

De Falkenau aux ruines de *Verboten!* (1959), les dialectiques formelles de Samuel Fuller

Des nombreux débats nés sous la plume des critiques de cinéma français des années cinquante et soixante, l'affaire dite du « travelling de *Kapo* » laissa une trace des plus pérennes dans l'histoire de la cinéphilie. Sorti en 1960, ce long-métrage italien de Gilles Pontecorvo fut l'un des premiers à mettre en fiction l'holocauste, en situant son intrigue mélodramatique dans le camp de concentration allemand de Ravensbrück. Dans un court et célèbre article des *Cahiers du cinéma* titré « De l'abjection », Jacques Rivette y fustigeait sur un ton polémique le mouvement de caméra par lequel Pontecorvo modifiait avec préciosité la composition du cadre lors du plan de l'agonie d'un personnage féminin.

Voyez [...] dans *Kapo* le plan où [Emmanuelle] Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée en prenant soin d'inscrire soigneusement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris » (De Baecque 54).

Qu'importe que le travelling mis en exergue par Rivette fût finalement si bref et anodin qu'il resta imperceptible pour les spectateurs non avertis, le dogme moraliste énoncé ici livra le film à une vindicte sans précédent et constitua dès lors l'un des socles théoriques les plus féconds de la critique cinématographique française. « De l'abjection » représentait en fait le pic d'une controverse idéologique articulée autour d'une sentence tonitruante de Luc Moullet (1959), « la morale est affaire de travellings », formulée dans un article antérieur des *Cahiers* consacré au cinéma de Samuel Fuller, et plus particulièrement au western *Le Jugement des flèches* (*Run of the Arrow*, 1957). Celui-ci s'ouvrait sur un long travelling latéral à ras le sol couvrant une prairie jonchée de cadavres de fantassins nordistes et sudistes après un âpre combat, le mouvement de caméra précédant l'entrée dans le cadre d'un soldat à cheval survivant et harassé, finalement abattu lui-même d'une balle tirée depuis le hors-champ. La mèche avait été en quelque sorte allumée encore avant par les critiques de la revue *Positif* qui récusait le fait que la revue concurrente puisse défendre un cinéaste *a priori* va-t-en-guerre et anticommuniste, sinon fasciste, comme Fuller. Moullet défendait celui-ci en plaçant l'auteur au-dessus de la politique, prenant pour cela position pour une conception formaliste de la mise en scène, et louant ses mouvements de caméra dont la « gratuité est heureusement totale » (Moullet 14). Comme le résume Antoine de Baecque, « puisque ce n'est ni le sujet, ni

le discours, ni le message d'un film qui importe, il faut juger Fuller sur l'adéquation de sa mise en scène avec le propos qu'il entend défendre » (De Baecque 222). La thèse que je voudrais défendre ici n'a pas vraiment pour objet de relancer et de pousser plus loin ces antédiluviennes exégèses, mais il fallait pourtant en passer par là puisqu'il s'agira de montrer que c'est justement en filmant les camps de concentration durant la Seconde Guerre Mondiale, après avoir traversé une Europe en ruine, que virent le jour les prémices stylistiques de son cinéma, c'est-à-dire une pensée formelle régie par un apparent détachement à l'égard de la bienséance, de la modération, de la réserve, de l'équilibre et de l'homogénéité au service desquels le cinéma classique confie d'ordinaire ses images. Nous confronterons les archives personnelles que Fuller a filmées pendant la guerre, présentées dans le documentaire *Falkenau, vision de l'impossible* (Emil Weiss, 1986), à son film *Ordres secrets aux espions nazis*¹ (*Verboten!*, 1959), situé dans les ruines d'une ville allemande nouvellement libérée par l'armée américaine. Il s'agira d'étudier comment la discontinuité spatiale des paysages urbains rend compte du choc traumatique dont l'œuvre de Fuller est imprégné. Nous essaierons pour cela de montrer que son cinéma est décidé à se confronter aux impuretés et aux scories qui animent la réalité, et à les faire sourdre par la durée des plans, par la collision des images, et par des mouvements de caméra non pas « gratuits » mais comptables de cette mixité entre le visible et l'invisible, le possible et l'impossible (Didi-Huberman 1030).

Falkenau, la ville de l'horreur comme espace sensible

Plus jeune que les maîtres de la génération de l'âge d'or hollywoodien, Samuel Fuller entame sa carrière de cinéaste au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, à laquelle il a activement participé. C'est en fait à cette occasion qu'il est devenu cameraman et a pu rendre compte en images, au prisme de sa perception, des événements rencontrés sur sa route. « J'ai beaucoup filmé pendant la guerre. Pas seulement des trucs corrects. Des trucs géniaux. Mes trucs à moi. Des trucs que vous ne verrez pas au département militaire des archives filmiques² » (Peary 28, je traduis), se souvenait-il à l'occasion d'une interview en 1968. Affecté à la première division d'infanterie de l'armée américaine, la fameuse « Big Red One » qui donnera plus tard son titre original à l'un de ses plus célèbres films, *Au-delà de la gloire* (*The Big Red One*, 1981), Fuller accomplit une carrière militaire édifiante : sa compagnie participe au débarquement en

1. Je mentionnerai désormais le film sous son titre original.

2. Texte original : « I took a lot of footage during the war. Not just good stuff. Great stuff. My stuff. Stuff you don't see in the Army Pictorial Service films ».

Afrique du Nord en 1942, au débarquement en Sicile en 1943, au débarquement en Normandie en juin 1944, avant de participer à la libération de l'Europe. Quelques mois après l'épreuve du débarquement en Normandie, Fuller reçoit par colis la caméra 16mm Bell & Howell à avance manuelle qu'il avait commandée à sa mère dans un courrier. À seulement 33 ans, en tant qu'ancien reporter criminel, reconverti en écrivain puis en scénariste quelques années avant sa mobilisation, Fuller a depuis longtemps fait de la violence et de la mort son gagne-pain. Quoique maintenant muni d'un nouvel appareil de prise de vue pour arpenter les zones de conflit, ses anciens réflexes journalistiques le quittent et la recherche sensationnaliste laisse place au souci de documenter avec autant de rigueur que possible l'éprouvante réalité du terrain.

