espoir de se faire remarquer des studios. Plus tard, alors que les critiques sont plutôt bonnes pour le *Clash by Night* dans lequel il joue à Broadway, il aurait pu essayer de percer à New York, mais à la place, il revient sur la côte ouest pour travailler à la RKO. Donc malgré le discours de Ryan (et de la plupart des acteurs) sur son

amour pour la scène, et son enthousiasme pour des projets comme *The Front Page* et *Long Day's Journey Into Night* à la fin de sa carrière, je crois qu'il se percevait comme un acteur de cinéma.

Ryan a un jour déclaré que quel que soit le médium, ce qui compte vraiment pour un acteur, c'est le personnage. Comment pensez-vous qu'il travaillait pour appréhender et comprendre ses personnages ?

Ryan avait appris que l'action faisait le personnage, et il avait tendance à approcher ces derniers en extériorité, à travers le mouvement ou le geste, plus qu'en intériorité, par des recherches interminables ou via un répertoire émotionnel intime. Il n'était pas cet acteur qui vit son rôle en permanence. D'après son fils Cheyney, il disait souvent : « C'est pour ça qu'on appelle cela jouer. » Cela étant, je crois que lorsqu'il allait vers des personnages ambigus, il creusait cette ambiguïté.

En plus de la « *black Irish mood* » que vous mentionnez dans votre livre, pourquoi pensez-vous que Ryan incarna tant de personnages torturés ?

Comme me l'a fait remarquer la famille de Ryan, l'idée qu'un acteur choisissait ses rôles est une fausse idée. Pendant la période des studios, la plupart des acteurs qui travaillaient avaient des contrats de sept ans, durée qui était prolongée si vous ne travailliez pas suffisamment, donc la pression était énorme pour que vous acceptiez les rôles qu'on vous offrait. De plus, le *typecasting* était la norme, et une fois que Ryan eut tourné *Crossfire*, il fut employé encore et encore comme figure menaçante.

Est-ce que l'écart entre la vie personnelle de Robert Ryan et les personnages qu'il incarna la plupart du temps se ressent dans les films à votre avis ?

Ryan voulait disparaître dans le personnage, donc son but était d'effacer l'écart que vous mentionnez. Mais je suppose que sa personnalité se perçoit dans les portraits

qu'il composait à l'écran. Apparemment, c'était un homme sensible et extrêmement prévenant. Parce qu'il était imposant physiquement, cette sensibilité pouvait paraître incongrue, mais c'était ce qui le rendait si fascinant lorsqu'il apparaissait à l'image.

Qu'est-ce qui vous paraît le plus remarquable chez lui en tant qu'acteur ? Si vous deviez résumer, comment qualifieriez-vous son style de jeu ? Quel héritage laisse-t-il derrière lui à votre avis ?

L'héritage que laisse Ryan est indissociable du film noir – ce qui l'aurait peut-être surpris – et je crois qu'il fut parfait pour le genre parce que, comme les scénaristes qui lui donnèrent vie, il était profondément sceptique à propos du rêve américain. C'est pour cela qu'en écrivant le livre, j'ai essayé de me focaliser sur la politique de l'époque, et de montrer à quel point elle nous informe sur les films qu'il tourna. En tant qu'acteur, Ryan était fasciné par la peur, la colère et la honte, et les choix parfois originaux qu'il faisait lorsqu'il jouait ont tracé un chemin pour les techniques plus volatiles qui deviendront à la mode dans les années 1950. À ce niveau, il fait d'ailleurs office de figure de transition, entre le sublime *leading man* d'avant-guerre, et les héros abîmés de l'après-guerre. En définitive, il était assez unique, ce qui peut aussi expliquer pourquoi il demeure peu connu. Mais une fois que les gens découvrent son travail, ils sont en général captivés.

Bibliographie

O n retrouvera énumérée en ouverture de ces références une liste de textes représentatifs des études sur le cinéma américain classique. Regroupant ouvrages et articles, elle permet de proposer des pistes de réflexion en regard de leur imbrication avec la problématique du jeu de l'acteur, et traite par ailleurs des genres cinématographiques au sein desquels Robert Ryan est le plus majoritairement apparu.

Sont regroupés ensuite en un second ensemble les textes concernant le jeu de l'acteur proprement dit, incluant parfois la question du personnage, et s'appuyant principalement sur le cinéma américain. Cette liste s'achève par une sélection de livres sur le comédien de théâtre, qui ne pouvait être ignoré dans le cadre d'une telle étude.

Sur Robert Ryan enfin, outre deux biographies en langue anglaise, sont référencées un certain nombre d'archives journalistiques, principalement des articles de quotidiens (spécialisés ou non dans le cinéma), tout comme quelques rares textes issus de sites internet, ainsi que deux documentaires audiovisuels.

* *
*

A - Le cinéma américain classique

Ouvrages généraux

en français ou traduits en français

- AGEL Henri, *Romance américaine*, Paris, Cerf, 1963.
- BELLOUR Raymond (dir.), *Le Cinéma américain*, Paris, Flammarion, 1980.
- BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood classique, le temps des géants*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2009.
- BOURGET Jean-Loup, *Le Cinéma américain : 1895-1980*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
 - , *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005.
 - , *Hollywood, un rêve européen*, Paris, Armand Colin, 2006.
 - , NACACHE Jacqueline (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2005.
- CAVELL Stanley, *La Projection du monde*, Paris, Belin, 1999 [1971].
- CERISUELO Marc, *Hollywood à l'écran*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- CIEUTAT Michel, *Les Grands Thèmes du cinéma américain I*, Paris, Cerf, 1988.
 - , *Les Grands Thèmes du cinéma américain II*, Paris, Cerf, 1991.
- CIMENT Michel, *Les Conquêteurs d'un nouveau monde*, Paris, Gallimard, 1981.
 - , *Passeport pour Hollywood*, Paris, Ramsay, 1999.
- COURSDON Jean-Pierre, TAVERNIER Bertrand, *Cinquante ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, 1991.
- GAUTHIER Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, 2004.
- GOMERY Douglas, *L'Âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.
- LUMET Sidney, *Faire un film*, Paris, Capricci, 2016 [1995].
- NACACHE Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995.
- RENÉ-VEILLON Olivier, *Le Cinéma américain : Les Années cinquante*, Paris, Seuil, 1984.
- SIMON Jacqueline, *La Fêlure dans le cinéma romanesque américain des années 40 et 50*, Paris, Masson, 1989.

en langue étrangère

- BALIO Tino, *Grand Design : Hollywood as a Modern Business Enterprise*, Los Angeles, University of California Press, 1995.
- BOGDANOVICH Peter, *Who the Devil Made It*, New York, Alfred A. Knopf, 1997.
- BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin (dir.), *The Classical Hollywood Cinema : Film, Style and Mode of Production*, New York, Columbia University Press, 1985.
- CASPER Drew, *Postwar Hollywood, 1942-1946*, Malden, Wiley-Blackwell, 2007.

