

ROBERT MULLIGAN

Du silence et des ombres



L'AVANT FILM

L'affiche	1
La nuit éclairée	
Réalisateur & Genèse	2
Robert Mulligan ou la redécouverte d'un cinéaste discret	

LE FILM

Analyse du scénario	5
De l'enfance à l'âge adulte	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Des oiseaux et des hommes	
Mise en scène & Signification	10
Un style entre classicisme et modernité	
Analyse d'une séquence	14
Extérieur nuit	
Analyse d'une séquence	16
Extérieur jour	

AUTOUR DU FILM

Harper Lee et Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur	18
Panorama d'un genre cinématographique : l'Americana	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Remerciements : Lost Films.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2013.

SYNOPSIS

Maycomb, Alabama, en 1932. Avocat de profession, Atticus Finch élève seul son fils Jem, dix ans, et sa fille Scout, six ans. Sous la chaleur du soleil estival, les enfants rencontrent Dill, un jeune garçon en vacances qui devient leur compagnon de jeu. L'occupation favorite du trio consiste à s'approcher de la maison voisine pour y guetter l'apparition de Boo Radley, le « croque-mitaine » de Maycomb selon une légende urbaine. Les enfants n'ont que faire des avertissements de leurs aînés. Une nuit, ils s'aventurent dans le jardin des Radley mais une ombre portée sur la véranda vient à bout de leur témérité. Des événements inexplicables attirent bientôt leur attention : la salopette de Jem accrochée au grillage du potager et abandonnée pendant l'escapade nocturne est retrouvée soigneusement pliée ; un arbre recèle dans son tronc des objets précieux offerts à la vue des enfants. La fin de l'été sonne la rentrée des classes pour Jem et Scout. Dans les rues de la ville, le procès de Tom Robinson accusé d'avoir violé Mayella Ewell est sur toutes les lèvres. Atticus, qui a accepté de le défendre, butte contre l'hostilité des habitants qui n'entendent pas qu'un Blanc prenne fait et cause pour un Noir : Bob Ewell, le père de la victime, s'attaque personnellement à l'avocat tandis qu'une expédition punitive s'organise pour lyncher l'accusé. Lorsque débute le procès, Atticus parvient pourtant à démontrer son innocence ; mais le verdict du jury déclare Tom coupable. L'espoir d'une instance en appel est anéanti lorsqu'Atticus apprend que son client a été abattu alors qu'il tentait de s'évader. Au soir d'Halloween, Jem et Scout sont attaqués par un individu dans la forêt, avant qu'un second ne les défende et rapporte le corps inconscient de Jem à la maison. Scout découvre le visage de son protecteur, Boo Radley. Alerté par l'incident, le shérif apprend à Atticus la mort de l'agresseur qui n'est autre que Bob Ewell ; mais il choisit d'ignorer délibérément le crime de Boo. Scout raccompagne enfin Boo jusque chez lui.

L'AFFICHE

La nuit éclairée

Au premier plan, un homme domine par sa taille deux enfants dont les têtes émergent d'une surface obscure dessinée à grands traits, comme la marque d'un feutre noir sur un cahier d'école. L'œil est d'emblée attiré par le contraste des couleurs opposant le jaune de la lumière sur le visage de l'adulte, le bleu du soir réservé aux enfants, et le noir de la nuit qui menace de les englober. Un autre contraste s'établit entre l'allure respectable de l'homme vêtu d'un complet cravate et la carabine qu'il tient entre ses mains. La paire de lunettes qu'il porte sur son front, maintenue au-dessus des sourcils pour ne pas altérer son champ de vision, conviendrait davantage au rat de bibliothèque qu'à l'amateur de parties de chasse ; mais rien sur l'affiche ne dit qu'il ne sache pas se servir de son arme. Debout, face à un adversaire invisible, l'homme brandit son fusil en signe de défense tandis que la lumière du jour éclairant son visage assure à ses intentions une visée morale. Mais quel est l'ennemi ? Sur le fond uniformément noir d'où se détachent les deux enfants figure, presque au pied de l'arbre, une silhouette en ombre portée sur le sol... Le jaune, le bleu et le noir imprègnent également le second plan de l'affiche : le premier est attribué comme il se doit au soleil, le deuxième à une maison et ses alentours, et le troisième à un arbre au tronc noueux surmonté d'une cabane. Le paysage dépeint suggère la cohabitation du monde de l'enfance (la cabane) et de celui des adultes (la maison) mais le jeu de couleurs qui le compose ne manque pas d'interroger : si le jaune figure le jour, le bleu le soir, et le noir la nuit, comment expliquer leur présence au sein d'une même représentation ? La réponse est peut-être à chercher sur un plan symbolique. Le Bien (la lumière) et le Mal (la nuit) s'affrontent, mais de cette dualité naissent les ombres, mystérieuses par leur incertitude.

Écrit en lettres jaunes, *Du silence et des ombres* est la traduction infidèle du titre original figurant au-dessous en lettres capitales bleues et entre parenthèses : *To Kill a Mockingbird*, un roman



de Harper Lee dont le scénariste Horton Foote a assuré l'adaptation cinématographique et pour laquelle il reçut un Oscar. Le graphisme et les couleurs de l'affiche ne pouvaient pas mieux correspondre à un tel titre français. Parmi les autres statuettes obtenues, celle de la meilleure direction artistique annonce un film où la photographie et les contrastes d'ombres et de lumière joueront un rôle prépondérant. Gregory Peck, qui prête ses traits à l'homme armé et dont le nom est mentionné en haut de l'affiche, a quant à lui reçu la récompense de la meilleure interprétation masculine. En bas de l'affiche figurent les noms des autres acteurs, celui du compositeur Elmer Bernstein, du producteur Alan J. Pakula ainsi que du metteur en scène Robert Mulligan.

PISTES DE TRAVAIL

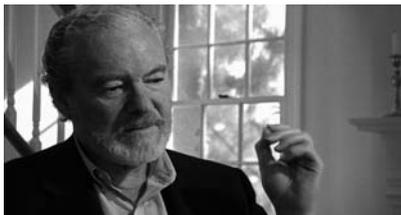
- Sur quoi insiste le dessin ? Le nom de l'acteur principal (Gregory Peck) isolé du reste de l'équipe en haut de l'affiche et son effigie rendue plus évidente par la couleur jaune obéissent aux conventions du *star system* hollywoodien – le film est produit par la firme américaine Universal dont le logo figure en bas à gauche de l'affiche.
- Montrer comment l'affiche repose sur une série de contrastes que renforce la juxtaposition des deux termes du titre français : lumière (jaune)/obscurité (noire), enfance (cabane)/âge adulte (maison), civilisation (lunettes, costume cravate)/violence (carabine), etc.
- La marque au feutre noir d'où se détachent les enfants n'apparaît-elle pas dans une scène du film ? (séq. 1). Mettre en relation l'esthétique du générique et le graphisme de l'affiche.

RÉALISATEUR GENÈSE

Robert Mulligan ou la redécouverte d'un cinéaste discret

Filmographie

- 1957 *Prisonnier de la peur*
(*Fear Strikes Out*)
- 1960 *Les Pièges de Broadway*
(*The Rat Race*)
- 1961 *Le Roi des imposteurs*
(*The Great Impostor*)
Le Rendez-vous de septembre
(*Come September*)
- 1962 *L'Homme de Bornéo*
(*The Spiral Road*)
Du silence et des ombres
(*To Kill a Mockingbird*)
- 1963 *Une certaine rencontre*
(*Love With the Proper Stranger*)
- 1965 *Le Sillage de la violence*
(*Baby the Rain Must Fall*)
- 1966 *Daisy Clover* (*Inside Daisy Clover*)
- 1967 *Escalier interdit*
(*Up the Down Staircase*)
- 1969 *L'Homme sauvage*
(*The Stalking Moon*)
- 1971 *The Pursuit of Happiness*
(inédit en France)
Un été 42 (*Summer of '42*)
- 1972 *L'Autre* (*The Other*)
- 1974 *Nickel Ride* (*The Nickel Ride*)
- 1978 *Les Chaînes du sang*
(*Bloodbrothers*)
- 1979 *Même heure l'année prochaine*
(*Same Time, Next Year*)
- 1983 *Kiss Me Goodbye*
(inédit en France)
- 1988 *Clara's Heart* (inédit en France)
- 1991 *Un été en Louisiane*
(*The Man in the Moon*)



Alan J. Pakula, producteur et ami.



Robert Mulligan et Mary Badham (tournage).

Né le 23 août 1925 à New York et mort le 20 décembre 2008 à Lyme, dans le Connecticut, Robert Mulligan appartient à la génération des réalisateurs ayant renouvelé le cinéma américain au début des années soixante. Son œuvre, qui compte une vingtaine de films dont deux succès critique et public importants (*Du silence et des ombres* en 1962 et *Un été 42* en 1971), n'a pourtant pas connu la notoriété acquise par quelques-uns de ses contemporains. Figure discrète de la production hollywoodienne, contraint par les studios d'interrompre son activité pour le grand écran après un premier film n'ayant pas rencontré le succès escompté (*Prisonnier de la peur*, 1957), Mulligan est à la recherche d'un ton et d'un style personnels que son incursion dans le genre comique – *Le Roi des imposteurs* et *Le Rendez-vous de septembre* en 1961 – l'empêche un temps de trouver¹. Sa carrière commence véritablement l'année suivante avec *Du silence et des ombres*, produit par son ami Alan J. Pakula. Le film est récompensé aux Oscars et assoie la renommée du roman original de Harper Lee, ainsi que celle du tandem Pakula/Mulligan. De leur association naîtront cinq autres longs métrages considérés aujourd'hui comme les plus grandes réussites de son auteur : *Une certaine rencontre* (1963), *Le Sillage de la violence* (1965), *Daisy Clover* (1966), *Escalier interdit* (1967) et *L'Homme sauvage* (1969). L'apport de Pakula sur le travail de Mulligan a été essentiel, le cinéaste reconnaissant lui-même l'influence de son producteur sur l'élection des sujets et les choix esthétiques de chaque film. Pourtant, force est de constater que le style et les thèmes chers à Mulligan se manifesteront plus tard dans *Un été 42* (1971), *L'Autre* (1972) ou encore *Un été en Louisiane* (1991). À l'inverse, les films réalisés par Pakula (*Klute*, 1971) ; *À cause d'un assassinat*, 1974 ; *Les Hommes du président*, 1976) n'entreprendront que peu de liens avec ses productions. Gérard Legrand conclue à ce propos : « Si l'influence de Pakula [...] sur les meilleurs films [de Mulligan] est indiscutable, ce n'est pas dans l'ordre du style : celui de Pakula en diffère du tout au tout »².

Jeunesse et formation

Élevé par une mère d'origine française, anglaise et allemande et un père en partie français et irlandais, Robert Mulligan est influencé dès sa jeunesse par le mélange culturel dont est imprégnée sa famille. Au contact de la communauté italo-américaine très représentée dans le Bronx, il apprend à parler italien et développe un goût précoce pour l'écriture et les disciplines artistiques. Après des classes primaires à la



Un été 42.

Public School 71 du quartier, il obtient à quatorze ans une bourse du New York Art Institute qu'il doit refuser, contraint de gagner sa vie pour venir en aide à sa famille modeste. C'est à cet âge que le jeune Robert se découvre une passion pour la religion : « Je voulais être missionnaire et sauver le monde à cheval ou sur une mobylette. À treize ou quatorze ans j'avais lu un livre de John Farrow, *Damien the Loper* qui m'avait tellement plu que j'ai dû le relire dix fois et le père Damien était devenu pour moi un héros mythologique que je voulais imiter »³. Poursuivant ses études secondaires à la St Anne's Academy, dans l'East End, il entre à dix-sept ans chez les séminaristes de l'Ordre de Maryknoll, mais abandonne sa vocation religieuse deux ans plus tard, peu intéressé par la théologie. Une autre raison explique ce retournement : « je me suis rendu compte que je ferais un très mauvais prêtre : j'étais trop attiré par les femmes ! Et j'avais compris que j'essayais de vivre une histoire que je m'étais forgée »⁴. Si l'expérience du séminaire s'avère insatisfaisante, Mulligan garde pourtant un vif intérêt pour les mythes et symboles de la religion chrétienne : des films comme *Du silence et des ombres* ou *L'Autre* en portent nettement la marque.