Dans la nuit du 7 au 8 mai 1945, sa garnison est la première à pénétrer dans la ville tchécoslovaque de Falkenau et à ouvrir au petit matin les portes du camp de concentration réservé aux prisonniers russes, implanté dans une zone mitoyenne des quartiers d'habitation. Le Capitaine Kimble R. Richmond, qui commande l'unité, est effaré de découvrir les atrocités commises par les geôliers SS sur les prisonniers, mais aussi l'indifférence des habitants de Falkenau à l'égard de ce qui se tramait derrière les murs de ce camp si proche de leurs résidences. « Il arrêtait les gens dans la rue et leur demandait "Qu'en est-il du camp ? Comment est-ce qu'ils les traitent ?". Ils répondaient "Nous ne savons rien du tout à propos du camp"³ » (Peary 28, je traduis). Le lendemain, Richmond prend l'initiative de réprimander avec brutalité le déni des notables de Falkenau (« le maire, le boucher, le boulanger, et d'autres respectables habitants de la ville⁴ » [Fuller 519, je traduis]) en leur ordonnant de se présenter le lendemain matin aux portes du camp pour venir vêtir d'un linceul les nombreux corps retrouvés entassés dans les crématoriums, de les déposer sur des charrettes et de faire traverser les rues du bourg à ce cortège funéraire, avant d'aller leur creuser une sépulture digne de ce nom. Comme le lui a personnellement demandé Richmond, qui l'a pris en confiance, Fuller empoigne sa caméra neuve et filme tout ce qu'il peut : la découverte du charnier, la libération des quelques survivants, l'enterrement des victimes dans la fosse commune et l'expiation des habitants. Rappelons, comme l'écrit Sophie Delaporte, que « la présence de civils dans les camps apparaît comme une constante des films tournés par les libérateurs. Ces derniers ont contraint les populations situées à proximité des camps à se

3. Texte original : « He stopped people on the street and asked them, "What about the camp ? How do they treat them ?" They said, "We don't know anything about the camp" ».

4. Texte original : « The mayor, the butcher, the baker, and other respected townspeople ».

rendre dans le camp afin de les confronter aux morts et aussi aux survivants » (Delaporte 131). Avant toute valeur de témoignage personnel, le document tourné sur le vif par Fuller doit obéir à un strict protocole formel édicté par la section cinéma du Bureau des Services Stratégiques de l'état-major allié, ce service veillant à ce que les images filmées puissent servir de preuve lors d'un futur procès (Steinle 140)⁵. Malgré ces précautions, les images enregistrées par Fuller à l'ouverture du camp de Falkenau apportent un regard plus brut et indéchiffrable, en porte-à-faux avec les représentations établies et officielles. Pour Georges Didi-Huberman, l'amateurisme, la brièveté et l'opacité du film tourné par Fuller ce matin du 8 mai 1945 pourrait expliquer pourquoi les bandes furent finalement jugées impropres au cadre juridique et écartées du procès de Nuremberg pour rester en dormance pendant des décennies dans les archives personnelles du cinéaste (Didi-Huberman 1032).

En 1986, le réalisateur Emil Weiss convainc Fuller de revenir à Falkenau pour relater ses souvenirs sur les lieux où le camp était autrefois édifié. Weiss en tire un documentaire, *Falkenau, vision de l'impossible*, dans lequel est enfin présenté au public le fameux film 16mm de 20 minutes, minutieusement commenté en voix off par Fuller pour l'occasion. Comme le rappelle Sophie Delaporte « Samuel Fuller n'accepte de se confronter à nouveau à ses images qu'en réponse à l'invitation de Weiss, le fait ne relève pas de son initiative propre » (Delaporte 125). Lorsque le vieux cinéaste revisite sa mémoire en redécouvrant les images qu'il avait tournées, un plan suscite tout particulièrement son attention (*Falkenau, vision de l'impossible* 00:17:53-00:18:35). Le cadre expose ce que les yeux du jeune caporal Fuller voyaient au loin depuis l'intérieur du camp. Un champ d'herbe touffue occupe une moitié du cadre en amorce à l'avant-plan. Au fond, un rectangle de pré nettement entretenu. Deux lignes horizontales de barbelés séparent ces deux pans opposés de terrain, la friche informe du camp et la géométrie du sol cultivé qui borde la ville. Car c'est d'abord celle-ci que veut faire apparaître Fuller : blottis sous le ciel blanc dans la profondeur du plan, les toits et les petits murs des maisons de Falkenau présentent l'harmonie tranquille d'un hameau. La composition précise du cadre, avec ses lignes de séparation horizontales et la verticalité de son étagement spatial, détermine le rapport de hiérarchisation sociale auquel cet espace est soumis. La ville à l'horizon domine ainsi l'image tout en représentant un point de fuite inatteignable. La caméra panote alors lentement et de façon ininterrompue vers la droite pour faire entrer dans le cadre et suivre sur tout leur long, jusqu'à une contre-plongée écrasante, les

5. Le procès de Nuremberg (du 20 novembre 1945 au 1^{er} octobre 1946) sera le tout premier dans l'histoire à faire usage d'un projecteur pour diffuser des films de valeur testimoniale.

mailles de fer agressives d'une haute et longue clôture de barbelés jouxtant le cameraman. Le panoramique continue sa trajectoire horizontale et passe maintenant devant un talus sur lequel sont allongés, ou assis les uns à côté des autres, des prisonniers survivants. Ce sont désormais leurs silhouettes, découpées à contre-jour devant le ciel, qui dominent l'image. Quand ils ne regardent pas en direction de la caméra, ces hommes assistent au spectacle donné en contrebas du talus par les habitants de Falkenau réquisitionnés pour redonner aux cadavres trouvés dans le camp un semblant de dignité. À la fin de son mouvement panoramique, la caméra pointe vers un cadavre nu et crispé dans une position macabre, affalé devant un chemin au bas du talus, entouré de draps blancs à usage de linceuls, vers lequel la caméra de Fuller s'avance franchement. Des prisonniers tchécoslovaques s'affairent à disposer le corps sur une civière et à l'envelopper dans le suaire de fortune. Au plan suivant, l'axe s'est resserré en plan rapproché sur le mort.

