

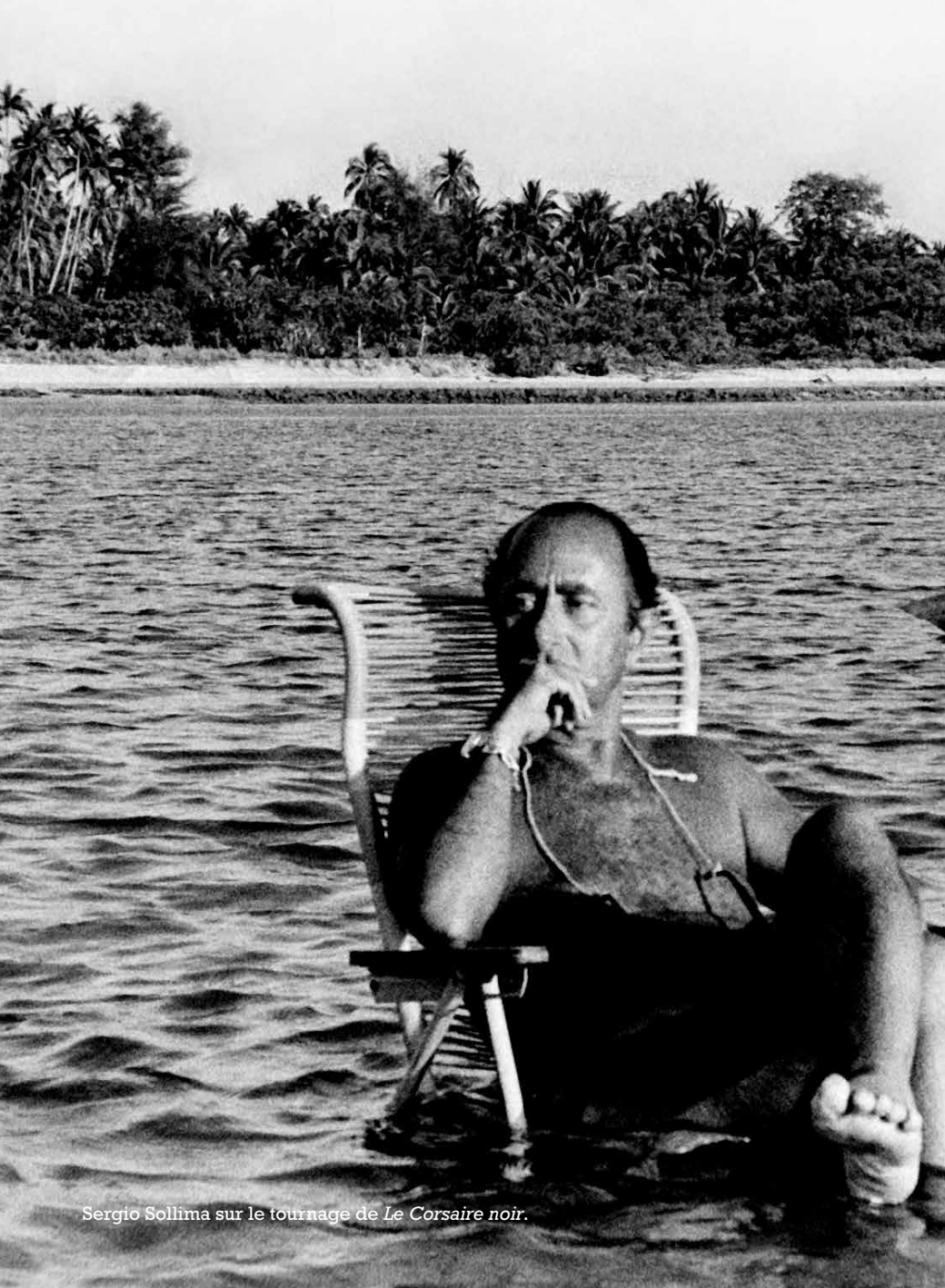
Le Vautour et la Proie

un livre de Jean-François Giré



Le Vautour et la proie

un livre de Jean-François Giré



Sergio Sollima sur le tournage de *Le Corsaire noir*.



Et vint le western italien !

Sergio Leone est le premier à avoir ouvert, en 1964, le bal du western italien en imposant, non par la force, mais par un coup de génie et beaucoup de culot (mais pas trop de préméditation tout de même), les codes d'un nouveau genre alliant modernité et culture populaire, réalisant au passage une révolution des principes narratifs du western classique, bousculant sa morale, triturant l'espace et le temps, jusqu'au «*maniérisme*» souligneront ses détracteurs. Au risque de passer pour un laudateur invétéré, nous préférons le terme plus juste de stylisation, car Leone, qu'on le veuille ou non, était un grand styliste. L'un des plus grands, et pan, c'est dit ! Le réalisateur romain réfutait l'étiquette péjorative «western-spaghetti», formule à la fois méprisante et commode. Au final, avec le temps, l'expression est devenue synonyme de qualité. Pour preuve, aujourd'hui, *Django Unchained* de Quentin Tarantino, dont tout le monde ou presque salue l'exemplaire réussite, est présenté à la fois par son auteur et la presse comme un western spaghetti, du moins inspiré du chef-d'œuvre original de Sergio Corbucci, *Django*, le vrai, l'unique, l'authentique.

Quant à ce pauvre western *all'italiana*, le vrai, l'authentique, tout a été dit sur lui, le pire comme le meilleur, suscitant débats et polémiques. D'un côté, laudateurs, de l'autre, détracteurs, tous animés par la passion ou une haine farouche, se sont envoyés par revues et articles interposés de cinquantaine d'échanges à son sujet. C'était au XX^e siècle. Au XXI^e, sur les «blogs» consacrés au genre (et ils n'en manquent pas !), les «internauts», toutes générations confondues, s'empoignent à coups de certitudes derrière le masque de l'anonymat. On y apprend parfois des choses fort intéressantes. Déjà une lecture souvent

pertinente d'un langage cinématographique — que personne aujourd'hui n'oserait contester — dont les vertus visibles ou cachées (sans oublier les scories) sont mises en lumière avec perspicacité, qu'elles soient purement spectaculaires ou porteuses d'un vrai point de vue de cinéaste. Les critiques professionnels n'ont qu'à bien se tenir. Ils risqueraient peut-être bien de se retrouver au chômage...

Dans tous les cas, au début des années 60, le western spaghetti a sauvé le cinéma italien avec ses recettes fabuleuses, ses auteurs avisés à l'imagination fertile, ses tâcherons paresseux, ses acteurs américains venus se refaire une santé à Cinecittà, l'invention de personnages fabuleux aux postures hiératiques — protagonistes invincibles, princes de la gâchette, détrônant sans vergogne les héros en jupette du péplum agonisant —, sa violence hyperbolique (son péché mignon), son cérémonial funèbre accompagné de musiques «opératiques» à donner le frisson, son caractère surnaturel, inquiétant, ses cimetières profanés où on planque des trésors et où on se livre à des duels interminables érigés en véritables cérémonials, une iconographie de la mort jusqu'à l'obsession — des tombes, des croix, des corps mutilés, des charrettes de cadavres —, des scènes de torture bien pimentées, des massacres de populations, véritables holocaustes pratiqués par des chasseurs de primes nihilistes ou des tueurs au service de grands propriétaires, sans oublier cette armée contre-révolutionnaire mexicaine fauchée par le feu de mitrailleuses infernales au crépitement assourdissant accompagné de musiques tonitruantes; et puis ces misérables et humbles *peónes*, humiliés, exploités, qui poussés par un leader spontané se lèvent d'un seul mouvement pour se libérer de leurs chaînes et retrouver leur dignité; cette révolution mexicaine conçue comme un thème d'initiation



La mitrailleuse
(*El mercenario*)



politique, cette même révolution mise à distance, passée au filtre de l'ironie, de la dérision ou du désenchantement intégral où il est dit que chaque révolution refait le plein de tyrannie — ; cet anarchisme (penchant bien des fois à droite) qui tient plus d'un esprit libertaire où l'on considère que le drapeau noir est encore un drapeau de trop ; mais encore, et surtout, l'obsession de l'argent que l'on doit se procurer par tous les moyens, cet argent qui obnubile les uns et les autres, circulant sans cesse de main en main, argent de la banque, argent de la révolution ; mais aussi, évidemment, un hymne à la vie avec des scènes gargantuesques de bouffe — impossible d'oublier ces plâtrées de fayots ingurgitées à même la poêle, ces plats colorés dégustés avec des cuillères en bois, ces morceaux de poulet bien juteux avec sa graisse dégoulinant des commissures des lèvres, ces tortillas magnifiquement appétissantes, ce café brûlant ! — ; et puis, et puis ces prostituées plus vraies que nature, et que dire de ces dames dénudées, fouettées par des *bandidos* mexicains bardés de cartouchières aux regards lubriques ! Enfin, sa beauté esthétique (non esthétisante) mise en forme par des chefs-opérateurs inspirés filmant en Technicolor-Techniscope les montagnes désertiques d'Almería bombardées de soleil, scrutant longuement en très gros plan les regards bleu azur des protagonistes, saisissant au passage une expression de haine, de peur ou un début de sourire ironique, des visages filmés comme des paysages où les gouttes de sueur remplacent l'écoulement des rivières, en un mot un cinéma jouissance ! Il était une fois le bonheur de filmer...

Trois «Sergio» pour un seul genre

Le prénom Sergio et la formule «Il était une fois...» ont été de vrais miracles pour le western italien. Trois Sergio, trois maîtres, rien que ça. L'initiateur, Sergio Leone, dans un premier temps vilipendé, puis reconnu auteur, créateur d'un univers («fabriqué de toutes pièces») et d'un style unique (pas aussi facilement imitable que certains ont bien voulu le croire) dont les films ont été des succès planétaires, a influencé beaucoup du personnel de la galaxie cinématographique, des jeunes loups du renouveau hollywoodien (Scorsese, Coppola, Spielberg, etc) aux auteurs des années 2000, tel Quentin Tarantino ou Nicolas Winding Refn. Toutefois, Tarantino, friand du cinéma de genre européen (le sien ne cesse de le citer et d'en transfigurer habilement les archétypes) doit plus au second Sergio du trio : Corbucci. *Django Unchained* est plus imprégné de l'influence du western spaghetti survolté à la Corbucci que de la lenteur contemplative d'un Leone. Sergio Corbucci a été encore plus honni que Leone pour sa faconde, souvenons-nous de la volée de bois vert assénée à l'un des meilleurs westerns-Zapata qu'il réalisa en 1968, *El Mercenario*¹, la mise au pilori a eu lieu dans la revue *La Saison cinématographique* (1970) : «Ce film est odieux, car il n'est qu'un prétexte à tueries, tortures, sadisme, violences en tout genre et cela par pure gratuité, pour satisfaire les instincts les plus bas du public, au prix d'un simple ticket de cinéma, sans avoir à se mouiller, à se salir les mains, ou à y laisser des plumes. Il y a là une complaisance dans l'horrible qui soulève le cœur.» L'auteur de ce texte a dû mourir depuis d'une brutale attaque cardiaque, nous avons vu bien pire sur les écrans que les quelques scènes de violence innocentes d'*El Mercenario*, elles étaient conçues dans un esprit ironique, distancié,

¹ Disponible dans la collection Les Introuvables

et non au premier degré comme semble l'avoir interprété notre critique indigné ; j'ai vu le film lors de son exploitation en salles en 1969, mes instincts les plus bas m'ont poussé à rire, d'un rire sain et naturel, il ne me serait jamais venu à l'esprit de hurler à l'indignation. Sergio Corbucci est sorti du purgatoire où il a été banni, ses films font désormais l'objet d'analyses, rendent fous de bonheur de nouvelles générations de cinéphiles, Tarantino s'en réclame (il aurait, en plus, écrit un ouvrage inédit sur l'œuvre westernienne du grand Sergio, une analyse à propos de la vision radicalement désenchantée et brutal de l'Ouest américain que le cinéaste italien projetait dans ses films). Quant au critique de la *Saison Cinématographique*, il est passé à la réalisation, il est l'auteur d'une poignée de films que tout le monde a oublié. L'obscurantisme ne paye pas.

Un troisième Sergio est venu rejoindre les deux premiers, Sergio Sollima. Avec *La resa dei conti* (*Le Règlement de comptes*), devenu en France *Colorado* sans explication logique par rapport à la version originale, le réalisateur est immédiatement entré dans la cour des maîtres du western *all'italiana*. De nombreuses analogies relient nos trois Sergio : des histoires d'amitié entre deux personnages antinomiques mais complémentaires, réunis par des intérêts communs (la recherche d'un trésor) ou antagonistes (la révolution mexicaine), la participation des mêmes comédiens (vedettes autant que seconds couteaux), la fidélité à des techniciens hors pair (monteurs, décorateurs, costumiers), le recours à un seul compositeur (Ennio Morricone) aux multiples facettes, capable d'un renouvellement prodigieux. Quant aux différences, elles pèsent leur poids de valeur cinématographique, affaire de style bien sûr. Ainsi de Sergio Sollima. Moins ostentatoire que Leone (pour lequel le western est un exercice radical de mise en scène), plus raffiné mais



Sergio Leone dirige James Coburn et Rod Steiger
sur le tournage d'*Il était une fois... la révolution*.



Sergio Corbucci et Franco Nero sur le tournage de *El Mercenario*.

moins prolifique que Corbucci, Sollima est l'auteur de seulement trois westerns, dont deux sont des réussites exemplaires, pour ne pas dire de véritables chefs-d'œuvre du genre, ainsi de *Colorado* (1966) et de *Le Dernier face à face* (*Faccia a faccia*, 1967). Avec ces deux opus, nettement démarqués de la production courante dans sa volonté de formalisme épuré, son auteur est désormais rangé parmi les maniéristes les plus inspirés des années 60/70. Le troisième volet de la trilogie, *Saludos, hombre* (*Corri uomo corri*, 1968), qui, d'après Sollima souffrait d'un manque d'investissement financier de la part du producteur, n'a pas la puissance d'évocation politique et psychologique des deux premiers dont il reprend certains thèmes comme pour les synthétiser. Du coup, la surprise étant moins grande, le film perd en originalité et en véracité. Il n'en demeure pas moins que contrairement à ce qui a été écrit, les films de Sollima n'appartiennent pas aux «fictions de gauche» réalisées à la même époque que le western transalpin. Sollima s'est bien gardé de la lourdeur idéologique arrogante des films militants, préférant l'esprit de la fable et de la métaphore politique glissée subtilement derrière le masque du spectacle baroque, du lyrisme et de l'ironie. Pour arriver à ce résultat, Sollima a bénéficié de la collaboration d'un commando d'hommes talentueux triés sur le volet.



Sergio Sollima.

Sergio Sollima (à gauche) sur le tournage de *Le Corsaire noir*.





Les sept piliers de Colorado :

Sergio Sollima

Lee Van Cleef

Tomás Milian

Ennio Morricone

Carlo Carlini

Carlo Simi

et Alberto Grimaldi

Sergio Sollima

Pour le grand public, le western italien, c'est d'abord Sergio Leone. Pour d'autres, hélas, il se résume aux exploits fantaisistes de Trinita. Leone-Trinita, c'est un peu court. Marginalisés, Corbucci et Sollima sont mieux connus des inextinguibles cinéphiles et autres représentants de la presse spécialisée œuvrant dans les plus belles pages des revues de cinéma. Le DVD permet depuis un moment de mettre à la portée de tous des «Introuvables» du cinéma européen des années 60/70 dans des copies restaurées, complètes et commentées, un vrai bonheur pour les générations de spectateurs comme votre serviteur qui ont fréquenté fidèlement leurs chers cinémas de quartier où le cinéma de genre en provenance des studios de Cinecittà était roi.

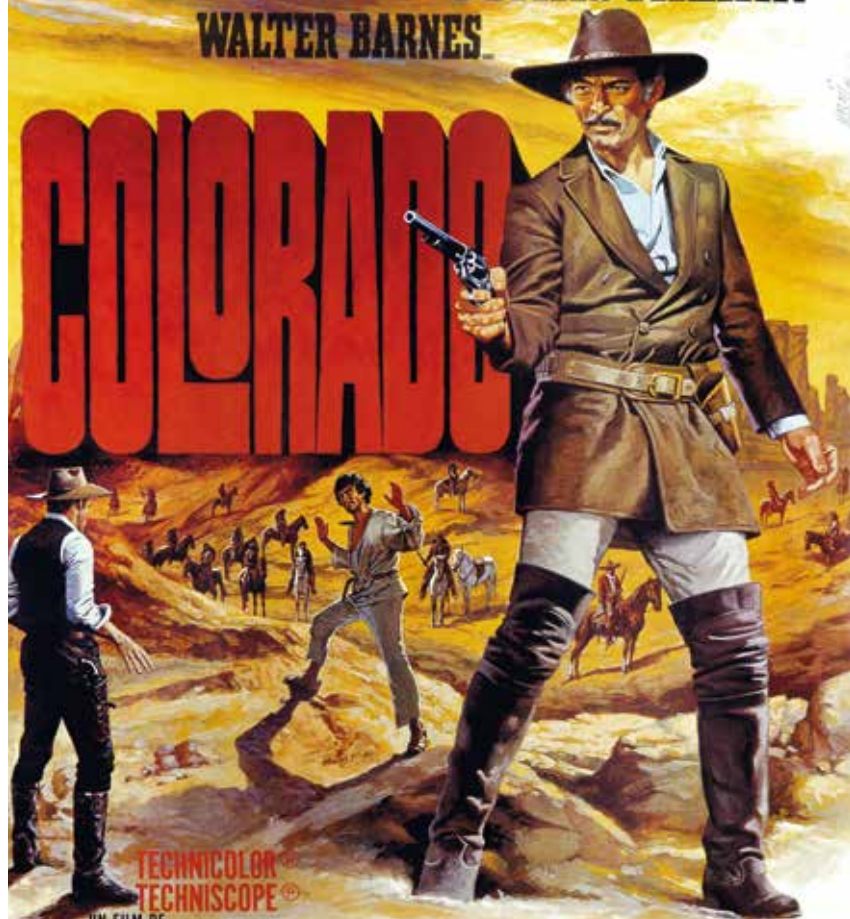
Au mois de juin 1969, des affiches de *Colorado*, dessinées par Jean Mascii, déjà auteur inspiré de celle du *Bon, la brute, le truand*, apparaissent sur les murs de la capitale parisienne. La beauté du graphisme me rend impatient de découvrir le film. La découverte est à la hauteur de l'enthousiasme suscité par l'affiche. Deux séances

suffisent à peine à combler ma frénésie. Une semaine plus tard, je retourne m'enfoncer bien confortablement dans un fauteuil pour apprécier toutes les subtilités de ce western au ton inhabituel. La musique n'est pas étrangère à l'envoûtement. Elle est signée de l'incontournable Ennio Morricone, collaborateur indispensable de Sergio Leone. Au sortir de la projection, je remue ciel et terre pour me procurer la bande originale. Une fois n'est pas coutume pour le western italien, la presse salue les qualités du film : *«Même si, d'habitude, vous n'aimez pas le western italien (c'est compréhensible), ou Lee Van Cleef (ça l'est moins), aller voir ce Colorado qui a des attraits plus que touristiques. Il séduit d'abord par son aspect très peu italien (peu de zooms, des travellings précis, des plans fixes au repos, un folklore moins ahurissant qu'à l'ordinaire, une direction d'acteurs assez ferme, des idées...), ce qui est reposant, et par un scénario qui existe avec une certaine intelligence.»* (Cinéma 69). L'opus suivant, *Le Dernier face à face*, est également accueilli favorablement : *«D'un western italien à l'autre, le chemin de la qualité accuse parfois une heureuse ascension. Sergio Sollima a su justement débarrasser son scénario des charges et surcharges plus encombrantes que nécessaires qu'utilisent la plupart de ses confrères, pour trouver un ton plus sobre, mais non moins riche dans la structure vitale de ses personnages, seul élément moteur du film.»* (La Saison cinématographique). Télérama qui n'a jamais été très tendre pour notre cher *spaghetti* a, récemment, fini par réviser ses jugements à l'emporte-pièce lors de la diffusion de *Saludos, hombre* à la télévision : *«On ne se demande pas une seconde pourquoi ce western est une référence pour Tarantino. Il est sale, transpirant, super malin, cupide mais si méchant, cynique mais lyrique (belle musique, qui n'est pas de Morricone!). Et regardez les visages des personnages féminins. Il y a quelque chose des Vipères assassines de Kill Bill.»*

ETOILE DISTRIBUTION
FRANCE

LEE VAN CLEEF · TOMAS MILIAN
WALTER BARNES

COLORADO



TECHNICOLOR
TECHNISCOPE

UN FILM DE

SERGIO SOLLIMA

PRODUIT PAR

ALBERTO GRIMALDI (PEA)

... **MARIA GRANADA**

... **FERNANDO SANCHO**

MUSIQUE DE **ENNIO MORRICONE**

EDITÉE PAR **United Artists Music (France)**



TECHNISCOPE
FRANCE

ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK

"THE BIG GUNDOWN"



