



# La fugue

*Night moves*  
de Arthur Penn

## Fiche technique

USA - 1975 - 1h40

Couleur

Réalisateur :

**Arthur Penn**

Scénario et dialogue:

**Alan Sharp**

Musique :

**Michael Small**

Interprètes :

**Gene Hackman**

(Harry Moseby)

**Jennifer Warren**

(Paula)

**Susan Clark**

(Ellen)

**Edward Binus**

(Ziegler)

**Harris Yulin**

(Marty Heller)

**Kenneth Mars**

(Nick)

**Janet Ward**

(Arlen Iverson)

**Melanie Griffith**

(Delly)



## Résumé

Un privé, trompé par sa femme, est chargé d'enquêter sur la fugue d'une gosse de riche. Il la retrouve en Floride, vivant avec un drôle de couple et mêlée au monde des cascadeurs. Il parvient à la convaincre de rentrer. Son enquête serait terminée si la fille ne se tuait dans une cascade. Accident louche. Le privé reprend l'enquête et se trouve embarqué dans une recherche d'épave qui tourne mal.

## Critique

Curieux film, coupé en deux parties. La première relève du classique film noir, la seconde de l'aventure policière. Si l'on y ajoute une fin ambiguë, il y a de quoi être dérouter. Le personnage même du détective semble plus hanté par la découverte de la vérité sur lui-même que sur sa cliente. De là ce ton inattendu qui ne peut que surprendre et peut-être dérouter.

Jean Tulard  
*Guide des films*

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

La carrière d'Arthur Penn offrira peut-être aux historiens un bon repère quant à l'évolution du cinéma américain «après Hollywood». Formé dans le système à son déclin (influence de l'intellectualisme européen, stage quasi-obligatoire à la T.V. mais aussi possibilités croissantes d'indépendance au départ d'une production) il a dirigé l'un des grands succès commerciaux de la dernière décennie (**Bonnie and Clyde**) sans aliéner apparemment une volonté de recherche et une introversion qui ont contribué à limiter son activité (moins de dix films en quinze ans). On pouvait s'attendre à ce que **Night moves** fut pour lui l'occasion de transformer un «examen de passage» bien tardif dans un «genre» distancé (et revivifié seulement par une mode qui durera ce qu'elle durera), soit en cédant à sa propre tendance ironique (comme dans **Little Big Man** et à certains égards **Bonnie and Clyde**) soit à son penchant invétéré pour un certain lyrisme. Or, il en va tout différemment.

Par un seul point, le caractère solitaire, à la fois légèrement atrabilaire et «supérieur» du personnage principal, **Night Moves** se rattache à la «thématique» favorite de Penn : les rapports de celui-ci avec ses scénaristes n'ont jamais été d'une limpidité exemplaire : **The left-handed gun**, filmé par Leslie Stevens (qui l'écrivit d'abord pour le petit écran) eût été un film bien différent, encore que les articulations de l'écriture se lisent sous la préciosité discutable du traitement. Au contraire, les aspects conventionnels de **The chase**, écrit par dix personnes et de plus dominé par le producteur Sam Spiegel, ont en fin de compte (à mon sens) favorisé l'émergence, au sein du chaos, d'un emportement qui est peut-être le meilleur Penn et qui, à défaut d'un style, assure à ses films leur existence formelle, cet emportement réussissant à faire une seule «coulée» de **Miracle Worker**, son chef-d'œuvre. Il s'agit dans tous les cas de films très écrits, mais dont l'écriture est

à la fois (ou tour à tour) commentée, approfondie et niée par le cinéaste.

Par contre, **Night Moves** est un film redoutablement écrit. Auteur naguère d'un scénario intéressant pour Peter Fonda (et que celui-ci «massacra» avec une nonchalance prétentieuse) Alan Sharpa tenta de fabriquer un «thriller» par la combinaison elliptique de plusieurs stéréotypes. L'ellipse élude les questions de vraisemblance, y compris ce qui dans le repérage des décors signifierait une chronologie. La combinaison justifie «l'étrangeté» de la situation et lui prête même l'apparence de second degré: actrice vieillie jalouse de sa fille, cascadeurs hollywoodiens qui collectionnent les statuette mexicaines, nous rappellent la relation croissante des romans de Chandler avec le monde même du cinéma (relation maladroitement transposée à l'ensemble du «show-business» par Paul Bogart dans **Marlowe**). En outre, à l'intérieur du film même, deux petits films dont l'un pris par un «étudiant en cinéma», sont censés indiquer une piste. Une partie de l'action se déroule dans un pays «hors du temps», celui des côtes encore pauvres de Floride, avec leurs élevages nonsensiques et leurs trafics mal surveillés. Il ne suffit malheureusement pas d'accumuler les références et les cadavres sur la trajectoire d'un objet innommable ou innommé pour éveiller une «aura» de mystère autour d'un vide, et (quoi qu'on pense de la nature de ce vertige) réinventer **The Big sleep**. Aussi bien l'intrigue (c'est toujours du scénario qu'il s'agit) n'est-elle qu'un «prétexte». Un deuxième film, où la critique française s'est empressée de voir une étude psychologique, apparaît en filigrane du premier. Le «privé» n'est pas seulement à la recherche d'un trésor et/ou d'un assassin : il est à la poursuite de sa propre identité, directement (c'est un «enfant trouvé») et métaphoriquement (son ménage est menacé par l'adultère de sa compagne).