Il est naturel qu'au vu du contexte et des conditions indignées et solennelles de la prise de vues, le jeune cinéaste se soit attaché à tourner un film « attentif et sans virtuosité » (Didi-Huberman 1031). Mais pour ce qui s'avère être en l'occurrence un plan complètement improvisé, il faut lui reconnaître une saisissante intuition esthétique. Aussi spontané soit-il, ce mouvement de caméra possède d'abord une valeur spatialisante dans le sens où il offre au regard un repère géographique dans la réalité filmée, en l'occurrence il mesure la faible distance qui sépare l'intérieur du camp du faubourg. Procédant ainsi, Fuller rend manifeste ce que le regard de ceux qui vivaient là ne voyait pas ou feignait de ne pas voir : la proximité de la mort et de l'abjection. Le faible écart spatial mesure par contraste l'ampleur du silence et de l'indifférence. Le mouvement de caméra opéré par Fuller force alors le regard du spectateur à retrouver l'unité d'un monde qui s'est abimé dans la désunion, l'exclusion, l'égoïsme et la forclusion. Or, la longueur et l'âpreté du mouvement de caméra proclament avec indignation que cette désolidarisation des existences n'est pas contingente mais structurelle, qu'elle est légitimée et rendue acceptable par la séparation des espaces, c'est-à-dire par une hiérarchie topographique qui assigne à une situation spatiale une situation sociale. Or, comme l'a par ailleurs montré le philosophe Jacques Rancière, le découpage spatial discontinu imposé à chaque individu en fonction du rôle social qu'il occupe contredit la continuité sensible de la perception collective ; c'est ainsi que Jacques Rancière expose le principe général par lequel la politique exerce son pouvoir sur la société :

Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. (Rancière 12)

C'est au nom de cet ordonnancement manichéen entre le dehors de la vie civile et le dedans concentrationnaire que s'est sournoisement institué le régime d'aveuglement des habitants de Falkenau face à un imprescriptible génocide pourtant réalisé à leurs portes. Cette fragmentation judiciaire des espaces opère la normalisation de l'action meurtrière en conférant à ceux qui sont cloîtrés dedans une validation de leur irréconciliable altérité et à ceux qui sont dehors un droit à l'indifférence. Pourtant, quand bien même le panoramique spontané de Fuller ne peut sans doute pas se voir prêter autant d'ambition réfléchie, ce mouvement de caméra donne incidemment la mesure de l'hypocrisie et de l'aliénation de la ville de Falkenau en attestant de la porosité entre l'intérieur et l'extérieur du camp. En voix off, Fuller commente le souvenir qui l'assaille à la redécouverte de ses images quarante ans plus tard, apportant au spectateur un éclaircissement vital pour saisir l'indice invisible mais entêtant que le mouvement d'appareil modélise, à savoir la circulation incoercible et incontestable de l'odeur de putréfaction du charnier sur l'ensemble de l'aire géographique environnante. Cette expérience sensible et partagée confère aux habitants une indéniable qualité de témoin des actions commises.

Par ailleurs, leur indifférence n'exempte pas les citoyens de Falkenau d'un certain pouvoir, celui-ci, comme dans toute logique concentrationnaire, n'étant pas centralisé entre les mains d'une seule figure autoritaire, mais sournoisement distribué. Comme le montre Michel Foucault dans une conférence intitulée « Les mailles du pouvoir », « une société n'est pas un corps unitaire dans lequel s'exercerait un pouvoir et seulement un, mais c'est en réalité une juxtaposition, une liaison, une coordination, une hiérarchie, aussi, de différents pouvoirs, qui néanmoins demeurent dans leur spécificité » (Foucault 187). L'ordonnancement topographique de la ville n'exclut donc pas celle-ci du processus de domination exercé sur les prisonniers. La distinction espace libre / espace carcéral octroie à ceux qui sont du « bon côté » de la clôture un sentiment de supériorité qui n'a rien d'inconscient mais qui se nourrit intrinsèquement de cynisme et d'orgueil. Le panoramique produit un triple effet de liaison-résorption-inclusion qui distribue le pouvoir, la hiérarchie sociale et la responsabilité humaine sur l'étendue de l'espace filmique couverte par la prise de vue, rétablissant ainsi la chaîne des causalités implicites.

Pourtant, ce pouvoir conféré aux habitants libres, même insidieusement, ne valide pas leur autorité intouchable. En décrivant la distance géographique certes très faible qui sépare les deux lieux, le panoramique nie aussi la frontière de l'enclos entre ces mondes théoriquement hétérogènes. Dès lors, le dedans et le dehors apparaissent en fait imbriqués, interconnectés, interdépendants, de sorte que l'exercice mortifère du pouvoir à l'intérieur du camp déborde nécessairement sur la ville et fait de ses habitants non seulement des témoins et des coupables mais aussi des victimes, victimes d'un dressage abusif, dans le sens où la domestication du regard les a rendus aveugles. Le mouvement de caméra fait du dedans un dehors mais aussi du dehors un dedans, chaque espace n'étant donc que le pseudo dehors de l'autre. Dans cet espace carcéral commun, nul n'était en position d'ignorer mais nul n'était vraiment libre d'agir.