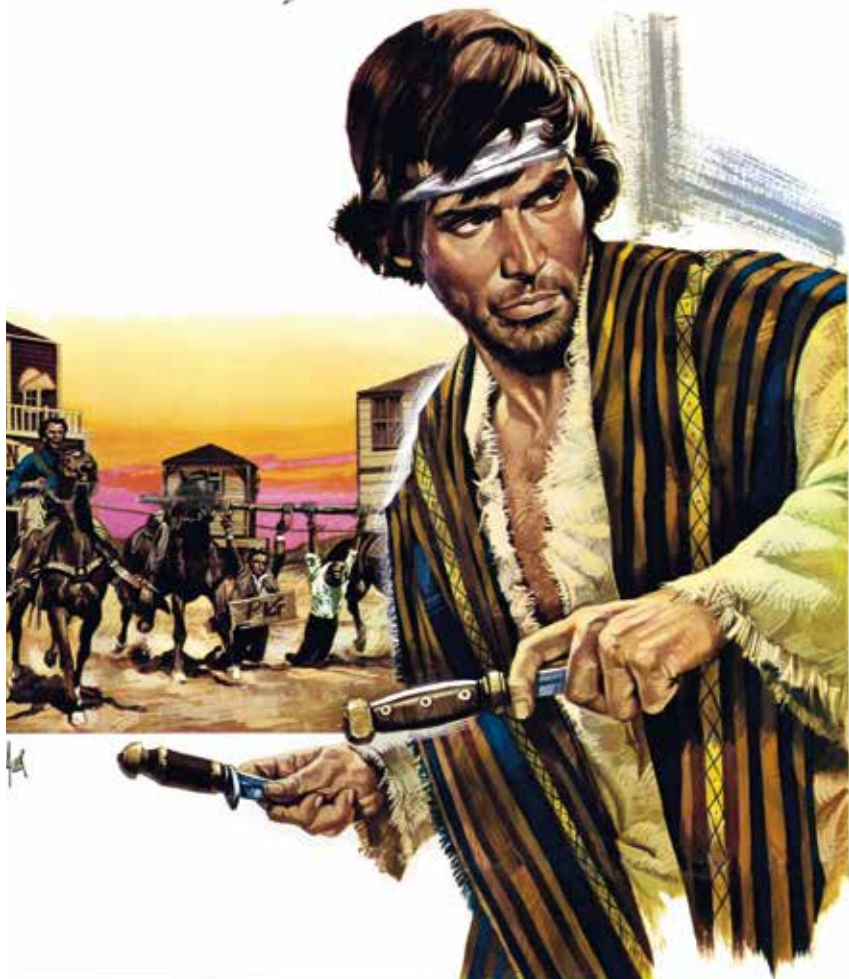
En 2001, les westerns de Sollima (dans leurs versions intégrales) ont été redécouverts en France lors de deux manifestations : au festival d'Amiens, consacré au western européen, du cinéma muet aux classiques, avec la présence du réalisateur, et une rétrospective avec les mêmes titres à la Cinémathèque Française (du 31 octobre au 2 décembre), également avec la venue à Paris de Sollima. S'exprimant en français devant un public médusé, il avoua humblement être surpris qu'on s'intéresse encore au western italien, mieux : qu'on trouve un intérêt à ses films ! Il précisa tout de même que sa trilogie ayant pour cadre le Far West c'était un peu plus que du western, du moins d'un niveau plus élevé que ce qui était généralement conçu en Italie, des produits déshonorants fabriqués à la chaîne. *«Je n'ai jamais aimé le western spaghetti. Les films que j'ai tournés n'appartiennent pas à ce genre. Dans tous les cas, je n'en respectais pas les codes. (...) C'est un genre qui aurait pu donner de belles choses mais qui a été détruit par la surabondance.»* En vérité, de même que Sergio Leone, Sollima refusait d'être apparenté à la cohorte de *«fils de putes»* (dixit Leone) qui prétendaient être les rois du western en Europe avec des films minables. On se souvient que la critique bien pensante se servait de ces ratages pour mieux justifier les tombereaux d'injures qu'elle déversait à l'encontre de nos Sergio, Leone et Corbucci en tête.

Au milieu d'un groupe d'aficionados pressé de lui serrer la main, le réalisateur romain me dédicaça l'affiche italienne de *Saludos, hombre* avec dans le regard une émotion à peine voilée...

En 2013, il est toujours le seul survivant parmi les trois Sergio.

Sergio Sollima est né à Rome le 17 avril 1921. Sa passion pour le 7ème

de
Sergio Poma



Affiche italienne de *Saludos hombre*.

art débute dès l'âge de 6 ans, il prétend même avoir fréquenté les salles obscures avant de savoir lire et écrire. C'est la fin de l'époque muette avec les westerns de Tom Mix, il va tout voir. Sa formation aux métiers de l'image a lieu au prestigieux *Centro Sperimentale*, l'école de cinéma la plus importante d'Italie. Après la Seconde Guerre mondiale, il travaille comme journaliste : cinéophile passionné et éclectique, il met sa plume au service de la critique cinématographique. En parallèle, il s'exerce à la mise en scène sur les planches du théâtre. En 1947, il se lance dans l'écriture d'*Une Histoire du cinéma américain* avec un large point de vue politique en ouverture : le cinéma américain ne s'est pas décidé dans les studios d'Hollywood mais à Wall Street, soulignant aussi que ce sont des immigrants juifs qui ont été les fondateurs de la grande usine à rêves et du *Star System*. Reconnu pour son écriture, Sergio Sollima est sollicité en tant que scénariste. Depuis le succès du film de Pietro Francisci, *Les Travaux d'Hercule* (*Le fatiche di Ercole*, 1957), la vogue du péplum bat son plein en Italie. Ainsi, notre nouveau scénariste s'amuse à peaufiner des histoires se déroulant dans le monde antique : *La Fureur d'Hercule* (*Ursus*, 1961), *Goliath contre les géants* (*Goliath contro i giganti*), *Maciste à la cour du cheik* (*Maciste contro lo sceicco*, 1962), etc (voir filmographie). Sollima devient réalisateur sans passer par l'apprentissage de l'assistantat (on lui attribue quelques remplacements de metteurs en scène tombés malades en cours de tournages, mais rien de très gratifiant). En 1962, il signe l'épisode «Le donne» d'un film à sketches, *Les Amours difficiles* (*L'amore difficile*).

La fin du péplum a sonné, Cinecittà abandonne progressivement le dernier genre populaire issu de son histoire. Arrive le temps des imitations. Jamais en retard pour s'emparer des succès venus d'ailleurs, le cinéma transalpin se met à copier le film d'espionnage



Sergio Sollima sur le tournage de *Le Dernier face à face*.



Sergio Sollima sur le tournage de *Saludos hombre*.

britannique triomphant avec les exploits de l'agent secret James Bond. Le film de terreur à l'anglaise (les productions de la Hammer) et le western font partie des contrefaçons à faire tourner à plein les studios de Cinecittà. C'est avec ses imitations, ses auteurs les plus audacieux, que le cinéma populaire italien survivra aux crises et imposera son identité.

Sollima, appréciant particulièrement les romans d'espionnage de Ian Fleming (le créateur de 007) et la série Coplan de Paul Kenny, réalise un rêve de gosse en filmant sous le pseudonyme anglo-saxon de Simon Sterling les aventures de l'agent 3S3 : *Agente 3S3 passeport pour l'enfer* (*Agente 3S3 passaporto per l'inferno*, 1965), une petite production sans grands moyens, sans acteurs connus, et *Agent 3S3, massacre au soleil* (*Agente 3S3 massacro al sole*, 1966). Il est bon de souligner que parmi les nombreuses copies italiennes des prouesses de l'agent secret au service de sa majesté, celles imaginées par Sollima dépassent en qualité et en finesse les succédanés de ses collègues. Notre maître de l'espionnage fulmine encore de l'utilisation de son pseudonyme : « *Simon Sterling, la honte ! C'était l'idiotie italienne triomphante. Personne n'était à l'abri d'une telle connerie. (...) C'était stupide. En plus, tout le monde savait que ce n'était pas des films américains.* » Alberto Grimaldi, futur producteur de ses deux premiers westerns, lui propose de réaliser un troisième film d'espionnage, *Requiem per un agente segreto* devenu en France *Un certain Monsieur Bingo*. Le scénario est tiré d'une nouvelle, *Spy Story*. Ecrite par Sollima, elle avait été imaginée bien avant la série des James Bond adaptée à l'écran. Notre cinéaste ne garde pas un bon souvenir de sa vedette principale : « *J'avais Stewart Granger, une star, mais pas un très bon comédien, du moins pas adapté au profil du personnage auquel j'avais pensé, un rôle de dur pour lequel Granger*

GEORGE ARDISSON

with
SIMON STERLING

AGENT 3 s 3

massacre au soleil



avec
FRANK WOLFF - EMI MARANOI
MICHEL LEMDINE - LUZ MARGUEZ
CLAUDE RUFFIN - SAL BORGESÉ
FERNANDO SANCHO



TECHNICOLOR TECHNISCOPÉ

UNE CO-PRODUCTION LES FILMS ZEPHYRUS FRÈRES

DISTRIBUTION ASSOCIATÉ ARDISSON - CESARIO GONZALEZ IMAGINES



Agent 3 s 3 massacre au soleil.



Affiche italiana del film *Un certain Monsieur Bingo*.

n'était pas à l'aise. Cette histoire d'espionnage était contée sur le mode réaliste, très ancrée dans la réalité sordide du monde de l'espionnage. Nos rapports ont été pénibles, c'est dommage car au départ Granger avait été enthousiasmé par le caractère du protagoniste.»

Depuis le milieu des années 60, Alberto Grimaldi est devenu l'un des plus importants producteurs de westerns en Italie et l'un des plus chanceux au box-office avec les films de Sergio Leone. Il fait lire à Sollima le scénario de *La resa dei conti* qui avait pour titre initial *Il falco e la preda* (*Le Vautour et la proie*) ; la version espagnole exploitée en salles gardera l'identité d'origine, devenue dans la langue de Cervantes *El halcón y la presa*. D'après le scénariste Sergio Donati, qui travailla avec Sollima à la refonte du script, le récit de base, conçu par Franco Solinas et Fernando Morandi, n'avait pas pour décors ceux du Far West, mais la Sardaigne et contait l'histoire d'un carabinier en chasse d'un bandit. Au fur et à mesure de son enquête, le gendarme découvrait l'innocence du soi-disant coupable d'un crime. La Sardaigne est devenue l'Ouest américain sur les conseils de Sergio Leone alors en production avec Grimaldi. Seconde étape de l'écriture, toujours sous la plume de Solinas & co. : un shérif nord-américain est chargé d'arrêter un mexicain, un homme âgé, recherché pour meurtre. Lee Van Cleef était déjà pressenti pour arborer l'étoile du shérif tandis que Gian Maria Volontè devait porter le costume du vieux mexicain. Troisième étape de l'écriture, Sollima entre en jeu : il invente le personnage de Cuchillo, un jeune *peón* espiègle doué dans le maniement de l'arme blanche et ancien compagnon d'arme de Juárez. Le réalisateur et son scénariste conservent la trame principale : la poursuite d'un chasseur d'hommes à la recherche d'un individu accusé d'avoir

Nel suo terzo "western", "Il falco e la preda", che sta girando in interni a Roma, Tomás Milian interpreta il ruolo di "Cuchillo", un messicano che è costretto a rubare e ad uccidere per sopravvivere. Il ventinovenne attore cubano lavora da diversi anni in Italia, ma ha sempre interpretato film che andavano a un ristretto pubblico di intellettuali. Ora vuol "sfondare" anche con il grosso pubblico, ed è perciò che ha deciso di interpretare film meno "impegnati". Debutterà anche come cantante, ed ha già inciso un provino con la Ricordi. Intanto, in attesa di cantare le sue canzoni di protesta, si è fatto crescere i capelli, da vero beatnik.



Tomás Milian prépare son rôle au Studio Elios de Rome au mois de septembre 1966 pour le film *Colorado*.



commis une monstruosité : le viol puis l'assassinat d'une adolescente. Mais les étapes de la traque avec ses embûches et ses révélations mettront à jour l'innocence du fugitif. Sollima écarte Gian Maria Volonte'et suggère un comédien plus jeune, Tomás Milian. D'origine cubaine, le garçon s'est fait un nom dans le cinéma d'auteur. « *C'était drôle, parce que Grimaldi ne voulait pas de lui pour jouer Cuchillo. Milian était issu du circuit «Art & Essai». Grimaldi était persuadé qu'il ne pourrait pas jouer correctement dans un western. Je l'avais repéré dans pas mal de films à cette époque et j'avais très envie de travailler avec lui. J'aimais surtout lorsqu'il extériorisait sa nature latine. C'était l'acteur idéal pour jouer Cuchillo. J'ai réussi à convaincre Grimaldi et j'ai donc rencontré Milian. Le scénario lui a beaucoup plu. Au début, Tomás avait l'air très introverti, mais il s'est finalement révélé être quelqu'un de très vivant, qui est toujours très attentif et qui creuse son personnage jusqu'au bout. C'est le roi du jeu corporel, et il ne connaît aucune limite.* » (Propos recueillis par Fathi Beddiar & Arnaud Bordas). Finalement, Grimaldi s'entend parfaitement avec Sollima et accepte tous les changements que ce dernier apporte depuis qu'il est entré en piste. Le producteur met en place le montage financier avec le concours de la United Artists avec laquelle il a déjà signé pour *Le Bon, la Brute, le Truand*.

Le budget confortable de *La resa dei conti* permet au metteur en scène de soigner la réalisation de son film. Le tournage, pour les intérieurs, se déroule aux studios Elios de Rome à la mi-août 1966. À partir de début novembre, les extérieurs sont filmés en Espagne dans la région d'Almería, en particulier du côté de Tabernas. Les spectaculaires duels qui opposent les protagonistes au dernier acte du scénario sont réalisés à Níjar, décor fameux constitué de *ramblas*

(ravins entourés de collines) ; ce paysage a été et sera encore utilisé pour de nombreux westerns. La séquence de chevauchée qui clôt le film est conçue dans les dunes de sable du désert de Cabo de Gata. Le tournage se termine fin novembre dans le secteur de Madrid pour les dernières séquences se déroulant en extérieur. L'ambiance sur le plateau a été très créative. Tomás Milian s'est surpassé, il a pris conscience que sa performance dans le costume de Cuchillo a toutes les chances de marquer sa carrière d'une pierre blanche. Lee Van Cleef, après la seconde chance qui lui a été offerte avec les films de Sergio Leone, est en train de prendre une belle revanche sur l'oubli dans lequel Hollywood l'avait laissé.

Sollima ne rencontre aucune difficulté avec son casting. Van Cleef, grand professionnel, est parfaitement à l'aise dans le rôle du chasseur qui finit par douter du bien-fondé de son action. Pour le metteur en scène, son interprète « (...) *n'est pas un acteur, c'est avant tout une gueule, un physique, une présence, et lorsqu'il a bu ses trente ou quarante bières par jour, ça marche.* » Quant à Milian : « (...) *il est plein de complexes, mais c'est un acteur très créatif, très sensible. J'avais avec lui un peu des rapports de père à fils.* » (Propos recueillis par Claude Le Dû). Exploité en salles en mars 1967, le film est un succès en Italie, il arrive en quatrième place au box-office derrière deux autres westerns : *Dieu pardonne... moi pas! (Dio perdona... io no!)* et *Le Dernier jour de la colère (I giorni dell'ira)* toujours avec Lee van Cleef, tandis que le film de Luis Buñuel, *Belle de jour*, est troisième au classement. En France, devenu *Colorado*, il est amputé, un peu plus d'une quinzaine de minutes, mais rencontre un très beau succès. Distribué également dans une version raccourcie par la Columbia aux États-Unis, il connaît une belle carrière.

Très vite Sollima enchaîne le tournage d'un second western produit



Lee Van Cleef dans *Colorado*.

également par Grimaldi, *Faccia a faccia* (*Le Dernier face à face*). La sortie en salle a lieu le 21 novembre 1967. Son succès public le situe à la dixième place des films de l'année avec une recette de 1.116.721.000 de lires. Ce second opus est pour de nombreux amateurs de westerns *all'italiana* meilleur que le précédent, sans doute à la charge de son discours politique, fluide mais plus lisible et intense que celui de *Colorado*. La rencontre et la confrontation explosive entre Gian Maria Volonte' et Tomás Milian ne sont pas non plus étrangères à cet engouement. De nombreux partisans du western italien commencent à pencher en faveur de Sollima plutôt que de Sergio Leone à qui ils reprochent de tomber dans l'authenticité et la mégalomanie. Personnellement, j'ai un attachement plus grand pour *Colorado* que pour *Le Dernier face à face*, sans doute à cause de la présence de Lee Van Cleef et de la musique extraordinaire de Morricone, mais aussi pour son écriture plus classique, moins italianisante, plus proche de la tradition américaine. À ce sujet, laissons Sollima s'exprimer : « (...) *il est vrai que, comme mes amis Sergio Corbucci, Sergio Leone, je n'ai pas été très influencé par des metteurs en scène italiens. J'ai été beaucoup influencé par les japonais et certains américains, mais au moment de réaliser mes films, je n'ai pas décidé consciemment de m'en inspirer. J'ai fait ce que je sentais.* » (propos recueillis par Thierry Laurent & Medhi Derfoufi). La réussite de *Faccia a faccia* repose sur la double métamorphose des protagonistes principaux : le professeur Brad Fletcher (G. M. Volonte') et le chef de bande Beauregard Bennett (T. Milian). Le premier est un intellectuel, enseignant l'histoire, obligé de quitter son poste pour raison de santé et qui lors de sa convalescence est amené à rencontrer le bandit Bennett. Il entre dans la bande. Fasciné par l'utilisation de la violence — le pouvoir

PEA

GIAN MARIA VOLONTE' E TOMAS MILIAN IN

FACCIA a FACCIA

CON WILLIAM BERGER · IOLANDA MODIO

... CON LYDIA ALFONSI

UN FILM DI

SERGIO SOLLIMA

UNA COPRODUZIONE ITALO-SPAGNOLA
PEA - PRODUZIONI EUROPEE ASSOCIATI ROMA
ARTURO GONZALEZ CINEMATOGRAFIA MADRID

MUSICA DI
ENNIO MORRICONE

CON LA COLLABORAZIONE DI ENNIO MORRICONE

PRODOTTO DA
ALBERTO GRIMALDI · TECHNICOLOR · TECHNISCOPÉ

MORINI

Affiche italiana de *Le Dernier face à face*.

qu'elle exerce —, il l'érige d'abord en théorie d'intervention de masse (alliance de l'intelligence et de la violence), puis la concrétise en entraînant les compagnons de Bennett dans de mauvais coups. Les actions de plus en plus audacieuses et brutales transforment le timide professeur en un leader mégalo-maniaque, voir un dictateur fascisant. Mais au bout du compte, l'itinéraire se termine tragiquement. Les autorités réagissent. Au final, c'est Bennett qui met fin aux actes nihilistes et suicidaires de Fletcher, prenant conscience instinctivement de la nocivité de son partenaire. Il l'abat. Son geste sauve ses camarades de l'anéantissement. D'après Sollima les deux comédiens ne s'appréciaient guère, rivalisant de jalousie l'un envers l'autre : *«L'ambiance était très tendue. Milian et Volonte' n'ont jamais pu s'entendre, ils étaient jaloux l'un de l'autre. Ce que prenait Milian, Volonte' en voulait le double, et ainsi de suite. Ils étaient comme deux gamins dans un bac à sable trop petit pour eux. Volonte' était persuadé d'être le personnage principal, tout comme Milian. J'avais beau leur dire qu'ils l'étaient tous les deux, ils ne voulaient rien savoir et me demandaient de raccourcir les scènes de l'autre. C'était un enfer de travailler avec eux.»* Pour ne pas se laisser trop envahir par les caprices des deux stars, le réalisateur retourna cette situation infantile à son avantage, il l'exploita juste ce qu'il faut pour maintenir la puissance dramaturgique de son film, accentuant ainsi l'antagonisme qui oppose les deux protagonistes jusqu'au point d'orgue final.

Le Dernier face à face a été distribué en France après avoir subi des coupes — au demeurant parfaitement imbéciles — de la part du distributeur. Certes, elles ne gênent pas la lecture du film, mais, comme pour *Colorado*, les séquences disparues avaient pour intérêt d'éclairer plus subtilement l'évolution du comportement

Sergio Sollima dirige Tomás Milian pour une séquence clé de *Le Dernier face à face*. Gian Maria Volonte' est à l'arrière-plan.





psychologique des personnages (ici plus directement la montée en puissance de l'idéologie fasciste chez le professeur), et surtout, donnaient aux films un rythme différent, plus proche du cinéma nippon dont Sollima s'est toujours réclamé : *«J'ai été plus influencé par le cinéma japonais, tant par les caractères des personnages que l'aspect de la mise en scène, du cadre. Le cinéma japonais m'a beaucoup impressionné de ce côté-là.»* Par ailleurs, la version de *Faccia a faccia* que le metteur en scène revendique dure deux heures trente (le premier bout à bout du montage), la version visible et définitive est d'une durée d'une heure et quarante-huit minutes. *«J'ai dû couper beaucoup de choses qui auraient donné au film un aspect beaucoup plus plastique, plus pictural, renforçant ainsi la densité et l'âpreté de l'histoire.»* L'historien italien Marco Giusti signale dans son ouvrage *«Dizionario del western all'italiana»* qu'il existerait une version de *La resa dei conti* qui se monte à deux heures et quinze minutes !

Sollima est devenu une valeur sûre du western à l'italienne. En 1968, avec un nouveau producteur, il réalise *Corri uomo corri* (*Saludos, hombre*), troisième volet de sa trilogie westernienne. Tomás Milian reprend le rôle de Cuchillo, champion toute catégorie du lancer de couteau. Ici, il forme un nouveau duo avec un comédien nettement moins connu que Lee Van Cleef — et surtout nettement moins charismatique — mais qui avec son visage de dur taillé à la serpe s'est imposé petit à petit dans l'univers du western européen, Donald (né Donal) O'Brien, d'origine irlandaise, né en France en 1930 à Pau dans les Pyrénées-Atlantiques. Sollima précise : *«Donald O'Brien, c'est une découverte à moi. À l'origine, je devais prendre une star américaine et puis, bon, la vedette c'était quand même Milian et j'ai préféré prendre un acteur inconnu comme O'Brien qui a été très bien dans son rôle. Par la suite, il a tourné en vedette dans une*



Tomás Milian en mauvaise posture dans une scène de *Saludos hombre*.