L'entrée des États-Unis dans le conflit mondial bouleverse les projets du jeune homme. Ce dernier, qui a quitté le séminaire, est incorporé dans la Marine comme radio. Une nouvelle voie s'ouvre devant lui après la guerre : séduit par l'idée de devenir journaliste, il travaille six mois au *New York Times* et s'imagine correspondant à l'étranger sous les traits de ses acteurs favoris. La réalité du métier se révèle en deçà de ses attentes, mais ne le dissuade pas pour autant de s'inscrire à l'Université Fordham de New York en littérature et journalisme où il consacre sa deuxième année d'études aux activités du Département Radio. Fort de cette nouvelle expérience, Mulligan obtient un poste de coursier dans ce qui deviendra l'une des principales chaînes de télévision du pays, la Columbia Broadcasting System (C.B.S). Nouveau médium dans le secteur de l'information et du divertissement, la télévision est à la recherche de jeunes talents désireux d'affûter leurs compétences artistiques dans les domaines de l'écriture, de la technique et de la mise en scène. Au contact de collaborateurs – et futurs cinéastes – ayant pour nom Arthur Penn, Sidney Lumet ou John Frankenheimer, Mulligan apprend vite. Assistant de Robert Stevenson, il réalise à vingt-quatre ans sa première émission pour la série *Suspense*, diffusée au rythme d'un épisode par semaine sur la chaîne pendant plusieurs années. D'autres titres suivent bientôt : *The Philco Goodyear Playhouse* pour la National Broadcasting Company (N.B.C), *Playhouse 90*, *Studio One* ou encore *Alcoa Goodyear*. Au sein de la production télévisuelle, la marge de liberté des réalisateurs débutants reste souvent étroite mais la constance et la ténacité de Mulligan lui permettent d'exercer de nouvelles responsabilités où s'exprime son goût pour la littérature : « Parfois je pouvais



L'Autre.

choisir mon sujet entre deux ou trois scénarios que l'on me proposait. Cela venait d'arrangements avec d'autres metteurs en scène. [...] Plus tard j'ai pu proposer des adaptations où j'avais envie d'expérimenter, comme *Le Conte des deux villes* de Dickens ou un roman de Maugham [ndlr : *The Moon and Sixpence*] »⁵. C'est au cours de ses premières années d'activité à la télévision qu'il rencontre l'écrivain Horton Foote, qui deviendra son ami et scénariste sur *Du silence et des ombres* et *Le Sillage de la violence*.

Du silence et des ombres : de l'écrit à l'écran

Connu aux États-Unis sous son titre original, *To Kill a Mockingbird* [trad. : *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*], *Du silence et des ombres* est l'adaptation du roman de Harper Lee publié en 1960 et lauréat du prix Pulitzer l'année suivante. Le livre, qui a reçu les louanges de la critique américaine, rencontre un succès naissant en librairie. Mulligan évoque la genèse du projet : « Des amis d'Alan J. Pakula avaient lu le livre, pendant que j'étais en train de monter *Le Rendez-vous de septembre*. Ils me dirent de le lire tout de suite. À ce moment-là, Pakula était à New York, moi à Los Angeles, lui réticent, moi emballé. On a quand même réuni nos économies pour bloquer les droits du bouquin, et on a réussi à le faire juste avant qu'il ne devienne un *best-seller* »⁶. Il faut dire que les préoccupations du cinéaste sont en phase avec l'atmosphère du roman original. Enfant du Bronx et New-yorkais dans l'âme, celui-ci est fasciné par le Sud des États-Unis bien qu'il n'y ait jamais vécu et entretient une affinité certaine avec la littérature de cette région – William Faulkner, dont il a adapté plusieurs œuvres à la télévision dans les années cinquante, est l'un de ses écrivains de chevet. Horton Foote, qui a grandi au Texas, apporte à l'écriture du scénario sa connaissance intime des lieux et de la vie sudistes, à l'époque où se déroule le récit. Son adaptation se révèle en tout point fidèle à l'esprit et à la lettre du livre de Harper Lee, que la romancière considérera comme « l'une des meilleures traductions jamais réalisées de l'écrit à l'écran »⁷.

Un autre aspect du roman suscite l'intérêt de Mulligan : Jem et Scout, les protagonistes de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, sont des enfants. *Prisonnier de la peur*, le premier long métrage du réalisateur pour le cinéma, relatait la relation conflictuelle d'un père et de son fils, un jeune joueur de baseball interprété par Anthony Perkins. Dans *Le Sillage de la violence*, un enfant est le témoin des malheurs qui s'abattent sur ses parents joués par Steve McQueen et Lee Remick. *L'Homme sauvage* met en scène un petit garçon pourchassé par son géniteur, le redoutable Salvaje. *Un été 42* est la chronique d'un amour adolescent entre le jeune Hermie et Dorothy, de quinze ans son aînée. Interrogé à la sortie française de *L'Autre* sur son attirance pour le monde de l'enfance et de l'adolescence, le cinéaste précise

un thème essentiel de sa filmographie : « cela m'intéressait de montrer comment le monde apparaît aux yeux des enfants, ce qui leur arrive et l'honnêteté avec laquelle ils peuvent regarder les choses, ce que je leur envie. Quand j'étais très jeune, je lisais beaucoup James, Isak Dinesen⁸ et les livres de ce genre [...] »⁹. Sur le plateau, un soin particulier est accordé à la direction de Mary Badham, Phillip Alford, John Megna et Steve Condit, les enfants incarnant Scout, Jem, Dill et Walter Junior. Le choix de Gregory Peck pour le rôle d'Atticus Finch fut heureux pour Mulligan qui loua les qualités humaines de l'acteur en plus de son talent : « Il s'occupait des enfants, jouait avec eux, leur apprenait les échecs, mangeait avec eux, les aidait à sentir l'histoire. Il fut en tout point mon alter ego dans le travail avec les gosses. C'est un homme merveilleux, un bon père, d'une grande gentillesse et d'une grande dignité »¹⁰. L'entente est si forte que le cinéaste fera de nouveau appel à Peck au moment de *L'Homme sauvage*, un film qui entretient certains points communs avec *Du silence et des ombres* (cf. Mise en scène et Significations p. 10).



Gregory Peck et Mary Badham sur le tournage.

Un cinéaste à contre-courant

Du silence et des ombres sort sur les écrans américains à la fin de l'année 1962 et devient rapidement un succès. Nommé huit fois à la cérémonie des Oscars, il remporte trois statuettes : celle de la meilleure interprétation masculine (Gregory Peck), celle de la meilleure direction artistique (Oliver Emert, Alexander Golitzen, Henry Bumstead) et celle du meilleur scénario adapté d'une œuvre originale (Horton Foote). La réputation du cinéaste et de son producteur semble définitivement installée après l'échec de leur première collaboration (*Prisonnier de la peur*) et leur œuvre une période d'activité intense au cours de laquelle Mulligan aborde plusieurs genres, du drame réaliste (*Le Sillage de la violence*, *Escalier interdit*) au film fantastique (*L'Autre*) en passant par le « film sur Hollywood » (*Daisy Clover*) et le western (*L'Homme sauvage*). Une indifférence polie accompagne pourtant la sortie de ces films, certains faisant parfois l'objet d'une véritable méprise de la part de la critique. Le méchant de *L'Homme sauvage*, un Indien apache lancé dans une expédition meurtrière, attire même les soupçons de racisme sur le réalisateur, oubliant au passage que Mulligan avait signé sept ans auparavant, avec *Du silence et des ombres*, un plaidoyer contre la ségrégation raciale. À une époque où triomphe la vision violente et contestataire du Nouvel Hollywood, l'inclination nostalgique et sentimentale dont fait montre le cinéaste l'inscrit à contre-courant des modes et ne lui permet pas toujours de faire entendre sa voix au sein de la production cinématographique,

et ce malgré le succès d'*Un été 42*. Andrew Sarris résume en quelques mots lapidaires les reproches qu'une certaine critique universitaire adresse à Mulligan : « Sa manière est sans accent, sans personnalité et sans implication »¹¹.

Si la formule paraît aujourd'hui injuste, elle éclaire toutefois le malentendu qui entoure depuis longtemps l'œuvre de Mulligan. Le manque de « personnalité » et d'« implication » que déplore Sarris vient de ce que le cinéaste ne s'est lui-même jamais considéré comme un auteur, préférant déléguer l'écriture de ses films à des scénaristes de métier. Mais ce retrait apparent ne doit pas laisser conclure à l'absence d'une vision, d'une forme et d'un style qui lui sont propres. Revendiquant l'influence de John Ford, Howard Hawks et Alfred Hitchcock, Mulligan a compris que la signification d'un film n'était pas assujettie à celle de son scénario, mais bien à celle de sa mise en scène. Or celle-ci ne peut uniquement se résumer – comme on pourrait trop souvent le croire – au travail de direction des acteurs. Elle est aussi, et surtout, une mise en forme magistrale d'un espace et d'une unité temporelle que permet sa maîtrise du langage et de la technique cinématographiques. Une tâche essentielle qui incombe à tout cinéaste véritable. Dès lors, les films de Robert Mulligan, s'ils semblent à première vue conformes aux canons de la production hollywoodienne, appellent désormais une nouvelle lecture, sensible, attentive et débarrassée des jugements préconçus de l'histoire officielle du cinéma américain.

1) « Je considère cette période comme transitoire dans ma carrière, une période d'enseignement. Il y avait aussi la tentation de tenir une gageure : celle de travailler, et le mieux possible, sur des films de commande. » : Robert Mulligan, entretien avec Michel Grisolia, *Cinéma 73*, n°72, janvier 1973, p. 76.

2) Gérard Legrand, *Cinéma*, Stock, 1979.

3) Robert Mulligan, entretien avec Michel Ciment, *Positif* n°146, janvier 1973, p. 36.

4) *Ibid.*

5) *Ibid.*, p. 35.

6) Entretien avec Michel Grisolia dans *Cinéma 73*, n°72, janvier 1973, p. 76.

7) *New York Times*, 30 janvier 2006.

8) *Ce que savait Maisie* (1897) est un roman de Henry James adoptant le point de vue d'une petite fille. Isak Dinesen est le nom de plume de Karen Blixen, auteur, entre autres, de *La Ferme africaine* (1937) adapté à l'écran par Sydney Pollack (*Out of Africa*, 1985).

9) *Positif*, n°146, janvier 1973, p. 31.

10) *Ibid.*, p. 38.

11) Andrew Sarris, *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*, De Capo Press, 1996, p. 134.



Anthony Perkins et Norma Moore : *Prisonnier de la peur*.



ANALYSE DU SCÉNARIO

De l'enfance à l'âge adulte

Adaptation fidèle de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, *Du silence et des ombres* reprend la structure bipartite du roman de Harper Lee en proposant deux intrigues dans un même scénario. À l'histoire des enfants et de leur fascination pour Boo Radley succède celle d'Atticus engagé dans la défense de Tom Robinson. Distinctes par leur atmosphère, ces histoires n'en demeurent pas moins complémentaires par les thèmes, motifs et situations développés dans chaque segment. De leurs correspondances émerge une troisième intrigue synthétisant les enjeux des deux premières.

Un conte fantastique

Jem, Scout et Dill n'ont qu'une idée en tête : rencontrer Boo Radley, décrit par la rumeur locale comme le croque-mitaine de Maycomb (5). Le film est ponctué par leurs tentatives de s'approcher de la maison voisine : la première fois lorsque Jem contraint Scout à s'introduire dans un pneu qui la conduit jusqu'au perron (9), la seconde lorsque le trio pénètre dans le jardin potager des Radley (11). La nuit, avec ses ombres inquiétantes, ses formes indistinctes et ses bruits environnants participe de l'atmosphère fantastique des séquences qui se déroulent toujours en l'absence des adultes. Elle justifie du même coup l'hésitation essentielle à un tel registre : les enfants ont-ils vu ou rêvé les phénomènes qui se sont produits sous leurs yeux ? Le tronc d'arbre où Jem découvre les objets précieux (16, 18) assure le basculement de l'intrigue et le passage de Boo du rôle d'épouvantail à celui d'ange gardien (33). Une nouvelle figure de la terreur – cette fois-ci bien réelle – se substitue alors à la sienne : Bob Ewell et sa violence exercée contre Atticus (15, 31). Surgissant à l'improviste devant la maison des Robinson comme un diable en boîte, Ewell est associé dans ces deux séquences au fond de forêt figurant derrière lui ; et ce n'est pas un hasard si, à la séquence 32, celui-ci agresse Jem et Scout dans un bois, lieu archétypique de la peur et du danger dans les contes pour enfants. Un autre élément précise la dimension fantastique de l'intrigue : la scène se déroule le soir d'Halloween.