Dans son commentaire *off*, Fuller ne précise d'ailleurs jamais le sentiment qui anima les habitants de la ville et justifia leur inaction, le dédain ou la peur. La caméra ne se place ni en position de les juger, ni en position de les comprendre. En revanche, le mouvement d'appareil défait les clivages institutionnels et restitue au regard le caractère ontologique d'un espace qui est, par nature, partagé. Dès lors, le panoramique n'est pas fluide et transparent, il révèle la coexistence de plusieurs réalités adverses dans un même espace sensible. Cette *cohabitation des hétérogènes* inspire instinctivement à Fuller une forme cinématographique qui se veut « la plus respectueuse de l'événement filmé » (Delaporte 134). Sans vouloir tomber dans l'exégèse consistant à identifier une forme matricielle qui serait la clé de toute son œuvre à venir, en tout cas pouvons-nous repérer dans les films ultérieurs de Fuller des déclinaisons esthétiques variées de cette violente coexistence des contraires, pas nécessairement identifiées par un mouvement de caméra qui en serait la signature traumatique récurrente, mais à travers des formes qui s'apparenteraient chez lui à une certaine manière de percevoir les contradictions de la réalité et d'en rendre compte par l'image sans chercher à les résoudre.

***Verboten!*, la ville comme espace de désorientation**

Verboten! est le film qui nous tiendra lieu désormais de cas d'études. Il s'agit du douzième long-métrage de Fuller et de son troisième film de guerre⁶ après *J'ai vécu l'enfer de Corée* (*The Steel Helmet*, 1951) et *Baïonnette au canon* (*Fixed Bayonets*, 1951), son diptyque

6. Fuller avait également fourni l'histoire originale, mais pas le scénario, de *The Tanks Are Coming* (Lewis Seiler, 1951).

consacré à la Guerre de Corée. *Verboten!* s'en distingue à plusieurs égards : c'est la première fois que Fuller tourne un film dont l'histoire se déroule durant la Seconde Guerre mondiale, et la première fois qu'il situe l'action sur le sol européen, dans la ville allemande fictive de Rothbach précisément. Par ailleurs, *Verboten!* ne correspond pas exactement au canon générique du film de guerre puisque seules les séquences d'ouverture et de fin présentent des situations de combat, tandis que l'essentiel du film consiste en une histoire d'amour dans le contexte de l'occupation américaine de l'Allemagne après la libération. Le film fut d'ailleurs classifié comme « mélo-militaire » par le PCA (Production Code Administration) (Gordon 181). *Verboten!* est surtout le premier film de Fuller dans lequel celui-ci se confronte directement à ses propres souvenirs de vétéran de guerre.

Située dans les tous derniers jours de la Seconde Guerre mondiale, la première partie du film décrit l'assaut meurtrier de Rothbach par une petite garnison de l'infanterie américaine, décimée par les snipers allemands. Le sergent David Brandt (James Best), seul survivant de la bataille, s'évanouit suite à ses blessures au pied d'une jeune allemande, Helga Schiller (Susan Cummings). À son réveil, il découvre que celle-ci, farouchement antinazie, a pris l'initiative de le cacher des S.S. dans sa propre demeure. Entre eux naît une romance qui se concrétise dans la deuxième partie du film, quelques mois après la guerre, quand Brandt, désormais affecté au service du ravitaillement, revient dans la même ville, occupée par l'armée américaine, pour retrouver Helga et l'épouser. Le contexte est brûlant puisque la colère monte parmi la population allemande spoliée par les vainqueurs, et que des attentats ruinent les efforts de paix. D'une époque à l'autre, les décors fictifs de Rothbach consistent en une petite série de lieux récurrents : la Martin Luther Platz et la Adolf Hitler Platz, dont les emplacements sont bornés par des colonnes de pierre indicatives à moitié écroulées ; leurs rues adjacentes bordées de commerces désaffectés ; l'hôtel de ville ; la demeure de Helga à la toiture effondrée et le petit carrefour qui l'avoisine ; la gare de triage. Cette ville ne constitue pas immédiatement un décor d'accueil englobant mais un lieu en ruine fortifié que les soldats américains investissent petit à petit, et au péril de leur vie, dès la séquence d'ouverture. Celle-ci déploie un espace filmique inhospitalier, dont l'unité géographique se forge rue après rue, au gré d'une série de victoires du protagoniste contre la mort, comme nous allons le voir.

Fuller affectionne les entrées en matière agressives, dans lesquelles la nervosité du mouvement et du montage se fait le vecteur d'une médiation sensible qui cherche à éviter le confort de l'appropriation intellectuelle ordinairement proposée par le cinéma classique. Le

travelling introductif du *Jugement des flèches*, cité plus haut, donnait déjà un exemple de ces *incipit in medias res*, dans lesquels la violence précède toute information contextuelle et narrative. Dans le plan introductif de *Baïonnette au canon* (*Fixed Bayonets!*, 1951), la jeep militaire qui fonce vers la caméra dans un paysage enneigé saute sur une mine au début du plan suivant ; *Police Spéciale* (*The Naked Kiss*, 1964) s'ouvre sur un champ-contrechamp en caméra portée entre une femme assénant en gros plan de violents coups face caméra et le visage de l'homme qui les reçoit, lequel est alors cadré depuis la vue subjective de celle qui l'agresse. Plus tard dans sa carrière, la première séquence de *The Big Red One* fera la synthèse de ces diverses amorces brutales : soldat survivant déambulant au sortir d'une tranchée sur un sol jonché de cadavres, champ-contrechamp brutal et caméra secouée, assassinat gratuit d'un adversaire désarmé, le tout sous le regard appuyé d'une figure christique plantée dans le décor.

