

AU-DELÀ DES GRILLES

Burt Lancaster et *Le Prisonnier d'Alcatraz*

un livre de Doug Headline





S'il fallait ne retenir qu'une poignée de rôles marquants dans la longue et brillante carrière de Burt Lancaster, celui du détenu 594 de la prison d'Alcatraz ferait à l'évidence partie du lot. Lancaster, ancien acrobate de cirque devenu une star de premier plan, était-il prédestiné à incarner cet homme violent et intraitable au destin contrarié? On peut le penser, si l'on remarque que dès ses débuts, dans ses tout premiers films, ses personnages devaient à chaque fois séjourner en prison... Le Suédois Ole Anderson, le forçat Joe Collins, le bootlegger Frankie Madison, tous vivaient une grande part de leur histoire sous les verrous. Mais aucun de ceux-là ne possédait la complexité de Robert Franklin Stroud, cet assassin récidiviste qui passa le plus clair de son existence derrière les barreaux et devint par le jeu des circonstances le symbole des égarements d'un système pénal américain contestable.

À sa mort, en 1963, Robert Stroud était un homme de haute taille, voûté, au crâne rasé, au nez chaussé de lunettes rondes à monture d'acier. Stroud avait alors atteint ses soixante-treize ans. De ceux-ci, il en avait passé cinquante-quatre en prison, dont quarante-deux dans une solitude absolue, en quartier d'isolement. Dans sa nécrologie, le New York Times décrivait Stroud comme «un anticonformiste antisocial qui avait trop tard découvert qu'il possédait la nature et le talent d'un chercheur et d'un universitaire». À travers toute l'Amérique, on appelait plus simplement Stroud : «l'oiseleur d'Alcatraz». C'est l'histoire, ou presque, de cet homme singulier que raconte l'extraordinaire film dû aux talents conjugués de John Frankenheimer et de Burt Lancaster, *Le Prisonnier d'Alcatraz*.

Pages suivantes : Burt Lancaster dans *Trapèze* avec Gina Lollobrigida et Tony Curtis. Au côté d'Ava Gardner, Lancaster incarne Ole Anderson dans *Les Tueurs*.



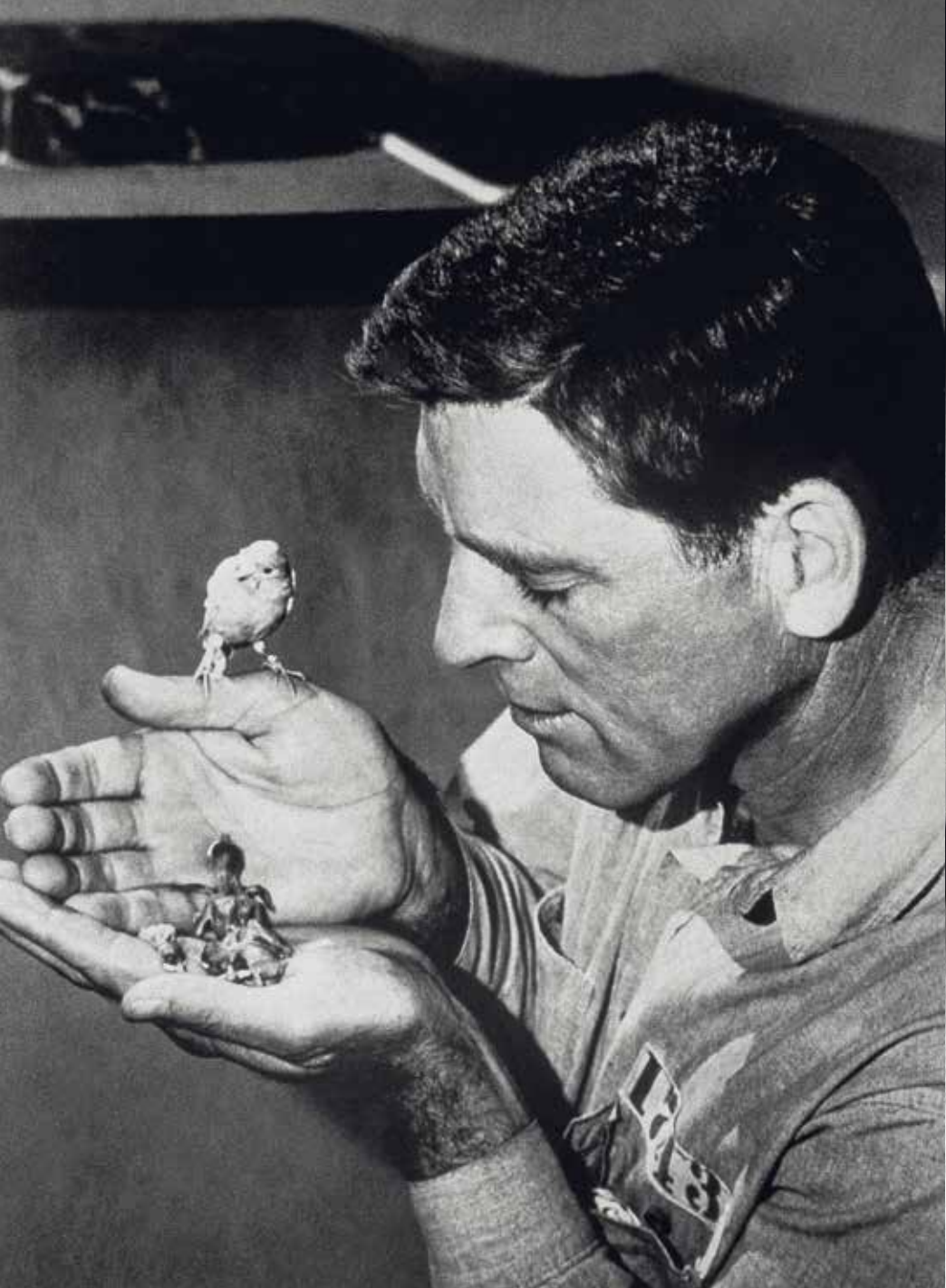


L'HOMME AUX OISEAUX

La curieuse existence de Robert Stroud avait certes de quoi fasciner journalistes, écrivains, producteurs, comédiens et cinéastes. Son histoire n'avait réussi à capter l'attention du grand public qu'au milieu des années 1950, alors que sa détention durait déjà depuis plusieurs décennies. Presque aussitôt, le cinéma avait tenté de s'en emparer, mais jusqu'en 1960, les tentatives visant à porter sa vie à l'écran s'étaient toutes heurtées à un obstacle majeur : l'administration pénitentiaire américaine.

Né une décennie avant le début du XX^e siècle, victime d'un père alcoolique et violent, Robert Franklin Stroud avait fait connaissance avec les institutions pénitentiaires en 1909. Entré en prison à l'âge de dix-neuf ans, condamné alors à une peine de douze ans pour le meurtre en Alaska d'un individu qui aurait maltraité une prostituée de sa connaissance (selon nombre de témoignages, Stroud aurait plus prosaïquement été le souteneur de la dame, qui avait deux fois son âge), ce jeune homme impulsif et brutal aurait pu en ressortir en liberté conditionnelle quelques années plus tard. Il lui aurait pour cela suffi de suivre les étapes habituelles de la réhabilitation des condamnés : obéissance, bonne conduite, respect des consignes, sérieux au travail, puis transfert dans un établissement correctionnel moins rigoureux, libération partielle sous contrôle judiciaire, enfin retour à la vie en société. Mais les hasards de la vie en prison, alliés au caractère volcanique de Stroud et à sa propension à recourir à la violence face aux moindres anicroches, résultèrent en de multiples rixes avec détenus et gardiens au cours desquelles il n'avait pas hésité à user à l'occasion de poignards de fortune. Ces épisodes successifs l'avaient maintenu sous les verrous depuis lors. La durée exceptionnelle de sa détention avait même fait de lui le plus ancien prisonnier du système





carcéral américain. De surcroît, le meurtre d'un gardien consécutif au refus d'une visite de son frère qu'il n'avait plus revu depuis huit ans, avait valu au détenu, jugé dangereux pour les autres prisonniers, de passer à l'isolement quarante-deux de ses années d'incarcération. Condamné à mort par pendaison en 1916, Stroud avait vu sa sentence commuée en détention à perpétuité une semaine avant son exécution grâce à une intervention in extremis de sa mère auprès de l'épouse du président Woodrow Wilson. Par la suite, ses appels à la clémence et à une libération anticipée s'étaient vus rejetés année après année. D'autres à sa place se seraient suicidés. Stroud avait d'ailleurs tenté à plusieurs reprises de s'ôter la vie, lors de plusieurs périodes d'intense dépression. Pourtant, il avait survécu, et enduré sa longue captivité. Cela seul aurait suffi à en faire un cas digne d'intérêt.

Mais Stroud avait aussi une autre particularité : pour occuper le temps qui s'écoulait au compte-goutte, dans l'enfermement avec soi-même, sans aucune perspective tangible de libération, l'homme s'était intéressé aux oiseaux, et en particulier aux canaris. Il avait fini, à force de lectures, de patience, de persévérance et d'expériences, par bien connaître les espèces aviaires et même inventé quelques remèdes et méthodes susceptibles de soigner leurs diverses maladies. Si la rédemption ne lui était pas venue du ciel, du moins en avait-il recueilli quelques créatures ailées, à commencer par trois moineaux blessés. Réussissant peu à peu à obtenir des privilèges insolites, Stroud avait rassemblé jusqu'à 300 oiseaux en même temps dans sa cellule. Au pénitencier de Leavenworth, au fil des années 1920 et 1930, on l'avait autorisé à fabriquer puis à acheter des cages, à mettre sur papier textes et dessins décrivant le résultat de ses observations, et même à faire le commerce de ses canaris pour aider sa mère à joindre les deux bouts. Les compagnons à plumes de Stroud lui avaient offert une





raison de vivre, un domaine d'études et une manière d'ouverture sur le monde extérieur par le biais de sa correspondance et des livres sur les maladies des oiseaux qu'il s'était appliqué à rédiger – et qui l'avaient fait connaître dans tout le pays. Après son premier traité, *Diseases of Canaries*, le second et le plus diffusé de ces ouvrages, *Stroud's Digest on the Diseases of Birds*, était même devenu une sorte de référence populaire en matière de vulgarisation ornithologique.

Stroud, protégé depuis toujours par une mère possessive et dominatrice, Elizabeth, avait profité de cette aubaine pour se marier en prison avec une ornithologue de l'Indiana, Della Mae Jones, avec qui il avait d'abord correspondu, puis qu'il avait rencontrée et enfin poussée à lancer une pétition en faveur de sa libération anticipée, avant de s'engager avec elle dans le commerce de ses remèdes pour oiseaux (le plus vendu de ceux-ci étant le *Stroud's Specifics*, un sirop contre la septicémie aviaire). Pour finir, craignant un transfert vers une prison pire que Leavenworth où on l'aurait séparé par la force de ses oiseaux, Stroud avait proposé à Della Mae de l'épouser, ce qui lui garantissait de rester incarcéré au Kansas. Ce mariage avait fortement déplu à la mère de Stroud, d'une jalousie malade, qui avait coupé les ponts avec son fils et cessé complètement de militer pour sa libération. À la mort d'Elizabeth, en 1937, celle-ci lui avait tourné le dos depuis quatre ans et ne l'avait par la suite jamais revu.



Stroud vivait déjà en prison depuis plus de quarante ans lorsque Thomas E. Gaddis, contrôleur judiciaire et enseignant, décida de s'intéresser à son cas. Les premiers articles sur «l'expert ès canaris», étaient parus en 1949 dans quelques quotidiens régionaux et avaient attiré son attention. Il lui avait ensuite fallu quelques années pour percer le mystère qu'entretenait l'administration pénitentiaire autour de Stroud : dossiers inaccessibles, informations fragmentaires ou contradictoires, etc.





Gaddis sentait qu'il y avait dans cette histoire davantage que le peu qu'on lui laissait entrevoir. Son premier article sur Stroud parut en 1953 dans le magazine *Cosmopolitan*. C'était une sorte de biographie très romancée de Stroud, basée sur les éléments que l'auteur était parvenu à réunir jusque-là. Mais l'écrivain n'allait pas en rester là: il avait flairé un bon coup. Le récit de cette vie hors du commun, couplé à la dénonciation d'une situation d'injustice criante, avait de quoi lui offrir le sujet d'un best-seller potentiel.

De Tom Gaddis, auteur de plusieurs essais et documents, la biographie livrée par son éditeur Random House nous apprend assez peu: qu'il était né à Denver, Colorado, de parents germano-écossais. Que ses deux arrière-grands-pères auraient combattu dans des camps opposés lors de la Guerre de Sécession, le Sudiste des deux étant par la suite devenu le premier médecin officiellement habilité à exercer dans le territoire du Texas. Passionné par l'histoire des prisons, travailleur social impliqué dans la réhabilitation des criminels, titulaire de diplômes des Universités du Minnesota et de l'Iowa et publiciste de la Croix-Rouge américaine, Gaddis s'était lancé dans l'écriture avec son *Birdman of Alcatraz*, car il s'agissait là de son premier livre.

Entré en contact avec Marcus, le propre frère de Stroud, de huit ans plus jeune, qui se présentait comme l'agent de son aîné, Gaddis obtint de celui-ci l'accès à plusieurs centaines de lettres échangées par Stroud avec sa mère, sa demi-sœur aînée Mamie et son frère. Le prisonnier avait vite vu le bénéfice qu'il pouvait tirer de la démarche de Gaddis, saisi l'occasion et encouragé la remise de ces lettres. L'administration avait refusé à Gaddis toute rencontre avec Stroud, mais il détenait à présent le matériel nécessaire pour trouver le meilleur angle sous lequel présenter





Dell got the bird today. I told her about the samples. She has been worked to death and I think for got them or never even read the copy of my letter to you.

Box 7, Leavenworth, Kansas,
September 18, 1931.

Mr. Fred E. Daw,
545 S. Harvey St.,
Oak Park, Ill.

Dear Friend:

Just got your letter and the copy of Carter's article. Sorry that you went to all that trouble, for since writing to you I got the article, and the magazine. Thanks for the offer to subscribe for it for me. I will get it all the time hereafter. Carter told Nick to put me on the mailing list. You know that a great deal of the success of the magazine is due to Carter's writing and literary ability (He reads most of the copy for it) and his wife's skill with a paint brush. She is undoubtedly one of the best living artists on birds. I know something of art work myself and hers is sure good. Well naturally Nick has to do any favors asked, and while Carter writes for him and I write for Powell, and they are deadly enemies, still Carter is my western agent and one of my best friends, and in that seed add he is running the issuing an idea developed by me and passed on to him, that permits us to make a better price where quality is concerned than others can make for the seed is shipped direct from the importers warehouse and we get jobbers rates. Not a bad piece of shrewdness for a man situated like I am and one that works an advantage all around. The only trouble has been that I have not been able to do much with it for reasons that you now understand. We will hope for better times soon.

I am glad that you like the greens. I am sure that they will do what you want. And of course they could be bred together. They are not related. They will throw mostly pure greens.

You ask about the typewriter. Well if you remember you know that those first letters that you got from me were not so easy to read. I had so much writing to do and my hand and eyes were so constantly tired that I could not write so anyone could read it, not even myself, and the prison officials thought it would be to their interest to be able to read my letters so let me buy it. It is a wonderful help and without it I would not be able to carry on my work at all.

And now as to Carter's bird. It can be done and it will be done. I have not yet written to him about it, and in some respects I would not go at it just like he would. I would get a pure silver lizard with an extra large cap (this would be cheaper than one with a perfect cap as it would be no good for a show bird) and with perfect spangles. Then I would want a pure white hen and a pure blue hen. I would breed the lizard to both of them and then breed the half brothers and sisters together. All males from one mating with all the females from the other, the more pairs the better. Now on this mating the characters are going to segregate according to Mendel's law. Out of a thousand birds you might get one that had a white body and blue spangles and you might not get one that might get birds that would tend to breed in that direction. When you get the bird you line breed it. Mother to son father to daughter for at least 4 generations to fix the markings, and in this time you learn how to select the birds to hold the color. Some of your pairs will throw lighter birds and some darker and you breed as experience dictates till you get your white bodied bird with the blue marks. That is one line of breeding.

For the second line you want a white bodied bird that is a six pointer in red.

2

Look at the picture of the bird. He is a six pointer. The two eyes ~~are~~ evenly marked and the body clear is a two pointer. I have on two point male that throws eye marks to every one of his young. His points are not so good but he has thrown some extra fine ones.

A four pointer is a bird that has the eye marks and evenly marked wings. I do not mate especially for points but I have done a lot of experimenting. I have raised only two perfect 4 pointers.

Now a six pointer is a bird that also has one or two marked feathers in each side of his tail along with the other points. They happen ordinarily about once in a blue moon. I never did get one. The nearest that I ever came to it was in a hen that I still have. I mated a pure green male of the same blood as those you got there to a light washed out buff hen with a smutty face. The hen falls short of being a six pointer in that she has no black feathers in one side of her tail and a little trace of smutt on the same side of her face as her mother had. Took about thirty birds from the pair and I got this one as one of the first three and never another one like her or that was worth a damn for looks, and this one even with the trace of smutt and the few foul feathers around her vet, she is one of the pretties hens that I ever saw. Her body feathers are almost white. Now I could use these birds in the plan but I do not know where you could buy others like them and you might not want them so I will leave them out.

