



## Lee Marvin, sur le fil du rasoir

LEFEBVRE Jacques

### Pour citer cet article

LEFEBVRE Jacques, « Lee Marvin, sur le fil du rasoir », *Cycnos*, Le Méchant à l'écran. Les paradoxes de l'indispensable figure du mal, 2013, mis en ligne en juillet 2018.

<http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2607>

Lien vers la notice <http://epi-revel2.unice.fr/publication/item/2607>

Lien du document <http://epi-revel2.unice.fr/cycnos/2607.pdf>

ISSN 0992-1893 eISSN 1765-3118

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

# Lee Marvin, sur le fil du rasoir

Lee Marvin, on the razor's edge

Jacques Lefebvre

Jacques Lefebvre, retraité de l'Education Nationale, a enseigné l'anglais dans divers lycées, notamment au lycée Masséna où il a eu en charge la classe de Khâgne de 1995 à 2008. Il a également enseigné le cinéma pendant de nombreuses années, dont le western à la faculté des Lettres de Nice. Son domaine de recherche est le cinéma anglo-américain. Il a publié des articles dans diverses revues : CinéNice (revue de la Cinémathèque de Nice), Cinémaction, Positif, Cycnos, P.O.V, a Danish Journal of Film Studies, Short Film Studies (Intellect Journals). Depuis 2008, il assure un enseignement du cinéma à la Cinémathèque de Nice.

Lee Marvin made a name for himself as the arch-villain in many films of the 50s. He was a flamboyant henchman in many westerns, a deadly « heavy » in gangster movies, a gritty soldier in war movies. He was able to outshine many leading actors of the time such as Randolph Scott, Glenn Ford, Marlon Brando or even John Wayne. In the 60s, he became a star in such films as *Cat Ballou*, *The Dirty Dozen*, *Point Blank*, *Hell in the Pacific*. As an actor, he could be icy and stony, cruel and volatile, always unpredictable. He was the epitome of the tough guy but he was able to give depth to his performances by reaching some inner truth that the spectator could sense and yet not fathom. Hence, there was an underlying tension in his acting that was both compelling and at times unbearable. Like such great actors as James Cagney, Spencer Tracy, Kirk Douglas or Richard Widmark, he was a maverick and belonged to no school of acting. He embodied America's fascination with violence while, deep down, he carried the burden of his war experience in the South Pacific as a young Marine during World War II.

arch-villain, *Cat Ballou*, compelling, *the Dirty Dozen*, gangster movie, *Hell in the Pacific*, inner truth, Lee Marvin, *Point Blank*, tough guy, unbearable, underlying, tension, unpredictable, war movie, western

La trajectoire de Lee Marvin est à la fois emblématique et atypique. À l'âge de 17 ans, il s'engage dans les *Marines*. Blessé lors du débarquement à Saipan<sup>1</sup> (Îles Mariannes) en juin 1944, il revient à la vie civile en 1945, travaille pour un plombier et découvre le théâtre un peu par hasard à Woodstock dans les Catskills en 1947 lorsque le Maverick Theater cherche une « grande gueule » et lui donne sa chance. Sa vie en est subitement transformée. L'adolescent turbulent, l'étudiant dyslexique, la tête brûlée façonnée par le Corps des *Marines*, parvient enfin à trouver un exutoire à ses frustrations, à ses colères et à sa formidable énergie. Dès ses débuts sur les planches, il en impose par sa présence et par le timbre grave et mélodieux de sa voix, à la fois caressante et menaçante. Il observe, il traque la vérité dans les rôles qu'on lui confie, en se défiant de tout formatage. À l'instar d'acteurs tels que James Cagney, Kirk Douglas, Spencer Tracy, John Wayne, ou Richard Widmark, il est un acteur « naturel », il n'appartient à aucune école, il est le sculpteur de ses propres rôles.

Il a 27 ans lorsqu'il obtient son premier rôle à Hollywood dans *You're in the Navy Now* (Henry Hathaway, 1951). Il enchaîne ensuite des rôles de méchant et se construit un style immédiatement reconnaissable. Il n'est tout d'abord qu'un *henchman*, un sbire au service

---

<sup>1</sup> *Windtalkers* (John Woo, 2001), restitue l'horreur de cette bataille qui se déroula du 15 juin au 9 juillet 1944 et se solda par la mort de plus de 3000 soldats américains et d'environ 29 000 soldats japonais.

d'un méchant encore plus vil qu'il ne l'est lui-même – formidable école pour le jeune acteur dont les apparitions sont forcément brèves et d'une intensité électrique. Il n'a que peu de temps pour exister à l'écran face à des acteurs plus chevronnés et à la réputation plus affirmée. Il crève l'écran et compose des personnages qui, de film en film, s'inscrivent dans la mémoire du spectateur. C'est ainsi qu'il tient la dragée haute à Marlon Brando dans *The Wild One* (László Benedek, 1953), et qu'il parvient même à éclipser Robert Ryan, cet autre méchant magnifique à la férocité intériorisée, dans *Bad Day at Black Rock* (John Sturges, 1955).

C'est grâce à la télévision que Lee Marvin accède au statut de star dans la série *M Squad*<sup>2</sup> de 1957 à 1960. Il enchaîne ensuite des rôles de plus en plus consistants grâce à des réalisateurs tels que John Ford, Don Siegel et John Boorman. En 1965, il obtient l'Oscar du meilleur acteur pour sa prestation dans *Cat Ballou*, un western débridé réalisé par Elliott Silverstein. Deux ans plus tard, des films tels que *The Professionals* (Richard Brooks, 1966), *The Dirty Dozen* (Robert Aldrich, 1967), ou encore *Point Blank* (John Boorman, 1967), le propulsent au sommet du box-office, l'égal de Clint Eastwood ou de Steve McQueen.

Les années 1970, après quelques succès tels que *Emperor of the North* (Robert Aldrich, 1973), et *The Klansman*, (Terence Young, 1974) amorcent un déclin et il se fait plus rare sur les écrans.

Pourtant, au début des années 1980, il s'impose à nouveau dans des rôles qui vont marquer sa fin de carrière : *The Big Red One* (Samuel Fuller, 1980), et *Gorky Park* (Michael Apted, 1983). Puis, fatigué, usé par l'alcool et la cigarette, il est une sorte de caricature de lui-même dans des films d'action assez médiocres, *The Dirty Dozen : The Next Mission* (Andrew V. McLaglen, 1985) et *The Delta Force* (Menahem Golan, 1986). Victime d'une crise cardiaque, il s'éteint le 29 août 1989 à Tucson, dans l'Arizona.

Lee Marvin a excellé dans trois genres spécifiques : le western, le film de gangsters et le film de guerre. Il lui est arrivé de mettre à mal son image de dur à cuire dans des comédies légères, voire loufoques, mais, versant dans un cabotinage outrancier, il est nettement moins convaincant dans l'autodérision. *Donovan's Reef* (John Ford, 1963), et même *Cat Ballou*, n'ont pas la pureté incisive de ses prestations dans les trois genres précités.

