

- 8 — **HOMMES ENTRE EUX**
- 18 — **FULLER A-T-IL PENSÉ ?**
- 24 — **LE CONTEUR**
- 34 — **L'ORIGINE DU MONDE**
- 40 — **DE L'AMOUR**
- 66 — **L'ENFANCE NUE**
- 72 — **POLITIQUES**
- 82 — **VIOLENCE**
- 94 — **DU BAROQUE**
- 102 — **FULLER PÉDAGOGUE**
- 108 — **MIEUX VAUT TENIR ET COURIR**
- 122 — **EN BLANC ET NOIR**
- 130 — **UNE VIE**
- 136 — **L'ENVERS DU PARADIS**

Je projetais de donner une introduction à cet essai.

J'y aurais raconté ma découverte du cinéma de Samuel Fuller au début de l'année 1960 à Alger, avec le sidérant *Verboten!*; la rencontre toujours heureuse et la recherche d'autres films de lui; la visite que je lui rendis à Hollywood en 1982, en compagnie de Dominique Villain, et l'engagement pris de nous revoir à Paris, où il s'apprêtait à aller après la terrible mésaventure de *Dressé pour tuer*; le livre d'entretiens qu'avec Noël Simsolo nous lui avons consacré en 1986; le désir d'écrire ce texte dans l'attente d'une rétrospective à la Cinémathèque française.

Une nouvelle vision de quelques films m'a persuadé de renoncer à ce projet.

La franchise de leur attaque, la force de percussive des ouvertures, en un mot l'art des commencements qui caractérise le cinéma de Fuller a soudain rendu dérisoire à mes yeux l'idée même d'introduction.

Aucune entrée en matière dans ces films. Pas de travaux d'approche, de round d'observation, de précaution d'usage ou de préambule.

De la logique directe.

Je voulais cependant qualifier brièvement un essai en forme de parcours affectif de l'œuvre, aux entrées de nature variable, et sans prétention à l'exhaustivité: quelques films en effet sont brièvement évoqués, certains parmi les plus tardifs et l'œuvre télévisuelle ne sont même pas mentionnés.

C'est à Jean-Marie Straub que j'ai emprunté l'expression qui me paraissait le mieux convenir. Parlant naguère de son premier long métrage *Non réconciliés*, il l'avait qualifié de corps lacunaire.

Corps lacunaire: corps composé de cristaux agglomérés laissant entre eux des intervalles.

HOMMES
ENTRE
EUX

J'AI TUÉ JESSE JAMES
(1949)

LA MAISON DE BAMBOU
(1955)

QUARANTE TUEURS
(1957)

— Cassius.

C'est le nom que Samuel Fuller lance à Robert L. Lippert, producteur indépendant et audacieux qui lui a demandé fin 1948 s'il avait une idée pour un premier film. Fuller, d'abord jeune journaliste et reporter criminel à New York dans les années 20 puis romancier, avait travaillé à Hollywood comme scénariste à la fin de la décennie suivante et il y était de retour après quatre années de guerre où il avait risqué sa vie à chaque pas (débarquement en Algérie, en Sicile, en Normandie, campagnes de Belgique, de Tchécoslovaquie et enfin d'Allemagne jusqu'en 1945). Trois de ses scénarios, jugés trop audacieux et inconvenants, viennent d'être refusés par les grands studios.

Le nom de Cassius ne dit apparemment rien à Lippert. Fuller lui apprend qu'il s'agit de l'homme qui a conçu l'assassinat de Jules César et il précise que c'est lui qui l'intéresse et non Brutus, qui a porté les coups. Devant la gêne de Lippert et ses réticences à l'idée d'un film sur « César... César... Ces types qui traînent autour des piscines avec des serviettes, ces types qui... », Fuller s'amuse de ce qu'il n'ose pas prononcer le mot « homosexuel ». Peut-être savait-il lui-même que Jules César avait été qualifié par Suétone de « mari de toutes les femmes de Rome et femme de tous les maris », mais il ne le dit pas dans son autobiographie. Il renonce donc au projet Cassius et avance en remplacement le nom de Bob Ford, l'assassin de Jesse James, qui l'intéresse lui aussi beaucoup plus que sa victime. Lippert s'étant montré enthousiaste à l'idée de produire un film peut-être insolite mais viril autour de figures légendaires de l'Amérique, Fuller se garde bien de lui révéler — malgré l'amitié et l'estime qu'il a pour ce producteur — que loin de tenir Jesse James pour un Robin des Bois, il ne voit en lui qu'un voyou de bas étage, qu'il était bisexuel et avait

l'habitude de se déguiser en femme pour perpétrer ses coups. *J'ai tué Jesse James* (*I Shot Jesse James*, 1949), tourné en dix jours, sera son premier film¹.