Une chronique réaliste

Située dès la deuxième séquence dans son cadre spatial et temporel par la voix off de la narratrice, l'action du film se déroule sur un peu plus d'un an, de l'été 1932 (2) au dernier jour d'octobre de l'année suivante (32). Le passage du temps, le retour des saisons, les caractéristiques psychologiques et sociologiques des habitants de Maycomb ainsi que l'authenticité des lieux filmés sont retranscrits avec une précision telle qu'il est permis de voir, à travers l'œuvre de Mulligan, une chronique réaliste du Sud des États-Unis pendant la Grande Dépression. Le procès qui oppose Tom Robinson à sa prétendue victime est assurément l'événement majeur de cette chronique. Annoncée à la séquence 8 lorsque le juge Taylor confie à Atticus la défense de l'accusé, relancée un an plus tard lors du transfert de Tom à la prison du comté (20),



l'affaire ne semble pas émouvoir dans un premier temps Jem et Scout, trop jeunes pour en saisir les tenants et aboutissants et trop occupés à épier leur voisin pour y accorder de l'importance. Ce n'est qu'au cours de l'instruction que les enfants prendront finalement conscience de la gravité de la situation et de la stature héroïque de leur père.

Un récit initiatique

Empruntée à la structure narrative du roman de Harper Lee, la voix off de Scout qui scande par six fois le film (2, 13, 17, 20, 32 et 35) n'apporte pas seulement un complément d'information aux dialogues. Elle rappelle surtout par ses interventions l'écart d'âge qui sépare la narratrice adulte de celle qui n'était qu'une enfant au moment des faits. Ce hiatus entre ce qui est dit et ce qui est montré fonde le scénario du *Silence et des ombres* et éclaire aussi, par endroits, sa mise en scène. Il signale la dimension nécessairement subjective de l'expérience enfantine qui porte sur les êtres et les choses un regard partiel et partiel. Une expérience que l'adulte se doit de rationaliser en révélant le sens caché. Dès lors, il ne saurait y avoir opposition mais, à l'inverse, complémentarité entre le conte fantastique et la chronique réaliste, le premier appartenant au monde de l'enfance, le second à celui des adultes. Dans ce contexte, Atticus occupe une fonction d'intermédiaire : il est celui qui, par sa sagesse, permet aux enfants d'accéder à l'âge de raison. Le film de Mulligan, dont le scénario a écarté du roman original toutes les scènes se déroulant dans la salle de classe de Miss Caroline, insiste à deux reprises sur la relation pédagogique qui unit l'avocat et sa fille : les séquences, qui prennent pour cadre la véranda de la maison, montrent Atticus inculquant à Scout les enseignements élémentaires, l'utilité de faire des compromis dans la vie (13) et l'interdiction d'avoir recours à la violence (17). De la même façon, la plaidoirie d'Atticus au terme du procès ne vise pas seulement à innocenter son client devant le jury mais surtout à alerter les consciences des citoyens sur l'injustice de la ségrégation raciale (28). Ainsi, *Du silence et des ombres* se présente en définitive comme un récit d'apprentissage symbolisant la perte d'une innocence enfantine dont le regard rétrospectif de la narratrice cimentera ici le souvenir. Une œuvre majeure, tant sur papier que sur pellicule, dont la portée didactique explique sans doute pourquoi celle-ci figure depuis plusieurs décennies au programme des écoles américaines.



PISTES DE TRAVAIL

- Écrit à la première personne du singulier, le roman original de Harper Lee fait de Scout la narratrice et l'un des personnages principaux de l'histoire. Le film inclut son point de vue en voix off à plusieurs reprises dans le cours du récit. Cependant il contient une séquence où ne figure pas la petite fille (séq. 16, cf. Analyse de séquence p. 14). Insistez sur ce double point de vue qui parcourt le film : tantôt celui de Scout, tantôt celui d'une caméra omnisciente qui s'extrait du souvenir de la narratrice.
- Quels sont les « motifs et situations » communs au conte fantastique et à la chronique réaliste ? Si Boo et Tom Robinson figurent les « oiseaux moqueurs » de chaque segment, qu'en conclure sur le thème général du film ?

Découpage séquentiel

1 – 0h00'00

Générique. Deux mains découvrent le contenu d'une cassette.

2 – 0h02'50

Présentation de la ville de Maycomb en 1932. C'est l'été et Jean Louise, surnommée Scout, a six ans. M. Cunningham apporte un sac de noix à la famille Finch.

3 – 0h05'28

Jem est perché sur un arbre, dans une cabane. Présentation de Miss Maudie, la voisine.

4 – 0h06'53

Les enfants font la connaissance de Charles Baker Harris, alias Dill. Entrée en scène de Calpurnia, la gouvernante.

5 – 0h08'30

Jem raconte à Dill l'histoire de Boo Radley, qui habite la maison d'à côté. Tante Stephanie arrive à l'improviste et surprend son neveu.

6 – 0h10'40

Scout est sermonnée par la vieille Mlle Dubose. Atticus, qui revient du travail, flatte la voisine pour qu'elle en oublie ses reproches.

7 – 0h12'40

À la nuit tombée, Atticus et sa fille discutent dans la chambre à coucher. Scout n'a pas de souvenir de sa mère, décédée lorsque la petite fille avait deux ans.

8 – 0h15'46

Discussion entre Atticus et le Juge Taylor sous le porche. Ce dernier demande à l'avocat de défendre Tom Robinson.

9 – 0h17'20

Jem, Scout et Dill veulent s'approcher de la maison des Radley. Scout s'introduit dans un pneu et roule en direction du perron.

10 – 0h19'22

Les enfants se rendent au tribunal. Jem et Scout font la courte échelle à Dill qui épie ce qu'il se passe à l'intérieur du prétoire. Atticus les congédie. Première confrontation avec M. Ewell, le père de la victime.

11 – 0h22'43

Nouvelle tentative de s'approcher de la maison des Radley depuis le jardin potager. Une ombre portée sur le mur effraye les enfants et entraîne leur fuite. En passant sous le grillage, Jem accroche sa salopette. Scout attend son frère qui est parti la rechercher quand un coup de feu retentit : M. Radley a tiré sur un rôdeur.

12 – 0h31'18

Premier jour d'école pour Scout, qui porte pour l'occasion une nouvelle robe. À la récréation, Scout se bat avec le petit Walter Cunningham.

13 – 0h34'40

Walter Cunningham Jr. est invité à la table des Finch pour le dîner. Atticus raconte aux enfants l'avertissement qu'il reçut de son père de ne jamais tirer sur les « oiseaux moqueurs ». Scout fait une réflexion sur la façon dont Walter Jr. verse du sirop dans son assiette et est priée de quitter la table. Sous le porche, Atticus apprend à Scout l'utilité de faire des compromis dans la vie.

14 – 0h39'35

Atticus abat à la carabine un chien enragé, sous le regard stupéfait de Jem.

15 – 0h42'30

Atticus se rend chez Helen Robinson, l'épouse de Tom ; ses enfants l'accompagnent. Sur place, l'avocat apprend à Helen que le procès a été reporté. M. Ewell intervient et insulte Atticus. De retour chez eux, Atticus propose à Cal de la raccompagner en voiture.

16 – 0h46'40

Assis dans le rocking chair, Jem est surpris par des bruits insolites. Il découvre une médaille dans une niche, creusée dans le tronc d'un arbre.

17 – 0h48'55

Bagarre à la récréation. Atticus interdit à sa fille de se battre, quelle qu'en soit la raison.

18 – 0h51'20

Jem et Scout trouvent deux figurines en bois sculptées à leur effigie dans la niche d'un tronc d'arbre. Ils tombent nez à nez avec le vieux Radley, qui comble le trou avec du ciment.

19 – 0h53'00

Dans la chambre à coucher, Jem révèle à sa sœur le contenu mystérieux d'une boîte qu'il garde secrètement avec lui.

20 – 0h55'47

Retour de l'été. Dill rend visite aux Finch. Jem apprend par son père que le procès de Tom Robinson débute le lendemain.

21 – 0h56'54

La rumeur court qu'une bande du village voisin d'Old Sarum veut lyncher Tom Robinson. Atticus récupère un lampadaire dans la remise et quitte la maison ; réveillés par le bruit, les enfants le suivent.

22 – 0h58'26

Atticus garde l'entrée de la prison où est incarcéré son client lorsque la bande d'Old Sarum arrive. Les enfants s'interposent. Scout s'adresse à M. Cunningham et lui demande de saluer son fils de sa part. Attendri, Walter convainc ses compères de rebrousser chemin. Les enfants rentrent finalement à la maison.

23 – 1h04'30

Ouverture du procès. Les enfants outrepassent l'interdiction d'Atticus de se rendre au tribunal. Sur place, ils suivent le Révérend Sykes et assistent à l'audience depuis le balcon.

24 – 1h06'31

Interrogatoire de Heck Tate, le shérif.

25 – 1h08'52

Robert Ewell est appelé à la barre. Croyant l'interrogatoire terminé, Ewell se lève avant qu'Atticus ne le fasse se rasseoir et lui pose à son tour les questions.

26 – 1h12'33

Mayella est appelée à la barre et donne sa version des faits. Lors du contre-interrogatoire d'Atticus, la victime s'empêtre dans ses contradictions.

27 – 1h19'20

Interrogatoire de Tom Robinson. Selon lui, Mayella

l'aurait embrassé de force avant qu'il ne prenne la fuite : en aucun cas il ne l'a violé. La partie adverse l'interroge à son tour.

28 – 1h27'58

Plaidoirie d'Atticus pour innocenter Tom devant les jurés. Son discours se transforme peu à peu en dénonciation de la ségrégation.

29 – 1h35'00

Au balcon, les enfants attendent que les jurés finissent de délibérer. L'audience reprend et le verdict tombe : Tom Robinson est déclaré coupable. Lorsqu'Atticus quitte le prétoire, les spectateurs du balcon se lèvent en silence en signe de respect.

30 – 1h39'14

Atticus apprend par le shérif que Tom Robinson a été abattu alors qu'il tentait de s'échapper. L'avocat décide alors de se rendre chez son épouse pour lui annoncer la nouvelle. Jem insiste pour l'accompagner.

31 – 1h43'30

Atticus apporte son soutien à la famille de Tom. Ewell intervient et crache au visage de l'avocat.

32 – 1h46'40

Jem et sa sœur se rendent à un spectacle pour la soirée d'Halloween. Sur le chemin du retour, ils sont agressés par une silhouette, avant qu'un autre individu ne prenne leur défense et rapporte le corps inconscient de Jem à la maison des Finch. Scout rentre en trombe chez elle et pleure dans les bras de son père.

33 – 1h53'14

Le Docteur Reynolds ausculte Jem. Le shérif Tate intervient et annonce la mort de Ewell, qui a agressé les enfants dans la forêt. Scout donne sa version des faits. Derrière la porte de la chambre se tient Arthur « Boo » Radley, protecteur de Jem et responsable de la mort de Ewell.

34 – 1h57'37

Sous le porche, Heck convainc Atticus de ne pas dénoncer Boo à la police. Scout approuve cette décision. Atticus remercie Boo d'avoir veillé sur ses enfants.

35 – 2h01'47

Scout raccompagne Boo jusqu'à sa maison puis rentre chez elle. Carton « Fin ».

Durée totale du film en DVD : 2h03'52

PERSONNAGES

Des oiseaux et des hommes

Véritable conte pour enfants ancré dans la réalité historique et sociale du Sud des Etats-Unis durant la Grande Dépression, *Du silence et des ombres* compose une galerie de personnages où l'inspiration autobiographique du roman de Harper Lee côtoie la part d'invention nécessaire à toute création. Si Atticus, Scout et Dill trouvent un écho dans la vie de l'écrivain, d'autres protagonistes (Boo Radley, Tom Robinson, Bob Ewell) occupent quant à eux une fonction symbolique qu'il convient de préciser pour mieux comprendre leurs implications dans l'intrigue.



