

« Avant la première guerre mondiale, les professionnels du crime étaient pour la plupart des individus presque ignares, pratiquement inorganisés, que trahissaient souvent leur allure et leur propos. Mais l'avènement de la prohibition allait bientôt les faire sortir de l'adolescence. »¹

John Toland.

Le passage à l'âge adulte – articulation d'un genre – le film de gangsters – et d'une œuvre – celle d'Arthur Penn :

Le genre comme épuisement d'une question de société.

1

Les travaux d'un philosophe tel que Stanley Cavell² ont démontré combien le recours au genre – à la fois fruit de la culture de masse et véhicule d'une pensée – était socialement déterminant au sein d'une société donnée. Cavell envisage ainsi la comédie classique comme un moyen opérant de poser, film après film, la question éminemment politique du couple dans la perspective du remariage c'est à dire de la recherche d'un bonheur différent, conscient des pièges d'un discours social formaté. Est-il possible de s'inspirer d'une telle démarche pour aborder d'autres genres? En d'autres termes, et quant à la question qui nous intéresse ici, de quelle question sociétale le *"gangster movie"* est-il le vecteur ?

La réponse à cette question reviendrait peut-être à définir le personnage du gangster au cinéma. Il s'agit très souvent d'un être pulsionnel pour lequel le principe de réalité semble avoir bien moins de valeur que celui de plaisir. Nombre d'œuvres mettant en scène ce type de personnage se positionnent d'ailleurs clairement du côté de la psychanalyse. Une série comme *"Les Sopranos"* (créée par David Chase – 86 épisodes entre 1999 et 2007) propose un personnage typiquement pris dans les affres de la cohabitation on ne peut plus difficile du "moi", du "surmoi" et du "ça". Tony Soprano, chef de famille(s) au double sens du terme, leader, père, époux et fils est donc partagé entre un "ça" facile à assouvir dans sa position (il dirige un club de strip-tease, entretient nombre de maîtresses, etc.), un surmoi que sa mère met directement à l'épreuve en lui renvoyant continuellement l'image du père défunt et un moi en charge de joindre les deux bouts! A bien des égards, Tony nous apparaît comme un enfant – visage poupin, goût des jeux, attitudes souvent potaches, etc. – dont la charge est trop lourde pour des épaules qu'il a pourtant, physiquement, très larges... Fort de l'exemple d'une série qui rassemble et réfléchit un siècle de cinéma criminel, il est aisé de constater que la figure de l'enfant est une constante du film de gangster. Elle s'y manifeste de bien des façons et se fait souvent le miroir de l'adulte entièrement – ou presque – régi par ses pulsions.

La part d'enfance et même d'adolescence n'est pas négligeable non plus dans *"Bonnie & Clyde"*. Arthur Penn n'est pas à proprement parler un cinéaste spécialiste du genre *"film de gangster"*, néanmoins la problématique du passage à l'âge adulte est centrale dans l'ensemble de son œuvre. Dans la mesure où elle constitue le point d'achoppement pour nombre de personnages de hors-la-loi (le genre, né à la fin des années 20 et sujet à relecture à la fin des années 60 et durant les années 70, hérite pour beaucoup du western), il est assez naturel de voir Penn signer quelques films de genre. Entre 1958 et 1989, son œuvre cinématographique aura témoigné d'un intérêt sans cesse renouvelé pour la jeunesse dans son rapport à l'ordre social.

¹ Cf. John Toland, *« Dillinger »* (1963), éditions Calmann-Lévy, Paris, 1968, p.53.

² Cf. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur - Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, éditions Les Cahiers du cinéma, 1993.

I – La figure du gangster dans le cinéma hollywoodien : une certaine image de l'enfance :

1) L'enfant est un gangster potentiel :

- « *Dillinger* » / « *The Bonnie Parker story* » – la notion d'exemplarité :



Le film dit « de gangsters » va jouer un rôle décisif dans la décision d'application rigoureuse du code de censure cinématographique dès 1932. Est mise en avant pour ce faire la notion d'exemplarité que se doit d'avoir le cinéma. La fascination exercée par la figure du hors-la-loi sur le jeune public est évidemment au centre des préoccupations étatiques au moment où la Division of Investigation (en passe de devenir le Federal Bureau of Investigation sous l'égide de J. Edgar Hoover) constate son propre manque de popularité via une presse souvent enthousiaste quant aux faits d'armes d'une poignée de bandits.

