

# Robert Mulligan

## Des ombres à la lumière

Jean-Pierre Coursodon

Un des cinéastes les plus sous-estimés de sa génération, Robert Mulligan a souvent été jugé avec une réticence pouvant aller jusqu'au souverain mépris d'un Jacques Rivette qui le traita, en 1963, de « laborieux *director* »<sup>1</sup>. Une quarantaine d'années plus tard, *Le Monde*, dans sa nécrologie, ressortait l'étiquette passe-partout « honnête artisan hollywoodien ». Aux États-Unis le film de Mulligan le plus fameux est *Du silence et des ombres* (*To Kill a Mockingbird*), mais il n'a pas tiré le cinéaste d'une semi-obscrité dont il n'est sorti que sporadiquement et de manière éphémère.

« Honnête » et « laborieux » artisan, Mulligan a pourtant construit une œuvre cohérente et personnelle, dont il est facile d'énumérer les thèmes, tropes et préférences : enfants ou adolescents (de son premier à son dernier film) et leur antagonisme fréquent avec les adultes, fascination nostalgique pour le passé (refuge, d'ailleurs illusoire, de nombre de ses personnages), angoisse, menace incertaine, inquiétude, attention au décor, aux lieux, aux espaces, qu'il s'agisse de l'environnement urbain de ses films new-yorkais (il en tourne cinq entre ses débuts et 1971), des évocations de petites villes du Sud (*Mockingbird* ; *Baby, the Rain Must Fall*), de la campagne (*L'Autre*, *The Man in the Moon*) ou de l'Ouest westernien (*The Stalking Moon*).

1. Quelques ouvrages de référence célèbres s'accordent à dédaigner Mulligan : Andrew Sarris, *The American Cinema* ; David Thomson, *A Biographical Dictionary of Film* ; Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma, les Films*.

En 1956, un producteur débutant, Alan Pakula, acquiert les droits de l'autobiographie du base-balleur Jim Piersall, choisit comme réalisateur Mulligan, homme de télévision dont ce sera le premier film, et comme vedette le jeune Anthony Perkins, dont ce troisième rôle est le premier en vedette pour le grand écran. Le résultat est l'excellent *Fear Strikes Out* (*Prisonnier de la peur*, titre français qui dit le contraire de l'original, « Victoire sur la peur » serait plus exact), où Perkins est remarquable dans le rôle du jeune sportif que les efforts obsessionnels d'un père abusif pour faire de lui une vedette finissent par mener à la dépression nerveuse. On en oublie la réalisation appliquée (mais non déficiente) : Mulligan trouve ici les personnages et situations qu'il reprendra dans la plupart de ses films majeurs. Bien reçu par la critique, il ne lance pourtant pas le cinéaste qui retourne à la télévision pendant presque trois ans. En 1960, il revient pour diriger Tony Curtis et Debbie Reynolds dans *The Rat Race* (*Les Pièges de Broadway*), adaptation par son auteur d'une pièce de Garson Kanin : Curtis est un musicien de jazz provincial qui débarque à New York, sans cesse victime de son innocence (ses collègues musiciens lui volent ses instruments et disparaissent), et partage une chambre avec une danseuse (« Miss Cha Cha Cha of Tampa 1957 ») perpétuellement dans la dèche et très endettée. Reynolds est parfaite dans le rôle inhabituel d'une jeune femme au bout du rouleau. Mulligan, bien qu'acceptant les contraintes de la pièce filmée sans trop se

Tony Curtis dans *Le Roi des imposteurs*Uta Hagen dans *L'Autre*

Sandy Dennis dans *Escalier interdit*

soucier d'aérer, s'intéresse avant tout aux rapports de ces deux personnages malchanceux, un peu paumés mais courageux, qui s'entraident ou se heurtent.

Pour le producteur Robert Arthur, Mulligan dirige ensuite trois films Universal. Le meilleur, et de loin, est *The Great Imposter* (*Le Roi des imposteurs*) avec de nouveau Tony Curtis dans un de ses meilleurs rôles, un homme sans aucune éducation particulière qui réussit à se faire passer successivement pour professeur, chirurgien, moine trappiste... Mieux vaut oublier *Come September* (*Le Rendez-vous de septembre*), affligeante comédie touristique, et *The Spiral Road* (*L'Homme de Bornéo*), interminable pensum qui cherche à imiter les mélodrames de Sirk (Rock Hudson joue dans les deux). Puis, tournant essentiel, Mulligan renoue son association avec Pakula pour six films en six ans, dont l'incontournable *To Kill a Mockingbird* (voir plus loin).