Atticus Finch

Notable de Maycomb, Atticus Finch exerce le métier d'avocat au tribunal du comté où il est commis d'office. Sa sagesse, son charisme, sa générosité et son éducation l'imposent comme une figure d'autorité de la ville aux côtés du **Shérif Tate** et du **Juge Taylor** pour lequel il travaille. Protagoniste du film, le père de Jem et Scout n'en demeure pas moins une figure discrète de l'intrigue, relégué au second plan jusqu'au procès de Tom Robinson. Une scène du roman original suggère une interprétation possible du nom du personnage. Le mot « Finch » désigne en anglais la famille des oiseaux passereaux à laquelle appartiennent, entre autres, le serin et le pinson. Au cours de la séquence **13**, Atticus met en garde ses enfants de ne jamais tirer sur les oiseaux moqueurs, espèce jugée nuisible pour les récoltes mais pourtant inoffensive. Le conseil a valeur d'exemple mais surtout de métaphore. Les oiseaux moqueurs sont aussi, et peut-être surtout, ceux que la communauté a choisis pour victimes expiatoires : Boo Radley et Tom Robinson, ce dernier connaissant d'ailleurs un destin tragique. Atticus rejoint par bien des aspects le sort de ces deux personnages. Dans une société encline à la vindicte et au mépris des lois, la rigueur morale et le sens de la justice dont fait montre l'avocat ne sont plus considérés comme des atouts, mais tendent au contraire à le marginaliser. Les propos de Miss Maudie à Jem sont à cet égard révélateurs : « *En ce monde, certains hommes sont nés pour s'acquitter des tâches désagréables à notre place. Ton père en fait partie.* » (30).



Jem et Scout

Jeremy et sa sœur Jean Louise ont respectivement dix et six ans lorsque débute l'action du film. Élevés par leur père et la gouvernante **Calpurnia**, les enfants ne gardent qu'une image lointaine de leur mère, morte quatre ans auparavant dans des circonstances inconnues : pour seuls souvenirs, une montre offerte à Atticus par sa défunte épouse qui reviendra au garçon à sa majorité, une bague et un collier de perles pour la fille (7). Sans doute cette disparition explique-t-elle l'effronterie de Jem et Scout, toujours prêts à défier l'autorité des adultes et les recommandations de leur père qu'ils appellent par son prénom, accentuant ainsi leur détachement affectif. En la personne de **Dill**, un petit garçon de sept ans originaire du Mississippi et passant les vacances d'été à Maycomb chez sa tante, les enfants trouvent un compagnon idéal pour mener leurs expéditions nocturnes dans le jardin des Radley (11). Chef de bande auto-proclamé, Jem ne perd jamais l'occasion de rappeler à sa sœur la supériorité de son âge et les responsabilités qui incombent à tout aîné (18), mais n'hésite pas non plus à la laisser courir les premiers dangers. En véritable garçon manqué, Scout – son surnom signifie en anglais « éclaireur » –, s'adresse insolemment à la voisine (6), se faufile dans un pneu et se dirige vers la maison de Boo (9), joue des poings dans la cour de récréation (12, 17), s'immisce dans la conversation des adultes (22)... Autant de traits de caractère qui correspondent avec celui de Harper Lee – la personnalité du petit Dill fut quant à elle inspirée par celle de l'écrivain Truman Capote, ami d'enfance de la romancière.





Boo Radley

Arthur Radley est un personnage essentiel de l'intrigue bien qu'il n'apparaisse qu'à la toute fin du film (30). Décrit comme un géant aux dents esquinçées et à la figure balafrée (5) – l'onomatopée « Boo » qui lui sert de surnom retranscrit bien l'effroi qu'il suscite au sein de la communauté –, Arthur vit reclus dans la maison voisine de celle des Finch. Jem prend soin de mettre en garde Dill : « *Boo ne sort que la nuit quand t'es endormi et qu'il fait tout noir. Quand on se réveille la nuit, on l'entend. Une fois, je l'ai entendu gratter à notre porte grillagée...* » La réalité est pourtant bien éloignée de la légende colportée par les habitants. Caché dans un coin de la chambre de Scout, Boo arbore un visage juvénile qu'accentue la blondeur des cheveux et la douceur du regard, comme un enfant prisonnier dans le corps d'un adulte. Celui qui passait pour le croque-mitaine de Maycomb se révèle ange gardien, offrant tantôt à Jem et Scout des objets précieux qu'il dépose dans la niche d'un tronc d'arbre (16, 18), ou prenant la défense des enfants lorsque Bob Ewell les attaque dans la forêt (29).



Tom Robinson

Durant la première moitié du film, un mystère plane sur Tom Robinson : est-il réellement l'auteur du viol dont on l'accuse ? Rien dans les séquences qui précèdent le procès ne permet d'y répondre. L'embarras affiché par Atticus lorsqu'on lui confie sa défense suggère en tout cas la difficulté qu'une telle responsabilité représente pour l'avocat (8). Dans le village voisin d'Old Sarum, le transfert de Tom Robinson de la prison d'Abbottsville à celle du comté de Maycomb a tôt fait d'exacerber les tensions ; au mépris des lois, certains projettent même de se rendre devant sa cellule pour le lyncher (21). Les premières auditions des témoins lors du procès lèvent rapidement le voile sur sa culpabilité. Handicapé de la main gauche à l'âge de douze ans, Tom n'a pu commettre les faits qui lui sont reprochés (23). Un retournement se produit : celui que la rumeur dépeignait comme un prédateur sexuel se révèle être le bouc émissaire d'une société malade de ses préjugés. Tom est, avec Arthur

« Boo » Radley, le second « oiseau moqueur » du film, la victime innocente de la méchanceté humaine – son nom évoque en anglais le rouge-gorge (*robin*).

Bob Ewell

Père de Mayella qui prétend avoir été violée par Tom Robinson, Robert E. Lee Ewell est sans conteste le méchant de *Du silence et des ombres*. C'est ainsi le seul personnage véritablement malfaisant d'une histoire pourtant éloignée de tout manichéisme. Les sonorités de son nom rappellent d'ailleurs au spectateur anglophone celles du mot *evil*, le mal en anglais. Aucun vice ne semble épargner sa personne : raciste (10), alcoolique (15) et violent – ce que laisse supposer l'interrogatoire de sa fille lors du procès (23) –, Ewell incarne l'homme du Sud convaincu de l'illégitimité des institutions et prompt à exercer sur ses ennemis une justice personnelle. Son opposition à Atticus dans trois séquences clés dessine une évolution psychologique du personnage, d'abord méfiant (10), puis insultant (15) et enfin brutal envers l'avocat (28). Sa haine des Noirs et de leurs partisans – il traite Atticus d'« amoureux des nègres » – le conduit à attaquer en retour ceux qui ne se rallient pas à sa cause : à la nuit d'Halloween, dans la forêt, Ewell agresse Jem et Scout, se substituant ainsi à la figure redoutée de Boo qui devient le protecteur des enfants. Sa mort sera finalement dissimulée par le shérif Tate pour disculper Boo et assurer ainsi le retour de la paix à Maycomb.



PISTES DE TRAVAIL

- Chaque personnage principal possède un nom ou un surnom dont la signification – et parfois la sonorité – signale pour le spectateur anglophone un trait de leur caractère ou de leur personnalité : Scout (*éclaireur*, « garçon manqué ») ; Boo (*hou !*, « croque-mitaine ») ; Robinson (*rouge-gorge*, « innocence ») ; Bob Ewell (*evil*, « Le Mal »), etc. Atticus est aussi le nom du correspondant privilégié du philosophe Cicéron, et serait donc synonyme de « sagesse ». Reprendre leurs noms en classe et indiquer une traduction possible en français.
- Qui est (ou sont) le (ou les) véritable(s) protagoniste(s) du film ? S'agit-il d'Atticus ou de ses enfants ? Relever les séquences où ne figure pas l'avocat, puis celles où n'interviennent pas Jem et Scout. Qu'en conclure sur leurs rôles respectifs dans l'intrigue ?
- Pourquoi Jem et Scout appellent-ils leur père par son prénom ? Que révèle cette habitude de leur passé familial ? (séq. 7)

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Un style entre classicisme et modernité



Cinéaste débutant sa carrière à la télévision au milieu des années cinquante, contemporain des premiers succès du Nouvel Hollywood durant la seconde moitié des années soixante, Robert Mulligan se situe au croisement de plusieurs inspirations. À sa passion non démentie pour la littérature américaine s'ajoute un intérêt certain pour des domaines comme la religion et la psychanalyse. Nourrie dès l'adolescence dans les salles new-yorkaises, sa cinéphilie porte la marque de cet éclectisme. Si Mulligan aime les grands représentants de l'âge d'or hollywoodien que sont notamment John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock ou encore George Stevens, ce dernier n'ignore pas pour autant les expériences modernes du cinéma soviétique¹. Ces références qui ne sont pas contradictoires – Ford et Hitchcock doivent sans doute, indirectement et à des degrés divers, quelque chose aux prises de vue et au montage d'Eisenstein – ne font pas pour autant de *Du silence et des ombres* une œuvre sous influence des grands maîtres. La composition en deux parties – qui alterne chronique rurale et intrigue judiciaire – pourrait évoquer celle de *Vers sa destinée* (*Young Mister Lincoln*, 1939) de Ford mais elle est avant tout dictée par la structure romanesque que le scénario adapte avec fidélité. Cependant, il n'en demeure pas moins que la mise en scène du film propose un équilibre singulier entre une aspiration au classicisme et la recherche d'un style plus moderne. Pierre Berthomieu, spécialiste du cinéma hollywoodien, décrit notamment les films de Mulligan comme « une métamorphose subtile de la grande forme classique, dont ils suivent les principes de clarté dramatique et d'empathie tout en proposant des bifurcations, des méandres, des résistances à la tonalité dominante, des abandons secrets au mystère ». Ce dernier place ainsi le réalisateur dans « cette veine d'un cinéma classique, à la fois romantique et de chambre » qui « constitue peut-être la part la plus subtile mais la plus originale de l'évolution moderne d'Hollywood »². Un portrait qui s'accorde parfaitement avec la filmographie de Mulligan et dont *Du silence et des ombres* constitue l'un des titres les plus représentatifs de ce style propre au cinéaste.

Action et contemplation

Une question ne manque pas de se poser à la vision de *Du silence et des ombres* : qui est le véritable protagoniste ? S'agit-il d'Atticus Finch, de Jem ou de sa sœur ? Pour les lecteurs de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, l'ouvrage d'Harper Lee dont le film est l'adaptation, l'interrogation laisse peu de place au doute : narratrice interne à l'action, présente de fait à chaque chapitre du roman, Scout est bien au cœur de l'intrigue et c'est à travers son regard que le lecteur assiste aux péripéties. S'agissant de son adaptation cinématographique, la réponse se révèle plus hasardeuse. Si le film s'ouvre (2) et s'achève (35) au son de la voix off de Scout devenue adulte, il n'en contient pas moins plusieurs séquences où ne figure pas la petite fille. Mulligan semble même accorder une importance plus grande à son frère, seul en scène quand retentit pour la première fois le cri de l'oiseau moqueur (cf. Analyse de séquence p. 14). Néanmoins, lorsque débute le procès, ce n'est plus Jem ou Scout mais Atticus qui s'impose comme le héros de l'histoire. Appuyés à la rambarde du balcon, les enfants se contentent d'observer leur père défendre Tom Robinson avec brio (28, 29). *Du silence et des ombres* ne comprend donc pas un, mais plusieurs protagonistes qui occupent une fonction particulière dans la mise en scène.