C'est grâce au western que son travail est salué pour la première fois après la sortie sur les écrans de *Hangman's Knot* (Roy Huggins, 1952). Il s'agit de son deuxième western, du premier film qu'il tourne avec Randolph Scott et de son septième film. *Hangman's Knot* est un western sombre, habité de bruit et de fureur où les forces du mal s'affrontent aux forces du bien dans un combat aux dimensions apocalyptiques. Rolph Bainter (Lee Marvin) appartient à un groupe de soldats sudistes emmené par Matt Stewart (Randolph Scott) qui a reçu l'ordre d'attaquer un convoi de transport d'or escorté par les Nordistes. Matt Stewart et ses hommes s'emparent de l'or et apprennent que la guerre est terminée depuis un mois alors qu'ils viennent de massacrer l'escorte nordiste. Poursuivis par des renégats qui veulent s'emparer de l'or, ils trouvent refuge dans une ferme isolée et soutiennent un siège dont peu d'entre eux sortiront vivants. Le récit est agrémenté d'une intrigue amoureuse – le héros valeureux séduit une jolie infirmière (Donna Reed) rencontrée lors de l'attaque d'une diligence. Lee Marvin incarne le véritable méchant du groupe de Sudistes, qui s'avère ensuite représenter les vraies valeurs de l'Amérique. Il est en fait beaucoup plus impressionnant et beaucoup plus menaçant que les hommes qui les assiègent et qui n'ont d'autre but que de récupérer l'or. Lee Marvin, acteur débutant à qui Randolph Scott donne un sérieux coup de pouce, compose un personnage d'un réalisme saisissant. La perception de sa vilénie se fait en plusieurs temps. Il est tout d'abord un tireur embusqué qui n'hésite pas à tirer dans le dos de l'un des soldats. Puis il est prêt à exécuter un blessé et enfin il conteste l'autorité de son chef : « Don't ever try that again. Don't ever use your hands on me again. » lui lance-t-il en guise d'avertissement.

---

<sup>2</sup> Lee Marvin incarne Frank Ballinger, un lieutenant de police, membre de la *M Squad*, une unité spéciale de la police chargée de lutter contre la corruption et le crime organisé dans la ville de Chicago.

Ce n'est pas un traître, il perturbe le groupe par sa nocivité, il inspire le danger et provoque des situations qui vont mettre en péril la survie du groupe. Toutefois, cette première confrontation doit se solder par une prétendue soumission afin que le méchant soit tenté de prendre sa revanche à la première occasion. Barbe hirsute, mèche rebelle, rire sardonique et regard d'acier fixent le personnage dans son rôle de méchant. Il impressionne également par la rapidité de ses réactions, souvent en opposition avec la pesanteur de son débit et avec le timbre grave de sa voix rocailleuse. Le méchant selon Marvin est à la fois élastique, tendu et dur comme le granit. Lorsque le silence se fait autour de lui, la bouche entrouverte, il a des feulements de félin prêt à fondre sur sa proie. La seconde confrontation avec le chef a lieu après qu'il a tenté d'embrasser de force l'infirmière – tentative de viol symbolique. Tenant une écharpe de ses deux mains, Lee Marvin s'approche au plus près du visage de l'infirmière. Lee Marvin n'a pas besoin d'étrangler la jeune femme, seule l'intention suffit. Et c'est là que réside l'exceptionnelle qualité de l'acteur qui emmagasine en lui un potentiel de violence qu'il lui suffit de suggérer pour être présent à l'écran. Il s'ensuit une confrontation physique entre Rolph et Matt – épisode typique du western dont pourtant personne ne sort vainqueur. Toutefois, Lee Marvin est beaucoup plus crédible que Randolph Scott dans ses assauts et même dans ses chutes – magnifique maîtrise d'un corps toujours menaçant et élastique. C'est le plus jeune membre du groupe qui finalement aura la peau du méchant alors qu'il n'a jamais tué qui que ce soit auparavant. Et là encore Lee Marvin emporte l'adhésion car il sait maîtriser la chute de son corps lors de cette mort qui se doit d'être à la fois naturelle et dramatique – le méchant se doit de savoir mourir à l'écran. La presse de l'époque ne s'y trompe pas et salue le talent de cet acteur encore peu connu :

For Lee Marvin, *Hangman's Knot* resulted in recognition. For the first time, his name began to appear in newspaper reviews, with appreciative comments surrounding it. *Variety* noted that « Lee Marvin stands out as the killer in Scott's group... » while the *Hollywood Reporter's* critic wrote: « Lee Marvin does an excellent job as a trigger-happy Southerner and stages a whale of a fight with Scott ». (Lentz 19)

*Seven Men from Now* (Budd Boetticher, 1956), réunit Lee Marvin et Randolph Scott pour la troisième fois<sup>3</sup>. Lee Marvin est à cette époque bien établi en tant que « heavy ». On a pu le voir dans des films de guerre et des films de gangsters, magnétique et provocateur notamment dans *Bad Day at Black Rock* de John Sturges aux côtés de Spencer Tracy, Robert Ryan et Ernest Borgnine. Dans cette ultime collaboration avec Randolph Scott, Lee Marvin enrichit sa palette de « tough guy » et fait jeu égal avec ce vétéran du western qu'était devenu Randolph Scott. C'est une histoire de vengeance où un ancien shérif, Ben Stride, incarné par Randolph Scott, pourchasse une bande de malfrats qui, lors d'un hold-up, ont tué son épouse et dérobé 20 000 dollars en lingots d'or. Sur sa route, il croise un couple, John et Annie Greer (Walter Reed et Gail Russell), qui se dirige vers l'ouest et retrouve Big Masters (Lee Marvin), qu'il a arrêté quelques années auparavant. La vengeance et la cupidité font progresser le récit, mais ne constituent pas l'intérêt essentiel de l'intrigue. Big Masters est le véritable méchant sans pourtant être responsable de la mort de l'épouse du shérif et ce n'est qu'à la fin du film qu'il abat ses cartes. La dynamique du récit repose sur l'opposition entre le shérif et Big Masters. Randolph Scott est hiératique, statique, laconique, impeccablement habillé même lorsqu'il est couvert de poussière alors que Lee Marvin, d'une élégance moins guindée, est constamment en mouvement, aux aguets, prompt à sortir ses revolvers et surtout, à provoquer grâce à son arme favorite, la parole. La voix grave de Lee Marvin, souvent faussement enjôleuse, enveloppe le film d'une gangue menaçante. L'acteur sait retenir sa voix comme on

---

<sup>3</sup> Le deuxième western dans lequel ils figurent ensemble est *The Stranger Wore a Gun* (André de Toth, 1953).