- CRAVEN Ian, MALTBY Richard, *Hollywood Cinema*, Cambridge, Blackwell, 1995.
- FLYNN Charles, McCARTHY Todd (dir.), *King of the B's, Working within the Hollywood System*, New York, Dutton, 1975.
- GOW Gordon, *Hollywood in the Fifties*, New York, AS Barnes, 1971.
- GREENBER Joel, HIGHMAN Charles, *Hollywood in the Forties*, New York, Paperback Library, 1970.
- JEWELL Richard B., HARBIN Vernon, *The RKO Story*, New York, Arlington House, 1982.
- KINDEN Gorham (dir.), *The American Movie Industry*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982.
- MCGILLIGAN Patrick, *Tender Comrades : A Backstory of the Hollywood Blacklist*, New York, St Martin's Press, 1997.
- MORDDEN Ethan, *The Hollywood Studios*, New York, Alfred A. Knopf, 1988.
- SALT Barry, *Film Style and Technology, History and Analysis*, Londres, Starword, 2009.
- SARRIS Andrew, *The American Cinema : Directors and Direction (1929-1968)*, New York, Dutton, 1968.
- SCHATZ Thomas, *The Genius of the System : Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon Books, 1988.
- SKLAR Robert, *Movie-Made America*, New York, Vintage Books, 1994.
- STEVENS George, *Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.

Sur la configuration des genres

en français ou traduits en français

- CASSETTI Francesco, « Les genres cinématographiques, quelques problèmes de méthode », *Ça cinéma*, n°18, Paris, mars 1979.
- GOIMARD Jacques, « La rose des genres à Hollywood », *Positif*, n°177, Paris, janvier 1976.
- HENNEBELLE Guy (dir.), « Panorama des genres au cinéma », *Cinémaction*, n°68, Paris, septembre 1993.
- LÉVY Denis (dir.), « Noblesse des genres », *L'Art du cinéma*, n°42/43/44/45, Paris, printemps 2006.
— (dir.), « Les genres ont cent ans », *L'Art du cinéma*, n°61/62, Paris, printemps 2009.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.
- PINEL Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006.
- SAADA Nicolas, « Circulation des genres », *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, n°9, Paris, 1996.
- TESSON Charles, « Get me a Gun », *Cahiers du Cinéma*, n°379, Paris, janvier 1986.
- VALLET Antoine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Ligel, 1963.

en langue étrangère

- ALTMAN Rick, *Film / Genre*, Londres, British Film Institute, 1999.
- BROWN Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres : History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- CHOPRA-GANT Mike, *Hollywood Genres and Postwar America : Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, Londres, IB Tauris, 2006.
- GRANT Barry K. (dir.), *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press, 2012.
- GRODAL Torben, *Moving Pictures : a New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- KAMINSKY Stuart M., *American Film Genres : Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton, Pflaum, 1984.
- LANGFORD Barry, *Film Genre : Hollywood and Beyond*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005.
- NEALE Steve, *Genre and Hollywood*, Londres, Routledge, 2000.
- SCHATZ Thomas, *Hollywood Genres : Formulas Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981.

Le film noir

en français ou traduits en français

- BORDE Raymond, CHAUMETON Étienne, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Flammarion, 1955.
- BRION Patrick, *Le Film noir*, Paris, La Martinière, 2004.
- CIMENT Michel, *Le Crime à l'écran, une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992.
- GUÉRIF François, *Le Film noir américain*, Paris, Henri Veyrier, 1979.
- LESUISSE Anne-Françoise, *Du film noir au noir : Traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles, De-Boeck Université, 2002.
- SILVER Alain, WARD Elizabeth (dir.), *Encyclopédie du film noir*, Paris, Rivages, 1988.
- SIMSOLO Noël, *Le Film noir, vrais et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005.

en langue étrangère

- BARTON PALMER R., *Hollywood's Dark Cinema : The American Film Noir*, New York, Twayne Publishers, 1994.
- BIESEN Sheri C., *Blackout : World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.
- BOULD Mark, *Film Noir : From Berlin to Sin City*, Londres, Wallflower Press, 2005.
- CRIPPS Thomas, *Black Film as Genre*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- CHRISTOPHER Nicholas, *Somewhere in the Night : Film Noir and the American City*, New York, Free Press, 1997.

- GIFFORD Barry, *Out of the Past : Adventures in Film Noir*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001.
- HIRSCH Foster, *The Dark Side of the Screen*, New York, Da Capo Press, 1981.
- KRUTNIK Frank, *In a Lonely Street : Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres, Routledge, 1991.
- NAREMORE James, *More than Night : Film Noir in Its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- SELBY Spencer, *Dark City : The Film Noir*, Jefferson, McFarland, 1984.
- SPICER Andrew, *Film Noir*, Londres, Longman, 2002.
- SILVER Alain, URSINI James, *The Noir Style*, New York, The Overlook Press, 1999.
- TELOTTE J. P., *Voices in the Dark : The Narrative Patterns of Film Noir*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

Le western

en français ou traduits en français

- « Figures du western », *Positif*, n°509/510, Paris, juillet 2003.
- BAZIN André, « Évolution du western », *Cahiers du Cinéma*, n°54, Paris, décembre 1955.
- , RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western, ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Cerf, 1953.
- BELLOUR Raymond (dir.), *Le Western*, Paris, Gallimard, 1993 [1969].
- BRION Patrick, *Le Western*, Paris, La Martinière, 1992.
- GOMBEAUD Adrien, *30 Secondes en Arizona*, Paris, Espaces & Signes, 2017.
- LEUTRAT Jean-Louis, *Le Western*, Paris, Armand Colin, 1973.
- , *Le Western, archéologie d'un genre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- , *Le Western, quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, 1995.
- , LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Les Cartes de l'Ouest*, Paris, Armand Colin, 1990.
- , LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Western(s)*, Paris, Klincksieck, 2007.
- LÉVY Denis (dir.), « Westerns », *L'Art du cinéma*, n°5, Paris, été 1994.
- MAUDUY Jacques, HENRIET Gérard, *Géographies du western*, Paris, Nathan, 1989.
- RIEUPEYROUT Jean-Louis, *La Grande Aventure du western (1884-1964)*, Paris, Cerf, 1964.
- VIVIANI Christian, *Le Western*, Paris, Henri Veyrier, 1982.

en langue étrangère

- BUSCOMBE Ed (dir.), *The BFI Companion to the Western*, Londres, British Film Institute, 1988.
- EVERSON William K., FENIN George N., *The Western : From Silents to Cinerama*, Chicago, Bonzana Books, 1962.
- FRENCH Philip, *Western : Aspects of a Movie Genre*, Londres, Secker and Warburg, 1973.

- HARDY Phil, *The Western*, Londres, Aurum Press, 1983.
- KITSES Jim, *Horizons West*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- McVEIGH Stephen, *The American Western*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2007.
- SILVER Charles, *The Western Film*, New York, Pyramid, 1976.
- TOMPKINS Jane, *West of Everything*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Le film de guerre

en français ou traduits en français

- BRION Patrick, *Le Cinéma de guerre*, Paris, La Martinière, 1996.
- DOLAN Edward F., *Hollywood s'en va-t'en guerre*, Paris, Atlas, 1986.
- VENNESSON Pascal (dir.), *Guerres et soldats au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- VIRILIO Paul, *Guerre et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991.

en langue étrangère

- BASINGER Jeanine, *The World War II Combat Film*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003.
- BUTLER Ivan, *The War Film*, New York, AS Barnes, 1974.
- CHAPMAN James, *War and Film*, Londres, Reaktion Books, 2008.
- CROSS Robin, *The Hollywood History of World War II*, New York, St. Martin's Press, 1984.
- DELANEY Sean, METTLER Erinna, *War Films*, Londres, British Film Institute, 1999.
- DOHERTY Thomas, *Projections of War : Hollywood, American Culture, and World War II*, New York, Columbia University Press, 1999.
- , *The Hollywood War Film*, Malden, Wiley-Blackwell, 2010.
- HYAMS Jay, *War Movies*, New York, W. H. Smith, 1984.
- McADAMS Frank, *The American War Film*, Westport, Praeger, 2002.