La figure de l'enfant va devenir un corolaire régulier de celle du gangster dans bon nombre de films. Le « *Dillinger* » que réalise John Milius en 1973, outre des plans épars montrant l'enfant comme premier spectateur de l'incarcération de John Dillinger³, va consacrer une séquence entière à la rencontre entre Melvin Purvis (incarné par Ben Johnson, acteur fordien qui figurera au générique de quelques films marquants du Nouvel Hollywood), le G-man en charge de l'élimination pure et simple de quelques gangsters trop renommés en ce temps de crise, et un enfant jouant, comme il se doit, au gendarme et au voleur.



³ C'est à cette occasion que Dillinger félicitera les hommes de Hoover pour avoir exécuté Bonnie Parker et Clyde Barrow qu'il considérerait comme des « punks », des petites frappes sans méthode ni éthique, salissant l'image d'un métier que Dillinger cherchait à pratiquer en virtuose, s'enorgueillissant notamment de ne pas tuer gratuitement lors des hold-up menés par sa bande.



On le voit, l'enfant est un enjeu dont le film de Milius montre à la fois l'importance rationnelle (le citoyen de demain) et symbolique (la part d'enfance inhérente à ce jeu de gendarme et de voleur grandeur nature auquel se livrent Purvis et Dillinger). Le dialogue entre le cinéma pré-code et celui du Nouvel Hollywood repose pour l'essentiel sur le regard que porte le cinéma des années 70 sur la double notion de « *peuple* » et de « *liberté* ». Disons que la première question peut à nouveau être posée librement à compter de la fin du code de censure en 1967 sous l'impulsion de films tels que « *Bonnie and Clyde* » qui voient donc les gangsters triompher, au final, de la censure ! C'est aussi le fondement de cette censure que raconte le film de Milius. L'ultime au-revoir, muet, entre l'enfant et l'adulte, signifié par un geste de la main, renvoie le G-man au caractère peu engageant de la condition d'agent du FBI auprès de la population. C'est sur ce déficit de communication que va travailler Hoover durant les années 1930. Il est alors intéressant de suivre la carrière d'acteurs emblématiques du « *gangster movie* » pour bien saisir le double travail opéré par William Hays à travers le code de censure et par le directeur du FBI : James Cagney, figure emblématique du genre avec « *L'ennemi public* » de William A. Wellman en 1931, devient l'incarnation même de l'honnête homme en la personne d'un avocat qui rejoint les G-men de Hoover à peine quatre ans plus tard dans « *Les hors-la-loi* » que réalise en 1935 William Keighley. Il y a là un revirement qui n'a rien de gratuit. L'un des dix acteurs les plus côtés des années 30 et qui doit sa célébrité aux films de gangsters devient l'un des moyens les plus efficaces pour le FBI de redorer son blason auprès du grand public.

Les gangsters disparaîtront de l'écran en tant que personnages principaux de films qui vont plutôt s'employer dans les années 40 à décrire méthodiquement le travail de la police. La première version des aventures tumultueuses de Bonnie Parker, « *The Bonnie Parker story* », que met en scène le vétéran William Witney en 1958, utilise déjà la figure de l'enfant mais pour en faire un tout autre usage que « *Dillinger* » quinze ans plus tard. Si l'enfant joue ici aussi au gendarme et au voleur, c'est le rôle de gendarme qu'il s'attribue en tenant en respect Bonnie Parker et ses deux complices. Facilement corruptible (une tablette de chewing-gum suffira à ce que le garçonnet rende les clés de leur voiture aux trois bandits), l'enfant est néanmoins placé ici dans un « rôle » façonné par un quart de siècle de censure et de souci d'exemplarité.



On devine qu'en 1967, la jeunesse sera l'enjeu majeur, la cible privilégiée du scénario de Robert Benton et de David Newman comme du film qu'en tirera par la suite Arthur Penn. « *Bonnie and Clyde* », nous y reviendrons, s'il convoque de bien des façons la figure de l'enfant, se veut avant tout une ode à la jeunesse de la fin des années 60. C'est en cela qu'il trouve probablement son vrai sujet, bien au-delà de la reconstitution d'une autre époque (la crise des années 30) et de la description spécifique d'une marginalité fort singulière (le quotidien des gangsters).