retient ses coups – un regard, une pause, une phrase inachevée et l'ombre de la mort semble planer. Des gestes simples sont également significatifs. Ainsi, après avoir exécuté son comparse, il lui retire la cigarette des lèvres et s'en sert pour allumer la sienne. Toute la cruauté du personnage est ainsi résumée. Enfin, le film propose un regard intéressant sur la notion de masculinité. Les deux héros affirment avec force leur virilité, mais leur mise trahit une « faille » sous-jacente. L'élégance de Stride en toute circonstance rivalise avec celle de Big Masters qui porte constamment les mêmes habits – veste et pantalon de couleur sable – et arbore une écharpe d'un vert chatoyant. Plus mystérieuse encore est la jarrettière rouge qui orne sa manche :

« Lee was great, » proclaimed Boetticher. « When he came on set for me to approve his costume – you know, “How does this look ? Is this all right ?” He had a hooker’s bright, red garter on his left arm. It was just magnificent. He wore it through the whole picture, keeping the audience guessing when he was going to explain and never did. That’s the kind of thing Lee Marvin would bring to a part. That’s what you want from an actor. » (Epstein 101)

Alors que la « faille » est un signe d'humanité et de fragilité chez Stride, elle suggère un doute quant à la virilité ostentatoire de Big Masters et contribue à distiller une gêne que l'on ressent sans pouvoir la repérer à coup sûr. Lee Marvin sait admirablement jouer de cette ambiguïté. Enfin, et c'est ce qui constitue une composante essentielle de son jeu, il est à la fois tension et décontraction. La mobilité de son visage et l'élasticité féline de son corps investissent l'espace de l'écran et créent une vibration unique et déstabilisante.

En 1962 Lee Marvin est Liberty Valance dans *The Man Who Shot Liberty Valance* de John Ford, ultime prestation de Lee Marvin dans un second rôle avant qu'il ne devienne une valeur sûre du box-office. Est-ce d'ailleurs un second rôle ? C'est un défi taillé à la mesure de la glorieuse outrance de l'acteur qui aimait plus que tout se mesurer aux stars de son temps. En l'occurrence, il s'agit de James Stewart et de John Wayne<sup>4</sup>. James Stewart, idéaliste et obstiné, promène sa longue carcasse avec une grâce maladroite ; John Wayne, monolithique et majestueux, pèse de tout son art avec une étonnante finesse et Lee Marvin, incisif et explosif, incarne son personnage avec une telle conviction que la violence et la brutalité dont il fait preuve surgissent de l'écran avec une force que rien ne semble pouvoir arrêter. Lee Marvin apparaît à sept reprises dans le film. On le découvre tout d'abord lors du flashback qui inaugure le récit de Ranse Stoddard (James Stewart) – la diligence qui le conduit à Shinbone est attaquée de nuit par Liberty et sa bande. Cette première apparition dans une nuit d'apocalypse assimile sa présence à un cataclysme. Un gros plan le montre masqué ; ses yeux, intenses dans la nuit, n'en sont que plus cruels. En effet, le masque révèle plus qu'il ne dissimule. Fantômes agités et menaçants, Liberty et ses comparses portent un long manteau clair<sup>5</sup>. Plus que le revolver, c'est le fouet qui exprime l'extrême brutalité de Liberty. C'est un fouet orné d'une sorte de pommeau en argent – le raffinement de l'objet renvoie au plaisir sadique qu'éprouve Liberty lorsqu'il en fait usage. Le fouet peut blesser et même tuer, mais sa fonction essentielle est de punir, d'humilier. Ce qui caractérise l'extrême violence de Liberty, c'est qu'elle n'a point de limite. Ses acolytes, pourtant aguerris, s'interposent lorsqu'il s'acharne sur le corps apparemment sans vie de Ranse.

Liberty représente un Ouest qui n'a plus sa place dans la jeune démocratie et c'est pourquoi il déchire les livres de Ranse qu'il considère comme une menace à sa liberté : « I'll teach you law, Western law » lui lance-t-il avant de quitter les lieux.

---

<sup>4</sup> Lee Marvin a tourné trois films avec John Wayne : *The Comancheros* (Michael Curtiz, 1961) ; *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) et *Donovan's Reef* (John Ford, 1963).

<sup>5</sup> Ces longs manteaux feront partie de l'esthétique des *westerns spaghetti* dans lesquels excellera Clint Eastwood dirigé par Sergio Leone.

Ranse est recueilli par le couple Ericson qui tient une sorte de cantine. Ranse y travaille comme serveur et bien sûr, Liberty vient se faire servir. Cette deuxième apparition permet de confirmer des attitudes, des postures, et d'attirer l'attention sur des éléments vestimentaires qui sont en fait les signes d'une vilénie revendiquée par Liberty. Il porte des vêtements noirs, ornés de broderies, une chemise aux motifs sophistiqués et des tour-de-bras afin d'ajuster ses manches. Tout en lui est clinquant, provocant et distille un doute à propos de sa masculinité. Une fois encore l'acteur choisit l'ambiguïté pour habiller la perfidie du personnage qu'il incarne. Son chapeau, légèrement relevé, laisse apparaître un visage d'une extrême mobilité où, en une fraction de seconde, le rire le dispute au rictus. Il provoque Ranse, mais bat en retraite lorsque Tom Doniphon (John Wayne) s'interpose et le défie à son tour : « Try it, just try it... »<sup>6</sup>

Liberty revient pour la troisième fois lors du choix des délégués à la convention territoriale. Il se présente, mais sa candidature n'est pas retenue. Fou de rage, flanqué de ses acolytes, il quitte le saloon, brise le mobilier et somme Stoddard de régler leur différend par les armes le soir même.

La séquence suivante est une reprise de la séquence initiale, mais cette fois, c'est le journaliste Peabody qui est la victime de la brutalité de Liberty. Peabody, passablement éméché, le pique au vif en l'accueillant ainsi : « Liberty Valance and his myrmidons<sup>7</sup> ! » L'expression confirme l'ambiguïté suggérée par la mise. Liberty se déchaîne, inflige, à coups de fouet, une correction à Peabody et détruit son bureau. Ses comparses interviennent pour mettre fin à sa folie meurtrière.

On retrouve brièvement Liberty pour la cinquième fois, toujours aussi menaçant et malfaisant, à une table de jeu. On remarque une fois de plus le couteau qu'il porte à la ceinture, c'est l'arme de celui qui n'hésiterait pas à tuer son adversaire lorsqu'il a le dos tourné.

Les occurrences 6 et 7 constituent le double flashback de la mort de Liberty. Pour la première fois, il n'est pas flanqué de ses myrmidons. C'est une scène classique de règlement de compte où le méchant trouve la mort. À la différence près que l'occurrence 6 est un leurre puisque c'est Tom Doniphon qui tue Liberty et non pas Ranse. Ainsi Liberty meurt deux fois à l'écran et Lee Marvin s'écroule avec l'aisance de celui qui sait tomber et qui a vu la mort de près lors de ses combats dans le Pacifique. Cette double mort vue de deux points de vue différents inscrit dans la légende les trois hommes présents ce soir-là. Ranse en restera l'unique dépositaire : « When the legend becomes fact, print the legend. » Liberty est l'un des plus beaux rôles de Lee Marvin dans un western, genre qu'il retrouvera plus tard en tant que star principale, notamment dans deux films, *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, 1965) et *The Professionals*<sup>8</sup>.