To get your own six pointers here is the way to go at it. Get a red hen and a cinnamon hen and one or two white males. Breed a white male to each hen and then breed the offspring together as in the other case until in the shuffle you get one or two birds that have the white bodies and the six red points. The reason for using the cinnamon is that birds with cinnamon blood throw evenly marked birds more often than do those with green blood. Well when you get your six pointers in white body and red points you breed two of them together and then line breed again for four generations. Then you keep the best male from either line, the blue lizzards and the red marked whites. You keep the two best hens from each line. You breed each male to the two hens from the other line and then breed the half brothers and sisters as before until in the course of the segregation of the characters you get the perfect bird and then you line breed it. First you breed it to the one that is next best and of opposite sex and then mother to son and father to daughter. This would take at least 12 years to fix your strain and then only one bird in 20 would be perfectly marked, but as Carter says it can be done, if one has the patience and will stick to the plan until it hits right. You may have to raise a thousand birds before you hit right on any one of the segregation and you have three of them to make, but by cross breeding segregating your characters by half brother and half sister breeding and then fixing by line breeding you can get anything in the world if you stick to it long enough. The chances may be a million to one against you but that is nothing. It only means that you may have to raise a million birds before you hit that way, but then as in anything you may hit it the first time. It is like throwing dice. If you take and put six dice in a box and throw them 720 times you are sure to throw six aces once. But the chances of you throwing them on the first throw are just exactly the same as those of you throwing them on the last throw. But if the box is honest they will be thrown for a million years would average once for every 720 times. That is the law of probability. That is another strange and interesting subject. You can predict with certainty such things as murders, suicides and motor accidents in any given group of people with the certainty of mathematics and still know nothing of what will make the individual incidents happen. Best stop now. Sincerely,
Glad your health is better.
Robert Straub

l'oiseleur et son histoire: cette correspondance suffisait à dresser un portrait plein d'humanité du prisonnier. Après une assez longue période d'écriture et de réécriture (un temps qui parut interminable à Stroud, tenu au courant des progrès de l'affaire par son frère Marcus), Gaddis fit de son mieux pour présenter au public sous un jour avantageux le cas du matricule 594 dans son livre *Birdman of Alcatraz*, écrit en totalité dans un coin de son garage, qui parut en 1955. La version de l'histoire livrée par Gaddis noyait les aspects sordides de la vie de Stroud sous une prose lyrique et vantait avec emphase les mérites nombreux de ce détenu déterminé, courageux et intelligent. Malgré le jugement très négatif que portait Stroud sur les maigres qualités d'écrivain de Gaddis, l'ouvrage remporta rapidement un très vif succès en librairie. En peu de mois, Robert Franklin Stroud devint le détenu le plus célèbre d'Amérique, voire de la planète. Quelque temps plus tard, un spécialiste de l'histoire pénale décrivait même le livre de Gaddis comme « le *Robinson Cruséo* des livres sur la prison » cependant que l'auteur gagnait fort bien sa vie grâce à une exploitation tous azimuts de la situation de « l'oiseleur ».

Le succès du livre, puis du film, allait lui permettre de gagner une certaine célébrité et de mettre sur pied un « Comité pour la Libération de Robert F. Stroud ». La cause de Stroud devint celle de Gaddis, en même temps que son gagne-pain. Plus les mois et les années passaient, plus l'écrivain militait avec virulence pour la libération du prisonnier, brossant un portrait de Stroud de plus en plus flatteur, susceptible de lui attirer le soutien inconditionnel du public. Galvanisé par les obstacles autant que par le succès, « Frère Gaddis », ainsi que le surnommaient certains fonctionnaires d'une administration que sa croisade irritait, avait fini par défendre sa propre cause autant que celle du prisonnier.







Dans sa préface de 1958 à l'édition au format poche de son *Birdman*, Gaddis tentait la comparaison, apparemment suggérée par Stroud, entre l'oiseleur et Nathan Leopold, un des membres du tandem Leopold-Loeb qui avait assassiné par jeu un adolescent de quatorze ans en 1924, donnant lieu à l'un des plus célèbres procès américains de la première moitié du XX^e siècle. (Cette affaire est remarquablement bien relatée dans le film de Richard Fleischer *Compulsion/Le Génie du Mal*, 1960, avec Orson Welles, Bradford Dillman et Dean Stockwell, où seuls les noms des principaux protagonistes ont été changés.) Leopold et Loeb avaient évité la peine de mort tant grâce à la stratégie de leur avocat, Clarence Darrow, qu'à leur jeune âge (tous deux avaient moins de 21 ans au moment du meurtre). Le juge les avait condamnés à la réclusion à perpétuité + 99 ans, mais Leopold fut libéré au bout de trente-trois ans en vertu de son comportement de prisonnier modèle, qui avait même servi de cobaye volontaire à des expériences médicales sur la malaria. Leopold, qui parlait plus de vingt-cinq langues dont la moitié apprises en prison, finit sa vie à Porto Rico où il enseignait la médecine et s'adonnait à des recherches sur... les espèces aviaires de l'île!



À l'inverse de Leopold, Stroud n'avait bénéficié d'aucune clémence. Ses conditions de vie s'étaient même sensiblement dégradées au fil du temps, surtout depuis son départ de Leavenworth. À Alcatraz, on l'avait privé de ses oiseaux, l'empêchant ainsi d'accéder à une réhabilitation qu'il avait méritée de haute lutte, comme en témoignait son statut d'expert reconnu en ornithologie. Gaddis profitait de cette nouvelle édition du livre pour demander à ses lecteurs d'écrire à leur député en exigeant la libération de Stroud. L'auteur joua par la suite de toutes ses relations parmi les journalistes et personnages publics pour dénoncer avec force l'injustice dont Stroud était victime, encourageant les uns à publier des

Ci-contre, *Le Génie du Mal* de Richard Fleischer: en haut, Fleischer avec Orson Welles et le producteur Richard D. Zanuck sur le tournage; en bas Welles avec Dean Stockwell et Bradford Dillman.







articles en sa défense, poussant les autres à alerter l'opinion afin que s'exerce une pression accrue sur les élus de Washington.

Le succès international du livre de Gaddis et l'intérêt du public pour le cas de Stroud culminèrent dans l'apposition de milliers de signatures au bas de pétitions en sa faveur et l'envoi aux membres du congrès de centaines de lettres exigeant sa libération. Tout ceci ne pouvait qu'attirer l'attention de Hollywood sur l'homme aux oiseaux. Ainsi, Burt Lancaster et son associé Harold Hecht ne furent pas les premiers à s'intéresser à l'histoire de Stroud. Avant eux, Joshua Logan, célèbre metteur en scène de pièces à succès sur Broadway, oscarisé en 1955 pour sa mise en scène de l'adaptation du *Picnic* de William Inge, chercha le premier à porter à l'écran le livre de Gaddis sans y parvenir. Puis le producteur Jack Cummings, neveu de Louis B. Mayer et pilier de la MGM, habitué des comédies musicales du studio, tenta de monter un film tiré du roman. Là encore ce fut un échec. La raison principale en était chaque fois la même : l'administration se mettait en travers de leur chemin. Le Bureau Fédéral des Prisons refusait systématiquement d'accorder son aide, ou même son aval, à tout projet de film risquant d'attirer de la sympathie à Stroud ou de présenter sa situation comme une injustice révoltante.

UNE ÉQUIPE EN PRISON

Le script que Cummings avait essayé de monter sans succès était signé par Guy Trosper, auteur éclectique de biographies de joueurs de baseball (*Un Homme change son destin*, *Pride of St. Louis*), de westerns (*La Porte du diable*, *Caravane vers le soleil*, *La Vengeance aux deux visages*)

Ci-contre: Harold Hecht et Burt Lancaster sur le tournage.







ou de films de guerre (*Les Commandos passent à l'attaque* de Wellman). Certain de la validité de son sujet, Trooper récupéra les droits de son scénario et le passa à Harold Hecht, l'ancien agent de Burt Lancaster devenu son associé au sein de leurs compagnies Norma puis Hecht-Hill-Lancaster. Hecht perçut aussitôt le potentiel du rôle de Stroud pour Lancaster et lui fit lire le script. Sans surprise, l'acteur s'enthousiasma pour le personnage et décida de faire le film. Restait le problème posé par l'opposition de l'administration pénitentiaire...

Mais Lancaster se reconnaissait en Stroud comme dans peu de personnages avant lui : l'homme que décrivait le scénario de Guy Trooper et le livre de Gaddis était autodidacte, rétif à l'autorité, intraitable et coriace, comme Burt lui-même. Ce rôle, il le sentait, serait l'un des meilleurs qu'il avait interprétés jusque-là. Ainsi le Bureau des Prisons refusait de coopérer ? Qu'à cela ne tienne ! Un type qui possédait le sourire inimitable de Burt Lancaster pouvait tout se permettre, y compris incarner un assassin récidiviste, et même le rendre sympathique ! Était-ce ce fameux sourire de vainqueur qui donnait à Burt sa force de persuasion et son indéfectible conviction qu'il pouvait tout tenter ? En tous les cas, l'acteur avait décidé qu'il jouerait le rôle de Stroud, même s'il fallait pour cela défier l'administration. Le film deviendrait donc l'ultime production de Norma, la compagnie créée par Lancaster et Harold Hecht en 1948, qui cesserait ensuite ses activités.

Comme de bien entendu, toutes les demandes de Lancaster et de son équipe pour tourner sur les lieux où Stroud avait été incarcéré se virent rejetées par le directeur du Bureau des Prisons, l'intransigent James V. Bennett. « M. Bennett n'est pas le censeur qui doit décider ce que le public américain peut voir ou ne pas voir, et ce n'est pas non plus pour cela qu'on le paye », vitupéra Lancaster. « L'intérêt public ne peut

être confondu avec celui d'une seule catégorie d'individus, qui jamais ne représentera le public dans son intégralité.»

Ces foutus fonctionnaires ne voulaient pas les aider? Eh bien tant pis, on se passerait d'eux! D'ailleurs, Lancaster se posa directement en adversaire du système pénitentiaire dès le début du tournage, déclarant bien haut: «En nous servant de Stroud comme exemple, ce que nous essayons de dire, c'est que le concept même des prisons, qui consiste à enfermer des hommes pour les punir, n'est pas seulement inhumain, mais qu'il est démodé et révolu. Bien plus vitale est la nécessité de rendre au détenu un semblant de dignité par la stimulation. La voilà, l'essence même de la réhabilitation.»

L'inimitié insurmontable entre les cinéastes et l'administration une fois actée, une décision inévitable fut prise: il faudrait reconstituer en studio tout l'intérieur des prisons où avait séjourné Stroud. Les seuls extérieurs d'Alcatraz visibles dans le film seraient tournés de loin, à partir du bateau de croisière qui navigue autour de l'île, ou bien depuis la rive opposée. Tout le restant des scènes se verrait tourné sur les plateaux de la Columbia, à Los Angeles. Lancaster et Hecht dépensèrent ainsi 150.000\$ pour reconstruire les prisons dont ils avaient besoin. Les cellules se virent rebâties à l'identique, sans aucune entorse à la vérité ni modification destinée à accommoder l'éclairage, la prise de son ou les caméras. Il s'agissait donc d'espaces minuscules, où se déplacer serait très difficile et installer le matériel de tournage encore plus.

Les producteurs réunirent vite leur équipe. La mode d'alors était à l'embauche de réalisateurs du pays de Shakespeare: à Hollywood travaillaient une petite foule de cinéastes venus du Royaume-Uni. Hecht





et Lancaster n'avaient-ils pas eux-mêmes choisi l'Écossais Alexander Mackendrick pour filmer le scénario de Ernest Lehman et Clifford Odets, *Sweet Smell of Success (Le Grand Chantage)*? Le film, malgré sa qualité, était malheureusement devenu un échec très coûteux pour la compagnie de Lancaster, et cela avait quelque peu envenimé les choses. Le même Mackendrick, censé ensuite diriger *The Devil's Disciple (Au fil de l'épée)* d'après la pièce de George Bernard Shaw, s'était vu au bout de quelques semaines remplacé au pied levé par l'un de ses compatriotes, le Britannique Guy Hamilton. Il convient d'ajouter que Mackendrick lui-même avait déjà pris la place d'un autre réalisateur anglais, Anthony Asquith...

Le réalisateur choisi pour filmer les entrailles d'Alcatraz fut cette fois le très britannique Charles Crichton, une décision qui peut sembler curieuse. Crichton, grand praticien de la comédie anglaise dans le style des studios Ealing (*De l'or en barres*, *Tortillard pour Titfield*, etc.) n'avait pas le parcours d'un habitué des drames en intérieur ou des films noirs qui aurait en toute bonne logique convenu à ce récit.

Une fois le metteur en scène à bord, on embaucha le restant de l'équipe, à commencer par le directeur de la photo: le grand théoricien de l'éclairage expressionniste et des contrastes en noir et blanc John Alton, alias Jacob Altmann, chef opérateur qui avait forgé sa réputation en Europe et en Amérique du Sud avant de signer l'image magnifique d'une série de films noirs d'Anthony Mann, puis de collaborer avec le vétéran Allan Dwan sur plusieurs belles séries B pour la RKO. Avec Alton, Lancaster venait déjà de tourner *Elmer Gantry* sous la direction de Richard Brooks.

Ci-contre: en haut, Charles Crichton en 1953 sur le tournage de *Tortillard pour Titfield*; en bas, John Alton avec Ernest Borgnine et Burt Lancaster sur le tournage de *Elmer Gantry*.





De l'or en barres:
Charles Crichton,
Audrey Hepburn
et Alec Guinness en 1951
sur le tournage.



Leslie Caron et John Alton en 1951 sur le tournage d'*Un Américain à Paris*.



Un choix très judicieux de seconds rôles allait ajouter à la qualité du film : Thelma Ritter, parfaite pour le rôle de la mère de Stroud, dévouée mais si possessive qu'elle préférerait voir son fils en prison plutôt qu'auprès d'une autre femme ; Karl Malden, qui allait réussir, ô miracle ! à jouer presque sobrement le rôle du directeur Harvey Shoemaker, le Némésis de Stroud, personnage qui synthétisait plusieurs fonctionnaires pénitentiaires authentiques ; Neville Brand, étonnamment sobre et sensible dans le rôle du gardien compatissant Bull Ransom ; et Whit Bissell, Hugh Marlowe, Edmond O'Brien, tous très à l'aise dans leur rôle. Seul Telly Savalas, engagé pour interpréter Gomez, le voisin de cellule de Stroud à Leavenworth, allait en faire un peu trop, comme souvent dans son cas (sans oublier que le choix d'un Grec pour jouer un Mexicain avait de quoi faire sourire).

Notons pour l'anecdote que Lancaster et Savalas se lièrent d'amitié en 1960 sur le tournage du *Temps du châtiment* et restèrent proches toute leur vie durant, se retrouvant de nouveau par la suite dans *Les Chasseurs de Scalps* (1968) de Sidney Pollack, réalisateur découvert et encouragé par Lancaster. En 1980, Savalas devait revenir seul à Alcatraz pour y incarner Joe Cretzer, le brutal meneur de la révolte de 1946, dans un long téléfilm de Paul Krasny intitulé *Alcatraz: The Whole Story* qui retraçait les préparatifs de l'évasion ratée et la bataille qui s'ensuivit. Aux côtés de Savalas, c'était cette fois Art Carney qui endossait les traits de Robert Stroud.

Le tournage du *Prisonnier d'Alcatraz* débuta au mois de novembre 1960. Très vite, la méthode de travail de Crichton déplut à Lancaster. Crichton, cinéaste britannique de la vieille école, avait en effet une approche très différente de celle de sa vedette et n'aurait pas réussi

À gauche : Sidney Pollack et Burt Lancaster sur le tournage de *Chasseurs de scalps*.



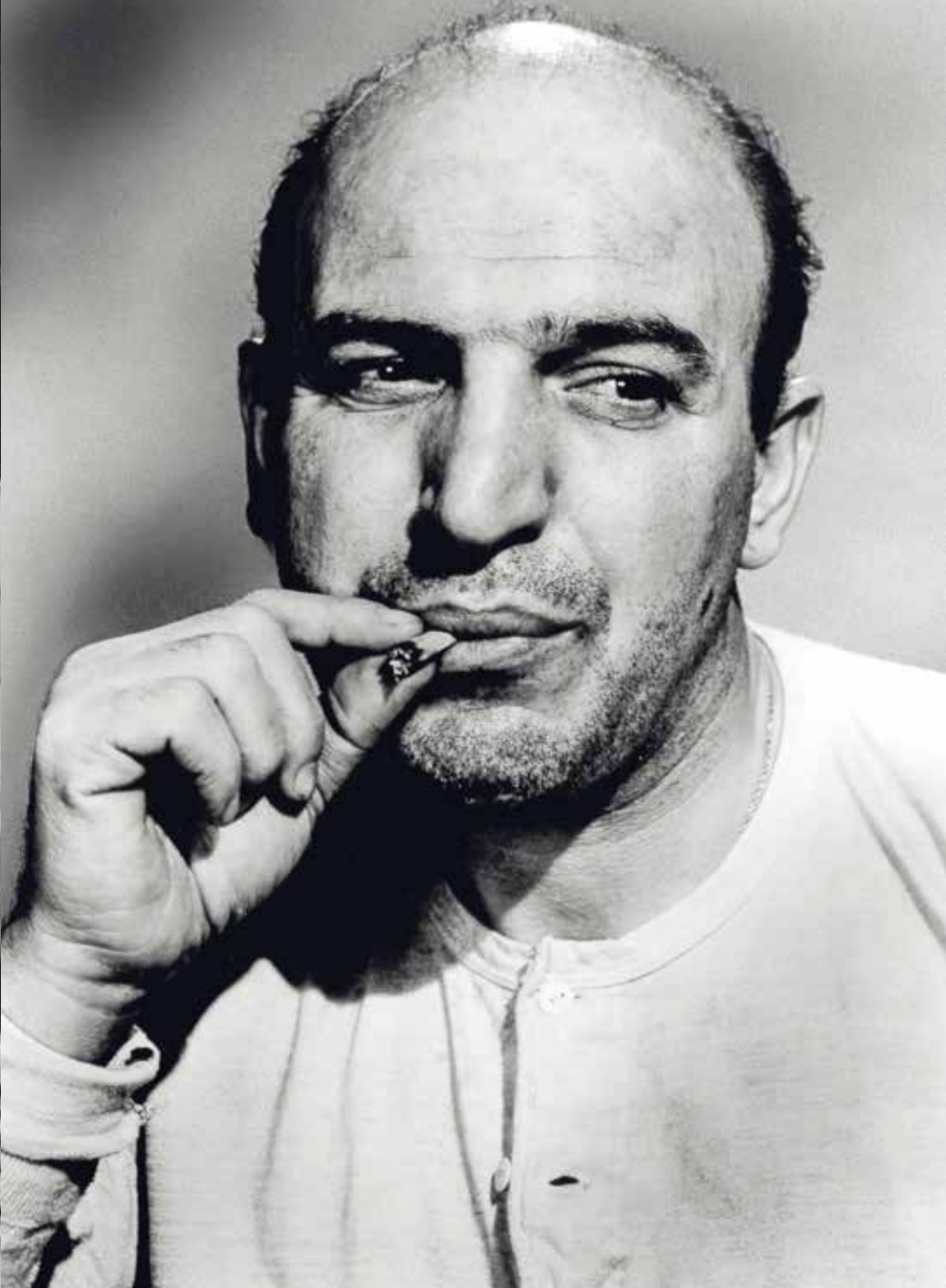
Thelma Ritter



Hugh Marlowe



Karl Malden



Telly Savalas



à trouver assez vite le ton juste pour ce film dramatique et réaliste à l'atmosphère assez noire. Cela lui valut d'être renvoyé par ses producteurs au bout d'une seule semaine. Harold Hecht suggéra alors à Lancaster de remplacer Crichton par John Frankenheimer.

