

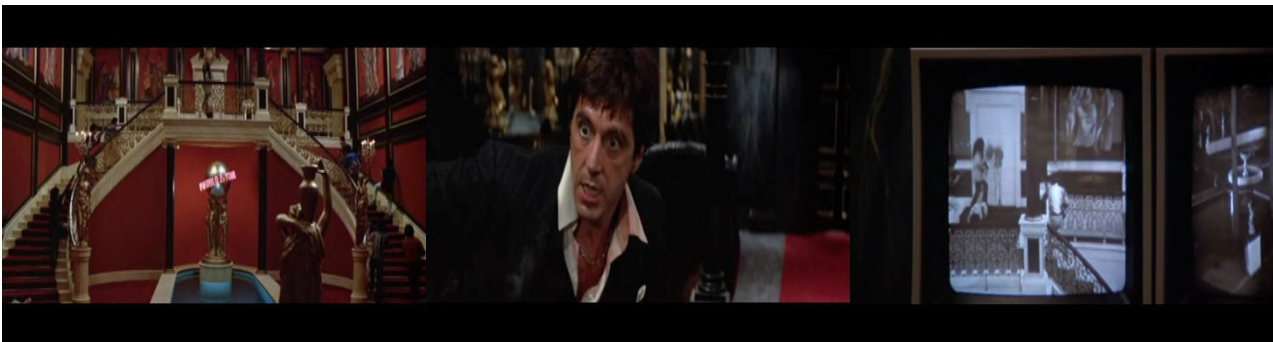
A CAUSE D'UN ASSASSINAT - analyse et contextualisation de la séquence finale de « Bonnie & Clyde » (1967) d'Arthur Penn.

« On avait vu en direct l'assassinat de Kennedy, on pouvait bien montrer celui de deux gangsters. »¹
Peter Biskind.

LE NOUVEL HOLLYWOOD COMME FABRICATION D'UN NOUVEL ESPACE FILMIQUE :

A) L'ARTICULATION CLASSIQUE PUIS MODERNE DU CHAMP AVEC LE HORS-CHAMP :

« *Scarface* » 1932 de Howard Hawks et « *Scarface* » (1983) de Brian DePalma.



¹ Peter Biskind, « *Le nouvel Hollywood* », éditions Le Cherche Midi, collection « documents », Paris, 2002, p.32.

Communément, l'espace filmique peut-être défini comme l'articulation du champ et du hors-champ. Avec l'entrée en vigueur du code Hays, le cinéma classique Hollywoodien va développer à l'extrême ce procédé au cours des années 30 en donnant au hors-champ un rôle déterminant dans la conduite du récit. En 1932, « *Scarface* » constituera en effet l'un des prétextes majeurs à l'établissement d'un code de censure – établi deux ans auparavant et rigoureusement appliqué deux plus tard – visant à bannir des films hollywoodiens les contenus trop explicites. La violence et la nudité sont particulièrement visées par ce code de production établi par le sénateur William Hays et se voient rapidement repoussées en dehors des limites du cadre. Le cinéma se doit, selon Hays, d'avoir un rôle d'exemplarité auprès des spectateurs. Jugés très souvent immoraux car décrivant des personnages en proie aux pulsions les plus agressives, les films de gangsters, massivement présents sur les écrans au début de la décennie, vont peu à peu disparaître pour laisser la place à des productions vantant l'efficacité des G-Men (le FBI) ou au film noir au cours des années 40. La trajectoire d'un acteur emblématique du « gangster movie » tel que James Cagney permet de mesurer cette évolution rapide au cours des années 30.

Lorsque Brian DePalma réalise un remake du film d'Howard Hawks, le code de censure n'a plus cours. « *Scarface* » version 1983 est un film du « tout visible ». L'espace filmique s'en trouve considérablement modifié : par l'usage du split-screen ou des moniteurs vidéo, les champs et contre-champs contiennent à présent le hors-champ. La toute puissance du personnage de Tony Montana est avant tout traduite à l'écran par une omniscience liée à la vue : il est, tel Mabuse, celui qui voit tout, pour lequel il n'y a plus de hors-champ. Les cinéastes issus de ce qui sera nommé à posteriori le « nouvel Hollywood » vont ainsi entreprendre une conquête du champ (dont le « *Scarface* » de DePalma constitue une sorte d'apogée située hors de la période) qui va considérablement inverser le rapport de force avec le hors-champ. C'est le champ – à présent libre – qui va alors concentrer toutes les énergies qui circulaient auparavant entre ce qui était montré et ce qui ne l'était pas.