Le travail de Lee Marvin dans le film de gangsters est dans la continuité de l'extraordinaire vitalité qu'il déploie dans le western. Il y a toutefois une différence fondamentale dans la perception du spectateur de la violence furieuse dont est capable l'acteur. Le western établit une distance spatiale et historique tandis que le film de gangsters se situe dans un univers qui est de l'ordre de la contemporanéité. Le spectateur se trouve alors confronté à un monde et à des situations qui pourraient appartenir à son quotidien – l'impact de la violence s'en trouve décuplé.

---

<sup>6</sup> Dans *Sudden Impact* (Clint Eastwood, 1983), Harry Callahan, s'adresse à un malfrat dans des termes similaires : « Go ahead, make my day ».

<sup>7</sup> Myrmidon ou mirmidon : petit homme chétif, insignifiant, (Dictionnaire *Le Robert*). En homme cultivé, Peabody connaît le sens des mots et c'est délibérément qu'il laisse planer un doute sur la masculinité des seconds couteaux qui escortent Liberty afin de les provoquer.

<sup>8</sup> *Cat Ballou* est une farce où le méchant est un personnage grotesque. La performance de Lee Marvin est plus intéressante dans *The Professionals* car il affronte et domine Burt Lancaster et Jack Palance.

*The Big Heat* (Fritz Lang, 1953), est un film essentiel dans la carrière de Lee Marvin. C'est un film de gangsters dans la pure tradition hollywoodienne et c'est aussi un film noir dont l'esthétique somptueusement mise en scène par Fritz Lang est désormais un classique du genre. Par ailleurs, c'est un film inaugural pour Lee Marvin car il accède d'emblée au statut de méchant à tendance paranoïde à l'instar de James Cagney dans *The Public Enemy* (William Wellman, 1931) ou de Richard Widmark dans *Kiss of Death* (Henry Hathaway, 1947).

Dans ce film, il est Vince Stone, bras droit du chef local de la pègre, Mike Lagana (Alexander Scourby). Lagana est un personnage lisse, élégant, délicat dans sa mise et ses manières. Son homosexualité est suggérée par la relation particulière qu'il entretient avec son garde du corps et par la présence d'un tableau représentant sa mère qui semble veiller sur lui avec une bienveillante sévérité. Il correspond au concept du « smooth villain » tel qu'on peut le voir dans les films d'Alfred Hitchcock. Le « smooth villain » est un méchant civilisé ; il est souvent un double maléfique du héros dont il partage l'irrésistible séduction. L'exemple le plus manifeste est « oncle Charlie » dans *Shadow of a Doubt* (1943) où Joseph Cotten est un méchant au double visage.

Vince n'a rien d'un « smooth villain » ; cruel, imprévisible et survolté, il est en butte aux sarcasmes incessants de sa maîtresse, Debby Marsh (Gloria Grahame).

Trois séquences illustrent la spécificité de l'interprétation de Lee Marvin. Lors de sa première confrontation avec l'inspecteur Bannion (Glenn Ford) dans un bar, il n'hésite pas à brûler la main d'une jeune femme – geste d'une rapidité diabolique dont on devine les conséquences sur la main de la malheureuse. Fritz Lang suggère la violence pour en conserver l'intensité. C'est en fait une scène préparatoire à la désormais célèbre séquence de la cafetière où il défigure Debby dans un accès de colère incontrôlé. Le geste, d'une fulgurante brutalité, permet de situer l'horreur hors-champ dans l'imaginaire du spectateur. Lang n'hésite pas ensuite à montrer le visage de Debby à moitié dissimulé par un pansement, de sorte que chaque gros plan de son visage réactive les images de ce déchaînement de violence. Le jeu subtil entre ce qui est révélé, non révélé et réactivé, restitue l'horreur absolue de cette attaque immonde et lâche. La troisième et ultime occurrence est l'arrestation de Vince à la fin du film, précédée par la vengeance de Debby qui, à son tour, jette le contenu de la cafetière au visage de Vince. C'est également lors de cette attaque que Debby arrache son pansement et livre son visage mutilé au regard des spectateurs. Vince devient une victime, une bête traquée et il n'hésite pas à tirer sur Debby, la blessant mortellement. L'affrontement final entre Stone et Bannion ne se termine pas par la mort du méchant. Lee Marvin donne une crédibilité désespérée aux ultimes assauts de ce personnage aux abois. L'acteur s'écroule comme s'il allait mourir. Il lui faut suggérer non seulement la douleur insupportable de la blessure infligée par Debby, mais également l'humiliation de n'être plus qu'une bête soumise à la volonté de Bannion. L'interprétation de Lee Marvin est magistrale de bout en bout, explosive et nuancée :

As played by Lee Marvin, Vince is almost suave, nicely dressed in suit and tie, intelligent, sharp – and deadly. For Vince, violence is a necessary part of business, and is sometimes necessary in his personal life as well. The really frightening thing about Vince is his temper; when he loses it, he grabs the nearest weapon and attacks without thinking. It is this brutality, this out-of-control ferocity, which makes such an impact on audiences because it comes so suddenly and violently. Marvin succeeds at making the rampaging Vince both a frightening monster and a desperate man unable to control his raw emotions. Marvin's true acting ability shines later, however, after his character's rampages subside and he struggles to control himself and continue to lead a civilized existence. The inner struggle within Vince is apparent: he wipes back his hair as if trying to soothe his brain, darts his eyes around to see if his momentary loss of control will lead to any further consequences, and gradually lowers his voice from a shout to a loud roar of dialogue. There would be times later in his career when

Marvin would go from quiet to shout to quiet again without transition, but here he is masterfully in control of the tone and inflection of his voice and body language.  
(Lentz 35)

*The Killers* (Don Siegel, 1964), est un film musclé, inégal, qui toutefois permet à Lee Marvin d'être pour la première fois de sa carrière en haut de l'affiche. C'est aussi l'un des premiers films à avoir été conçu pour la télévision en priorité<sup>9</sup>. Il s'agit de la seconde<sup>10</sup> adaptation au cinéma d'une nouvelle d'Ernest Hemingway. L'argument est simple et fonctionne sur le mode du flashback emboîté. Deux tueurs à gages, Charlie Strom (Lee Marvin) et Lee (Clu Gulager), exécutent Johnny North (John Cassavetes) qui a trouvé refuge dans un institut pour aveugles. Charlie, intrigué d'avoir été payé si généreusement pour ce contrat, ne comprend pas pourquoi Johnny n'a opposé aucune résistance. Il décide de mener l'enquête et d'en savoir plus sur le passé de Johnny. Les trois flashbacks du film permettent de comprendre l'enchaînement des événements ; ils mettent en lumière une histoire d'amour entre Johnny et Sheila (Angie Dickinson) et la récupération du butin d'un hold-up, auquel Johnny a participé, orchestré par le commanditaire du contrat, Jack Browning (Ronald Reagan). En dépit de la vitalité de l'interprétation de John Cassavetes, les flashbacks manquent de corps et paraissent artificiels au regard des séquences situées dans le présent de la narration, dominées par la présence magnétique de Lee Marvin.