Je passerai très (trop) vite sur les autres films de cette « phase de pseudo-classicisme » (Gérard Legrand in *Cinémanie*), non qu'ils soient négligeables, mais pour m'attarder sur des œuvres plus personnelles et aventureuses (aventureux d'ailleurs, dès 1966, l'assez baroque *Inside Daisy Clover* l'était curieusement). Je garde un bon souvenir de *Love with the Proper Stranger* (*Une certaine rencontre*), que, au contraire des autres films mentionnés dans cet article, je n'ai pu revoir récemment. En revanche, *Baby the Rain Must Fall* (*Le Sillage de la violence*), adaptant une pièce plutôt mélodramatique de Horton Foote, n'est qu'en partie réussi : ce qui concerne Lee Remick (et sa petite fille) est sobre, juste, convaincant, émouvant, tandis que tout ce qui concerne le mari (Steve McQueen), chanteur minable tout juste sorti de prison et inévitablement destiné à y retourner, paraît artificiel, convenu, outré.

Mulligan allait s'imposer enfin comme un metteur en scène de grande classe en 1967 avec *Up the Down Staircase* (*Escalier interdit*), le meilleur film américain sur les problèmes de l'enseignement secondaire. Il nous enferme pendant deux heures dans le chaos ahurissant d'une vaste *high school* d'un quartier pauvre de New York, sa caméra ultra-mobile arpentant avec

Gregory Peck dans *L'Homme sauvage*

une inlassable énergie couloirs, escaliers et bureaux divers, exposant impitoyablement les faiblesses et absurdités d'une administration tracassière, compliquée et peu efficace. La vie en classe n'est guère moins chaotique que dans les couloirs, les élèves, blancs, noirs ou hispaniques, partageant tous un total mépris de la discipline et le manque d'enthousiasme pour l'étude. Sandy Dennis, dont c'est sans doute le meilleur rôle, prof débutante dans cet univers catastrophique et éprouvant, va de frustration en frustration, tant dans ses rapports avec ses étudiants qu'avec ses collègues ou avec l'administration. Elle finira par capituler et demander sa démission, puis se ravise à la dernière minute, seule concession au *happy ending* (mais en est-ce un ?) d'un film qui les refuse toutes.

*Summer of '42* (*Un été 42*) n'a pas trop bien vieilli et nous inflige les bavardages, facéties et chamailleries de trois adolescents en vacances, obsédés par leur sexualité naissante, avec scènes comiques obligées (tentatives d'achat de préservatifs, tentatives de pelotage au cinéma – pendant la projection de *Now, Voyager*), le tout partiellement compensé par la beauté de la photographie de Robert Surtees et d'amples mouvements d'appareil dans les dunes. Mais Mulligan se rachète dans l'avant-dernière séquence, qui aurait pu être désastreuse (classique initiation sexuelle d'un adolescent par une femme plus âgée) et qu'il traite avec une délicatesse digne d'éloges.

Dernier film de la collaboration Pakula-Mulligan et seul western du réalisateur, *The Stalking Moon* (*L'Homme sauvage*, 1969), est un chef-d'œuvre. On comprend mal qu'après l'avoir vu on puisse encore parler de Mulligan comme Sarris ou Rivette (mais avaient-ils vu le film ?). Sa mise en scène, intensément visuelle, n'a plus rien du fameux style télévision qu'on a pu lui reprocher parfois. Maîtrise de l'espace, profondeur de champ systématique, absence totale de transparences, refus des gros plans, longs et complexes mouvements de caméra suivant les personnages dans des extérieurs superbement abrupts (en particulier la séquence d'ouverture), Mulligan se montre digne des meilleurs moments d'un Anthony Mann, voire de Ford.

