

# MANHUNTER

**de Michael Mann**

« Captivant »  
TÉLÉRAMA

« Puissent les meilleurs écrans accueillir  
ce chef-d'œuvre »  
*LIBÉRATION*

« Un grand film d'horreur mystique »  
*CAHIERS DU CINEMA*

« De toute la série des films Lecter, c'est  
le meilleur, le plus beau, le plus stylisé »  
*L'OBS*

« Une forme flamboyante »  
*CRITIKAT*

# “Manhunter”, thriller déroutant de Michael Mann, ressort en salle

Jacques Morice,

Publié le 20/10/20

Partager



**Le long métrage du réalisateur américain est la première adaptation cinématographique de “Dragon rouge”, roman où l’on croise l’inquiétant tueur sanguinaire Hannibal Lecter...**

*Manhunter* (1986) est un film pas si connu du grand Michael Mann, auteur du monumental *Heat* (1995). C’est son troisième long métrage et la première adaptation de Thomas Harris, cinq ans avant *Le Silence des agneaux*. On y croise bien Hannibal Lecter (Brian Cox), ici rebaptisé Lecktor, teint cadavérique et cheveux noirs de cirage plaqués en arrière, d’un calme terrifiant derrière les barreaux de sa cellule. Mais il n’est qu’au second plan. L’agent fédéral (William Petersen) qui l’a arrêté vient le voir, comme on consulte un oracle, pour lui demander de l’aide dans la traque d’un tueur sanguinaire qui assassine des familles les nuits de pleine lune. Ce flic, profileur étrange, fragile et puissant, qui semble avoir lui-même des dons de médium, se met en quelque sorte dans la peau des assassins, au risque de menacer sa santé mentale.

*Manhunter* (qui a longtemps été appelé en France *Le Sixième Sens*) est un thriller déroutant, qui avance parfois sur la corde raide, lorsque le flic invective le tueur comme si ce dernier était présent, face à lui. Le rock synthétique un peu clinquant qui le nimbe n’est pas non plus du meilleur goût. Malgré ces défauts, le film est non seulement captivant, mais aussi passionnant pour son approche du voyeurisme, ses métaphores autour du cinéma, sa mise en miroir du prédateur et de sa proie. Il y a d’ailleurs une scène — sublime pour le coup — où un tigre imposant, endormi chez un vétérinaire, est lentement caressé par une femme aveugle, qui pose sa tête sur le flanc de l’animal pour sentir son cœur battre. C’est beau comme un rêve cher aux surréalistes.

# «MANHUNTER», COURSE CONTRE LE MONSTRE

Par [Didier Péron](#)

— 20 octobre 2020 à 17:21



«Manhunter», de Michael Mann. Photo Splendor Films



Couvre-feu oblige, ce grand film nocturne devra s'apprécier en plein jour. *Manhunter* (1986), d'après le roman *Dragon rouge* de Thomas Harris (qui sera à nouveau porté à l'écran en 2002 par Brett Ratner) est le troisième long métrage de Michael Mann, sorti en France sous le titre *le Sixième Sens*.

Le personnage principal est un agent du FBI, William Graham (William L. Petersen) pourchassant un tueur en série agissant les nuits de pleine lune, et s'appuyant dans sa quête obsessionnelle sur les éléments cryptiques que lui souffle un autre psychopathe, Hannibal Lecter, qu'il a fait coffrer.

La maestria formelle de Mann se déploie ici dans la sophistication glacée d'un polar mental et paranoïaque où la tension mortelle de la recherche du flic rejoint celle du tueur grâce à un jeu d'équivalence plastiquement magnifié à chaque plan dans un bain de musiques nimbées d'éclats bleutés et de néons blafards. Puissent les meilleurs écrans accueillir ce chef-d'œuvre.



[Didier Péron](#)

*Manhunter* de Michael Mann (1986) avec William L. Petersen, Kim Greist, Joan Allen... 1 h 58.

