

LA SOIF DU MAL

Version « reconstructed » pour la première fois au cinéma en 4k

Version restaurée en 1997 par Walter Murch selon les instructions de Welles : Orson Welles, mécontent des modifications apportées au montage de son film, envoya au studio Universal en 1957 une note de 58 pages comprenant les changements qu'il envisageait d'apporter au film qui devait finalement sortir. C'est sur la base de cette note qu'en 1998, une nouvelle version de La Soif du mal a été remontée par Walter Murch (monteur, entre autres, de plusieurs grands films de Francis Ford Coppola), afin de rétablir la vision du réalisateur.

FICHE TECHNIQUE

Réalisation

Orson Welles

Scénario

Orson Welles , d'après le roman
Manque de pot de Whit Masterson

Photographie

Russell Metty

Montage

Aaron Stell
Virgil Vogel

Musique

Henry Mancini

Décors

John P. Austin
Russell A. Gausman

Costumes

Bill Thomas

Production

Albert Zugsmith
Universal International Pictures

FICHE ARTISTIQUE

Ramon Miguel « Mike » Vargas :

Charlton Heston

Hank Quinlan : Orson Welles

Susan Vargas : Janet Leigh

Pete Menzies : Joseph Calleia

« L'oncle » Joe Grandi : Akim Tamiroff

Tanya : Marlene Dietrich

Marcia Linnekar : Joanna Moore

Adair : Ray Collins

le veilleur de nuit : Dennis Weaver

la tenancière : Zsa Zsa Gabor

le coroner : Joseph Cotten

SYNOPSIS

L'explosion d'une bombe dans le secteur américain de Los Robles, petite ville frontalière entre les États-Unis et le Mexique, fait craindre des complications entre les deux pays. Le procureur mexicain, Mike Vargas, alors en voyage de noces, décide de s'investir dans l'enquête et découvrir les méthodes peu recommandables de l'inspecteur américain Hank Quinlan. Vargas et sa femme se retrouvent pris au piège entre une police locale corrompue et les gangs de la région.



Les Acacias



Sur l'instigation de Charlton Heston, Welles se vit confier la réalisation de *La Soif du mal* par la firme Universal. Il entreprit alors de recommencer ce qu'il avait fait pour *La Dame de Shanghai*, retournant froidement comme une peau de lapin le médiocre policier qui lui était proposé (paru en France sous le titre *Manque de Pot*) pour en faire le tonitruant pamphlet que l'on sait. (...)

L'AMBIGUÏTÉ DU MAL

Avec *La Soif du mal*, le style devient proprement impalpable comme si Welles était parvenu à une sorte de quintessence de l'art baroque, au maximum de raison dans le règne de la folie. Il doit être impossible d'analyser la beauté de ce film, car, faute de pouvoir en fixer les canons esthétiques, la critique s'est jetée avidement sur

l'os de l'intrigue, se livrant à toutes sortes d'interprétations délirantes et contradictoires. Pour Truffaut, Quinlan est « un monstre paradoxal », un génie qui ne peut s'empêcher de faire le Mal. Mais la critique des valeurs traditionnelles de la société ne signifie pas obligatoirement immoralisme — notons au passage que Welles adore Montaigne et déteste Gide — et Quinlan, pas plus que Kane ou Arkadin, ne me semble nullement un génie, mais seulement un maître dans son genre, quelqu'un qui « connaît bien son affaire », sans scrupules, sans illusions, astucieux mais rien de plus. « Quand Menzies dit de lui qu'il est un Dieu, cela définit Quinlan et non Menzies », rétorque Welles. Qu'il ait en fin de compte raison quant à la culpabilité du suspect Sanchez n'est qu'accessoire et prouve uniquement son expérience professionnelle. Cette pirouette finale laisse certes une note d'une troublante ambiguïté, mais sur le plan moral. Autre exégèse, celle de Bazin : l'aventure de Quinlan est une quête spirituelle, il est le dépositaire d'une sorte de grâce et de supériorité métaphysique, « une manière d'innocence et de pureté que le juste (Vargas) ne possède pas ». On assisterait donc à un renversement, à une inversion du manichéisme. Innocent, Quinlan ? Il est bien difficile de l'admettre. Si Welles l'a fait grand, c'est semble-t-il pour mieux pouvoir l'abattre. On se plaît à souligner que Vargas doit utiliser pour le confondre des moyens indignes (« trahison » de Menzies, enregistrement par surprise d'une conversation au magnétophone). Soit, mais que dire alors des méthodes de Quinlan pour arriver à ses

coupables fins ? De son alliance avec le couard Grandi et ses « équipiers sauvages » ? Vargas, le juste et justicier, est de passage, et s'occupe, « par hasard », de l'affaire : c'est donc lui qui semble l'ange et non Quinlan. Celui-ci reste le flic fasciste, symbole de la pourriture morale d'un univers que Welles rejette avec dégoût, affirmant explicitement que le policier américain devait être d'autant plus dénoncé — c'est bien lui le véritable coupable — qu'il était aussi digne de pitié, et Sanchez d'autant mieux défendu qu'il n'était digne que de mépris. La fin ne justifie pas les moyens ; ou alors, il n'y a pas de justice, il n'y a que des règlements de comptes.