Cette seconde «poursuite» contrecarre

l'autre (quand sa compagne vient le retrouver, ce retour l'empêche d'entendre une confession au magnétophone, qui eût pu lui permettre de sauver plusieurs vies humaines) puis lui donner une «raison» de rebondir. Là encore, rien que de littéralement fidèle à la «métaphysique» implicite de la «série noire» (non telle que ses auteurs l'auraient conçue, mais telle que nous la recevons, et d'ailleurs Chandler lui-même est passé aux aveux à la fin de **Dead end**, Hawks à la fin de **The big sleep**).

Mais tout cela reste, pour une trop grande part, écrit et non montré. (Exceptons-en d'emblée la scène où Gene Hackman quitte en voiture la villa d'Arlane et où les autres acteurs du drame se disputent aussitôt, s'offrant à lui en un spectacle «incompréhensible»). Au poids du scénario s'ajoute celui du dialogue, par lequel sont réinvesties des dates précises dont l'humour («Que faisiez-vous le jour où Kennedy fut assassiné ? - Lequel ?») est impuissant à proposer un recul. Cet exemple même participe du «mot d'auteur» non contrôlé ou non enrobé par le cinéaste. Quand Susan Clark (dont son rôle souligne les insuffisances comme actrice) dit à son mari : «Epargne-moi tes métaphores sportives», nous savions depuis deux minutes qu'elle allait le dire, comme au pire boulevard.

Un clin d'œil appuyé au cinéma européen achève de nous convaincre du poids de ce dialogue. Entendons-nous : même si une récente campagne de réhabilitation des scénaristes hollywoodiens succédant ou précédant selon le cas l'exaltation du rôle des «producers» et autres producteurs, le tout destiné à amoindrir (ou plutôt à déplacer) la «politique des auteurs» jadis consentie au bénéfice des seuls «réalisateurs», paraît devoir s'estomper à son tour devant l'abandon de tout critère de «responsabilité» en face d'une bouillie (le film) censément secrétée par la seule «idéologie» dominante, le cinéma très écrit et

très littéraire, bref très parlé, peut être de l'excellent cinéma. Il suffira de signaler Mankiewicz et Wilder pour le domaine américain, Rohmer pour le domaine français. Or précisément c'est à Rohmer que le «modernisme» de **Night Moves** fait allusion. Date historique: pour la première fois peut-être dans l'histoire du cinéma, un personnage de film américain refuse d'aller voir un film de l'avant-garde européenne, il a déjà vu un film du même auteur et s'y est ennuyé. Plaisanterie ambivalente, d'autant que ni le «privé» ni sa femme ne sont du monde que **Ma nuit chez Maud** doit passionner a priori. Puis on s'aperçoit que le synopsis de **Night Moves** s'apparente à celui des **Contes moraux**: un homme prêt à quitter sa femme pour une autre à la suite d'une crise d'origine externe se ravise et lui revient (épisode de l'aéroport dans **Night Moves**). Mais, tant chez Rohmer que chez Mankiewicz, des partis pris stylistiques très décidés, voire élaborés, transmutent le «parlé» et l'intègrent à la vision. Ici le texte prolonge de façon trop peu sous-jacente cette curieuse obstination des intellectuels américains dans un existentialisme sommaire, dont le «Qui suis-je ?» a nourri, par ailleurs, les interrogations plus sophistiquées, encore que tout aussi peu visualisées, d'un Antonioni. Il y a dans la trame de **Night Moves** un souvenir affaibli mais agaçant de **L'Avventura**, sinon de **Blow-up**.