*poignée de westerns.» Dans Saludos, hombre O'Brien incarne un ancien shérif baladant sa silhouette longiligne et sa barbe carotte dans un Mexique agité par des flambées de révolution où plusieurs groupes tentent de mettre la main sur un trésor, magot évidemment destiné à la cause révolutionnaire. Sollima organise la rencontre du shérif avec Cuchillo en reprenant des thèmes de Colorado se rapportant à l'évolution des relations entre les deux hommes. Le shérif est une sorte de double de Lee Van Cleef qui abandonne son intérêt personnel pour la cause révolutionnaire dans laquelle il entraîne fatalement le brave Cuchillo, *peón* ignorant mais destiné à devenir le héros d'une cause généreuse, à laquelle il semble ne pas comprendre grand-chose, mais qu'il adopte instinctivement avec la bonté de son âme : «Je ne suis qu'un ignorant, je ne sais rien, je ne sais même pas compter!» dit-il à Santillana, leader de la révolution qui souhaite lui confier une mission de la plus haute importance. C'est l'excellent comédien américain John Ireland qui joue le rôle du chef révolutionnaire en question. Pour le réalisateur «C'était quelqu'un de très gentil, le style même du vétéran d'Hollywood, toujours disponible, très professionnel.» Saludos, hombre rencontre un succès moindre que les précédents volets. Sans le renier, Milian n'a jamais beaucoup aimé le film. La sortie française a été ratée, Sollima se souvient : «J'avais suivi la version française. J'avais rencontré le distributeur à Paris. Il était très gentil, très sympathique et avait bien soigné le doublage. Il croyait beaucoup au film. Puis, après, j'ai appris que le film était sorti en salles en juillet ou en août, je ne me souviens plus, et bien entendu personne ne l'a vu. J'ai été vraiment très surpris, c'était une curieuse initiative de le programmer à ce moment le plus creux de l'année.» Certaines copies de cette version française ont été également outrageusement raccourcies et distribuées dans des*

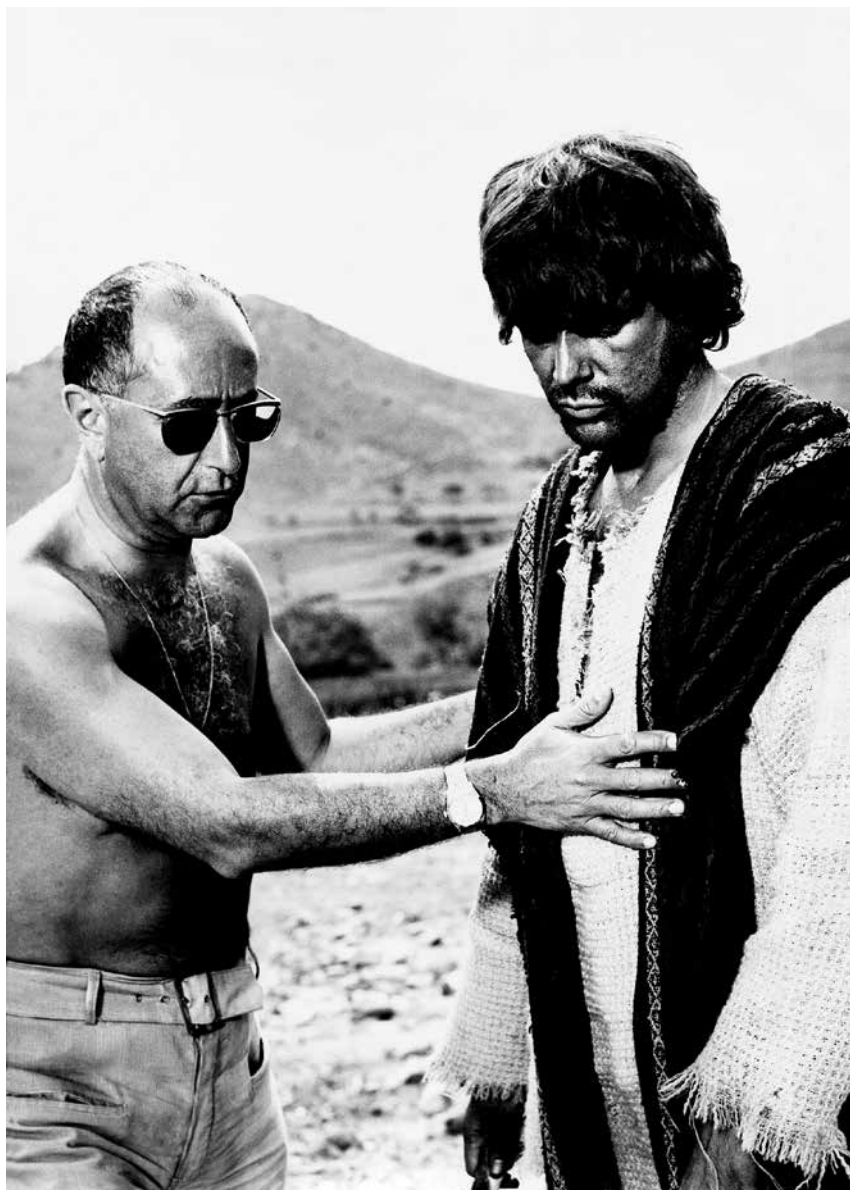
petits cinémas de quartier. En 2007, une belle édition DVD a réparé cette injustice.

Soucieux de ne pas s'enliser dans la répétition, Sollima quitte les décors de l'Ouest pour le bitume des cités modernes, il focalise son intérêt sur le polar en y inscrivant ses thèmes de prédilection. Il signe deux films policiers remarquables, *Città di violenza* (*Città violenta*, 1970) et *La Poursuite implacable* (*Revolver*, 1973), le premier avec Charles Bronson dans l'un de ses meilleurs rôles, le second avec Oliver Reed et Fabio Testi. Le second a été un échec commercial qui semble avoir endommagé durant un moment la carrière de son réalisateur, mais avec le temps il a gagné ses galons auprès des aficionados et des spécialistes qui le considèrent comme l'un des polars à l'italienne ayant marqué le genre. À partir d'une banale histoire d'enlèvement, le scénario se transforme en analyse vertigineuse des mécanismes d'un assassinat politique et des manipulations du pouvoir capitaliste sur le monde judiciaire.

Sollima est également l'auteur d'un giallo peu connu, *Le Diable dans la tête* (*Il diavollo nell cervello*, 1972) dont les distributeurs français ont fait peu de cas avec pourtant au générique des comédiens bien de chez nous : Micheline Presle et Maurice Ronet! *«J'avais envie d'une nouvelle expérience. Les giallos de Dario Argento étaient très populaires à cette époque, et j'ai décidé de m'y frotter. Seulement, je voulais aller à contre-courant de ce qui se faisait. Je ne voulais pas de meurtres sanglants à l'arme blanche ou des appels anonymes la nuit, avec une voix rauque au bout du fil. Je trouve ça ridicule. En plus, l'Italie produisait à tour de bras des ersatz de Dario Argento. Mon film n'est qu'une simple enquête policière. Il n'y a rien d'autre! C'est un giallo «light». Ronet était très bien dedans. Il me disait sans cesse que je lui*



Saludos hombre.



Saludos hombre.

rappelais René Clément dans ma façon de tourner. Quel compliment !»

Notre cinéaste romain retrouve le chemin du succès en adaptant, à la fois pour le grand écran et la télévision, des romans de l'écrivain populaire italien Emilio Salgari: *Le Corsaire Noir* (*Il corsaro negro*, 1976) et *Sandokan*, série de 6 épisodes. Cependant, en France, Sollima, auteur de trois des meilleurs westerns du genre à l'italienne, était oublié, éclipsé par le succès des films de Sergio Leone qui ne cessaient de réapparaître régulièrement sur les écrans. Et puis arriva l'écrasant triomphe de la série *Trinita* qui dévasta pour un long moment la crédibilité d'un genre qui avait marqué à tout jamais le cinéma populaire européen. *Trinita*, antidote aux héros cyniques, a donné naissance, bien malgré lui, à une cohorte de pistoleros transformés en clowns pathétiques. Leur dégaine bouffonne accompagnée de lancers de tartes à la crème et autres flatulences ont sonné le glas du western européen, le plongeant dans l'oubli un moment. Mais la postérité, à qui l'on reproche souvent son ingratitude, allait en décider autrement...

Sollima est demeuré estimé dans le seul champ de la cinéphilie et de quelques critiques avisés. Mais, ô miracle, le temps lui a été bénéfique: à l'aube du XXI^e siècle, des cinéastes comme Quentin Tarantino, autodidacte sans complexe, ont revendiqué haut et fort la filiation de leurs films au cinéma européen, et en particulier à ce sacré western spaghetti. Ainsi sont réapparus les noms de Sollima, Corbucci, Giulio Petroni, Ferdinando Baldi, Giovanni Fago, et autres artisans que le rouleau compresseur du temps n'avait pas tout à fait écrasés de son impitoyable poids. Les mauvaises langues qui prédisaient au western italien sa disparition définitive dans les oubliettes de l'histoire du cinéma «bis» se sont bien fourvoyées.



Le Diable dans la tête, «giallo» méconnu de Sergio Sollima.



Tournage de *Le Corsaire noir*.





Scènes de répétition, *Le Corsaire noir*.



Lee Van Cleef (le vautour) De Hollywood à Cinecittà

Il a été caricaturé par le dessinateur Morchoisne qui l'a immortalisé dans la galerie des fameux portraits «Les Grandes gueules» du journal *Pilote*. Morris a emprunté ses traits pour créer le chasseur de primes Elliot Belt de la cinquante-huitième histoire de la série *Lucky Luke*, *Chasseur de primes*. En 2012, il reprend du service dans une bande dessinée puisant ses sources au cœur du western italien : *Sept Pistoleros*. Au milieu des années 70, on pouvait se procurer sur les Grands Boulevards à Paris un poster de lui en noir et blanc, une pose extraite du *Bon, la brute, le truand*, qui est venu rejoindre sur les murs de notre chambre ceux de Paul Newman dans *Hombre* et Burt Lancaster dans *Valdez*. Il a été dans notre tendre adolescence le «vilain», le second couteau, de dizaines de westerns américains, de la série B aux grands classiques. Il a débuté à l'écran dans un western américain au titre devenu mythique, *Le Train sifflera trois fois* (1952). Il s'est enfin imposé star au milieu des années 60 non pas à Hollywood mais à Cinecittà grâce à Sergio Leone qui le tira de la misère en lui offrant deux des plus beaux rôles de sa carrière : le colonel Douglas Mortimer (...*Et pour quelques dollars de plus*, 1965) et Sentenza, la brute (*Le Bon, la Brute, le Truand*, 1966). Il n'oubliera jamais que Leone lui donna une seconde chance, la chance de sa vie. Mais ensuite, à part une poignée de perles (*Colorado*, 1966 ; *La Mort était au rendez-vous*, 1967 ; *Le Dernier jour de la colère*, 1967 ; *Sabata*, 1969), il omettra de profiter de cette rencontre providentielle pour élever sa carrière, se laissant balader entre des films mineurs et des «nanars» à peine distrayants qui ne laisseront de souvenirs joyeux que dans l'imaginaire de ses supporters les plus inconditionnels.

Le personnage de la «brute» l'aura marqué à tout jamais au point que, pour le lancement de nouveaux films, les encarts publicitaires exploiteront une formule interchangeable mais efficace: «*La brute revient!*» ou pour le marché anglo-saxon «*Mr. Ugly comes to town!*» C'est peu dire si la nouvelle mythologie westernienne née sous le crâne en ébullition de Sergio Leone favorisa la gloire de l'ex-méchant d'Hollywood. Tom Jennings, l'agent du comédien, ne l'entendait pas tout à fait avec le même optimisme: «*Van Cleef aurait pu être un acteur de la trempe de Charles Bronson ou de Clint Eastwood s'il était revenu d'Europe plus tôt.*»

Lee Van Cleef, de son vrai nom Clarence LeRoy Van Cleef, Jr., est le fils de Clarence LeRoy Van Cleef, Sr., descendant de colons néerlandais, et Marion Levinia (née Van Fleet). Il est né le 9 janvier 1925 dans le New Jersey à Somerville aux États-Unis. Là, il débute dans la vie comme garçon de ferme au sein d'une communauté hollandaise. Il s'engage dans la marine militaire durant la Seconde Guerre mondiale. Après le conflit, pour gagner sa croûte, il travaille comme comptable. En parallèle, il fait du théâtre avec une troupe amateur. De cette période, il se juge sans complaisance: «*J'étais laid, j'étais pauvre!*» Toutefois, une chance s'offre à lui de vivre sa passion du théâtre en professionnel: il passe une audition afin d'entrer dans la troupe du metteur en scène Josuah Logan. Plus loin, le réalisateur-producteur Stanley Kramer, assistant à une représentation d'une pièce dans laquelle Van Cleef incarne son premier grand rôle, le remarque pour son physique particulier. Il le débauche pour interpréter un tueur dans un western dont il est le producteur, *Le Train sifflera trois fois*. Le réalisateur est Fred Zinnemann. Le flingueur en question est accompagné de trois autres outlaws patibulaires qui



Photo de pause de Lee Van Cleef dans *Le Bon, la brute, le truand*, devenue un poster grandeur nature.

LA BRUTE REVIENT...



**DÉMARRAGE
FOUDROYANT
A PARIS**

**1^{ère}
SEMAINE**

ERMITAGE
CAMEO
DANTON
SCALA
TELSTAR
CLICHY-PALACE
MAINE

**40.946
ENTREES**

malgré le week-end ensoleillé!

LEE VAN GLEEF
PLUS BRUTE QUE JAMAIS

DANS

COLORADO

TECHNICOLOR · TECHNISCOPÉ

GRANDE REGION PARISIENNE - LILLE - LYON: ETOILE DISTRIBUTION 18, rue de Soulasvilliers - Paris 10^e - Téléphone: 647-60-61 et 627-28-67

Mr. Ugly
comes to town!...



**big action
and big
excitement!**

COLUMBIA PICTURES presents

**LEE TOMAS
VAN CLEEF MILIAN**

WALTER BARNES

**"THE
BIG
GUNDOWN"**

Directed by SERGIO SOLIZMA Story by ALBERTO GRIMALDI

Produced by "COLUMBIA" CORPORATION
COLUMBIA PICTURES
© 1960 COLUMBIA PICTURES

débarquent dans une petite ville de l'Ouest pour régler son compte au shérif (incarné par Gary Cooper). Ce dernier vient de se marier à une quaker (Grace Kelly), la belle réproouve l'utilisation de la violence mais l'homme de loi, abandonné de ses concitoyens, est obligé d'affronter en solitaire les affreux. Surmontant ses principes, la blonde quaker finit par prendre parti pour son nouveau mari en faisant crépiter le feu d'un colt. Le film est un succès. Évidemment, Van Cleef ne passa pas inaperçu. «*Je n'ai pas dit un mot dans High Noon, mais on s'est souvenu de ce nez!*» Sergio Leone non plus n'oublia pas ce visage au regard perçant lorsqu'il se mit à la recherche d'un second porte-flingue pour accompagner l'itinéraire sanglant de Clint Eastwood dans le second opus de la «trilogie des dollars». Pour Van Cleef, à la suite du triomphe du film de Zinnemann, qui deviendra un classique incontournable du western, les propositions s'enchaînent. Malheureusement, il est cantonné la plupart du temps dans l'emploi de tueur à gages ou autre outlaw. Il est vrai que son physique s'y prête, mais se faire descendre ou corriger dès la première bobine, même par des stars fameuses, a fatalement eu un effet frustrant : dans *Le Train sifflera trois fois* c'est Gary Cooper qui lui règle son compte, dans *Règlements de comptes à O.K. corral* c'est Kirk Douglas qui l'envoie à trépas d'un lancer de couteau au cœur, dans *Bravados* c'est Gregory Peck qui le tue alors qu'il est innocent, dans *10 hommes à abattre* c'est Randolph Scott qui l'élimine au cours d'un duel dans une chambre d'hôtel, dans *La Chevauchée de la vengeance* c'est encore Scott qui le dézingue, dans *La Conquête de l'Ouest* c'est au tour de James Stewart de l'occire d'un coup de couteau, etc. L'hécatombe prendra fin avec le western italien (sauf avec ce coquin de Leone). On comprend que Van Cleef ne voulut plus reprendre du service du côté d'Hollywood! Avant

d'être sauvé de la déchéance par les Européens, il navigue encore un moment au service de rôles aussi différents que surprenants : dans *La Hache sanglante* (*Yellow Tomahawk*, 1954) du routinier Lesley Selander, il incarne un chef peau-rouge, dans *Le Conquérant* (*The Conqueror*, 1956) son regard bridé lui permet d'endosser la personnalité d'un mongol. La production, financée par Howard Hughes, a eu l'idée saugrenue de tourner sur un ancien terrain de l'armée qu'elle utilisait pour des expérimentations nucléaires. Une rumeur dramatique a circulé à propos de ce film : l'acteur principal, John Wayne, y aurait contracté le cancer dont il succomba vingt ans plus tard. Le réalisateur Dick Powell, l'actrice Susan Hayward, Pedro Armendáriz et plusieurs autres participants à la réalisation, moururent du même symptôme. Certaines biographies prétendent que Van Cleef fut également malade quelques temps plus tard, d'un début de cancer. Mais n'oublions pas que notre «bad guy», dont la carrière décline sérieusement à l'approche des années 60 (seulement deux films en 1959, aucun l'année suivante), a un sérieux penchant pour la bouteille. À la même époque, Hollywood est en crise. La production de westerns chute brutalement avec l'arrivée d'une concurrente incontournable : la télévision. Les sociétés de production spécialisées dans la confection de films de série, dont de nombreux westerns, telles la R.K.O. et la Republic Pictures, mettent la clef sous la porte ou se reconvertissent au service de la lucarne du petit écran. Le succès des séries westerns sur le tube cathodique redonnent de la vigueur au genre. Lee Van Cleef apparaît dans de nombreux titres : *Zorro* (1958), *L'Homme à la carabine* (1959), *Au nom de la loi* (1959), *Bonanza* (1960), ainsi que d'autres demeurés inédits en France. Mais, ou incapable d'adapter sa carrière à ce tournant, ou trop marqué par son répertoire de mauvais garçon, ou encore

épuisé par les vapeurs de l'alcool, Van Cleef connaît un passage à vide durant lequel il échappe à la mort lors d'un accident de voiture dû à la consommation de boisson forte. Il a le genou brisé. Remis, mais conservant des séquelles, il reprend tout de même du service dans les paysages de l'Ouest avec deux titres importants : *L'Homme qui tua Liberty Valance* (1962) et *La Conquête de l'Ouest* (1962).

Le démon de l'alcool et des difficultés financières éloignent à nouveau Lee Van Cleef de l'écran. Il se consacre à la peinture sur toile, occupation qu'il avait débutée lors de son séjour à l'hôpital après son terrible accident. Son abandon du cinéma semble désormais inévitable. Mais un coup du destin vient frapper à sa porte. Miracle qui n'arrive qu'une fois dans la vie. Fort de l'enthousiasme suscité par le succès populaire de *Pour une poignée de dollars* (1964), Sergio Leone recherche pour son second western une « gueule » peu commune pour remplacer d'urgence Lee Marvin qui vient de lui faire faux bond. En consultant *l'Academy Players*, le catalogue de photos de tous les comédiens américains, le nouveau maître du western à l'italienne tombe sur un portrait de Van Cleef, son choix est fait. Lorsqu'il le rencontre pour la première fois son intuition ne l'avait pas trompé : « *Il portait un vieux manteau très sale. Il avait les cheveux courts, gris et blancs. C'était l'incarnation exacte de mon personnage. (...) C'était un homme sensible et intelligent. Il a lu le script dans l'avion. Et puis, il m'a dit en souriant : « C'est shakespeareien ! »* Nous sommes en 1965. Le tournage de... *Et pour quelques dollars de plus* démarre très vite en Espagne du côté d'Almería. Le personnage du colonel Douglas Mortimer, son âge, sa stature physique, son élégance, son passé militaire et le drame secret qui l'anime derrière son apparence brutale de chasseur de primes permet à Lee Van Cleef



CLINT EASTWOOD

in un film di SERGIO LEONE

PER QUALCHE DOLLARO IN PIU'

TECHNICOLOR - TECHNISCOPE

... LEE VAN CLEEF - GIAN MARIA VOLONTE'

MIKA KARP - LUIGI PISTELLI - ALVARO KINOSI - JOSEF ESBER - PANOS PAPADOPULOS - DENITO STEFANELLI - ROBERT CAMARGUEL
ALDO ZAMBELLI - LUIGI RODRIGUEZ - MARCO BRERA

musiche di ENRICO MICROCICONE - sceneggiatura e dialoghi di LUCIANO WISZKENTON

... Et pour quelques dollars de plus.

d'exprimer le potentiel de son talent demeuré étouffé par la longue cohorte de vilains stéréotypés qui lui a collé aux bottes durant sa période hollywoodienne. De plus, les traces de son accident, une démarche presque claudicante, apportent une caractéristique supplémentaire à sa présence magique à l'écran. On connaît le goût immodéré de Leone pour créer des séquences uniques, véritables morceaux de bravoure cinématographique mettant en valeur la personnalité des protagonistes, leur «look», leur intelligence, leur habileté ou leur rouerie. Comment oublier la séquence d'ouverture qui charpente la présentation de Mortimer où, confondu avec un révérend, il se révèle un chasseur de primes impitoyable, réglant son compte à un malfrat recherché par la loi. Le second opus de Leone rencontre un succès plus retentissant que le premier volet de la «trilogie des dollars». Notre ancien «*bad guy*» qui a gagné ses galons de vedette a désormais son nom en haut de l'affiche, quelle magnifique compensation sur les années de vache enragée ! Mais nous sommes en Europe, Hollywood, la Mecque du cinéma, semble bien loin derrière. *Le Train sifflera trois fois* est ré-exploité en Italie : le portrait de Van Cleef domine le centre de l'affiche et son nom est aussi grand que celui de Gary Cooper !