*Le Sixième Sens de Michael Mann*

## Terreur blanche

À redécouvrir aujourd'hui *Le Sixième Sens* en version restaurée, on ne peut que mesurer combien la splendeur plastique de ce thriller adapté d'un roman de Thomas Harris (*Dragon rouge*, qui inspirera aussi *Le Silence des agneaux* en 1990) rompt avec le vieux socle de réalisme du premier polar de Michael Mann, *Le Solitaire* (1981). En relatant la chasse à l'homme d'un profileur lancé dans les pas d'un tueur décimant des familles par les nuits de pleine lune, le cinéaste engage une intrigue très post-seventies (un face à face vampirique qui peut évoquer le *Cruising* de Friedkin) sur la voie d'un onirisme et d'une cérébralité sidérants de froideur. C'est que *Le Sixième Sens* est le produit de deux expériences qui ont reconfiguré le modèle esthétique de l'auteur, l'une par son obscur mysticisme (le film de SF métaphysique *La Forteresse noire*, 1983, suite de bricolages lumineux et de recherches architecturales et géométriques), l'autre en s'engouffrant dans des recherches formelles taillées dans la culture MTV (la triomphale série *Deux flics à Miami*, dont Mann a assuré la production et la direction artistique). Entre kitsch années 1980 et odyssée intérieure, *Le Sixième Sens* vaut ainsi autant comme emblème de son époque que comme point de bascule définitif du thriller mannien vers l'abstraction.

Le film s'ouvre par une séquence nocturne en caméra subjective, alors que le tueur s'apprête à massacrer une famille dans sa villa, avant de revenir aussitôt au plein jour, sur une plage de Floride écrasée par le soleil – le petit paradis où vit le profileur Graham (William Petersen) avec sa femme et son fils. Ce renversement de la nuit dans le jour est la plus belle idée d'un film qui fait du blanc la couleur criarde de l'enfer. Mann filme la traque en plongeant Graham dans une sorte d'horreur diurne faisant du jour éclatant son tombeau, et cette idée n'est pas sans rappeler la blancheur irradiante et les meurtres en plein soleil du *Ténèbres* de Dario Argento (1983). C'est le blanc de la cellule d'Hannibal Lecter (Brian Cox, «Lecktor»

dans le film), interrogé au cours de l'enquête, qui donne à la scène sa puissance de terreur vertigineuse et pousse Graham à l'évanouissement. Et c'est lorsque ce dernier refait de jour les trajets nocturnes du tueur, ou se poste dans l'arbre qui lui a servi d'observatoire avant ses meurtres, que le profileur, renvoyé à l'état de pantin ou de somnambule, parvient enfin à sentir la substance du mal qui le vampirise.

«*À quoi rêves-tu ?*», se demande le héros dans un de ses dialogues imaginaires avec le monstre. La réponse est donnée par la très longue séquence montrant Tooth Fairy (le surnom de ce tueur aux airs de grand clown pathétique avec ses cheveux blancs tirant sur le verdâtre) séduire une jeune aveugle et vivre une improbable nuit d'amour apparaissant comme un des rares moments d'apaisement et de tendresse d'un film marqué de bout en bout par la solitude et la désolation psychologique de tous ses personnages. Ces glissements vers le rêve, qui doivent autant à l'extraordinaire fluidité des mouvements de caméra de Dante Spinotti (dont c'est la première collaboration avec Mann) qu'à certaines visions inouïes – comme celle, merveilleuse, du tigre endormi –, éclairent le film d'une lueur d'inquiétante et sombre féerie. Et si, comme toujours chez Mann, experts, scientifiques et spécialistes en tous genres se font la part belle, bien vite la filature et son artillerie technologique s'effacent au profit d'un exercice onirique faisant de Graham un voyant tentant d'anticiper les massacres et du monstre nocturne le fruit de sa propre psyché.

Outre la pleine lune qui rythme les meurtres du tueur et donne au film des relents de lycanthropie, bien des motifs ramènent la traque à la dimension d'une plongée en soi partagée entre retour à la nuit (la forêt archaïque que Graham arpente jusqu'à la scène finale) et vertige oraculaire (la villa hypermoderne du tueur aux décors et lumières cosmiques). C'est qu'en raccordant Graham à la folie criminelle de Tooth



DE LAURENTIS ENTERTAINMENT GROUP

## REPRISES

Fairy, en une sorte d'expérience extralucide, Mann anticipe moins les parades sauvages de *Heat* (1995) ou de *Collateral* (2004) – des hommes se flairant comme des loups et un tueur aux allures de panthère – qu'il ne met en scène un grand film d'horreur mystique. La transe orchestrée par le cinéaste renvoie ainsi tout son récit de filature policière (relais et interfaces, cartographie minutieuse du territoire des États-Unis, artefacts et subterfuges techniques) à un simple jeu de regards s'avalant les uns les autres en un ballet médiumnique. Ce sont ces bris de miroir que le tueur place dans les yeux et la bouche de ses victimes – qui évoquent la créature lumineuse de *La Forteresse noire* – ou encore ces messages codés envoyés à Lecktor aux allures de poèmes chamaniques. Ce sont encore les yeux de terreur du journaliste kidnappé face à cette vision, effroyable, du monstre au visage couvert d'un collant faisant défiler les images de ses victimes sur un grand écran blanc.