La proposition avait de quoi surprendre l'acteur-producteur. L'année précédente, Lancaster avait plutôt mal vécu sa première collaboration avec le réalisateur sur *Le Temps du châtime* (*The Young Savages*). Pendant le tournage, les deux hommes s'étaient opposés, querellés, ou tenus à distance. Chacun ayant des idées bien arrêtées, leur travail commun n'avait rien eu d'harmonieux. Tous deux possédaient un caractère dominateur, pouvaient se montrer cruels et présentaient une assurance tirant parfois vers la mégalomanie (cela, du moins en apparence, car tous deux luttèrent en réalité constamment avec le doute et l'insécurité). Si un certain respect avait à la longue fini par s'installer entre les deux hommes, aucun n'avait trouvé l'expérience particulièrement plaisante. À tel point que Lancaster avait déclaré qu'il regrettait avoir tourné le film et ne retravaillerait plus avec Frankenheimer. Le réalisateur, de son côté, ne s'attendait pas non plus à retrouver un jour la star sur un de ses plateaux.

Il faut encore préciser que *Le Temps du châtime* avait déplu à Lancaster pour une raison bien différente. La gestion désastreuse du trio Hecht-Hill-Lancaster avait amené leur société de production née en 1954 à une situation financière catastrophique, par la faute d'une croissance trop rapide, de dépenses extravagantes, de dépassements de budget sur certains films et de projets inaboutis au développement coûteux. La compagnie, criblée de dettes, avait été obligée de cesser ses activités en février 1960, laissant sur le carreau tous les projets en cours. Tout ceci a été raconté ailleurs en d'autres termes et avec force détails, aussi

Ci-contre et pages suivantes: Burt Lancaster et John Frankenheimer sur le tournage du *Temps du châtime*, avec Shelley Winters, Telly Savalas et Edward Andrews.





on ne s'étendra pas davantage sur le sujet. Il reste que pour solder les dettes de la société, qui se montaient à six millions de dollars et dont il était personnellement responsable, Lancaster avait par force dû accepter de tourner pour la United Artists quatre films où on lui verserait un salaire très bas par rapport à son tarif habituel (185.000\$ par film), tout en ajoutant 1.500.000\$ au budget de chaque film, ces sommes venant rembourser progressivement le studio. *Le Temps du châtiement* avait été le premier de ces quatre films où Burt se retrouvait payé au rabais. *Le Prisonnier d'Alcatraz* serait le second.

Le Temps du châtiement, enquête naturaliste presque documentaire sur trois délinquants juvéniles (on aurait dit à l'époque « trois blousons noirs ») coupables du meurtre gratuit d'un jeune Latino aveugle dans les quartiers pauvres de Manhattan, donnait à Burt le rôle du procureur adjoint lucide et déterminé. Une nouvelle figure d'autorité, comme il en avait déjà beaucoup interprété au fil de sa carrière. Ce qui différenciait le film de nombre d'autres, c'était le travail de mise en scène saisissant de Frankenheimer. Car le récit, classique dans sa dramaturgie et son positionnement libéral à propos des jeunes délinquants, inspiré d'une histoire d'Evan Hunter (un autre alias du romancier Salvatore Lombino, plus connu sous le pseudonyme d'Ed McBain), gagnait une réelle dynamique par sa mise en image. L'originalité des cadrages de Frankenheimer animait chaque plan. Le réalisateur n'en était pourtant alors qu'à son deuxième film, après l'insatisfaisant *Mon père, cet étranger* (*The Young Stranger*) tourné en vingt-six jours en 1956. Frankenheimer, jeune prodige de la télévision en direct, avait détesté cette première expérience de cinéma, la trouvant beaucoup plus limitée et contraignante que son travail pour le petit écran. Il ne pensait pas refaire un film de sitôt, même si quelques années avaient passé depuis lors.



Ci-contre : le tournage de *The Young Stranger* avec les acteurs James MacArthur et Kim Hunter, le producteur Stuart Milliar et le scénariste Robert Dozier.



JOHN FRANKENHEIMER, TÊTE BRÛLÉE DE GÉNIE

C'était Edward Anhalt, lauréat de l'Oscar du meilleur scénario en 1950 pour *Panique dans la rue* d'Elia Kazan, qui avait le premier proposé d'engager le jeune vétéran du petit écran pour diriger *Le Temps du châtiement*. Anhalt avait retravaillé pour Hecht-Hill-Lancaster un scénario d'Evan Hunter, tiré d'une nouvelle de celui-ci. Mais à peine arrivé sur le film, Frankenheimer avait fait réécrire le script de Anhalt par un de ses scénaristes favoris, J.P. Miller, auteur du poignant *Jour du Vin et des Roses* que Frankenheimer avait réalisé pour *Playhouse 90* en 1958. Les deux auteurs partagèrent donc le crédit du scénario sans même avoir passé une heure à travailler ensemble. John Frankenheimer n'était pas du genre à prendre des gants avec les uns ou les autres lorsque la réussite d'un film en dépendait.



Né en 1930 à Long Island, le jeune réalisateur était un beau gosse hâlé à la coiffure soignée, un brin hâbleur, un brin trop sûr de lui et de son talent. Avec Sidney Lumet, dont il avait été l'assistant sur la série *You Are There*, où l'on reconstituait de grands événements historiques, avec Martin Ritt et Franklin Schaffner, et dans une moindre mesure George Roy Hill, Robert Mulligan et Ralph Nelson, c'était l'un des plus brillants réalisateurs de TV apparus vers les débuts des dramatiques en direct. Depuis sa première mise en scène à l'âge de 24 ans, on ne comptait plus ses téléfilms à succès : il en tournait au moins un par mois, au sein des séries les plus prestigieuses comme *Studio One* ou *Playhouse 90*. Là, au fil de dizaines d'heures de télévision, il avait dirigé et côtoyé les meilleurs talents qui conféraient toute sa vitalité à la TV américaine, alors dans son âge d'or, tels Paul Newman et Joanne Woodward, Rod Serling, William Shatner et bien d'autres. Frankenheimer, bosseur

Ci-contre: John Frankenheimer sur le tournage du *Train*, en compagnie de sa femme, l'actrice Evans Evans, et de Burt Lancaster.



Sur le tournage de *All Falls Down* avec Warren Beatty, Brandon de Wilde et le dramaturge William Inge.



Frankenheimer entouré de Evans Evans, Natalie Wood, Warren Beatty, Angie Dickinson et l'Aga Khan lors du Festival de Cannes 1962.



acharné au tempérament extraverti et quelque peu arrogant, aimait les belles femmes, les voitures de sport rapides, et le travail bien fait.

Sa marque de fabrique, visible de manière éclatante dans *Le Temps du châtiement* puis dans *Le Prisonnier d'Alcatraz*: une caméra très mobile, placée souvent très haut ou à même le sol, avec des compositions prises en longue focale, inspirées des cadrages d'Orson Welles, offrant une profondeur de champ presque illimitée. Personnages tout près de la caméra à l'avant-plan, éléments au loin à l'arrière-plan, le tout aussi clair et net qu'un paysage sous le soleil. Des plans très larges, jamais plats, toujours chargés de relief et de perspective, fortement éclairés et contrastés, ce qui amenait immanquablement de la vie sur l'écran et créait une relation de proximité avec le spectateur. Une technique apprise de Lumet, perfectionnée sur de nombreux épisodes hebdomadaires de *Climax* et *Danger* et parfaitement maîtrisée, à tel point qu'un concours de mise en scène pouvait parfois opposer l'élève et son mentor...



Frankenheimer n'avait dans sa prime jeunesse pas de but précis, hormis un amour certain pour le tennis et l'aviation. Il avait d'ailleurs un temps songé à devenir joueur de tennis professionnel, car il excellait dans ce sport, mais, à une époque où les grands tournois se comptaient sur les doigts d'une main, il savait qu'il se retrouverait à donner des leçons aux jeunes gens fortunés du Country Club local. Puis, entré sous les drapeaux au service cinématographique de l'U.S. Air Force où il avait eu l'occasion de réaliser deux documentaires, il s'était découvert une vocation pour le cinéma, et surtout un talent considérable pour le maniement de la caméra, le cadre et la composition. Une fois démobilisé, il avait décidé de monter à New York pour y tenter sa chance, s'était quelque temps essayé au métier d'acteur, puis avait décroché au bagout

Ci-contre: en haut, Laurence Harvey dans *Un Crime dans la tête*; en bas, Rock Hudson dans *Seconds*.



Frankenheimer sur le tournage
de *Seconds* avec Rock Hudson.



Avec le directeur de la photographie James Wong Howe.



Avec Dana Wynter en 1957 (*Winter Dreams, Playhouse 90*).



John Frankenheimer avec Maria Schell et Jason Robbards (*Pour qui sonne le glas*).

un poste d'assistant-réalisateur chez CBS, où il s'occupa d'abord de la météo et des informations, puis devint l'assistant de Sidney Lumet.

Bientôt, Frankenheimer accéda à son tour à la mise en scène. Il commença au début des années 1950 par réaliser des épisodes de la série à suspense *Danger*. Le producteur Martin Manulis l'embaucha ensuite comme réalisateur sur *Climax!*, série dramatique d'une heure en direct. En 1954, Manulis était entré chez CBS pour y produire *Playhouse 90* et avait embarqué le jeune réalisateur avec lui. Au cours des années suivantes, Frankenheimer avait eu l'occasion de diriger 140 dramatiques en direct dans les séries en vue du moment : les déjà citées *Studio One* et *Playhouse 90* pour CBS, *Ford Startime*, *Sunday Showcase* et *Kraft Television Theatre* pour NBC. Il avait mis en scène des productions remarquées, comme *Forbidden Area*, *Days of Wine and Roses*, *The Browning Version* et *Turn of the Screw*, qui avait marqué les débuts à la télévision d'Ingrid Bergman. La version de Frankenheimer de *Pour qui sonne le glas* d'Hemingway en mars 1959, fut l'une des premières dramatiques présentées en deux parties, avec un budget de 400.000\$ qui en fit la production TV la plus chère de l'époque.

John Frankenheimer était ainsi devenu en quelques années l'un des réalisateurs les plus en vogue de la télévision américaine. À cette période, David O. Selznick, le célèbre producteur de *Rebecca* et d'*Autant en emporte le vent*, avait pris l'habitude d'inviter Frankenheimer chaque semaine et de faire projeter dans la salle de cinéma de sa villa chacun de ses épisodes de *Playhouse 90*. Au terme d'une de ces séances, le producteur avait dit au jeune homme qu'il était temps pour lui de s'attaquer au grand écran. Cherchant dans la mise en scène la sensation de se dépasser, d'accomplir quelque chose d'extraordinaire, Frankenheimer avait vécu intensément ses



Ci-contre et pages suivantes : Ingrid Bergman sur le tournage de *Turn of the Screw*.



années de télévision, investissant toute son énergie dans chaque tournage. L'adrénaline de la fiction en direct, le côté spontané, rapide et périlleux de l'exercice, lui avait permis de travailler dans un environnement idéal à ses yeux. En revanche, le cinéma, avec sa lenteur et sa lourdeur, lui avait paru au départ bien moins désirable. Sa première expérience sur ce terrain ne lui avait apporté que frustration et insatisfaction.

Aussi, après sa première tentative, Frankenheimer s'en était-il retourné avec joie à son médium d'origine. Il ne souhaitait rien d'autre que poursuivre sa carrière à la télévision, mais, dans ces dernières années cinquante, l'époque des dramatiques en direct touchait déjà à sa fin. Frankenheimer avait trente ans et il sentait que les temps changeaient. Et puis, il était difficile de refuser de diriger un film pour Burt Lancaster. Après mûre réflexion, le réalisateur se laissa persuader que le moment de son retour au grand écran était venu et accepta la proposition de Hecht. Ainsi naquit en 1960 sa première collaboration avec Lancaster, *Le Temps du châtiment*.

Selon le scénariste J.P. Miller, Frankenheimer était « un génie auto-proclamé qui exsudait la confiance en soi par tous les pores. Une part de l'arrogance de Frankenheimer n'était qu'une façade destinée à masquer une insécurité profondément ancrée en lui. » Lancaster non plus ne manquait pas d'assurance... Ces deux tempéraments ne pouvaient que faire des étincelles. Burt reconnut plus tard qu'une part de leurs difficultés venait de sa propre réticence à tourner ce film. Mais au fil des trente-cinq jours de tournage dans les rues de New York, il se ravisa au sujet de Frankenheimer. « Je me suis tout d'un coup rendu compte que cet homme était vraiment très doué, » raconta-t-il plus tard. Une fois la vedette devenue plus attentive au travail du réalisateur, les choses se





passèrent mieux. Frankenheimer apprécia le professionnalisme de Burt, qui était l'un des seuls acteurs à véritablement connaître le métier de producteur. « Je trouve très facile de travailler avec lui », disait-il. Burt aurait-il réussi au bout du compte à dominer le bouillant jeune cinéaste ? « C'est un réalisateur merveilleux, vraiment merveilleux. Et il fait toujours exactement ce que je dis », aurait-il déclaré un jour. Mais on peut douter de cette affirmation. J.P. Miller témoigne encore : « De toute évidence, le réalisateur accordera de l'importance à ce que Burt aura à dire, mais je peux vous assurer que dans la manière de tourner les scènes et pour la direction d'acteurs, c'était John qui prenait les décisions. »

Une fois ce film terminé, chacun pensait ne plus jamais revoir l'autre. Le destin en décida autrement, puisque quatre autres aventures de cinéma allaient réunir Lancaster et Frankenheimer et que ce dernier deviendrait, au bout du compte, le réalisateur avec qui la star tournerait le plus grand nombre de films. La défiance de leur première expérience se transforma en une confiance réciproque, chacun sachant que l'autre donnerait le meilleur de lui-même dans le travail commun. Des films du tandem, deux au moins peuvent se voir qualifier de chefs-d'œuvre ; au premier rang de ceux-ci, on peut facilement placer *Le Prisonnier d'Alcatraz*.

La version des *Neiges du Kilimandjaro* mise en scène par Frankenheimer et interprétée par Robert Ryan, diffusée en direct sur CBS le 25 mars 1960, avait constitué un tour de force de la part du réalisateur et de sa vedette, alors à sa première expérience de télévision *live*. Le protagoniste de Hemingway, Harry Street, atteint par la gangrène, y délirait, étendu sur un lit de camp en pleine jungle africaine, et revoyait des images de son passé à Paris et à New York. Le direct interdisant



Frankheimer avec le pilote automobile Jack Brabham durant le tournage de *Grand Prix* en 1966 sur le circuit de Monza.



Avec Gene Hackman sur le tournage de *French Connection II*.

tout changement de plateau, Frankenheimer avait imaginé une solution ingénieuse et placé une caméra au bout du lit sur lequel gisait Ryan. Ce lit était monté sur une plateforme mobile capable de pivoter à 180 degrés. Les décors, eux, avaient été peints sur de gigantesques feuilles de papier que l'on pouvait tirer et retirer comme des rideaux. Pour quitter le décor de jungle et passer dans les flashbacks, la caméra s'approchait au plus près du visage de Ryan, le lit pivotait, et lorsque la caméra reculait, on découvrait un nouveau décor derrière le comédien. Menées à un train d'enfer, les répétitions avaient été chaotiques et l'exercice s'annonçait périlleux et risqué, mais grâce à la précision métronomique des plans méticuleusement préparés par Frankenheimer, le résultat fut rien moins que sensationnel.

L'un des téléspectateurs qui avait vu cette dramatique était Harold Hecht. Très impressionné par ce travail, Hecht avait voulu que Frankenheimer réalise *Le Temps du châtiment*. Cette fois encore, ce fut son idée d'inciter Burt à le choisir pour reprendre le *Prisonnier* à la place de Crichton. « J'y ai réfléchi un bon moment, » se rappelait Lancaster, « et je me suis dit, 'Tu sais, même si on a eu des difficultés et des différences d'opinion, c'est le type idéal pour faire un film comme celui-ci.' Parce qu'il fallait quelqu'un qui soit capable de lui apporter une dose énorme d'enthousiasme et d'excitation. Et à coup sûr, John était très doué pour ça. »

Frankenheimer, pour sa part, ne semble pas avoir hésité longtemps avant d'accepter le défi. Il faut dire qu'il avait eu lui-même, quelques années plus tôt, le projet de filmer l'histoire de Stroud dans *Playhouse 90*. Mais comme les autres fois, le refus de coopérer du Bureau des Prisons avait découragé CBS et le réalisateur. « Je ne sais pas ce qui a pu me passer







par la tête, racontait-il en 1969, quand je me suis imaginé que je pourrais réaliser ce truc en direct à la télévision, parce que tourner avec des oiseaux, c'est très, très difficile.»

L'arrivée de John Frankenheimer entraîna un autre changement d'importance: le chef opérateur John Alton fut à son tour renvoyé au seizième jour de tournage et remplacé par Burnett Guffey, vétéran chevronné du film noir. Guffey avait signé l'image de nombreux classiques du genre comme *Ici Brigade criminelle*, *Plus dure sera la chute*, *Les Ruelles du malheur*, *Le Violent* ou *La nuit tombe*. Et il avait déjà à son actif la photo de *Tant qu'il y aura des hommes* de Fred Zinnemann, le film qui avait valu à Lancaster sa première nomination à l'Oscar du meilleur acteur et son premier très grand succès public. C'était donc à lui qu'allait incomber la tâche délicate de déplacer les caméras dans le décor étriqué des cellules où se déroule la majeure partie du récit. Sa photographie en noir et blanc reste comme l'un des points forts du film.