L'ascension ne s'arrête pas là, en 1966 Leone commence les prises de vue du *Bon, la brute, le truand*, Van Cleef est encore de l'aventure. Le rôle de la «brute», sadique et sanguinaire, lui va également comme un gant, mais il lui convient trop bien, au point que la carrière internationale de notre comédien sera marquée à tout jamais par le profil de ce protagoniste. Il est entré dans la galerie des «méchants» du western spaghetti que le genre a érigé en contre-héros de premier plan. Un autre miracle se présente. Alberto Grimaldi, qui a le vent en poupe avec le succès des westerns dont il est le producteur à cette



GARY COOPER-GRACE KELLY E LEE VAN CLEEF IN

MEZZOGIORNO DI FUOCO

(HIGH NOON)

KATY JURADO-THOMAS MITCHELL-LLOYD BRIGDES-LON CHANEY

STANLEY KRAMER-FRED ZINNEBANN-CARL FOREMAN-DIMITRI TONININ

LA CANZONE "HIGH NOON" CANTATA DA FRANKIE LAINE E' INCDIA SU DISCHI CBS. 1360
NEW ARTS ASSOCIATES INC. S.F.A.



Affiche italiana per la réédition de *Le Train sifflera trois fois*.

époque, propose à Van Cleef *Colorado*, western qui doit être mis en scène par Sergio Sollima. Le personnage dévolu au comédien est à nouveau un chasseur de primes, mais il est le contre-pied des *bounty-killers* cyniques et violents dont le western italien a envahi les écrans depuis un moment. Nouveau succès public, et critique, enfin!

1967 est une année en or pour *mister Ugly*: il apparaît dans deux westerns de haute tenue qui comptent désormais parmi les fleurons du genre: *Le Dernier jour de la colère* réalisé par l'assistant de Sergio Leone, Tonino Valerii, et *La Mort était au rendez-vous* (*Da uomo a uomo*) formidablement mis en scène par un Giulio Petroni inspiré. Ce second opus est l'un des westerns italiens préférés de Quentin Tarantino. En 1969, année charnière pour le western à l'italienne (le goût de l'auto-parodie commence à poindre à l'horizon), Lee Van Cleef endosse le costume sombre d'un nouveau personnage, Sabata. Ni bon, ni méchant, il incarne une sorte de justice immanente, terrassant les vilains, vidant à son profit la bourse malhonnêtement gagnée de banquiers corrompus. Hollywood se souvient tout de même de notre nouvelle star européenne qui a ses racines outre-Atlantique: Van Cleef reprend du service sous la direction du routier Gordon Douglas, maître en la matière d'excellents westerns *made in USA* qui ont comblé notre bonheur à l'époque des cinémas de quartier: *La Maîtresse de fer*, 1952; *La Charge sur la rivière rouge*, 1953; *Le Géant du Grand Nord*, 1959; *Le Trésor des sept collines*, 1961; *Rio Conchos*, 1964; *La Diligence vers l'Ouest*, 1965, remake réussi — n'en déplaise aux grognards grincheux de la critique française — de *La Chevauchée fantastique*! Douglas signe *Barquero* en 1969 dans lequel Van Cleef s'affronte à l'un des comédiens



Lee Van Cleef s'impose magistralement dans *La Mort était au rendez-vous*.

fétiches de Sam Peckinpah, Warren Oates. Tout en reconnaissant le métier solide de Douglas, la presse accueille fraîchement le film, le jugeant influencé par les excès de violence du western italien. Les préjugés ont la vie dure. Les avis négatifs changeront plus tard. Tant mieux. Cependant, nous avons toujours trouvé Van Cleef moins impressionnant dans le rôle de ce barquero que dans l'univers baroque du western italien; il faut souligner tout de même qu'il se fait largement voler la vedette par un Warren Oates survolté, son jeu est plus en phase avec les tueurs déglingués auquel le western à l'italienne nous a habitués. Van Cleef reprend le chemin de l'Espagne et tourne sous la direction de John Guillermin *El Condor* (1969) un curieux western où on découvre que notre «brute» est capable de s'exprimer dans un registre différent: la comédie picaresque. Pour lui c'est un véritable rôle de composition. Ainsi, on s'aperçoit que les reproches qui lui ont été attribués quant à son jeu limité s'écroulent. Pour preuve, *Les 4 mercenaires d'El Paso* (1971) de l'espagnol Eugenio Martín dans lequel il se livre à un numéro de cabotinage assez élaboré le sortant de son carcan habituel de dur (voir les scènes avec Gina Lollobrigida, en particulier celle où il se déshabille devant la belle et fait figure de grand nigaud). Le film est loin d'être un chef-d'œuvre, mais si l'on fait abstraction de l'aspect extérieur un peu brouillon de son développement, il mérite d'être redécouvert pour sa verve pleine de fantaisie. La suite de la carrière de Van Cleef au service du western est décevante, pour ne pas dire médiocre. Seul surnage dans cet océan de ratés *Le Grand duel* (1972) signé de Giancarlo Santi ex-assistant de Sergio Leone. Van Cleef reprend la stature du héros de *Colorado*: un as de la gâchette prenant la défense d'un innocent contre des chasseurs de primes à la solde d'une bande de malfrats locaux. Guère soucieux de



Lee Van Cleef dans *La Mort était au rendez-vous*.



Barquero.



maintenir sa carrière à un certain niveau de qualité, notre comédien s'enlise dans des productions minables (des « nanars » produits par le tandem Golan-Globus) et quelques prestations à la télévision ; pire, il s'abîme à vider des flacons d'alcool qui assoupissent son tempérament et amenuisent son talent. Nous gardons en estime pour son retour à Hollywood le film devenu culte de John Carpenter, *New York 1997 (Escape from New York)*, œuvre de cinéophile qui rend hommage au grand Cleef. Peu après le tournage d'un dernier film, notre « brute », alors âgé de soixante-quatre ans, ayant eu plusieurs alertes cardiaques, passe l'arme à gauche. Il meurt d'un arrêt du cœur le 16 décembre 1989, à Oxnard, petite ville côtière située en Californie à une centaine de kilomètres de Los Angeles. Avec son visage anguleux, son regard plissé, son nez d'aigle, il a été l'acteur idéal pour interpréter le chasseur d'hommes de *Colorado*, vautour en quête de sa proie...

Tomás MILIAN (la proie) **L'art de la métamorphose**

Costume blanc de *peón* mexicain bardé de cartouchières, béret à la Che Guevara vissé sur la tête, pistolet dans une main, machette dans l'autre, voici le comédien cubain Tomás Milian en héros malgré lui d'un western à l'italienne (*Compañeros*, 1970, réalisé par Sergio Corbucci), ascension vertigineuse d'un va-nu-pieds au statut de leader révolutionnaire. Ce genre cinématographique nommé « western-Zapata » le rendit si populaire en Italie et dans les pays du tiers-monde (Afrique, Amérique centrale, Amérique latine), que durant les années les plus riches du western spaghetti, il était tenu, au moins une fois

par an, de tourner dans ce type de film à la gloire de la révolution mexicaine : «*Je suis obligé de faire un western par an, parce que le public le demande et me considère comme un symbole des pauvres. (...) Il y a deux ans, j'ai joué dans un film de ce type aux côtés d'Orson Welles [Trois pour un massacre/Tepepa, 1968, de Giulio Petroni]. J'y incarnais, au maximum, un personnage de révolutionnaire mexicain... quelque chose dans le genre de Zapata (...)*»

Les films en question n'étaient guère appréciés par la gent cinéphilique : jugés trop ironiques et baroques, incapables de favoriser une prise de conscience politique, trop inféodés aux carcans du cinéma spectaculaire, on leur reprochait de ne pas avoir la vertu rigoureuse des films militants plus aptes à pousser les masses populaires à se libérer des chaînes de l'oppression capitaliste. Qu'importe, Milian a symbolisé un personnage populaire truculent (tempérament latin oblige), naïf, mais aussi roublard, charardeur, émouvant. Dans ses élans de révolte instinctifs et ses mauvais tours envers les suppôts de la contre-révolution, il agissait bien plus efficacement que toutes les théories révolutionnaires échafaudées à coups de haine de classe. À Rome, les salles de cinéma où l'on jouait *Compañeros* avec Milian en vedette aux côtés de Franco Nero étaient bondées nous a témoigné un scénariste important du cinéma italien, alors que celles où l'on projetait un film d'auteur au discours révolutionnaire élaboré (les fameuses «*fictiones de gauche*») étaient occupées seulement par quelques spectateurs déjà convaincus ou d'autres curieux de passage totalement assoupis sous le poids de l'ennui.

Mais la carrière de Milian ne s'est pas arrêtée à la révolution zapatiste reconstituée dans les paysages de l'Andalousie espagnole par une poignée de cinéastes italiens sous les regards effarés des *carabineros* du général Franco (il fallait un sacré culot pour

tourner des westerns révolutionnaires sous le régime franquiste et demander aux figurants espagnols de crier «¡Viva la revolución!»). Encore un tour de passe-passe de l'iconoclaste western *all'italiana* roi du clin d'œil ironique!

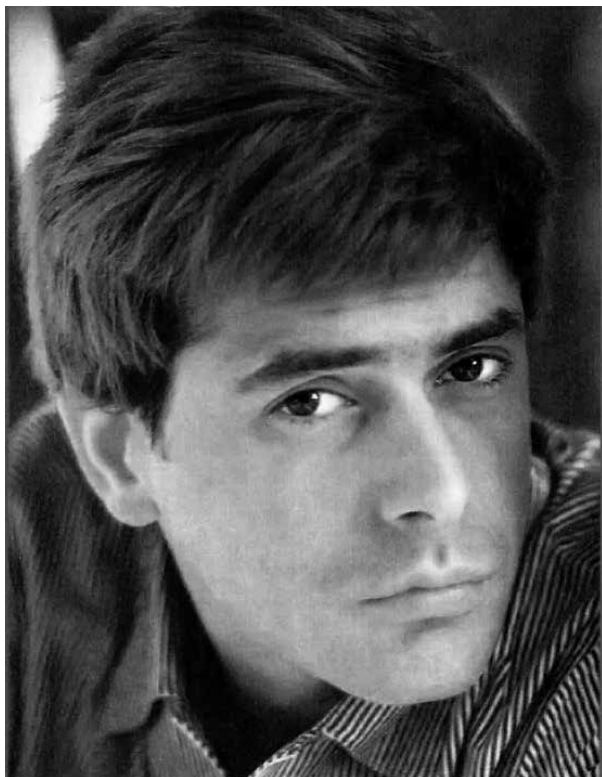
Milian, de son vrai nom Tomás Quintín Rodríguez, né à La Havane en 1937, part de Cuba à la veille de la révolution castriste après le suicide de son père, un colonel de l'armée particulièrement autoritaire. Drame qui a marqué à tout jamais le destin du futur comédien qui s'identifiait dans sa jeunesse troublée au James Dean de *À best d'Eden*. À la fin des années 50, avant de s'embarquer pour l'Europe, il fait un détour par l'Université de Miami en Floride. Puis, il grimpe sur les planches de l'Actor's Studio de New-York (il passe le concours d'entrée devant Lee Strasberg et Elia Kazan, il est le deuxième sélectionné parmi 3000 candidats!). Il débute sur scène dans une pièce pratiquement écrite pour lui par Meade Roberts (*Maidens and Mistresses at Home at the Zoo*); puis, il est engagé à la télévision en 1958 pour une série de douze épisodes, *Decoy* de Michael Gordon. Grâce à Giancarlo Menotti, il obtient le rôle-titre du texte de Jean Cocteau, *Le Poète et la muse*, mis en scène par Franco Zeffirelli, et présenté au Festival des Deux Mondes de Spoleto. «Je ne m'entendais pas beaucoup avec le metteur en scène. La veille de la représentation, je suis tombé dans la fosse d'orchestre et je me suis fait une longue entaille dans le bras. J'ai voulu jouer le rôle malgré la douleur. J'ai donc fait le spectacle avec un bandage ensanglanté sur ma blessure et Cocteau fut encore plus ravi. Il a écrit dans l'un de ses livres que j'avais versé mon sang pour lui!». À la suite de cette prestation, il commence une carrière italienne à l'écran avec différents auteurs: Mauro Bolognini (*La Nuit brève*, 1959), Francesco



Tomás Milian affirme sa personnalité dans le western révolutionnaire, *Tepepa* de Giulio Petroni.



Tomás Milian jeune premier du cinéma d'auteur italien.



Maselli (*I delfini*, 1960), Bolognini (*Le Bel Antonio*, 1960), Alberto Lattuada (*L'imprevisto*, 1961), Sergio Corbucci (*Il giorno piu' corto*, 1962), etc. «Je n'étais pas un bon acteur à l'époque. Je ne connaissais rien au cinéma. Quand je suis arrivé en Italie en 1959, je n'étais qu'un acteur instinctif, incapable de s'arrêter aux marques blanches et gêné par les spots lumineux. En quelques années, j'ai appris à me contrôler mieux, à être moins tendu dans mon jeu. De plus, je n'ai jamais été un Adonis; je ne veux pas dire que j'étais laid, mais je n'avais rien d'un jeune premier.» Toutefois, s'il est satisfait d'être employé dans le cinéma d'auteur dont il rêvait outre-Atlantique de devenir un interprète reconnu, il est souvent tenu d'incarner des personnages à la charpente psychologique complexe, d'où un jeu d'acteur quelque peu guindé et la perte de spontanéité.

Une autre chance se présente: exprimer son talent et son vrai tempérament avec la composition de protagonistes vivants dans un monde nettement moins cérébral. En 1966, année fastueuse pour le western italien, notre cubain fait une entrée très remarquée dans l'univers ultra violent du western italo-ibérique: il est Manuel, meurtrier tourmenté de *Les Tueurs de l'Ouest* (*El precio de un hombre*), réalisé par l'espagnol Eugenio Martín. À partir de cette performance, il enchaîne une série de films qui comptent parmi les meilleurs westerns européens de l'apogée du genre à sa décadence: *Colorado*, *Le Dernier face à face*, *Tire encore si tu peux*, *Sentence de mort*, *Saludos, hombre*, *3 pour un massacre/Tepepa*, *O' Cangaceiro*, *Compañeros*, *Far West Story*. Son jeu est désormais basé sur l'extériorisation et l'exubérance; mais, roi de la métamorphose, il demeure toujours capable d'exprimer une intériorité profonde, il y mêle un travail intense pour composer des figures humaines au profil inhabituel, trouble, ambigu: tel le mort-vivant Barney (on



Les Tueurs de l'Ouest, film espagnol qui imposa Milian dans l'univers du western italo-espagnol.

peut l'imaginer ainsi) de *Tire encore si tu peux* (*Se Sei vivo spara*, 1967), pistolero s'extirpant d'une tombe au début du générique – le film est l'un des westerns les plus bizarres de la décennie; dans *Sentence de mort* (*Sentenza di morte*, 1967), il est O'Hara, individu étrange, tueur albinos affublé de lunettes noires et vêtu de blanc, ses nerfs craquent jusqu'à l'hystérie lorsqu'il voit des pièces d'or ou des femmes blondes! «*Tomás est un acteur qui pousse la Méthode un peu trop loin par moments. Il faut qu'il soit obsédé par un personnage pour se glisser dans sa peau. Il veut connaître dans le moindre détail ses motivations et ce qui l'a amené à se comporter de la sorte.*» (Ernesto Gastaldi, scénariste). Ainsi, très vite Milian s'impose parmi les comédiens qui ont indéniablement marqué la grande aventure cinématographique du western *made in Italie*. «*Personnellement — même dans les westerns — j'essaie toujours de jouer de l'intérieur vers l'extérieur. Je suis instinctif. Je donne tout ce que je peux avoir à l'intérieur. Pour moi, tous les rôles sont importants, je me donne complètement, je me défoule de mon complexe et de mon trauma, c'est une sorte de psychanalyse ou d'exorcisme. Quand j'ai terminé un film, je me sens toujours très «relax», «cool». Je me sens également véritablement épuisé. Je décide d'arrêter durant six mois, mais «ça» doit de nouveau sortir!*»

Milian est connu pour avoir été, plus particulièrement en Italie, le héros mexicanisé le plus populaire du western, le volcanique *peón* Manuel Sánchez dit Cuchillo (*Colorado, Saludos, hombre*). Dans le second western réalisé par Sergio Sollima, *Le Dernier face à face* (1967), il joue aux côtés de Gian Maria Volonté, future star du film politique à l'italienne (*La Classe ouvrière va au paradis/La Classe operaia va in paradiso*, 1971). Plus loin, dans *O' Cangaceiro* (1969),



Tomás Milian as du couteau dans *Saludos hombre*.

remake réussi de Giovanni Fago du film brésilien de Lima Baretto primé au festival de Cannes en 1953, Milian est étonnant de présence électrique : à la fois en rédempteur illuminé et dans le costume bariolé d'un chef de rebelles brésiliens, les fameux *Cangaceiros*. Il ne craint pas les métamorphoses : *«Le problème est plutôt dans la difficulté de tourner dans un autre registre. Quand j'ai fait Colorado, j'ai reçu des propositions d'Hollywood ; j'ai immédiatement refusé. J'ai joué dans Le Dernier face à face où j'ai su transformer mon physique, puis O'Cangaceiro où j'ai complètement changé. J'attache beaucoup d'importance à ces variations.»*

Notre comédien s'est glissé dans la peau de nombreux personnages aussi contrastés qu'étonnants, il est devenu une immense vedette en Italie durant plus de deux décennies. Il a pris la nationalité italienne et a été nommé le « cubain de Rome » (*er cubbano de Roma*). Pourtant, toujours secrètement animé par son espoir de devenir un acteur de films dits « d'auteur », son goût pour la différence allié au souci de se surpasser et d'éviter la répétition lui ont permis de naviguer avec une aisance incroyable dans tous les genres populaires du cinéma italien (le western, le polar urbain ultra violent, la comédie policière, etc) et ceci jusqu'au déclin de ce dernier.

Au milieu des années 70, alors que l'Italie continue de s'enfoncer inexorablement dans les heures sombres du terrorisme (« les années de plomb » commencées à la fin de années 60), il endosse le costume bariolé de Nico Giraldi. Nico est un ancien voleur devenu policier aux méthodes peu élégantes mais efficaces, une sorte de flic inspiré de l'incorruptible « Serpico » immortalisé à l'écran par Al Pacino dans le film de Sidney Lumet. Il s'exprime dans un dialecte romain émaillé de jurons. Cheveux longs et barbe négligée, il s'habille avec un bleu de mécanicien, chausse des baskets, porte



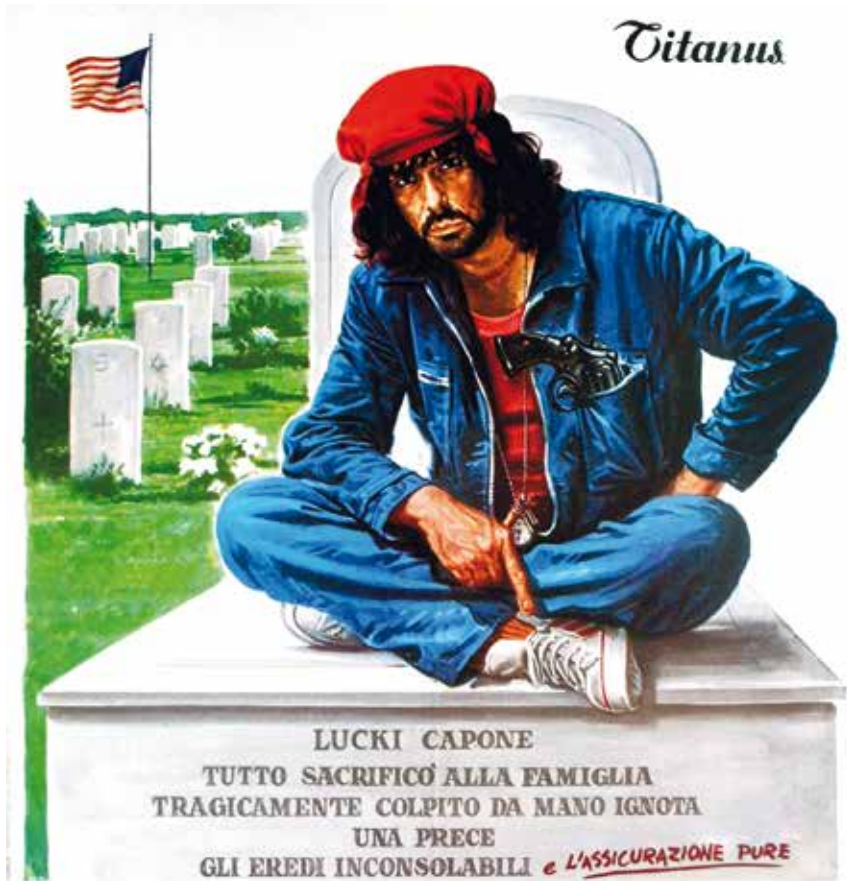
L'une des affiches italiennes de la «saga» consacrée aux frasques de Nico Giraldi.

des gants (genre mitaines), une écharpe et un bonnet de laine. La performance fonctionna auprès du public italien comme un antidote à la violence hyperbolique déversée sur la toile blanche dans nombre de polars ultra-violents. Mais aussi à cette violence de la rue : ce terrorisme politique sanglant attribué à des groupes d'extrême gauche autant que d'extrême droite, lot presque quotidien d'une Italie traumatisée. L'assassinat d'Aldo Moro, chef de la Démocratie chrétienne, par les Brigades Rouges, fut un point d'orgue révoltant pour le peuple italien.