B - Sur le jeu : histoire, esthétique et pratique

Ouvrages sur l'acteur de cinéma

en français ou traduits en français

- AGEL Henri, *Le Beau Ténébreux à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- ALBERA François (dir.), *Vers une théorie de l'acteur*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994.
- AMIEL Vincent, *Le Corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- , NACACHE Jacqueline, SELIER Geneviève, VIVIANI Christian (dir.), *L'Acteur de cinéma, approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

- , FARCY Gérard-Denis, LUCET Sophie, SELLIER Geneviève (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.
 - BLUE-BOSSELET Corine, *Le Travail de l'acteur*, Paris, Le Film Français, 2015.
 - BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles, De-Boeck Université, 1998.
 - BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995 [1975].
 - CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993.
 - CIEUTAT Michel, VIVIANI Christian, *Pacino-De Niro, regards croisés*, Paris, Dreamland, 2000.
 - DAMOUR Christophe (dir.), *Jeu d'acteurs : Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016.
 - DEVARRIEUX Claire, *Les Acteurs au travail*, Paris, Hatier, 1981.
 - DUPRAT Arnaud, *Isabelle Adjani, un mythe de l'incarnation*, Paris, Le Bord de l'Eau, 2013.
 - DYER Richard, *Le Star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1979].
 - FARCY Gérard-Denis, PRÉDAL René (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran : La Présence de l'acteur*, Paris, L'Entretemps, 2001.
 - GARNIER Philippe, *Caractères, moindres lumières à Hollywood*, Paris, Grasset, 2006.
 - MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957.
 - MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993.
 - NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003.
 - NAREMORE James, *Acteurs : Le Jeu de l'acteur au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014 [1988].
 - RAY Nicholas, *Action, sur la direction d'acteurs*, Paris, Fémis, 1992.
 - REGOURD Serge, *Éloge des seconds rôles*, Paris, Séguier, 2006.
 - STRASBERG Lee, *Le Travail à l'Actors Studio*, Paris, Gallimard, 1969.
 - THOMAS Benjamin (dir.), *Tourner le dos : Sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.
 - TULARD Jean, *Dictionnaire du cinéma : Les Acteurs*, Paris, Robert Laffont, 2007.
 - VIVIANI Christian, *Le Magique et le vrai : L'Acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015.
 - WARREN Paul, *Le Secret du star-system américain, une stratégie du regard*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989.

en langue étrangère

- AFFRON Charles, *Star Acting : Gish, Garbo, Davis*, New York, Dutton, 1977.
- BARKWORTH Peter, *About Acting*, Londres, Secker & Warburg, 1984.
- BLUM Richard A., *American Film Acting : Stanislavski Heritage*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.
- BOOTH John E., FUNKE Lewis (dir.), *Actors Talk About Acting*, New York, Random House, 1961.

- BURROUGHS HANNSBERRY Karen, *Bad Boys : The Actors of Film Noir*, Jefferson, McFarland, 2003.
- BUTLER Jeremy G. (dir.), *Star Texts : Image and Performance in Film and Television*, Detroit, Wayne State University Press, 1999.
- CAMERON Elizabeth, CAMERON Ian (dir.), *The Heavies*, Aylesbury, Movie Paperbacks, 1967.
- COLE Toby, CHINOY Helen Krich (dir.), *Actors on Acting*, New York, Crown, 1970.
- DARLINGTON W. A., *The Actor and His Audience*, Londres, Phoenix House, 1949.
- DYER Richard, *Heavenly Bodies : Film Stars and Society*, New York, St Martin's, 1986.
- GLEDHILL Christine (dir.), *Stardom : Industry of Desire*, New York, Routledge, 1991.
- GRIFFITH Richard, *The Movie Stars*, New York, Doubleday, 1970.
- HIRSCH Foster, *A Method to Their Madness : The History of the Actors Studio*, New York, Da Capo Press, 1984.
—, *Acting Hollywood Style*, New York, Abrams, 1991.
- KRAMER Peter, LOVELL Alan (dir.), *Screen Acting*, New York, Routledge, 1999.
- LOUKIDES Paul, FULLER Linda K. (dir.), *Beyond the Stars : Stock Characters in American Popular Film*, Bowling Green, Bowling Green University, 1990.
- MCGILLIGAN Patrick, *James Cagney : the Actor as Auteur*, New York, AS Barnes, 1975.
- McTEAGUE James, *Before Stanislavsky : American Professional Acting Schools and Acting Theory (1875-1925)*, Metuchen, Scarecrow, 1993.
- O'BRIEN Mary E., *Film Acting : The Techniques and History of Acting for Camera*, New York, Arco Publishing, 1983.
- PENDERGAST Sara, PENDERGAST Tom (dir.), *International Dictionary of Films and Filmmakers 3 : Actors and Actresses*, Detroit, St. James Press, 2000.
- POUDOVKINE Vsevolod, *Film Technic and Film Acting*, New York, Lear, 1949.
- SHINGLER Martin, *Star Studies : A Critical Guide*, Londres, British Film Institute, 2012.
- SKLAR Robert S., *City Boys : Cagney, Bogart and Garfield*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- TAYLOR Aaron (dir.), *Theorizing Film Acting*, New York, Routledge, 2012.
- VINEBERG Steve, *Method Actors : Three Generations of an American Acting Style*, New York, Schirmer Books, 1991.
- WALKER Alexander, *Stardom, the Hollywood Phenomenon*, Londres, Penguin Books, 1974.
- WILSON Garf B., *A History of American Acting*, Bloomington, Indiana University Press, 1966.
- ZUCKER Carole (dir.), *Making Visible the Invisible : An Anthology of Original Essays on Film Acting*, Metuchen, Scarecrow, 1990.
—, *In the Company of Actors : Reflections on the Craft of Acting*, New York, Routledge, 2001.