2) Le gangster est un enfant :

- « *Il était une fois en Amérique* » / « *Bugsy Malone* » – principes de plaisir et de réalité :

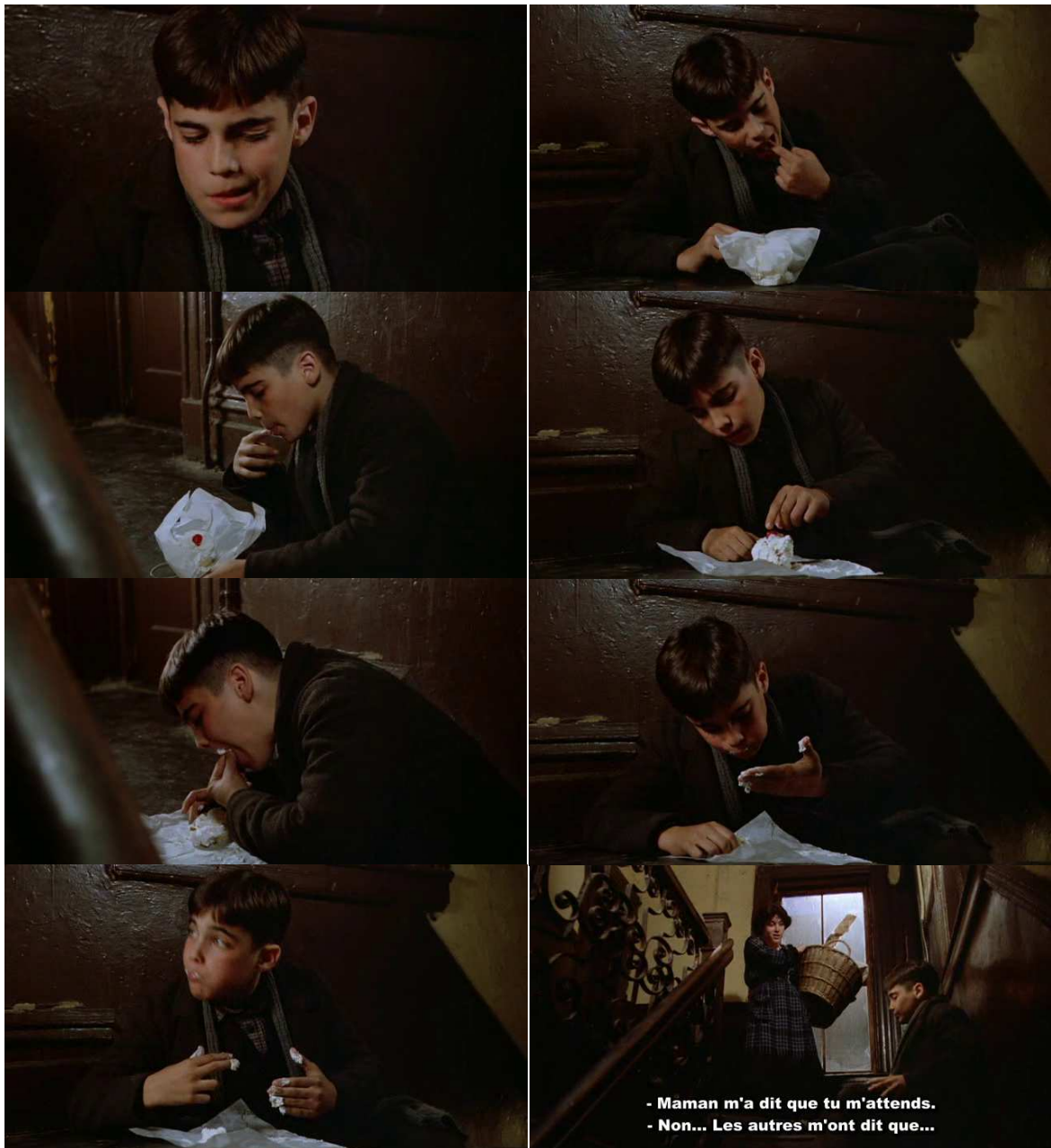
A cela s'ajoute l'idée que le gangster est un être de désir. « *The world is yours* » proclame la publicité qui hante Tony Montana dans les deux versions de « *Scarface* ». Toute l'inquiétude face à la figure du gangster naît en définitive du fait qu'il court tout comme l'honnête citoyen derrière le rêve américain. A cette exception que le gangster est prêt à tout pour obtenir au plus vite ce qu'il désire. Et cette détermination ne date pas d'hier, elle remonte aussi loin que le peut le souvenir : là où nous retrouvons la prime jeunesse.

Nombre de films de gangsters s'ouvrent en effet sur l'enfance du ou des protagonistes. Car tout gangster de cinéma qui se respecte a droit à une scène originelle. Cette dernière est généralement de deux ordres : fascination ou trauma. Fascination dans le cas du Henry Hill des « *Affranchis* » (1990) de Martin Scorsese dont la phrase inaugurale n'est autre que « *J'ai toujours rêvé d'être gangster* » ; trauma pour le personnage de Tolly Devlin assistant, impuissant, à l'assassinat de son père dans une ruelle au début des « *Bas-fonds New-Yorkais* » (1961) de Samuel Fuller. Le crime puise de la sorte et très souvent ses profondes racines dans un passé tissé d'images marquantes voire obsédantes pour les protagonistes.