Sur ce principe, la première séquence de *Verboten!* expose le style formel de Fuller en poussant à une violente confrontation sensible entre la réalité filmique et l'attention du spectateur par l'entrechoquement de l'image et le son (00:10:20-00:18:35). La double série des quatre premiers accords *ex abrupto* de la 5^e symphonie de Beethoven, joués sur le logo de la RKO, reçoivent un écho inattendu au début du tout premier plan du film lorsque claque une double série de quatre coups de feu, tirés depuis le hors-champ, alors que la caméra pointe vers le sol où git un casque allemand fraîchement tombé. L'enchaînement des huit notes de Beethoven et des huit détonations mortelles produit d'ores et déjà une stimulation esthétique de l'ordre de la surprise ludique, mais son ambiguïté semble vouloir contrarier l'adhésion des spectateurs à un contrat de lecture univoque. À l'égard du sujet traité, l'effet peut sembler critique (le principe de réalité de la guerre rattrape toute tentative de mythification) ou parodique (la guerre est traitée avec une cynique et sinistre dérision). Quoiqu'il en soit, Fuller acte l'entrée en fiction par un principe de liaison et de collusion, une entreprise que poursuit toute la séquence. Cet événement sonore entraîne un mouvement panoramique de la caméra depuis le sol vers le champ d'action d'une âpre bataille rangée entre ce qu'il reste d'une garnison américaine et les ennemis hostiles retranchés dans une bâtisse à l'horizon d'un petit chemin désertique. Durant ce seul mouvement de caméra, le cadre filmique accueille par deux fois la mort, d'abord via le corps d'un soldat allemand gisant sur le ventre, puis via celui d'un soldat américain fauché sous nos yeux par les balles, effondré aux côtés du premier juste après s'être élancé dans l'image. Cette violence inattendue ne stoppe pas l'impulsion des deux autres soldats américains survivants, lesquels parviennent à traverser ce décor en courant dans

des directions différentes pour aller chacun trouver un abri de fortune. Dès le départ, Fuller enchaîne chaque situation à une situation inversée. Le soldat américain tombe symétriquement à côté du soldat allemand. Un gros plan sur le panneau « *Verboten!* » (« Interdit ! ») sert de transition et de porte d'entrée au récit. Le générique du film s'ouvre juste après sur une chanson éponyme, quelque peu sirupeuse, composée et interprétée pour le film par l'artiste de variété canadien Paul Anka, servant d'accompagnement musical à une suite de plans préfigurant la fusillade à venir dans les ruines de Rothbach, ses artères vides, jonchées de débris, bordées d'immeubles partiellement effondrés, de carcasses de véhicules renversés (*Verboten!* 00:01:53-00:02:58). Ces images sont prélevées sur la séquence de combat à venir mais montées plus tôt, comme une annonce, jusqu'à ce que la cinquième symphonie de Beethoven ne soit à nouveau convoquée pour accompagner la prise de la ville par les protagonistes. Ces ruptures de ton placent en quelque sorte cet *incipit* fullerien sous le principe de la palinodie : l'avancée dans le film se fait par rétractation, inversion ou reniement des précédentes informations données. Ces premiers enchaînements antinomiques se perpétuent dans la suite du film sous la forme d'une coexistence de réalités hétérogènes figurant l'unité contradictoire de la ville d'après-guerre.

Durant la longue séquence qui ouvre le film (00:02:59-00:08:04), le peloton de l'U.S Army se déploie dans les rues de la ville pour la libérer des derniers soldats allemands. Fuller cadre notamment de nombreux coins de rues, à l'angle desquels les militaires viennent se mettre à couvert, guetter aux alentours et s'élancer de plus belle. Ces coins de décor successifs permettent de donner à l'action des embranchements nouveaux qui relancent son dynamisme et ménagent des coups de théâtre (un jeune soldat blotti à l'arrête d'un mur est tué par une rafale de mitraillette tirée depuis le hors-champ, avant qu'un frère d'armes vienne prendre sa position). Le mouvement de l'action s'articule au relief de l'espace urbain, lequel possède donc une fonction rythmique et dramaturgique. En retour, les longs travellings qui suivent ces déplacements, de même que l'alternance entre les plans larges durant lesquels les silhouettes des soldats se précipitent vers les édifices en profondeur de champ, et les plans rapprochés qui les isolent dans le décor, nous permettent d'identifier les éléments d'une topographie précise. Une enseigne de magasin, une façade d'immeuble ornée d'une croix gammée, une affiche de propagande, un panneau de direction, constituent des repères visuels devant lesquels les personnages passent et repassent. Les places et les immeubles, reliés à distance par le zigzag des rues empruntées par les soldats, assemblent à l'image un schéma urbain compréhensible, dans lequel il est possible de se projeter. Tandis qu'un certain nombre de bâtiments est en

ruine, conséquence des raids aériens déclenchés par les Alliés, une partie d'entre eux présente encore des façades intactes, notamment la grande rue traversée par le bataillon, dont la physionomie quelconque trahit sa nature de décor artificiel de studio hollywoodien⁷. La disparité entre les zones éventrées par les obus et les quartiers épargnés n'est pas expliquée, mais cet agencement détermine en tout cas une dynamique centripète, le centre-ville indemne constituant un pôle d'attraction vers lequel les habitants convergeront après-guerre, depuis les faubourgs délabrés, pour y chercher de la nourriture ou pour y protester.

La ville allemande en ruine ne correspond donc pas exactement à la description qu'en donne par exemple l'écrivain W. G. Sebald, « les terrains couverts de décombres et les alignements de rues effacés par le monde des ruines » (Sebald 72). Dans *Verboten!*, la topographie de la ville de Rothbach demeure lisible mais son identité fictionnelle est chargée de contradictions. Elle héberge d'une part les signes de son activité urbanistique passée (les rues sont désertes et les commerces clos), d'autre part les signes de la destruction dont elle a en partie fait l'objet. Cette ville à l'arrêt devient le terrain de jeu d'affrontements armés qui réinvestissent physiquement les lieux vides et endommagés et leur confèrent une dynamique fonctionnelle pour l'action. Ainsi une trouée dans un mur en ruine permet au personnage principal d'abattre un tireur allemand embusqué. Le paysage urbain est aussi celui d'une ville doublement stigmatisée : d'abord en tant qu'agencement de ruines signant la défaite allemande ; ensuite parce que les murs sont couverts de nombreuses inscriptions peintes par les habitants, relatives à un contexte sociohistorique passé mais dont les soubassements idéologiques ne sont pas complètement obsolètes (« *Heil Hitler* », « *Wir kapitulieren nie*⁸ »), ce qui constituera le nœud dramaturgique du film, nous y reviendrons. Il faut que Fuller ait plus tard recours à des images d'archives anonymes, montées dans la continuité des rushes du film et identifiables au grain et à l'usure de la pellicule, pour que transparaisse une représentation authentique de la ville en ruine d'après-guerre, à savoir le caractère informe de ses monticules de débris, l'omniprésence du feu et la fumée opaque, les échancrures dans les murs créant une continuité confuse entre le dehors et le dedans.

