



SAMUEL FULLER

LE CHOC ET LA CARESSE

Sous la direction de
Jacques Déniel et Jean-François Rauger

Yellow Now
Côté cinéma



SOMMAIRE

Jean-François Rauger : *La douceur Fuller*

L'ŒUVRE

Thanatos

Pierre Gabaston. La fureur Fuller

Serge Chauvin. Crever l'écran. Une esthétique du surgissement

Sarah Ohana. Faire face. À propos du style de Samuel Fuller

Laurent Le Forestier. Samuel Fuller, cinéaste responsable

Jean-Marie Samocki. Le chaos comme le chant. Samuel Fuller metteur en son

Éros

Murielle Joudet. La violence en partage

Patrice Rollet. L'autre visage de la fureur. Érotique de Fuller

Figures humaines

Sergio Toffetti. Le jaune, le rouge, le noir et le blanc

Chris Fujiwara. Les visages asiatiques de Samuel Fuller

Jean-Marie Samocki. Le vieillissement de Lee Marvin. *It Tolls for Thee / The Big Red One*

Simon Laperrière. Une grande mêlée. Les romans de Samuel Fuller

LES FILMS

Gilles Esposito. L'enfer du développement. Samuel Fuller scénariste

Marcos Uzal. La Passion du traître. *I Shot Jesse James / J'ai tué Jesse James*

Laura Laufer. L'Amour, vaste territoire *The Baron of Arizona / Le Baron de l'Arizona*

Mathieu Macheret. Le Théâtre des opérations. *The Steel Hemlet / J'ai vécu l'enfer de Corée* et *Fixed Bayonets ! / Baïonnette au canon*

Bernard Eisenschitz. *Park Row / Violence à Park Row*

Murielle Joudet. Pickpocket. *Pickup on South Street / Le Port de la drogue*

Samuel Bréan. Anatomie d'un mensonge. Le doublage de *Pickup on South Street*

Jean-François Rauger. Le Sous-marin et les Rouges. *Hell and High Water / Le Démon des eaux troubles*

Egardo Cozarinsky. *House of Bamboo / La Maison de Bambou*
Bernard Benoliel. Fuller, l'attendrisseur. *Run of the Arrow / Le Jugement des flèches*

Jean-François Rauger. Guerres paradoxales. *China Gate / Porte de Chine* et *Merill's Marauders / Les Maraudeurs attaquent*

Nathalie Dray. *Forty Guns / Quarante Tueurs*

Jérôme Momcilovic. *Verboten ! / Ordres secrets aux espions nazis*

Gilles Esposito. *The Crimson Kimono / Le Kimono pourpre*

Gabriela Trujillo. *Underworld USA / Les Bas-fonds new-yorkais*

Prosper Hillairet. Le cabinet du docteur Fuller. *Shock Corridor*

Axelle Ropert. *Naked Kiss / Police spéciale*

Jean Breschand. Les Orphelins. *The Big Red One / Au-delà de la gloire*

Jacques Déniel. Visions de l'impossible. *Falkenau / Verboten ! / The Big Red One*

Sandrine Rinaldi. Peau noire, casques blancs. *White Dog / Dressé pour tuer*

Damien Bertrand. Concert pour larmes et cris (après la nuit tombée). *Les Voleurs de la nuit*.

Pierre Gras. Le marteau et les ombres. *Street of No Return / Sans espoir de retour*