Dossiers de revues ou périodiques

en français ou traduits en français

- « 60 ans de comédiens », *Positif*, n°617/618, Paris, juillet 2012.
- « 100 acteurs américains », *Cahiers du cinéma*, n°547, Paris, juin 2000.
- « Acteurs », *Cahiers du cinéma*, n°603, Paris, juillet 2005.
- « Acteurs anglo-saxons », *Positif*, n°473/474, Paris, juillet 2000.
- « L'acteur », *Cahiers du cinéma*, n°66, Paris, décembre 1956.
- « L'acteur », *Cinéma 59*, n°35, Paris, juillet 1959.
- « L'acteur », *Cinématographe*, n°17, Paris, février 1976.
- « L'Amérique des stars », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°8, Paris, mai 1976.
- « L'amour des acteurs », *Cahiers du cinéma*, n°691, Paris, juillet 2013.
- « L'énigme de l'acteur », *Trafic*, n°65, Paris, mars 2008.
- « Le métier d'acteur », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°10, Paris, décembre 1976.
- BINH Nguyen Trong (dir.), « La Direction d'acteurs au cinéma », *Études Théâtrales*, n°35, Paris, 2006.
- BRENEZ Nicole (dir.), « Le jeu de l'acteur », *Admiranda*, n°4, Aix-en-Provence, 1989.
- CARDINAL Serge (dir.), « L'acteur, entre les arts et les médias », *Cinémas*, vol. 25, Montréal, automne 2014.
- DAMOUR Christophe, GUTLEBEN Christian, VALMARY Hélène, VIVIANI Christian (dir.), « Généalogies de l'acteur au cinéma », *Cycnos*, vol. 27, n°2, Nice, décembre 2011.
- GAUTEUR Claude (dir.), « L'acteur », *Études cinématographiques*, n°14/15, Paris, avril 1962.
- GUTLEBEN Christian, HILDENBRAND Karine (dir.), « Le méchant à l'écran, les paradoxes de l'indispensable figure du mal », *Cycnos*, vol. 29, n°2, Nice, novembre 2013.
- LÉVY Denis (dir.), « L'acteur dédoublé », *L'Art du cinéma*, n°74/75/76, Paris, printemps 2012.
- LIBOIS Jean-Louis, LUCET Sophie (dir.), « L'acteur créateur », *Double jeu*, n°1, Caen, décembre 2003.
- MENEGALDO Gilles, MURCIA Claude (dir.), « L'expression du sentiment au cinéma », *La Licorne*, n°37, Poitiers, mai 1996.
- NAMIAND Arlette (dir.), « Acteurs, des héros fragiles », *Autrement*, n°70, Paris, mai 1985.

Articles de périodiques et de revues ou entrées d'ouvrages

en français ou traduits en français

- BÉGHIN Cyril, « L'acteur qui nous accompagne », *Cahiers du cinéma*, n°717, Paris, décembre 2015.
- BRENEZ Nicole, « L'acteur au lieu du montable », *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, n°5, Paris, 1993.

- , « L'acteur en citoyen affectif », *Cinémathèque*, n°9, Paris, printemps 1996.
- , « Acting : poétique du jeu au cinéma », *Cinémathèque*, n°11, Paris, printemps 1997.
- CHION Michel, « Forme humaine », *Cahiers du cinéma*, n°407/408, Paris, novembre 1988.
- DAMOUR Christophe, « Études actorales, un état des lieux », *Positif*, n° 552, Paris, février 2007.
- , « Les conceptions de l'acteur comme auteur dans le cinéma américain » in GAUTHIER, VEZYROGLOU (dir.), *L'Auteur de cinéma, histoire, généalogie, archéologie*, Paris, AFRHC, 2014.
- EISENSCHITZ Bernard, « De Max Reinhardt à Hollywood », *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, n°3, Paris, 1992.
- GARCIA Tristan, « Acteurs » in CHEVALIER, DE BAECQUE (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- , « Personnage » in CHEVALIER, DE BAECQUE (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- VIVIANI Christian, « Existe-t-il un acteur hollywoodien classique ? », *Bulletin du CICLAHO*, n°1, Paris, 1998.
- , « Analyse filmique et jeu de l'acteur : registres et sphères » in NACACHE (dir.), *L'Analyse de film en question*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Documents audiovisuels

en français ou traduits en français

- BERGALA Alain, *L'Acteur au cinéma* (2008), Eden Cinéma.
- LIPTON James, WURTZ Jeff, *Inside the Actors Studio* (1994-), Bravo.

Théorie du comédien de théâtre

en français ou traduits en français

- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1966 [1938].
- ASLAN Odette, *L'Acteur au XX^{ème} siècle*, Paris, Seghers, 1974.
- AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Mikhaïl Tchekhov, Michael Chekhov, de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*, Paris, L'Entretemps, 2008.
- BANU Georges, *L'Acteur qui ne revient pas*, Paris, Aubier, 1986.
- BESSON Jean-Louis, *Max Reinhardt*, Arles, Actes Sud, 2010.
- CHEKHOV Michael, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1995 [1928].
- , *Être acteur, techniques du comédien*, Paris, Pygmalion, 1999 [1942].
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Garnier, 1981 [1830].
- DUVIGNEAU Jean, *L'Acteur*, Paris, L'Archipel, 1993 [1965].
- FÉRAL Josette, *Les Chemins de l'acteur*, Montréal, Québec Amérique, 2001.

- FO Dario, *Le Gai savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, 1990 [1987].
- JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1976 [1954].
- MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992 [1920].
- PORTE Alain, *François Delsarte, une anthologie*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2012.
- STANISLAVSKI Constantin, *Entretiens au studio du Bolchoï*, Paris, Circé, 2012 [1922].
 - , *Ma vie dans l'art*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980 [1924].
 - , *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 2001 [1936].
 - , *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984 [1949].
- THIVAT Patricia-Laure, *Le Théâtre allemand en exil aux États-Unis (1933-1950)*, Bordeaux, Art & Primo, 2003.

C - À propos de Robert Ryan

Ouvrages biographiques

en langue étrangère

- JARLETT Franklin, *Robert Ryan : A Biography and Critical Filmography*, Jefferson, McFarland, 1990.
- JONES J. R., *The Lives of Robert Ryan*, Middletown, Wesleyan University Press, 2015.

Articles de presse

en français ou traduits en français

- NOGUEIRA Rui, ZALAFFI Nicoletta, « Rencontre avec Robert Ryan », *Cinéma 70*, n°145, Paris, avril 1970.

en langue étrangère

- « Robert Ryan, a Friend of the Underdog », *The Pittsburgh Post Gazette*, Pittsburgh, 14 septembre 1948.
- « Robert Ryan's Advice to Would-Be Actors », *The Desert News*, Salt Lake City, 30 novembre 1951.
- ALPERT Don, « Ryan : 1 on 50 Critics Knows », *Los Angeles Times*, Los Angeles, 3 décembre 1961.
- BOSWORTH Patricia, « Robert Ryan, in Search of Action », *New York Times*, New York, 1^{er} juin 1961.
- BUCK Raymond J., « A Rare Kind of Movie Star », *Dartmouth Varsity*, Dartmouth, 7 octobre 1960.