Le bref épisode Cassius en dit long. La question du partage des responsabilités entre ceux qui conçoivent un meurtre et ceux qui l'exécutent n'était sans doute pas sans importance pour un homme qui, le 7 mai 1945, était tombé avec son bataillon sur le camp de concentration de Falkenau en Tchécoslovaquie, avait filmé avec une petite caméra envoyée par sa mère le moment saisissant où les habitants et les notables du village voisin, qui «n'étaient au courant de rien», sont forcés par le capitaine Richmond à enterrer les cadavres des déportés, et qui treize ans plus tard introduirait des plans documentaires du procès des dirigeants nazis à Nuremberg dans *Verboten!* (1959)². De même, la violence et le thème de la trahison, qui allaient irriguer les films à venir (à commencer par *J'ai tué Jesse James*), étaient-ils déjà présents dans ce projet abandonné. Et l'homosexualité?

J'ai tué Jesse James a été largement salué par la critique à sa sortie et connut un grand succès public. Qualifié de western enfin adulte et de film psychanalytique, il a été loué pour son utilisation fréquente et neuve du gros plan. Mais ce qui enchanta vraiment et durablement Fuller fut la perspicacité de ceux qui allèrent jusqu'à parler d'homosexualité à propos des rapports entre Jesse James et Bob Ford. Le terme ne convient sans doute pas, trop littéral, trop explicite, trop chargé. Faute de mieux qualifier encore les choses étranges qui se passent entre certains hommes dans les films de Fuller, c'est bien d'amour qu'il faut parler à propos de *J'ai tué Jesse James*

¹ *Un troisième visage*, éditions Allia, 2004, p. 296.

² Je me suis refusé à utiliser le titre français de *Verboten!* (*Ordres secrets aux espions nazis*), à la fois infidèle et trop bête.

puisque le mot y est prononcé. Bob Ford mourant à la fin du film dans les bras de son ancienne fiancée fait l'aveu surprenant qu'il regrette d'avoir tué Jesse James parce qu'il l'aimait. Ce film inaugural anticipe sur plus d'un point celui de Fuller le plus éclairant et le plus dramatique sur cette question, *La Maison de bambou* (*House of Bamboo*, 1955). Qu'on en juge, pour mesurer les parentés.

Le récit du premier film s'ouvre sur une attaque de banque par Jesse James et les siens, qui tourne mal et entraîne la fuite de la bande. Bob Ford blessé doit abandonner la maigre part de butin, mais Jesse James, avec une inhabituelle mansuétude, déclare ne pas s'en soucier et lui pardonner. Il le soigne et l'héberge dans sa maison, où Bob va rester plus de six mois, au grand mécontentement de l'épouse méfiante et jalouse du chef de bande. Une longue scène montre à un moment Jesse James en train de prendre un bain. Nous savons à ce point du récit que Bob Ford est travaillé par l'idée de le trahir parce qu'une prime et une absolution ont été promises par les autorités à celui qui livrerait Jesse mort ou vif. Le dos nu du chef, large, puissant, occupe par deux fois la plus grande partie de l'image, un énorme grain de beauté attire et fixe le regard comme un appel et une incitation. L'embarras et le trouble qui montent dans cette longue scène en augmentent la charge de drame: fascination de Bob Ford devant ce dos vulnérable, étonnement de Jesse qui se demande pourquoi son ami tarde à se saisir d'une brosse et de savon pour lui frotter le dos, comme il semble en avoir l'habitude. Fuller saura un peu plus tard poursuivre et déplacer subtilement cette relation duelle équivoque, en la rhabillant peut-on dire: peu avant que Bob Ford n'abatte Jesse James monté sur une chaise pour redresser un tableau accroché au mur qui s'obstinait à pencher, celui-ci se débarrasse de sa ceinture de pistolets et déclare «je me sens presque nu ainsi». On peut

dès lors se demander si Fuller n'avait pas choisi l'assassin de Jesse James pour héros de son premier film non seulement parce qu'il était un faux frère et un traître, mais parce qu'il avait abattu son ami dans le dos. Un acte tellement traumatisant qu'il se trouvera par deux fois dans l'impossibilité de le répéter: fictivement d'abord, quand un entrepreneur de spectacles lui propose de rejouer au théâtre la scène du meurtre et qu'il s'en montre incapable. À la fin du film et cette fois réellement, dans la scène étonnante où Fuller déjoue les conventions du duel mortel qui clôt généralement les westerns, avec le shérif Greeley tournant le dos à un Bob Ford dès lors pétrifié qui le supplie de lui faire face pour pouvoir tirer.