« *Nous sommes tous des voleurs* » (« *Thieves like us* ») 1974 de Robert Altman et « *Les amants de la nuit* » (« *They live by night* ») 1947 de Nicholas Ray.



C'est sur le mode de l'inversion des codes cinématographiques qu'un dialogue va ainsi s'établir entre le cinéma pré-code de censure, celui d'avant 1932, et celui de la liberté nouvellement acquise à compter de l'année 1967 avec des films tels que « *Bonnie & Clyde* » ou « *Le lauréat* » de Mike Nichols². « Au cours des années 60 et 70, les changements survenus aux Etats-Unis furent immenses. Nous avons les mouvements anti-guerre, les mouvements pour les droits civiques, pour la reconnaissance des minorités, les assassinats politiques, etc. Et la génération qui arriva ressentait une sorte de parenté romantique avec les années 30. C'était une période de récession sociale, de

² Ce sont là deux des trois plus gros succès au box-office pour l'année 1967. Le Nouvel Hollywood reposera, du moins au départ, sur le succès commercial : ancien ou nouveau, Hollywood reste fidèle à sa règle de base...

discrédit de la politique, de dépression généralisée et dramatique. De plus, les jeunes cinéastes avaient une grande estime pour les cinéastes de cette époque et de ces films. Beaucoup plus que pour ceux des années 50 par exemple. Et puis c'était la période de nos parents, donc très vivante dans l'esprit des gens de ma génération. C'est comme les années 60 pour nos enfants » – déclare Walter Hill³. De nombreux films de la fin des années 60 comme du début des années 70 vont ainsi situer leurs récits dans les années 30, prenant parfois la forme de remakes plus ou moins avoués de films produits sous le régime du code Hays. Une volonté de réécriture de l'histoire du cinéma américain comme de l'histoire du pays – témoignant d'une violence directe, graphique, non expurgée – s'affirme clairement sur le mode du récit d'une innocence perdue. Grossièrement, disons qu'un cinéma du champ, se voulant plus en phase avec les réalités historiques, succède à un cinéma du hors-champ, de l'ellipse et du non-dit.

B) « BONNIE & CLYDE » : UN FILM CHARNIERE :

Analyse de la séquence finale (3mn 02 – 85 plans) :

« *Bonnie & Clyde* », a la réputation d'être le film qui donnera le coup de grâce au code de production, et permettra de fait aux cinéastes des années 60 et 70 d'obtenir à nouveau cette liberté de ton qui n'avait plus cours à Hollywood depuis une trentaine d'années. C'est sur le plan figuratif que le film va représenter une rupture décisive dans l'histoire des formes. La manière de représenter la violence à l'écran trouve avec le film d'Arthur Penn une expression directe sans précédent dans l'histoire du cinéma. Le film semble, en effet, intégrer les codes du cinéma gore⁴ inventé cinq ans plus tôt par Hershell Gordon Lewis (« *Blood feast* » 1963). De nombreux films, très différents les uns des autres, de « *La nuit des morts vivants* » en 1968 de George A. Romero à « *La horde sauvage* » de Sam Peckinpah en 1969 vont s'engouffrer dans la brèche ouverte à coups de mitraillettes par Arthur Penn.

1)Plans 1 à 17 – Le cinéma comme perception : la figure du champ contre-champ :

« *Bonnie & Clyde* » se présente comme l'étude du rapport à la société qui les entoure de personnages marginaux. Cinématographiquement cette idée se traduit par les jeux des regards et du champ contre-champ qui posent immédiatement la perception comme enjeu premier de la scène. A titre de comparaison, « *Blow up* » de Michelangelo Antonioni, sorti la même année, est proche à bien des égards du film d'Arthur Penn, à une différence de taille : là où le cinéaste italien faisait la part belle à l'absence, c'est à dire au hors-champ, au sein de son dispositif, le réalisateur américain, lui, va tout au contraire définir ce que Jean-Baptiste Thoret nomme un « cadre-cible »⁵et qui n'épargnera au spectateur aucun détail concernant la mort des deux personnages principaux.

