



Catherine Soullard

Le rebelle

sur le film de King Vidor



« Quand je tournais le film, j'estimais que l'acte du héros, qui dynamite un immeuble parce que sa conception a été déformée, était trop extrême. Maintenant je ne sais plus. Voyez-vous, je peux revoir aujourd'hui certains de mes vieux films, et chaque fois qu'il y a un compromis, je le vois. Il se remarque comme une cicatrice, quel qu'il soit, des compromis de distribution, de scénario, de budget, toutes les fois où je n'ai pas pu faire ce que je savais qu'il fallait faire. » (King Vidor)

En 1949, King Vidor adapte le livre à succès d'Ayn Rand, *The Fountainhead*. C'est un film en noir et blanc, un film géométrique avec losanges, carrés, rectangles, lignes droites, obliques, verticales, horizontales ; leurs ombres projetées structurent l'espace, quadrillent murs et baies vitrées, attrapent les personnages dans leur treillis de sens, entre hauteur et profondeur ; ombre et lumière y battent la mesure du temps. C'est un film minéral, épuré, échancré, tranchant, aux arêtes vives, photographié par Robert Burks¹ et rythmé par les accents obsessionnels de la musique de Max Steiner. C'est un film stylisé. Nous sommes à New York, à la fin des années quarante. Architecte génial, Howard Roark (Gary Cooper) est rejeté par une société conformiste et frileuse ; refusant les compromis, il travaillera un temps dans la carrière d'un riche entrepreneur ; il y fait la connaissance de sa fille, Dominique Francon (Patricia Neal), chroniqueuse au Banner, journal populiste dirigé par Gail Wynand (Raymond Massey). Sous la houlette de son critique d'architecture, ce dernier monte une cabale contre Howard Roark...

La célèbre scène de la carrière, où Roark vrille au marteau piqueur la paroi d'une falaise en haut de laquelle parade Dominique, donne lieu à un échange de regards, le premier, sur fond de symbolique sexuelle fortement revendiquée mais si la scène nous touche si profondément, c'est qu'il y a là bien autre chose qu'un substitut de phallus en action ; il y a la dureté de la roche (et celle-ci n'est pas dure pour rien), le feu des étincelles et la rage de Roark, sa volonté d'en découdre face à l'adversité du monde, tout ce qui inscrit cette image active, ce qu'elle montre et ce qu'elle cache, dans une épaisseur et une intensité bachelardiennes. Clôture sur le visage de Roark et son outil forant la pierre. Fondu enchaîné sur Dominique se brossant les cheveux à sa coiffeuse. Plan large la cadrant entre la lampe de sa coiffeuse, à gauche et une des deux lampes de chevet de son lit, à droite. La caméra se rapproche. Le visage de Dominique apparaît alors entre les deux lampes de chevet du lit tandis que sur la droite de l'écran, à côté de ses tempes, émergent par miroitement et transparence, le marteau-piqueur, les mains musclées de Roark, son visage buriné, mâchoire contractée, en sueur. Dominique étend les bras en croix sur sa coiffeuse, s'y affaisse tête courbée. Fondu enchaîné sur elle, attachant son cheval sur les hauteurs blanches de la carrière avant de se diriger, martiale, cravache en main, vers la falaise sous laquelle travaille Roark. Violence de cette épiphanie. Écartelée, Dominique Francon livre bataille car si la chair a ici son mot à dire, elle est

aussi diablement tenue en laisse, régie par des lois secrètes, chaque personnage a les siennes, générant accès de colère et violence sourde.