- CHAMBERS Sue, « Robert Ryan, Heavy and Hero », *Milwaukee Journal*, Milwaukee, 13 janvier 1963.
- CHAMPLIN Charles, « Robert Ryan : In Memoriam », *Los Angeles Times*, Los Angeles, 12 juillet 1973.
- CUFFS John, « Robert Ryan : Villain Extraordinary », *Film and Filming*, Londres, juillet 1961.
- GOEBEL Larry, « Robert Ryan », *Los Angeles Times*, Los Angeles, 18 juillet 1973.
- GRATZ Roberta, « Robert Ryan : Softhearted Villain », *New York Post*, New York, 27 janvier 1968.
- HAMILL Pete, « For Robert Ryan », *New York Times*, New York, 13 juillet 1973.
- HILDEBRAND Harold, « Ryan's Between Films », *Los Angeles Examiner*, Los Angeles, 8 octobre 1961.
- LARDINE Bob, « This Dove Is a Tough Bird », *New York Sunday News*, New York, 27 août 1967.
- McCLAY Howard, « He Didn't Look Like an Actor – But », *Los Angeles Daily News*, Los Angeles, 20 mai 1952.
—, « Shakespeare Summons Bob Ryan », *Los Angeles Daily News*, Los Angeles, 24 mars 1954.
- McMANUS Margaret, « Robert Ryan Speaks Out on Reagan », *Bridgeport Telegram*, Bridgeport, 6 novembre 1966.
- MEYERS Joe, « Wathever Happened to Robert Ryan », *Connecticut Post*, Bridgeport, 28 août 1994.
- MURPHY Mary, « Robert Ryan, a New Life on Borrowed Time », *Los Angeles Times*, Los Angeles, 5 septembre 1972.
- OTTERBURN-HALL William, « Robert Ryan Recalls First Trip to Durango », *The Star Phoenix*, Saskatoon, 6 juin 1970.
- RODGERS Virginia E., « Robert Ryan : A Most Un-Actor-Like Actor », *New Bedford Standard Times*, Bedford, 22 juillet 1965.
- RYAN Robert, « My Role in *Crossfire* », *The Daily Worker*, Chicago, 20 juillet 1947.
—, « I'm Gambling with My Career », *Movieland*, Los Angeles, août 1947.
—, « The Role I Liked Best... », *Saturday Evening Post*, Philadelphie, 15 juillet 1950.
—, « I Didn't Want to Play a Bigot », *Ebony*, Chicago, novembre 1959.
—, « What Is Proper Speech ? », *New York Times*, New York, 24 octobre 1965.
—, « Just an Actor », *Hollywood Citizen News*, Los Angeles, 18 février 1970.
—, « Acts of Birth », *Films and Filming*, Londres, mars 1971.
- SCHUMACH Murray, « Art's Call Heard by Robert Ryan », *New York Times*, New York, 5 février 1960.
- SCOTT John L., « Good or Bad, Ryan Plays Either », *Los Angeles Times*, Los Angeles, 10 août 1947.
—, « Ryan Lifts Self by His Heels », *Los Angeles Times*, Los Angeles, 25 octobre 1959.

- STEIN Jeanne, « Unlike Most Handsome Actors He Was Willing to Be a Heavy », *Films in Review*, Los Angeles, janvier 1968.
- ZUNSER Jesse, « Stratford : Ryan, Hepburn, et al. », *Cue*, New York, 30 juillet 1960.

Articles internet

en langue étrangère

- ASCH Mark, « In Praise of Robert Ryan », *The L Magazine*, www.thelmagazine.com, 3 août 2011.
- DARGIS Manohla, « Robert Ryan's Quiet Fury », *New York Times*, www.nytimes.com, 5 août 2011.
- JONES J. R., « The Actor's Letter », *Chicago Reader*, www.chicagoreader.com, 29 octobre 2009.
- —, « The Essential Robert Ryan », *Chicago Reader*, www.chicagoreader.com, 29 octobre 2009.
- MEARS Steven, « TCM Diary : Robert Ryan », *The Film Comment*, www.filmcomment.com, 8 juin 2016.
- RYAN Robert, « For Tim, Cheyney and Lisa », *Chicago Reader*, www.chicagoreader.com, 29 octobre 2009.

Documents audiovisuels

en langue étrangère

- *Ernest Borgnine on Robert Ryan* (2010), TCM.
- *The Hollywood Story*, « The Robert Ryan Story » (1953), NBC.

Index des noms et des titres de films

12 Angry Men (12 hommes en colère) 323

A

A Corner in Wheat (Le Spéculateur en grains) 196

About Mrs Leslie 342, 367

Act of Violence (Acte de violence).... 46, 62, 66, 67, 147, 148, 151, 152, 157, 158, 161, 169, 174, 177, 180,
183, 186, 223, 231, 286, 294, 305, 316, 317, 338, 341, 363, 388

Alaska Seas 342, 367

Aldrich, Robert 21, 352, 372

Andes, Keith 340

Andrews, Dana 35, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 289, 290, 305, 308, 364, 365, 372

Annakin, Ken 216, 352, 371, 372

Anzio 216, 353, 373

Aronofsky, Darren 228

Arsenic and Old Lace (Arsenic et vieilles dentelles) 16

Astaire, Fred 22, 187, 325, 361

Auer, John H. 133, 335, 361

B

Bacall, Lauren 342, 344

Back from Eternity (Les Échappés du néant) 143, 202, 204, 205, 214, 369, 391

Bad Day at Black Rock (Un homme est passé) 143, 147, 149, 160, 164, 165, 174, 177, 183, 218, 308, 368,
390, 398

Baker, Roy Ward 47, 97, 342, 367

Ballard, Lucien 337, 354, 363, 367, 368, 372, 373

Battle of the Bulge (La Bataille des Ardennes) 216, 352, 355, 372, 394

Behind the Rising Sun (Face au soleil levant) 142, 146, 187, 335, 361, 387

Bel Geddes, Barbara 68, 69, 72, 148, 170, 364

Belafonte, Harry 123, 149, 318, 344, 347, 351, 354, 370

Bennett, Joan 48, 49, 50, 51, 52, 170, 196, 289, 296, 337, 362

Bennett, Tony 351

Bergman, Ingrid 25

Berlin Express 142, 191, 192, 202, 205, 208, 214, 215, 216, 284, 337, 354, 363, 388

Bernard, Barry 252

Bernstein, Elmer 112, 369

Bernstein, Leonard 354

Berry, Wallace 331

Best of the Badmen (Plus fort que la loi) 142, 147, 174, 184, 339, 365, 389

<i>Beware, My Lovely</i>	46, 87, 88, 91, 92, 159, 173, 174, 179, 180, 184, 186, 197, 231, 239, 316, 317, 340, 366, 389
Bickford, Charles.....	48, 149, 289, 362, 378
<i>Billy Budd</i>	45, 47, 126, 128, 129, 130, 131, 148, 158, 175, 181, 267, 304, 308, 317, 350, 353, 371, 393
<i>Blonde Venus (La Vénus blonde)</i>	196
Boetticher, Budd.....	142, 341, 366, 367
Bogart, Humphrey.....	30, 32, 196, 197, 227, 229, 232, 251, 252, 253, 254, 255, 267, 268, 269, 270, 271, 290, 291, 292, 293, 305, 308, 318, 325, 342, 412
<i>Bombardier</i>	34, 335, 361, 387
Bond, Ward.....	83, 365
<i>Born to Be Bad (La Femme aux maléfices)</i>	81, 142, 191, 192, 193, 196, 198, 199, 202, 205, 213, 216, 219, 339, 365, 389, 399
Borzage, Frank.....	36
Bradbury, Ray.....	348
Brando, Marlon.....	145, 146, 323, 344, 351
Brennan, Walter.....	31
Bresson, Robert.....	27
Bridges, Jeff.....	35, 374
<i>Broken Flowers</i>	324
Brooks, Richard.....	23, 56, 335, 352, 372
Burton, Richard.....	214, 370, 371
Bushnell, Mabel.....	330

C

Cagney, James.....	32, 44, 333, 412
Capra, Frank.....	16, 178, 218
<i>Captain Nemo and the Underwater City (Capitaine Nemo et la ville sous-marine)</i>	133, 355, 373, 395
<i>Casablanca</i>	251, 292
<i>Caught (Pris au piège)</i>	46, 67, 68, 74, 132, 147, 148, 149, 151, 153, 156, 157, 158, 161, 165, 169, 170, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 191, 223, 291, 293, 294, 304, 305, 316, 338, 364, 388
Chaffey, Don.....	143, 351, 371
Chaplin, Charlie.....	331
Christian-Jaque.....	352, 371
<i>Citizen Kane</i>	67
<i>City Beneath the Sea (La Cité sous la mer)</i>	143, 214, 341, 367, 390
Clarke, Jason.....	325
<i>Clash by Night (Le Démon s'éveille la nuit)</i>	142, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 164, 170, 173, 177, 183, 184, 197, 206, 207, 295, 301, 305, 334, 340, 343, 356, 366, 375, 390, 399
Clément, René.....	357, 374

