

LE CHIEN REVELATEUR

DRESSÉ POUR TUER (WHITE DOG). U.S.A. 1982. *Réalisation :* Samuel Fuller. *Scénario :* Samuel Fuller et Curtis Hanson, d'après « Chien Blanc » de Romain Gary. *Producteur :* Jon Davison pour Paramount. *Musique :* Ennio Morricone. *Montage :* Bernard Gribble. *Décors :* Brian Eatwell. *Directeur de la photo :* Bruce Surtees. *Dressage des chiens :* Karl Lewis Miller (Animal Action). *Prise de son :* Robert Gravenor. *Interprétation :* Kristy Mc Nichol, Burl Ives, Christa Lang, Vernon Weddle, Hubert Wells, Paul Winfield et dans le rôle de *White Dog* Hans, Folstom, Duke, Son, Buster. 1 h 24.

Je me rappelle avoir été frappé dans *Le Discours de la Méthode* par ce passage célèbre où Descartes associe animaux et automates. Selon une idée alors communément admise, il les considérait comme des êtres mécaniques, dépourvus d'âme il s'entend, simplement dotés de ressorts leur permettant d'assouvir les fonctions nécessaires à leur survie. Œuvres de Dieu, ces machines portaient néanmoins en elles quelque chose de desseins supérieurs. D'une certaine manière Samuel Fuller ne dit pas autre chose dans la bizarre fable qu'il a faite de *White Dog*.

On ne peut pas négliger en abordant ce film qu'il soit né de la rencontre provoquée (par un producteur : Jon Davison) entre un cinéaste désireux de tourner, à peu près n'importe quoi, et un récit désirant être filmé, par à peu près n'importe qui. La minceur du point de départ est en effet telle qu'on ne peut interpréter la démarche de Fuller que comme une lutte au corps à corps pour parvenir à extraire un thème d'un sujet aride. Et de ce point de vue *White Dog* est non seulement exemplaire mais magistral.

Je n'ai pas eu l'occasion de lire le récit de Romain Gary mais d'après ce qu'on peut en deviner, il semblait être bâti sur le patron traditionnel d'une nouvelle, une idée. La transposition d'un pareil texte au cinéma soulève accessoirement la question des rapports qu'entretient le film avec le romanesque. Dans ses deux dernières œuvres Fuller, conteur inépuisable, avait penché dans le sens d'une narration pléthorique. *Un pigeon mort sur Beethovenstrasse* et *The Big Red One* n'étaient pas seulement de véritables romans adaptés au cinéma mais semblaient contenir en germe la matière à une infinité de récits ; les idées s'y bouscullaient avec une générosité qui est caractéristique de l'approche de Fuller au cinéma. Pourtant si cette abondance



Kristy Mc Nichol avec son « white dog » dans le film de Samuel Fuller.

fascinait, elle n'en produisait pas moins des films qui souffraient d'être décentrés, d'être construits comme musicalement par fragments autonomes. *White Dog* paraît venir à temps pour remettre en mémoire cette idée de Hitchcock que le point de départ d'un film ne doit pas excéder la longueur d'une nouvelle. Traiter une seule situation, l'aborder sous toutes ses facettes, la pousser le plus loin possible permet ici à Fuller de forcer la matière des choses. Il n'y a pas de hiérarchie entre les thèmes, il n'y a pas de hiérarchie entre les films dès lors qu'ils touchent à un matériau humain. On sent Fuller tel le dresseur noir interprété par Paul Winfield, Keys : se fixant un but apparemment dérisoire et s'y engageant physiquement de tout son être, de toute son énergie afin de démontrer qu'au bout du combat il parviendra à en extraire une parcelle de vérité. Et il finit par l'arracher, comme Keys. Tout est dans tout, des valeurs métaphysiques dans un chien sans âme, une idée fulgurante dans une nouvelle de Romain Gary.

Quiconque a entendu Samuel Fuller raconter une histoire sait qu'il n'a pas son pareil pour tirer l'épique du prosaïsme d'une anecdote, pour transformer en fiction le fait le plus banal ; il fait sonner les noms propres, les dates, les lieux,