Le générique du film, influencé par le travail de Saul Bass et soutenu par une musique empruntée à Henri Mancini, installe le motif des tueurs à lunettes noires dans une série d'images aux couleurs crues et contrastées. L'effet est percutant d'un point de vue graphique, mais le motif est immédiatement utilisé à des fins de dramatisation de l'action dans la séquence d'ouverture qui se déroule dans un institut pour aveugles, lieu où le port de lunettes noires répond à un code communément accepté. C'est dans le reflet des lunettes de Lee que l'on découvre le visage de Charlie pour la première fois. Ces lunettes sont essentiellement la marque du détachement et de l'indifférence de ces deux méchants. Les rôles sont très rapidement répartis : Charlie est froid, reptilien ; Lee est un sadique pervers impulsif. L'absence de regard accentue la brutalité de ces hommes d'affaires du crime qui portent des vêtements élégants. Cette indifférence professionnelle s'accompagne d'une certaine fébrilité des corps sans cesse en mouvement. La séquence se termine par l'exécution « clinique » de Johnny, mais c'est la brutalité du premier échange avec la secrétaire aveugle qui glace le sang du spectateur. Cette scène illustre parfaitement le travail de Lee Marvin qui soudain renverse sa victime sur sa chaise et s'approche de son visage pour lui murmurer à l'oreille des paroles menaçantes d'une voix grave et faussement suave. Le corps et la voix ne font qu'un. Les lunettes noires sont en outre un accessoire d'autant plus précieux qu'elles révèlent le regard lorsqu'on les enlève ; c'est ce qui permet de rendre encore plus intense le regard d'acier de Lee Marvin.

Pour la première fois de sa carrière, Lee Marvin joue le rôle d'un tueur fatigué et cela lui donne une épaisseur qui renouvelle son jeu. Charlie exprime sa lassitude en ces termes lors de la deuxième séquence : « ... I'm getting old, my hair is turning gray, my feet are sore, I'm tired of running ». Il y a une sorte de désespérance que vient alimenter la certitude que le temps lui est compté. Il le répète souvent, il n'a pas le temps et c'est même la dernière chose qu'il dit à Sheila avant de la tuer : « Lady, I don't have the time ». Cette lassitude existentielle le distingue des autres gangsters et notamment de Jack Browning interprété par Ronald Reagan. Au fur et à mesure que l'histoire progresse, le spectateur éprouve de la sympathie pour Charlie qui, bien que motivé essentiellement par la récupération du butin, venge Johnny

---

<sup>9</sup> L'idée est de Lew Wasserman (1913-2002). Le film ne fut pas montré à la télévision en raison des scènes de violence, mais il eut une belle carrière dans les salles de cinéma.

<sup>10</sup> La première version est de Robert Siodmak en 1946 avec Burt Lancaster et Ava Gardner.



en tuant Jack et Sheila. Il va de soi que le spectateur est également en sympathie avec un acteur beaucoup plus convaincant que ne l'est Ronald Reagan<sup>11</sup>, au jeu statique et plat.

Le film se termine par la mort de Charlie – un moment cinématographique d'exception où l'acteur trébuche, s'écroule, se relève pour s'écrouler à nouveau tandis que les dollars s'éparpillent sur le gazon et que l'on entend les sirènes de la police. Ainsi, Lee Marvin livre son corps et se met littéralement en péril, en cohérence avec la trajectoire dramatique du personnage qu'il incarne.

Enfin, la carrière de Lee Marvin prend son essor à un moment où l'Amérique doute de ses valeurs et de ses choix :

As the 60s progressed, the decade exploded violently with the Civil Rights movement, race riots, the assassinations of Martin Luther King and Robert F. Kennedy, and most polarizing of all, the Vietnam War. America underwent a belated midlife crisis, and no longer had the time to be polite about it. As a silver-haired, granite-faced, middle-aged man of violence, Lee Marvin came to represent the anxiousness of the times... (Epstein 139)

C'est lors du tournage de *The Dirty Dozen* que Lee Marvin rencontre John Boorman. Le jeune réalisateur lui propose le rôle principal dans une adaptation du roman de Richard Stark, *The Hunter*, publié en 1962. Lee Marvin accepte et parvient à convaincre la MGM du sérieux du projet. *Point Blank* (John Boorman, 1967) est un film « noir en couleur » qui permet à Lee Marvin de donner encore plus d'intensité et d'épure à son jeu. Film plus sophistiqué au plan formel que ne l'était *The Killers*, *Point Blank* reprend la thématique de la vengeance. Le héros du film, Walker (Lee Marvin) veut retrouver l'ami qui s'est emparé de sa part de butin et qui, au passage, a séduit son épouse. Il parvient à retrouver sa trace, à l'éliminer et s'aperçoit que son « ami » n'est qu'un pion dans une organisation de type mafieux. À la fin du film, Walker comprend qu'il a été manipulé par « l'organisation » et décide de ne pas récupérer l'argent. Le film entremêle les flashbacks et promène le spectateur dans un espace cinématographique à la fois stylisé et irréel. La présence physique de l'acteur occupe sans cesse l'espace de l'écran. Il est essentiellement un corps en mouvement ; il est Walker et il marche à grandes enjambées dans un couloir vide. Silhouette dynamique et tranchante, il avance et traque l'objet de sa vengeance. Plan d'autant plus saisissant qu'il est accompagné du bruit des pas de l'acteur – scansion visuelle et sonore qui s'installe au plus intime de la perception du spectateur. Il est une machine à tuer ; un corps fait pour frapper, parer, réagir avec une rapidité surprenante. Le geste de la main est sûr, l'arme fait corps avec la main. Il est un corps meurtri, un corps blessé, tuméfié ; un corps parfois ensanglanté. C'est un corps qui sait encaisser – scène mémorable où Chris (Angie Dickinson) lui assène une pluie de coups qui le laissent totalement indifférent. C'est un corps de pierre, un corps indifférent à la douleur. Cette tension entre statisme et dynamisme investit le corps de l'acteur. Corps racé, élégamment vêtu, qui contraste avec la sauvagerie dont est souvent capable Walker. On découvre l'acteur à moitié dénudé – torse puissant et muscles tendus ; on le voit enlacer Chris dans une scène d'amour où la caméra s'arrête sur le grain de peau de ces corps mêlés.