Dès lors, les images de fiction servent pour Fuller de levier formel à une approche dialectique de la représentation, tous les signes juxtaposés à l'image ne renvoyant qu'à l'impossibilité de

7. Issu d'une production au long cours, *Verboten!* aurait dû être tourné par Fuller en Allemagne avant de finalement l'être dans les studios de la RKO.

8. Traduction : « Nous ne capitulerons jamais ».

ce qu'ils désignent. Le contraste entre la réalité des images d'archives et leur reconstitution fictionnelle en est une manifestation frappante, l'écart qualitatif prenant acte de l'inconsistance du cinéma hollywoodien dans ses tentatives d'approcher la vérité. Ce rapport dialectique est renforcé dans le film par le fait que la ville est partagée par le récit entre deux temporalités : la toute fin de la guerre et l'immédiat après-guerre. Lorsque David Brandt revient à Rothbach après plusieurs mois d'hospitalisation, le paysage n'a guère changé à première vue. La jeep qui l'escorte lui fait traverser les mêmes rues et les mêmes places qu'il avait prises d'assaut au péril de sa vie. Au-delà de son caractère familier, l'espace urbain qui l'accueille apparaît pourtant dissemblable en raison des nouveaux indices d'occupation qui l'agrémentent. Le spectateur découvre ces nouvelles caractéristiques à travers le point de vue de Brandt alors que la caméra se déplace avec lui le long de l'avenue principale (*Verboten!* 00:26:05-00:28:22). Ces détails urbains significatifs d'un contexte nouveau sont montés en champ-contrechamp, non pas avec le regard de Brandt, mais avec le corps de celui-ci filmé de dos dans le véhicule dont il est passager, pour signaler son statut d'étranger, exilé dans un ailleurs inhospitalier qui duplique fallacieusement les signes territoriaux de sa propre patrie. De fait, quand la caméra cadre finalement son visage en contreplongée c'est pour faire ressurgir en surimpression l'image du souvenir de la ville qu'il avait connue ici même et qui attira son retour, comme deux réalités qui ne coïncideraient plus.

Cette réunion impossible du passé traumatique et du présent de la reconstruction s'inscrit à même les murs de la ville, affichant entre la première et la deuxième partie du film des signes palimpsestes, de nouveaux éléments de décor se substituant aux anciens, et des signes invariants, des fragments urbains ayant résisté au passage du temps et au changement de contexte. De nombreux panneaux de signalisation en langue anglaise se sont désormais installés à l'entrée des rues ; les affiches de propagande nazie ont été changées par des panneaux d'information à l'attention des troupes américaines ; la swastika qui était installée sur le frontispice de l'hôtel de ville a été remplacée par la bannière étoilée, tandis qu'une épigraphe indique « *American Military Government* » au-dessus de l'entrée ; des graffitis à la gloire du Führer (« *Heil Hitler* ») ont été corrigés au pinceau (« *Hitler Verboten* ») ; et des écriteaux en langue allemande préviennent de la purge idéologique à laquelle doit se soumettre la population (« *Entnazifizierungs Spruchkammer*⁹ »). Au rang des plus remarquables signes invariables entre les deux époques, il y a en revanche ces nombreuses et

9. Traduction : « Chambre du tribunal de dénazification ».

mystérieuses silhouettes peintes en noir, jointes à un point d'interrogation et à l'épigraphe « *Sieg Heil!* », reproduites un peu partout sur les vitrines de la ville. Le spectateur comprendra plus tard que ce symbole fait référence au mouvement *Werwolf*, dernière scorie du nazisme, composé d'anciens membres des jeunesses hitlériennes qui se sont donné pour mission de continuer la lutte après la capitulation du régime par un travail de sape systématique des efforts alliés (sabotage, assassinats, etc.). La menace larvée dans le décor côtoie également le sentiment d'espoir de ces habitants en fuite qui avant leur départ ont peint sur les murs de leurs demeures des messages à l'attention de leurs proches disparus, pour aider à d'hypothétiques retrouvailles (« *Karl komm nach Bamberg, Mutter* » « *Bin in Neuhaus, Otto*¹⁰. »). Un signe en chasse encore un autre lorsque les habitants allemands de Rothbach manifestent devant ce qui est devenu le quartier général local de l'armée américaine d'occupation, excédés par les brimades et les mensonges dont ils s'estiment victimes de sa part. Les pancartes qu'ils font défiler devant ce lieu pensé pour participer à la transition démocratique affichent toutes des slogans hostiles rédigés en langue anglaise (« *Under Ami Rule Eating is Verboten* » ; « *Ami rule means hunger. U.S Food is verboten to Germans* » ; « *Ami go back to America*¹¹ »). La déclinaison du terme « *verboten* », depuis le panneau de prohibition nazi qui avait servi d'écran/titre juste avant le générique d'ouverture, souligne d'ailleurs les apories auxquelles est en permanence soumise la réalité filmique. Rothbach s'ouvre donc à toutes les articulations contradictoires, aux anomalies et aux irrégularités. Les différents lieux clés que le film met en scène (les bureaux du gouvernement militaire et la demeure de Helga) ne régulent pas les tensions entre l'avant et l'après, pas plus que les tensions entre l'ordre et le désordre, mais les exposent et les amplifient. Par ailleurs, cette ville deviendra après-guerre un milieu hétéroclite peuplé d'Allemands délogés, d'indigents venus quémander leur ration de nourriture, d'escrocs cherchant à faire recette des souvenirs sordides de la guerre, de prostituées, de terroristes, et de survivants des camps de la mort, portant toujours sur le dos leur costume rayé brodé de leur numéro de matricule. Face à l'impossibilité d'un retour à la normale, ces corps déambulent sans dessiner de trajet cohérent ou utilitariste, attirés vers la place du centre-ville érigée par les Américains en temple de la pacification et de la démocratie, mais pour mieux en dénigrer les valeurs. La ville d'après-guerre se constitue donc de plusieurs couches mémorielles et identitaires hétérogènes, faisant d'elle un espace de désorientation géographique aussi bien que temporelle et idéologique.