³ Cf. « *Action man : conversation avec Walter Hill* », Panic n°2, janvier 2006.

⁴ Le morceau de crâne ensanglanté visible de Clyde Barrow et voulu par Arthur Penn, par exemple, fait écho à l'éclatement de la tête du président Kennedy visible sur le fameux photogramme 313 du film amateur témoignant de l'assassinat.

Cf. Jean-Baptiste Thoret, « *26 secondes, l'Amérique éclaboussée – L'assassinat de JFK et le cinéma américain* », 2003, éditions Rouge Profond. L'ouvrage est absolument incontournable concernant l'impact décisif des images de l'assassinat de JFK à Dallas sur le cinéma américain de l'époque. Préfacé, en outre, par Arthur Penn, il constitue également l'un des meilleurs ouvrages évoquant la filmographie de ce cinéaste dont chacun des films ou presque contient des références directes à la mort de Kennedy.

⁵ Ibid., p.64. Le cadre comme cible est défini par l'auteur comme l'un des motifs fondamentaux de ce qu'il nomme la « configuration Zapruder », renvoyant au film amateur montrant l'assassinat du président Kennedy à Dallas en 1963.

Il s'agit d'un cadre qui tue dont on pourrait dire que l'exemple canonique demeure les plans « subjectifs » du point de vue de la mitrailleuse faisant face au no man's land dans « *A l'Ouest rien de nouveau* » (1930) de Lewis Milestone et qui prennent la forme de panoramiques où chaque soldat touchant le bord du cadre s'effondre et meurt.



Une attente, un suspens sont ainsi créés par le montage alterné autour de la notion de raccord de regard. Deux espaces – l'un statique, l'autre dynamique – nous sont simultanément montrés – le bord de la route et l'habitacle de la voiture – dont nous ne pouvons que supposer qu'ils vont se rejoindre. Rien que de très classique dans tout cela si ce n'est le doute que va instiller la mise en scène concernant la nature réelle de ce qui est perçu.



2)Plans 18 à 50 – Prolifération des signes, brouillage du sens :



Une inquiétude va naître : c'est, tout d'abord, la voiture minuscule du couple enserrée comme dans un étau entre les planches du véhicule de Malcolm. Pour accentuer le malaise, Arthur Penn va multiplier un grand nombre de signes au cœur du principe d'identité spatiale qui vise d'ordinaire à la description cohérente d'un espace unique – ici le lieu de la panne au bord de la route. L'étrange modèle de lunettes porté par Clyde induit d'ailleurs l'idée d'une perception minorée de moitié. De plus, un plan subjectif décadré, se substituant au regard du conducteur, connote de façon inquiétante la découverte d'une situation pourtant banale.





L'accélération du montage va également contribuer au brouillage du sens par la suggestion d'une simultanéité angoissante entre différentes actions. La séquence se présente en fait comme un dispositif à l'intérieur duquel un régime d'inégalités cognitives est à l'œuvre. Elle brise ce que Serge Daney nommait le pacte photologique et qui suppose un lien de cause à effet entre voir et connaître. Ici, voir ne suffit plus pour combler ces inégalités. Et l'intensité disproportionnée du regard de Malcolm, seul lien visible entre des événements ordinaires se succédant rapidement à l'image

(arrivée d'une camionnette, envol d'un groupe d'oiseaux ou buisson agité par le vent), s'avère indéchiffrable pour Bonnie comme pour Clyde. Le visible fait signe mais le sens échappe trop longtemps aux protagonistes.