C'est aussi un visage qui apparaît en gros plan, un visage souvent immobile et silencieux, un visage-masque détaché du réel, un visage impénétrable. Il est avare de paroles et s'exprime par le regard – un regard hypnotique. Le regard contient le corps, anticipe la réaction du corps – explosive la plupart du temps : il crible de balles un lit vide, il réduit une automobile en un tas de ferraille. Il maîtrise l'espace du regard ; il s'approche, menaçant et susurre des propos que l'on n'entend pas. Cela crée une nouvelle tension entre distance et proximité qui vient s'ajouter à celle précédemment évoquée, entre statisme et dynamisme. Le

---

<sup>11</sup> Il s'agit du dernier rôle interprété par Ronald Reagan. Il a regretté de l'avoir tourné en raison des scènes de violence.

visage est abstraction. Le spectateur pénètre dans les pensées de Walker grâce à des séries de flashbacks où les scènes de violence se superposent en strates, relançant ainsi la soif de vengeance. Pourtant, la quête elle-même devient abstraite et Walker quitte la scène sans toucher à l'argent déposé dans la cour intérieure d'Alcatraz. Le spectateur s'interroge, s'agit-il d'un rêve, des ultimes pensées d'un homme blessé à mort par son ami ?

Cette première collaboration avec John Boorman est une magnifique réussite. Le réalisateur souligne d'ailleurs l'apport essentiel de cet acteur indomptable et généreux :

He was endlessly inventive, constantly devising ways to externalize what we wanted to express. He taught me how actors must relate to other actors, objects, settings, compositions, movements. He has a dynamic relationship with the camera, a knowledge of its capacity to penetrate scenes and find their truth. (Epstein 174)

Lee Marvin a souvent porté l'uniforme à l'écran : parfois débraillé, au cœur de l'action ; d'autres fois, élégant, racé. Le grade qui lui convient le mieux est celui de sergent. Grande gueule, il est proche de ses hommes et constamment en conflit avec sa hiérarchie. Il est rarement un méchant accompli ; il est plutôt un « tough guy » qui inspire la crainte et le respect. Le « tough guy » n'a pas de colère en lui ; il peut se montrer brutal, inflexible, mais il ne se laisse pas aller à des actes de violence incontrôlés. Il sait également encaisser les coups à la manière d'un boxeur acculé dans les cordes. Toutefois, au-delà de cette rugosité, l'acteur parvient toujours à laisser poindre une vulnérabilité imprégnée d'une profonde humanité. C'est ce qui lui permet d'être à la fois convaincant et attachant, complexe et électrique. Il apparaît dans de nombreux films de guerre des années 50 qui se déroulent durant la Seconde Guerre mondiale ou bien durant la guerre de Corée et, à chaque fois, il impose une présence vibrante et magnétique. On le remarque dans *Eight Iron Men*, (Edward Dmytryk, 1952), *The Glory Brigade* (Robert D. Webb, 1953), *The Caine Mutiny* (Edward Dmytryk, 1954) et dans *The Rack* (Arnold Laven, 1956), mais son rôle le plus marquant est celui du colonel Clyde Bartlett dans *Attack*, (Robert Aldrich, 1956). Adapté d'une pièce de Norman Brook, *Fragile Fox*, *Attack* est un film sombre, d'un réalisme âpre où la veulerie d'un capitaine cause la mort de quantité de soldats. Le film est dominé par l'interprétation puissante de Jack Palance en lieutenant valeureux et celle, plus complexe, d'Eddie Albert en pleutre misérable et cynique. Lee Marvin y campe un méchant manipulateur qui joue avec la vie des hommes comme il joue au poker. Il intervient à trois reprises à des moments clefs de l'action ; présence imposante, il est constamment dans la retenue, dans le mystère d'un sentiment non exprimé. L'apparente décontraction dissimule à peine une tension perceptible dans l'éclair d'un regard, le frémissement des lèvres ou la crispation des mains. Le travail du corps, ajusté au millimètre, est rendu plus intense par le timbre d'une voix profonde, érodée par l'alcool et la cigarette, et soudain tonitruante.

Lorsqu'il endosse à nouveau l'uniforme en 1967 dans *The Dirty Dozen* de Robert Aldrich, il est une valeur sûre du box-office. L'immense popularité de ce film fera de lui une star incontestée. Ce n'est pas un film de guerre, c'est un film d'aventures, au scénario invraisemblable<sup>12</sup>, qui se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale ; c'est en fait une sorte de sous-genre initié par John Sturges au début des années 60<sup>13</sup>.

Le changement de statut de l'acteur modifie ses rôles et son image : le « bad guy » est désormais le « good bad guy ». Du « bad guy », il conserve l'imprévisibilité, la sauvagerie glacée et cette formidable énergie physique qui explose à l'écran lors de scènes de

---

<sup>12</sup> Le commandant Reisman (Lee Marvin) est chargé de constituer un commando de douze criminels condamnés à diverses peines. Ils auront pour mission d'attaquer un château en France où résident des hauts gradés de l'armée allemande et ce, afin de désorganiser la chaîne de commandement. Le scénario est de Nunnally Johnson (1897-1977) d'après un roman à succès de E.M. Nathanson.

<sup>13</sup> *The Magnificent Seven* (1960), et surtout *The Great Escape* (1963), ont établi les codes d'un sous-genre rassemblant les acteurs les plus prestigieux du moment.

confrontations. Le commandant Reisman est présenté comme un rebelle, « very short on discipline » lui dit son supérieur. Cette remise en question de l'autorité se lit sur le visage de Marvin où une légère lueur d'ironie traverse le regard et anime un visage apparemment impassible. Reisman, dès la séquence du pré-générique, obtient la sympathie totale et entière du spectateur en raison de sa personnalité rebelle, conforme à l'air d'un temps secoué de manifestations contre la guerre du Vietnam. La transformation en « good bad guy » s'installe au fil du récit construit en trois phases clairement identifiées : le recrutement, l'entraînement et la mission. Dans les scènes de confrontations physiques intenses, Reisman rudoie ses hommes pour les tester et les entraîner, jamais pour les éliminer. Il s'agit d'un exercice périlleux pour l'acteur qui aurait pu se livrer à l'outrance et à la caricature. L'intérêt du film consiste également à confronter le « good bad guy » aux véritables « bad guys ». Dès le pré-générique, il croise Robert Ryan<sup>14</sup> qui, dans le rôle du colonel Everett Dasher Breed, est le véritable « bad guy » de la hiérarchie militaire. Les membres du commando sont, pour la plupart, des violeurs et des assassins et l'intelligence du scénario consiste à ne pas en faire des caricatures de sorte que chaque acteur puisse donner toute l'énergie nécessaire au personnage qu'il incarne. On remarquera au passage une hiérarchie dans la vilénie : Archer Maggott (Telly Savalas) est le plus vil d'entre tous et Joseph Wladislaw (Charles Bronson<sup>15</sup>), le plus courageux et le moins coupable. Enfin, dans ce rôle, Lee Marvin ajoute à sa palette le personnage de l'officier protecteur de ses troupes si souvent incarné avant lui par John Wayne. L'année suivante, Lee Marvin accepte un rôle assez modeste de « good bad guy » dans *Sergeant Ryker* (Buzz Kulik).