Or, le talent d'Arthur Penn s'est appliqué à une mise en forme «retenue» et très morcelée qui ne parvient pas à délester le scénario (malgré la «minceur» qu'affecte celui-ci). Son héros commence par errer de scènes d'explications en scènes d'explications. Trop nombreux sont les plans qui n'offrent guère d'intérêt à l'œil, tandis que quelques autres cèdent au maniérisme cher au metteur en scène. Toute l'énergie de ce dernier semble s'être réservée pour un final en pleine mer, extrêmement brillant, riche de significations enfin devenues secondes (la découverte du coupable qui

se noie dans sa cabine d'hydravion renvoyant à la crise de nerfs provoquée, par une découverte analogue, chez une jeune demoiselle) et de trouvailles (l'épuisette qui remet le moteur en marche). Alors que le cinéphile ne peut manquer d'évoquer la «grande tradition» (le Michaël Curtiz de **Breaking Point**, en l'occurrence, plus le John Huston de **Key Largo**), Penn, tout en respectant la même tenue que cette tradition, «décolle» pour un morceau anthologique, figure inversée de la trajectoire ordinaire à ses films, s'il est vrai que ceux-ci présentent en général un mouvement qui conduit à une désintégration et une déperdition progressives.» Ici, quand le «privé» découvre sa vérité mais a perdu à peu près tout (?) le reste, Penn déploie le maximum de ses propres possibilités. Il y est aidé par la photo de Bruce Surtees, l'homme à suivre, auquel **The Ourfit** de John Flynn devait déjà une bonne part de son intérêt. Et par ses interprètes: considéré comme un film de Gene Hackman, **Night Moves** regagne énormément, l'acteur y continuant sans une faille et y nuancant encore son «personnage» de **The conversation**. On peut préférer le film de Coppola, moins dispersé, mais Hackman n'y faisait pas mieux sentir son introversion. Force est de convenir qu'autour de lui l'interprétation n'est pas homogène. Mais (c'est le bon côté du retour aux stéréotypes) Penn et Surtess mettent en valeur moins la déchéance d'une fausse star (jouée par Janet Ward) que le charme énigmatique d'une nymphe émancipée et celui d'une aventurière. La première est interprétée par Mélanie Griffith (propre fille de Tippi Hedren) la seconde par Jennifer Warren, actrice et professeur de théâtre, toutes deux excellentes. Grâce à elles (et à Hackman) les scènes que dore le crépuscule de la Floride témoignent que la puissance suggestive du «thriller» peut s'accommoder de la couleur.

Raoul Sandemain  
*Positif n°175 - Novembre 75*

## Le réalisateur

[Arthur Penn] fit des débuts fracassants en introduisant pour la première fois les techniques de la télévision dans une biographie de Billy the Kid qui périssait et sur la forme et sur le fond les versions antérieures de Vidor, Miller et Newman. Pour un coup d'essai, **Le gaucher** fut un coup de maître. Paul Newman y gagna définitivement ses galons de vedette. Depuis, Penn a peu tourné: neuf films en vingt-cinq ans, dont deux westerns, **Little Big Man** et **The Missouri breaks**. Leurs héros, Dustin Hoffman pour le premier, Marlon Brando et Jack Nicholson pour le second, comparés à Paul Newman, nous offrent en trois films, achevés en 1958, 1970 et 1976, l'évolution de l'Amérique. En élargissant la perspective, l'œuvre de Penn nous propose même une véritable «parabole de l'Amérique moderne» pour reprendre l'expression d'Olivier Eyquem (Actualité du cinéma américain), de la dépression (le couple de **Bonnie et Clyde** traqué par la police) au désarroi provoqué par l'intervention américaine au Viêt-nam (**La fugue**). Face à l'ordre social, Penn filme l'individu anormal (**Miracle en Alabama**), le hors-la-loi (**Le gaucher**), le marginal (**The chase, Georgia**), l'Indien voué à l'extermination par les tuniques bleues (**Little Big Man**), la communauté hippie (**Alice's restaurant**), appréhendant ainsi le malaise d'une société qui ne peut résoudre ses problèmes que par la violence (la mort de Bonnie et Clyde, le massacre des Indiens...) De là, sauf dans **Miracle en Alabama**, le pessimisme de Penn et peut-être son silence. Un silence rompu par un banal film policier: **Target**, suivi d'un magnifique thriller au titre symbolique: **Froid comme la mort**.

Jean Tulard  
*Guide des réalisateurs*

## Filmographie

<b>The left-handed gun</b> Le gaucher	1958
<b>The miracle worker</b> Miracle en Alabama	1962
<b>The train</b> Réalise quelques scènes seulement	1964
<b>Mickey one</b>	1965
<b>The chase</b> La poursuite impitoyable	1966
<b>Bonnie and Clyde</b>	1967
<b>Alice's restaurant</b>	1969
<b>Little Big Man</b> Les extravagantes aventures d'un visage pâle	1970
<b>Visions of eight</b> (sketch <b>The highest</b> )	1973
<b>Night moves</b> La fugue	1975
<b>The Missouri breaks</b>	1976
<b>Four friends</b> Georgia	1981
<b>Target</b>	1985
<b>Dead of winter</b> Froid comme la mort	1986
<b>Penn and Teller get killed</b>	1989
<b>Inside</b>	1996