3) Plans 51 à 79 – Champ libre et champ de bataille :



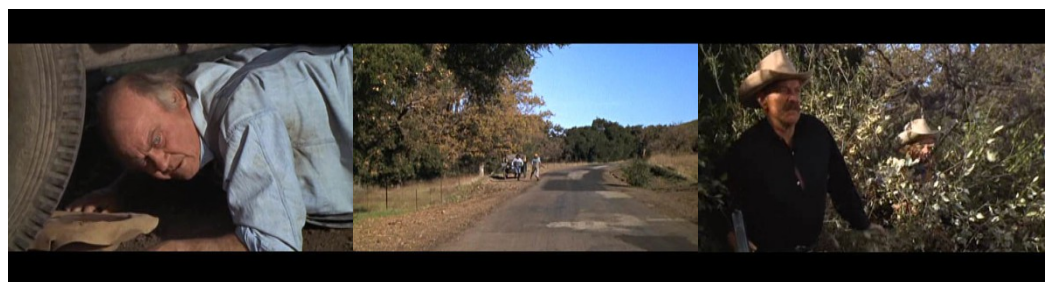
La séquence tend ici à annuler la fonction classique du champ contre-champ dans la mesure où ce dernier ne contient pour l'essentiel que du hors-champ : un all-over végétal énigmatique qui masque la présence policière. L'intensité – c'est-à-dire l'accès brutal à la compréhension de la situation – va alors se concentrer dans un ultime raccord de regard entre Clyde et Bonnie pour être enfin entièrement contenue dans le champ.





Ce qui était de l'ordre de la circulation entre le champ et le contre-champ devient concentration d'énergie dans le champ seul. Débute alors un théâtre de marionnettes sanglant, qui se déploie ici avec une liberté nouvelle, en témoignant d'une violence graphique sans précédent. La réalisation use ainsi d'un certain nombre de procédés jusqu'alors inconnus de la grammaire cinématographique classique américaine : montage court, succession rapide d'une grande variété de cadrages, ralenti, son défilant à vitesse normale, répétition, jump-cut, usage d'effets spéciaux proches du cinéma gore apparu dans ces mêmes années 60. L'assassinat est ainsi décrit avec force détails comme jamais auparavant. Au moment où les images de la guerre du Vietnam s'étalent chaque soir à la télévision, l'heure n'est plus à la suggestion et c'est un cinéma du champ qui éclate à l'écran. Il ne s'agit plus de décrire des comportements en proie à la violence – et par rapport auxquels un positionnement moral serait possible – mais de montrer directement la violence en tant que phénomène, pratiquement atmosphérique, qui envahit le champ, se propage et n'épargne personne.

4) Plans 80 à 86 – Le cadre comme surface et cache :



Une brève série de plans rapprochés vient alors rassembler les différents points de vue sur le massacre qui vient d'avoir lieu tout en organisant la sortie des bourreaux qui, jamais, ne seront réunis dans le même plan avec leurs deux victimes. Nous y reviendrons.





La mise en scène doit encore tirer une dernière conséquence de sa brutale volonté de réalisme en modifiant la nature même de l'espace filmique : nous passons de la profondeur de champ à la surface du cadre lors d'un dernier plan virtuose. Un travelling arrière puis latéral gauche-droite le long de la voiture va permettre de découper l'espace en plusieurs cadres tout en laissant hors-champ les corps déchiquetés des deux héros. Les cadres, qui contiennent à présent les bourreaux – bien visibles – et les témoins – confondus dans le reflet du paysage –, fonctionnent à la fois comme caches – les corps sont laissés hors-champ – et comme pures surfaces matérialisées par les cadres des portières et par la vitre qui nous sépare à présent de la scène et au milieu de laquelle figure un impact à la valeur toute métonymique, valant pour l'ensemble de l'exécution à laquelle nous venons d'assister. Il ne reste déjà plus qu'une image, qu'une série de signes de l'exécution des deux protagonistes. Tout est rapidement mis en place pour que le réel se fasse mythe. L'histoire de l'Amérique est celle d'une immense et systématique fabrique d'images confondues, aussi sûrement qu'un reflet, avec le réel. Cette volonté de ne pas différencier le réel de sa représentation emmène Bonnie et Clyde à la mort aussi sûrement que les balles de la police. C'est une revanche avant tout « médiatique » que prend le Texas Ranger Frank Hamer sur le couple de hors-la-loi. Nos deux gangsters des champs n'auront au bout du compte pas eu plus de contrôle sur l'image que les médias vont véhiculer d'eux que sur leurs propres existences. Entre parabole sur la toute puissance de la fiction et quart d'heure de célébrité warholien, entre les années de crise économique et les années de contestation, le film d'Arthur Penn témoigne de la manière dont les États-Unis comme leurs citoyens choisissent de se représenter le monde.