De ces séquences d'ouverture naissent d'inépuisables désirs. Sergio Leone montrera dans « *Il était une fois en Amérique* » (1984) une sorte de versant intime et monstrueux du fameux rêve américain. Que fera Noodles (Robert DeNiro) et tout son pouvoir du premier sentiment d'amour ? Un fantastique gâchis que l'âge adulte parachèvera sauvagement : à l'arrière d'une fastueuse voiture, Noodles violera l'objet de son amour, réduira son rêve à néant, tuera l'amour en lui comme en l'autre aussi sûrement qu'il se débarrassera par la violence de ses adversaires. Refus caractérisé du principe de réalité, abandon total à celui de plaisir, le gangster est un enfant pour qui le devenir adulte n'est rien d'autre que l'accumulation d'une frustration toujours plus lourde à porter, difficile à supporter. C'est ce principe de plaisir premier, immédiat, auquel cède le hors-la-loi, que Leone explicite dans la séquence du gâteau : l'un de nos quatre jeunes protagonistes se rend dans le commerce où travaille l'un de ses amis car il a entendu dire que la sœur du jeune garçon échange ses faveurs contre des pâtisseries.



Arrivé sur place, il lui faudra attendre que la jeune fille sorte de son bain. Un substitut de scène d'amour aura alors lieu – quelque part entre « *Le kid* » (1921) de Charles Chaplin et « *Le parrain – 2^{ème} partie* » (1974) de Francis Ford Coppola : délicatement, le jeune garçon ôtera l'emballage et se laissera aller à dévorer le gâteau non sans l'avoir effleuré à plusieurs reprises. La séquence, toute métaphorique, introduit conjointement les thèmes de la sexualité et de la nourriture.



Arthur Penn articule lui aussi ces deux notions lorsqu'il met en scène la frustration de Bonnie et la fuite systématique de Clyde lorsque sa compagne exprime son désir ou le questionne sur la nature du sien. La nourriture est alors le dérivatif idéal. Principe de réalité et principe de plaisir de nouveau : ou le choix donné à l'enfant de ne pas ingérer de la nourriture au-delà d'une certaine quantité. Qu'est-ce que le principe de réalité sinon la capacité rationnelle à s'arrêter de manger. La nourriture symbolise, dans nombre de film de gangsters aux solides appétits, le rapport suraigu que l'adulte qui ignore la loi entretient avec l'état d'enfance. Si l'on considère l'accès à la vie sexuelle comme une borne importante dans la transformation de l'enfant en adulte, alors le lien qu'entretiennent au cinéma gangsters et nourriture est d'ordre régressif. Si la préférence donnée au gâteau est extrêmement touchante dans le film de Leone étant donné le jeune âge du garçon désireux de connaître l'amour physique, elle est beaucoup plus inquiétante et devient l'indice fort d'une immaturité tenace dans le cas du jeune homme qu'est Clyde Barrow, possiblement impuissant et ironiquement interprété par le séducteur Warren Beatty. A une question posée par Bonnie concernant l'intimité du couple et qui trahit chez la jeune femme un évident désir sexuel, Clyde se livre dans sa réponse à la substitution d'un désir en un autre en évoquant son envie de manger, c'est-à-dire – également, possiblement – de partager un moment social avec les autres membres du gang. Si les deux protagonistes évoquent l'assouvissement de besoins primordiaux, les implications n'en sont pas les mêmes pour l'un et pour l'autre.



Traduction :

« Tu ne veux donc jamais être seul avec moi ? »

« Non. »

Comme pour expliciter cette présence forte et pérenne de l'enfance sous les oripeaux du gangster, être de pulsions et de caprices mêlés, Alan Parker réalise en 1976 un étrange hommage aux comédies musicales de Bubsy Berkeley : « *Bugsy Malone* ». Si le film ne tient guère les promesses d'une ouverture amusante, le concept même s'avère particulièrement révélateur de la présente question : tous les personnages de ce « *gangster movie* » à la mode des comédies musicales de la fin des années 70 sont interprétés par des enfants (Jodie Foster y trouve l'un de ses – nombreux – premiers rôles importants, un an après « *Taxi driver* » de Martin Scorsese). On songe à certains films audacieux qui avaient déjà réuni gangsters et music hall, tel « *Traquenard* » (1958) de Nicholas Ray. Par ailleurs, si Berkeley est avant tout célèbre pour sa conception de chorégraphies collectives tout droit sorties de Broadway dans le cadre de la comédie musicale hollywoodienne, il fut également le réalisateur de quelques films criminels intéressants (« *Je suis un*

criminel » en 1939 par exemple). C'est d'ailleurs à un film de Berkeley, issu de la série à succès en temps de crise « *Les chercheuses d'or* »⁴, qu'assistent Bonnie, Clyde et C.W. après avoir tué leur premier caissier dans le film de Penn.