Il y a deux façons de résumer *La Maison de bambou* tourné six ans plus tard, en 1955. Un membre de la police militaire américaine est envoyé au Japon pour enquêter sur la mort d'un de ses concitoyens qui a été abattu dans des circonstances mal définies. Il se fait volontairement repérer comme un petit racketteur aux méthodes artisanales désuètes par les membres d'une organisation criminelle d'anciens G.I.'s opérant à plus grande échelle avec la rigueur et les méthodes d'une entreprise moderne régie par une discipline militaire. Recruté par cette organisation, il se sert des renseignements qu'il obtient de la veuve japonaise du soldat assassiné pour l'observer de l'intérieur, attise la discorde et les défiances réciproques au sein du groupe pour le démanteler et finit par abattre son chef de sa propre main. La dernière image du film le montre se promenant amoureusement avec la jeune femme dans un parc de Tokyo.

Une autre façon de raconter le film est sans doute plus proche des intentions de Fuller. Un groupe d'anciens G.I.'s dévoyés sévit au Japon depuis la fin de la guerre comme une organisation criminelle rationnelle et implacable. Elle a comme chef un certain Sandy Dawson (Robert Ryan)

aux allures de gentleman, intelligent, extrêmement courtois et sans pitié. Eddie Spanier (Robert Stack), envoyé par la police militaire pour enquêter sur l'organisation, y est brutalement confronté. Entreprenant un soir d'intimider le propriétaire d'une salle de pachinko dans l'espoir d'attirer l'attention sur lui, il est projeté avec violence à travers une cloison de papier et de bois dans une pièce mitoyenne où Sandy, entouré de sa troupe et assis sur un siège surélevé, semble un monarque trônant parmi ses sujets. C'est ce qu'on appelle à la lettre faire irruption dans la vie de quelqu'un, un vrai coup de foudre. Avec un flair qui anticipe, dans l'ordre des sentiments, sur la suite du récit, le second de Sandy, Griff (Cameron Mitchell), son lieutenant le plus proche, son *ichiban* (« numéro 1 »), très exactement son favori, déclare immédiatement ne pas aimer le nouveau venu, dont il pressent qu'il va entraîner à plus ou moins long terme sa destitution et la destruction du groupe. L'attachement grandissant de Sandy pour un Eddie sournois et froid qui ne vise qu'à sa perte ira dans le film jusqu'à l'aveuglement et presque la folie. La découverte de l'identité du policier et de la nature de son entreprise, longtemps différée par le déni amoureux dans lequel il est enfermé et qu'aucun démenti n'est parvenu à forcer, entraîne la fin de l'organisation et sa propre mort, dans une conclusion flamboyante qui parachève la victoire à la fois de la loi et de la trahison.

Dès *J'ai tué Jesse James* et surtout à propos de *La Maison de bambou*, en se moquant parfois de la pruderie de son entourage, Fuller, si éloigné de l'image de baroudeur macho qu'on a longtemps donnée de lui, a employé le terme d'homosexualité. J'ai dit qu'il me semblait à la fois trop vague et trop précis. « Amitié virile » le faisait rire, il trouvait l'expression emphatique et creuse. « Fraternité d'armes » ne convient pas mieux, s'agissant de ses films de guerre où pourtant, comme dans *Baïonnette*