A l'issue de l'analyse, il est aisé d'imaginer le reproche qui peut être fait à une telle séquence tant la question revient encore et toujours à propos des films du Nouvel Hollywood : n'est-elle pas complaisante avec la violence ? Fait-elle autre chose qu'étalage de violence « gratuite » ? L'excès que cerne et que met en scène la modernité américaine est parfois difficilement supportable pour le spectateur. Pourquoi ? Parce que rien ne vient jamais le justifier. Dans le cinéma classique, la violence est en quelque sorte légitimée par la nécessité de l'action, la première n'est jamais que la conséquence de la seconde. Dans « *Bonnie & Clyde* », aucune violence n'est légitime. C'est à une violence pure que nous avons affaire lors du final, une violence qui laisse ainsi le spectateur avec la question de sa nature, de son existence même. Or voilà une question malaisée que ne posait que rarement le cinéma hollywoodien des pionniers, ceux qui étaient derrière la caméra (Ford, Walsh, Hawks, etc.) comme ceux qui étaient devant (le western et ses conquérants, pour aller vite). A partir de « *Bonnie & Clyde* », la violence de « servira » plus à rien – au sens où plus rien ne l'excusera – mais n'en existera pas moins. Elle explosera alors à l'écran au-delà de l'ancienne logique événementielle et rationnelle de la cause et de l'effet. Il en ira dès lors des films du Nouvel Hollywood comme du fonctionnement des cocottes-minute : l'accumulation provoquera l'explosion. Restera au spectateur à vouloir, ou non, faire face à la violence en tant que telle, c'est-à-dire comme phénomène en soi et non plus comme moyen au service d'une action nécessaire.

C) UNE NOUVELLE CONSCIENCE DE L'IMAGE :

Une caractéristique essentielle du nouvel Hollywood est sa perméabilité à des régimes d'images très différents les uns des autres.

1) Surcadrages : Dès le début, le film d'Arthur Penn multiplie les surcadrages qui désignent pour l'essentiel l'enfermement du personnage de Bonnie Parker.



2) Surfaces brisées : Rapidement, le duo formé avec Clyde Barrow aura pour conséquence l'éclatement de la surface bidimensionnelle que constitue le cadre. L'idée est, bien entendu, de passer du cadre au champ, c'est à dire de traduire l'accès pour le couple à une liberté nouvelle, un champ de possibles au sein d'une société en décomposition qui n'en propose pas. Le choix de filmer l'explosion de la vitrine de la banque depuis l'extérieur coupe néanmoins court dès le début à toute forme d'espoir : pas de perspective derrière la vitre mais une faible profondeur de champ et... des barreaux !



3) Photographies (images + poses) : C'est ce rapport des individus à la structure sociale qui va rapidement devenir central à travers la conscience nouvelle que les personnages acquièrent de leur image médiatique. L'auto-mise en scène apparaît, ancrant le récit dans une problématique emblématique de la période Pop contemporaine de la réalisation du film.





4) Miroirs : La présence des miroirs renforce cette idée. Le film organise, nous l'avons dit, l'éclatement des surfaces planes : dans le cas des miroirs c'est à l'image même du couple de gangsters que s'attaque la police. Pourquoi une exécution finale aussi spectaculaire ? Pourquoi plus de cent trente impacts de balles sont-ils dénombrés au terme de quelques secondes seulement de fusillade ? Parce qu'il s'est probablement agi de tuer une image davantage que deux êtres humains. La justice tente ici d'expédier un mythe en devenir. De fait, c'est l'image qui, d'abord, est visée.



5) Vitres de voitures – cadre et surface : Au final, transparence et reflets ne constituent jamais que des illusions de liberté ou d'identité qui ne sont en réalité que des cadres dans le cadre supplémentaires enfermant toujours davantage des personnages qui n'échapperont jamais à leur devenir de pures et simples images...