Mathieu Macheret. Fuller au carré. Fuller et la télévision

Filmographie

Bibliographie

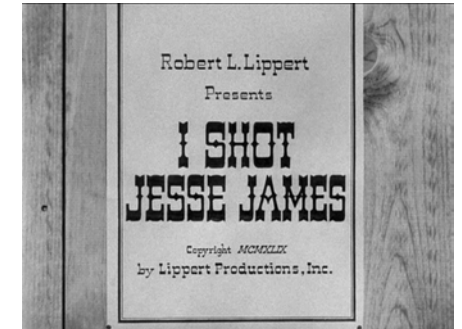


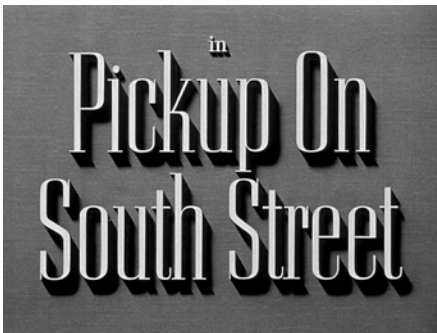
Jean-François Rauger

LA DOUCEUR FULLER

Entreprendre d'écrire et de faire écrire sur le cinéma de Samuel Fuller peut paraître relever d'un impératif indiscutable. Il semble que peu d'ouvrages furent en effet consacrés à l'analyse de l'œuvre de l'auteur de *The Big Red One*. Tout s'est passé comme si la réalité, c'est-à-dire la biographie, avait pu, dans ce cas-là, rendre le commentaire inutile ou superflu. La vie de Fuller fut, on le sait, exceptionnelle. Le journaliste précoce, le fantassin qui participe aux combats de la Seconde Guerre mondiale, le prolifique et infatigable romancier et scénariste raconteur d'histoires, toute la jeunesse du cinéaste peut être considérée comme le carburant d'une machine qui, au cœur même du système hollywoodien, produira quelques-uns de ses films les plus brutaux et les plus originaux. Certes ce système, sans le savoir, entraina doucement dans une crise, au moment où Fuller tourne ses premiers films, une crise qui va doucement mais implacablement l'entraîner vers sa disparition. Fuller, dira Serge Daney, fut de ceux qui auront, *in fine*, « été trahis par la machine qu'ils aimaient trahir¹ ». Témoin des brutalités inouïes de l'Histoire, Fuller aurait aussi été de ceux qui « ont troqué le grand H pour le petit² », la grande Histoire pour les petites histoires, à la faveur d'une transmutation (un peu plus qu'un troc, donc) qui semble avoir rendu longtemps inutiles (à quelques exceptions près) les tentatives d'explicitations. Son cinéma prenait sa source dans l'expérience d'une terreur réelle et vécue. À quoi bon ajouter quelque chose à ce qui fut concrètement vécu ? Sinon que, par ailleurs, tout, dans ses films, exprime aussi la conscience d'une impossibilité de retransmettre et de représenter certaines expériences véritablement éprouvées. N'avait-il pas déclaré, par exemple, que la seule manière honnête de montrer la guerre au cinéma serait de tirer des coups de feu sur les spectateurs assis dans la salle ?

Mais la raison principale de ce qui fut, jusqu'à présent, une parcimonie d'ex-





plications réside sûrement dans le pouvoir de sidération pure dont témoignent souvent les films de Fuller. L'effet de surprise, l'impact des situations, les hérésies du montage, les discordances visuelles et sonores bousculent le spectateur et provoque chez lui, contradictoirement, le sentiment brutal d'une évidence indicible. Le cinéma de Fuller lui coupe la chique. On peut trouver trace de cette sensation dans les premières lignes du texte que Luc Moullet consacra au cinéaste dans les *Cahiers du cinéma* : « Les jeunes cinéastes américains n'ont rien à dire, et Sam Fuller encore moins que les autres. Il a quelque chose à faire, et il le fait naturellement, sans se forcer³. » Fuller aura donc été l'emblème d'un dandysme cinéphilique un peu viril, laudateur du présumé non-conformisme de son œuvre et de son refus du verbiage, mais aussi contrepoint du rejet idéologique que certains de ses films (*Pickup on South Street*, *Hell and High Water*, *China Gate* par exemple) provoquèrent parmi la critique dite « progressiste ». Par un effet curieusement logique, de surcroît, l'obsession exprimée par ses personnages engendre, par ailleurs, un rapport obsessionnel à ses images. Ce qu'il sera aisé de constater en lisant les textes qui vont suivre et leur capacité à revenir sans cesse sur des plans ou des séquences quasiment traumatisantes.