Martèlement, percussion, forage, explosion, destruction, bris, pour dire ce qui ne peut se dire et tromper l'attente. Le verbe « attendre » maintes fois répété et conjugué à tous les temps marque cet engagement profond des personnages, remontant à l'enfance, dans ce qu'ils décident, font et scellent. Il leur dessine un destin qui rend ces écorchés vifs éminemment vulnérables les uns aux autres. L'impétuosité de leurs sentiments est d'autant plus perceptible que la caméra est d'une douceur incroyable, progressant par fondus, ainsi celui qui fait passer de l'œil d'Howard regardant Dominique à terre, à l'abat-jour blanc de la lampe à pétrole qu'il allume pour lire une lettre. Du regard amoureux à la lampe allumée. De Dominique vaincue à cette commande arrivant de New York, c'est le monde qui s'ouvre à lui, par cet œil-lampe. Quelle plus belle image pouvait incarner cette libération. Pas de sentimentalisme, pas de chichis. King Vidor filme passion et architecture avec la même exigence sèche, presque rude. Œuvre et homme ne font qu'un. C'est ce que Roark rappelle à ses commanditaires *« un bâtiment a son intégrité comme un homme ; c'est aussi rare ; il doit être fidèle à son concept et à son usage. »* Ce qui est beau dans *Le rebelle*, c'est cette rigueur, ce lien indissociable entre immeuble et film, entre fond et forme, son style. *« L'homme ne survit que par son esprit. Il vient au monde désarmé. Son cerveau est son arme... Mais l'esprit est individuel. Le cerveau collectif, ça n'existe pas... L'homme doit penser et agir par lui-même... Le créateur ne se fie qu'à son jugement... »* dira Howard Roark lors de son procès, résumant ici ce à quoi il croit.

De quoi parle en effet ce film ? De solitude et de courage, d'engagement, de conscience, de lumière donc. Des lampes, dans *Le rebelle*, il y en a partout, encadrant les visages, découpant les silhouettes, faisant vivre les ombres. Contre la violence du soleil à midi dans la carrière, contre l'écume resplendissante d'un sillage de hors-bord, contre la fourrure blanche d'une capuche, contre la luminosité du ciel de New York, contre tout ce qui, dans la nature, fatigue le regard et ne peut se soutenir, il y a ces points de lumière individuels que le film essaime ici et là. Rien de collectif. Même la salle de rédaction du Banner est éclairée de façon ponctuelle par de discrets plafonniers. Du feu du poêle dans lequel Roark enfourne les plans de son prédécesseur à celui qu'il évoque dans sa plaidoirie finale, *« il y a mille ans un homme a découvert le feu ; ses frères l'ont sans doute brûlé avec mais il leur a légué cette invention et illuminé les ténèbres... depuis des siècles, des hommes innovent armés de leur seule vision... »* en passant par celui de sa lampe à pétrole, c'est bien de flamme dont il s'agit, de résistance et de liberté.

Howard Roark, Dominique Francon sont ces indomptables qui brûlent et se brûlent, mais il faut aussi compter avec celui par qui tout arrive, celui qui, fort de son pouvoir temporel, s'immisce dans une histoire dont il pense contrôler les enjeux, Gail Wynand. Dans son immense bureau du Banner, il dicte à sa secrétaire un éditorial défendant Howard Roark. Fondu enchaîné sur le visage souriant de Gail et plan rapproché flou, en plongée, sur une lampe de chevet allumée près d'un lit d'hôpital, panoramique à droite et fin du fondu sur Dominique, en plan rapproché, visage sur l'oreiller blanc, tournant la tête sur la droite pour découvrir, en même temps que nous, Gail Wynand à son chevet, lui disant *« j'attendais ce combat ; ce sera ma rédemption ; le Banner va mener une croisade juste »*. La fluidité et l'évidence pacifiée de cet enchaînement sont bouleversantes. La réconciliation de Gail Wynand avec lui-même passe par la lampe et le regard de Dominique qui, pour un moment encore, ont la même congruence. Comme

Dancing Kid dans Johnny Guitar, Gail Wynand est celui qui perd tout. À ce titre il est sans doute le plus émouvant des personnages de ce film.

¹ Robert Burks signa la photographie des plus grands films d'Hitchcock : *L'inconnu du Nord-Express* (1951), *La loi du silence* (1952), *Fenêtre sur cour* (1954), *Le crime était presque parfait* (1954), *La main au collet* (1955), *L'homme qui en savait trop* (1956), *Le faux coupable* (1957), *Sueurs froides* (1958), *La mort aux trousses* (1959), *Les oiseaux* (1963), *Pas de printemps pour Marnie* (1964).

Quelques films de King Vidor : *La grande parade* (1925), *La foule* (1928), *Hallelujah* (1929), *Billy le kid* (1930), *Le champion* (1931), *Notre pain quotidien* (1934), *Camarade X* (1940), *Duel au soleil* (1947), *Ruby gentry* (1953), *L'homme qui n'a pas d'étoile* (1955).