Comme Kane et Arkadin, Quinlan est l'esclave d'un passé qu'il ne peut oublier. Il a été autrefois « un type bien ». L'assassinat de sa femme, dont il garde un traumatisme indélébile comme la tache de sang sur les mains de Lady Macbeth, en a fait ce démon furieux, qui se sert de sa charge pour une éternelle vengeance personnelle, ce justicier qui veut être en même temps l'exécuteur. « Il représente à mes yeux tout ce que je hais le plus au monde : la volonté de puissance autorisant la poursuite d'une fin par n'importe quel moyen », dit Welles. On est loin, on



le voit, de l'interprétation de Truffaut (« Le mensonge et la médiocrité ont triomphé de l'intuition et de la justice absolue »). Pour rendre son propos vierge de toute casuistique, Welles n'a pas hésité à choisir un cas limite, d'où la fameuse intuition de Quinlan. De plus, il s'est efforcé de l'entourer d'une certaine tendresse (que nous ne sommes pas sans éprouver nous-mêmes), notamment lorsqu'il évoque avec regret les petits plats d'une merveilleuse Tanya, fascinante tenancière. Marlène Dietrich, venue assister au tournage en amie, se vit confier ce rôle fulgurant, et c'est elle qui tire la moralité de la fable : « C'était un sale flic, mais c'était un homme... » On a eu trop tendance à ne retenir que la seconde moitié de cette conclusion, pour faire de Quinlan un ange déchu. Mais Welles vise à travers son policier abusif tout un système d'idées, de valeurs et d'habitudes communément acceptées. Kane, Arkadin, Quinlan, et aussi Elsa Bannister dans *La Dame de Shanghai* ou Iago dans *Othello*, possèdent à fond la règle du jeu social, mais Welles dévoile simultanément l'ignominie absolue de ce jeu : notre univers décadent (et l'Angleterre élizabéthaine pouvait être considérée comme une société sur le déclin) enfante nécessairement des monstres (« Dans une société criminelle, il faut être criminel », disait Sade, que Welles adaptera peut-être un jour, après avoir fourni à Charlie Chaplin l'idée initiale de *Monsieur Verdoux*), et les exécute tout aussi nécessairement, comme on fait disparaître un témoin gênant, parce que leur existence dénonce ce monde qu'ils illustrent. Arkadin, Elsa ou Quinlan incarnent à merveille la logique ultime d'une époque. (...)

Citizen Kane et *La Splendeur des Amberson* introduisaient le procès de l'argent et de la ploutocratie, *La Dame de Shanghai* démystifiait l'idée de la femme dans le cinéma et de la femme dans la vie américaine (et Welles pensait certainement aussi aux producteurs en énonçant la fable vengeresse des requins), *La Soif du mal* s'en prend à l'état policier plus fort encore que l'argent, et dénonce le terrorisme moral plus ou moins latent dans notre univers féroce. (...) Quinlan déteste Vargas au premier abord, comme Sanchez, parce qu'ils sont mexicains. Tout ici est prétexte à un lyrisme exacerbé par la nausée d'un monde devenu concentrationnaire (est-ce simple hasard si le motel où se déroule le cauchemar de Susie s'appelle « Le Mirador » ?) et la nostalgie de pureté qu'il fait naître au fond des cœurs humiliés comme des corps souillés. (...)

UN THRILLER ONIRIQUE

Dans *La Soif du mal*, l'importance du décor m'apparaît moindre que dans les œuvres précédentes. Pourtant la direction d'acteurs ne montre pas la moindre faille : jamais Heston, Calleia, Tamiroff ou Janet Leigh ne furent meilleurs. Tamiroff en particulier qui introduit une note bouffonne dans cette plongée aux

enfers. Welles utilise à merveille ses possibilités comiques, et la perte de la perruque de Grandi est l'occasion d'un ballet qui rappelle celui de Van Stratten et Zouk dans *Dossier secret*. Les blousons noirs et leurs compagnes d'un soir de criminelle orgie crèvent un instant l'écran, une danse démoniaque et sadique autour de Susie Vargas : « J'avais beaucoup de jeunes acteurs : j'étais très content et je les ai fait bouger », dit Welles. Lui-même se surpasse, énorme et pourtant aérien, cynique et déchirant, impitoyable et pitoyable à la fois. Il faut noter la séquence remarquablement efficace où Quinlan questionné par ses pairs menace de rendre son insigne : la caméra est sans cesse en mouvement, et tout le monde parle en même temps. Et puis il y a ce personnage de veilleur de nuit : « Un fou shakespearien total, tout comme lui en marge de l'histoire. Et ce rôle fut improvisé : aucun dialogue n'avait été écrit pour ça. Je construisis le personnage en improvisant... Il est un vrai fou, un vrai Pierrot lunaire, et il me semble qu'une telle silhouette devait fatalement naître du climat qui l'entourait. En d'autres termes, sa justification dramatique est que l'horreur qui le cerne est telle qu'elle ne pouvait engendrer un autre personnage... »

Le grand angulaire, employé systématiquement, donne à cette nouvelle fable de Welles sa coloration onirique (Susie n'ouvre les yeux que pour voir un cadavre aux prunelles exorbitées se pencher sur elle) et fantastique (la séquence où Vargas enregistre la conversation de Quinlan et Menzies, tout en rampant, escaladant et peinant, se déroule dans un paysage nocturne et ruiniforme de science-fiction, qui n'est pas sans annoncer une scène dans un cimetière de voitures, dans *Don Quichotte*). (...) Thriller marqué du sceau de Welles, *La Soif du mal* demeurera l'honneur d'un genre où le courage côtoie toujours la veulerie, et le sordide la poésie.

Jean-Claude Allais – « Orson Welles » - Premier Plan N°16 - 1961