Frankenheimer, lui, ne se sentirait pas complètement à l'aise sur ce tournage, cette fois encore. D'après le réalisateur, Harold Hecht, Guy Trosper et Burt Lancaster se mêlaient de tout et intervenaient sans cesse sur les orientations du récit et même sur la mise en scène. Ce que confirme Karl Malden, selon qui toutes les décisions finales sur le plateau revenaient à la star. «Guy (Trosper) travaillait pour Burt. Frankenheimer travaillait pour Burt. Et on ne voyait jamais Hecht.» Kirk Douglas, lui, raconte une anecdote qui semble aller dans le même sens. Lors d'un désaccord au sujet du placement de la caméra, Lancaster aurait soulevé du sol le réalisateur et l'aurait emmené de l'autre côté de la pièce, pour ensuite le reposer par terre et déclarer: «C'est *ici* qu'on mettra la caméra!»

Ci-contre et pages suivantes: Lancaster retrouve Frankenheimer sur *Sept jours en mai*, avec Kirk Douglas et Edmond O'Brien.





En vérité, Lancaster s'était tellement investi dans le film et dans son personnage qu'il essayait vraisemblablement de tout contrôler dans le processus de création. Trooper et lui parlaient chaque soir réécrire en toute hâte les scènes qui se tourneraient le lendemain. Cette méthode exaspérait au plus haut point Malden, qui un jour quitta le plateau et s'enferma deux heures dans sa caravane au prétexte d'apprendre la nouvelle version des scènes de la journée. Mais l'agacement de Malden, et la brouille avec Lancaster qui s'ensuivit, donnèrent un supplément de véracité à la relation conflictuelle entre Stroud et Shoemaker. « Ça nous a apporté la tension dont on avait besoin », commente l'acteur. De plus, Malden ne partageait pas la conviction de Lancaster sur l'injustice du sort de Stroud. « Je pensais qu'il avait reçu le traitement qu'il méritait, et Burt s'était mis en tête de se battre pour qu'on le libère. Sans vraiment nous en rendre compte, nous étions chacun dans notre rôle. »

Lancaster s'était laissé envahir par Stroud à tel point qu'il s'identifiait totalement à lui. Il finit même par demander à Frankenheimer de ne jamais le filmer en train de pleurer, lorsque cela lui arrivait. « Un des problèmes que peut rencontrer un acteur, et c'est l'un des plus dangereux, c'est de se trouver si absorbé par un rôle qu'on perd tout contrôle de ce qu'on fait. Avec *Le Prisonnier d'Alcatraz*, je ne pouvais pas m'arrêter de pleurer pendant tout le film. Par exemple, s'il y avait une phrase de dialogue où quelqu'un disait, 'Désolé Stroud, votre appel a été refusé encore une fois', je fondais en larmes. »

Le 27 janvier 1961, au cours du tournage du *Prisonnier*, Lancaster reçut une visite sur le plateau : celle de James, son frère aîné. Alors âgé de cinquante ans, James appartenait à la police de New York, dont il était un officier respecté, plusieurs fois décoré pour ses mérites. Tandis que Burt se









préparait à tourner une scène, James s'effondra soudain, victime d'une crise cardiaque foudroyante. Son décès survint presque aussitôt, une véritable tragédie pour Lancaster. Techniciens et comédiens furent congédiés pour la journée et le tournage s'interrompit.

Le 14 février, Lancaster prit congé de l'équipe du film, obligé de s'absenter pour rejoindre la production de Stanley Kramer, *Jugement à Nuremberg*. Dans ce film, il avait accepté de tenir le rôle d'un des principaux accusés du procès, le juge allemand Ernst Janning, après avoir refusé celui du procureur américain finalement tenu par Richard Widmark. Le 5 avril, après huit semaines passées sur les bancs du tribunal, Lancaster quitta les studios Universal pour retrouver sa cellule à la Columbia et reprendre le travail sur le *Prisonnier*.

Au cours des deux mois passés par Burt sur le tournage du film de Kramer, Frankenheimer avait effectué un premier montage du film, qui atteignait la durée très excessive de presque quatre heures et demie. Selon Frankenheimer, le scénario, beaucoup trop bavard, était complètement déséquilibré. Les oiseaux de Stroud n'entraient en scène qu'au bout d'une heure. Frankenheimer voulait accélérer les choses pour amener l'action aussi vite que possible. (Il agirait d'ailleurs de même dans sa collaboration suivante avec Lancaster, *Le Train*, film qu'il reprit après l'éviction d'Arthur Penn renvoyé pour différences d'opinion avec la star : à peine arrivé sur le plateau, Frankenheimer ferait réécrire entièrement la première moitié du film pour que les scènes d'action arrivent beaucoup plus tôt.)

Pour réduire le métrage, tout le début du film se vit donc réécrit. Dès le retour de Burt, Frankenheimer tourna les nouvelles versions

Ci-contre: Burt Lancaster incarne le juge allemand Ernst Janning dans *Jugement à Nuremberg*. Pages suivantes: *Le Train* avec Jeanne Moreau et Michel Simon.



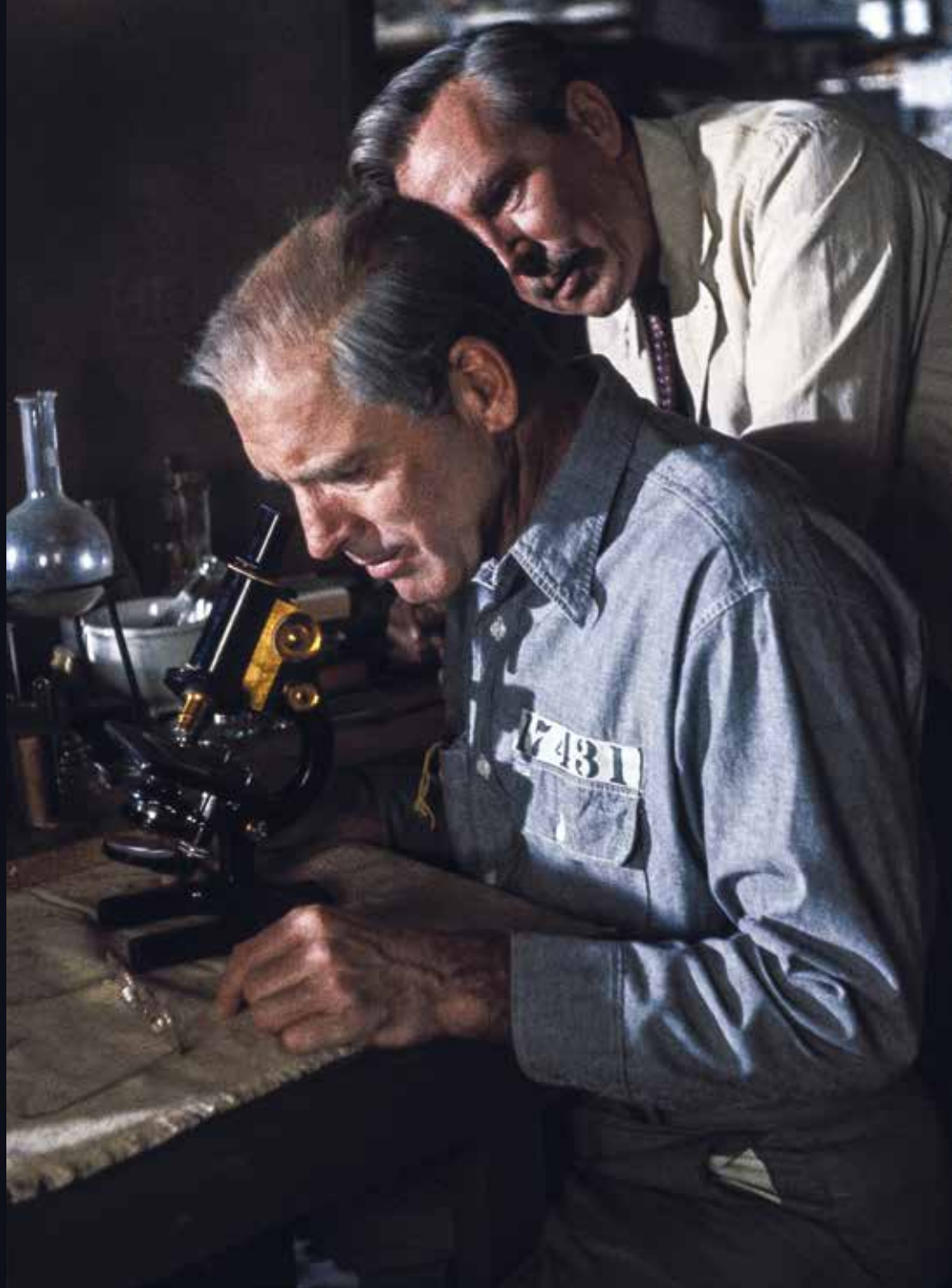




de ces séquences. Ce ne fut pas chose facile, car il s'agissait surtout de moments où les oiseaux de Stroud prennent une place importante. Et comme l'a dit Frankenheimer, «c'est vraiment dur de diriger des oiseaux». Les canaris du film, prêtés par l'éleveur Harold Sodaman, ancien président de l'exposition nationale d'ornithologie américaine et juge de nombreux concours aviaires, ne se montrèrent guère faciles à contrôler. Quant aux hirondelles, il fallut en utiliser plus de vingt-cinq pour réussir à mettre en boîte les scènes où Stroud recueille son tout premier oiseau. L'entraîneur des volatiles dut faire preuve d'ingéniosité, enlevant quelques plumes à certains pour les empêcher de s'envoler, distribuant à Lancaster des graines que l'acteur devait déposer au creux de sa main ou sur son épaule pour attirer les canaris et leur faire exécuter les mouvements espérés. Parfois, le truc marchait, mais à d'autres moments, les choses ne se déroulaient pas si simplement. Parfois, raconte Frankenheimer: «Burt restait planté là avec ses graines pour oiseaux dans la main et nous, on avait trois cents mètres de pellicule dans la caméra, on lançait le moteur, et cinq minutes s'écoulaient, six minutes, sept minutes, sans qu'il ne se passe rien. Il restait planté là et il disait, 'Quand diable ce foutu piaf va-t-il se décider à bouger?' et là, boum, l'oiseau arrivait.» La séquence la plus pénible, raconte Lancaster, fut celle où les canaris de Stroud tombaient malade et mouraient les uns après les autres. Lorsqu'un des canaris devait tomber de son perchoir, il n'y avait pas d'autre solution que d'en appeler à un autre des oiseleurs, que Burt avait surnommé «le Eichmann du monde aviaire». Le bourreau arrivait, versait du fluide pour briquet dans la gorge de l'infortuné volatile et celui-ci trépassait illico.

Ces nombreuses difficultés n'empêchèrent pas l'équipe de terminer le tournage dans de bonnes conditions. Grâce aux modifications

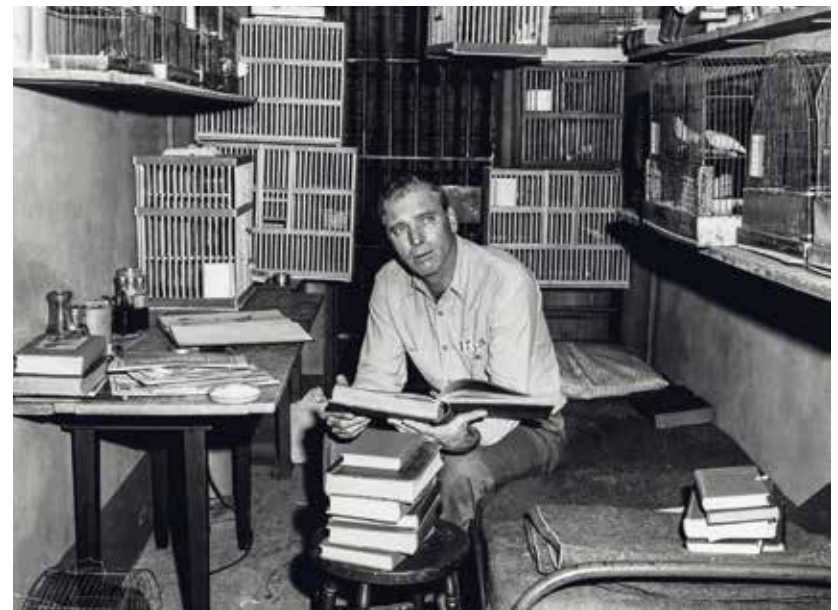




effectuées par Frankenheimer et à la réécriture du scénario, le montage final du *Prisonnier d'Alcatraz* tombait désormais à une durée acceptable, en dessous de la barre des 2h30. C'était une œuvre longue mais passionnante, bouleversante par moments. Le film, mené de main de maître par Frankenheimer, atteignait pleinement son but : il réussissait à susciter la compassion envers Stroud grâce à l'interprétation subtile de Lancaster et à une progression dramatique très bien conçue. Ses 2h28 s'écoulaient sans que l'intérêt baisse une seconde, car les trouvailles astucieuses y abondaient. Notons par exemple l'admirable mise en scène du parallèle entre les détenus et les oiseaux en cage, révélé de façon mémorable dans les scènes où Stroud s'évertue, au prix d'énormes efforts et d'une ingéniosité incroyable, à fabriquer des cages parfaites pour y placer ses volatiles alors que lui-même est le prisonnier d'une cage construite par d'autres.

Autre petit morceau de bravoure, la scène d'ivresse, où l'on s'aperçoit que Stroud a la possibilité et (sans doute) l'habitude d'utiliser les alambics dont il dispose pour fabriquer de l'alcool et pas seulement des potions destinées à ses oiseaux. Par les angles et mouvements de caméra exagérés, Frankenheimer crée le vertige et accentue la sensation de malaise et d'inquiétude que provoque la scène. On sent à nouveau percer ici la nature instable de Stroud, l'imprévisibilité de ses actes, à tel point qu'on redoute à chaque seconde un nouveau dérapage, une nouvelle explosion de violence. Le moment où Stroud libère ses canaris, les chassant de leurs cages, reste comme l'un des plus forts du film.

Enfin, citons la scène de la tentative d'évasion manquée peu avant la fin du film, qui rappelle le final électrisant et mémorable des *Démons de la liberté* de Dassin, autre film qui s'inspirait de la bataille d'Alcatraz, un an





Les Démons de la liberté



après les faits. Difficile de dire laquelle de ces deux mises en scènes d'un événement similaire est la plus efficace. La caméra de Frankenheimer fait à nouveau preuve ici d'une virtuosité diabolique. Les plans décadrés, aux diagonales puissantes, accompagnent idéalement ce moment de folie où tout bascule alors que le chaos et la violence extrême envahissent l'espace géométrique si proprement agencé des couloirs bordés de cellules. Aux lignes horizontales et verticales bien nettes qui délimitent d'ordinaire l'espace des détenus viennent se substituer des ombres longues, des perspectives plongeantes, des zones d'obscurité, pour finir dans l'explosion de bombes lacrymogènes dont la fumée opaque envahit tout. En quelques secondes, la vie bien ordonnée des prisonniers a cédé la place au chaos et à la mort.

LE PRISONNIER PREND SON ENVOL

Le 17 avril 1961, alors qu'approchait la fin du tournage du *Prisonnier d'Alcatraz*, la cérémonie annuelle des Oscars eut lieu. Burt Lancaster avait reçu une nomination au titre de meilleur acteur pour sa prestation explosive dans *Elmer Gantry*, le charlatan de Richard Brooks, tout comme sa partenaire Shirley Jones, le scénario de Brooks et le film lui-même. Lancaster touchait alors au sommet de sa popularité; trois mois plus tard, il serait pour la première fois nommé star numéro un du box-office par l'association des distributeurs américains. Pour autant, il aurait été bien difficile ce soir-là de présager de ses chances de remporter la statuette. En face de lui, la liste des autres nominés impressionnait : Laurence Olivier pour *Le Cabotin*, Spencer Tracy pour *Procès de singe*, Jack Lemmon pour *La Garçonnière* et Trevor Howard pour *Amants et Fils*.





Lancaster avec Shirley Jones
dans *Elmer Gantry*.



Lors de la cérémonie des Oscars
avec Elizabeth Taylor.



Au moment où Greer Garson annonça la victoire de Burt, ajoutant que celle-ci était « grandement méritée », la satisfaction de l'assistance fut palpable. Le gamin pauvre du quartier de East Harlem, l'acrobate de cirque arrivé au cinéma à l'âge mûr de trente-trois ans, le comédien autodidacte, voyait toute la profession récompenser ses efforts. Il avait à présent quarante-sept ans et atteignait le zénith de sa carrière. « Je souhaite remercier tous ceux qui ont voté pour moi. Je souhaite même remercier tous ceux qui n'ont pas voté pour moi », déclara-t-il en gratifiant les personnes présentes de son sourire éclatant.

L'année 1962 allait emmener Lancaster en Italie pour y tourner *Le Guépard* de Luchino Visconti, une rencontre et un rôle qui marquèrent un tournant dans sa carrière et l'incitèrent par la suite à rechercher davantage de rôles de nature « artistique » plutôt que commerciale. Avant de quitter les États-Unis pour l'Europe, puisqu'il ne pourrait accompagner la sortie du film prévue pour le mois de mai, Burt, entouré de Thomas Gaddis et de Stanley Furman, le principal avocat de Stroud, assura une tournée de promotion avancée à San Francisco, New York, Chicago et Washington destinée à annoncer *Le Prisonnier d'Alcatraz* et à présenter la cause de Stroud. Lancaster défendit avec conviction l'idée qu'il fallait gracier Stroud au plus vite et lui rendre sa liberté. Une projection fut organisée peu après à Washington pour les élus qui souhaitaient voir le film. « L'homme aux oiseaux doit-il quitter sa cage ? » titrait le *Washington Daily News* le 27 avril 1962. La persévérance de Lancaster et plus encore celle de Gaddis portait ses fruits dans la conscience collective.