Milian connaît également un succès retentissant avec l'interprétation de Monezza, création qui donne naissance à une dizaine de films et pour laquelle il remporte le *Rodolfo Valentino Award* de l'acteur le plus créatif. Vincenzo «Er Monnezza» Marazzi (en dialecte romanesco, «Er Monnezza» signifie «L'Ordure») est un petit voleur des quartiers ouvriers de Rome, parlant avec un fort accent romain. Milian n'a jamais craint d'endosser la personnalité de protagonistes antipathiques autant que généreux. Dans le film d'Umberto Lenzi, *La Rançon de la peur* (*Milano odia : la polizia non può sparare*, 1974), il incarne Giulio Sacchi, un dangereux et odieux psychopathe drogué qui prend en otage la fille d'un riche industriel. Sa folie destructrice le conduit à tuer atrocement son otage et à se livrer à un bain de sang. Mais notre cubain de Rome se détourna du cheminement trop dramatique des criminels de tous poils pour le ton de la comédie. Ce fut la victoire de Nico Giraldi et de Monnezza qui s'étala sur plusieurs années. Le public avait besoin de rire.

Durant cette période féconde, Milian fait une incursion remarquée dans l'univers intimiste de Michelangelo Antonioni en interprétant un cinéaste tourmenté dans *Identification d'une femme* (*Identificazione di una donna*, 1982). En quelque sorte point d'orgue d'une reconnaissance,

Titanus



LUCKI CAPONE
TUTTO SACRIFICÒ ALLA FAMIGLIA
TRAGICAMENTE COLPITO DA MANO IGNOTA
UNA PRECE
GLI EREDI INCONSOLABILI e L'ASSICURAZIONE PURE

SQUADRA ANTITRUFFA

GALLIANO JUSO presenta

TOMAS MILIAN

SQUADRA ANTITRUFFA

con **DAVID HEMMINGS**

in film di **BRUNO CORBUCCI**

ANNA CARDINI ALBERTO FARNESE MASSIMO VANNI

musica di GUIDO • MAURIZIO DE ANGELIS editing musicale NAZIONAL MUSIC una produzione CINEMASTER S.p.A. girato nella TELECOLOR

Nico Giraldi.

mais surtout l'affirmation de son talent protéiforme. Il renoue ainsi avec son désir de composer des personnages tout en intériorité. Il a obtenu le *Nastro d'Argento*, équivalent italien de l'Oscar pour son interprétation dans *La Luna* (1979) de Bernardo Bertolucci, et le *Coppa del Consiglio dei Ministri*, prix gouvernemental pour l'ensemble de sa carrière.

Au début des années 90, alors que le cinéma italien commence à pointer au chômage à cause des chaînes de télévision polluées d'émissions à paillettes du signore Berlusconi — elles rivent définitivement les spectateurs de la Botte aux fauteuils de leur salon —, Milian entame une carrière internationale avec des cinéastes aussi différents que Claude d'Anna (*Salomé*, 1986), Sydney Pollack (*Havana*, 1990), Oliver Stone (*JFK*, 1991), Steven Spielberg (*Amistad*, 1997), James Gray (*The Yards*, 2000), Steven Soderbergh (*Traffic*, 2000), Andy García (*Adieu Cuba*, 2005), etc. Dans ce dernier film, «er cubbano de Roma» joue le père d'Andy García, rôle au combien émouvant pour lui : les souvenirs de son passé cubain remontent à la surface et alimentent la composition du personnage. Il est le patriarche d'une famille bourgeoise cubaine violemment chahutée par la montée en puissance de la révolution communiste menée par Fidel Castro et Ernesto «Che» Guevara. La révolution a rejoint Milian sur ses vieux jours. Mais au lieu d'en être le promoteur, même involontairement, il en est indirectement victime à cause de ses enfants impliqués dans le changement de régime : la lutte révolutionnaire brise la belle unité familiale que le fils aîné (García) tente désespérément de maintenir. La tragédie a chassé l'ironie et l'enthousiasme trépidant du western Zapata. En 2011, Tomás Milian est de retour à Rome avec sous le bras un scénario dont il l'auteur



Colorado.



à part entière, *Roma Nuda*, le sujet est devenu un téléfilm de 360 minutes filmé par Giuseppe Ferrara.

Pour nous, Milian restera à tout jamais l'inoubliable antihéros mexicain gouailleur Cuchillo Sánchez de *Colorado* et *Saludos, hombre*, magnifique dans son costume de haillons. Incarnant le peuple mexicain exploité et en lutte contre les grands propriétaires terriens, le comédien en aura donné à l'écran une interprétation vivace, juste, sensible, loin des caricatures grossières et folkloriques d'une certaine imagerie hollywoodienne dont les personnages *latinos* ont bien souvent fait les frais.

Ennio Morricone

L'émotion sur trois notes

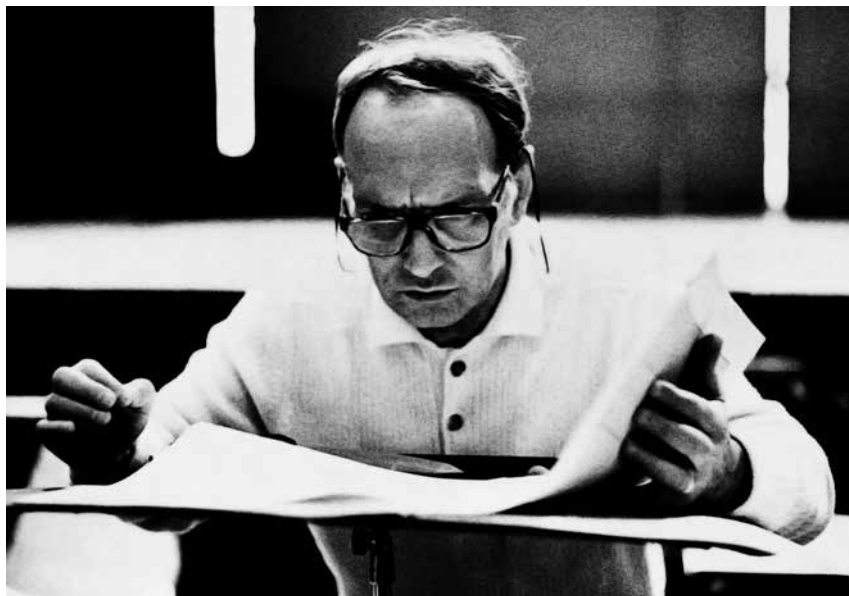
«Il n'y a pas de bon western italien sans une bonne musique». C'est la faute à Sergio Leone et son inséparable musicien Ennio Morricone si ce cliché est devenu incontournable, une valeur sûre pour des producteurs toujours à la recherche de recettes pour attirer les foules. *«Refaites-nous donc quelque chose comme Il était une fois dans l'Ouest, mon cher Ennio!»*, lui demandaient inlassablement réalisateurs, producteurs et éditeurs de musique à l'époque où le western battait des records d'entrées en salles. Le compositeur a tellement été exaspéré par ce mauvais leitmotiv qu'il a fini par ne plus vouloir parler, ou si peu, des musiques qu'il avait composées pour le western! Il n'en demeure pas moins, que Morricone le veuille ou non, son nom restera indélébilement associé au succès des musiques imaginées pour les westerns de Leone. Le tandem qu'il a formé avec celui nommé un peu vite le père du western

spaghetti a, dès le premier film sur lequel ils se sont retrouvés — ils avaient usé autrefois leurs fonds de pantalons sur les bancs de la même école — imposé une véritable révolution dans l'univers musical du western. On peut même avancer : un bouleversement esthétique dans l'intervention de la musique à l'écran. J'irai même plus loin : les thuriféraires de la presse cinématographique nous ont souvent parlé du talent exceptionnel de Stanley Kubrick pour créer des bandes sonores uniques dans ses films, eh bien, j'invite à penser que sans les travaux des deux compères italiens Kubrick n'aurait sans doute pas eu le même coup de génie ! Le réalisateur britannique avait souhaité faire appel à Morricone pour composer la bande originale de *Orange mécanique*. Chanceux a été le musicien de ne pas être disponible, trop occupé avec le cinéma italien dont il a été le *stakhanoviste* de la musique au cours des années 70 ; nous n'aurions peut-être pas eu la joie d'écouter des chefs-d'œuvre tels *Cité de la violence*, *Compañeros*, *Sacco et Vanzetti*, *Sierra torride*, *La Califfa*, *La Classe ouvrière va au paradis*, *Far West Story*, *Il était une fois... la révolution*, etc. Tant mieux pour nous. Tant mieux aussi pour Kubrick, Beethoven était libre !

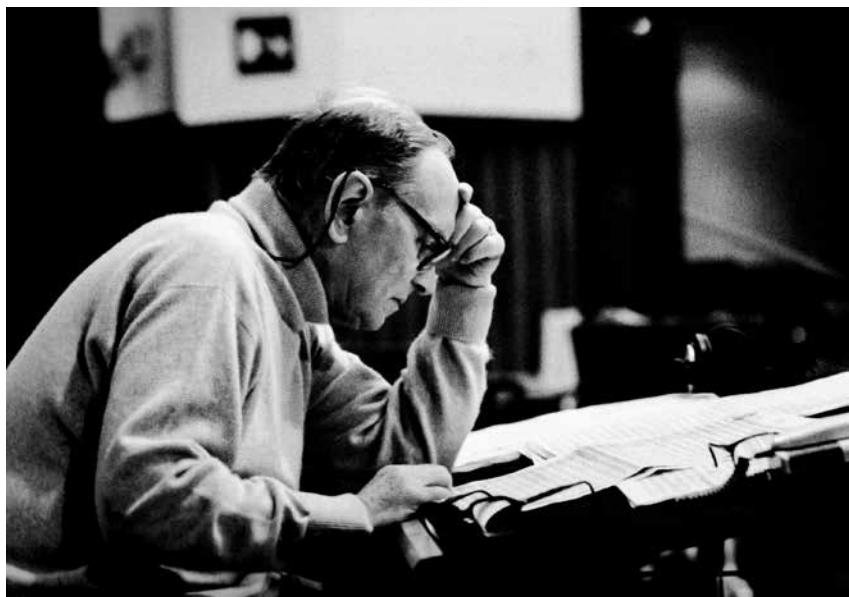
De la première intervention d'Ennio Morricone pour le western (*Duel au Texas/Duello nel Texas*, 1963) à la dernière (*On m'appelle Malabar/Occhio alla penna*, 1980), hormis quelques répétitions inévitables et une poignée d'auto-citations conscientes et assumées, le compositeur a su constamment se renouveler grâce à son imagination fertile alliée à un sens de l'orchestration exceptionnel — il n'a jamais laissé le soin à d'autres de s'attabler à sa place. Seul Bruno Nicolai, longtemps le maître d'œuvre pour diriger les partitions, a apporté son style dans la manière de faire sonner

l'orchestre : puissance et lyrisme. Il ne faut jamais oublier la qualité de cette collaboration entre les deux hommes qui a été en tout point remarquable et fructueuse même si la séparation a été douloureuse. Né en 1928 à Rome, Morricone a été, au même titre que Nicolai, l'élève du grand compositeur Gofredo Petrassi au Conservatoire Santa Cecilia de Rome. Il y a également étudié la trompette avec Umberto Semproni. Passionné de musique sérielle, il s'y consacre en écrivant des œuvres de musique de chambre, mais la musique contemporaine ne nourrit pas son homme. Pour la firme RCA, il arrange de nombreuses chansons de variétés à succès dont les orchestrations novatrices influenceront ses partitions pour l'écran. Puis, il se tourne vers le cinéma à partir de 1961.

Alors que la musique hollywoodienne, longtemps demeurée lourdement symphonique, commence à se renouveler, et à réduire sa formation orchestrale, de nouveaux compositeurs émergent (Elmer Bernstein, Jerry Goldsmith, Henry Mancini, Jerry Fielding, Lalo Schifrin et Quincy Jones — ces deux derniers pour l'apport jazzistique). En Europe, les musiciens se distinguent également par une réduction des effectifs, telle est la démarche adoptée instinctivement par Ennio Morricone. Le compositeur a toujours préféré donner la primauté à de petites formations et utiliser un matériel musical restreint : *«Au lieu d'utiliser 12 sons, en utiliser 3, c'est ce que j'entends par réduction du matériel.»* Cette réduction de notes a largement contribué à la popularisation des airs que les spectateurs pouvaient aisément mémoriser (et siffler). Les thèmes se caractérisent le plus souvent par le choix d'un timbre soliste instrumental (célesta, clavecin, cor anglais, flûte, guitare électrique, hautbois, piano, trompette,) ou humain (siffleur, voix féminine, chœur). Une palette d'instruments peu courants (guimbarde,



Ennio Morricone.



kalimba, orgue d'église, sitar indien) ou d'objets familiers qu'il détourne aussi de leur fonction originelle (cloche, fouet, klaxon, montre, réveil, machine à écrire, voir même une boîte de conserve lancée sur un plan incliné) a participé du succès des musiques du maestro et élargi la dimension des films: *«Je désirais forger une sorte de musique plus pressante, plus troublée, plus directe. J'ai donc utilisé la guimbarde, le «maranzano», un instrument méditerranéen (...). Sans me limiter à un commentaire géographique, à la manière américaine, je voulais créer une sonorité et des cadences particulières, qui suggèrent davantage le contexte immédiat de l'action et l'état d'âme de chacun des protagonistes, en reflétant la destinée humaine.»*

Dans le cas de l'orgue d'église, le compositeur l'emploie lors de la terrible séquence de mise à mort d'un traître par l'Indien (...*Et pour quelques dollars de plus*). L'action se situe dans une église en ruines, repaire du bandido mexicain et de sa bande. La montre carillon ouvre le bal, puis les cordes de l'orchestre et la rythmique agressive d'une guitare envahissent l'espace, enfin l'orgue débute le thème qui est un pastiche des premières notes de la célèbre *Toccata* de Bach. La combinaison du montage des plans et de la musique imprime à la séquence une dimension liturgique (les plans très courts des trognes des sbires de l'Indien, témoins du duel, transforment les *bandidos* en membres d'un épouvantable tribunal ecclésiastique). L'un des apports les plus importants a été l'utilisation de la voix humaine. Le compositeur l'emploie de deux manières: en tant qu'instrument (voix féminine vocalisée: *Il était une fois dans l'Ouest, Il était une fois... la révolution*) et en tant que commentaire hérité des chœurs du théâtre antique ou de l'opéra. Aérienne, elle se rapporte à la nostalgie, elle renvoie au passé (les flash-back d'*Il était une fois... la révolution*), agressive, elle se métamorphose en cri

d'animal (coyote, rapace) pour accentuer le caractère ironique d'une séquence, ou bien anticiper la sauvagerie de la violence (*Le Bon, la Brute, le Truand, Colorado*). Caricaturale jusqu'à l'excès, elle devient rot à base de jeu de bouche pour la marche des mendiants (*Il était une fois... la révolution*). Les innovations et les audaces stylistiques de Morricone sont très rapidement devenues de véritables références pour le genre, une codification. Reprises, détournées, parodiées, épuisées jusqu'à la corde, elles ont rarement atteint un tel degré de perfectionnement dans l'exigence que leur imposait Sergio Leone. Ainsi le western a pris des allures de «tragédie mythique», d'opéra ou de «concerto baroque» (souligné par Leone qui détestait l'irréalisme de l'opéra). Les histoires de couples entre réalisateurs et musiciens sont nombreuses, parfois elles se terminent par un divorce brutal (Alfred Hitchcock/Bernard Herrmann). Quelques-unes sont restées célèbres : Serge Prokoviev/S. M. Eisenstein, Federico Fellini/Nino Rota, Dino Risi/Armando Trovaioli, Bertrand Tavernier/Philippe Sarde, Robert Enrico/François de Roubaix, Claude Lelouch/Francis Lai, Jacques Demy/Michel Legrand, Sergio Leone/Ennio Morricone, etc. Au cours de sa trajectoire exceptionnelle, Morricone, en bon polygame, a formé plusieurs couples sans nuage avec des réalisateurs qui se sont réellement intéressés à l'intervention de la musique dans leurs films : Pier Paolo Pasolini, Mauro Bolognini, Elio Petri, Luciano Salce, Gillo Pontecorevo, Dario Argento, Giuliano Montaldo, Pasquale Festa Campanile, Giulio Petroni, Giuseppe Tornatore, Alberto Negrin, Henri Verneuil, Roland Joffé, etc. Le palmarès est impressionnant. Les «trois Sergio» du western ont eu leur part belle dans ce parcours où le musicien a su, sans jamais abdiquer ses conceptions musicales, concilier valeur esthétique et fonction dramatique.

Après Leone, ce sont les deux autres Sergio qui ont fait appel à Morricone, et là encore, une pluie de chefs-d'œuvre s'est abattue sur nos sensibles oreilles : qui n'a pas vibré à la musique du *Grand silence* (*Il grande silenzio*, 1968) de Corbucci, contre-pied de toutes les formules musicales pour le western que le compositeur a imaginées (le film étant lui-même d'une radicalité sans précédent dans le genre), qui n'a pas trépigé du pied dans la salle à l'écoute de la musique de *Compañeros* inspirée des chants grégoriens et invitée à glorifier la révolution mexicaine, ses *compañeros* et autres *bandidos* ! Et qui n'a pas eu le grand frisson avec la chanson du générique de *Colorado*.

Pour ses deux premiers westerns Sergio Sollima n'a pas eu tort de faire appel au talent exceptionnel de Morricone, les films ont gagné en puissance émotionnelle avec des thèmes aussi variés que riches en densité dramatique. La partition de *Colorado* est incontestablement l'un des sommets de la participation du musicien à l'univers baroque du western italien. En 1966, le genre a quasiment cristallisé son esthétique et ses thèmes (Leone et Corbucci), Sollima lui apporte la touche définitive et unique en conciliant italianisation, classicisme hollywoodien et l'influence du cinéma japonais, le film de samourais. Dès le générique, avec la chanson *Run man run* (qui exprime la philosophie du film, un hymne à la liberté et à trouver un ailleurs meilleur) nous sommes plongés dans un univers musical qui demeure cohérent jusqu'à la dernière image du film : lyrisme et sauvagerie. Ainsi de la voix de la chanteuse Christy qui nous transperce les oreilles dans des élans lyriques envoûtants martelés par les percussions de l'orchestre et l'utilisation d'instruments peu usités dans l'univers du western. Pour en apprécier toutes les nuances, il faut tout de même avoir vu le film avant la première audition de la

B.O. L'émotion n'en sera que plus forte. L'un des moments les plus intenses sur le plan lyrique se rapporte à la séquence qui conduit au grand dénouement de l'intrigue et durant laquelle Cuchillo est pris en chasse par les sbires du grand propriétaire : les thèmes «la caccia» et «la seconda caccia» portent à bout de notes la montée en force de la dramaturgie avant le règlement de comptes du dernier acte. Morricone aime les citations de musique classique, il les détourne le plus souvent à des fins ironiques, employant pour la circonstance une orchestration insolite de son cru : Mozart, *Petite musique de nuit* pour *Il était une fois... la révolution* (1971) ; Wagner, *La Chevauchée des Walkyries* pour *Mon nom est Personne* (1973) ; Beethoven, *La lettre à Élise* pour *Colorado* (1966). Dans ce dernier, elle identifie le personnage inquiétant du baron prussien ; véritable clin d'œil ironique, la musique souligne le maintien aristocratique sophistiqué du bonhomme et son arrogance prétentieuse à vouloir défier le tireur d'élite incarné par Lee Van Cleef. Posséder dans sa discographie la dernière édition de *Colorado* est un complément indispensable à l'appréciation du film.

Carlo Carlini

À La conquête de la lumière

Né en 1929, le directeur de la photographie Carlo Carlini affiche dans sa filmographie 93 films. Il débute sur un plateau de cinéma très jeune, à 17 ans, grâce à son parrain, Otello Martelli, lui-même chef-opérateur. Parmi les titres importants du cinéma italien pour lesquels il a maîtrisé la lumière, nous trouvons *Le Général della Rovere (Il generale della Rovere, 1959)*, *Les Évadés de la nuit (Era notte a Roma,*

1960), *La Grande pagaille* (*Tutti a casa*, 1960), *Le Procès des doges* (*Il fornaretto di Venezia*, 1963). En 1964, ce n'est pas avec un western *made in Italia* mais d'origine ibérique — en vérité une coproduction hispano-italo-germanique — qu'il débute dans les plaines du Far West, *5000 dollars sur l'as* (*Los pistoleros de Arizona*) réalisé par le proluxe producteur-réalisateur Alfonso Balcázar. Il enchaîne avec la version la plus médiocrement mise en scène de l'histoire du cinéma du *Dernier des Mohicans* (*Uncas, el fin de una raza*, 1965) signée de l'espagnol Mateo Díaz Cano, dont justement le seul intérêt est la beauté plastique des images. En 1962, il participe au tournage du film à sketches *Les Amours difficiles* et il s'y lie d'amitié avec Sergio Sollima. Lorsque ce dernier s'attelle au film d'espionnage à partir de 1965, Carlini signe l'image des trois volets racontant les exploits de ces espions voulant rivaliser d'audace avec James Bond.