On a souvent comparé le film à un autre thriller emblématique de la période, *Police Fédérale Los Angeles* de William Friedkin (1985), dont l'esthétique voisine avec celle du *Sixième Sens* et dont le personnage principal est aussi interprété par William Petersen. Le manège entre les deux cinéastes, s'il a contribué à leur légende (Friedkin accusant Mann de plagiat et Mann accusant Friedkin de s'être inspiré de *Deux flics à Miami*), permet aussi de mettre à nu le fil souterrain qui relie deux des polars américains les plus magnétiques des années 1980. « *Ton sens fondamental est la vue, qui nourrit tes rêves : reflets, miroirs, images !* », s'exclame Graham en s'adressant mentalement au tueur à l'instant même où il s'apprête à découvrir son secret. Il faut prendre ces mots au pied de la lettre pour voir combien le profileur et le tueur chamanes du *Sixième Sens*, comme le faussaire méphistophélique de *Police Fédérale Los Angeles*, relèvent d'une même mystique du regard et de la lumière.

Vincent Malausa



*Le Sixième Sens (Manhunter)*  
de Michael Mann. États-Unis, 1986.  
Sortie le 21 octobre.

# L'OBS

ÇA RESSORT

## **Le Sixième sens**

*Thriller américain, par Michael Mann, avec William Petersen, Kim Greist, Brian Cox (1986, 2h00).*

La première adaptation du roman de Thomas Harris, « Dragon rouge », et l'apparition d'Hannibal Lecter, criminel de génie. Michael Mann, réalisateur fasciné par le graphisme des images et la violence secrète, signe ici un film à la lisière du fantastique et du polar, avec un personnage d'enquêteur qui a des éclairs de compréhension dont il paie le prix, à chaque fois. William Petersen, dans ce rôle, est formidable : il apporte une fragilité vibrante. De toute la série des films Lecter (cinq opus, dont « le Silence des agneaux »), c'est le meilleur, le plus beau, le plus stylisé.

**F. F.**

# Critikat

## LA GLACE À TROIS FACES par Thomas Grignon

Du style un peu tape-à-l'œil, entre MTV et la publicité, qui a fait le succès de *Deux flics à Miami*, Michael Mann reprend dans *Le Sixième sens* (titre français trompeur auquel on préférera l'original *Manhunter*) une forme flamboyante, vite rattachée aux « cinéastes du look » qui, d'Adrian Lyne à Tony Scott, sévissaient alors à Hollywood. L'attention portée au cadrage et à l'ambiance sonore, à laquelle s'ajoute un goût marqué pour les couleurs vives et les ruptures de ton, contribue à donner l'impression d'un film résolument excentrique, au sens où le formalisme du cinéaste s'y épanche a priori un peu gratuitement. Si cette propension à soigner le moindre plan a de prime abord de quoi agacer, elle permet toutefois de mettre en évidence un talent de plasticien que Mann confirmera par la suite, jusqu'aux sommets expérimentaux de *Miami Vice* et *Hacker*. Dans *Manhunter*, on pourrait poser l'hypothèse que la progression de l'intrigue repose autant sur l'évolution tortueuse du scénario que sur son inventivité formelle, donnant toute sa puissance à une adaptation de roman de gare par un producteur de télé.