Au milieu du mois de juillet, le *Prisonnier* sortit aux États-Unis et rencontra la faveur du public et de la majorité des critiques, même si

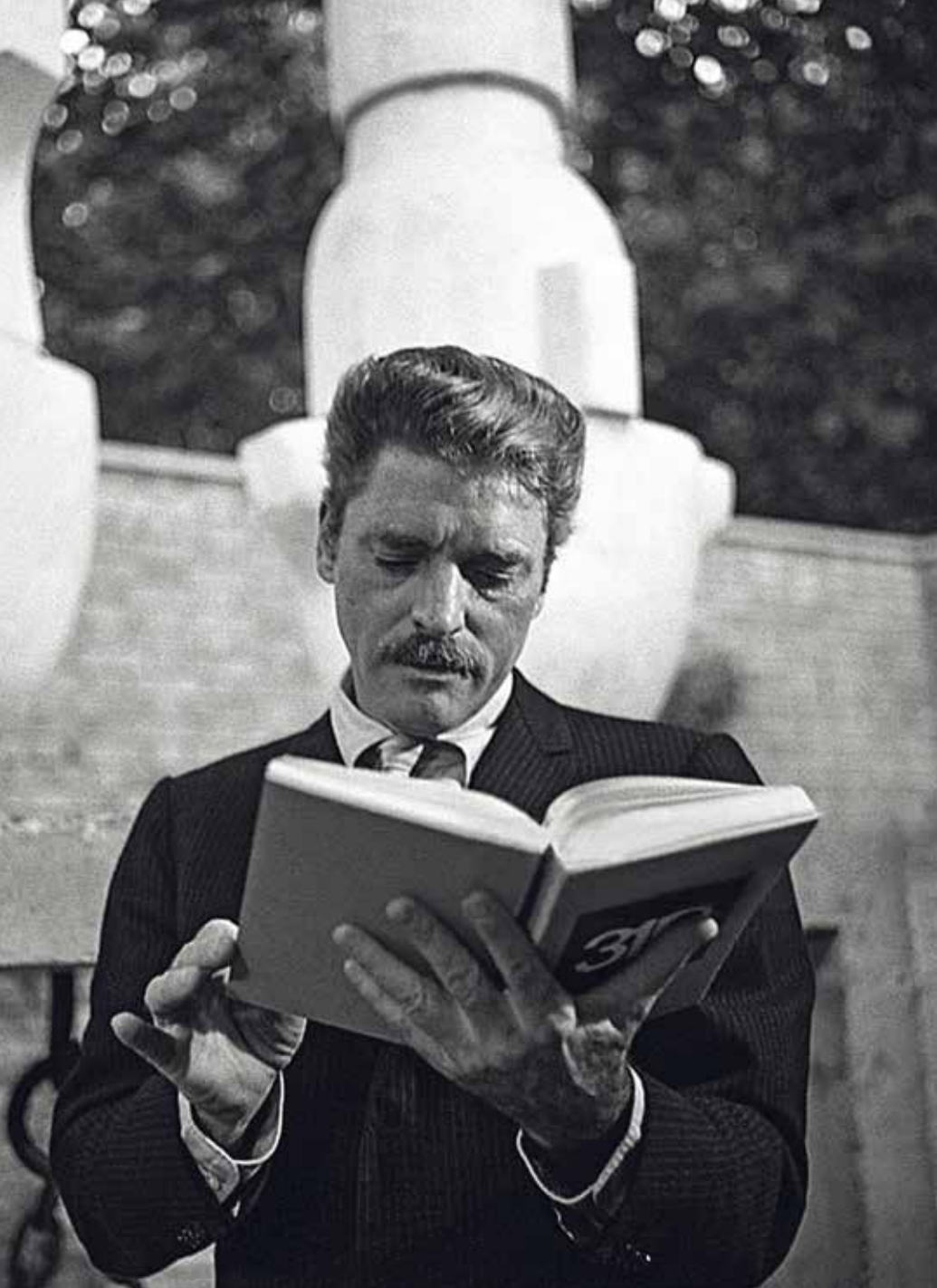
À gauche: Luchino Visconti et Burt Lancaster sur le tournage du *Guépard*.

certains trouvaient le film un peu trop long et un peu moins fort dans sa seconde partie, après le départ de Stroud pour Alcatraz. *Variety* le qualifia même de « meilleur film de prison jamais tourné » et prédit la nomination à l'Oscar de Burt. La prestation de Lancaster, en effet, faisait l'unanimité dans la presse. Pour le *Herald Tribune*, le rôle n'avait rien de facile, mais « une grande part de l'impression d'une force de caractère réprimée que communique le film vient de l'interprétation de Lancaster ». *Time* écrivait que l'acteur jouait « avec une retenue constante qui ne masque jamais la conviction profonde que Stroud ne devrait pas rester en prison ». Et le *New York Times* précisait que « si Lancaster est le roi virtuel du monde qui l'entoure dans cette saga, il y apporte néanmoins une performance exceptionnelle marquée par une retenue, une vitalité et une honnêteté qui en font l'un de ses meilleurs rôles ». En vérité, à l'opposé du bouillant, truculent et vaniteux Elmer Gantry, le rôle représentait de façon frappante l'autre face de Lancaster : un homme secret, cérébral et calculateur, qui gardait ses émotions sous contrôle, ne se dévoilant presque jamais.

C'est en Italie, au festival de Venise, que Burt Lancaster assista le 5 septembre 1962 à sa première projection en public du film. Il y remporta le Prix d'interprétation masculine tandis que le film, passé de peu à côté du Lion d'Or, recevait le Prix San Giorgio.

La conséquence la plus remarquable du succès du film et de la qualité de la prestation de Lancaster ne se fit pas attendre. L'opinion se passionna pour le cas du détenu 594 et prit fait et cause pour Stroud avec une ferveur décuplée. Le Comité de Gaddis saisit l'occasion pour installer à la va-vite devant nombre de cinémas qui jouaient *Le Prisonnier d'Alcatraz* des tables où l'on pouvait signer une pétition en sa faveur. Des dizaines de milliers de spectateurs, cent mille au total





Burt Lancaster au Festival de Venise en 1962.



peut-être, impressionnés par la performance de Burt et l'injustice du traitement infligé à Stroud, apposèrent ainsi leur signature au bas de ces pétitions. Le paroxysme de l'enthousiasme pour la cause de Stroud fut atteint cet automne-là, attisé par Tom Gaddis dont la prose toujours plus lyrique montait sans cesse en puissance sur l'échelle de l'hystérie. «Un homme à l'endurance de fer, dont le vœu le plus cher reste de regagner sa liberté», écrivait-il dans le bulletin du Comité de soutien. Ledit Comité en appelait d'un même pas à la générosité du public pour créer une «Fondation Robert Stroud en faveur de la Recherche». «Si nous agissons tous ensemble, Stroud sera libre cette année!» promettait encore le bulletin du Comité du mois de juin 1962. Tout cela ne reflétait en rien la réalité, puisqu'un peu plus tôt, en avril, après un nouvel examen du dossier de Stroud, le procureur général Robert Kennedy avait clairement exclu toute possibilité de commuer sa peine. Mais cela, le public n'en savait rien et les appels à la clémence lancés au nouveau président Kennedy et aux députés continuaient de pleuvoir. L'histoire réelle de Stroud disparaissait sous la légende que le prisonnier, par l'entremise de Gaddis, avait lui-même contribué à forger.



Au mois de février 1963, grâce à une permission spéciale du Bureau des Prisons, Lancaster rencontra finalement l'homme qu'il avait incarné pendant des mois. Robert Franklin Stroud apparut à Lancaster comme un individu «très intéressant et doué d'une grande intelligence», mais aussi «un type très endurci qui possède un très sale caractère, et ne s'en cache pas du tout».

Le *Prisonnier* valut à Burt sa troisième nomination aux Oscars, mais il aurait été difficile de le récompenser à nouveau deux ans seulement après sa victoire pour *Elmer Gantry*. Ce fut donc Gregory Peck qui gagna le titre de meilleur acteur pour *Du silence et des ombres*





de Robert Mulligan, un autre réalisateur de télévision passé au grand écran. Thelma Ritter et Telly Savalas se virent eux aussi nommés pour l'Oscar du meilleur second rôle, et Burnett Guffey pour la meilleure photographie en noir et blanc. De son côté, John Frankenheimer apparut dans les listes de 1963 des Laurel Awards et du Director's Guild Award, non seulement pour le *Prisonnier* mais aussi pour *Un crime dans la tête*, autre film très populaire qu'il avait tourné la même année. Le scénariste Guy Trosper eut moins de chance : il ne reçut aucune nomination aux Oscars pour son travail et décéda la même année d'une crise cardiaque, à l'âge de 52 ans seulement, le 19 décembre 1963.

Robert Stroud quitta Alcatraz à la fin de juillet 1959 pour rejoindre le centre médical de détention des prisonniers fédéraux à Springfield, Missouri. Il y mourut à peine plus d'un an après la sortie du film, le 21 novembre 1963, au terme de 54 années d'emprisonnement ininterrompu. Jamais on ne l'avait autorisé à voir le film qui retraçait sa vie.

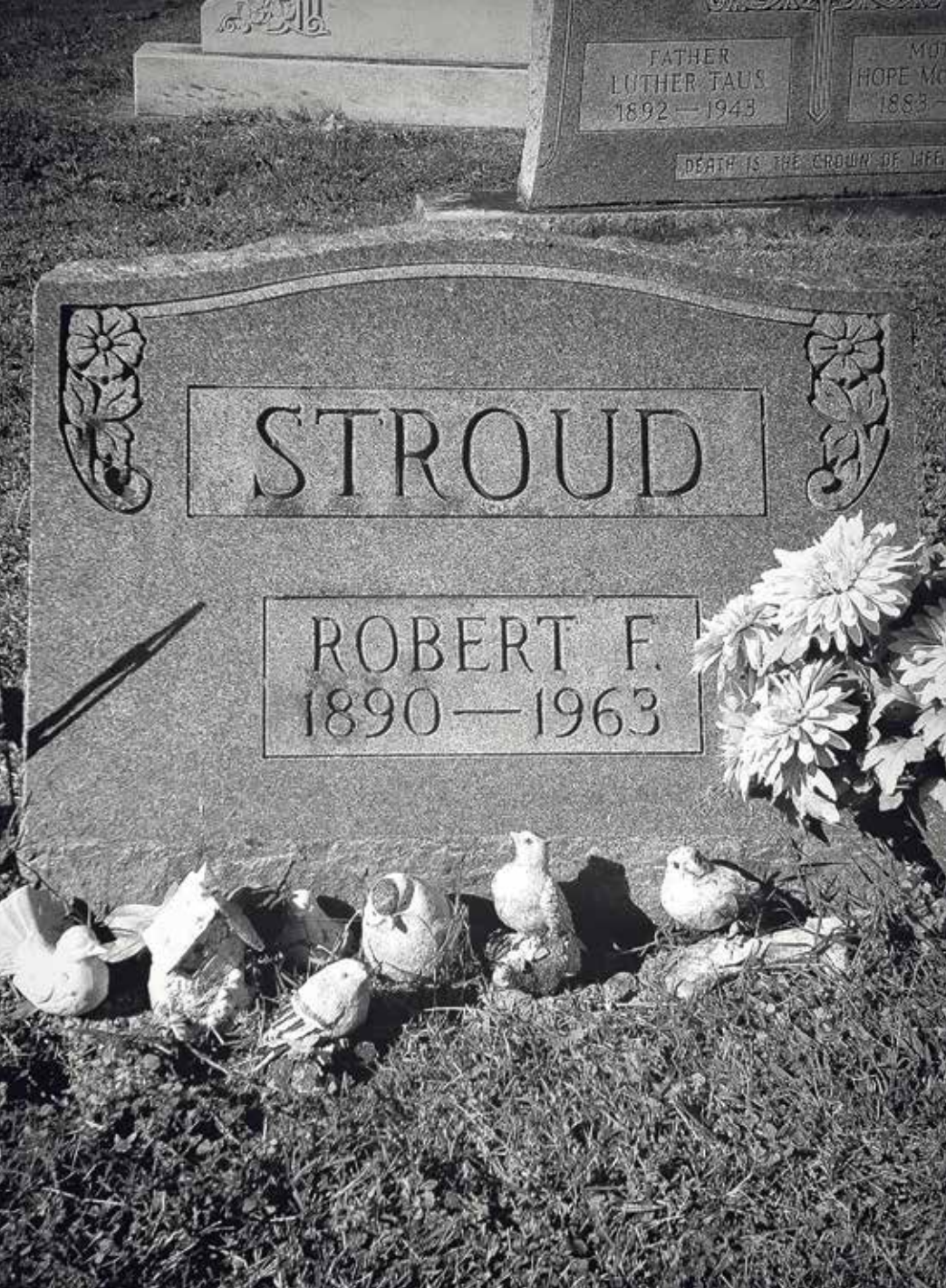


La nouvelle de sa mort dans la soirée du 21 novembre aurait sans nul doute attiré beaucoup d'attention, mais au bout de quelques heures, avant que la presse ne s'en empare, elle se vit éclipsée par l'annonce d'un décès bien plus inattendu et choquant. Le 22 novembre 1963, à Dallas, Texas, dans sa voiture de parade, le président des États-Unis, John Fitzgerald Kennedy, succomba sous les balles d'assassins inconnus. La nouvelle éclipsa instantanément le décès de Stroud, relégué en pages intérieures des quotidiens, et priva le vieux détenu rebelle d'une publicité posthume qu'il aurait sans nul doute appréciée.

Il n'est pas interdit d'imaginer que si Kennedy et Stroud avaient tous deux vécu un peu plus longtemps, le jeune président aux convictions libérales aurait fini par gracier le plus vieux prisonnier des États-Unis.



Un crime dans la tête
avec Laurence Harvey,
Angela Lansbury
et James Gregory.

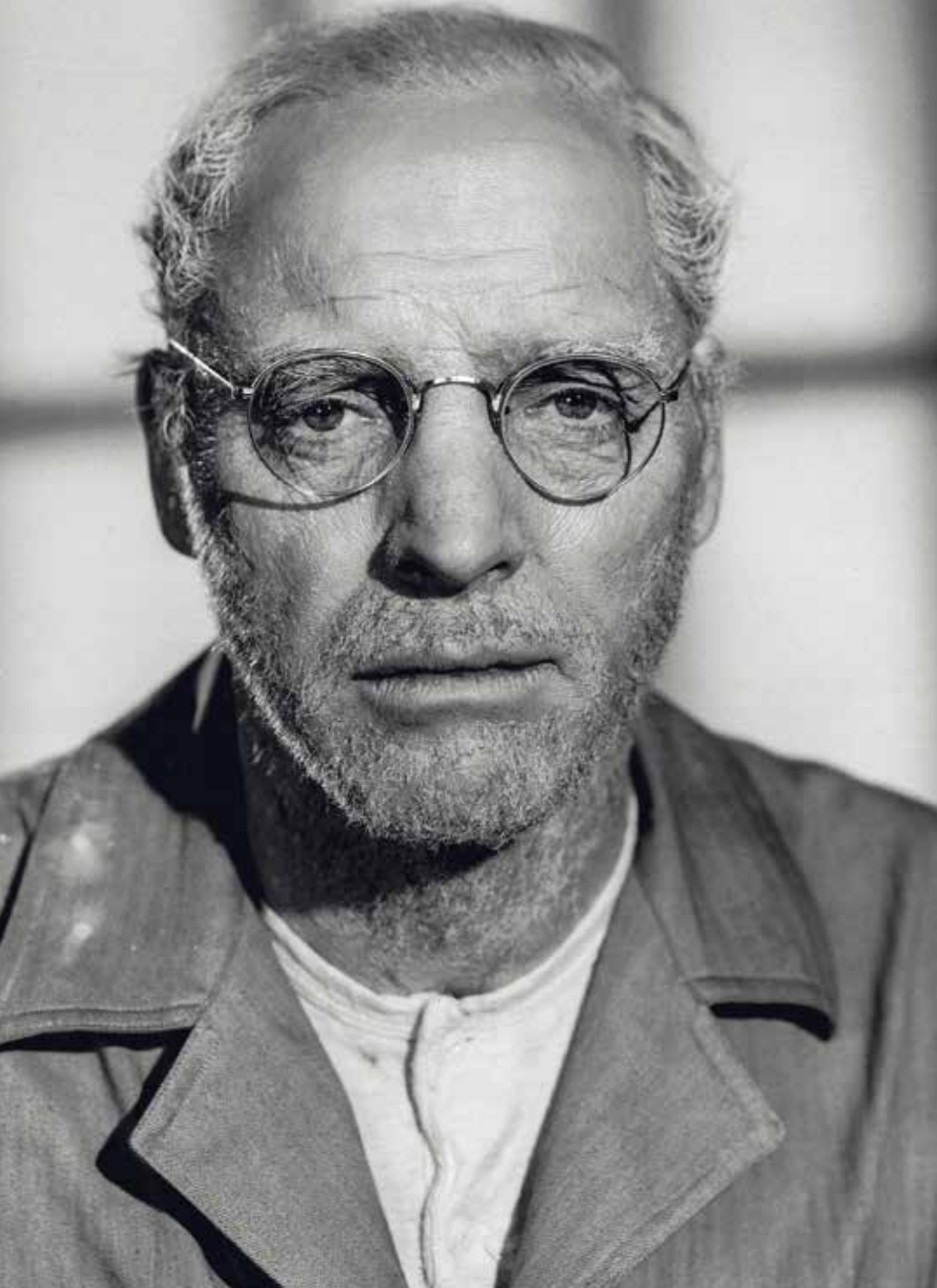


ROBERT STROUD - AUTOPSIE D'UNE LÉGENDE

Si le film de Frankenheimer est un petit chef-d'œuvre, l'un des aspects moins glorieux du *Prisonnier d'Alcatraz* tient sans doute à la distorsion de la réalité opérée par les auteurs du livre et du film. Stroud était encore en vie lorsque Tom Gaddis a écrit son livre, comme lorsque Lancaster et Frankenheimer ont tourné leur film. L'essentiel du scénario de Guy Trosper découlait directement du livre de Gaddis. Ce dernier se retrouvait associé d'encore plus près au film puisqu'il en était le conseiller technique et y apparaissait dans deux scènes, au début et à la fin, sous les traits d'Edmond O'Brien. L'histoire de Robert Stroud avait captivé Gaddis longtemps avant qu'il ne rencontre l'oiseleur, si bien qu'il avait projeté sur Stroud sa propre grille de lecture. Lancaster, lors de son unique face-à-face avec le vieil homme, semble lui aussi avoir été impressionné par Stroud, à tel point qu'il milita comme on l'a vu en faveur de sa libération. Cependant, entre la nature véritable de Robert Stroud, son caractère et son état d'esprit réels, et la version idéalisée de l'individu face au système que choisissent de présenter le livre et le film, il semble qu'il y ait eu un abîme.