L'argument, qui évoque *La Prisonnière du désert* (le film commence là où celui de Ford finissait), est d'une simplicité exemplaire. Un détachement de l'armée libère une Blanche (Eva Marie Saint) capturée dix ans plus tôt par un Apache, Salvaje, qui en a fait sa femme (cette union a produit un garçon âgé de neuf ans). La mère, craignant que Salvaje ne les retrouve, reprenne son fils et peut-être la tue, demande à partir sans attendre une escorte militaire. Sam, l'éclaireur qui a organisé le sauvetage, finit par se décider à emmener la mère et l'enfant au Nouveau-Mexique où il a acheté un ranch. Ce long périple est marqué par la poursuite du trio par un Salvaje aussi meurtrier qu'invisible (c'est le *stalker* du titre) jusqu'au violent combat final avec Sam... Western peu bavard, *The Stalking Moon* met à profit la situation de départ (la jeune femme répugne à parler sa langue en partie oubliée et s'exprime le moins possible, tandis que son fils reste muet pendant tout le film) pour pratiquer un laconisme plus efficace que de longues tirades. Il donne même lieu au seul moment d'humour du film : Sam essayant maladroitement d'engager une conversation avec la mère et l'enfant alors qu'ils sont à table (« Dites quelque chose, n'importe quoi, dites : Passez-moi le sel... »).

*The Other (L'Autre)*, autre grande réussite de Mulligan, est sans doute son film le plus ambitieux, adaptation d'un roman de Thomas Tryon qu'on aurait pu croire inadaptable (une grande partie de l'action n'existe que dans l'imagination d'un enfant) : le jeune Niles, ne pouvant accepter la mort accidentelle de Holland, son jumeau, le fait revivre et finit par se substituer à lui – un *Autre* qui se révèle être le Même. La présence absente de Holland s'insère sans heurt dans la « vie de tous les jours » grâce à une mise en scène très complexe qui s'abstient de montrer les deux frères (merveilleusement interprétés par de vrais jumeaux) dans le même plan, ou plutôt dans le même cadre, Holland étant souvent évacué du champ par des panoramiques et autres artifices visuels.

Bien que d'un genre très différent, *The Nickel Ride* rappelle *The Other* par son atmosphère oppressante d'inquiétude, de menace non identifiée ; la scène du meurtre de l'amie du protagoniste

(dont on ne découvre qu'après coup qu'il s'agissait d'un mauvais rêve) répondant aux scènes à la fois « réelles » et imaginaires du film précédent. Le film disparut de l'affiche en un temps record et réduisit Mulligan à l'inactivité pendant plusieurs années. En 1978, il sort enfin *Bloodbrothers (Les Chaînes de sang)*, inégal et tapageur, où l'on ne retrouve guère le style discret du réalisateur. *Same Time, Next Year (Même heure l'année prochaine)* est anodin. *Kiss Me Goodbye (1983)* est le seul remake du cinéaste (*Dona Flor et ses deux maris* de Bruno Barreto). Il est loin d'être aussi mauvais qu'on l'a parfois écrit : Mulligan y utilise avec élégance un appartement à Manhattan, où se passe une bonne partie de l'action. L'idée d'un personnage fantôme l'attira peut-être pour son rapport superficiel avec *L'Autre*. Mais les comédies à revenants sont souvent convenues, et celle-ci n'échappe pas à la règle. Quant à *Clara's Heart (1988)*, étude appliquée des rapports d'une bonne à tout faire jamaïcaine avec le fils de ses employeurs, un adolescent en crise, réussit rarement à émouvoir et encore moins à convaincre.

Avec *The Man in the Moon (Un été en Louisiane)*, Mulligan retrouvait thèmes, situations, lieux et personnages familiers : une adolescente découvre l'amour dans un décor agreste idyllique (l'inévitable *old swimmin' hole* de la tradition rurale, site de joyeux plongeurs et de flirts innocents). L'action se passe en 1957, comme *Mockingbird* et *L'Autre* se situaient pendant les années 30 et *Un été 42* pendant les années de guerre, le recul d'une trentaine d'années garantissant l'effet nostalgique cher au réalisateur. Le film parut anachronique au grand public ; vu à sa sortie dans une salle presque vide, il m'avait séduit par son « classicisme » assumé, son atmosphère quasi griffithienne, son côté *americana* à la Henry King. Il n'a rien perdu de son charme. Reese Witherspoon en particulier, qui, dans ce premier film, avait l'âge de son personnage (Dani, 14 ans), reste inoubliable. Dans une scène vers la fin, elle est avec son père dans son camion et s'enhardit à lui parler, à lui dire qu'elle ne lui en veut pas de l'avoir battue dans un accès de colère (elle est indirectement responsable de l'accident dont sa mère a été victime). Le père ne dit rien, tourne la tête : il n'a pas l'habitude de ce genre d'effusion, de la part d'une enfant qui doit l'appeler *sir*. Il sort du véhicule, en fait le tour pour ouvrir la portière à Dani... et soudain, de façon inattendue, le père et la fille se jettent dans les bras l'un de l'autre. Au lieu d'exploiter en gros plan ce moment d'émotion, Mulligan place sa caméra très loin pour le filmer, avec un mélange de discrétion et de pudeur qu'on pourrait dire iconique de sa manière. Le film se termine dans l'apaisement, avec la réconciliation des deux sœurs faisant écho à la scène d'ouverture. La caméra les quitte, s'éloigne de la maison pour s'arrêter dans un dernier plan sur la pleine lune, évocatrice de nostalgiques souvenirs d'enfance (« l'homme dans la lune »). Mulligan n'aurait pu mettre plus à propos un point final à sa carrière<sup>2</sup>. ■