En 1966, pour *Colorado*, il pose sa caméra devant les paysages désertiques d'Almería. En peintre, il y capte la lumière frissante de l'automne qui donne aux collines un relief saisissant: «*Bien souvent, c'est moi qui choisis les paysages. D'après le scénario, bien sûr. Quand les repérages sont terminés, j'invite le metteur en scène à m'accompagner sur les lieux. Je lui fais part des raisons de mes choix. On discute, il accepte ou pas ma vision des choses. (...) Dans notre western italien, le paysage a été très important, pour ne pas dire essentiel. C'est lui qui a conféré aux histoires leur intensité dramatique. Le scénario gagne toujours en force selon votre utilisation du paysage. De la richesse du lieu dépend la richesse du drame. Tout le potentiel dramatique vient de la montagne, de la lumière qui s'y répand, de l'intensité presque insoutenable du soleil. De plus, on peut utiliser à loisir le contre-jour de la lumière derrière la montagne — ce que j'ai fait fréquemment. Vous tirerez un maximum, dans de pareilles conditions, d'une ombre sur le sol. Si vous*

parvenez à tourner durant deux heures propices — celles où la lumière est efficace — vous obtenez des résultats parfois extraordinaires.» (Seul au monde dans le western italien, volume 2). *Colorado* est une réussite exemplaire dans l'utilisation des paysages à des fins dramatiques et non uniquement décoratives. La dernière partie du film, la traque menée contre Cuchillo, en est le point d'orgue parfaitement maîtrisé par la mise en scène élégiaque de Sollima. La fuite du mexicain dans le champ de canne à sucre, puis vers les collines, conduit au dénouement — un retournement de situation — et à l'éclatement de la vérité dans un grand élan lyrique. La musique de Morricone exalte et accompagne admirablement le sentiment de liberté exprimé lors de la course du fugitif. Et Carlini de faire un commentaire sur l'apport de la musique en relation avec son travail pictural : «*Quand je vois le film terminé, et enfin décoré par la musique qui vient d'être écrite pour lui, je juge tout de suite. Je sais d'emblée si la partition lui convient ou non. Si sa place est assez importante ou non. Si elle est une création ou non. (...) Il se trouve que les images et tout ce que j'ai fait pour La resa dei conti a beaucoup gagné avec la musique de Morricone. Je crois que le film a été augmenté, totalement réévalué par l'apport de Morricone. Il en a été souvent ainsi avec lui lorsqu'il apparaissait au générique de nos westerns. J'ai eu beaucoup de chance, puisque Ennio a écrit la musique de mes trois meilleurs westerns.*» (id.) Après *Colorado*, Carlini assure la photographie de *La Mort était au rendez-vous* et *Ciel de plomb* (...*E per tutto un cielo di stelle*, 1968), réalisés par Giulio Petroni. Le premier est entré dans le tableau des films les plus importants du genre et a fait l'objet d'un véritable culte.

Si Carlini a réussi à dompter la lumière pour donner ce relief dramatique aux paysages, il en est tout autant le maître pour éclairer les personnages, leur donner une dimension mythique, scruter leurs



Colorado.

regards, y capter la haine, la peur ou l'ironie. Le recours au gros plan n'y est pas étranger, même si Sergio Leone demeure le grand promoteur, l'initiateur de l'usage du très gros plan : *«Le visage tragique de Lee Van Cleef s'y prêtait à merveille. Et de surcroît, cette gueule qu'il avait à l'époque était, avec son âge, tout à fait photogénique. (...) Dès que j'ai eu fait mes premiers plans d'essai avec Lee Van Cleef, j'ai senti tout ce que je pouvais en tirer — et même plus. Travailler sur des visages comme le sien, c'était pratiquement faire de la sculpture. En burinant leurs traits, la chaleur achevait de me faciliter le travail.»* (id.)

Carlo Simi

Les habits d'Arlequin

Carlo Simi est né le 27 novembre 1924. Il a fréquenté la faculté universitaire d'architecture de Valle Giulia à partir de 1953. À la même époque, il débute dans le cinéma avec Mario Chiari, l'un des décorateurs de Luchino Visconti, et Andrea Crisanti, autre grand décorateur.

Lorsque Sergio Sollima accepte que Carlo Simi dessine les costumes et imagine l'intérieur des décors de *Colorado* (le ranch de la matrone, le bordel, le salon de l'hacienda mexicaine et les cellules de la prison), le décorateur a déjà un palmarès impressionnant au service du western *all'italiana* : les trois premiers westerns de Sergio Leone ! Contrairement à une idée communément répandue, ce n'est pas avec Leone qu'il se lança dans l'aventure du western. Simi raconte : *«Ce fut Sergio Corbucci qui le premier me proposa un western, Minnesota Clay, avec l'acteur américain Cameron Mitchell. C'était l'histoire d'un gentil pistolero aveugle qui luttait contre le mal.»*

Une œuvre que nous trouvions très prenante, Corbucci et moi... Et l'idée d'un western fait par nous, Italiens, nous enthousiasmait. » C'est au moment de la préparation de *Pour une poignée de dollars*, dans les bureaux de la production Jolly Films, que Simi rencontra Leone. Ce dernier examinait les dessins d'un décorateur proposé par le producteur. Simi, présent, s'immita dans la conversation sans être invité et exprima son opinion, il trouvait le projet de son collègue inacceptable. Interloqué, Leone voulu voir les travaux de l'intrus. Il les jugea formidables et exigea que la production engage le nouveau venu. Les deux hommes s'entendirent comme larrons en foire. Simi réalisa les décors et les costumes de tous les westerns de Leone, sauf, au grand désespoir du maestro, pour *Il était une fois... la révolution*. Simi était engagé sur d'autres projets importants. C'est Andrea Crisanti qui le remplaça. Leone et Simi se retrouveront sur le film testamentaire, *Il était une fois en Amérique* (1983).

Notre décorateur a eu l'occasion de faire l'acteur : dans... *Et pour quelques dollars de plus* il incarne le directeur de la banque d'El Paso. Clin d'œil léonien. Simi avait imaginé l'architecture de cette incroyable banque ressemblant à une forteresse espagnole (El Paso est situé à la frontière mexicaine). C'est Leone qui présenta Simi à Alberto Grimaldi. Le producteur du *Bon, la brute, le truand*, totalement acquis au talent du décorateur, le conseilla à Sergio Sollima pour *Colorado*. Ces deux-là s'entendirent également à merveille. Ensuite, Simi réalisa les décors et les costumes de *Faccia a faccia* et ceux du polar politique *La Poursuite implacable*.

À travers les costumes des deux protagonistes principaux de *Colorado* (Jonathan Corbett et Cuchillo), Carlo Simi a su leur donner une identité vestimentaire qui correspondait formidablement à leur personnalité, et surtout à leurs clivages sociaux. Corbett,



Carlo Simi, acteur.

représentant de la loi et de la justice, est un homme élégant, distingué, à l'apparence aristocratique (souvenons-nous de son magnifique costume imaginé par Simi lorsqu'on le découvre dans la forêt dès la première séquence: la veste trois-quarts de peau fourrée lui prêtant l'allure d'un chasseur de retour des régions du Grand Nord, les bottes jusqu'à mi-cuisses). L'usage de la pipe l'impose comme un homme d'expérience. Pour Cuchillo Sánchez, le peón, son habit déchiré, usé jusqu'à la corde, est conforme à son milieu social, il confirme aussi la nature profondément politique de la représentation voulue par Sollima sans qu'elle devienne caricaturale.

Dans chacun des westerns pour lesquels Simi est intervenu, il a fait preuve d'une immense créativité mêlée à des recherches historiques minutieuses (il possédait dans ses archives une documentation exceptionnelle sur la manière de se vêtir à l'époque de la conquête de l'Ouest). Les personnages qu'il a habillés sont demeurés inoubliables, ils ont laissé une empreinte indélébile dans l'histoire de l'Ouest revue par les Italiens et affirmé la souveraineté du genre. Clint Eastwood et son poncho, Franco Nero (Django) et sa longue capote bleue de militaire, les cache-poussières des trois tueurs de *Il était une fois dans l'Ouest* pour la séquence d'ouverture à la gare (les longs manteaux ont déclenché un véritable courant de mode vestimentaire jusque dans les rues des villes contemporaines), le costume noir de croque-mort de Sabata porté par un Lee Van Cleef plus élégant que jamais, et enfin la tenu de Franco Nero dans *Keoma* héros christique en habit inspiré de la mode hippie. N'oublions pas non plus les costumes des *peónes* et autres *bandidos* mexicains, autant de façons de démultiplier par leur «look» une galerie de protagonistes mythiques. Dans son ouvrage *Seul au monde dans le western italien*, Gian Lahssa a observé en détails la fonction des

costumes, leur attribuant une signification cachée, mystique, quasi ésotérique.

Simi s'est aussi exprimé en dehors du cinéma. Il a, entre autres projets architecturaux, réalisé la conception d'un immeuble dans le centre de Lisbonne, un ensemble résidentiel en Sicile. Il est aussi l'architecte de la maison d'Alberto Grimaldi à Rome ainsi que des bureaux de la société de production de ce dernier, la P.E.A.

Carlo Simi est décédé le 26 novembre 2000 à Rome.

Alberto Grimaldi

Un producteur miraculeux

Beaucoup de monde attribue la production du premier western réalisé par Sergio Leone (*Pour une poignée de dollars*) à Alberto Grimaldi. Dans un documentaire allemand (*Car ils sont sans pitié, 2006*), il s'approprie lui-même le montage financier du film en question. Nous n'aurions pas l'indélicatesse de croire à une faiblesse de mémoire due à l'âge de l'intervenant ni à l'ignorance des réalisateurs allemands. *Per un pugno di dollari* est une production de la Jolly Film dont les «big boss» étaient Giorgio Papi et Arrigo Colombo, deux messieurs avec lesquels Sergio Leone a eu bien des soucis (à ce sujet lire l'indispensable *Conversations avec Sergio Leone* de Noël Simsolo). Avocat représentant les intérêts d'United Artists en Italie, Grimaldi a créé sa maison de production, la P.E.A. (Produzioni Europee Associati) en 1962. Le premier film à être mis en chantier est un western, une coproduction avec l'Espagne, *L'Ombre de Zorro* (*La sombra del Zorro/L'ombra di Zorro, 1962*), et réalisé par un des artisans du genre ibérique, Joaquín Luis Romero

Marchent. Ensuite, toujours avec des coproducteurs espagnols, voit le jour un petit film sans grande envergure, *Pour un whisky de plus* (*Brandy/Cavalca e uccidi*, 1963) de José Luis Borau et de l'italien Mario Caiano (non crédité au générique).

Irrité par l'ingratitude de ses producteurs après le succès de *Pour une poignée de dollars*, Leone s'associe avec Grimaldi pour monter la production de son second western ... *Et pour quelques dollars de plus*. Le succès est un véritable *jackpot* pour son producteur, le film arrive en première place au box-office italien (3.492.268.000 de liras de recettes). Cette année-là, cinq autres westerns sont en tête du palmarès derrière le film de Leone. Le boum du genre à l'italienne est en plein essor. Grimaldi signe avec Leone la production du *Bon, la brute, le truand*, film au budget important auquel le producteur italien négocie l'association de la United Artists. Nouveau succès, le troisième volet de la «trilogie des dollars» encaisse 3.210.701.000 de liras. Grimaldi pèse désormais son poids parmi les ténors de la production en Italie. Dans cette seconde moitié des années 60, il enchaîne les succès, essentiellement avec des westerns, véritable manne qui semble inépuisable. Il mise sur les deux premiers opus de Sergio Sollima qui font également un carton. *Colorado* devance le second. Lee Van Cleef est devenu une valeur sûre et une star adulée en Italie. Grimaldi et les accords passés avec les Américains lui permettent d'aligner à son catalogue des films de haute tenue réalisés avec des moyens financiers plus importants que pour la plupart des westerns réalisés en Italie. Il produit *El mercenario* de Sergio Corbucci, perle du western-Zapata et premier titre d'une fameuse trilogie consacrée aux soubresauts de la révolution mexicaine qui fera la gloire du cinéaste. Grimaldi mise sur la création du personnage de Sabata avec trois films réalisés par Gianfranco



Alberto Grimaldi.

Parolini, *Sabata (Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!*, 1969), *Le Retour de Sabata (È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta*, 1971) et *Adiós Sabata (Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...)*, 1970), les deux premiers avec en *guest star* Lee Van Cleef. Dans le troisième, il est remplacé par Yul Brynner. En vérité Sabata n'existe pas dans la version italienne de ce troisième volet, c'est la version française qui s'est appropriée l'identité de l'homme habillé de noir. Nouveaux succès pour Grimaldi.

Hormis le triomphe faramineux de la série Trinita, une double production d'Italo Zingarelli, avec le tandem Terence Hill-Bud Spencer, la mode du western commence à décliner. La farce et la gaudriole prennent le pas sur l'esprit de sérieux, l'engagement politique du western-Zapata vire à la comédie ou à la bouffonnerie (*Et viva la révolution!! Via la muerte... tua!*, 1971). En 1972, Grimaldi finance un dernier western, *Et maintenant, on l'appelle El Magnifico* avec Terence Hill. Malgré le très bon score du film, le producteur prend ses distances avec le western. Il prend des risques avec le sulfureux *Dernier tango à Paris* de Bernardo Bertolucci, film confession pour Marlon Brando qui provoque un petit scandale mais rencontre les suffrages du public. Puis, en 1976, Grimaldi se lance dans le financement de la méga-fresque historique réalisée avec lyrisme par Bertolucci, *1900 (Novecento)*. Pour les uns le film est déjà un classique, pour les autres un pâteux objet de propagande communiste. Un autre scandale est déclenché avec le film de Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 journées de Sodome (Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1976), film choc qui provoque la mort tragique du cinéaste, un meurtre fasciste pour ses amis. Par la suite, Grimaldi subit quelques échecs cuisants avec des productions à gros budgets : *Le Casanova de Fellini (Il Casanova di Federico Fellini*,



Sabata.

1976). Son dernier film important est *Gangs of New York* (2002) de Martin Scorsese. Entre chefs-d'œuvre du western, films mineurs et cinéma d'auteur, l'audacieux Alberto Grimaldi restera surtout indissociable des films de Sergio Leone.

Colorado

Une course perpétuelle à la gloire de la liberté

Disons-le d'emblée, de nombreuses erreurs ont été écrites à propos de *Colorado*. À savoir que Franco Solinas et Fernando Morandi, auteurs de l'histoire originale, n'ont jamais été mentionnés au générique. Certes, ils sont absents de la copie française. Ils ne sont pas les seuls, une bonne partie de l'équipe technique et artistique a mystérieusement été éclipsée par le distributeur qui s'est également permis de pratiquer quelques coupes véritablement scandaleuses à l'intérieur du film. Le générique de la version intégrale italienne cite pratiquement tous les participants à la réalisation, sans oublier Solinas et Morandi.

Lorsque Sergio Sollima a repris en main le sujet élaboré au départ par Solinas, les deux hommes ne se sont pas entendus, ni sur le profil des protagonistes, ni sur le développement de sous-intrigues, encore moins sur le caractère politique beaucoup trop visible au goût du cinéaste. Selon Solinas, le personnage interprété au final par Lee Van Cleef devait être un homme jeune, un shérif inexpérimenté qui se fait trimbaler par le mexicain, tandis que ce dernier était un vieux bonhomme alcoolique et roublard. Sollima a inversé la donne : le shérif s'est métamorphosé en un as de la gâchette plus âgé, expérimenté, froid, calculateur, mais tout de même d'une grande probité morale. Quant au mexicain, c'est un jeune garçon ignorant,

un «pauvre *peón*», et qui de par sa personnalité primesautière possède une intelligence et une conscience instinctives qui feront de lui le véritable héros du film. Car c'est bien de cela dont il s'agit. Sollima raconte que lorsque Lee Van Cleef a lu le scénario, il ne s'est pas aperçu que son rôle n'était pas le protagoniste principal de la fiction. Véritable aubaine pour le réalisateur qui a toujours considéré Cuchillo comme la figure centrale. Héros populaire symbolisant le tiers-monde, il a permis une lecture politique du film, interprétation parfois abusive qui était dans l'air du temps à la fin des années 60. Mais le cinéaste est toujours demeuré très prudent à ce sujet : *«La question politique, dans mes films, ne va pas au-delà d'une ou deux répliques, ou d'un personnage bien spécial, comme par exemple Cuchillo dans Saludos, hombre. Parler d'un pauvre Mexicain pendant la guerre civile sans évoquer la révolution, c'est un peu comme parler de Robespierre sans parler de la Révolution française. (...) Voilà jusqu'où se limite mon engagement militant dans le 7ème art. Solinas, lui, le revendiquait haut et fort. Il disait : «Moi, je fais des films politiques!» (...) «Moi, je faisais des paraboles sur la société italienne, c'est vrai. Mais je ne faisais jamais les choses aussi ouvertement que Solinas. (...) Disons que Solinas était un vrai bon gauchiste et que je suis un gros anarchiste!» (...) «Je ne suis qu'un simple conteur d'histoires, et ça s'arrête là! S'il y a une question politique dans le film, elle arrive bien plus tard, au détour d'une situation par exemple. N'oublions pas que nous sommes là pour faire du divertissement, pas pour nous ériger en pédagogue! Beaucoup de personnes oublient cet état de fait, et nous responsabilisent pour des choses qui ne nous regardent pas à force d'analyses outrancières! (...) Je préfère créer des personnages populaires plutôt que des personnages politiques. C'est pour ça que je suis très fier d'avoir créé un personnage comme Cuchillo. C'est*

Colorado.



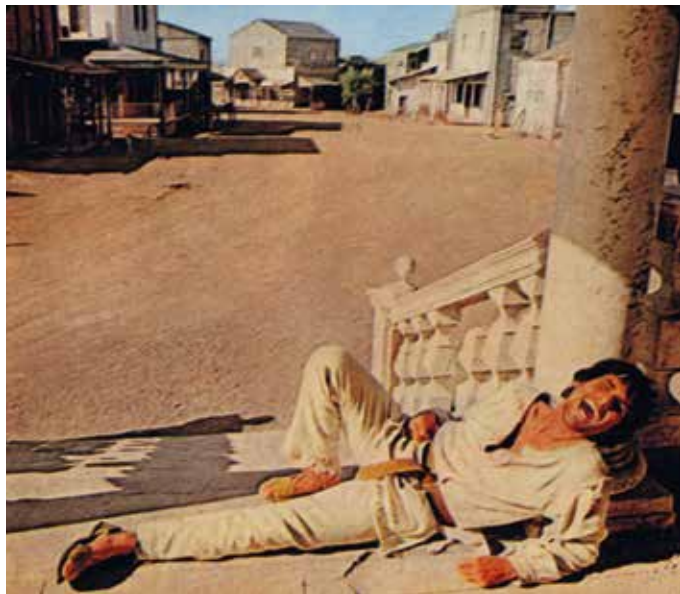


le premier vrai héros populaire créé au cinéma à ma connaissance. Il fallait un héros auquel les classes sociales les plus défavorisées puissent s'identifier. Il est en marge de tout ce qu'à pu faire le cinéma américain ou même italien. Ce n'est pas un héros au sens propre, c'est tout simplement l'homme du peuple. Il est sale, gentil, inculte, banal, vulgaire et arnaqueur.» Ainsi, pour Sollima, transformer un bandit rustre et individualiste en héros de la révolution lui a toujours semblé une stupidité. Cuchillo agit pour survivre, pas pour se dépasser ou devenir un héros de la révolution. Mais il n'en demeure pas moins que dans *Colorado*, Cuchillo, qui a été compagnon du libérateur Juárez, a une conscience aigüe de sa condition. Une séquence clé où le vautour croit avoir capturé sa proie nous en donne la saveur : «*Pourquoi m'en voulez-vous à ce point ?*» demande le Mexicain à Corbett. «*C'est faux, j'ai rien contre toi. Je sers la justice, la loi.*» répond le chasseur. «*Les lois, la justice, ça compte ça ?*» «*C'est la base de tout.*» «*Moi aussi je connais une loi, celle qui déclare que le monde est divisé en deux parties : les maîtres et les pauvres peónes. Cette loi a été appliquée dans mon pays et personne n'a jamais su qui l'avait écrite, mais nous on l'appliquait. Et puis un jour, nous avons écouté Juárez : il disait que tout allait changer, tous les hommes allaient devenir gentils, on ne devait plus haïr son prochain et les peónes seraient libres et heureux. Nous avons cru que ça marcherait quelque temps, mais au fond rien n'a changé.*» «*Alors tu as recommencé à t'enfuir.*» «*Oui, mais ça sert à quoi, je suis toujours possédé !*»

Sollima souligne qu'au fil du tournage, Milian, — qui s'est tellement investi dans la création de son personnage, apportant énormément de détails dans la gestuelle, la manière de porter le costume du *peón*, de se servir de l'arme blanche —, s'est rendu compte petit à petit qu'il était en train de trouver sa véritable identité en tant que comédien

«protéiforme», que tout ce qu'il avait appris à l'Actor's Studio, ainsi que lors de son passage dans le cinéma d'auteur italien au début des années 60, avait totalement nourri son travail de créativité. Mais aussi, et surtout, donner vie à la personnalité exubérante de Cuchillo, c'était une façon de mettre enfin en lumière le tempérament latin du comédien d'origine cubaine et tout ce que cela représente comme sensibilité, contraste radical avec la personnalité nord-américaine de Lee Van Cleef. Un exemple très significatif de l'un des apports du comédien est visible dans la séquence où les deux protagonistes se retrouvent en prison. Là, Milian expose une nouvelle fois l'esprit rusé et débrouillard de Cuchillo : lors de l'une de ses précédentes incarcérations, il avait caché un couteau dans la cellule ; il s'amuse à faire sauter un barreau avec une facilité déconcertante : «*Une chance pour moi que les murs de mon pays soient faits de boue et de crachats !*» Au Mexique, même les murs des prisons révèlent la teneur de la société. Une fois encore, le comédien et son metteur en scène jouent sur les différences entre les *USA* et *Mexicó*. La latinité du western italien ne cesse de s'affirmer par la présence de ce genre de détail. Autre exemple, lorsque Cuchillo se prépare à affronter en duel son accusateur, il choisit la lame du couteau, symbole de sa condition, plutôt que le revolver que lui tend Lee Van Cleef.