Dans son ouvrage de 2011, *Popular Crime: Reflections on the Celebration of Violence*, l'historien et statisticien du baseball Bill James résume le problème en quelques lignes : « Gaddis a imaginé Stroud sous les traits d'un brave vieillard, une sorte de doux médecin vétérinaire de campagne spécialiste des oiseaux, qui paye un lourd tribut pour les égarements de sa jeunesse. C'est là le Robert Stroud qu'il a créé pour son livre et c'est ce Stroud-là dont le portrait a valu à Burt Lancaster sa nomination aux Oscars en 1962. Malheureusement, cet homme-là ne ressemble en rien à l'authentique Robert Stroud, qui était un criminel





psychopathe fort dangereux.» Sans le savoir, les dizaines de milliers de personnes qui avaient signé les pétitions pour la libération de Stroud ne militaient pas pour la libération du véritable Robert Stroud, mais pour celle de Burt Lancaster.

Dans son livre, Gaddis avait au premier chef cherché à dénoncer les principes du système carcéral et l'administration pénitentiaire américaine en particulier. Le cas de Stroud, assez flamboyant pour frapper l'imagination, lui avait fourni un tremplin idéal pour véhiculer ses idées. Dans le film, lesdites idées sont clairement exposées lors de l'avant-dernière scène de confrontation entre Stroud et Shoemaker, où chacun avance son point de vue sur la détention des criminels et leur réhabilitation. Shoemaker pense que si les détenus se plient aux règles et se conforment à l'ordre établi, ils y gagneront leur chance de réinsertion. C'est à ce prix seul qu'ils auront mérité un retour au sein de la société. Stroud, a contrario, lui oppose une argumentation irréfutable: priver les hommes de leur individualité en les forçant à se conformer à un modèle de comportement unique revient à leur ôter du même coup leur dignité et leur humanité. Bien évidemment, Gaddis défendait le point de vue soutenu par Stroud. Et pour mieux transmettre son message, l'écrivain fit le choix de ne pas voir le véritable Robert Stroud, plus ambigu et moins acceptable que celui de son livre (ou peut-être, tout simplement, ne le vit-il pas...).

Dans son fascinant ouvrage *Bird Man: The Many Faces of Robert Stroud*, Jolene Babyak – fille d'un fonctionnaire de l'administration pénitentiaire un temps en poste à Alcatraz, auteure également d'un *Eyewitness on Alcatraz* («un témoin à Alcatraz»), qui retrace de façon plus générale son expérience sur l'île, et d'une histoire des tentatives





d'évasion de ce pénitencier intitulée *Breaking the Rock* – retrace le véritable parcours de Stroud d'une manière beaucoup plus précise et nuancée. Babyak s'appuie sur des recherches très approfondies dans les archives pénitentiaires et sur de nombreux témoignages de diverses personnes qui ont connu l'oiseleur, ainsi que sur la correspondance personnelle de Stroud. De cet abondant matériel, elle tire un portrait sans fard d'un homme beaucoup plus complexe et manipulateur qu'il n'apparaît au premier abord.

Pour ne prendre que quelques exemples, sur le plan de ses travaux scientifiques, Stroud avait amplement exagéré ses mérites. Ses « découvertes » venaient largement d'ouvrages dont il avait recopié ou amendé le texte, ainsi que d'expériences hasardeuses qu'il avait menées au petit bonheur la chance, en tâtonnant dans ses mélanges de produits pharmaceutiques ou non (cela, d'ailleurs, le film le montre de façon assez honnête). Quant aux illustrations accompagnant ses textes, Stroud était assez bon dessinateur et même peintre dès lors qu'il disposait d'un modèle. Mais sans cela, son trait devenait incertain et vacillant. Son talent relevait plutôt de celui des copistes que de celui d'un véritable artiste. Ainsi les dessins qui enjolivent ses livres sur les maladies aviaires sont-ils majoritairement repris d'autres ouvrages.

Autre exemple : le film fait l'impasse sur la sexualité de Stroud, alors que celui-ci, ayant abondamment pratiqué la pédophilie dans sa jeunesse, coupable en prison d'agressions sexuelles sur plusieurs jeunes détenus, ne faisait guère mystère de son homosexualité, ni de son penchant pour les jeunes éphèbes au corps imberbe. Il avait même rédigé, à la stupéfaction de ses gardiens, un certain nombre de textes pornographiques à connotation pédophile explicite, dans le but avoué de choquer le plus







possible ses lecteurs. Dans l'un de ceux-ci, Stroud allait jusqu'à mettre en scène les membres d'une même famille qui tous entretenaient des relations sexuelles les uns avec les autres.

Stroud affichait donc ouvertement ses préférences sexuelles, et c'était un prédateur. C'était même l'un des motifs qui laissait redouter aux juges les conséquences désastreuses que risquait d'avoir sa libération. En février 1963, quand Burt Lancaster avait réussi à obtenir l'autorisation de rencontrer Stroud, celui-ci lui avait cité son homosexualité comme l'une des raisons du rejet systématique de ses demandes de liberté conditionnelle. D'après Lancaster, Stroud se serait confié à lui en présentant un argument en sa propre faveur: «Parlons franchement,» aurait dit Stroud, «j'ai soixante-treize ans. Est-ce que ça répond à votre question de savoir si je serais un homosexuel dangereux pour la société?» Mais trois ans plus tôt, au centre médical de Springfield, le prisonnier avait été découvert nu en compagnie d'un jeune détenu, s'appêtant à passer à l'acte.



En dernière analyse, la colère intérieure et les pulsions violentes qui avaient animé Stroud pendant des années ne semblaient pas s'être éteintes avec le temps. L'homme ressemblait encore au personnage que joue Lancaster dans la première demi-heure du film: brutal, impulsif et dangereux. L'usure du temps avait rendu le vieux prisonnier plus prudent, mais il semble bien qu'en lui couvaient encore une rancœur et une violence intactes. À Alcatraz, il avait rédigé deux derniers livres en guise de revanche: son autobiographie, intitulée simplement *Bobbye*, et le pamphlet *Looking Outward: A History of the U.S. Prison System from Colonial Times to the Formation of the Bureau of Prisons*, une histoire du système carcéral américain dont il dénonçait farouchement les aspects



les plus négatifs. Aucun de ces deux livres ne parut jamais du vivant de Stroud : un jugement décida que, si Stroud pouvait écrire et conserver ces manuscrits, il convenait toutefois d'en interdire la publication.

Stroud poursuivit jusqu'au bout ses efforts pour se présenter sous un jour positif. Aidé de son frère, il avait manipulé Gaddis par le biais de qui il s'était construit une personnalité illusoire sympathique, capable d'attirer la compassion du grand public et de Burt Lancaster. Mais dans le fond, il restait, du moins en partie, l'homme violent condamné pour le meurtre du gardien Turner et le prédateur assumé de jeunes garçons. S'il n'était pas le diable, ce n'était pas non plus un modèle de bienfaisance.

Ainsi, en 1962, lors de la vingt-quatrième et dernière audition en appel de Stroud dans l'espoir d'obtenir sa libération conditionnelle, tandis qu'au dehors, devant le tribunal, défilaient les manifestants, pancartes brandies, réclamant la libération du doux protecteur des oiseaux que l'on avait découvert dans le film, à l'intérieur du tribunal, les juges se trouvaient face à un vieil homme au comportement bizarre, psychologiquement perturbé en apparence, qui avouait sans ambages la caducité totale de ses travaux d'ornithologie et justifiait sa demande de conditionnelle par le fait qu'il lui restait une longue liste de gens à tuer et plus guère de temps pour accomplir ce hardi programme. Était-ce là une bravade de plus, typique de l'humour à froid de Stroud, ou une manifestation de son incapacité à accepter les règles de la société? Peut-être qu'après tout ce temps, le prisonnier d'Alcatraz ne souhaitait-il plus sortir de prison, ou affronter un monde extérieur qui lui demeurait







inconnu, préférant la vie simple et bien réglée qu'il menait depuis tant d'années déjà. Il ne faisait en tout cas guère d'efforts pour convaincre ses auditeurs du contraire.

Par commodité, Thomas Gaddis avait choisi de croire en l'image que Stroud lui avait montrée, acceptant d'emblée le visage lisse que lui présentait le prisonnier. Burt Lancaster, lui, avait pris fait et cause pour la version de Stroud qu'avait relayée Gaddis, reconnaissant dans ce personnage idéalisé un caractère et des vertus qui étaient en vérité les siennes propres. Mais le vrai Stroud, lui, avait-il réellement changé au cours de son interminable détention? Éprouvait-il à la fin de sa vie le moindre regret pour ses actes répréhensibles? S'était-il radouci grâce à la culture qu'il s'était forgée en prison, et racheté une conduite, sauvé par les études et l'ornithologie? Ou restait-il jusqu'au bout un dangereux criminel pervers, porté sur la duplicité et sans repentir? Autant de questions sur lesquelles le doute persistera longtemps.



En dépit de tous ses travers, ce prisonnier d'Alcatraz (qui dans le fond aurait plutôt dû se nommer «prisonnier de Leavenworth», puisque quitter les murs de Leavenworth pour ceux d'Alcatraz avait fait perdre à Stroud ces oiseaux si importants pour son image), avait donné du bon grain à moulin à Tom Gaddis, tant il lui avait offert l'exemple parfait des tares du système pénitentiaire.

L'autre élément indispensable à la démonstration de Gaddis, la prison d'Alcatraz elle-même, représentait tout autant, par son aspect visuel dramatique et effrayant comme à titre de symbole, l'incarnation parfaite des horreurs d'un système répressif à l'efficacité et aux méthodes discutables.



1955 : le garde R.D. Clark escorte Robert Stroud.

From Robert Stroud
 P. M. P. 594, Alcatraz, California.
 To Mrs. Marnie C. Stroud 414 S. 4th Street, Metropolis, Illinois.
 (Date) (Name) (Address)

January 16, 1946 78

R.R.B.

Dear Marnie:

Your letter of the 7th just came and I am certainly glad to hear from you and to know that you are well. I am also glad that you were so well remembered for your Christmas and birthday. I am well but am not feeling as good as I was some time ago. I think that the effects of that treatment I had a year ago is dying out.

Yes, I guess that boy had a pretty hard time. He was in his late childhood and early teens during the depression, and lost his parents sometime in the early thirties. You are right about those boys all getting a great kick out of the tree. Most of us took naps in the afternoon, but there is always one awake out. When you was asleep, the toy was carried around to all the cells so everyone could see it but him. Everyone knew what was going on but him, yet, to him, it was a complete surprise.

I have not yet heard from Marnie. I don't know what in the world is wrong with him, but his last letter he told me that he would write in a letter directly after Christmas and would also attend to certain things I had asked him to do but not a word since.

I know that the mails to this coast have been bad, for all of the magazines are late and I never did receive the letter you wrote Christmas week.

There is no particular news here, so I will make this short. I hope that it finds you well and all things going well with you, and always wishing you the best of everything.

Love,
 B.B.
 Robert Stroud. 594

From Robert Stand, _____ December 15, 1952. _____
Rt. 2, Box 524, Manteca, California. _____
To Morris E. Stand, 414 E. 6th Street, Moline, Illinois. _____

Dear Morris:

I have your letter and certainly am glad to hear from you, but sorry that you have had a cold. Boys here seem to have one too. I've been snuffling for about four or five days but I have been fortunate as compared to many others for my attack has been rather mild, while some have been real sick, I hope that this finds you completely recovered, and I am sure that I will be ok in a day or two, for I am definitely on the mend at this time.

I think that Al will be ok. We have had guards and two generals in the White House, but they were the same before they went in there. The one the critics near was Grant, but outside of being a completely restless soldier, he never was any good for anything and the people should have known it before they elected him. He was the same man in the White House that he was at the Wilderness.

On the other hand, Al has always been a good man, and I do not think that he will change, and am very much encouraged by the appointment he has made so far.

I have not heard from Mike this week either, but I know that he is busy, and because tomorrow is his birthday, I am writing to him again tonight, even though he writes me a letter.

Thanks for the card. I think that it is very nice. I mailed you one last week which you probably have by now.

I hope that this finds you well and all things going well with you there.

Love,

Bob,

Robert Stand #524







ALCATRAZ – LE DERNIER BASTION

Prison la plus coûteuse des États-Unis sur le plan des investissements nécessaires pour la détention d'un nombre aussi restreint de criminels, le rocher d'Alcatraz ne fut par le fait en fonction que peu d'années. Dans une phrase restée célèbre, Gaddis décrivait Alcatraz à peu près comme « une molaire infectée au beau milieu des mâchoires du système pénitentiaire de la nation » ou encore comme un organisme à part, incontrôlé, doté d'une vie propre.

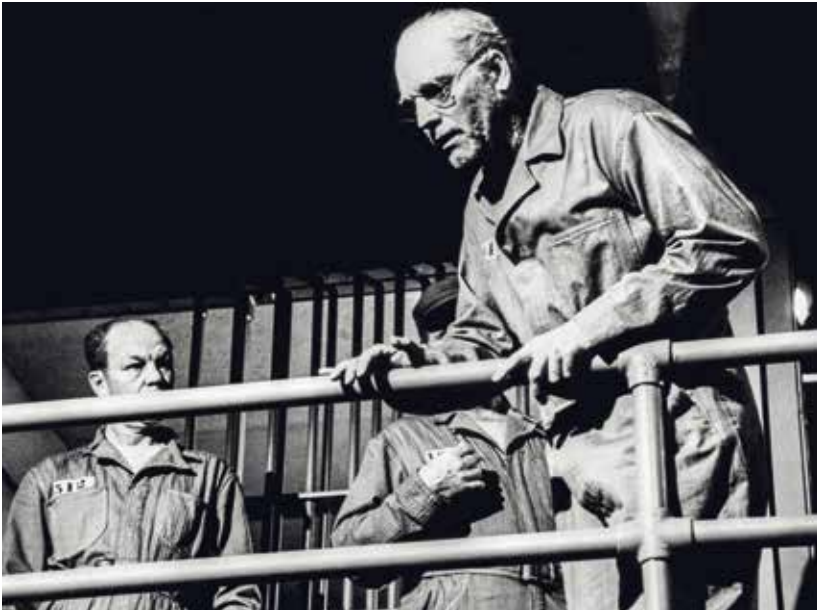
L'île d'Alcatraz ne remplit sa fonction de pénitencier que durant une période assez brève, à peine vingt-neuf ans, de son ouverture le 11 août 1934 à sa fermeture définitive au printemps 1963, tout juste huit mois avant la mort de Robert Stroud. Auparavant, l'île était un lieu redouté des Indiens, qui lui conféraient des propriétés maléfiques et la voyaient comme une sorte de territoire maudit où rôdaient les mauvais esprits d'antan. Au cours des années 1850, le gouvernement des États-Unis en avait fait une forteresse militaire dotée d'une prison, ce qu'elle demeura jusqu'à la date de sa reconversion en prison civile dépendant du Bureau Fédéral des Prisons en 1933, au terme d'importants travaux d'aménagement.

La conception des lieux avait obéi à un principe simple: Alcatraz serait la prison de la dernière chance, un endroit inviolable aux conditions de détention extrêmement sévères, où l'on enfermerait les criminels les plus endurcis, les plus violents et les plus incorrigibles du pays, ceux dont la rédemption semblait impossible. « Nous avons mis toutes nos pommes pourries dans le même panier », commentait l'un de ses directeurs. Aussi

