

Fiche technique

**USA - 1957 - 1h35 -
Noir et blanc**

Réalisateur :
Orson Welles

Scénario et dialogues :
Orson Welles, d'après le
roman de Whit Masterson :
Badge of evil

Montage :
Virgil W. Vogel et **Aaron
Stell**

Musique :
Henry Mancini

Interprètes :
Charlton Heston
(Mike Vargas)
Janet Leigh
(Susan Vargas)
Orson Welles
(Hank Quinlan)
Akim Tamiroff
(Joe Grandi)
Marlène Dietrich
(Tanya)



Résumé

Rudy Linnekar, un important homme d'affaires, est assassiné en compagnie de sa maîtresse ; une bombe à retardement pulvérise sa voiture alors qu'il traverse la frontière américano-mexicaine. Deux policiers rivaux, l'Américain Hank Quinlan et le Mexicain Mike Vargas, mènent l'enquête...

Quinlan repère vite un suspect, Manolo Sanchez, l'amant de Marcia, la propre fille de Linnekar. Au cours d'une perquisition dans l'appartement de Sanchez, Quinlan et ses subordonnés découvrent plusieurs bâtons de dynamite. Sanchez est arrêté. Mais Mike Vargas soupçonne la vérité : Quinlan a placé lui-même la dynamite dans la chambre de Sanchez pour le compromettre. En fait, depuis des années, Quinlan a fondé sa réputation de policier infailible sur le même principe, en forgeant des preuves pour accabler les suspects...

Critique

Il ne pouvait malheureusement être question, dans les conditions où Orson Welles avait réintégré Hollywood, d'un nouveau **Citizen Kane**. Tout au plus d'une nouvelle **Dame de Shanghai**. Encore ne devons-nous, paraît-il, **Touch of evil** qu'à un malentendu. Il ne s'agissait à l'origine que d'un rôle dans un film de même catégorie que **Le salaire du diable** et produit d'ailleurs par le même Albert Zugsmith, mais, pour obtenir l'interprétation de Charlton Heston, la firme productrice lui fit valoir la présence de Welles ; l'acteur ayant compris qu'il s'agissait de la mise en scène accepta à cette condition implicite. C'est sur ce qui-proquo que l'auteur de **Citizen Kane** se vit offrir la mise en scène de ce petit roman de série noire. Il accepta, non parce que le sujet lui plaisait, mais parce que c'était la première occasion de travailler qui lui était offerte depuis **M. Arkadin**. Il allait opérer

sur cette banale histoire policière une transmutation analogue à celle de **La dame de Shanghai**. Quoique cette fois dans un cadre financier mieux contrôlé et sûrement beaucoup plus restreint. Pour prendre une comparaison plus proche dans le temps et dans l'esprit, sans doute pourrait-on comparer **Touch of evil** à **Kiss me deadly**, où Robert Aldrich faisait également éclater de l'intérieur le méchant roman de Mickey Spillane. On retrouve en effet dans le film de Welles le même parti pris de la rhétorique «série noire» poussée jusqu'à une tension presque intolérable, et aussi un sadisme sexuel auquel ses précédents films ne nous avaient pas habitués. Mais, en quelque estime qu'on tienne l'excellent ouvrage de Robert Aldrich, il existe entre **Touch of evil** et **Kiss me deadly** le rapport de l'oeuvre du maître au brillant disciple.

Dans sa thématique profonde **Touch of Evil** apparaît donc, en dépit de l'alibi policier, comme une oeuvre maîtresse d'Orson Welles. (...)

Regardé hâtivement et en surface, cette histoire paraît opposer le bon policier honnête et démocratique au flic véreux prêt à toutes les compromissions et à toutes les combines pour fabriquer des coupables. Son ignominie professionnelle s'aggrave encore d'un racisme écoeurant que le mélange de population lui fournit l'occasion d'exercer. Mais ce manichéisme au premier degré se retourne et s'inverse si l'on prête un peu plus d'attention au scénario et aux personnages. Quinlan n'est pas vraiment le policier véreux. Il ne tire pas profit de ses enquêtes. Les gens qu'il fait condamner sur de fausses preuves, il est convaincu de leur culpabilité. Sans lui, ces coupables passeraient donc pour innocents. Au droit des gens, à l'intelligence et à la logique honnête de son collègue mexicain, il oppose «l'intuition» qui lui garantit l'exactitude de son diagnostic. Les preuves, s'il les fabrique, c'est qu'il en faut pour envoyer le "coupable" à la chaise électrique.