Sergio Sollima nous a affirmé avoir conçu les dernières séquences de son film, en particulier celles qui se rapportent au dénouement de l'intrigue, non pas uniquement pour éclairer l'innocence de Cuchillo, ce dont on s'était déjà douté, mais pour offrir à Tomás Milian des moments spectaculaires privilégiés afin de cadrer définitivement l'identité et la vérité de son personnage. Le réalisateur nous donne à voir un magnifique spectacle de mise en scène, le plus lyrique



Tomás Milian au studio Elios de Rome (1966).



du film, instant unique où la thématique centrale, la recherche de la liberté, prend toute son ampleur dans le mouvement de fuite de Cuchillo pour échapper à ses poursuivants. Quant à Ennio Morricone, il se surpasse, il enchaîne deux thèmes à donner la chair de poule ; là, la voix de la soprano Edda Dell'Orso, aérienne et pure, s'élève, accompagnée par les choristes d'Alessandro Alessandroni. Lors de l'enregistrement de la musique en studio, sous la baguette de Bruno Nicolai, tout le monde était électrisé se souvient Sollima. Nicolai savait donner aux musiques de Morricone qu'il dirigeait une ampleur opératique grandiose. Le réalisateur, transporté, savait que son film allait gagner en intensité dramatique avec une telle débauche de lyrisme et de puissance sonore. Le calage de la musique avec les images dans la salle de montage révéla la cohérence du travail quasi métronomique entre le cinéaste et le compositeur. Hélas, la version française écourtée est un véritable gâchis : coupe atroce dans la séquence où le Mexicain se cache dans le champ de canne à sucre et raccord absurde — anti-musical ! — dans la partition du maestro. Désormais Cuchillo est traqué comme un animal. Dans un paysage de montagnes éclairé par la lumière ocre du petit matin, le fugitif cherche à conquérir son espace de liberté. Rarement les paysages de la région d'Almería ont été aussi bien filmés. Le traitement de la lumière par Carlo Carlini irradie le fuyard et le monde qui l'entoure. Cuchillo se sert du relief accidenté pour se dissimuler, tendre un piège. Le paysage n'est plus seulement un élément concourant à l'exaltation épique d'une situation, il fait partie du personnage, il est son identité. Cuchillo est le désert, c'est son élément naturel, le lieu où il peut vivre libre, y démontrer son habileté au couteau ou avec une fronde. Le relief le protège des agresseurs. Tel un caméléon, le Mexicain se confond avec les pierres, l'eau, l'écorce

des arbres, le sable du désert et la couleur jaune des rochers. Il a une connaissance parfaite du décor, il l'a colonisé, et grâce à lui il atteindra son objectif: prouver son innocence en défiant dans «son espace» ses accusateurs et enfin vivre libre! On sent que le comédien est parfaitement à l'aise dans cet univers minéral où il peut libérer toute son énergie. Ses gesticulations, parfaitement maîtrisées, sont comme un défi au hiératisme de Lee Van Cleef.

Une fois les coupables châtiés, Corbett et Cuchillo chevauchent côte à côte dans l'immensité du désert, fournaise écrasée par le soleil, symbole de liberté pour le *peón* enfin innocenté. La partition de Morricone rend majestueux le sentiment de liberté transmis par le travelling latéral qui accompagne les cavaliers dans les dunes. Contre-champ, de dos, les deux hommes se séparent. Tandis que Corbett sort du cadre, Cuchillo demeure encore dans l'image, le Mexicain était bien le véritable héros de l'histoire. Lee Van Cleef, personnage secondaire, a joué le jeu jusqu'au bout!

L'originalité et la force du film de Sollima repose sur l'accumulation de nombreux détails parfaitement distillés tout au long de l'histoire (le portrait fragmentaire du fugitif, celui du chasseur qui, de gardien de l'ordre officiel, finira par s'opposer à ce dernier pour rester en accord avec son sens plus personnel de la justice et ne plus être le valet des puissances d'argent pour lesquelles il a un profond mépris). Ces éléments de la structure scénaristique éclairent le cheminement politique de Jonathan Corbett, sa prise de conscience progressive jusqu'au point d'orgue final. Sans se transformer en plaidoyer à gros traits, *Colorado*, parabole politique, souligne comment le pouvoir omnipotent des grands propriétaires terriens leur permet

d'utiliser des moyens en apparence légaux pour camoufler leurs crimes et satisfaire leurs ambitions politiques. Comment la justice peut être bafouée, détournée à des fins malhonnêtes. Comment les autorités mexicaines (séquence savoureuse avec Fernando Sancho, le directeur de la prison) affichent une indifférence volontaire, laissant des mercenaires à la solde des bourgeois assumer le rôle des autorités officielles ; on appelle cela ne pas faire de vagues. Une courte scène, à laquelle Sollima tenait beaucoup, montre l'hostilité des populations texanes envers les Mormons (séquence exclue de la V. F.!) et expose les mœurs curieuses de cette communauté (le chef du groupe ayant une épouse de l'âge d'une adolescente). Le western italien a toujours défendu les minorités, les opprimés, les marginaux, les non-conformistes. Son succès n'est pas étranger à ce positionnement sympathique bien ancré dans le climat de contestation né au cours des années 60. Quant au Mexique il n'est pas seulement une métaphore de l'Italie du Sud et de la Sicile avec leurs crimes politiques comme dans de nombreux westerns *all'italiana*, mais réellement une image-miroir des luttes populaires menées en Amérique Centrale et du Sud. Et puis, n'oublions pas que notre réalisateur fait partie de cette génération de cinéastes italiens qui ont été marqués par la Seconde Guerre mondiale, le fascisme et l'occupation allemande : *«J'ai connu très jeune la guerre dans mon pays, j'ai vu des bombardements, ça c'est ma vie. Les Américains n'avaient pas ça; même si maintenant, ils ont découvert que les palais peuvent s'effondrer.»* (...) Le traitement du western par les auteurs de Cinecittà ne pouvait pas être le même que du côté des studios d'Hollywood à cause de ces périodes tragiques. Dans *Il était une fois... la révolution*, Sergio Leone ira jusqu'à transposer un épisode douloureux : l'exécution dans les Fosses Adréatiques, le 24 mars



Colorado.



1944, près de Rome, de 335 personnes par les forces d'occupations allemandes.

Et puisqu'il est question de Sergio Leone, ce dernier avait bien souvent la dent dure pour ses collègues, particulièrement ceux qui avaient osé emprunter ses traces pour planter à leur tour leurs caméras dans des paysages pour filmer des histoires de l'Ouest. Il détestait *Colorado*, du moins ce que Sollima en avait fait : «*Le sujet était formidable, il avait été écrit pour mon scénariste, Sergio Donati. (...) L'histoire était d'un lyrisme et d'une poésie sublimes, et puis vous le retrouvez totalement défigurée.*» Leone voulait certainement être l'unique détenteur de l'identité d'un genre qu'il avait su génialement imposer, il voulait en garder jalousement le temple. Malgré le coup de griffe du réalisateur de *Pour une poignée de dollars*, Sollima, dans un style moins ostentatoire, a su s'imposer en force. La postérité a donné raison à son style. Dans le groupe des trois Sergio, son cinéma se détache nettement de celui des deux autres. Avec *Colorado* on vient de le constater sans peine : l'univers du réalisateur est marqué par une morale de l'espoir, contraire au pessimisme habituel de la plupart des westerns italiens (ceux de Leone en tête). Ici, il y a peu de place pour le cynisme. Corbett est d'une certaine manière héritier de la tradition positive hollywoodienne. Seulement d'une certaine manière, car Sollima, tout en produisant un espace moral, affirme l'autonomie de son spectacle (sa puissance gestuelle) par l'incessante transgression des codes institués. Corbett est un chasseur d'hommes qui certes n'hésite pas à utiliser ses colts pour débarrasser les parasites qui se dressent sur son chemin (séquence du ranch de la veuve lubrique), mais il sait faire preuve de discernement (d'une conscience aiguë) pour se maintenir à

distance d'actes peu nobles auxquels le pouvoir en place voudrait le mêler. Il est comme « L'Homme sans nom » de Sergio Leone, il déteste le pouvoir des puissants. En s'éloignant dans le désert aux côtés de Cuchillo, il affirme l'indépendance de sa pensée. Le western italien a acquis son autonomie artistique et morale en prenant ses distances avec « l'éthique de la Frontière » du western américain, ce que ses détracteurs les plus acharnés ne lui ont pas pardonné. Il est passé au Mexique pour mieux affirmer sa suprématie.

Ainsi, je pense que les westerns de Sollima ont une portée universelle, plus éclectique qu'un simple positionnement politiquement à gauche (dans lequel on a eu trop tendance à les enfermer, telle une tentative de récupération). Ce serait une manière de réduire maladroitement une œuvre riche, colorée, inventive formellement, à un seul message idéologique, ce qu'à aucun moment notre auteur a souhaité soustraire son travail. Son héros, Cuchillo, malgré sa naïveté, ne sera jamais manipulé par les idéologues, il a un sens inné, allié à sa roublardise, de ce que représente la liberté pour un homme de sa condition. Il est en quelque sorte le porte-parole de la pensée de son créateur. Le titre de la chanson du film est suffisamment explicite, *Run man run* (Cours homme cours). Il faut courir pour échapper à toutes les formes de tyrannie. Telle est la force symbolique de l'ultime plan du film. Pour Tomás Milian, Cuchillo Sánchez a été l'un des personnages les plus marquants de sa carrière. Il semble mieux résister au temps que les antihéros contemporains tels Giraldi ou Monnezza ancrés dans une époque bien particulière. La grande force du western, sa résistance au temps, est quelque chose qui appartient à l'intemporalité, à l'enchantement du conte et de la fable, à la formule magique « il était une fois... ».

Colorado : pourquoi la Director's cut ?

Nous avons le plaisir de présenter *Colorado* dans une double édition en haute définition : la version cinéma (89') et la Director's cut (110'), inédite à ce jour.

Si l'intérêt de la version longue est indéniable, celui de la version courte n'est pas à négliger. Ne serait-ce que pour comprendre la façon dont il est possible de mutiler un long-métrage pour une distribution internationale. . .

La version courte souffre d'ellipses suspectes et de raccords improbables. Les scènes supprimées – et c'est un paradoxe – n'en deviennent que plus remarquables ! Leur absence est d'autant plus visible que leur disparition a généré des incohérences scénaristiques. Incohérences qui auraient relevé d'un humour involontaire si elles ne nous avaient pas privés de précieux éclairages.

Il ne faut pas attendre très longtemps pour tomber sur la première incongruité due à une coupe inappropriée. Lors de la séquence d'ouverture, trois malfrats se présentent devant Corbett, persuadés qu'ils ont affaire à un complice. Ces bandits lui avouent que leurs chevaux sont morts et leurs munitions épuisées. Que cela ne tienne ! Lorsqu'ils découvrent la véritable identité de Corbett, ils dégainent leur revolver. . . miraculeusement chargé. Le nouveau montage a tout simplement supprimé le moment où Corbett offre à chacun une balle pour un duel équitable. . . Cela prêterait à sourire si le plan disparu n'avait pas été d'une extraordinaire inventivité visuelle. Plan au cours duquel le héros pose trois balles sur un tronc d'arbre, face à chaque bandit médusé.

La version doublée en français a fait preuve de plus de lucidité : elle fait dire au bandit que les chevaux sont morts, en omettant de mentionner les munitions épuisées. La cohérence est sauve. . .

La suppression de courtes scènes indépendantes et explicatives forgent, en négatif, l'identité de la version remontée. A l'aune du contenu de ces scénettes, il est possible d'avancer (comprendre ?) la raison pour laquelle elles ont été coupées. Petites séquences de transition, suspendues dans le temps, elles apparaissent désignées pour être les victimes expiatoires d'un montage resserré. Une première séquence (1') réunit Corbett et Jellicol, le shérif de San Antonio. On y voit l'homme de loi féliciter le chasseur de primes pour avoir contribué à éliminer tous les malfrats de la région et. . . l'encourager à se présenter aux élections sénatoriales. Cette dernière information revêt toute son importance lorsque Corbett avoue un peu plus tard à Brokston, l'homme d'affaires véreux qui lui propose de financer sa campagne, que seule la pression d'amis le pousse à briguer une place au Sénat et estime nulles ses chances d'être élu.

Une deuxième séquence (1') met en scène un groupe de moines, affairé à cuire des *tortas*. L'arrivée de Cuchillo, traqué et affamé, jette l'émoi dans la petite com-

munauté. Cette courte scène introductive en annonce une troisième (3'), également supprimée, au cours de laquelle Corbett retrouve ces religieux. Séquence essentielle où le frère Smith, ancien *pistolero* repentí - son nom renvoie au fameux colt Smith & Wesson - suggère à Corbett de se méfier des apparences : celui qui est au bout du canon n'est pas toujours la victime. Le visage de Corbett, jusque-là impassible, trahit alors un léger rictus...

Autre pause narrative, ce dernier plan muet (1') au cours duquel notre chasseur de primes déambule dans les rues du village, troublé par les révélations de Cuchillo - le vaurien prétend connaître l'identité du véritable meurtrier - et croise une procession religieuse, la solennité du cortège faisant écho aux doutes du héros. Si ces deux dernières séquences illustrent les ellipses coupables dont souffrira la version remontée, elles témoignent encore plus de la simplification vers laquelle sera réduit le personnage de Corbett.

Une dernière scène (1') - étonnante par la tendresse affichée - ne figure pas dans la version remontée. Elle est d'autant plus surprenante que pour la première fois (et peut-être, la seule), Cuchillo n'y apparaît pas comme un fugitif hirsute et dépenaillé mais comme un mari attentionné : allongé auprès de Rosita, sa femme, il lui promet de l'emmener voir la mer. La disparition de cette scène ne relèverait que de l'anecdote si elle n'éclairait pas quelques instants plus tard la séquence suivante : sur le point de fuir (encore une fois!), il jure à sa belle de revenir tenir sa promesse.

Si les séquences supprimées demeurent la partie la plus « visible » de la version remontée, 20 % du montage original n'en a pas moins été amputé ! Pas un plan qui n'ait été raccourci, pas une séquence qui n'ait été mutilée d'un ou de plusieurs plans. Et ce, jusqu'à l'absurde.

Nous l'avons vu avec le duel d'ouverture. La cérémonie de mariage a également fait l'objet de coupes massives. D'autant plus préjudiciables que la trame de l'histoire s'y noue... Le duel final entre Cuchillo et le meurtrier Chet Miller ne s'étire plus en de magnifiques gros plans.

Mais c'est certainement la partition musicale, lors de la séquence finale de la traque de Cuchillo dans le champ de canne, qui illustre le mieux l'absurdité du nouveau montage : un raccord d'une maladresse absolue éclaire d'une lumière crue les incohérences de la version internationale...

Nul besoin de préciser vers quelle version incline l'auteur de ces lignes. Je laisse néanmoins aux inconditionnels de *Colorado* le soin de (re) découvrir, dans sa version française, le comédien Gérard Hernandez prêtant sa voix à... Tomás Milian.

Giordano GUILLEM

Responsable Technique chez *Wild Side Vidéo*

Materiel publicitaire 1966

REDA PRESENTA

LEE
VAN CLEEF • TOMAS
MILIAN
WALTER BARNES

**LA
RESA
DEI
CONTI**

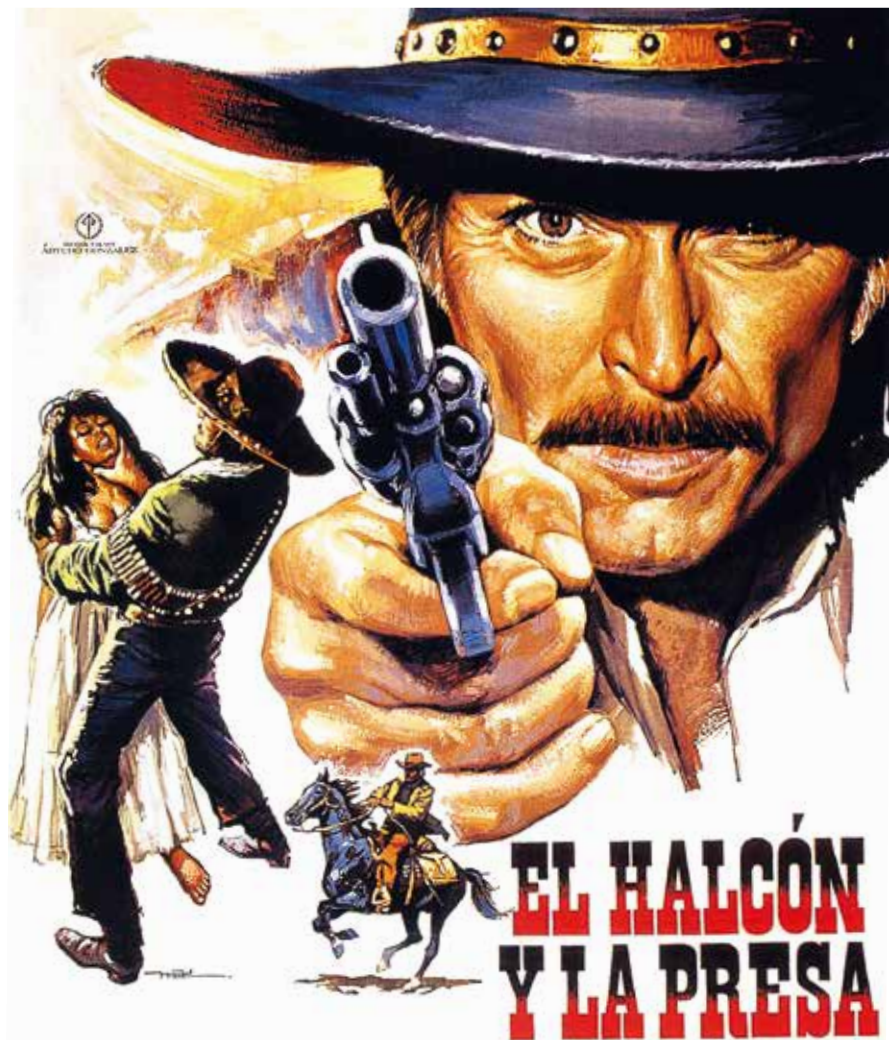
TECHNICOLOR - TECHNISCOPÉ

NEVES RIFORDO - GERARD HERTZ - FIORELLA GIARDINO - ROBERTO CARANDI
ARAL DEL POZO - LUISA RIVELLI - EDUARDO SANCIO

REGIA DI **SERGIO SOLLIMA**

SCENARIE E COSTUMI CARLO SIMI MUSICA DI ENNIO MORRICONE COSTUMI MUSICALI: EUREKA

UNA COPRODUZIONE ITALO SPANOLA PER PRODUZIONI EUROPEE ASSOCIATE, ROMA - PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA TULLIO DEMICHELE S.R.L. MADRID



EL HALCÓN Y LA PRESA

LEE VAN CLEEF - TOMAS MILIAN

WALTER BARNES - MARIA GRANADA - FERNANDO SANCHO

Dirigida por **SERGIO SOLLIMA** - Música de **ENNIO MORRICONE**

TECHNICOLOR - TECHNISCOPÉ

AMERICAN FILM




 presenta
 LEE VAN CLEEF • TOMAS MILIAN • WALTER BARNES
LA RESA DEI CONTI
 TECHNICOLOR • TECHNISCOPÉ
 NIKETI BALOGH • CIGIANO RIZZINI • MARIA CRAPANZANO • ROBERTO CARAVATTO • ANGELO DEL PIZZO • LIGIA BRUZZI • ... • FERNANDO SANCHO Regia di SERGIO SOLIMA
 DISTRIBUZIONE: L'ESPRESSO S.p.A. - Via Salaria 400 - 00198 Roma - Tel. 06/49811111 - Telex: 320320 - Fax: 06/49811111 - E-mail: info@l'espresso.it




 presenta
 LEE VAN CLEEF • TOMAS MILIAN • WALTER BARNES
LA RESA DEI CONTI
 TECHNICOLOR • TECHNISCOPÉ
 NIKETI BALOGH • CIGIANO RIZZINI • MARIA CRAPANZANO • ROBERTO CARAVATTO • ANGELO DEL PIZZO • LIGIA BRUZZI • ... • FERNANDO SANCHO Regia di SERGIO SOLIMA
 DISTRIBUZIONE: L'ESPRESSO S.p.A. - Via Salaria 400 - 00198 Roma - Tel. 06/49811111 - Telex: 320320 - Fax: 06/49811111 - E-mail: info@l'espresso.it



REA

presenta

LEE VAN CLEEF • TOMAS MILIAN • WALTER BARNES

LA RESA DEI CONTI

TECHNICOLOR - TECHNISCOPE

REGIA: BARNARD - SCENARI: WELCH - MONTA: COZZARINI - MONTA: CARONIGLI - ANGELO DEL PIANO - LUCIA BRIVIO - COLLABORATORI: TOSCANI SANCINI - REGIA: SERGIO SOLIMA
 DISTRIBUZIONE: EDIZIONE LUCE SPA - ROMA - 8 VIA MONTENAPOLEONE, 100 - TEL. 06/4780111 - 11.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie

Foto: G. P. - Roma



REA

presenta

LEE VAN CLEEF • TOMAS MILIAN • WALTER BARNES

LA RESA DEI CONTI

TECHNICOLOR - TECHNISCOPE

REGIA: BARNARD - SCENARI: WELCH - MONTA: COZZARINI - MONTA: CARONIGLI - ANGELO DEL PIANO - LUCIA BRIVIO - COLLABORATORI: TOSCANI SANCINI - REGIA: SERGIO SOLIMA
 DISTRIBUZIONE: EDIZIONE LUCE SPA - ROMA - 8 VIA MONTENAPOLEONE, 100 - TEL. 06/4780111 - 11.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie - 16.000 copie

Foto: G. P. - Roma




 presenta
 LEE VAN CLEEF • TOMAS MILIAN • WALTER BARNES
LA RESA DEI CONTI
 NEVIS BALAZZO - GIANNI RIVIERA - NERIA CASALBA - ROBERTO CARAVAGGIO - GIUGI DEL PIZZO - LUCIA BRIGLI - U. FERDINANDI SANCINI - Regia di SERGIO SOLIMA
 TECNICOLOR - TECHNISCOPE

 DISTRIBUZIONE: L'ESPRESSO - L'ESPRESSO FILMS - L'ESPRESSO VIDEO - L'ESPRESSO MUSIC - L'ESPRESSO TELEVISION - L'ESPRESSO CINEMA - L'ESPRESSO RADIO - L'ESPRESSO TV - L'ESPRESSO VIDEO - L'ESPRESSO MUSIC - L'ESPRESSO TELEVISION - L'ESPRESSO CINEMA - L'ESPRESSO RADIO - L'ESPRESSO TV




 presenta
 LEE VAN CLEEF • TOMAS MILIAN • WALTER BARNES
LA RESA DEI CONTI
 NEVIS BALAZZO - GIANNI RIVIERA - NERIA CASALBA - ROBERTO CARAVAGGIO - GIUGI DEL PIZZO - LUCIA BRIGLI - U. FERDINANDI SANCINI - Regia di SERGIO SOLIMA
 TECNICOLOR - TECHNISCOPE

 DISTRIBUZIONE: L'ESPRESSO - L'ESPRESSO FILMS - L'ESPRESSO VIDEO - L'ESPRESSO MUSIC - L'ESPRESSO TELEVISION - L'ESPRESSO CINEMA - L'ESPRESSO RADIO - L'ESPRESSO TV

Fiche technique et artistique

Colorado (Fr)

La resa dei conti (It.)