au canon (*Fixed Bayonets*, 1951), il se refuse la facilité d'y faire apparaître la moindre figure féminine. Le grand critique américain Manny Farber est sur ce point injuste, dans un texte pourtant favorable au cinéaste, quand il voit dans *China Gate* (1957) une exaltation de « fraternité imbécile³ ». L'amour dont Montaigne parle à propos de La Boétie dans un chapitre des *Essais* intitulé « De l'amitié », l'amour-amitié « parce que c'était lui ; parce que c'était moi », force « inexplicable et fatale » qui entraîne l'union de deux âmes, serait plus proche d'une vérité. Et bien que rien d'explicitement sexuel ne soit dit ni montré dans les films de Fuller, la proximité sinon la promiscuité des corps, la variété des postures, des gestes et des comportements sont décrites avec un sens inimitable du détail concret. Ce peut être dans *Baïonnette au canon* le cercle des soldats pressés l'un contre l'autre et se massant les pieds pour échapper au froid, où « l'effacement de la couture » dont parle Montaigne est exactement figuré quand le sergent Rock (Gene Evans) s'aperçoit que le pied gelé qu'il croyait être celui d'un autre est le sien. Ou dans *J'ai vécu l'enfer de Corée* (*The Steel Helmet*, 1951) l'épisode où le soldat *nisei* (américain d'origine japonaise) prétend faire repousser les cheveux d'un de ses camarades en recourant à une méthode traditionnelle qui a réussi chez sa mère et lui enduit vigoureusement le crâne d'un mélange de terre et d'herbes. Ou encore la façon dont Fuller joue dans *Le Jugement des flèches* (*Run of the Arrow*, 1957) du contraste entre un Rod Steiger courtaud et sans charme et l'impressionnante puissance contenue de Charles Bronson dans le rôle du chef indien Blue Buffalo, pour marquer la nature insolite de leur improbable amitié. Le cinéaste explique ainsi le choix de cet acteur : « J'aime les statues. Si on les

3 *Espace négatif*, éditions P.O.L., 2004, p. 157-161.

regarde, elles bougent. Charles Bronson était parfait pour ça. Il avait un physique extraordinaire... De la pierre, et juste un petit sourire, quelque chose d'humain⁴.»

Dans le même ordre d'idées, on trouve un motif insistant dans les films de Fuller qu'on pourrait dire celui de *l'homme au bain*. Présent dès le premier film avec le torse de Jesse James s'offrant à Bob Ford pour le savonnage ou la mort, il vient deux fois dans *Quarante tueurs (Forty Guns, 1957)*, film délibérément parodique sur les implications sexuelles du goût des armes à feu: dès l'arrivée en ville des trois frères Bonnell, Griff, Wes et Chico, quand ils se précipitent au bain et s'y s'ébrouent joyeusement, et une autre fois quand ils se préparent au mariage de Wes en compagnie du père armurier de la mariée. Plus tard dans l'œuvre, l'infirmier assassin de *Shock Corridor (1963)* sera démasqué et maîtrisé dans la salle de balnéothérapie de l'asile au milieu de malades plongés dans l'eau et indifférents. Quant à la mort d'un autre Griff au bain dans *La Maison de bambou*, elle présente le versant fatal de cette constante figurative, dont l'origine pourrait se trouver dans un épisode vécu par Fuller au début des années 30, quand il parcourait l'Amérique comme reporter sans attaches et presque comme un vagabond. Il raconte qu'il avait pris à un moment de son périple ses quartiers chez les sans-abri en périphérie de la ville de San Diego et insiste de façon imagée sur un moment d'exultation: « Un jour, les camionneurs ont entamé une grève pour obtenir une hausse des salaires et protester contre leurs conditions de travail. Ils ont bloqué les routes avec leurs camions pleins de lait frais. Les clochards ont pris autant de lait qu'ils le voulaient. On a fini par en remplir des barils entiers et par prendre des bains

⁴ *Il était une fois Samuel Fuller*, entretiens avec Jean Narboni et Noël Simsolo, éditions Cahiers du cinéma, trad. Dominique Villain, 1986, p. 213.

de lait, comme Marie-Antoinette. C'était un moment unique de légèreté au milieu d'une époque sombre et désespérée.»

Un reporter itinérant goûtant royalement au plaisir des bains de lait en compagnie de clochards, sous l'œil de camionneurs en grève: le Genet du *Journal du voleur* aurait pu écrire cette scène. Fuller disait avoir lu et apprécié cet auteur, j'y reviendrai. En attendant, c'est chez Baudelaire, dans une lettre à l'éditeur Poulet-Malassis auquel l'unissait une amitié elle-même compliquée, que pourrait se trouver l'expression approchant au mieux ce qui se joue dans ces étranges aventures fulleriennes d'hommes entre eux. Il y parle de «voluptés de camaraderie».