Pourquoi cette sensibilité nouvelle ? Jean-Baptiste Thoret rapporte les propos d'Arthur Penn concernant l'attentat de Dallas contre le John Fitzgerald Kennedy : « *Après cela, regarder un écran renvoyait à un type d'expérience forcément différente. Je me souviens de mon fils qui, à l'époque, avait été terrifié par les images qu'il avait vues à la télévision et m'avait dit qu'il ne voulait plus devenir président ! La mort de Kennedy a tout changé : nous sommes passés de la naïveté d'une société d'après-guerre, plutôt paisible et confiante, à une période subitement violente. Le monde entier se mit à dérailler.* »⁶

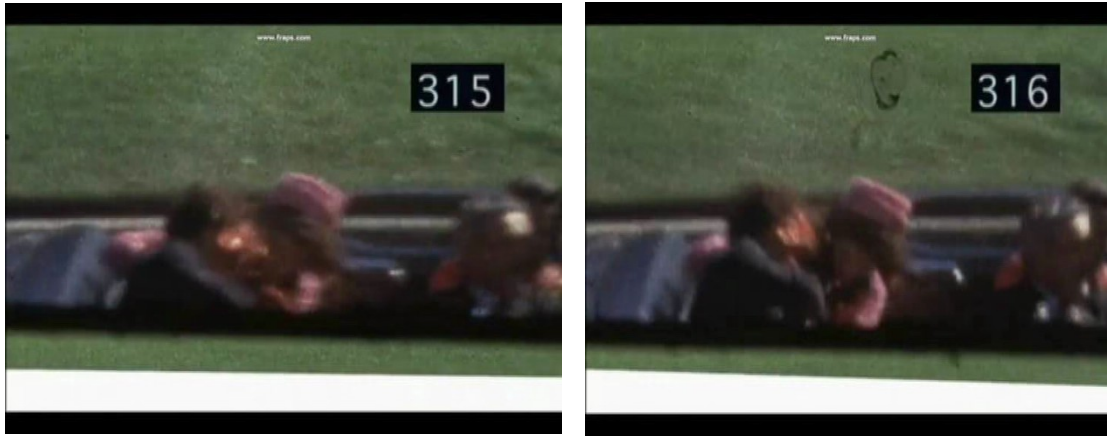
⁶ Op. Cit. p.73.



Film amateur d'Abraham Zapruder (22 novembre 1963 - Dallas) + porte folio massacre final :

On le voit, la notion d'image est déterminante et le film va révéler une véritable porosité aux images documentaires les plus marquantes de la décennie : images d'actualités de la guerre du Vietnam que diffuse chaque soir la télévision mais, aussi et surtout, images amateurs de l'assassinat du président Kennedy et auxquelles manque(nt) le contre-champ (et le son). C'est ce dispositif minimal et fortuit, entraînant à sa suite l'horreur du réel au cœur du champ fictionnel, qui va constituer le modèle tacite de la mise en scène de la séquence finale du film d'Arthur Penn. La fiction américaine doit se hisser au niveau du choc que produit l'annonce du meurtre du président des Etats-Unis comme des images directement prélevées sur le réel du document Zapruder. De fait, et pour rester le plus fidèle possible à cette scène originelle, pas de possibilité pour les tireurs d'être réunis dans un même cadre avec leurs deux victimes...



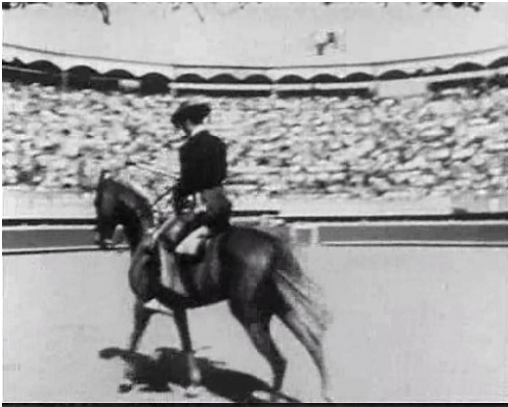


« Report » (1967) de Bruce Conner.