Deux films essentiels vont ensuite marquer sa carrière, à des années d'intervalle, dans un registre singulier où le « bad guy » ne constitue plus le moteur essentiel de son interprétation. Le premier est *Hell in the Pacific* (John Boorman, 1968), une fable d'une magnifique âpreté<sup>16</sup>, qui met en scène deux soldats ; l'un est américain (Lee Marvin) et l'autre, japonais (Toshiro Mifune), tous deux échoués sur une île lors de la guerre du Pacifique. Dans un huis-clos torride et sans merci, ils s'affrontent, se jouent l'un de l'autre, s'appriivoisent et lorsqu'ils pourraient enfin se respecter et s'accepter, ils se séparent et meurent dans une formidable explosion. Chaque acteur parle sa propre langue, incompréhensible pour l'autre ; la communication verbale est donc extrêmement limitée et le jeu des acteurs repose essentiellement sur le langage du corps et l'expression du visage. Lee Marvin y expose un corps déjà usé et vieilli, amaigri par des conditions de tournage exténuantes. L'absence de sous-titres contribue également à faire en sorte que le spectateur perde ses repères. Dans ce dialogue des corps, les voix s'entrechoquent et ne sont, la plupart du temps, que bruits et grognements. La fin, d'une ironie tragique, contraint le spectateur à s'interroger sur l'inanité de la guerre. Il n'y a plus de « bad guy », encore moins de « good bad guy », il n'y a que deux hommes dont nous ne connaissons même pas le nom.

Ce film a profondément marqué Lee Marvin et l'a amené à réfléchir sur sa relation intime avec la violence. Des années plus tard, dans une préface à un ouvrage écrit par la dernière épouse de Lee Marvin, John Boorman porte un regard particulièrement pertinent sur le travail de l'acteur :

---

<sup>14</sup> Robert Ryan et Ernest Borgnine, qui tous deux figurent au générique, avaient été les partenaires de Lee Marvin dans *Bad Day at Black Rock*.

<sup>15</sup> Charles Bronson (1921-2003) est en fait la deuxième star du film et c'est la raison pour laquelle le scénario lui fait la part belle. Lee Marvin et Charles Bronson ont obtenu leur premier rôle dans le même film, *You're in the Navy* (Henry Hathaway, 1951).

<sup>16</sup> Il faut également rendre hommage au directeur de la photographie, Conrad Hall, très célèbre pour son travail sur des films tels que *The Professionals* ; *Cool Hand Luke* (Stuart Rosenberg, 1967) ; *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), entre autres.

Making a movie with Lee was combat. You went to war. He was on your side, but you could get killed by friendly fire, for he was the kindest, cruellest man. If he detected anything fake or shallow in your work, he became a ruthless critic or got drunk on disappointment. He was interested in limits – emotional, physical – exploring them, extending them, breaking them. War left him fascinated and horrified by violence. In fact, his time in the Pacific as a young Marine defined his life. He was in many hand-to-hand battles with the Japanese and was finally wounded in an ambush that wiped out his platoon. The guilt of surviving haunted his life. His comrades attest in the book to his bravery, yet he thought of himself as a coward. Because of this, he always felt the need to test his courage and so he lived on the edge; he inhabited dangerous emotional territory, which is what made his acting so compelling. In his work he was on a constant quest to discover the truth in every moment, to stare it in the face and to find the perfect gesture, the metaphor that would reveal it for us. (Marvin vii)

À sa sortie, le film n'a pas rencontré le succès escompté parce que Lee Marvin avait mis à mal son image de « bad guy ». John Boorman confirme qu'il s'agit là d'un choix délibéré :

Reliving that period of his life provoked a kind of crisis in him. The producers wanted him to kill Mifune in the end. And perhaps that's also what the public wanted. But I refused. Everything that Lee was – his violence, his killer's instinct – made him want to kill Mifune. The fact that we were able to film that (non-violent) ending was a kind of catharsis for Marvin. He said to me: « I'm sick of killing people to gratify millions of spectators. From now on, they can kill each other »<sup>17</sup>. (Lentz 124 -125)

Son dernier grand film de guerre est *The Big Red One* (Samuel Fuller, 1980). C'est aussi en quelque sorte le film-testament de Samuel Fuller, film salué par la critique pour sa vision réaliste de la guerre, préfigurant en cela la représentation terrifiante de l'ouverture de *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998). Mutilé par les studios, n'ayant pas bénéficié d'un budget suffisamment solide, le film manque toutefois d'ampleur cinématographique. C'est un projet que Fuller portait en lui depuis longtemps et qu'il avait conçu à l'origine pour John Wayne<sup>18</sup>. Sergent anonyme et figure paternelle qui veille sur quatre soldats dont le narrateur du film, Lee Marvin insufflé une profonde humanité à son rôle dans des scènes chargées en émotions de toutes sortes – le débarquement en Afrique du Nord, la campagne d'Italie, le débarquement sur les côtes normandes, la libération des camps, le tout parsemé d'après épisodes, parfois cocasses et souvent proches de l'insoutenable. Lee Marvin se glisse naturellement dans l'uniforme du « good bad guy » dont le but est de protéger les quatre gamins de son escouade – fascinante mutation où le spectateur reconnaît à plusieurs reprises le potentiel de violence du méchant dans des scènes à l'ironie poignante. Ainsi, dans une scène inaugurale saisissante, le sergent ne comprend pas ce que lui dit un soldat allemand et le poignarde, alors même que la Première Guerre mondiale vient de se terminer. Il se retrouve face à une situation similaire à la fin du film au lendemain de la victoire des Alliés en mai 1945. Le soldat est toutefois sauvé *in-extremis*.

La démarche de Lee Marvin est plus lourde, le corps semble usé jusqu'à la corde ; le visage est traversé de rides, mais l'intensité du regard est la même, ainsi que la détermination qui se lit sur tous les muscles du visage. Les gestes du soldat sont précis, intacts et authentiques. Magnifique « tough guy », Lee Marvin parvient à donner une épaisseur humaine à ce sergent valeureux sans jamais sur-jouer – la violence est intériorisée, maintenue à fleur de peau et à fleur d'écran.

---

<sup>17</sup> Fatigué de tuer à l'écran, Lee Marvin fait un très mauvais choix l'année suivante en préférant tourner une comédie musicale, *Paint your Wagon*, Joshua Logan, plutôt que d'incarner Pike Bishop dans *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), – rôle qu'acceptera William Holden.

<sup>18</sup> Gene Corman, le producteur du film, avait pensé à Steve McQueen, mais Samuel Fuller ne pouvait envisager qui que ce soit d'autre que Lee Marvin pour ce rôle.

C'est pour l'acteur un voyage à rebours, l'ultime retour au cœur des ténèbres de sa propre expérience de la guerre et c'est vraisemblablement ce qui confère à son interprétation une telle densité.

Hormis le manque d'ampleur, la seule véritable faille du film réside dans le traitement trop superficiel des quatre jeunes gens, mais c'est aussi leur effacement qui permet au personnage du sergent de s'imposer avec tant de force.

*The Big Red One* permettra à Lee Marvin de relancer sa carrière et d'incarner quelques mémorables « bad guys » sans pourtant retrouver la formidable vitalité qui fut la sienne<sup>19</sup>.