Atticus représente le héros actif du drame. En lui s'incarnent les valeurs positives du citoyen exerçant son libre arbitre dans la défense de ses idéaux. Si la parole demeure son moyen d'action privilégié – auprès de Miss Dubose (6) ou au cours du procès (25-28) –, l'avocat peut également avoir usé de la force lorsque les circonstances le lui imposent, abattant le chien enragé d'un coup de fusil (14). Dans cette logique,



la mise en scène choisie par Mulligan illustre de façon exemplaire le style classique fondé sur la transparence, le dynamisme et l'enchaînement des actions. Les séquences du procès se succèdent en fondu enchaîné, les échanges entre les personnages sont découpés en champ-contrechamp, telle expression faciale faisant parfois l'objet d'un raccord dans l'axe entre deux plans, tandis que la lumière artificielle accentue la régularité des lignes ordonnant l'espace de la salle d'audience. Emblématique d'un certain cinéma hollywoodien et de l'idéologie qui en découle – citons pour exemple *Monsieur Smith va au Sénat* (1939) de Frank Capra ou *Douze hommes en colère* (1957) de Sidney Lumet –, l'épisode du procès offre aussi à Mulligan l'occasion de renouer avec ses premiers travaux pour la télévision où il réalisa plusieurs dramatiques situées dans le monde judiciaire.

À la fonction active d'Atticus dans la dramaturgie s'oppose l'attitude contemplative de Jem et Scout, le film adoptant à plusieurs reprises le point de vue partiel des enfants sur la réalité des événements. La séquence où le frère et sa sœur sont attaqués dans la forêt est à cet égard révélatrice d'un tel choix de mise en scène (32) : enfoncée dans son déguisement de « jambon » qui obstrue son champ de vision, Scout – et le spectateur – ne perçoit de la lutte entre Ewell et Radley qu'un amas confus de formes sombres. Dans la séquence 11, la présence de Boo Radley se réduisait déjà à la silhouette d'un individu en ombre portée sur la façade de la maison. Le découpage de certaines séquences insiste quant à lui sur la position spectatorielle des enfants demeurant en silence : en témoigne des scènes de procès où la caméra cadre en gros plan le visage de Scout surplombant la salle d'audience (29). De façon plus générale, « ces regards d'enfants [qui] ne capturent que des bribes, des poings qui combattent dans la nuit, l'ombre d'une silhouette géante »³ participent de la tonalité fantastique d'un film qui ne choisit jamais ouvertement entre le réalisme et l'onirisme, entre la représentation classique d'un monde et celle, plus moderne, de l'expérience sensible propre à chaque sujet.

Un dos pudique

Une séquence du film frappe par son découpage et le jeu inhabituel des acteurs. Elle intervient lorsque la famille Finch rentre du tribunal où Tom Robinson a été jugé coupable (30). Miss Maudie, qui attend sur le perron de la maison voisine, s'avance vers Atticus et lui adresse quelques mots de réconfort interrompus par l'arrivée de Heck Tate, qui demande à parler en tête à tête avec l'avocat. La conversation est reléguée hors champ tandis qu'à l'image Maudie rejoint Jem sur les marches du perron. Lorsque la voiture du shérif reprend sa route, Atticus reste immobile, le dos tourné vers la caméra et la silhouette raide comme le poteau électrique situé à sa gauche dans le cadre. Son silence, sa démarche hésitante accompagnée par un panoramique et la gravité qui se lit sur ses traits attirent l'attention de la voisine qui l'interroge sur les raisons de l'entrevue. Atticus annonce alors la nouvelle du décès de Tom un temps différée par l'ellipse. Découpée en champ-contrechamp, la scène montre alternativement Maudie et Jem filmés de face, et Atticus cadré de trois quarts profil, interdisant par sa position tout raccord des regards avec le plan précédent. Un tel choix de mise en scène ne manque pas de surprendre. Ce qui s'apparentait sur le papier à un climax émotionnel devient devant la caméra de Mulligan un moment de pudeur particulièrement remarquable. Le stoïcisme d'Atticus, sa retenue constante lorsqu'il relate les circonstances de la mort de Tom et son mouvement suspendu de l'avant-bras pour seule expression de tristesse imposent *Du silence et des ombres* loin des canons du mélodrame hollywoodien.

Le film doit bien entendu beaucoup au talent de Gregory Peck dont la sobriété du jeu le classe parmi les acteurs américains adeptes du stone face⁴. Mulligan a rappelé combien sa collaboration fut décisive dans la préparation du film, le comédien devenant un véritable alter ego du réalisateur dans sa relation avec les enfants sur le plateau (cf. Réalisateur/Genèse p. 2). Dans ce contexte de complicité étroite entre un cinéaste et son acteur principal, il est parfois difficile de déterminer ce que le

film doit à l'une ou l'autre personne. La même année que *Du silence et des ombres* sort *Les Nerfs à vif* (*Cape Fear*, 1962) de J.L. Thompson. Gregory Peck y interprète un avocat harcelé par un ancien client sorti de prison après une lourde peine et décidé à se venger. Le film entretient peu de points communs avec celui de Mulligan, mais d'un rôle à l'autre s'affirme un intérêt grandissant de l'acteur pour des personnages affaiblis. Intérêt pourtant à contre-courant des emplois habituels de l'acteur dans les années cinquante, comme en témoignent deux titres tournés pour Raoul Walsh : *Capitaine sans peur* (1951) et *Le Monde lui appartient* (1952). Dans *L'Homme sauvage* (1969), Peck incarne à nouveau sous la direction de Mulligan un homme persécuté. Le film, dont l'intrigue présente plusieurs similitudes avec celle des *Nerfs à vif*⁵, reprend également au détour d'une séquence cruciale la disposition de dos remarquée dans *Du silence et des ombres*, à ceci près que ce n'est plus l'homme mais la femme, Sarah Carver – ici interprétée par Eva Marie Saint –, qui se trouve dans cette position. Mulligan rompt par ce choix de mise en scène avec la transparence classique du champ-contrechamp imposant l'échange de regards entre les personnages. Les plans ne raccordent plus selon les conventions du découpage traditionnel. Les corps se figent. La parole semble frappée de bégaïement. Le dos de Sarah Carver domine l'image, impénétrable d'émotions. D'un film à l'autre, le langage du corps constitue l'un des principaux points d'ancrage de la mise en scène de Mulligan. Maîtrisant son potentiel cinématographique qu'il associe à des acteurs talentueux, ce dernier lui adjoint alors un subtil jeu de regards dont sa caméra retranscrit avec brio l'intensité dramatique.



Gregory Peck dans *Les Nerfs à vif*.

Des regards métaphysiques

Gérard Legrand écrit à propos des films de Robert Mulligan : « Tout le cinéma de cet ex-séminariste est non pas transcendantal, mais parcouru de regards métaphysiques. » (cf. Bibliographie et Infos p. 20). La formule est marquante et mérite d'être discutée à la lumière de l'analyse de la mise en scène de *Du silence et des ombres*. Par deux fois dans le film, Mulligan et son chef opérateur Russell Harlan ont recours au travelling optique – ou zoom – qui, selon Pierre Berthomieu, « vient altérer de l'intérieur une composition, lui apporte une violence, écrase les perspectives et augmente le grain de l'image »⁶. L'auteur de ces lignes aurait pu ajouter que le procédé, qui isole en gros plan les visages, a également pour effet d'attirer l'attention du spectateur sur le regard des acteurs. Si la première utilisation du zoom sur le visage de Nathan Radley à la séquence 18 a déjà fait l'objet d'un commentaire (cf. Analyse de séquence p. 16),

la seconde occurrence, qui cadre en gros plan Mayella lors de son audition au procès (26), met plus nettement en évidence la présence des regards métaphysiques évoqués par Gérard Legrand. Interrogée par Atticus, Mayella tourne ses yeux hors champ vers l'avocat pendant que les questions s'enchaînent, chaque fois plus embarrassantes pour la prétendue victime qui perd progressivement son sang froid et se confond dans ses explications. Le regard devient fuyant, perdu dans le vide ; lorsque la défense lui demande de désigner le responsable du viol dont elle fut la victime, celle-ci se contente de pointer le doigt en direction de Tom sans lever les yeux vers lui. Atticus la contraint alors à revenir sur sa version des faits : empêtrée dans ses contradictions, Mayella éclate de rage et invective l'avocat tandis que le travelling optique scrute les expressions sur son visage. La terreur qui se lit dans son regard, le papillonnement halluciné des yeux qui cherchent un soutien désespéré dans l'auditoire, les larmes qui se mêlent à la colère, tout trahit la culpabilité de celle qui se sait à l'instant jugée par une autorité supérieure. Dès lors, le zoom recouvre une autre signification que dans la séquence 18, agissant ici comme un regard implacable sur le sujet le forçant à dévoiler son intériorité.

La peur est ainsi un thème central de *Du silence et des ombres* et du cinéma de Mulligan en particulier – son premier long métrage ne s'intitule pas pour rien *Prisonnier de la peur* (*Fear Strikes Out*, 1957). Elle tend à se manifester dans le jeu de regards qu'organise la mise en scène propre à chaque film. Dans *L'Homme sauvage*, un Indien sanguinaire mais invisible exerce sur un groupe d'individus une menace autant psychologique que physique. Western alternant paysages grandioses et espaces confinés, le film se présente dans son dernier segment comme un huis clos où les protagonistes, reclus dans une ferme au pied des montagnes, attendent fébrilement un ennemi qui tarde à venir. Au début de *L'Autre* (1972), le petit Niles est tiré de sa rêverie par des bruits de pas et des sifflements dont il ne parvient pas à déterminer la provenance. L'ouverture rappelle inmanquablement la séquence de *Du silence et des ombres* où Jem est effrayé la nuit par le cri de l'oiseau (16, cf. Analyse de séquence p. 14) : même visage enfantin déformé par l'inquiétude, même regard dirigé hors champ et capté en gros plan par la caméra, même présence obsédante de la bande-son où résonnent les craquements de bois et les frissons du vent. La suite de la séquence de *L'Autre*, qui montre le petit garçon ranger une bague dans un étui en fer blanc, confirme le parallèle avec le film de 1962. Jem, Mayella et le petit Niles jettent leur regard hors champ, mais que regardent-ils vraiment ? Ne seraient-ils pas plutôt devenus les objets d'un regard extérieur ? Le regard métaphysique proposé par Gérard Legrand excède ainsi la perception active du monde par le sujet : il est bien davantage le regard du sujet retourné sur lui-même, un regard introspectif reflétant les sentiments de l'être.

1) Cf. *Positif*, n°146, janvier 1973, p. 35.

2) Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Rouge profond, 2011, p. 389.

3) *Ibid.*

4) *Le stone face* (« visage de marbre » en français) est une expression consacrée des Anglo-saxons pour caractériser le jeu impassible de certains acteurs hollywoodiens tels que William S. Hart, Buster Keaton, Randolph Scott ou encore Robert Mitchum.

5) « Il y a peut-être [...] une influence de *Cape Fear* [dans *L'Homme sauvage*], où Peck était également menacé et tentait de défendre sa femme contre un terrible adversaire ; c'est presque une transposition du même sujet en western, ce qui explique certaines notations très "film noir". », Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon, *50 ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995, p. 723-724.

6) Pierre Berthomieu, *op. cit.*, p. 386.



PISTES DE TRAVAIL

- Relever l'importance des regards dans la mise en scène : échangés dans les scènes en champ-contrechamp, perdus hors champ (séq. 16), yeux baissés ou fuyants (séq. 30), vision obstruée (séq. 32), etc. Quelles conséquences ces différents regards entraînent-ils sur la dramaturgie du film ?
- Quels effets ou procédés techniques participent-ils selon vous de la dimension fantastique du film ? De sa dimension réaliste ? Analyser, en regard de la séq. 16, une séquence empruntée au procès et montrer les différences de traitement.
- Chaque lieu ou espace recouvre une fonction symbolique précise : la forêt et les peurs enfantines qui lui sont associées ; la maison familiale comme refuge ; la solennité des institutions judiciaires... Comment cela se ressent-il à l'écran ? De quelle manière la caméra décrit-elle ces espaces – plan d'ensemble accentuant la profondeur et les lignes droites de la salle d'audience, plan rapproché dans les séquences d'extérieur annulant la perspective ?