Le cinéma expérimental va lui aussi évoquer les images du film d'Abraham Zapruder qui ne seront diffusées à la télévision américaine qu'en 1975. Bruce Conner utilise la technique du « *found footage* » lorsqu'il réalise « *Report* ». Il s'agit du détournement d'un matériel d'usage courant à Hollywood, le « *stock shot* » : des plans anonymes utilisés dans les productions à petits budgets pour en étoffer l'aspect visuel. Conner monte ainsi en parallèle, sans volonté narrative apparente, les images de l'arrivée du président à Dallas avec celles d'une corrida – emblème parfait du cadre centripète, du champ dénué de contre-champ – connotées de surcroît par l'idée d'une mort programmée. Surviennent aussi des images de fiction, celles du « *Frankenstein* » que James Whale réalise en 1931, qui convoquent l'idée d'une survie par-delà la mort de la figure de JFK dont l'assassinat et la pulsion herméneutique qui lui est attachée constituent depuis un demi-siècle un horizon tout à la fois fantasmatique et structurant pour la nation américaine. Il est également notable que le film s'insère en fait dans le vide iconographique institué autour de l'assassinat de JFK. Le film amateur de Zapruder ne sera en effet diffusé à la télévision qu'en 1975. Ceci expliquant probablement aussi pourquoi de nombreux films – désignés à posteriori comme « cinéma du complot » ou thrillers paranoïaques – se sont confrontés aux motifs récurrents du secret, du ou des tireurs dissimulés, de l'impact sanglant et de l'explosion des corps...

A titre d'exemple, la figure de Lee Harvey Oswald servira de point de départ au personnage de « *La cible* » en 1967 de Peter Bogdanovich comme à celui de « *A cause d'un assassinat* » d'Alan J. Pakula, en 1974, ou hantera le film « *Taxi driver* » de Martin Scorsese en 1975. Il est par ailleurs troublant de constater qu'un film réalisé l'année précédant l'attentat contre JFK, « *Un crime dans la tête* » (1962) de John Frankenheimer, annonce rétrospectivement le meurtre de Dallas, tandis que « *Sept jours en mai* » (1964), du même Frankenheimer, dont le tournage eut lieu courant 1963, retrace les grandes lignes d'un complot contre le président des États-Unis. On le voit, les liens sont inextricables entre réel et fiction dès qu'il s'agit d'Histoire américaine. Cette dernière se retrouve ainsi, d'une manière ou d'une autre, au cœur des récits fictionnels et inversement... Depuis, force est de constater que les attentas du 11 septembre 2001 n'ont en rien démenti cet état de fait.⁷ Il est intéressant de noter que, dans le cas de « *Bonnie & Clyde* », la figure du tireur embusqué représente la loi, la force de l'ordre, à un moment de contestation politique dont le film se fait indubitablement l'écho. C'est à cette demande provenant d'un public nouveau, plus jeune, et à la conscience politique aiguisée, que les films du Nouvel Hollywood vont en définitive répondre.

⁷ Là encore, sur toutes ces questions, le livre de Jean-Baptiste Thoret est incontournable.



D) UNE VOLONTE DE SYNTHESE – APPARITION D'UNE NOUVELLE EQUATION :

Au bout du compte, il apparaît clairement, dès le film qui en constitue le coup d'envoi, que l'ambition toute romantique du nouvel Hollywood sera d'embrasser la totalité des images qui peuplent l'imaginaire du pays afin d'en opérer la synthèse. L'immense liberté de ce moment aussi bref que fragile dans l'histoire du cinéma américain, qui va de 1967 à 1980, repose sur sa volonté d'intégrer une part de la modernité européenne, plus directement ouverte sur le réel et sur sa capacité à abolir les limites entre le document et la fiction, entre les différents genres, entre les films

de prestige et les séries B. Qu'est-ce que « *Bonnie & Clyde* », sinon le résultat d'une synthèse de différentes catégories de fictions hollywoodiennes sous influence directe de documents témoignant de l'actualité la plus contemporaine...

Soit l'équation suivante :

« *Les raisins de la colère* » 1939 de John Ford – Série A



+

« *Le démon des armes* » 1949 de Joseph H. Lewis – Série B



=

« *Bonnie & Clyde* » (1967) d'Arthur Penn.