« Un grand film barbare » disait Godard de *Shock Corridor*. L'image de l'œuvre de Fuller aura été celle d'un art de la violence. Celle des récits guerriers et des coups qui font mal, celle d'une humanité souvent réduite à de vils appétits mercenaires (*Pickup on South Street*, *Hell and High Water*), celle d'une réduction obscène des désirs humains à la simple volonté de survivre (*The Steel Helmet*, *The Big Red One*). Mais son cinéma repose essentiellement sur l'affirmation du paradoxe comme principe ultime des choses. Le chaos qu'il décrit est produit par une inversion fréquente de ce qui est. Chez lui,

le raciste se fait Indien (*Run of the Arrow*), le petit malfrat, patriote (*Pickup on South Street*), la prostituée, vertueuse (*Pickup on South Street*, *The Naked Kiss*), le xénophobe intolérant, héroïque et le barbare, sentimental (*China Gate*), le père à respecter, minable (*Underworld USA*), l'escroc cynique, un homme amoureux de sa femme et abandonnant son idée fixe (*The Baron of Arizona*).

C'est sans doute avec un de ses plus beaux films, *House of Bamboo*, produit pour la 20th Century Fox en 1955, que s'affirme nettement un goût pour cette fusion des extrêmes dévoilant la vérité de l'œuvre. Film de gangsters (sous-catégorie du film noir), il décrit l'infiltration d'un policier au sein d'une bande de braqueurs américains sévissant dans le Japon de l'après-guerre. La contradiction, on le devine, est d'abord morale, le héros du film, fût-il du côté de la Loi, est un espion et un mouchard, la négation d'un principe éthique élémentaire. Mais le film ne se réduit pas au combat viril du flic et du truand, à l'affirmation de ce code d'honneur masculin qui détermine de nombreux récits du même type. Fuller tisse, en effet, un complexe réseau d'affects entre divers personnages, des affects qu'il est impossible d'identifier clairement. Amitié, amour et surtout jalousie ressentimentale tracent une ligne reliant quatre personnages, le chef des gangsters (Robert Ryan), son lieutenant (Cameron Mitchell), le flic camouflé (Robert Stack) et sa petite amie japonaise (Shirley Yamaguchi). La question de savoir s'il y a une part d'homosexualité, latente ou ouverte, dans cet écheveau est bien sûr sans intérêt. La poétique fullérienne repose sans doute sur tout autre chose : la conscience que la plus grande brutalité peut déboucher sur la plus grande douceur. Sous le choc, la caresse. C'est certainement cette alchimie subtile qui se dégage progressivement de la vision des films de l'auteur de *Shock Corridor*. Et là réside le véritable anarchisme du cinéaste, dans ce refus de dissocier ce qui semble irrémédiablement opposé, à commencer par les hommes et les femmes car si les femmes sont les égales des hommes c'est qu'elles peuvent en partager la violence, subie ou infligée (*Forty Guns*, *The Naked Kiss*). Fuller est un cinéaste de l'amour tout autant que de la mort ou plutôt, il est un cinéaste de l'amour parce qu'il est un cinéaste de la mort.

S'attaquer à l'œuvre de Fuller consiste sans doute à prendre le risque de perdre de vue cette symbiose des contraires. C'est pourtant le pari que ce livre va prendre en désarticulant et en dépliant, parfois abstraitement, une œuvre qui se définit tout autant par sa brusquerie baroque que par son romantisme feutré mais assumé, son rapport très particulier à l'action et sa tendresse extrême. Mais l'examen approfondi et analytique des films de Fuller, titre par titre, tentera de retrouver, dans une seconde partie, de façon plus concrète sa nature singulière dans l'histoire du cinéma.