Physiquement monstrueux, Quinlan l'est-il aussi moralement ? Il faut répondre oui et non ! Oui, puisqu'il est coupable d'aller jusqu'au crime pour se défendre ; non, parce que d'un point de vue moral plus élevé il est, par certains côtés du moins, au-dessus de Vargas l'honnête, le juste, l'intelligent mais à qui échappera toujours un sens de la vie que je dirai shakespearien. Ces êtres privilégiés ne doivent pas être jugés selon la loi commune. Ils sont à la fois plus faibles et plus forts que les autres. Plus faibles : "quand j'ai commencé à faire des bêtises, rien ne peut m'empêcher d'aller jusqu'au bout" avoue au début de **La dame de Shanghai** le marin Michel O'Hara. Mais aussi combien plus forts car en communication directe avec la vraie raison des choses, ou faut-il dire avec Dieu ? C'est cette ambiguïté qui, en définitive, domine toute l'oeuvre de Welles depuis **Citizen Kane**. (...)

Quant à la mise en scène, **La soif du mal** n'est sûrement pas non plus le plus négligeable des films de Welles. Moins limité techniquement par les contingences de la production que dans **Arkadin**, retrouvant à sa disposition la somptueuse machinerie hollywoodienne, il a poussé plus loin et plus près de leur perfection les recherches de son film précédent. L'objectif à court foyer (le 18,5 cm) est utilisé cette fois avec une habileté et une maîtrise diaboliques, ses qualités optiques sont exploitées au maximum dans de longs plans-séquences qui conjuguent les effets de profondeur de champ de **Citizen Kane** à une mobilité acrobatique des recadrages. La mise en scène paraît conçue à partir de deux notions fondamentales, plastique et rythmique : la déformation de l'espace en profondeur par le 18,5 cm et la vitesse. Le découpage de **Touch of evil** est proprement vertigineux, la vitesse des personnages toujours mobiles à l'intérieur du cadre se superpose à celle du montage toujours enchaîné dans le mouvement. On pense

à cette réserve de puissance des grosses voitures américaines qui permet au conducteur en appuyant sur une simple manette de disposer d'une formidable reprise en doublant une autre voiture. C'est à **Touch of evil** que les distributeurs français eussent été bien inspirés de donner le titre du film d'Aldrich **En quatrième vitesse**

André Bazin
Orson Welles, éditions du Cerf

La **Soif du mal** nous réveille, et vient nous rappeler que parmi les pionniers du cinéma il y eut un certain Méliès, un certain Feuillade. C'est un film magique qui nous fait penser aux contes de fées : *La belle et la bête*, *Le petit Poucet*, et aux fables de La Fontaine. C'est un film qui nous humilie un peu parce qu'il est celui d'un homme qui pense beaucoup plus vite que nous, beaucoup mieux et qui nous jette à la figure une image merveilleuse alors que nous sommes encore sous l'éblouissement de la précédente. D'où cette rapidité, ce vertige, cette accélération qui nous entraîne vers l'ivresse. Qu'il nous reste toutefois suffisamment de goût, de sensibilité et d'intuition pour admettre que cela est grand et que cela est beau.