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Extérieur nuit

Séquence 16, de 0h46'40 à 0h48'54

La nuit tombe sur Maycomb. La famille Finch rentre de la maison des Robinson où elle a été violemment prise à partie par Bob Ewell, qui n'a pas hésité à traiter Atticus d'« amoureux des nègres ». Le racisme latent et la menace de lynchage qui pèsent sur la petite ville incitent l'avocat à raccompagner Calpurnia jusque chez elle. Resté seul sur le perron, Jem se balance dans le *rocking chair* en regardant la voiture s'éloigner. Mais des bruits insolites perturbent soudain sa quiétude... Située quelque temps après l'intrusion du trio dans la propriété des Radley (séq. 11), la séquence 16 choisit cette fois-ci pour décor l'allée principale reliant la maison des Finch à celle de Boo. Elle constitue à certains égards un point de basculement de l'intrigue : d'abord effrayé par le « croque-mitaine », Jem récupère dans la niche d'un tronc d'arbre une médaille déposée par un mystérieux protecteur qui n'est autre que Boo lui-même – mais dont l'identité ne sera révélée qu'à la fin du film (séq. 33).

Plans 1 à 6 : la peur

Recroquevillé dans le *rocking chair*, Jem dirige son regard hors champ pendant que le démarrage du moteur indique le départ d'Atticus et de Cal (1). À l'arrière-plan, le feuillage d'un arbre en ombre portée sur la façade avant de la maison contraste avec la lumière de la fenêtre et attire par son mouvement l'attention du spectateur et du petit garçon. Sur la bande-son, un craquement de bois intervient sans que l'on puisse en identifier la cause : est-ce le vent qui agite ainsi les frondaisons ou bien un intrus écrasant sous son pas les branches du jardin ? Jem semble ne pas y prêter plus d'importance, mais la caméra qui se rapproche de lui au moyen d'un travelling inaugure l'action de la séquence. Au plan 2, le trajet de la voiture de gauche à droite rappelle la présence inquiétante de la maison de Boo à quelques mètres de celle des Finch. Le redoublement du craquement au plan suivant (3), accompagné par l'irruption de la musique d'Elmer Bernstein, précise l'atmosphère oppressante suggérée au premier plan et confirme les soupçons de Jem, incapable de déterminer la provenance du bruit. Dirigeant son regard tantôt vers la droite, tantôt vers le bord gauche du cadre, celui-ci ne parvient plus à dissimuler la peur dans ses yeux que le passage du plan rapproché au gros plan restitue avec force (4). Un nouveau bruit s'ajoute aux craquements, le cri d'un oiseau (5) : Jem jette une dernière fois son regard vers la droite avant de quitter en hâte le fauteuil qui poursuit son balancement, comme occupé par une présence invisible (6).

Plans 7 à 12 : le fantastique

Reprenant l'angle de prise de vue du plan 2, la caméra suit désormais dans un lent panoramique de gauche à droite la course éperdue de Jem jusqu'à la clôture du jardin des Radley (7). Elle amorce un jeu complexe de mouvements au cours duquel le garçon semble faire l'objet d'une surveillance attentive : c'est,

au plan 8, le panoramique inversé de droite à gauche accompagnant sa marche en arrière puis, au plan 10, la reprise du même panoramique en plan d'ensemble, avant le travelling latéral (plan 11) réglé sur le pas de Jem lorsque celui-ci s'engage en direction de sa maison. Impossible pourtant d'attribuer ces mouvements au point de vue d'un personnage extérieur : le travelling latéral de gauche à droite au plan 12 est la reprise, mais en sens inverse, du trajet effectué par Jem au plan précédent bien que le garçon ait interrompu sa marche précisément à la fin du plan 11. L'effet produit est celui d'une confusion des repères que justifie l'atmosphère angoissante, voire fantastique de la séquence. Soumis eux aussi au principe d'un mouvement oscillatoire, les objets se mettent en branle de façon autonome : si c'était, au plan 6, le *rocking chair* qui continue son balancement en l'absence de Jem ; ce sera, aux plans 9, 12 et 18, le banc suspendu du perron des Radley allant et venant comme un pendule.

Plans 13 à 21 : un étrange présent

L'oiseau dont le cri retentit dans la nuit n'est peut-être pas aussi menaçant que Jem voudrait bien le croire. Sa plainte rappelle à la mémoire du spectateur l'avertissement qu'adresse Atticus à ses enfants de ne jamais tirer sur un oiseau moqueur (séq. 13) et qui donne son titre au roman de Harper Lee. Le dictionnaire nous apprend que le *mockingbird*, ou « mime polyglotte », est un oiseau du sud des États-Unis doué pour l'imitation des cris, chants et bruits divers. Ces craquements de bois et froissements de feuilles qui effraient tant le jeune garçon ne seraient-ils donc pas du fait de cet oiseau ? Rien dans la séquence ne permet d'affirmer cette hypothèse, mais si l'on sait que les oiseaux ont pour habitude de constituer leur nid entre les branches d'un arbre, on sait aussi l'attraction qu'ont certaines de ces espèces pour les objets brillants ; et c'est une médaille scintillante que découvre Jem dans la niche d'un tronc d'arbre au plan 13. Mais le présage peut être, au choix, de bon ou de mauvais augure, et le garçon prend soin de toucher (14) puis d'examiner l'objet (15, 16) avant de s'en emparer (19). Sa méfiance n'a d'égal que son imagination enfantine préférant voir dans le mouvement d'un banc suspendu l'action d'une main ennemie plutôt que le souffle du vent (18). La séquence se présente ainsi comme un entrelacs de signes visuel (la médaille) et sonore (le cri de l'oiseau) que Jem devra interpréter pour comprendre les intentions véritables de celui dont il ne connaît pas encore l'identité. Pour l'heure le garçon préfère prendre la fuite (20, 21), tandis que les accords de la musique de Bernstein suggèrent par leur vivacité une issue positive à la scène.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Extérieur jour

Séquence 18, de 0h51'20 à 0h53'00

Assise au côté d'Atticus, Scout écoute tête baissée ses explications sur le procès de Tom Robinson et l'hostilité des habitants à leur égard. Acquiesçant à ses remarques, la petite fille se lève soudain et quitte le champ par le bord droit du cadre, laissant son père seul sur les marches du perron (17). La séquence 18 débute au plan suivant, lorsque Scout retrouve son frère près de la maison des Radley. Si le décor demeure identique à celui de la séquence 16, l'heure de la journée a cependant changé, substituant à l'atmosphère fantastique des terreurs enfantines une lumière crue dans laquelle chaque être, lieu et chose apparaissent dans leur pleine évidence. Un autre aspect distingue la séquence de celle précédemment analysée, qui tient à la place des dialogues. La séquence 16 était quasi muette, ne laissant échapper guère plus qu'un nom – « Atticus ! » –, et établissait sa mise en scène sur le rapport suggestif entre les bruitsages de la bande-son et les regards de Jem dirigés hors champ. Il en va autrement de la séquence 18 où les moments dialogués alternent avec des plages de silence – cependant accompagnées par la musique d'Elmer Bernstein.

Premier mouvement (plans 1 à 7)

D'emblée le plan 1 signale l'écart opéré avec la séquence 16. Le retournement de l'angle de la caméra qui cadrerait naguère la maison des Finch et embrasse désormais celle des Radley est le premier indice de ce changement, tandis que sur la bande-son le doux pépiement d'un oiseau tranche avec le cri strident qui troublait la quiétude de la nuit. Revenant de l'école – ses livres sont attachés par une lanière en cuir qu'il tient entre ses dents –, Jem affiche désormais un air insouciant et marche en pas chassés dans l'allée qui le conduit jusque chez lui (1a). Le panoramique accompagnant sa trajectoire en profondeur de champ s'interrompt lorsque le garçon retrouve sa sœur au niveau du poteau électrique sur lequel il s'appuie (1b). Sa démarche insolite interpelle Scout qui lui demande ce qu'il fait. L'échange est une nouvelle fois caractéristique des relations qui lient l'aîné à sa cadette : Jem s'enorgueillit des connaissances qu'il a acquises en classe, affiche sa supériorité et reprend sa sœur (4, 5) lorsque celle-ci cherche à imiter la marche des Égyptiens (3). Le raccord du plan 1 au 2 est à cet égard révélateur : en choisissant de filmer les enfants non plus de dos (1b) mais de face, la caméra change la position des personnages dans le plan, Jem passant à gauche et Scout à droite. Cette interversion ne serait qu'un effet gratuit si elle n'était justifiée par le contexte d'une séquence où la petite fille affirme progressivement son autorité et ses manières de garçon manqué – la séquence précédente la montrait jouer des poings dans la cour de récréation.

Scout découvre à son tour le trou où sont entreposés les objets mystérieux (5), mais ce n'est qu'à l'instant où Jem se relève que la caméra, mimant son geste par un panoramique ascendant, cadre en plan rapproché la niche du tronc d'arbre (6).

À la différence du roman de Harper Lee centré sur le personnage de la petite fille, le film de Mulligan semble consacrer Jem protagoniste de l'intrigue, dont la perception des phénomènes s'accorde à celle de la caméra ; et ce sont ses mains qui saisissent les deux figurines tandis que le zoom retranscrit le point de vue du garçon (7).

Second mouvement (plans 8 à 20)

Le surgissement de Nathan Radley au plan 8 amorce le second mouvement de la séquence et bouleverse la mise en scène établie : la caméra cerne en plan rapproché les personnages, les prises se font plus courtes accélérant ainsi le rythme du montage, la partition musicale monte soudainement dans les aigus... Celui que Jem désignait à Dill comme « l'homme le plus méchant qui ait jamais vu le jour » – mais qui n'avait été montré jusqu'à présent que de dos (séquence 5) – révèle un visage aux traits émaciés qu'accentue le zoom restituant, sinon le grain de la peau, du moins celui de l'image (10). Découpée en champ-contrechamp, la scène montre alternativement la stupeur de l'homme (8, 10) et du garçon (9, 11) qui ne s'attendaient pas à se rencontrer nez à nez dans cette situation. La surprise qui se lit sur le visage de Jem est aussi celle du spectateur qui découvre pour la première fois le vieux Radley de face. Les questions se bousculent : qui est cet homme ? Est-il le mystérieux inconnu qui dépose les objets dans la niche à l'attention des enfants ? Ou cherche-t-il au contraire à s'en prendre à Jem et sa sœur ? L'irruption de Radley entraîne un autre bouleversement, cette fois-ci imperceptible. Au plan 7, Jem et Scout se trouvaient devant le trou d'où ils extrayaient les figurines. Le plan suivant signale pourtant leur absence à ce même endroit, tandis que Nathan Radley occupe désormais leur place. Or le temps d'écart entre les deux prises est trop court pour que les enfants aient pu contourner l'arbre : il se produit ainsi un faux raccord, une saute de l'image qui participe de la confusion dans laquelle se trouvent les jeunes protagonistes.

Le champ-contrechamp se poursuit à mesure que le vieux Radley comble le trou avec du ciment (12). Interloqué, Jem jette un regard insistant que le raccord dans l'axe du plan 13 au 14 accentue par le redoublement de l'image. Filmée en gros plan, la truelle recouverte de ciment ressemble à s'y méprendre à la lame d'un couteau fouillant une plaie sanglante (15). Le décalage entre la perception de Jem et la réalité des faits, le geste répété de Radley associé au bruit distinctif du ciment qu'on étale (19, 20) et les notes de piano insistantes de la partition de Bernstein dilatent le temps et assurent à la fin de la séquence un climat oppressant : comme à la fin de la séquence 16, les enfants font volte-face et prennent la fuite (16, 18).



1a



1b



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



Harper Lee devant la salle du Monroe County Courthouse, Monroeville.

Harper Lee et *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*

Harper Lee, de son vrai nom Nell Harper Lee, est une écrivaine américaine née le 28 avril 1926 à Monroeville dans l'Alabama, dans le sud des États-Unis. L'abandon du prénom Nell a laissé penser dans un premier temps que l'auteur était un homme. Son unique œuvre, *To Kill a Mockingbird* – traduit en français par *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* – a reçu le Prix Pulitzer en 1961 et donna lieu un an plus tard à son adaptation cinématographique. Bien qu'elle ait toujours refusé de réduire le roman à sa seule dimension autobiographique, Harper Lee a reconnu qu'Atticus Finch était inspiré de son père Amasa Coleman Lee qui exerçait lui-même la profession d'avocat à Monroeville. La légende raconte qu'après la parution de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, de nombreux habitants de la petite ville rurale sont allés faire dédicacer leur exemplaire par Monsieur Lee en le faisant signer du nom du protagoniste. Il fait également peu de doute que Maycomb, la ville où se déroule l'action du livre, est le double littéraire de Monroeville. Plusieurs lecteurs n'ont pas manqué de signaler que la salle d'audience décrite par Harper Lee correspondait en tout point au tribunal de sa ville natale.