10. Traduction : « Karl rends-toi à Bamberg, Maman ». « Je suis à Neuhaus, Otto ».

11. Traduction ; « Selon le règlement ricain, manger est interdit » ; « Les règles ricaines signifient la famine. La nourriture U.S. est interdite aux Allemands » ; « Les ricains rentrez en Amérique ».

Conclusion : des ruines émerge la mémoire

Le décor des ruines urbaines d'après-guerre se fait donc pour Fuller le lieu d'expression d'antagonismes traumatiques individuels et collectifs, confondant l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, confrontant les altérités, un espace transitif et métonymique où cohabitent dans un équilibre précaire les signes de l'effondrement et de la reconstruction identitaire. Pour en rendre compte, Fuller convie dans son univers filmique des détails et des motifs, des présences et des latences, qui auraient constitué pour l'esthétique classique des scories et des rebuts indésirables. Ses images laissent percevoir des aspérités, des brisures, et s'agencent selon une forme de continuité discontinue qui trouve dans la ville en ruine en temps de guerre un décor d'élection. Dans l'économie figurative des mouvements et du montage fullerien, la contradiction dialectique fait loi puisque la rupture et le renversement deviennent à la fois un mode de lecture et un modèle d'agencement dramaturgique, rythmique et émotionnel. L'impossible vérité de l'extermination, fichée dans l'agencement spatial même de Falkenau, que Fuller mit en exergue par un long mouvement de caméra continu, instigua peut-être pour le cinéaste ce scepticisme à l'égard de l'homogénéité et de la transparence, portant en lui, entre autres résurgences intérieures, la responsabilité indirecte de cette pensée formelle des unités contraires. Avant *The Big Red One*, *Verboten!* est aussi connu pour être le seul film de Fuller à se confronter directement aux images de la shoah. Franz (Harold Daye), le propre frère fanatisé d'Helga, est une jeune recrue du mouvement *Werwolf*, lequel embrigade et manipule des enfants pour faire renaître l'idéologie du Troisième Reich dans les ruines de l'Allemagne vaincue. Franz s'en extirpe douloureusement vers la fin du film après une prise de conscience décisive en assistant de force au procès de Nuremberg, où il découvre les images des camps de concentration et l'horreur des exactions nazies (01:10:57-01:17:31). *Verboten!* intègre à l'occasion de cette séquence de vraies images filmées des camps de concentration, extraites non pas du film 16mm de Fuller mais des bandes tournées par Ray Kellog et George Stevens en 1945 et réellement diffusées devant la cour de Nuremberg (*Nazi Concentration Camp*). En recourant à ces images d'archives dans le cadre d'une production hollywoodienne¹², Fuller leur attribue deux fonctions dialectiques. La cohabitation du factuel et du fictionnel joue d'abord un rôle pédagogique, le statut testimonial des archives attestant de manière irréfutable des atrocités historiques sur lesquelles repose le récit. Ainsi que l'avance Frank Lafond, la séquence du procès « atteste de la foi de Fuller en la vertu

12. Juste au sortir de la guerre, *Le Criminel* (*The Stranger*, Orson Welles, 1946) fut précurseur en la matière.

éducative des images animées » (Lafond 98). Enfin, le cinéaste leur confère au sein de la fiction une finalité expiatoire. Le montage alterne en un champ-contrechamp répétitif le visage en gros plan de Franz, de plus en plus crispé et noyé de transpiration, et les images des camps de la mort. Si ces deux réalités ne se mélangent pas à l'écran, Fuller fait en revanche ressurgir en surimpression les souvenirs de l'embrigadement et de l'insidieux lavage de cerveau subi par Franz plus tôt dans le film. Alors que son visage devient le support de réception de l'impossible vérité, il exsude la culpabilité et la contrition. Stéphane Bou résume ainsi l'enjeu dramatique de cette séquence d'épiphanie : « comment l'image de la catastrophe doit-elle frapper le regard dans l'espoir qu'elle enrayer la contagion du crime ? » (Bou 289). Mais au-delà du dénouement narratif permis par cette révélation, le choc du montage fullerien force la collision entre la réalité de l'événement historique et la reconstitution filmique qui entendrait la mettre à distance par les moyens de la fiction. Par son pouvoir d'évocation, l'archive fonctionne comme une force disruptive venue ébranler les certitudes idéologiques, y compris l'idéologie de la transparence du cinéma hollywoodien et ses certitudes envers les vertus de son pouvoir de représentation, que Fuller préfère mettre en danger en le confrontant à un événement qui par sa nature ineffable le dépasse.

Bibliographie

- BOU, Stéphane. « Premier regard sur la scène des camps », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 195, 2011/2.
- DE BAECQUE, Antoine. « Le cas *Kapo*. “De l'abjection”, ou comment Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2011/2, n° 195, p. 211-238.
- DELAPORTE, Sophie. « Samuel Fuller à Falkenau : “l'impossible” ». *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 241, 2011, p. 125-138.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. « Ouvrir les camps, fermer les yeux ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006, p. 1030.
- FOUCAULT, Michel. « Les Mailles du pouvoir ». *Dits et écrits*, Tome 4. Paris : Gallimard, 1994 [1981].
- FULLER, Samuel. *A Third Face: My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking*. Guilford : Applause Books, 2004.
- GORDON, Marsha. « Melo-Military ». *Film Is Like a Battleground, Sam Fuller's War Movies*. New York : Oxford University Press, 2017. [Ma traduction].