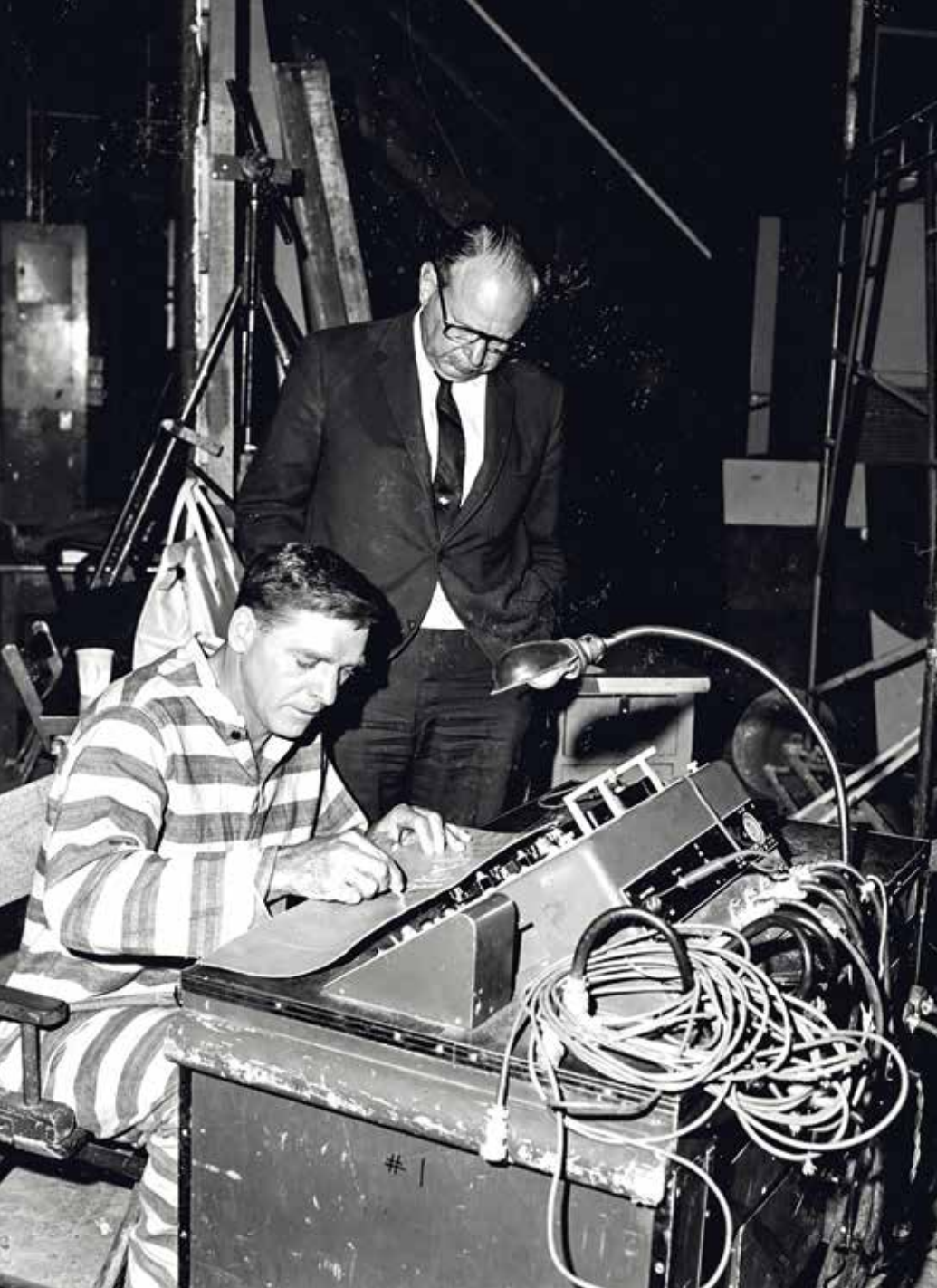




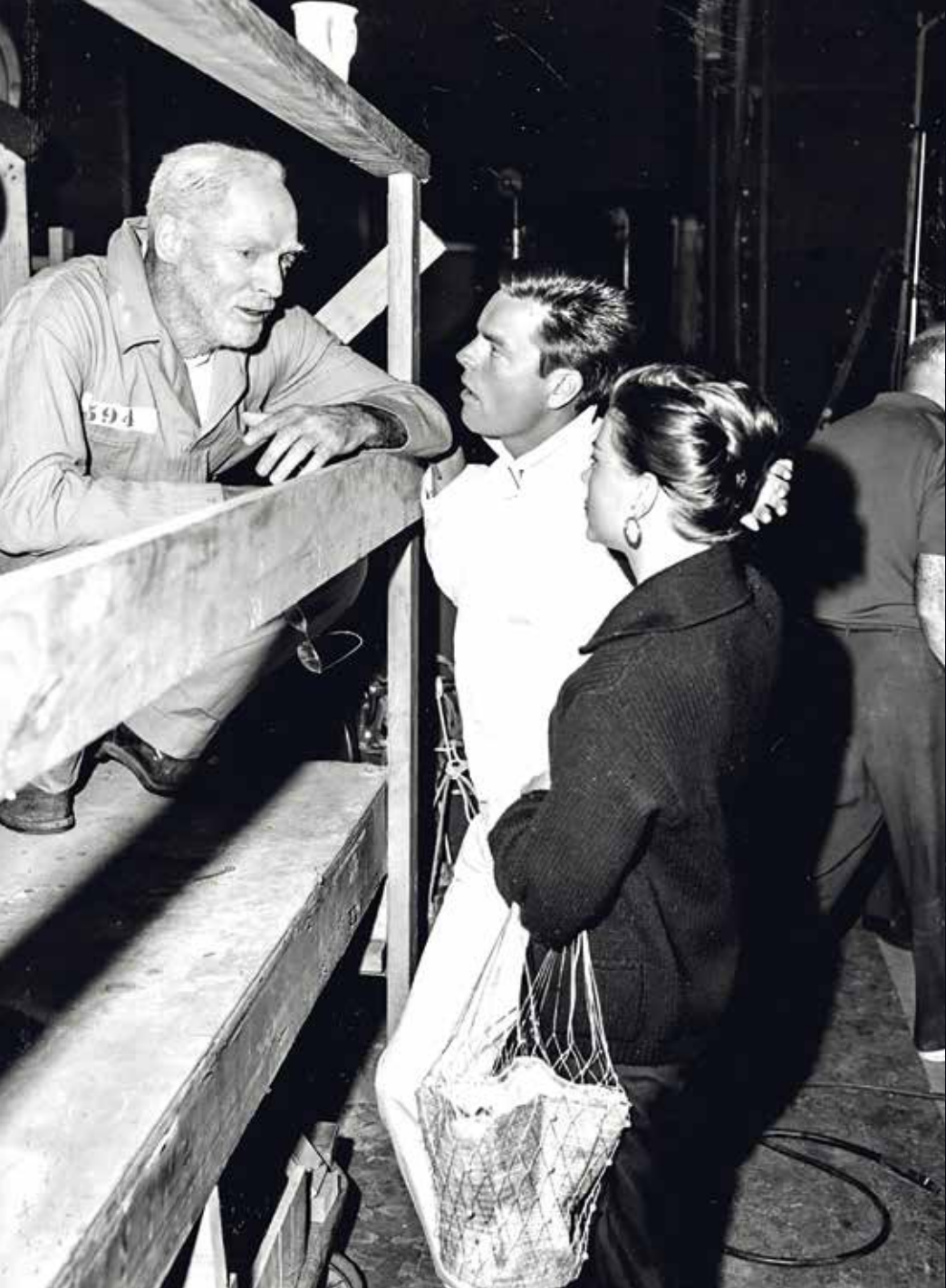
y retrouvait-on les plus dangereux condamnés d'Amérique du Nord: gangsters, racketteurs, assassins, tueurs à gages, violeurs et pédophiles. Dès son ouverture et pendant toute l'année qui suivit, on y rassembla des condamnés venus des pénitenciers de Leavenworth au Kansas et d'Atlanta en Géorgie, de Lewisburg en Pennsylvanie et de McNeil Island dans l'État de Washington, de la prison pour les fous criminels de Washington et de celle de Virginie. Au terme de la première année de son entrée en service, en 1935, l'île d'Alcatraz comptait 242 prisonniers venus des quatre coins du pays, parmi lesquels on trouvait nombre de célébrités. Au premier rang de ceux-ci, il y avait bien sûr Al Capone, mais aussi l'ancien ennemi public n°1 Alvin «Creepy» Karpis, George Barnes dit «Mitraillette Kelly», Bumpy Johnson le parrain de Harlem, Mickey Cohen le boss de la mafia de Californie, et «Doc» Barker, l'un des fils survivants de la célèbre Ma Barker. Bref, un véritable *Who's Who* du crime.



À Alcatraz, tous les moyens étaient bons pour briser les détenus et les faire rentrer dans le rang: isolation, privations, humiliations, tortures, absence d'hygiène, de nourriture, de lumière, de chaleur... Toutefois, à la même époque, nombre d'autres prisons du pays n'accordaient pas de meilleur traitement à leurs pensionnaires. Un rapport de 1959 indiquait cependant qu'Alcatraz revenait plus de trois fois plus cher à l'État qu'une prison américaine moyenne: il en coûtait à l'État 10\$ par prisonnier et par jour, comparativement à un coût de 3\$ dans la plupart des autres prisons du pays. La nourriture, en particulier, y aurait été nettement meilleure que dans certains autres établissements pénitentiaires. Au cours de ses 29 années de services, la prison accueillit 1.576 condamnés, 302 au maximum en 1937 et 222 à son plus bas degré d'occupation en 1947. On y comptait en outre 155 gardiens en



Natalie Wood et
Robert Wagner en visite
sur le tournage du
Prisonnier d'Alcatraz.





moyenne. Jusqu'à 52 familles avaient alors vécu sur l'île, qui comptaient 126 femmes et enfants. Au moment où elle ferma ses portes en 1963, elle n'abritait plus que quelques dizaines de détenus. Le rapport final du Bureau des Prisons sur Alcatraz disait : « Le pénitencier a rempli une importante mission d'allègement du fardeau d'établissements plus anciens et surpeuplés tels Atlanta, Leavenworth et McNeil Island ; il nous a permis de transférer dans un environnement plus limité et mieux surveillé les as de l'évasion, les racketteurs les plus notoires, les agitateurs invétérés et ceux qui avaient besoin qu'on les protège d'autres détenus. »

On l'a vu, la spectaculaire « bataille d'Alcatraz » qui eut lieu au début de mai 1946, retracée peu avant la fin du film dont elle constitue le morceau de bravoure final avant un bref épilogue, ne marqua pas, loin s'en faut, la fin de l'activité du pénitencier que les détenus avaient surnommé « Hellcatraz ».



La version de la bataille que l'on peut voir dans le film, si brillamment mise en scène par Frankenheimer soit-elle, s'éloigne elle aussi de la réalité. Tout d'abord, le film laisse entendre que la rébellion puisait ses origines dans les mauvais traitements infligés aux détenus. En réalité, il s'agissait d'une banale tentative d'évasion, préparée avec discrétion durant des semaines, dans laquelle s'impliquèrent directement six détenus seulement sur les 26 que comptait le bloc D où résidait Stroud. Après un début prometteur où ils s'emparèrent de deux armes et prirent plusieurs gardiens en otage, les « révoltés » se retrouvèrent vite coincés par la faute de leur propre maladresse, ne parvenant qu'à bloquer la serrure qui aurait pu leur ouvrir le passage vers les corridors suivants et une hypothétique sortie du pénitencier. Plusieurs battirent en retraite dans leur cellule



en voyant qu'ils n'arriveraient à rien. Les autres s'acharnèrent en vain, pour essayer les tirs de mitrailleuses, de mortiers et de lacrymogènes des forces de l'ordre, bien décidées à exterminer cette vermine séditieuse. Le tout se solda par quelques morts sur place de part et d'autre, et par l'exécution a posteriori des deux meneurs survivants qui passèrent à la chambre à gaz après un procès expéditif.

Stroud, lui, était resté dans sa cellule dès les premiers signes de l'échec de la tentative. Le modeste rôle qu'il joua dans l'affaire est donc bien différent de ce que montre le film. D'après Jolene Babyak, dans la réalité, il semble que l'oiseleur aurait davantage contribué à encourager la révolte à ses prémices, notamment en fomentant une émeute qui eut lieu quelques jours plus tôt, sans pour autant y participer, ni y mettre fin... Du même pas, le film le montre jetant les armes des révoltés par une fenêtre brisée alors qu'il n'en fit rien. Stroud se contenta de refermer (au péril de sa vie, tout de même) les portes de six cellules pour protéger des tirs de bazooka les détenus qui les occupaient et de se proposer comme agneau sacrificiel pour les gardiens, leur jurant qu'il ne restait plus aucune arme dans le bloc D. Stroud cherchait avant tout à éviter de se faire tuer par les assaillants, car visiblement policiers et militaires avaient reçu l'ordre de mitrailler le bloc D jusqu'à ce qu'il n'y reste aucun survivant. La carabine et le revolver que les détenus avaient subtilisés furent retrouvés auprès des cadavres des principaux instigateurs de la révolte, Coy, Hubbard et Crezler. À ce stade, Stroud avait déjà regagné sa cellule comme la plupart des autres et attendait la fin de toute cette agitation.

La bataille d'Alcatraz représente certes l'une des tentatives d'évasion les plus violentes et massives de l'histoire du pénitencier. Mais s'échapper du rocher avait dès l'origine constitué un but pour les condamnés qui y





moisissaient. En vingt-neuf années d'existence, on y assista à pas moins de quatorze tentatives différentes. Trente-neuf hommes y prirent part ; parmi ceux-ci, sept finirent tués, vingt-six furent repris, trois se noyèrent, et trois autres seulement, les frères John et Clarence Anglin et Frank Morris, disparurent sans laisser de traces.

L'évasion des frères Anglin et de Morris au printemps 1962, excellemment portée à l'écran par Don Siegel et Clint Eastwood en 1979 (*Escape from Alcatraz/L'Évadé d'Alcatraz*), reste une tentative dont nul n'est parvenu à savoir si elle eut une issue heureuse ou funeste pour le trio d'évadés. Le plus probable reste qu'elle se solda par un échec et que les trois hommes y laissèrent leur peau, emportés par les courants qui agitaient les eaux glaciales autour de l'île. En dépit de ce fait, elle imprima une marque indélébile dans les esprits car ainsi, s'évader d'Alcatraz était bel et bien possible... La citadelle tant vantée, d'où nul ne pouvait censément espérer s'échapper vivant, ressemblait en fin de compte à toutes les autres prisons. Le mythe était tombé.

À ce stade, les équipements de sécurité du pénitencier, mais aussi ses installations sanitaires et ses logements, qui tous dataient de près de trente ans, avaient bien besoin d'une rénovation complète. Le sel marin apporté par le vent et les courants violents avaient endommagé en profondeur la structure même des bâtiments... Un seul hic : le coût astronomique d'une telle opération. Le gouvernement aurait dû dépenser au moins 4 ou 5 millions de dollars pour effectuer de tels travaux et rendre son intégrité aux installations. À la publicité négative causée par le tumulte entourant le cas de Stroud et à l'évasion réussie du printemps 1962, vint encore s'ajouter en décembre 1962 une nouvelle tentative d'évasion de deux détenus, dont l'un parvint même à dériver jusqu'au pont du Golden

À gauche : *L'Évadé d'Alcatraz* avec Clint Eastwood et Paul Benjamin.

Gate... Aussi, faute d'argent et par peur de voir l'institution vétuste devenir la honte du pays, sur ordre du propre frère du président des États-Unis, le Procureur général Robert F. Kennedy, les autorités compétentes se décidèrent-elles enfin à fermer Alcatraz pour de bon.

L'évasion avait eu lieu le 11 juin 1962. La prison cessa ses activités et ferma moins d'un an plus tard, le 21 mars 1963. En ce premier jour du printemps, les grilles des cellules s'ouvrirent et les derniers détenus incarcérés là s'en allèrent vers d'autres horizons. Dans les couloirs vides, il ne resta bientôt plus nulle présence humaine à l'exception, pour un moment encore peut-être, des fantômes de ceux qui avaient perdu la vie entre ces murs. Mais bientôt, l'écho de leurs murmures se tut lui aussi et le silence retomba sur Alcatraz. Seuls demeurèrent sur l'île ceux qui l'avaient déjà occupé bien avant l'homme: les rats, les insectes, et les oiseaux par milliers.

Bibliographie sélective

Thomas E. Gaddis, *Birdman of Alcatraz: The Story of Robert Stroud*, Random House, 1955
Jolene Babyak, *Eyewitness on Alcatraz*, Ariel Vamp Press, 1988;
Bird Man - The Many Faces of Robert Stroud, Ariel Vamp Press, 1994;
Breaking the Rock, The Great Escape from Alcatraz, Ariel Vamp Press, 2001
Gary Fishgall, *Against Type - The Biography of Burt Lancaster*, Scribner, 1995
Jerry Vermilye, *Burt Lancaster*, Falcon Enterprises, 1971
J.R. Jones, *The Lives of Robert Ryan*, Wesleyan University Press, 2015
Philippe Garnier, *Les Vertus du Chaos, Alexander Mackendrick et « Sweet Smell of Success »*, Wild Side Video, 2016
Entretiens avec John Frankenheimer: *Action*, mai-juin 1970 et février 1974;
Films and Filming, octobre 1979 et février 1985; *Films in Review*, février 1983

L'auteur de cet essai remercie Jolene Babyak, Gary Fishgall, Philippe Garnier, Frédéric Albert Lévy, Mélissa Manchette.







FICHE ARTISTIQUE

Interprétation

Burt Lancaster Robert Franklin Stroud

Karl Malden Harvey Shoemaker

Thelma Ritter Elizabeth Stroud

Neville Brand Bull Ransom

Betty Field Stella Johnson

Telly Savalas Feto Gomez

Edmond O'Brien Tom Gaddis

Hugh Marlowe Albert Comstock

Whit Bissell Dr. Ellis

Crahan Denton Kramer

James Westerfield Jess Younger

Robert Bailey Journaliste sur les docks
(non crédité)

Nicky Blair Détenu (non crédité)

John Burnside Capitaine des Marines
(non crédité)

Robert Burton Sénateur Ham Lewis
(non crédité)

Mushy Callahan Détenu (non crédité)

James J. Casino Détenu (non crédité)

James Cavanaugh Gardien (non crédité)

Lewis Charles Chapelain Wentzel
(non crédité)

Noble 'Kid' Chissell Détenu
(non crédité)

Nick Dennis Détenu enragé
(non crédité)

Tom Gilson Figurant (non crédité)

Raymond Greenleaf Juge (non crédité)

William Hansen Fred Daw (non crédité)

Wayne Heffley Gardien (non crédité)

William Hellinger Détenu (non crédité)

Harry Holcombe Éditeur (non crédité)

John Indrisano Détenu (non crédité)

Harry Jackson Journaliste (non crédité)

Pete Kellett Détenu (non crédité)

Adrienne Marden Mrs. Woodrow
Wilson (non créditée)

Eric Martin Détenu (non crédité)

Michael Masters Gardien (non crédité)

Leo V. Matranga Détenu (non crédité)

Kermit Maynard Capitaine des Gardes,
Alcatraz (non crédité)

Joe McGuinn Gardien (non crédité)

David McMahan Détenu (non crédité)

George Mitchell Père Matthieu
(non crédité)

Pat Moran Détenu (non crédité)

Leo Penn Eddie Kassellis (non crédité)

Chris Robinson Logue (non crédité)

Victor Romito Gardien (non crédité)

Ben Roseman Détenu (non crédité)

Michael Ross Ami du Détenu Qualen
(non crédité)

Myrna Ross Figurante (non créditée)

Art Salter Gardien (non crédité)

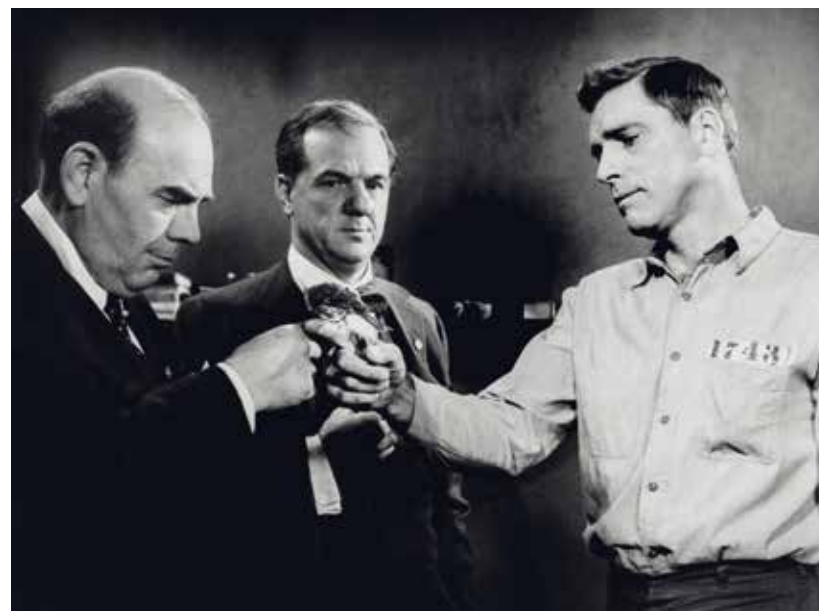
Phil Schumacher Inspecteur
(non crédité)
Ray Spiker Appleton - Gardien assassiné
(non crédité)
Irving Steinberg Détenu (non crédité)
Art Stewart Capitaine des Gardes
(non crédité)
Dale Van Sichel Gardien à Alcatraz
(non crédité)
Frankie Van Détenu (non crédité)
Anton Von Stralen Gardien
(non crédité)
Robert B. Williams Gardien
(non crédité)
Len Lesser Burns (non crédité)
Fred Libby Journaliste (non crédité)
Mike Mahoney Figurant (non crédité)
Edward Mallory John Clary
(non crédité)