L'expérience de la guerre a marqué la vie intime de l'acteur et a nourri son travail. Elle l'a poussé vers ces « territoires inconnus » dont parle si bien John Boorman ; elle constitue sa part d'ombre. C'est cette même part d'ombre qui a fait de lui une icône en adéquation avec les bouleversements que connaissait son pays dans les années soixante. Il a su exprimer de manière sous-jacente cette angoisse née au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ; la violence qui était sienne était la conséquence de ces « blessures invisibles ».

Post-traumatic stress disorder was not diagnosed until 1980, but in the aftermath of the Second World War, depression, recurring nightmares, survivor guilt, outbursts of rage (most frequently directed at family members), "exaggerated startle responses," and anxiety reactions – all of which are recognized today as classic symptoms of PTSD – were as common as they were unnerving. With few psychiatrists to treat them and a cultural ethos that hardly encouraged open discussion of emotional problems, especially among men, many veterans simply suffered in private – often with devastating consequences for them and their families. (Childers 8)

Il n'est pas question, bien sûr, de considérer que le traumatisme de la guerre peut seul expliquer l'immense talent d'un artiste tel que Lee Marvin, de même que *Rosebud* ne pouvait résumer qui était Charles Foster Kane. Les blessures invisibles, les zones d'ombre, les territoires inconnus entretiennent le mystère et font jaillir la lumière à la manière d'un tableau de Soulages.

La relation que le spectateur entretient avec la figure du méchant est complexe. Il suscite fascination et répulsion ; il nous est étranger et familier ; il est un amplificateur de nos angoisses les plus intimes ; il permet l'épuration de nos pulsions les plus sombres. Dans le contexte du spectacle cinématographique, l'identification du spectateur se fait à son corps défendant – la taille de l'écran, la puissance de l'environnement sonore et l'adhésion entière à la fiction contribuent à exalter le processus de catharsis dans une communion traversée d'émotions contradictoires. L'effroi crée le trouble dans la mesure où le méchant est malgré tout attirant. Mystérieuse alchimie que celle qui fait du malfaisant un être séduisant, mystérieuse alchimie qui hante l'univers des contes et nourri le théâtre shakespearien. Lee Marvin ne s'est pas contenté d'être un méchant anecdotique, il s'est aventuré dans les contrées jusque-là inexplorées de « l'inquiétante étrangeté » et a ouvert la voie à ces méchants magnifiques que sont Gene Hackman, Tommy Lee Jones, Al Pacino et Robert De Niro.

CHILDERS Thomas. *Soldier from the War Returning*. Boston, New York : Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt, 2009.

CIMENT Michel, Boorman. *Un visionnaire en son temps*. Paris : Calmann-Lévy, 1985.

EPSTEIN Dwayne. *Point Blank*. Tucson : Schaffner Press, 2013.

FULLER Samuel. *A Third Face, My Tale of Writing, Fighting, and Filmmaking*, New York : Knopf, Borzoi Books, 2002.

LENTZ Robert J. *Lee Marvin, His Films and Career*. Jefferson, North Carolina, and London : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2000.

---

<sup>19</sup> Son dernier film, *The Delta Force* (Menahem Golan, 1986) est un film assez médiocre où il apparaît de manière épisodique. Atteint par la maladie, il parvient toutefois à éclipser un Chuck Norris peu convaincant.

MARVIN Pamela. *Lee, A Romance*. London – Boston : Faber and Faber, 1998.

### **Filmographie**

- ALDRICH, Robert. *Attack*, 1956.  
———. *The Dirty Dozen (Les Douze salopards)*, 1967.  
———. *Emperor of the North (L'Empereur du nord)*, 1973.  
APTED, Michael. *Gorky Park*, 1983.  
BENEDEK, Lázló. *The Wild One (L'Équipée sauvage)*, 1953.  
BOETTICHER, Budd. *Seven Men from Now (Sept hommes à abattre)*, 1956.  
BOORMAN, John. *Point Blank (Le Point de non-retour)*, 1967.  
———. *Hell in the Pacific (Duel dans le Pacifique)*, 1968.  
BROOKS, Richard. *The Professionals (Les Professionnels)*, 1966.  
CURTIZ, Michael. *The Comancheros (Les Comancheros)*, 1961.  
De TOTH, André. *The Stranger Wore a Gun (Les Massacreurs du Kansas)*, 1953.  
DMYTRYK, Edward. *Eight Iron Men*, 1952.  
———. *The Caine Mutiny (Ouragan sur le Caine)*, 1954.  
EASTWOOD, Clint. *Sudden Impact (Le Retour de l'Inspecteur Harry)*, 1983.  
FORD, John. *The Man Who Shot Liberty Valance (L'Homme qui tua Liberty Valance)*, 1962.  
———. *Donovan's Reef (La Taverne de l'Irlandais)*, 1963.  
FULLER, Samuel. *The Big Red One (Au-delà de la gloire)*, 1980.  
GOLAN, Menahem. *The Delta Force*, 1986.  
HATHAWAY, Henry. *Kiss of Death (Le Carrefour de la mort)*, 1947.  
———. *You're in the Navy Now (La Marine est dans le lac)*, 1951.  
HITCHCOCK, Alfred. *Shadow of a Doubt (L'Ombre d'un doute)*, 1943.  
HUGGINS, Roy. *Hangman's Knot (Le Relais de l'Or Maudit)*, 1952.  
KULIK, Buzz. *Sergeant Ryker (Le Sergent Ryker)*, 1968.  
LANG, Fritz. *The Big Heat (Règlement de comptes)*, 1953.  
LAVEN, Arnold. *The Rack*, 1956.  
LOGAN, Joshua. *Paint your Waggon (La Kermesse de l'Ouest)*, 1969.  
McLAGLEN, Andrew V. *The Dirty Dozen : The Next Mission (Les Douze salopards 2)*, 1985.  
PECKINPAH, Sam. *The Wild Bunch (La Horde sauvage)*, 1969.  
ROSENBERG, STUART. *Cool Hand Luke (Luke la main froide)*, 1967.  
ROY HILL, George. *Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch Cassidy et le Kid)*, 1969.  
SIEGEL, Don. *The Killers (À bout portant)*, 1964.  
SILVERSTEIN, Elliott. *Cat Ballou*, 1965.  
SPIELBERG, Steven. *Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan)*, 1998.  
STURGES, John. *Bad Day at Black Rock (Un Homme est passé)*, 1955.  
———. *The Magnificent Seven (Les Sept mercenaires)*, 1960.  
———. *The Great Escape (La Grande évasion)*, 1963.  
WEBB, Robert D. *The Glory Brigade (La Brigade glorieuse)*, 1953.  
WELLMAN, William. *The Public Enemy (L'Ennemi public)*, 1931.  
WOO, John. *Windtalkers (Windtalkers, les messagers du vent)*, 2001.  
YOUNG, Terence. *The Klansman*, 1974.