LAFOND, Frank. *Samuel Fuller, jusqu'à l'épuisement*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2017.

MOULLET, Luc. « Sur les brisées de Marlowe ». *Cahiers du cinéma*, n° 93, 1959, p. 11-19.

PEARY, Gerald (dir.). *Samuel Fuller. Interviews*. Jackson : University Press of Mississippi, 2012, p. 28. [Ma traduction].

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique Éditions, 2000.

RIVETTE, Jacques. « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n°120, juin 1961, p. 54-55.

SEBALD, W. G. *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Paris : Babel, 2001 [1999].

STEINLE, Matthias,. « George Stevens à Dachau : images filmées de la libération du camp de concentration et mise en place d'une iconographie stéréotypée ». *Témoigner entre histoire et mémoire*, dossier : « Crimes et génocides nazis à l'écran », avril-juin 2009, n°103, p.129-145.

Filmographie

Au-delà de la gloire (The Big Red One). Réal. Samuel Fuller. Scénario de Samuel Fuller. Avec Lee Marvin (Sergent Possum), Mark Hamill (Griff), Robert Carradine (Zab), Bobby Di Cicco (Vinci), Kelly Ward (Johnson). Dir. Photo. Adam Greenberg. Montage Morton Tubor, Bryan McKenzie (remontage 2004). Musique de Dana Kaproff. Lorimar Productions, 1980. DVD. Warner Bros. Entertainment France, 2005.

Baïonnette au canon (Fixed Bayonets, 1951). Réal. Samuel Fuller. Scénario de Samuel Fuller d'après le roman *Immortal Sergeant* de John Brophy (1942). Avec Richard Basehart (Caporal Denno), Gene Evans (Sergent Rock), Michael O'Shea (Sergent Lonergan), Richard Hylton (John Wheeler). Dir. Photo. Lucien Ballard. Montage Nick DeMaggio. Musique de Roy Webb. 20th Century Fox, 1951. DVD. Sidonis Calysta, 2012.

Les camps de concentration nazis (Nazi Concentration Camp). Dir. George Stevens. U.S. Army Signal Corps / U.S. Counsel for the Prosecution of Axis Criminality. DVD. Editions Montparnasse, 2011.

Le criminel (The Stranger). Réal. Orson Welles. Scénario de Anthony Veiller, John Huston et Orson Welles, d'après une histoire de Victor Trivas. Avec Orson Welles (Franz Kindler, alias Charles Rankin), Loretta Young (Mary Longstreet), Edward G. Robinson (l'inspecteur Wilson), Konstantin Shayne (Konrad Meinike). Dir. photo. Russell Metty. Montage Ernest J. Nims. Musique de Bronislau Kaper. Mercury Productions / RKO Pictures, 1946. DVD. Harmonia Mundi, 2004.

Falkenau, vision de l'impossible. Réal. Emil Weiss. Scénario de Emil Weiss. Avec Samuel Fuller. Dir. photo. Pierre Boffety. Montage Florence Bresson. Musique de Teddy Lasry.

Mishkan World Productions / Chrisam Film, 1988. DVD. Doriane Films et MW Production, 2008.

J'ai vécu l'enfer de Corée (The Steel Helmet). Réal. Samuel Fuller. Scénario de Samuel Fuller. Avec Gene Evans (Eddie Kenner), Robert Hutton (Bronte), Steve Brodie (Lieutenant Driscoll), James Edwards (Cpl. Thompson), Richard Loo (Sergent Tanaka). Dir. photo. Ernest Miller. Montage Philip Cahn. Musique de Paul Dunlap. Deputy Corporation, 1951. DVD. Warner Bros. Entertainment France, 2008.

Le Jugement des flèches (Run of the Arrow). Réal. Samuel Fuller. Scénario de Samuel Fuller. Avec Rod Steiger (John O'Meara), Sara Montiel (Yellow Moccasin), Ralph Meeker (Lieutenant Driscoll), Charles Bronson (Blue Buffalo). Dir. photo. Joseph F. Biroc. Montage Gene Fowler Jr. Musique de Victor Young et Max Steiner. RKO Pictures, 1957. DVD. Warner Archive Collection, 2015.

Ordres secrets aux espions nazis (Verboten!). Réal. Samuel Fuller. Scénario de Samuel Fuller. Avec James Best (Sergent David Brent), Susan Cummings (Helga Schiller), Harold Daye (Franz Schiller). Dir. photo. Joseph F. Biroc. Montage Philip Cahn. Musique de Harry Sukman. RKO Pictures, 1959. DVD. Warner Bros. Entertainment France, 2008.

Police spéciale (The Naked Kiss). Réal. Samuel Fuller. Scénario de Samuel Fuller. Avec Constance Towers (Kelly), Anthony Eisley (Capitaine Griff), Michael Dante (J.L. Grant), Virginia Grey (Candy). Dir. Photo. Stanley Cortez. Montage Jerome Thoms. Musique de Paul Dunlap. Allied Artists Pictures Corporation, 1964. DVD. Wild Side Films, 2018.

Les tanks arrivent (The Tanks Are Coming). Réal. Lewis Seiler. Scénario de Robert Hardy Andrews d'après une histoire de Samuel Fuller. Avec Steve Cochran (Francis Aloysius 'Sully' Sullivan), Philip Carey (Lieutenant Rawson), Mari Aldon (Patricia Kane), Paul Picerni (Danny Kolowicz). Dir. Photo. Edwin B. DuPar. Montage James C. Moore. Musique de William Lava. Warner Bros., 1951. DVD. Warner Archives, 2010.