### Dédoublément

Pour s'en convaincre, on peut revenir à la première séquence du film : face à la mer, Jack Crawford (Dennis Farina) échange avec son ancien collègue du FBI, Will Graham (William Petersen), afin de le convaincre de reprendre du service pour retrouver la trace d'un *serial killer*, Francis Dollarhyde, dit « Tooth Fairy ». D'abord réticent, Will finit par accepter lorsque Crawford lui montre les photographies des victimes. Si un discret raccord pose d'emblée un rapport d'équivalence entre les familles assassinées et celle de Graham (plus tard, l'inspecteur devra à son tour protéger ses proches contre les assauts du meurtrier), l'intérêt de la séquence repose sur la disposition inattendue des personnages. Assis de chaque côté d'une grande souche, les policiers discutent sans se regarder, ce que confirme aussitôt le champ-contrechamp qui accentue la disjonction des personnages : ainsi, lorsque le visage de Graham apparaît à la gauche de l'écran, toute la partie droite du cadre est occultée par le torse de Crawford, et inversement. Que racontent ces quelques plans ? Que le point de vue de Will repose sur un déséquilibre dont l'origine est, à ce stade, encore inconnue. C'est au détour d'une remarque vacharde d'un collègue que le spectateur apprendra que Graham a gardé des séquelles de sa rencontre avec Hannibal Lektor, un cannibale qu'il a capturé. Afin d'expier ce traumatisme, il lui faut aller au bout de sa nuit en s'identifiant avec Dollarhyde jusqu'au vertige.

Naturellement, investigation policière et vie de famille ne font pas bon ménage : l'inspecteur paie le prix de son obstination par un isolement de plus en plus marqué vis-à-vis des siens. Will en fait plus tard l'amère expérience. Depuis sa chambre d'hôtel, il téléphone à son épouse pour raccrocher aussitôt. Si le décor, où plusieurs meubles et objets apparaissent en double (les lits, les lampes de chevet et les tableaux accrochés au mur), témoigne de sa solitude, ce principe de redoublement donne de surcroît un indice sur l'évolution du récit. Chassant deux lièvres à la fois, le personnage est amené à se *dédoubler*, comme le veut son rôle de *profilier*. L'identification progressive à « Tooth Fairy » est donc l'occasion de séparer les deux parties de son existence, comme le montre l'omniprésence des surfaces réfléchissantes (miroirs, baies vitrées), mais aussi un plan succinct où, en surveillant une maison comme l'assassin, il se perche entre les deux branches d'un grand arbre. La porosité entre le tueur et l'enquêteur s'avère d'autant plus grande qu'ils consultent tous deux les documents personnels des victimes (Will et Francis passent une partie du film à regarder des films de famille), même si leurs buts diffèrent : là où « Tooth Fairy » revit à chaque fois l'excitation du meurtre, Graham y voit un cheminement intérieur contre ses propres démons. Afin de retrouver sa propre famille, Will doit en effet entrer dans le double-fond mortifère des images qu'il visionne : la violence et la mort y prennent la forme d'un arrière-plan sous-jacent, mais toujours prêt à resurgir, comme dans la scène où, assoupi, l'enquêteur laisse à la vue d'une jeune fille apeurée les photographies des cadavres mutilés. Que Graham fasse un rêve lors de cette séquence a ceci de révélateur qu'au moment où il s'abandonne à ses fantasmes (sa femme le toise lubriquement sur un bateau), la violence et la mort prennent la forme d'un retour du refoulé.

### Complémentarité

Au-delà de cette scène, l'ensemble du film pourrait être envisagé comme une investigation sur la présence sourde du mal, capable de s'emparer des protagonistes à tout instant. Dans cette perspective, un personnage (quoique secondaire) s'avère capital : le Dr. Hannibal Lektor. Présent uniquement lors de deux mémorables scènes, le psychiatre anthropophage sert pourtant de clef de voûte au film, puisque c'est lui qui à la fois pousse Dollarhyde au meurtre, livre l'adresse de Will au *serial killer* et permet finalement de retrouver sa trace. Derrière les barreaux, Lektor étend son empire maléfique tel un ersatz du Mabuse du *Testament* : il alterne les identités d'emprunt au téléphone pour manipuler ses interlocuteurs, tandis que la mise en scène assimile la prison toute entière à une extension labyrinthique de sa propre cellule. Il en va ainsi de la première entrevue entre Graham et le psychopathe. Si, à première vue, elle n'est pas sans évoquer une esquisse préparatoire de la rencontre entre Vincent Hanna et Neil McCauley dans *Heat* (le champ-contrechamp met en regard policier et criminel comme les deux faces d'une même pièce), la séquence s'achève d'une manière relativement inattendue lorsque le *profilier* décide de fuir la prison : sur la passerelle qui le mène à la sortie, l'inspecteur se trouve piégé au milieu d'un enchevêtrement de croix blanches, qui rejoignent à l'infini la forme des barreaux et des briques de la cellule qu'il vient de quitter.