Clift, Montgomery	22, 148, 323, 346, 369
Clooney, George	319, 324
Colbert, Claudette	196, 213, 364
Cooper, Gary.....	16, 178, 360
Cotten, Joseph.....	229, 232, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 293, 294, 305, 308, 319, 373
Crawford, Broderick	282
Crawford, Cheryl	334, 375
Cromwell, John.....	142, 340, 365
<i>Crossfire (Feux croisés)</i> ..	22, 28, 46, 55, 59, 62, 97, 126, 137, 141, 147, 148, 149, 154, 158, 164, 165, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 182, 183, 186, 187, 191, 219, 221, 223, 228, 232, 256, 262, 267, 303, 304, 305, 317, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 347, 356, 362, 388, 398, 400, 416, 433
Cummings, Robert.....	35
Curtis, Tony	349
Curtiz, Michael.....	251
<i>Custer of the West (Custer, l'homme de l'Ouest)</i>	143, 193, 194, 195, 200, 201, 206, 207, 210, 217, 218, 219, 332, 353, 372

D

D. Webb, Roy	47
Davis, Bette	211, 344
<i>Day of the Outlaw (La Chevauchée des bannis)</i>	47, 117, 118, 122, 132, 147, 148, 151, 156, 157, 161, 164, 166, 167, 169, 170, 175, 180, 182, 183, 199, 218, 223, 231, 298, 299, 316, 335, 346, 370, 392
De Niro, Robert	319
De Toth, André	47, 117, 346, 370
Dean, James	16
DeMille, Cecil B.....	36, 334, 360
Dietrich, Marlene.....	196, 318
Dmytryk, Edward.....	22, 55, 56, 142, 186, 216, 219, 335, 336, 337, 338, 353, 360, 361, 362, 373, 433
<i>Dog Day Afternoon (Un après-midi de chien)</i>	323
Donehue, Vincent J.	143, 345, 369
<i>Double Indemnity (Assurance sur la mort)</i>	278
Douglas, Kirk.....	256, 399
Douglas, Paul.....	149, 154, 164, 170, 366
Dunne, Philip.....	337

E

Ekberg, Anita.....	214, 369
Enright, Ray	142, 219, 335, 336, 361, 362, 363
<i>Executive Action</i>	143, 147, 159, 175, 183, 358, 359, 374

F

Fabray, Nanette.....	350, 376
Fairbanks, Douglas	32, 331, 344
Farrow, John.....	143, 344, 369
Ferrer, Mel	142, 339, 364, 365
<i>Flying Leathernecks (Les Diables de Guadalcanal)</i>	81, 339, 350, 365, 389
Flynn, John	143, 358, 374
Fonda, Henry.....	323, 344, 352, 355, 371, 372, 377
Fontaine, Joan.....	22, 213, 365
Ford, Glenn	229, 233, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 295, 296, 305, 308, 318, 335
Frankenheimer, John.....	35, 143, 348, 358, 374, 380, 398
Fuller, Samuel.....	22, 143, 185, 186, 343, 368, 398

G

Gable, Clark.....	22, 32, 192, 213, 317, 333, 344, 368
<i>Gangway for Tomorrow</i>	133, 335, 361, 387
Garfield, John	232, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 296, 297, 298, 305, 308, 319, 412
Garnett, Tay	232, 244
<i>Gentlemen Prefer Blondes (Les Hommes préfèrent les blondes)</i>	272
Gish, Lillian	21
Godfrey, Peter.....	232, 251
<i>Golden Gloves</i>	334, 360
Grahame, Gloria.....	196, 197, 267, 271, 282, 285, 295
Granger, Stewart	35, 214, 371
Grant, Cary	16, 25, 319, 338
Greer, Jane.....	256
Griffith, David W.....	196
Griffith, Edward H.....	142, 361

H

Haler, Ernest	112
Harmon, Sydney	112
Hartnett, Josh.....	325
Hathaway, Henry.....	232, 261, 272
Hawks, Howard.....	178, 251, 272
Heflin, Van	62, 64, 67, 286, 363
Hepburn, Katharine	349, 350, 376
<i>Her Twelve Men (Les Fils de mademoiselle)</i>	342, 367
Heston, Charlton.....	351

Hiddleston, Tom	325
Hill, James.....	133, 355, 373
Hitchcock, Alfred.....	16, 25, 36, 181, 218, 221, 284, 323
Hogan, J. P.....	334
Holden, William	35, 373
Hoper, Jerry	342, 367
<i>Horizons West (Le Traître du Texas)</i>	142, 147, 151, 156, 157, 160, 166, 167, 170, 174, 184, 199, 317, 366, 390, 410
Horner, Harry	46, 87, 340, 366
<i>Hour of the Gun (Sept secondes en enfer)</i>	143, 147, 353, 354, 372, 394
<i>House of Bamboo (La Maison de bambou)</i>	143, 165, 174, 177, 184, 262, 343, 368, 391
Houseman, John.....	343, 348, 365, 367, 376, 398
Hughes, Howard	68, 337, 338, 340, 341, 344, 361
<i>Human Desire (Désirs humains)</i>	233, 282, 284, 286, 287, 288, 295, 296, 305, 318
Hunnam, Charlie.....	325, 398
Hunter, Jeffrey	101, 106, 107, 214, 351, 368, 371, 372
Huston, John.....	232, 251, 337
Huston, Virginia.....	256, 259

I

<i>Ice Palace (Les Aventuriers)</i>	143, 192, 197, 198, 202, 214, 348, 370, 393
<i>In a Lonely Place (Le Violent)</i>	197, 232, 251, 267, 268, 269, 270, 271, 288, 292, 293, 305, 318
<i>Inferno (La Piste fatale)</i>	46, 97, 99, 100, 132, 166, 177, 180, 182, 316, 317, 318, 342, 354, 367, 390
Ives, Burl.....	118, 370

J

Jarmush, Jim	324
--------------------	-----

K

Keighley, William	262, 343
Kelly, Grace	221
Kennedy, Arthur	35, 373
Kennedy, Burt.....	349, 370
<i>King of Kings (Le Roi des rois)</i>	81, 215, 349, 351, 371, 393
<i>Kiss of Death (Le Carrefour de la mort)</i>	261, 265
Klingler, Werner	352, 371
Koulechov, Lev	19, 66, 84, 86, 92, 99, 130, 132, 280

L

La Cava, Gregory.....	196
-----------------------	-----

<i>La Course du lièvre à travers les champs</i>	357, 374, 396
Lancaster, Burt.....	214, 356, 358, 372, 373, 374, 399
Lang, Fritz.....	22, 35, 36, 142, 181, 233, 282, 284, 317, 340, 360, 366, 374, 398, 433
<i>Laura</i>	232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 288, 289, 290, 305, 367
Lawrence, Jennifer.....	228
Leigh, Janet	62, 67, 92, 218, 341, 349, 363, 366
Lemmon, Jack.....	349
Leonard, Robert Z.	342, 367
Leslie, Nan	48, 362
Levene, Sam	56
Lizzani, Carlo.....	352, 371
<i>Lolly-Madonna XXX</i>	35, 357, 374, 396
<i>Lonelyhearts</i>	143, 147, 148, 159, 170, 177, 184, 218, 345, 369, 392
Lorentz, Pare.....	334, 398
Louise, Tina	119, 164, 298, 370
Lovejoy, Frank.....	267, 269
Lowe, David	334, 375, 381
Lukas, Paul.....	214, 363
Lumet, Sidney	323, 353
Lupino, Ida	81, 87, 90, 148, 164, 179, 186, 232, 261, 262, 266, 339, 340, 365, 366, 378