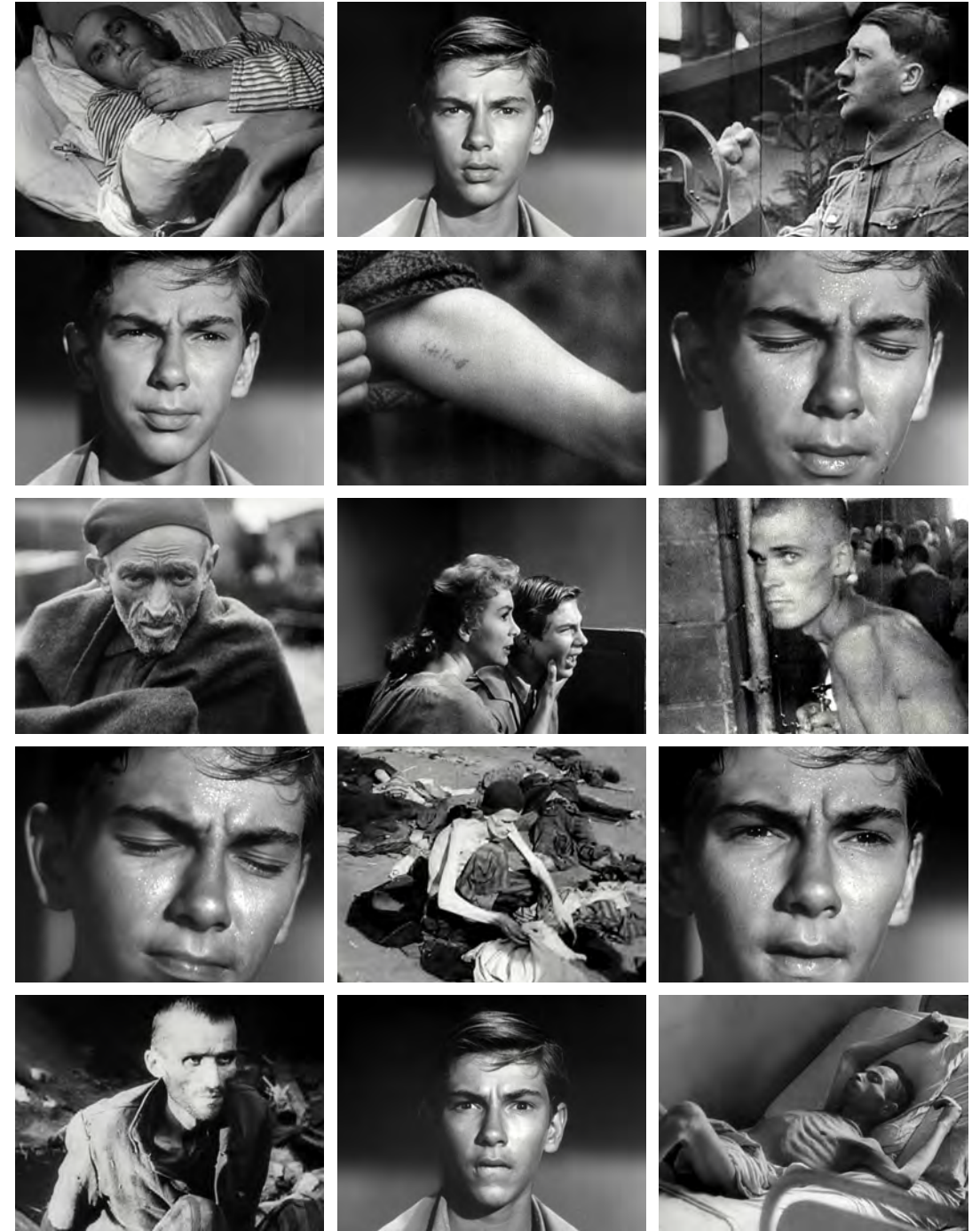
1. Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde 4. Les années Trafic 1991-1992*, Paris, POL, 2015, p. 245

2. Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde 3. Les Années Libé 1986-1991*, POL, p. 273

3. *Cahiers du cinéma*, n°?, p. 11



Pickup on South Street. Richard Widmark, Jean Peters.



Verboten !