Cette scène s'avère d'autant plus centrale qu'elle fait converger et redistribue les dynamiques à l'œuvre dans le film. Le récit suit en effet une structure rigoureusement duale, où Dollarhyde n'apparaît qu'au bout d'une heure afin d'enclencher un nouveau récit en contrepoint exact à celui de l'inspecteur. Un exemple : lorsque Graham arrive devant la maison de la famille Leeds, son visage, coupé verticalement en deux par l'ombre, apparaît derrière la portière d'une voiture roulant de gauche à droite ; de même, quand Dollarhyde se met à surveiller sa maîtresse, il apparaît dans une configuration semblable, à ceci près que son visage est scindé horizontalement par la lumière d'un lampadaire et que sa voiture va de la droite à la gauche du cadre. De cette mise en miroir découle une série de motifs récurrents. Le processus de dédoublement de Graham se voit par exemple inscrit par de nombreuses lignes verticales qui permettent de pointer son isolement (cf. les structures métalliques ou les écrans de télévision coupant le cadre en deux quand il s'adresse à son alter ego) ou bien de diviser son visage en plusieurs parties, de manière à figurer à même l'écran son esprit scindé. Quant à la folie de Francis Dollarhyde, elle repose sur une logique du masque où des objets vont venir recouvrir horizontalement son champ de vision (un collant, une paire de lunettes), tandis que la découverte de son identité se fait par l'entremise d'un écran d'ordinateur qui dessine son visage bande par bande. À l'échelle du film entier, la mise en réseau de séquences appelées à se répondre (cf. la nuit d'amour passée entre Will et son épouse, qui se répète lorsque Dollarhyde couche avec sa collègue aveugle) permet d'envisager l'ensemble à la manière d'un vaste test de Rorschach qui pourrait se refermer sur lui-même.



### Transformation

Par cette attention aux détails, Mann donne également forme aux multiples transformations qui affectent les deux protagonistes principaux. Son écriture n'est en effet pas vouée à figer le parcours des personnages dans une simple relation binaire, mais vise plutôt à rétablir une forme d'ordre à l'intérieur d'un monde rendu chaotique par Lektor. Dollarhyde apparaît à cet égard comme un personnage dont la richesse excède largement son rôle d'antagoniste, dans la mesure où sa progression se fonde sur une série de métamorphoses, ce que mettent en évidence ses trois changements de patronyme (Dollarhyde, « Tooth Fairy » et « Red Dragon »), mais aussi l'expression « *I am becoming* », martelée trois fois dans sa missive au psychiatre. Ses transformations sont enfin figurées à l'écran par une trajectoire chromatique, où trois couleurs permettent de pointer les étapes de son évolution. La règle en est donnée dans la scène de l'analyse de la lettre. Chacune des salles de la police scientifique que traverse Graham est en effet baignée dans une couleur à la forte portée symbolique : 1) le blanc, soit la couleur de la chambre où les Leeds ont été massacrés, mais aussi de la cellule de Lektor, l'inspirateur des crimes de « Tooth Fairy » ; 2) le bleu, qui renvoie à la veste et aux lunettes de soleil du tueur lors de sa deuxième apparition à l'écran, ainsi qu'à la peinture du sous-sol où il travaille ; 3) le rouge, rappelant la teinte qui émane de son corps sur le Perron de sa dernière victime, mais aussi l'adjectif dont il s'affuble lorsqu'il se prend pour le « Grand Dragon Rouge » du tableau de William Blake. Cette dernière remarque invite d'ailleurs à voir, derrière ce processus d'identification, un mouvement d'assimilation à une image qui affecte les deux personnages principaux. Si Dollarhyde parvient, au seuil de la mort, à devenir littéralement le monstre du tableau de Blake (les taches de sang coagulé forment deux grandes ailes rouges dans son dos), les Graham retrouvent leur équilibre familial à la faveur du dernier plan, un arrêt sur image sur la plage où le policier se tient aux côtés de sa femme et son fils. Poussé à reprendre du service grâce à des photographies de familles heureuses, Will trouve la sérénité en devenant à son tour une image immobile de la joie, dans un finale à première vue un peu daté, mais qui participe en vérité d'un retour à l'harmonie grâce auquel le film peut enfin se « boucler ».