M

MacMurray, Fred.....	233, 278, 279, 280, 281, 298, 299, 305, 308
Mann, Anthony	22, 36, 46, 92, 93, 108, 112, 218, 219, 317, 341, 345, 366, 369, 398, 433
Mann, Daniel	342, 367
<i>Marine Raiders</i>	142, 146, 187, 335, 362, 387
Marshall, George.....	334, 360
Marvin, Lee	214, 348, 372, 374
Marx, Groucho	113
Mayer, Richard	112
Mayo, Virginia.....	35, 101, 368
McAvoy, James	325
<i>Meet John Doe (L'Homme de la rue)</i>	16
Mekker, Ralph.....	92
<i>Men in War (Côte 465)</i>	47, 92, 108, 109, 112, 117, 132, 161, 165, 166, 167, 170, 175, 176, 177, 180, 183, 219, 231, 302, 305, 316, 317, 335, 345, 369, 392, 398
Middleton, Robert.....	101, 204, 368
Milland, Ray	232, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 299, 300, 301, 305, 308
Miller, David.....	143, 358, 374

Mitchell, Millard.....	93, 366
Mitchum, Robert 22, 58, 157, 170, 228, 229, 232, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 301, 302, 305, 308, 317, 340, 353, 362, 365, 373	
Monroe, Marilyn.....	15, 35, 272, 273, 275, 276, 341, 366
<i>Moonfleet (Les Contrebandiers de Moonfleet)</i>	36
Murray, Bill.....	324

N

Negulesco, Jean.....	23, 232, 261, 304
Newman, Paul.....	348, 354
<i>Niagara</i>	232, 272, 273, 277, 288, 293, 294, 305, 319
Niven, David.....	348
<i>North West Mounted Police (Les Tuniques écarlates)</i>	334, 360
<i>Notorious (Les Enchaînés)</i>	25
Novak, Kim.....	16, 278, 279, 280, 281, 282, 299

O

O'Brien, Pat.....	335, 346, 361, 362, 363
Oberon, Merle.....	208, 214, 337, 363
<i>Odds Against Tomorrow (Le Coup de l'escalier)</i>	47, 122, 123, 126, 132, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 161, 175, 176, 180, 182, 183, 186, 187, 218, 299, 301, 302, 305, 308, 317, 318, 345, 370, 392
<i>On Dangerous Ground (La Maison dans l'ombre)</i>	46, 81, 84, 86, 132, 147, 148, 149, 151, 152, 154, 158, 161, 164, 165, 166, 170, 176, 177, 180, 182, 183, 185, 198, 199, 219, 223, 267, 270, 290, 292, 293, 297, 298, 305, 317, 318, 339, 365, 389, 398
Ophuls, Max.....	22, 46, 67, 291, 338, 340, 364, 398, 433
<i>Out of the Past (La Griffes du passé)</i>	232, 256, 288, 301, 302, 305, 409

P

Pacino, Al.....	323
Pearce, Guy.....	325, 398
Peckinpah, Sam.....	21, 354, 355, 373, 398
Peters, Jean.....	272
Pickford, Mary.....	21
Poitier, Sidney.....	351
Powell, Dick.....	35, 229
Premiger, Otto.....	232, 233
<i>Private Worlds (Mondes privés)</i>	196
<i>Pushover (Du plomb pour l'inspecteur)</i>	233, 278, 280, 288, 298, 299, 305

Q

Queen of the Mobb334, 360
 Quine, Richard233, 278
 Quinn, Anthony214, 341, 348, 350, 360, 367

R

Ray, Aldo 35, 108, 112, 113, 170, 369, 374
 Ray, Nicholas..... 16, 22, 34, 46, 81, 142, 181, 186, 197, 219, 223, 229, 267, 316, 339, 349, 365, 371, 398,
 433
Rear Window (Fenêtre sur cour) 25
Rebel Without a Cause (La Fureur de vivre) 16
 Reinhardt, Max..... 33, 333, 334, 338, 375, 398, 414
 Renoir, Jean 22, 27, 28, 33, 48, 137, 173, 176, 186, 221, 290, 318, 336, 337, 340, 344, 357, 358, 362,
 398, 433
Road House (La Femme aux cigarettes)232, 261, 262, 288, 303, 304, 305, 318
 Rogers, Ginger22, 192, 208, 213, 335, 361
Rope (La Corde)..... 25, 218
 Ruffalo, Mark.....325, 398
 Russell, Jane..... 208, 213, 368
 Russell, William D.....142, 365
 Ryan, Cheyney337, 338, 354, 357, 359, 400, 417
 Ryan, Jessica..... 333, 334, 335, 336, 338, 340, 342, 343, 344, 346, 351, 353, 354, 357, 358, 359, 397
 Ryan, Lisa..... 356, 359, 397
 Ryan, Timothy 330, 332, 338

S

Saboteur (Cinquième colonne) 36
 Saint, Eva Marie348
 Sarafian, Richard C. 35, 358, 374
 Schary, Dore341, 345, 363, 364, 368, 369, 398
 Schildkraut, Joseph.....340, 375
 Schuster, Harold D..... 142, 335, 362
 Scott, Randolph..... 192, 213, 336, 337, 361, 362, 363
 Shannon, Micheal325
 Sherman, Vincent..... 143, 348, 370
 Showalter, Max.....272
 Sinatra, Frank344
 Siodmak, Robert33, 143, 332, 353, 363, 372
 Smith, Alexis.....251, 252

Sokoloff, Vladimir	33, 34
Stamp, Terence	127, 129, 130, 148, 350, 371
Stanislavski, Constantin	33, 34, 411
Stanwyck, Barbara.....	22, 148, 251, 252, 340, 343, 366, 368
Steiger, Rod.....	204, 214, 348, 369, 374
Sterling, Rod.....	348
Sternberg, Josef von.....	196, 318, 323
Stevenson, Robert.....	142, 338, 364
Stewart, James.....	22, 25, 92, 95, 178, 218, 317, 366
Strasberg, Lee	334, 348, 375
Streisand, Barbra	354
Strode, Woody.....	214, 372
Sturges, John	23, 33, 143, 343, 353, 368, 372
Swanson, Gloria	331