François Truffaut
Arts - 4 juin 1958

Avec ce film dont il a écrit le scénario, qu'il a mis en scène et dans lequel il joue le rôle principal, Orson Welles démontre une fois de plus qu'il n'est pas de petit sujet pour un grand artiste. D'un roman policier courant, fait par n'importe qui, il a tiré une oeuvre d'art étrange et noire, d'un style admirable, pleine de cette poésie puissante et saugrenue qui s'épanouissait dans **La dame de Shanghai**. La morale elle-même qui se

dégage de **La soif du mal**, et qu'Orson expose au cours d'une extraordinaire scène finale, n'a rien de conformiste. Au contraire, c'est une morale altière, à la Richelieu ou à la Carlyle, une morale pour grandes natures, pour héros, pour monstres. Je confesse volontiers que j'ai un faible pour ces morales-là.

Jean Dutourd
Cahiers du cinéma - juillet 1958

Welles avait fait un film complexe, on en a fait un film confus. Il avait bâti une histoire où, d'instant en instant, la fatalité marche derrière les hommes (bons ou mauvais), disparaît quand ils se retournent, resurgit aussitôt qu'ils avancent... On a voulu expliciter là où il fallait qu'agisse l'envoûtement. Sur ce qui était shakespearien, on a vraiment projeté des clartés cartésiennes. Autant vouloir desserrer un peu un nœud qui, malgré tout, restera gordien ; autant s'aventurer avec une lampe de poche dans la forêt hercynienne ; autant poser de petits bancs et de limpides écriteaux sur une route qui n'est que celle de l'enfer... Tout de même ! Il faut que le cinéma soit un bien grand art, bien fastueux tout au moins, pour pouvoir s'offrir le luxe de traiter en poète maudit un aussi évident génie.

Nicole Vedrès
Cahiers du cinéma - juillet 1958

Pour retracer cette histoire où s'affrontent éternellement en un combat douteux l'ombre et la lumière, Welles utilise à merveille les splendeurs de l'art baroque. Aussi ne faut-il pas le prendre au pied de la lettre, quand il affirme qu'il a choisi un style baroque uniquement parce que les autres metteurs en scène ne l'ont pas fait. Il y a, au contraire, parfaite adéquation entre la vision d'un

monde de démesure et de frénésie et l'expression torturée, saccadée, déformée, de ce monde. Qu'il utilise un montage court ou long, qu'il accorde, suivant les moyens techniques dont il dispose, sa préférence au plan fixe ou aux mouvements d'appareil compliqués, il reste fidèle à un style déterminé, parfaitement adéquat au contenu de ses films. La souplesse, l'aisance de sa narration n'ont d'égale que son aptitude à se servir à *plein* des possibilités techniques du cinéma.

Jean Domarchi
Cahiers du Cinéma - juillet 1958.

Loin de prêcher je ne sais quelle morale retorse, Welles illustre pour nous avec son génie fulgurant une des plus tristes conséquences de l'esprit de système dans notre monde moderne : la prééminence de la mentalité flic, du terrorisme moral. Avec Welles, sans sermon, par la vertu exemplaire de l'art du cinéma, avec l'aide de la seule rhétorique que nous puissions accepter, celle de l'image, nous voici jetés au cœur du drame des sociétés contemporaines, sous toutes les latitudes, sous tous les régimes. Nul film, depuis **Citizen Kane**, n'a si directement reflété les préoccupations personnelles du plus audacieux cinéaste actuel avec Bergman.

Louis Marcorelles
Cinéma 58 - juillet-août 1958

La soif du mal, c'est Shakespeare revenu dans notre monde contemporain : le pessimisme, le grandiose, le bouffon à l'échelle des bourgeois. La critique violente de la société - et ce n'est pas l'aspect moindre des oeuvres de Welles qu'il s'attaque toujours à l'un des vers qui minent le plus profondément notre société - ce fut, au temps des

Amberson et de **Citizen Kane**, la critique de la ploutocratie. Pensant qu'aujourd'hui l'Etat est plus puissant que l'argent, il s'y attaque avec la même férocité et la même verve. Qu'il affirme que seul l'aspect moral de ses scénarios l'intéresse, ne laisse pas de nous surprendre et cependant, il faut avouer que de nos "jeunes" auteurs, il est celui qui, avec le moins de mots et simplement par une ivresse de l'image et une surprenante facilité à nous "étonner", a su nous en dire le plus.