Reese Witherspoon et Emily Warfield, *Un été en Louisiane*

2. La Cinémathèque française rendra hommage à Robert Mulligan, avec une rétrospective du 9 au 27 juin 2010.

# Du silence et des ombres

## Laissez chanter l'oiseau moqueur

Jean-Dominique Nuttens



Gregory Peck dans *Du silence et des ombres* de Robert Mulligan



*Du silence et des ombres* et le livre qui l'a inspiré ont, aux États-Unis, une importance difficile à imaginer pour un Européen. *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee, prix Pulitzer en 1961 (traduit en français sous le titre *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*), est l'un des dix livres les plus étudiés dans les écoles américaines. Et, quand l'American Film Institute a demandé à un jury de désigner les plus grands héros de toute l'histoire du cinéma en 2003, Atticus Finch, le personnage du film de Mulligan (qui valut un Oscar à Gregory Peck), est arrivé en tête, devant Indiana Jones et James Bond. Ce film, connu de toute l'Amérique, n'avait pourtant jamais été repris en France depuis sa sortie en 1962.

L'action, racontée à travers le regard d'une fillette de six ans, prend place dans une petite ville fatiguée du comté imaginaire de Maycomb, dans le sud des États-Unis, en pleine dépression économique, et met en scène deux enfants, un frère et une sœur, qui vont être confrontés au monde des adultes lorsque leur père avocat accepte de défendre un Noir accusé à tort d'avoir violé une Blanche. Le personnage de Dill, qui accompagne Jem et Scout dans leurs aventures, est inspiré de Truman Capote, qui fut un compagnon de jeu de Lee. Le film est très fidèle au roman dans lequel l'auteur a reconnu avoir relaté une partie de ses souvenirs d'enfance à Monroeville, en Alabama. Du livre au film, le temps de l'action a été ramené de trois à deux ans et certains personnages ou épisodes ont disparu. C'est le cas de la tante Alexandra, qui venait garder les enfants pendant que leur père préparait son procès, et qui incarnait une morale d'éducation traditionnelle et rigide, en complète opposition avec les principes pédagogiques d'Atticus Finch. Mais les thèmes essentiels du

roman, et surtout son incroyable vitalité, sa tendresse et sa mélancolie sont entièrement préservés par Robert Mulligan ; ce n'est alors qu'un de ses premiers films pour le cinéma, après de nombreuses réalisations pour la télévision, et sa première collaboration avec Alan J. Pakula, qui produira tous ses films jusqu'à la fin des années 60.

*Du silence et des ombres* traite de la justice à travers son beau personnage d'avocat, qui incarne la foi inébranlable dans le droit comme régulateur de la société et dans un système judiciaire censé donner à tout citoyen les mêmes chances. À ce titre, Atticus n'est pas sans rappeler le jeune Lincoln de *Vers sa destinée* de John Ford. Tous deux font face, avec la sérénité qu'implique la certitude de servir une juste cause, à une foule prête à lyncher des accusés sans autre forme de procès ; et ils doivent affronter des situations douloureuses dans lesquelles l'application du droit n'est plus le meilleur moyen de faire prévaloir la justice véritable. Tandis que Lincoln refusait, au nom de la loi, qu'une mère puisse avoir à choisir entre ses deux fils accusés de meurtre, Atticus le juriste, qui place pourtant la vérité au-dessus de tout, se laisse convaincre par le shérif de ne pas dénoncer Boo Radley, le simple d'esprit qui a sauvé ses enfants en tuant l'homme qui les attaquait. Comme le lui murmure sa fille, « ce serait un peu comme de tirer sur un oiseau moqueur ». Il est d'ailleurs dommage que le titre français (qui pourrait convenir à des centaines de longs métrages) ait fait disparaître cette figure de l'oiseau moqueur qui rendait mystérieux le titre américain, et auquel Walt Whitman a donné ses lettres de noblesse dans un poème en faisant de son chant « un cadeau occulte pour les créatures venues au monde ».