T

<i>Tender Comrade</i>	22, 142, 191, 192, 193, 199, 205, 208, 213, 215, 335, 361, 387, 399, 407
<i>Texas Rangers Ride Again</i>	334, 360
<i>The Big Sleep (Le Grand Sommeil)</i>	251
<i>The Busy Body</i>	133, 201, 352, 372, 394
<i>The Canadians</i>	349, 351, 370
<i>The Crooked Road</i>	143, 214, 351, 371, 393
<i>The Dirty Dozen (Les Douze Salopards)</i>	21, 216, 316, 352, 353, 372, 399
<i>The Dirty Game</i>	352, 355, 371
<i>The Ghost Breakers</i>	334, 360
<i>The Greatest Show on Earth (Sous le plus grand chapiteau du monde)</i>	36
<i>The Iceman Cometh</i>	143, 162, 164, 175, 348, 353, 358, 359, 374, 396, 398
<i>The Iron Major</i>	335, 361
<i>The Longest Day (Le Jour le plus long)</i>	216, 316, 350, 371
<i>The Lost Weekend (Le Poison)</i>	232, 238, 241, 242, 244, 288, 299, 300, 301, 305
<i>The Maltese Falcon (Le Faucon maltais)</i>	232, 251
<i>The Man from Laramie (L'Homme de la plaine)</i>	36
<i>The Monuments Men</i>	324
<i>The Naked Spur (L'Appât)</i>	46, 92, 95, 96, 117, 189, 193, 194, 195, 200, 201, 206, 207, 209, 210, 217, 218, 219, 318, 341, 345, 366, 390, 398
<i>The Outfit (Échec à l'organisation)</i>	143, 147, 158, 162, 358, 359, 374, 396
<i>The Postman Always Rings Twice (Le Facteur sonne toujours deux fois)</i>	232, 244, 245, 248, 250, 288, 296, 297, 298, 305
<i>The Professionals (Les Professionnels)</i>	352, 372, 394

<i>The Proud Ones (Le Shérif)</i>	47, 101, 104, 106, 107, 189, 192, 193, 197, 198, 204, 205, 208, 209, 214, 215, 216, 344, 354, 368, 392
<i>The Racket (Racket)</i>	142, 147, 148, 157, 158, 170, 177, 184, 191, 231, 256, 340, 365, 389
<i>The Secret Fury (Fureur secrète)</i>	142, 192, 213, 339, 364, 389
<i>The Set-Up (Nous avons gagné ce soir)</i>	46, 74, 75, 77, 97, 132, 153, 165, 166, 167, 173, 176, 177, 180, 199, 295, 301, 305, 318, 332, 338, 340, 342, 345, 347, 364, 388
<i>The Sky's the Limit (L'Aventure inoubliable)</i>	142, 187, 361, 387
<i>The Street with No Name (La Dernière Rafale)</i>	262, 343
<i>The Tall Men (Les Implacables)</i>	143, 191, 192, 193, 208, 213, 215, 216, 344, 356, 368, 391
<i>The Two Mrs. Carroll (La seconde Madame Carroll)</i>	232, 251, 252, 254, 255, 288, 291, 292, 305
<i>The Wild Bunch (La Horde sauvage)</i>	21, 316, 354, 356, 373, 395, 399
<i>The Woman on Pier 13 (La Grève des dockers)</i>	142, 147, 153, 156, 157, 159, 164, 174, 176, 177, 296, 305, 318, 338, 364, 389
<i>The Woman on the Beach (La Femme sur la plage)</i>	27, 45, 46, 48, 132, 141, 146, 149, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 164, 169, 170, 174, 176, 177, 180, 183, 186, 289, 296, 297, 305, 317, 318, 336, 362, 388
Tierney, Gene.....	232, 233, 236
<i>Till We Meet Again (Voyage sans retour)</i>	36
<i>To Have and Have Not (Le Port de l'angoisse)</i>	251
Totter, Audrey	75, 364
<i>Touch of Evil (La Soif du mal)</i>	232
Tourneur, Jacques.....	142, 232, 256, 337, 363
Tracy, Spencer.....	32, 149, 164, 333, 368
<i>Trail Street (Du sang sur la piste)</i>	142, 192, 193, 197, 213, 215, 219, 336, 362, 388
Turner, Lana.....	232, 244, 246, 247, 248, 296
<i>U</i>	
Ustinov, Peter	45, 126, 350, 371
<i>V</i>	
<i>Vertigo (Sueurs froides)</i>	16
<i>W</i>	
Walsh, Raoul.....	22, 143, 344, 368
Wayne, John.....	22, 30, 185, 324, 325, 339, 340, 350, 365
Webb, Clifton	233
Welles, Orson	67, 232
Wellman, William.....	262
Whitmore, James.....	348
Widmark, Richard.....	232, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 303, 304, 305, 308, 318

Wilde, Cornel.....	35, 261, 262
Wilder, Billy.....	232, 238, 278
Winters, Shelley.....	123, 370
Wise, Robert.....	23, 46, 74, 79, 122, 126, 186, 318, 338, 347, 358, 361, 364, 370
Wyman, Jane.....	238, 239

Y

<i>Yellow Sky (La Ville abandonnée)</i>	262
Yordan, Philip.....	112, 335, 369, 370, 371, 372
Young, Robert.....	58, 61, 149, 362
Young, Terence.....	352, 371

Z

Zinnemann, Fred.....	46, 62, 286, 338, 363
----------------------	-----------------------

Robert Ryan ou la fureur souterraine : Jeu d'acteur d'une « non-star » hollywoodienne

Robert Ryan (1909-1973) était de ces acteurs qui ne furent jamais starifiés. Pour autant, il ne resta pas non plus entièrement dans l'ombre de ses contemporains les plus reconnus. Rendu célèbre au cours de l'année 1947 par *Crossfire* (*Feux croisés*, Edward Dmytryk), il fut, depuis cette zone grise de la « non-starification », ce personnage de film noir à la fois névrosé et violent, tout aussi affirmatif que désorienté – mais pas uniquement. Aujourd'hui oublié comme la plupart des acteurs de cette catégorie, il apparut pourtant dans soixante-treize longs-métrages, parfois réalisés par des cinéastes de renoms tels que Jean Renoir, Nicholas Ray, Anthony Mann, Max Ophuls ou encore Fritz Lang, et sa carrière se prolongea au théâtre et à la télévision. En partant de quelques incarnations pour remonter vers ce qui faisait la singularité du jeu de Robert Ryan, puis en tentant d'inscrire l'acteur dans l'histoire esthétique du cinéma de son temps, le présent texte se penche sur l'un de ces *Hollywood standby* méconnus, qui firent pourtant office de matériaux essentiels aux films américains classiques.

Mots-clés : Robert Ryan, cinéma, acteur, film, Hollywood, persona, personnage, film noir, western, film de guerre, drame, jeu, archétype, genre, rôle

Robert Ryan or the Underground Fury: Acting of a Hollywood “Non-Star”

Robert Ryan (1909-1973) was one of those actors who never became a movie star. However, he was not completely in the shadow of his famous contemporaries. Celebrated for his part in Edward Dmytryk's *Crossfire* (1947), he was this "non-star" actor playing neurotic, violent, affirmative and disorientated film noir characters, but he was not only that. If he has been forgotten today, like most actors of his kind, he nevertheless made seventy-three movies, sometimes directed by filmmakers such as Jean Renoir, Nicholas Ray, Anthony Mann, Max Ophuls or Fritz Lang, and he also had a career in theatre and television. Through the description of some of his roles, by analyzing the peculiarity of his acting style, and trying to place him within the aesthetic history of American cinema, the following text deals with one of those underrated "Hollywood standby", that were vital to the craft of American cinema.

Keywords: Robert Ryan, cinema, actor, movie, Hollywood, persona, character, film noir, western, war film, drama, acting, type, genre, part

UNIVERSITÉ DE CAEN

ÉCOLE DOCTORALE 558 HMPL - Histoire, Mémoire, Patrimoine, Langage

LABORATOIRE : LASLAR - Lettres, Arts du spectacle, Langues romanes

DISCIPLINE : Cinéma