Françoise Prébois
Fiche Image et Son - février 1961

Le réalisateur

En 1941 parut **Citizen Kane**. Le cinéma ne devait pas s'en remettre. Son auteur, Orson Welles, s'était fait connaître en montant à New York un *Macbeth* noir puis le *Faust* de Marlowe, en créant le Mercury Theatre, surtout spécialisé dans Shakespeare, puis en terrorisant l'Amérique par une émission de radio inspirée de *La guerre des mondes* de son presque homonyme, H.G. Wells. (...) C'est André Bazin et Alexandre Astruc qui, en France, soulignèrent les premiers l'importance de **Citizen Kane** qui n'allait plus cesser, lors des différents référendums, d'être classé parmi les meilleurs films du monde. Aux Etats-Unis pourtant le film n'obtient pas le succès escompté. La RKO reconsidère le contrat d'Orson Welles : celui-ci n'aura plus la même liberté pour l'œuvre suivante, **La splendeur des Amberson**. Le film, bien qu'affublé d'une fin postiche, n'en est pas moins remarquable sur le plan technique : plan-séquence et profondeur du champ donneront lieu à de nombreuses analyses des théoriciens du cinéma.

Welles conçoit un projet gigantesque, **It's all true**, dont Flaherty écrit un épisode. Plus de 600 000 dollars sont alors dépensés en pure perte. Le film ne verra pas le jour. (...) Cette fois, Welles est brûlé à Hollywood. Il parvient encore à tourner pour la Columbia un film policier, grâce à la présence au générique de Rita Hayworth. (...)

Nouvel échec. Welles n'en tourna pas moins **Macbeth** qu'il plongea dans des brumes très écossaises pour cacher l'indigence des décors. Comme auparavant Stroheim, Welles, devenu suspect aux producteurs, se lança dans une carrière d'acteur, jouant tout et n'importe quoi pour accumuler l'argent nécessaire au tournage de nouveaux films. Acteur si génial qu'on lui attribue la paternité d'un film comme **Le troisième homme** où il ne fait qu'une apparition. Il parvient ainsi tant bien que mal à tourner un splendide **Othello** qui est couronné à Cannes, puis un film policier dans la lignée de **Citizen Kane : Mr. Arkadin**. Nouveau chef-d'œuvre: **La soif du mal**.

C'est à Charlton Heston, qui convainc l'Universal, que Welles doit de pouvoir tourner cette adaptation d'un roman qui oppose deux policiers aux méthodes radicalement différentes (...). Dans quelle mesure **F for fake (F pour fumisterie)** est-il un film d'Orson Welles ? En dépit d'une belle méditation sur l'art, Welles semble être resté étranger à cette évocation du monde des faussaires, mise en scène principalement, dit-on, par François Reichenbach. Film-somme pourtant aux yeux de certains, où Welles nie la notion d'auteur au profit de la fonction de l'œuvre. Mais son véritable testament serait plutôt dans **Filming Othello**, retour nostalgique sur le passé, comme si Welles considérait qu'il ne tournerait plus jamais de film. **Le roi Lear** resta à l'état de projet, Welles mourut sans l'avoir réalisé.

Jean Tulard

Dictionnaire des films

Filmographie

Hearts of age (film non commercial)	1934
Citizen Kane	1941
The magnificent Ambersons La splendeur des Ambersons	1942
It's all true (inachevé)	
The stranger Le criminel	1946
Macbeth	1948
The lady from Shanghai La dame de Shanghai	
Othello	1952
Confidential report/Mr. Ardakin M. Ardakin	1955
Touch of evil La soif du mal	1958
Don Quixote (inachevé)	1959
The trial Le procès	1963
Chimes at midnight Falstaff	1966
The immortal story Une histoire immortelle	1967
F for fake Vérité et mensonges	1974
Filming Othello (documentaire télévisé)	1979

Documents disponibles au France

Articles de presse
Avant-scène cinéma n°346/347
Etudes cinématographique
Positif n°167 - Mars 1975
Dossier UFOLEIS