court-circuite les idées, glisse du détail à la métaphore avec une aisance acrobatique. C'est ce talent particulier qu'il met à contribution dans *White Dog* afin de transcender un prétexte sans ampleur. Il y a quelque chose de pictural dans la façon dont il construit d'abord ses thèmes en lignes de force, à la manière d'un bâti, pour ensuite ciseler chaque détail, l'amplifiant en une métaphore désormais portée par une structure sans faille. La scène est de nos jours dans un lieu anonyme, sans histoire, les hauteurs de Los Angeles : Fuller y habite. La comédienne Julie Sawyer (Kristy McNichol) est l'incarnation de cette société paisible, sans aspérités, clean, où le racisme est parfaitement anachronique et la tolérance une valeur primordiale. C'est chez elle que le cinéaste fait apparaître le chien blanc qui se dessine très vite comme la matérialisation des haines refouées sur lesquelles cette civilisation est construite. Par indices d'abord, puis par traits de plus en plus marqués, comme l'a fait Hitchcock dans *Les Oiseaux*, Fuller construit cette idée que sous la paix apparente une guerre souterraine oppose l'homme et ses instincts animaux, les blancs et les noirs, le bien et le mal. C'est de cette réalité parallèle que sort le chien blanc, Hans lorsque sur l'image noire qui suit le générique la voiture de Julie le heurte. Elle ne l'a pas vu apparaître, le spectateur non plus. Issu de l'obscurité il rencontre la comédienne comme s'il sortait d'une dimension autre pour pénétrer un univers qui lui est interdit. Là, isolé de son contexte, il devient le point de focalisation d'un péché originel, d'un mal diffus qu'il porte inconsciemment en lui comme un message venu du passé, de loin, de profond. Hans, est un « alien » perdu au cœur même de la paisible bonne conscience californienne, et qui d'instinct n'aura de cesse de réintégrer son univers. Julie l'y suivra comme Alice suit le Lièvre de Mars et découvrira, immédiatement proche, l'envers du décor. Le chien révèle cette étroite marge qui sépare la civilisation de la sauvagerie, il fait apparaître dans les détails les plus anodins la crainte perpétuelle que tout s'inverse : dans l'appréhension d'un Noir conduisant de nuit une arroseuse municipale, dans la présence sur un plateau de cinéma d'une seule et unique femme noire, visiblement mise là en tant que telle : l'intruse. Jusqu'à l'église dont il fait apparaître l'engagement en découvrant un vitrail, représentation de Saint François d'Assise et de *l'équilibre* entre l'homme et la nature, faute de réconciliation possible. Tout apparaît limpide, l'arrivée du camion de la fourrière après sa tournée quotidienne est traitée comme s'il s'agissait de prisonniers de guerre, quant au bâtiment lui-même il est décrit avec insistance comme un camp d'extermination.

La représentation d'un mal incernable, refoulé, invulnérable est souvent proche de ces êtres abstraits qui depuis *Halloween* ont fait les choux gras du cinéma d'épouvante américain. Tout ce qui concerne les randonnées nocturnes du chien criminel prend une tonalité de fatalité aveugle qui ne peut qu'évoquer les meurtres de psychopathes urbains rasant les murs, longeant les trottoirs, accrochant parfois les faibles lumières de réverbères

avant de se fixer sur le promeneur innocent. La force du film de Samuel Fuller est d'inscrire ce mal dans un système et de s'obstiner à le définir d'abord, l'isoler ensuite. En effet, comme dans le film de William Friedkin, il est nécessaire de découvrir la nature de la possession pour pouvoir ensuite se tourner vers l'exorciste. Dès lors que Julie sait que Hans est un chien blanc, son itinéraire la conduira droit au seul détenteur du savoir, au seul récipiendaire du message que porte l'animal. Car, comme le personnage de Linda Blair, il est dès lors posé que le chien, foncièrement innocent, n'est que l'enveloppe dans laquelle on a déposé un mal qui est à la fois isolable et extractible. En somme, le chien est-il naturellement bon, et si oui est-ce la société qui le corrompt ? Hans, devenu prisonnier de guerre, servira de cobaye à un dresseur idéologique, de la même façon que les prisonniers américains au Nord-Vietnam furent l'objet d'expériences de déprogrammation. Dans un refuge transformé en ring de boxe, en arène, en laboratoire, au milieu de rien, dans un désert qui est une absence de paysage, Keys met l'animal, met la nature, à l'épreuve de nos valeurs morales : Hans a été éduqué dans le racisme, il a vécu pour le racisme, en admettant qu'on puisse l'arracher de lui, que restera-t-il de son être ? Un chien moral, une nature morale correspondant au rêve de l'homme, au vitrail de Saint François d'Assise ? Non. Par bonheur l'être n'est pas réductible à des valeurs humaines et le racisme n'est que la canalisation anecdotique d'une violence primale, lui aussi est civilisation.

Le mal n'est pas qu'une valeur négative puisque toute société ne peut être construite que sur la dialectique. Ne compte que la lutte, ne compte que l'espoir de vaincre et n'existent que des compromis individuels arrachés par l'obstination, comme Keys en donne la preuve. Comprendre la simple nature des passions humaines est déjà un grand pas ; vouloir les corriger, les réformer — au nom de quoi, au juste ? — est vain. Car si la morale doit guider l'existence, la croyance en elle est ignorance puisque le salut ne peut être collectif.

Réalisant cette fable avec une maîtrise visuelle qu'on admire bouche bée et qui ne peut naître que de quarante ans de pratique du meilleur cinéma, Samuel Fuller fait claquer un éclair dans le ciel bleu du cinéma californien. D'abord parce qu'il montre à une industrie dont le professionnalisme est le dernier retranchement ce que c'est que de *réellement savoir* tourner une séquence. Ensuite parce qu'il démontre aux jeunes exécutives tout pétris de bonne conscience et qui jouent à se faire croire qu'ils produisent des films aux sujets audacieux, qu'aujourd'hui encore plus qu'hier si l'on veut tenir un réel propos au cinéma c'est en contrebande qu'il faut le faire passer, là où la vigilance des défenseurs du bon goût et des bonnes manières est en veille. Et à ce jeu-là, il est agréable de savoir qu'à Los Angeles il y a un Samuel Fuller qui, à soixante-dix ans, est plus fort que tous les producteurs réunis.

Cahiers du Cinéma

Olivier Assayas