FICHE TECHNIQUE

Réalisé par John Frankenheimer
Écrit par Guy Trosper, d'après le livre
de Thomas E. Gaddis
Produit par Stuart Millar,
Guy Trosper et Harold Hecht
Musique Elmer Bernstein
Image Burnett Guffey,
John Alton (non crédité)
Montage Edward Mann

Direction artistique
Fernando «Ferdie» Carrere
Maquillage Robert J. Schiffer
Assistants réalisateurs David Silver,
Jim Lancaster (non crédité)
Son George Cooper
Effets sonores James Nelson,
Robert Reich
Photographe Denis Cameron
(non crédité)
Caméramans Richard H. Kline,
James Saper (non crédités)
Électricien Harry Sundby
Orchestration Jack Hayes,
Leo Shuken (non crédités)
Conseiller technique Thomas E. Gaddis
(non crédité)
Dresseur d'oiseaux A.W. Kennard
(non crédité)

Distribué par United Artists
Durée 147 minutes. Son Mono
(Westrex Recording System.)
Pellicule 35 mm, format 1.85 : 1.
Sortie Los Angeles, 3 juillet 1962





JOHN FRANKENHEIMER Filmographie

CINÉMA - LONGS MÉTRAGES

Réalisateur

- 1957 *Mon Père, cet étranger* (*The Young Stranger*)
- 1961 *Le Temps du châtiment* (*The Young Savages*)
- 1962 *L'Ange de la violence* (*All Fall Down*)
- 1962 *Le Prisonnier d'Alcatraz* (*Birdman of Alcatraz*)
- 1962 *Un Crime dans la tête* (*The Manchurian Candidate*) (& producteur)
- 1964 *Sept jours en mai* (*Seven Days in May*) (& producteur)
- 1964 *Le Train* (*The Train*)
- 1966 *L'Opération diabolique* (*Seconds*) (& producteur)
- 1966 *Grand Prix* & producteur
- 1968 *L'Homme de Kiev* (*The Fixer*)
- 1969 *L'Extravagant homme de mer* (*The Extraordinary Seaman*)
- 1969 *Les Parachutistes arrivent* (*The Gypsy Moths*)
- 1970 *Le Pays de la violence* (*I Walk the Line*)
- 1971 *Les Cavaliers* (*The Horsemen*) (& producteur)
- 1973 *L'Impossible objet* (*Story of a Love Story*)
- 1973 *The Iceman Cometh*
- 1974 *Refroidi à 99 %* (*99 and 44/100 % Dead!*)
- 1975 *French Connection II*
- 1977 *Black Sunday*
- 1979 *Prophecy – Le Monstre* (*Prophecy*)
- 1982 *À armes égales* (*The Challenge*)
- 1985 *Le Pacte Holcroft* (*The Holcroft Covenant*)
- 1986 *Paiement cash* (*52 Pick-up*)
- 1989 *Dead Bang*
- 1990 *La Quatrième guerre* (*The Fourth War*)
- 1991 *Year of the Gun, l'année de plomb* (*Year of the Gun*)
- 1996 *L'Île du Dr. Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*)
- 1998 *Ronin*
- 2000 *Piège fatal* (*Reindeer Games*)

COURTS MÉTRAGES

Réalisateur

2001 *Hire: The Ambush*

2001 *7up Commercial James Bond Theme*

CINÉMA - LONGS MÉTRAGES

Acteur

1977 *Black Sunday* de John Frankenheimer

1998 *Le Déshonneur d'Elizabeth Campbell (The General's Daughter)* de Simon West

TÉLÉVISION

Réalisateur

1954 *You Are There* (Série – 1 épisode)

1954-1955 *Danger* (Série – 6 épisodes)

1955-1956 *Climax!* (Série – 26 épisodes)

1956 *The Ninth Day*

1958 *Studio One* (Série – 1 épisode)

1959 *The DuPont Show of the Month* (Série – 1 épisode)

1959 *Startime* (Série – 1 épisode) (& producteur)

1960 *The Fifth Column*

1960 *The Snows of Kilimanjaro*

1960 *Buick-Electra Playhouse* (Série – 2 épisodes)

1959-1960 *Sunday Showcase* (Série – 2 épisodes) (& producteur)

1956-1960 *Playhouse 90* (Série – 27 épisodes)

1982 *The Rainmaker*

1987 *Riviera*

1992 *Les Contes de la crypte (Tales from the Crypt)*, Série – 1 épisode)

1994 *Les Révoltés d'Attica (Against the Wall)*

1994 *The Burning Season* (& producteur)

1996 *Andersonville* (& producteur)

1997 *George Wallace* (& producteur)

2002 *Sur le chemin de la guerre* (& producteur)









INSIDE THE ROCK CALLED ALCATRAZ THEY TRIED TO CHAIN A VOLCANO THEY CALLED 'THE BIRD MAN'!

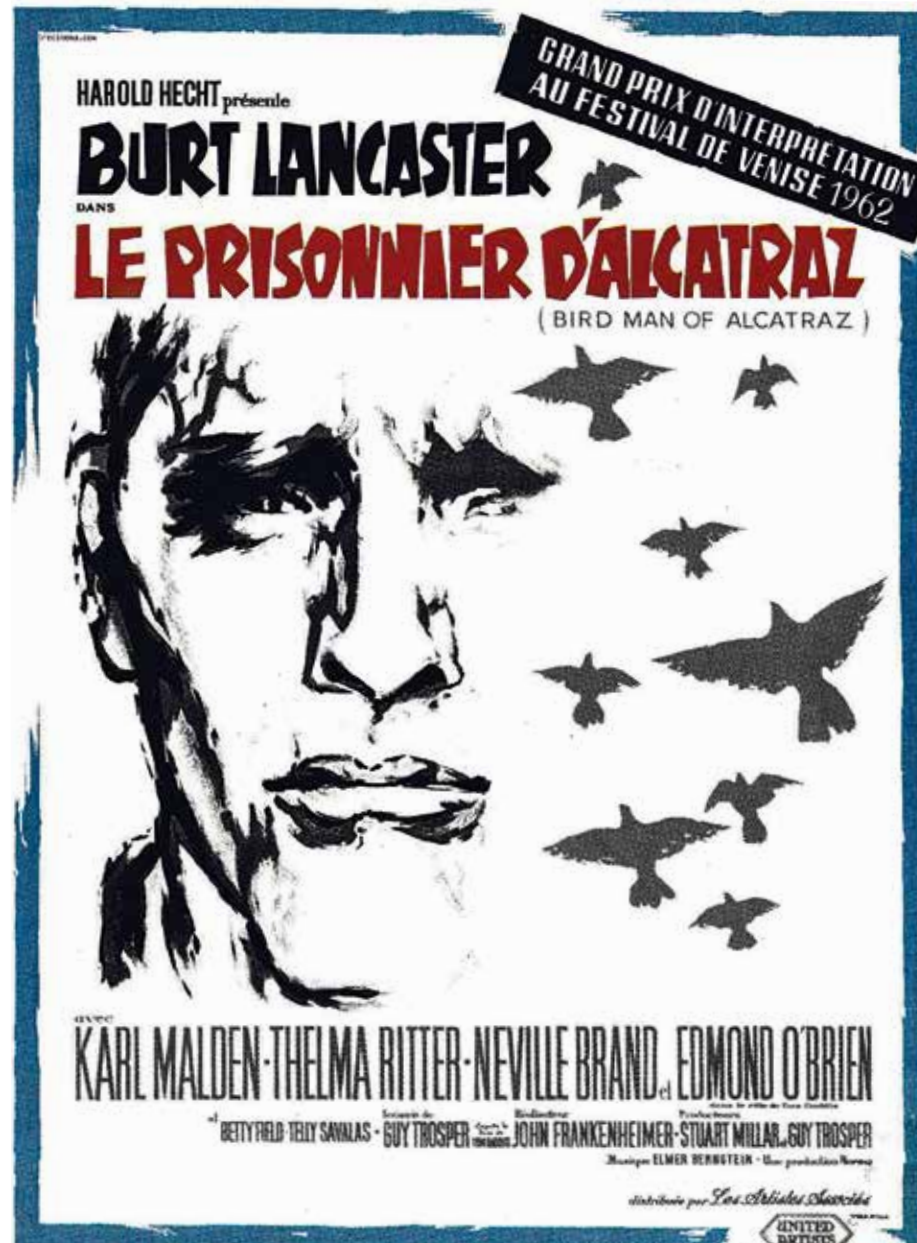
HAROLD HECHT PRESENTS

**BURT
LANCASTER**



containing **KARL MALDEN / THELMA RITTER / NEVILLE BRAND**

EDMOND O'BRIEN with **BETTY FIELD TONY SAVALAS** screenplay by **GUY TROSPER** based on the book by **TOM LARSEN** directed by **JOHN FRANKENHEIMER**
produced by **STUART MILLAR** and **GUY TROSPER** music by **ELMER BERNSTEIN** A NORMA PRODUCTION released by **UNITED ARTISTS**



HAROLD HECHT PRÆSENTERER

BURT LANCASTER

MANDEN FRA ALCATRAZ

BIRO MAN OF ALCATRAZ



MANDEN, DER FIK EN VERDEN TIL AT LYTTE HAN ER LIVSFANGE DEN DAG I DAG, MEN INGEN HAR KUNNET KNÆKKE HAM

KARL MALDEN · THELMA RITTER · NEVILLE BRAND · EDMOND O'BRIEN

Betty Field - Telly Savalas Drejebog: GUY TROSPER EFTER EN ROMAN AF TOM GADDIS

Instruktion: JOHN FRANKENHEIMER Producent: STUART MILLAR OG GUY TROSPER

MUSIK: ELMER BERNSTEIN / EN NORMA PRODUKTION




EXISTE ALGUN CRIMEN COMETIDO POR UN HOMBRE QUE MEREZCA MANTENERLO CONFINADO EN LA SOLEDAD DURANTE 43 AÑOS Y PRISIONERO DURANTE MAS DE MEDIO SIGLO?

HAROLD HECHT Presenta a

BURT LANCASTER

LA CELDA OLVIDADA

(BIRD MAN OF ALCATRAZ)



KARL MALDEN / THELMA RITTER / NEVILLE BRAND EDMOND O'BRIEN

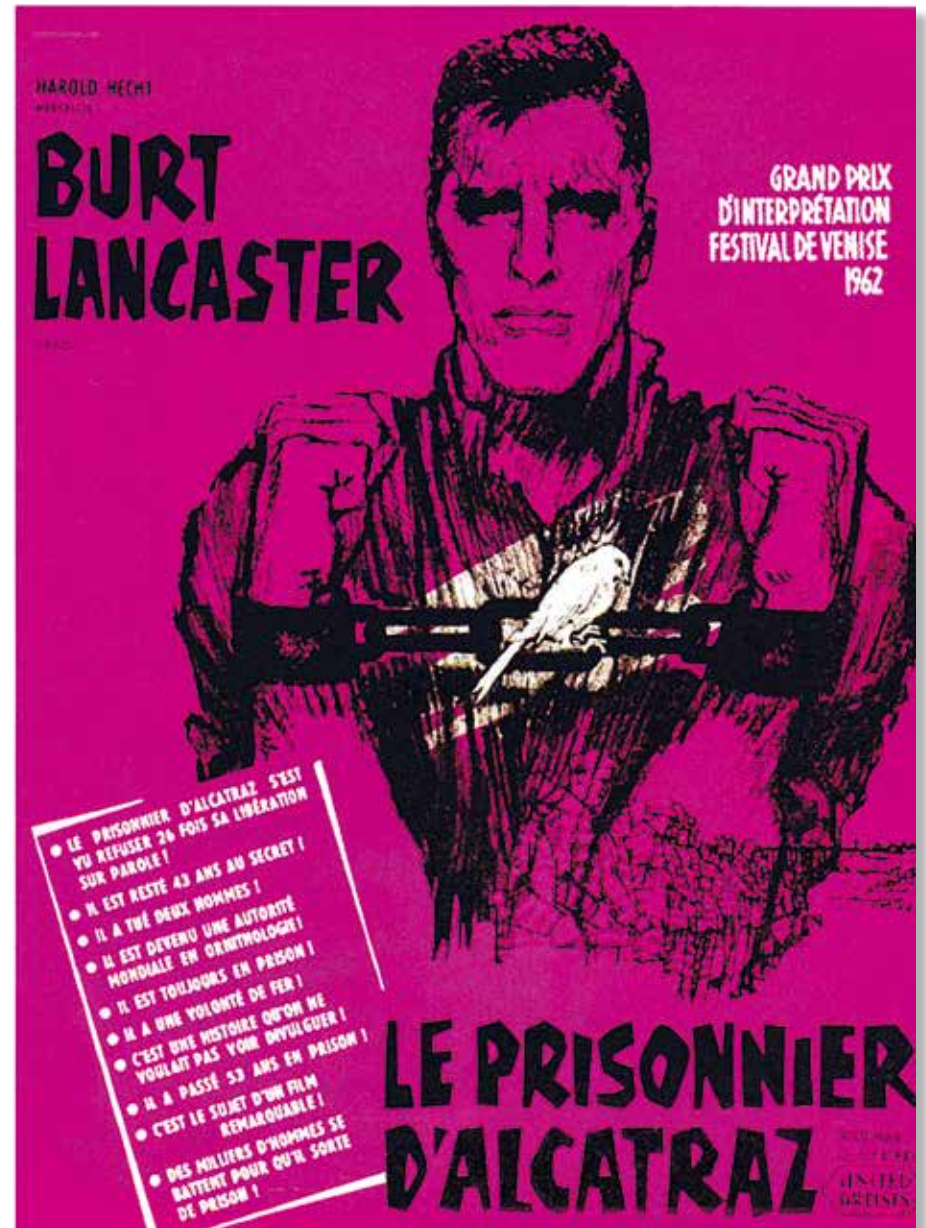
ARGUMENTO DE BETTY FIELD, TONY SAVALAS - JOHN FRANKENHEIMER - GUY TROSPER

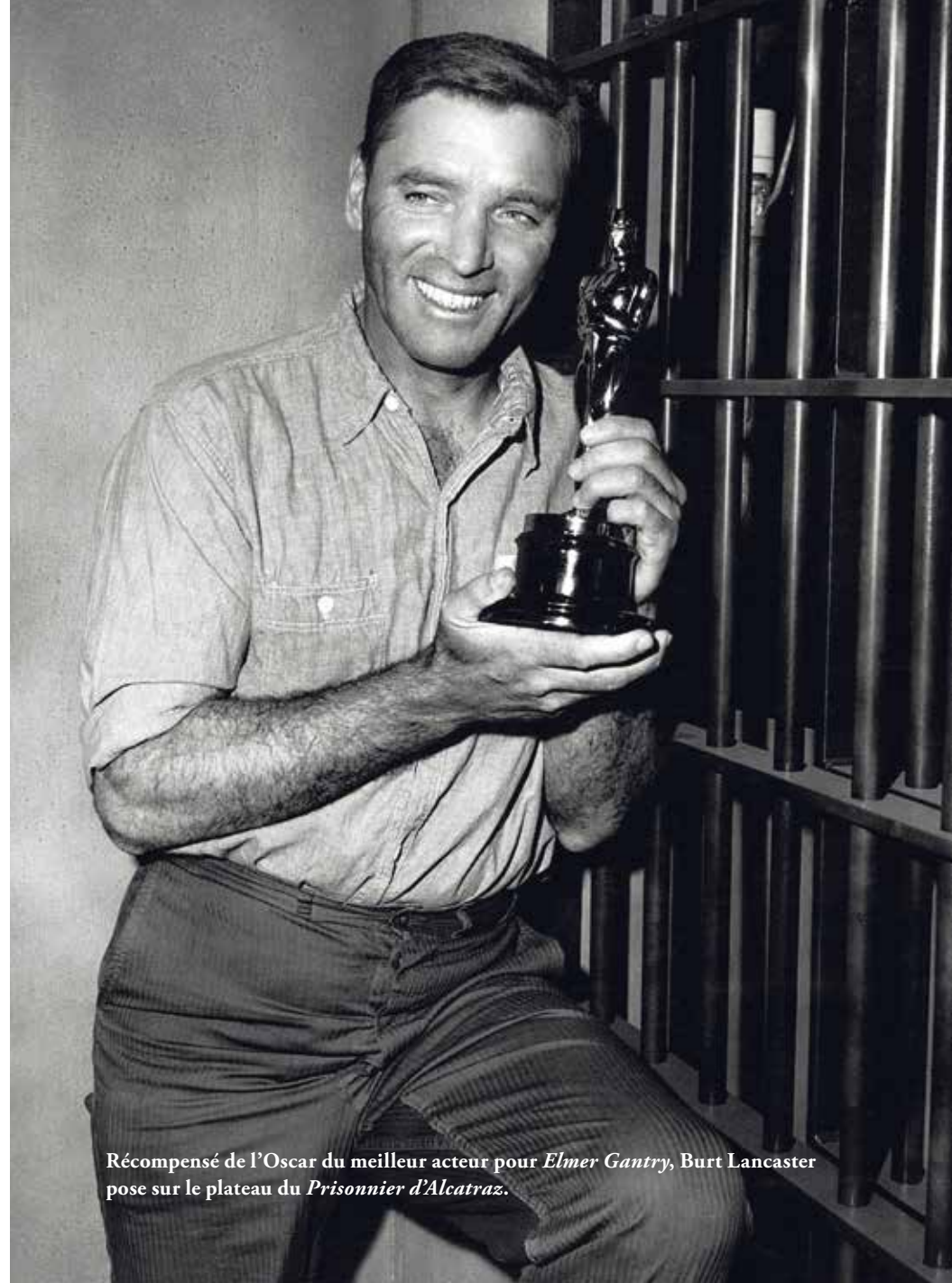
DIRECCION DE JOHN FRANKENHEIMER

MUSICA DE ELMER BERNSTEIN

DISTRIBUIDORA UNITED ARTISTS







Récompensé de l'Oscar du meilleur acteur pour *Elmer Gantry*, Burt Lancaster pose sur le plateau du *Prisonnier d'Alcatraz*.