Les débuts

Harper Lee entame des études de droit à l'université de l'Alabama en 1945, qu'elle interrompt quatre ans plus tard pour s'installer à New York. Employée d'une compagnie aérienne où elle s'occupe des réservations, la jeune femme rêve surtout de devenir écrivaine, soutenue par ses amis au rang desquels figure Truman Capote, ancien voisin et camarade de classe de Lee. En 1959, ce dernier l'entraîne dans la préparation de ce qui deviendra son roman le plus célèbre, *De sang froid* (*In Cold Blood*, 1966). À Holcomb, la petite ville du Kansas où s'est déroulé le fait divers à l'origine du projet, Harper Lee l'assiste dans les recherches et entretiens que mène ce dernier pour nourrir son écriture et son inspiration. En hommage, Capote la cite en remerciant son « travail de secrétaire » et lui dédie même le roman aujourd'hui mondialement connu.

C'est en 1957, deux ans avant sa collaboration sur *De sang froid*, qu'Harper Lee achève la rédaction d'un premier manuscrit. Le texte tient moins en l'état du roman que du recueil de nouvelles, et l'éditeur qui le reçoit entre les mains lui suggère de le retravailler. Sur ses conseils, Lee décide de développer l'une des nouvelles en roman, qui deviendra *To Kill a Mockingbird*. Le livre connaît un succès aussi fulgurant qu'immédiat : il reçoit le Prix Pulitzer en 1961 et se vend à 500 000 exemplaires dès la première année.

Un unique chef d'œuvre

Véritable plaidoyer pour la justice, *To Kill a Mockingbird* doit en partie son succès au contexte sociopolitique qui accueille sa parution. Aux États-Unis, l'heure est à la reconnaissance des droits civiques des Afro-Américains et à l'abolition de la discrimination dans les établissements d'enseignement. C'est le célèbre arrêt *Brown v. Board of Education of Topeka*, rendu par la Cour Suprême des États-Unis en 1954, qui consacre le principe de la déségrégation scolaire, provoquant ainsi de violentes manifestations conservatrices.

Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur, vendu à près de trente millions d'exemplaires, est désormais considéré comme un classique de la littérature américaine et il est étudié à ce titre dans de nombreux collèges et lycées américains. Il figure même régulièrement en tête des classements des critiques et libraires. Sa renommée s'explique aussi par la grande discrétion de l'auteur, qui n'a pas publié par la suite d'autres romans – seuls quelques articles et essais parus dans divers magazines ont été signés de sa main. L'effacement d'Harper Lee de la scène littéraire américaine n'a pas manqué d'alimenter les rumeurs : certains pensent qu'elle aurait écrit de nombreux romans sans les publier, d'autres prétendent qu'elle aurait continué son activité d'écrivain sous un pseudonyme. En 2007, celle que la critique considère comme la J.D. Salinger au féminin reçoit la médaille présidentielle de la liberté des mains de George W. Bush pour sa contribution à la littérature américaine. Elle revendique une autre influence : être, avec un unique roman, la « Jane Austen de l'Alabama ».



Harper Lee et Gregory Peck.

Panorama d'un genre cinématographique : l'Americana

Contexte

Au sein de la production hollywoodienne, un genre semble ne pas avoir rencontré la postérité que l'historien concède traditionnellement au western, au film noir, au cinéma fantastique ou à la comédie musicale. Ce genre, pour lequel la langue française n'a pas forgé de terme adéquat, est désigné en anglais par le mot « *Americana* ». L'*Americana* ne s'applique pourtant pas au seul domaine cinématographique et caractérise, de façon plus générale, les œuvres artistiques et culturelles attachées à la représentation de l'histoire des États-Unis, de son peuple, de sa géographie et de son folklore : un roman, un tableau, une musique, un modèle de voiture ou un objet de la consommation de masse peut être ainsi qualifié de « morceau d'*Americana* » (*a piece of Americana*) s'il répond aux caractéristiques précédemment citées. Appliqué à un film, le terme désigne pour Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon « les évocations pittoresques ou nostalgiques du passé (proche ou plus éloigné) et de ses coutumes, l'exaltation des valeurs américaines traditionnelles et des héros historiques ou fictifs qui les incarnent¹. » Si une œuvre aussi célèbre qu'*Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939) rejoint par certains aspects cette tradition, de nombreux autres films ont su faire de l'*Americana* un genre non négligeable de l'histoire du cinéma américain.



Les Moissons du ciel de Terrence Mallick.

Caractéristiques

À l'instar du western auquel il fut souvent associé et parfois même confondu, l'*Americana* établit d'un film à l'autre un socle commun d'archétypes, de situations et de thèmes qui définissent les contours du genre. Si le premier privilégie les territoires des Grandes Plaines, des Montagnes Rocheuses et de la Sierra Nevada, le second s'aventure plutôt dans les régions du Sud du pays traversées par le Mississippi (Kentucky, Alabama, Louisiane, Mississippi, etc.). La petite communauté urbaine s'impose comme le cadre idéal de l'action mais la période historique concernée, qui s'étend de la fin de la Guerre de Sécession jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, ne fait que survoler les problèmes du racisme et de la ségrégation pourtant omniprésents dans la littérature de cette époque. Nostalgique d'un monde révolu, l'*Americana* a souvent été jugé réactionnaire et complaisant envers les mœurs sudistes. Jacques Lourcelles se montre moins sévère, mais lucide : « L'essence du genre est d'être rassurant »².

Certains films démontrent pourtant une véritable profondeur et excèdent les lieux communs qui se rattachent habituellement à

l'*Americana*. Dans *Judge Priest* (1934) et son remake *Le Soleil brille pour tout le monde* (1953), John Ford évoque le quotidien d'une petite ville du Kentucky où les bonheurs simples de la vie rurale côtoient le ressentiment des vaincus de la Guerre de Sécession. *Stars in my Crown* (1950) de Jacques Tourneur installe une « atmosphère [...] étrangement dure et ténébreuse » où « [la] plupart des anecdotes relatées dans l'intrigue sont profondément dramatiques et les rares moments heureux débouchent brutalement sur le drame »³. *Wait Till the Sun Shines, Nellie* (1952) de Henry King met en scène un individualiste farouche dont les intérêts personnels contredisent ceux de sa communauté. Dans *La Nuit du chasseur* (1953), Charles Laughton opère un renversement des valeurs : le Mal incarné par Robert Mitchum a revêtu les habits d'un pasteur. Réalisés à treize ans d'écart, *L'Intrus* (1949) de Clarence Brown et *Du silence et des ombres* comptent parmi les plus éloquents plaidoyers contre le racisme et l'intolérance. Le cinéma hollywoodien se fait le miroir des mutations de la société : comme le western à l'égard des Indiens, l'*Americana* se débarrasse peu à peu de ses préjugés sur les Afro-Américains et propose une nouvelle image de la minorité, loin des stéréotypes du bon esclave.

On aurait cependant tort de cantonner l'*Americana* à l'âge classique du cinéma hollywoodien et à ses derniers feux. Dans les années soixante-dix, Terrence Mallick sut en deux longs métrages (*La Ballade sauvage*, 1973 et *Les Moissons du ciel*, 1978) réinvestir les paysages caractéristiques du genre. La même chose pourrait être dite de quelques grands succès de Clint Eastwood (*Sur la route de Madison*, *Minuit dans le jardin du bien et du mal*). Plus récemment, David Gordon Green (*L'Autre rive*, 2004) et surtout Jeff Nichols (*Take Shelter*, 2012) – qui revendique l'influence de Ford, Mallick et Mulligan – ont réalisé dans un cadre de production plus indépendant des films où la sensibilité *Americana* croise des questionnements plus contemporains (le héros de *Take Shelter* est hanté par le péril d'une catastrophe écologique). Quant à Bertrand Tavernier, cinéaste français hollywoodophile, il lui rend un magnifique hommage en adaptant le roman de James Lee Burke situé dans les bayous de la Louisiane (*Dans la brume électrique*, 2009).

1) Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon, *50 ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995, p. 1044.

2) Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, 1992, p. 1401.

3) *Ibid.*



Take Shelter de Jeff Nichols.

Bibliographie

Sur Robert Mulligan

et *Du silence et des ombres*

- *Cinéma*, n°172, janvier 1973.
- *Écran*, n°29, octobre 1974.
- *Positif*, n°146, janvier 1973 (dossier Mulligan + entretien).
- *Positif*, n°370, décembre 1991 (entretien avec Mulligan).
- *Positif*, n°576, février 2009 (rubrique nécrologique).
- Gérard Legrand, *Cinémanie*, Stock, 1979 (entrée « Mulligan »).
- Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon, *50 ans de cinéma américain*, Omnibus, Edition revue et mise à jour en 1995 (entrée « Mulligan »).
- Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Rouge profond, 2011 (chapitre consacré à Mulligan).

Littérature, histoire, société, culture

- Alain Bauer, Emile Pérez, *L'Amérique, la Violence, le Crime, les Réalités et les Mythes*, PUF, 2000.
- Jacques Binoche, *Histoire des États-Unis*, Ellipses, 2003.
- Nicole Bacharan, *L'Histoire des Noirs américains au XX^e siècle*, Complexe, 1994.
- Daniel Boorstin, *Histoire des Américains*, Laffont, 2001.
- Jacques Cabau, *La Prairie perdue. Le roman américain*, Seuil, 1981.
- William Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, Gallimard, 1972.
- Fannie Flagg, *Beignets de tomates vertes*, J'ai lu, 2003.
- André Kaspi, *Les Américains. Les États-Unis de 1945 à nos jours*, tome 2, Seuil, 1996.
- Michael Kreyling, *Inventing Southern Literature*, University Press of Mississippi, 1998.
- Harper Lee, *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, Le Livre de poche, 2006.
- Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, 2006.
- Carson McCullers, *Reflets dans un œil d'or*, Le Livre de Poche, 1985.
- Flannery O'Connor, *Les Braves gens ne courent pas les rues*, Gallimard, 1981.
- Pierre-Yves Pétilon, *Histoire de la littérature américaine : 1939-1989*, Fayard, 2003.
- Mark Twain, *Les Aventures d'Huckleberry Finn*, GF, 1999.
- Howard Zinn, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*, Agone, 2002.

Vidéographie

Du silence et des ombres, de Robert Mulligan, DVD/Blu-ray zone 2, Pal, langues : français, anglais. Sous-titres : français. Universal Pictures, 2012.

La ségrégation raciale aux États-Unis

La ségrégation raciale s'enracine dans l'histoire de la société américaine après la période de reconstruction qui suivit la fin de la guerre de Sécession. Les anciens États sudistes mettent en place les lois Jim Crow qui contournent les 13^e, 14^e et 15^e amendements de la Constitution américaine, lesquels avaient consacré l'abolition de l'esclavage et accordé le statut de citoyen aux Afro-Américains. Après une décennie marquée par une amélioration certaine du statut politique et social des anciens esclaves noirs, l'instauration des lois Jim Crow marqua un retour en arrière en instaurant une véritable ségrégation.

À l'instar de l'esclavage, la ségrégation raciale est idéologiquement fondée sur les thèses raciales de l'anthropologie du XIX^e siècle. Elle se manifeste concrètement par l'intimidation des Noirs au moyen d'une violence parfois extrême – il convient de rappeler à ce titre que le Ku Klux Klan a vu le jour au lendemain de la guerre, mais ses premières incarnations furent plutôt éphémères.

En 1896, la Cour suprême des États-Unis légitime cette nouvelle législation en consacrant la doctrine « séparés mais égaux » (« *separate but equal* ») dans le célèbre arrêt « *Plessy v. Ferguson* ».