El halcón y la presa/La presa (Esp.)

Der gehetzte der Sierra Madre (All.)

The big Gundown (USA)

Réalisation Sergio Sollima.

Assistant réalisateur Nino Zanchin.

Histoire Franco Solinas,

Fernando Morandi.

Scénario Sergio Donati, S. Sollima
(& Tulio Demicheli pour la version espagnole).

Photographie Carlo Carlini.

Musique & orchestration

Ennio Morricone,

Direction Bruno Nicolai,

Chœurs «*I Cantori Moderni
di Alessandroni*»,

Chanson «*Run Man, Run*»
de Morricone & Nohra (Audrey Stainton Nohra),
interprétée par Christy, enregistrée par Pino
Mastroianni (éditions musicales Eureka s.r./
Italie).

Montage Gaby Penalva.

Supervision du montage Adriana Novelli.

Assistants monteurs Marisa Letti,
Carla Zamponi.

Décor & costumes Carlo Simi.

Assistants décorateurs Carlo Leva,
Nicola Tamburro.

Architectes Enrique Alarcon, Rafael Ferri.

Son Pietro Spadini.

Mixage Renato Cadueri.

Coiffures Vittoria Silvi.

Trucages Rino Carboni.

Effets spéciaux Eros Bacciucchi.

Directeurs de production

Valentin Panero, Fernando Cinquini.

Producteurs Alberto Grimaldi pour la P.E.A./

Produzioni Europee Associate (Rome),

Tulio Demicheli pour P.C.

Tullio Demicheli (Madrid).

Distribution P.E.A. (Italie),

Étoile distribution (France),

Columbia Pictures (USA).

Durée 108 mn (version italienne),

107 mn (version espagnole),

90 mn (version française & version US),

80 mn (version allemande).

Technicolor - Techniscope.

Interprètes

Lee Van Cleef (Jonathan Corbett: version
italienne/ Colorado Corbett: version française),

Tomás Milian (Manuel Sánchez, dit Cuchillo),

Walter Barnes (Bronxton/Brokston),

Nieves Navarro (la veuve),

Gerard Herter (Baron von Schulenberg),

María Granada (Rosita),

Roberto Camardiel (shérif Jellicoe),

Ángel del Pozo (Shemp Miller/
Chet Miller),

Fernando Sancho (Capitaine mexicain

Segura, directeur de la prison),

Nello Pazzafini (Hondo, pistolero),

Antonio Casas (moine au monastère),

Benito Stefanelli (Jess, homme de main de

la veuve),

Tom Felleghi (Mister Miller),

Luisa Rivelli (Lizzie),

Romano Puppo (Rocky, pistolero),

Antonio Molino Rojo (pistolero du ranch

de la veuve),

Spartaco Conversi (gardien de la prison),

Maribel Martin (Sarah),

Lanfranco Ceccarelli (Jack),

Luis Gaspar (jeune bandit),

Christine Heffernan (fille au bar),

José Torres (Paco Molina),

Fernando Sanchez Polack

(shérif de Willow Creek City),

Angelo Susani (tenancier mexicain),

Silvana Bacci (prostituée mexicaine),

Barta Barri (vieux outlaw),

Romano Puppo, Fernando Bilbao,

Frank [Francisco]

Brana & Luis Barboo

(hommes de main de la veuve),

Lorenzo Robledo

(homme qui vient en aide à Corbett),

Renato Mambor & Claudio Previtera

(les frères McCoy),

Herman Reynoso (leader Mormon),

Calisto Calisti (Linch).

Sortie en Italie 3 mars 1967

Arrive en 4^e place au box-office

Recettes en lires 1.440.849.000

Sortie en France 4 juin 1969 (avec interdiction «aux moins de 13 ans») dans un circuit de salles plus prestigieuses que pour la plupart des westerns italiens: Ermitage (en v.o.), Caméo, Danton, Scala, Telstar, Clichy Palace, Maine.

Le film a réalisé 813 447 entrées sur la France dont 250 617 à Paris en 8 semaines d'exclusivité avec une première semaine à 40 496.

Discographie sélective

Italie : La resa dei Conti

Eureka Parade, EPC 1801, 45 tours (1967)

Eureka Parade, EPL 2891, 33 tours (1967)

RCA Cinematre NL 33225, 33 tours (1 face, couplé avec *Tepepa*) (1981)

Mask MK 701, CD (1995) (couplé avec *Faccia a faccia*)

GDM 2027, CD (2001)

GDM/Legend GDM 4215, CD (2012)

Espagne : El halcón y la presa

Hispavox H-224, 45 tours (1967)

France : Colorado

United Artists, Série Parade 38.237, 45 tours (1969)

USA : The Big Gundown

United Artists UAS 5190, 33 tours (1968)

United Artists UA-LA 297-G, 33 tours (1974)

Japon : La resa dei conti

United Artists HIT-1571, 45 tours (1967)

Verita Note VQCD-10067, CD (2008)

Texte de la chanson «Run man run»

*Somewhere there is a land where men do not kill each other.
Somewhere there is a land where men call a man a brother.
Somewhere you will find a place where men live without fear.
Somewhere if you keep on running, some day you'll be free.
Never, no never, they'll never lock you in.
Never-ah! No never!
No never let them win.
Though a hand young man, faces towards the sun,
Run man run, you hear,
Run man run, man run!
Run like a hare, like a deer, like a rabbit
dinty in the air, coming near, you spot it you are painting,
like a hare, like a deer, like a rabbit,
running for the snare untill fear was an habit.
Hurry, oh! man, on and on! (trois fois)
Run and run and run and run
till you know you're free.
Run to the end of the world, till you find a place
where never, nerver, never, no never,
they'll never lock you in.
Never-ah!
No never, no never let them win.
Though a hand young man faces towards the sun.
Run man run, you hear,
Run man run, man run!*

*Quelque part il y a un pays où les hommes ne s'entre-tuent pas.
Quelque part il y a un pays où les hommes s'appellent frères.
Quelque part tu trouveras un endroit où les hommes vivent sans crainte.
Quelque part si tu continues à courir, un jour tu seras libre.
Jamais, non jamais, ils ne t'attraperont.
Jamais, oh jamais ne les laisse gagner.
Même si un jeune homme doit regarder en face le soleil,
cours homme, cours, tu entends!
Cours homme, cours homme, cours!
Cours comme un lièvre, comme un daim, comme un lapin
gracieux dans l'air, il s'approche, tu le vois et tu halètes
comme un lièvre fuyant le piège,
jusqu'à ce que la crainte devienne une habitude.
Hâte-toi homme, hâte-toi de tous les côtés! (trois fois)
Cours, cours, cours encore jusqu'à ce que tu te saches libre.
Cours au bout du monde, jusqu'à ce que tu trouves un endroit
où jamais, jamais, jamais, non jamais ils ne t'attraperont.
Jamais, oh jamais
ne les laisse gagner.
Même si un jeune homme doit regarder le soleil,
cours homme, cours tu entends,
cours homme, cours homme, cours!*





Filmographie de Sergio Sollima

Scénarios

- 1951** *Les Volets clos* (Persiane chiuse)
1954 *Tripoli, bel suol d'amore*
1958 *Ricordati di Napoli*
1959 *Il mondo dei miracoli*
1960 *I Teddy boys della canzone*
1960 *Madri pericolose*
1960 *Le Retour de Robin des bois* (Il cavaliere dai cento volti)
1961 *L'Épée du châtiment* (Una spada nell'ombra)
1961 *La Fureur d'Hercule* (Ursus)
1961 *Le Secret de l'épervier noir* (Il segreto dello sparviero nero)
1961 *Goliath contre les géants* (Goliath contro i giganti)
1962 *L'amore difficile* [épisode «Le donne»] (Les Amours difficiles)
1962 *Maciste à la cour du cheik* (Maciste contro lo sceicco)
1963 *Les 10 gladiateurs* (I dieci gladiatori)
1963 *Ursus le rebelle* (Ursus gladiatore ribelle)
1964 *Le Triomphe des 10 mercenaires* (Il trionfo dei dieci gladiatori)
1964 *Spartacus et les 10 gladiateurs* (Spartacus e gli invincibili 10 gladiatori)
1965 *Agente 3S3 passeport pour l'enfer* (Agente 3S3 passaporto per l'inferno)
1966 *Agent 3S3, massacre au soleil* (Agente 3S3 massacro al sole)
1966 *Un certain Monsieur Bingo* (Requiem per un agente segreto)
1966 *Colorado* (La resa dei conti)
1967 *Le Dernier face à face* (Faccia a faccia)
1968 *Saludos, hombre* (Corri uomo corri)
1970 *Cité de la violence* (Città violenta)
1972 *Le Diable dans la tête* (Il diavolo nelle cervelle)
1973 *La Poursuite implacable* (Revolver)
1976 *Le Corsaire noir* (Il corsaro nero)
1977 *La tigre è ancora viva: Sandokan alla riscossa!* (TV)
1981 *I ragazzi di celluloides* (série TV de 3 épisodes)
1984 *I ragazzi di celluloides 2* (série TV)
1987 *Uomo contro uomo* (TV)
1989 *Passi d'amore*
1992 *Adieu mon fils* (Solo per dirti addio) (TV)
1993 *Berlin '39*
1998 *Il figlio di Sandokan* (série TV)

Réalisations

- 1962** *L'amore difficile* [épisode «Le donne»] (Les Amours difficiles)
1965 *Agente 3S3 passaporto per l'inferno* (Agente 3S3 passeport pour l'enfer)
(sous le pseudo Simon Sterling)
1966 *Agente 3S3 massacro al sole* (Agent 3S3, massacre au soleil)
(sous le pseudo Simon Sterling)
1966 *Requiem per un agente segreto* (Un certain Monsieur Bingo)
1966 *La resa dei conti* (Colorado)
1967 *Faccia a faccia* (Le Dernier face à face/Il était une fois en Arizona)
1968 *Corri uomo corri* (Saludos, hombre)
1970 *Città violenta* (La Cité de la violence)

- 1972** *Il diavolo nel cervello* (Le Diable dans la tête)
- 1973** *Revolver* (La Poursuite implacable)
- 1976** *Sandokan* (série TV de 6 épisodes)
- 1976** *Il corsaro nero* (Le Corsaire noir)
- 1977** *La tigre è ancora viva: Sandokan alla riscossa!* (TV)
- 1981** *I ragazzi di celluloido* (série TV de 3 épisodes)
- 1984** *I ragazzi di celluloido 2* (série TV)
- 1987** *Uomo contro uomo* (TV)
- 1989** *Passi d'amore*
- 1992** *Solo per dirti addio* (Adieu mon fils) (TV)
- 1993** *Berlin '39*
- 1998** *Il figlio di Sandokan* (série TV)

Filmographie sélective d'Alberto Grimaldi

- 1962** *L'Ombre de Zorro* (L'ombra di Zorro) de Joaquín Luis Romero Marchent
- 1963** *Pour un whisky de plus* (Cavalca e uccidi) de José Luis Borau
- 1964** *Les Deux violents* (I due violenti) de Primo Zeglio
- 1965** *... Et pour quelques dollars de plus* (Per qualche dollaro in più) de Sergio Leone
- 1966** *Un certain Monsieur Bingo* (Requiem per un agente segreto) de Sergio Sollima
- 1966** *Cent mille dollars pour Lassiter* (100.000 dollari per Lassiter) de Joaquín Luis Romero Marchent
- 1966** *Le Bon, la Brute, le Truand* (Il buono, il brutto, il cattivo) de Sergio Leone
- 1966** *Colorado* (La resa dei conti) de Sergio Sollima
- 1967** *Le Dernier face à face* (Faccia a faccia) de Sergio Sollima
- 1967** *Un coin tranquille à la campagne* (Un tranquillo posto di campagna) d'Elio Petri
- 1968** *El Mercenario* (Il mercenario) de Sergio Corbucci
- 1969** *Sabata* (Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!) de Gianfranco Parolini
- 1969** *Satyricon* (Fellini - Satyricon) de Federico Fellini
- 1969** *Queimada* de Gillo Pontecorvo
- 1971** *Adiós Sabata* (Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...) de Gianfranco Parolini
- 1971** *Le Décaméron* (Il decameron) de Pier Paolo Pasolini
- 1971** *Le Retour de Sabata* (È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta) de Gianfranco Parolini
- 1972** *Le Dernier Tango à Paris* (Ultimo tango a Parigi) de Bernardo Bertolucci
- 1972** *Les Contes de Canterbury* (I racconti di Canterbury) de Pier Paolo Pasolini
- 1972** *Et maintenant, on l'appelle El Magnifico* (E poi lo chiamarono il magnifico) d'Enzo Barboni
- 1974** *Les Mille et Une Nuits* (Il fiore delle mille e una notte) de Pier Paolo Pasolini
- 1976** *1900* (Novecento) de Bernardo Bertolucci
- 1976** *Cadavres exquis* (Cadaveri eccellenti) de Francesco Rosi
- 1976** *Le Casanova de Fellini* (Il Casanova di Federico Fellini)
- 1976** *Salò ou les 120 journées de Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma) de Pier Paolo Pasolini
- 1986** *Ginger et Fred* (Ginger e Fred) de Federico Fellini
- 2002** *Gangs of New York* de Martin Scorsese

Bibliographie, sources

- Maurizio Baroni** *Platea in piedi*. Volumes 1 et 2, Borelli Editore, 1995 et 1996.
- Luca Beatrice** *Al Cuore Ramon, Al cuore, La leggenda del Western all'italiana*. Tarab, Florence, 1996.
- Giulio Bolaffi** *Catalogo Bolaffi del cinema italiani, 1966 / 1975*. G. Bolaffi Editore.
- Antonio Bruschini, Antonio Tentori** *Western all'italiana, The specialists*, volume 1. Glittering images, edizioni d'essai, 1998.
- Western all'italiana, The Wild, the Sadist and the Outsiders*, volume 2. Glittering images, edizioni d'essai, 2001.
- Western all'italiana, 100 More Must-See Movies*, volume 3. Glittering images, edizioni d'essai, 2006.
- Jean-François Giré** *Il était une fois... le western européen*. Dreamland, 2002.
- Marco Giusti** *Dizionario del western all'italiana*. Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- Philippe Ortolí** *Le Crépuscule des icônes*.
- Positif** *Spécial Figures du western*, n°509/510, juillet/août 2003.
- Roberto Poppi** *Dictionnaire du cinéma italien : les réalisateurs*. Gremese Éditeur, 1993.
- R. Poppi, Mario Pecorari** *Dictionnaire du cinéma italien : les films*, volume 3, de 1960 à 1969. Gremese Éditeur, 1992.
- José Márquez Úbeda** *Almería, plató de cine*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1999, España.
- Eurowestern** *Nosferatu 41-42*, Revista de cine, octobre 2002, San Sebastian, España.
- Noël Simsolo** *Entretien avec Sergio Corbucci, Tomás Milian, Jürgen Henze*. La Revue du Cinéma n°246 janvier 1971.
- Noël Simsolo** *Conversations avec Sergio Leone*. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. 1999.
- Alain Petit** *20 ans de western européen*. 5 volumes. Editions de la Méduse, 1981.
- Gian Lhassa, Michel Lequeux** *Seul au monde dans le western italien*, 3 volumes. Editions Grand Angle, 1983.
- Ciné-Zine-Zone** (sous la direction de Pierre Charles) N° 33 : *Sergio Sollima*, 1988.

Remerciements

Sergio Sollima, Ennio Morricone, Stéphane Chevalier, Gianfranco Aiello, Le regretté Claude Le Dû, Fathi Beddiar, Arnaud Bordas, Karim Bourouba, Claudio Fuiano, Patrick Erhesmann, Thierry Steff, Gérard Garabédian, Michel Commes, Corentin Palanchini, Éric Paccoud, Claudio Fuiano, Manuel Chiche, Lisa Fontaine, et Samanta Sollima qui a remué ciel et terre pour trouver dans les archives de son père de si belles photos.

Les photos appartiennent à la collection privée de l'auteur et à la famille Sollima.

Lee Van Cleef Tomás Milian

Colorado

un film de Sergio Sollima 1966

À l'automne 1966, lorsque Sergio Sollima réalise *Colorado*, le western européen est alors au sommet de sa gloire. Sergio Leone vient de signer le troisième volet de sa «trilogie des dollars», *Le Bon, la Brute, le Truand*, apogée de son style.

Depuis le début des années 60, le western américain a perdu de son aura auprès du public, tout du moins dans les salles ; il a quitté ses espaces magnifiques pour les réduire dans la lucarne du petit écran de la télévision. Les séries abondent. Comme par miracle, il reprend des couleurs en Europe grâce à un Italien qui va donner ses lettres de noblesse à un nouveau genre : le western italien. Réalisé en 1964, *Pour une poignée de dollars*, signé d'un pseudonyme anglo-saxon, fait de Sergio Leone le père du western spaghetti. Un filon est né. L'économie du cinéma italien, alors chancelante, est sauvée grâce à des cow-boys énigmatiques nés sous les projecteurs de Cinecittà. De nombreux réalisateurs tentent, avec plus ou moins de bonheur, de suivre les traces de Leone. Après Sergio Corbucci, second maître inspiré de ce nouveau genre avec le mythique *Django* (1966), Sergio Sollima, cinéophile éclairé, se lance dans l'aventure à son tour. Deuxième miracle : Lee Van Cleef, second couteau de dizaines de westerns, oublié des studios hollywoodiens, commence une nouvelle carrière de *pistolero* dans les déserts espagnols d'Almería. D'acteur déchu, il devient, du jour au lendemain, une star adulée grâce à Leone. Sollima l'engage, il le confronte à un autre comédien qui monte, Tomás Milian. D'origine cubaine, ce dernier crève littéralement l'écran dans le rôle d'un *peón* mexicain, victime des grands propriétaires, pourchassé par Van Cleef pour un crime qu'il n'a pas commis. L'incontournable Ennio Morricone apporte sa touche unique avec une musique renversante de beauté lyrique. Tous ces talents combinés ont fait de *Colorado* un chef-d'œuvre du western *all'italiana*. Quant à Sollima, il est entré dans le cercle très fermé des grands maîtres, les «trois Sergio».



Jean-François Giré

Monteur, réalisateur, auteur, Jean-François Giré a choisi le montage en découvrant les westerns de Sergio Leone. En 1983, il s'associe avec les journalistes réalisateurs Christophe de Ponfilly et Frédéric Laffont et devient durant vingt ans leur monteur attitré. Aventure et expérience passionnantes dans le monde du documentaire avec plus de cent films montés dont la plupart ont été couverts de prix internationaux.