Phillip Alford et Mary Badham



Gregory Peck, Phillip Alford et Mary Badham

Cet oiseau moqueur qu'il ne faut pas tuer, c'est l'innocence qu'incarnent plusieurs des personnages du film.

Mulligan avait déjà abordé le film de procès quand, pour la télévision, il avait réalisé, dans le cadre de la série Studio One, l'intéressant *The Defender*, avec Steve McQueen et Ralph Bellamy. Dans ce téléfilm, le metteur en scène s'efforçait de varier les points de vue, les angles, la caméra quittant régulièrement les protagonistes de l'action pour s'intéresser au public, aux journalistes, à l'ambiance de la salle d'audience. Dans *Du silence et des ombres*, le procès, qui dans le livre s'étale sur deux journées, est ininterrompu et largement focalisé sur le personnage d'Atticus Finch, livrant un combat perdu d'avance mais destiné à faire avancer une cause qui ne triomphera que bien plus tard. La séquence, très longue, peut paraître statique ou démonstrative, mais ce parti pris se justifie aisément. Cette solennité, cette raideur contrastent avec le reste du film et marquent le moment où les fils aînés de l'avocat, parvenu à s'introduire dans la salle d'audience avec sa sœur, abandonne une part de son enfance pour prendre conscience de l'injustice, du racisme qui règnent dans le monde des adultes et dont son père l'avait jusqu'alors protégé.

En épigraphe de son roman, Harper Lee a inscrit cette phrase de l'écrivain anglais Charles Lamb : « Les avocats n'ont-ils pas commencé par être des enfants ? » Le vrai trésor du film de Mulligan est là, dans cette peinture de l'enfance où le cinéaste excelle. Il parvient à éviter la mièvrerie, l'émotion au rabais, par la vivacité, la spontanéité de toutes les séquences où les enfants en vacances s'inventent, à partir du réel, un monde imaginaire qui anime leurs journées et dont le mystérieux Boo Radley, créature invisible enfermée dans sa maison par ses parents, est le personnage principal. Il est question de terreurs enfantines, d'objets insolites surgissant dans le creux d'un arbre

et précieusement conservés dans une boîte à trésors que nous fait découvrir le beau générique<sup>1</sup>. La présence du merveilleux, voire du gothique, les liens fraternels des deux jeunes héros, et plus encore l'importance de la figure du père tissent quelques liens évidents avec *La Nuit du chasseur*.

*Du silence et des ombres* est l'histoire d'un parcours initiatique pour deux enfants qui vont grandir en découvrant à la fois l'injustice et la grandeur de leur père. Gregory Peck offre une interprétation retenue, tout à fait remarquable, de ce père plus vieux que les autres, que ses enfants regardent d'abord comme celui qui ne sait rien faire qui plaise aux enfants, qui ne joue pas au football, ne va pas à la chasse, avant de prendre conscience du rôle qui est le sien pour eux-mêmes et toute cette petite communauté du sud de l'Amérique. Face à la douleur du fils d'Atticus, à la fin du procès, la voisine de la famille, Maudie, tente de lui expliquer le sens de tout cela : « En ce monde, certains hommes sont nés pour s'acquitter des tâches désagréables à notre place. Ton père en fait partie. » Quelques années plus tard, Mulligan et Peck se retrouveront pour un très beau western au dialogue épuré, *L'Homme sauvage*.

Ajoutons que le noir et blanc, magnifiquement contrasté, se prête à cette histoire où des feuilles qui s'envolent, une balancelle qui frémit, une véranda mal éclairée ou une rue déserte prennent un caractère tour à tour inquiétant, fantastique ou poétique. Et que la partition d'Elmer Bernstein est d'une grande richesse avec ses thèmes lyriques et ses mélodies plus intimes et ténues. Ne laissons donc pas passer l'occasion que nous donne cette reprise d'entendre chanter l'oiseau moqueur. ❧

1. On retrouvera une telle boîte dans *L'Autre* en 1972, étonnant film où, dans un univers pastoral enchanteur, l'enfance prend une dimension beaucoup plus sombre et inquiétante.