Les lois Jim Crow avaient pour objectif de restreindre les droits civils des Noirs et de les maintenir séparés des Blancs. Dans les lieux publics, Noirs et Blancs ont des espaces distincts qui leur sont réservés. Si le célèbre arrêt *Brown v. Board of Education*, rendu par la Cour Suprême en 1954, amorce la déségrégation scolaire, ce n'est pourtant que le 1^{er} décembre 1955, lorsqu'une Afro-Américaine refuse de céder sa place à un Blanc dans un bus de Montgomery en Alabama, que le Mouvement pour les Droits Civiques trouve son étincelle. L'arrestation de Rosa Parks et sa condamnation à payer une amende de 15 dollars déclenche ainsi les premières manifestations du *Civil Rights Movement*, lancé par un jeune pasteur nommé Martin Luther King.

Sous la pression d'une mobilisation massive des Afro-américains pendant près de dix ans, la loi sur les droits civiques (*Civil Rights Act*) et la loi sur le droit de vote (*Voting Rights Act*) sont finalement adoptées en 1964 et 1965. La nouvelle législation abolit ainsi les lois Jim Crow et complète ainsi l'arsenal juridique destiné à combattre la ségrégation. Enfin, en 1967, la Cour suprême rend l'arrêt *Loving v. Virginia*, qui juge contraires à la Constitution les lois interdisant les mariages mixtes entre individus de couleurs différentes.

Gregory Peck

Né le 5 avril 1916 à La Jolla en Californie et mort le 12 juin 2003 à Los Angeles, Gregory Peck demeure l'un des acteurs les plus emblématiques du *star system* hollywoodien des années 1950 et 1960. Fils unique d'un père pharmacien d'origine irlandaise et arménienne, et d'une mère née dans le Missouri, il est élevé dès l'âge de cinq ans par sa grand-mère après le divorce de ses parents. Ses études supérieures se déroulent à San Diego puis à Berkeley (San Francisco) où il fait ses débuts sur scène. À New York, il parfait sa formation théâtrale à la Neighborhood Playhouse puis sur les planches de Broadway. Hollywood s'impose alors comme la nouvelle destination pour l'acteur débutant, réformé pendant la Seconde Guerre mondiale en raison de maux de dos.

Son parcours cinématographique débute en 1944 dans *Jours de gloire* de Jacques Tourneur, produit par la RKO. Son interprétation d'un résistant soviétique luttant contre l'envahisseur nazi attire l'attention de David O. Selznick qui l'engage immédiatement dans *Les Clés du royaume* (1944). Dès lors, le rôle de l'abbé Chisholm le révèle au grand public et assure un début de carrière prometteur. Suivent, toujours pour Selznick, *La Maison du Docteur Edwardes* (A. Hitchcock, 1945) et *Duel au soleil* (K. Vidor, 1946) dont le tournage chaotique n'empêche pas Peck de livrer l'une de ses meilleures prestations. D'un film à l'autre s'affirme alors une prédilection pour des rôles de héros désabusés soutenus par un jeu sans emphase, presque désinvolte.

Après un dernier film pour Selznick (*Le Procès Paradine*, A. Hitchcock, 1948), Gregory Peck entre à la Twentieth Century Fox où il travaille avec plusieurs cinéastes de renom. Henry King sera son plus fidèle collaborateur : sous sa direction, Peck tourne six films parmi lesquels *La Cible humaine* (1950), *David et Bethsabée* (1951) et *Les Neiges du Kilimandjaro* (1952) d'après Hemingway. Le goût de l'aventure et de l'héroïsme se retrouve également dans *Capitaine sans peur* (1951) et *Le Monde lui appartient* (1953) – tous deux signés Raoul Walsh – ainsi que dans son interprétation du Capitaine Achab pour John Huston (*Moby Dick*, 1956). Également à l'aise dans le registre de la comédie, il révèle l'une de ses facettes les plus méconnues en donnant avec humour la réplique à Audrey Hepburn dans *Vacances romaines* (W. Wyler, 1953) et à Lauren Bacall dans *La Femme modèle* (V. Minnelli, 1957). Sorti aux États-Unis en 1962, *Du silence et des ombres* consacre la carrière de Gregory Peck et lui vaut l'Oscar et le Golden Globe de la meilleure interprétation. C'est, de l'aveu même de l'acteur, le film dont il était le plus fier, sans doute parce que le personnage d'Atticus Finch incarne les convictions libérales dont Peck sut se faire le héraut toute sa vie. Au début des années 1970, il produit sans y jouer *Les Neuf de Catonsville* (G. Davidson, 1971), film relatant le procès de neuf activistes opposés à la guerre du Vietnam.

Presse

Jeux interdits

(sur *Du silence et des ombres*)

« Comme dans *L'Homme sauvage* ou dans *L'Autre*, Robert Mulligan désigne une menace en creux, invisible et impalpable, particulière à des peurs enfantines qui relèvent d'instincts quasi primitifs. En alternant des scènes de la vie de tous les jours, très classiques esthétiquement, et des scènes de nuit où les ombres grandissantes convoquent le cinéma expressionniste et font appel à toute l'imagerie de la littérature fantastique comme à celle du conte de fée (penser en particulier à la scène de traversée d'une forêt en pleine nuit, qui tourne à une course poursuite avec un mystérieux agresseur), Mulligan joue sur des ambivalences qui par ailleurs travaillent l'ensemble de sa filmographie : le Bien et le Mal, l'ombre et la lumière, l'innocence et la cruauté.

[...] Humaniste par l'ambition affichée de son sujet, souvent perçu comme un vibrant plaidoyer contre le racisme, c'est donc lorsqu'il nous emmène de l'autre côté du décor, du côté des premiers frémissements d'une peur viscérale, que le film prend toute son ampleur. Car si certaines séquences présentent des longueurs (la séquence du procès notamment), et si le traitement peut sembler, par instants, un peu convenu (malgré la très belle interprétation de Gregory Peck), l'auscultation de jeux d'enfants pas si innocents que cela augmente le récit d'un double-fond qui ne manque pas d'intérêt, dans un mouvement qui trouvera un aboutissement horrifique presque dix ans plus tard avec *L'Autre*. Donnant à voir des enfants qui s'amuse à se faire peur, dans une campagne du Sud des États-Unis dont il a fait son terrain de jeu de prédilection, Mulligan offre un miroir au spectateur qui, dans la salle obscure, cherche à son tour d'excitants frissons. Et du même coup, il laisse deviner comment cette recherche instinctive d'épouvantails imaginaires peut amener des groupes entiers à se livrer à des chasses aux sorcières contre leurs ennemis présumés, ou à se passionner pour les péripéties de terrifiants procès. »

Ariane Prunet, *Critikat.com*, 6 juillet 2010.

Entre onirisme et réalité

« Qu'ils soient agressés par le voisin raciste ou qu'ils affrontent l'innocence de l'adulte resté "enfant", Boo Radley, les regards découvreurs ou apeurés des jeunes héros recomposent des sensations de peurs primordiales, le monstre, le *bogeyman*, qui flottent entre onirisme et réalité. Ces regards d'enfants ne capturent que des bribes, des poings qui combattent dans la nuit, l'ombre d'une silhouette géante. *Du silence et des ombres* n'adapte pas seulement une œuvre clé de la culture américaine de l'après-guerre : c'est une sorte d'onirisme à la ligne claire que dessine la caméra de Mulligan et qui fonde la figure métaphysique de l'enfant contemplateur. Peur du noir certes, mais surtout pureté d'une intuition intacte, celle de la perception la plus pure, qui ramène les apparitions à leur effet et à leur être premier. C'est une métaphysique pure : un personnage ou l'ombre d'un inconnu se réduisent à la même impression mise à nu, le moment où les choses apparaissent et livrent leur être dans cette apparition, le moment



où elles prennent forme et sens dans la perception même, à l'image de cette boîte à objets que les mains d'un enfant ouvrent comme une caverne aux trésors dans le générique conçu par Stephen Frankfurt. »

Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Rouge profond, 2011.

L'attrait du Sud

« J'avais fait des choses à la TV qui me semblaient bonnes et reliées à *To Kill a Mockingbird* [*Du silence et des ombres*], *Member of the Wedding* par exemple, mais surtout *The Catered Affair* qui était très proche de moi et une de mes "dramatiques" favorites. Bien que je n'aie jamais vécu dans le Sud, j'ai toujours été attiré par cette région. Je suis par exemple un grand amateur de Faulkner et j'ai adapté bon nombre de ses œuvres pour la TV, surtout des nouvelles comme *Barn Burning*, que j'ai mis des années à monter. Fred Coe, par exemple, producteur de la série "Philco Goodyear" a toujours cru que j'étais un Sudiste ou que j'avais connu intimement le Sud.

To Kill a Mockingbird était un livre magnifique et j'ai beaucoup travaillé sur l'adaptation avec Horton Foote. Je suppose que c'est toute la littérature sudiste qui m'a rapproché de ce pays. Je me sentais capable de traiter le sujet car une petite ville est une petite ville, qu'elle soit du Nord ou du Sud. J'ai passé un certain temps dans le Sud à préparer le film. Et j'écoutais Horton Foote, un de mes amis intimes, me raconter des histoires de son enfance au Texas. C'est devenu peu à peu un film très personnel. »

Robert Mulligan, entretien avec Michel Ciment, *Positif* n°146, janvier 1973.

Sur le cinéma de Mulligan

« [...] la mise en scène de Mulligan excelle à servir les affrontements les plus simples et donc les plus "opaques" (dirait à tort un existentialiste) entre les êtres humains (*Baby* ; *Up the Down Staircase*). Au bout de dix ans de progression presque constante (malgré quelques incursions dans la comédie, qui ne lui convient pas), il a trouvé son ton personnel. Celui-ci, déjà sensible dans ce qui ne devait être au départ qu'un véhicule pour la sympathique Nathalie Wood (*Inside Daisy Clover*), culmine dans un western stupidement tenu pour "raciste" (*The Stalking Moon*) alors que "l'Indien" n'y est qu'une présence occulte, osons dire "théologique". Tout le cinéma de cet ex-séminariste est non pas transcendantal, mais parcouru de regards métaphysiques. Film fantastique pour adultes, à peine gâché par un final trop explicatif et trop emphatique à la fois, *The Other* réussit cependant sans tricherie ni truquages, à nous faire vivre par la mise en scène un cas de dédoublement possible de la personnalité. »

Gérard Legrand, *Cinémanie*, Stock, 1979

Générique

Titre original	<i>To Kill a Mockingbird</i>
Production	Universal International Pictures Brentwood Productions
Producteurs	Alan J. Pakula Edward Muhl Ernest B. Wehmeyer Robert Mulligan Horton Foote
Réalisation	Russell Harlan
Scénario/dialogues	Corson Jowett Aaron Stell
Directeur de la photographie	Elmer Bernstein
Ingénieur du son	Rosemary Odell, Seth Banks
Montage	Oliver Emert
Musique	
Costumes	
Décors	
Interprétation	
<i>Atticus Finch</i>	Gregory Peck
<i>Jem</i>	Philipp Alford
<i>Scout</i>	Mary Badham
<i>Dill</i>	Joe Megna
<i>Tom Robinson</i>	Brock Peters
<i>Bob Ewell</i>	James Anderson
<i>Boo Radley</i>	Robert Duvall
<i>Calpurnia</i>	Estelle Evans
<i>Miss Maudie</i>	Rosemary Murphy
<i>Walter</i>	
<i>Cunningham Sr.</i>	Crahan Denton
<i>Shérif Tate</i>	Frank Overton
<i>Juge Taylor</i>	Paul Fix
<i>Mayella Ewell</i>	Colin Wilcox
<i>Miss Dubose</i>	Ruth White
Année	1962
Pays	États-Unis
Distribution	Universal Pictures
Film	35 mm, noir et blanc
Format	1.85 : 1
Durée	2h09
Visa	27 104
Sortie France	29 mai 1963
Sortie États-Unis	25 décembre 1962

Récompenses

- Oscar de la meilleure interprétation masculine (Gregory Peck)
- Oscar du meilleur scénario adapté d'une œuvre originale (Horton Foote d'après le roman de Harper Lee)
- Oscar des meilleurs décors (Oliver Emert, Alexander Golitzen, Henry Bumstead)
- Prix Gary Cooper au Festival de Cannes 1963 (Gregory Peck)

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Arthur Mas, titulaire d'un Master 2 de Lettres Modernes, termine une thèse sur les derniers films de Jean-Luc Godard (1998-2010). Il collabore également à la revue en ligne *Independencia.fr*.



www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général

ministère
éducation
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



CNC