Dans « *Bugsy Malone* », symboliquement, personne ne tue personne dans ce Chicago (littéralement) d'opérette : les fameuses mitraillettes Thompson ne contiennent que de la chantilly. Un troisième hommage, au burlesque de la tarte crème, s'ajoute alors aux deux autres.



⁴ Probablement « *Gold diggers of 1933* » de Mervyn LeRoy. Warren Beatty, réalisateur, rendre lui aussi un hommage vibrant à ce type de films ainsi qu'à Berkeley dans « *Dick Tracy* » en 1990.



La notion de jeu est clairement utilisée au sens propre comme au sens figuré par le film. De « jouer à un jeu » à « jouer le jeu », il n'y a qu'un pas autour duquel s'articule indifféremment le monde de l'enfance et celui du crime. Postulons que lors de la séquence d'ouverture, qui pose toutes les bases du cliché – la ville, la nuit, la pluie, les néons, etc. – le passage très hollywoodien d'éclairages en contre-jour à l'éclairage

classique en trois points révèle au spectateur le vrai visage, c'est-à-dire la vraie nature, de ces êtres violents, avides et fascinants que sont les gangsters de cinéma : ce sont des enfants, ni plus ni moins. Quelque chose aurait donc échoué dans le passage de cet état premier à l'âge d'homme. Où a donc disparu l'adulte, responsable et posé, dans le processus social qui consiste pour tout un chacun à passer d'un statut à un autre ? En d'autres termes, à quel(s) obstacle(s) insurmontable(s) s'est confrontée la loi dans le cas du gangster ?

3) Le gangster est un (grand) adolescent à problèmes :

- « *Le démon des armes* » / « *L'enfer est à lui* » / « *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* » – le passage raté à l'âge adulte ou le complexe de Cody Jarrett :

La plupart des films de gangsters réalisés à Hollywood vont ancrer leurs récits dans l'histoire de personnages réels. Dillinger, Baby Face Nelson, George « Mitraillette » Kelly, le gang de Ma Barker sont ainsi des figures qui vont alimenter plus ou moins explicitement un certain nombre de films. Dans cet ordre d'idée, Bonnie Parker et Clyde Barrow donneront ainsi naissance à la veine du film de couple criminel auquel appartient « *Le démon des armes* » que réalise en 1949 Joseph H. Lewis. Ce film hérite moins du film de gangster des années 30 que de la tradition du film noir des années 40 qui permet de donner au personnage féminin un rôle moteur dans une histoire qui, pour l'essentiel, est une histoire d'amour fou dont l'objet transitionnel est l'arme à feu, le revolver, auquel les deux personnages principaux vouent un culte. Le coup de foudre est un coup de feu semble clamer le film. Il est donc logique que celui-ci s'ouvre sur une scène de pure fascination qui conditionnera tous les affects du protagoniste. C'est à cette fascination que répondra le personnage féminin quelque dix ans plus tard. Et le film de donner par là une très fine définition du sentiment amoureux, tout à la fois romantique – tant la mort accompagnera partout les amants fous furieux – et psychanalytique – ce que j'aime c'est ce que je reconnais de mon obsession chez l'autre...



De cet acte fondateur – le vol de révolver mis en scène comme un rituel extatique – le « *Bonnie & Clyde* » d'Arthur Penn va reprendre tous les éléments mais en les concentrant : le couple, les armes, l'amour fou, la fuite en avant et l'inévitable tragédie inscrite dès le départ dans une passion tout particulièrement dangereuse. Si le film de Lewis propose d'abord une courte biographie de son personnage masculin, celui de Penn débute sur la rencontre des deux jeunes gens. Toutefois le rôle de l'arme à feu sera tout aussi central dans les deux films ainsi que la manière de l'inscrire dans le cadre. Lewis va proposer un curieux processus révélateur : la rue, dont on ignore tout d'abord qu'elle est filmée depuis l'intérieur du magasin, de derrière une vitre, ne nous sera révélée que par l'entrée dans le champ de l'enfant ; les gros plans du visage, ensuite, en légère plongée, qui sous-entendent que quelque chose d'invisible domine le personnage ; les armes, enfin, montrées en plongée comme si le jeune garçon avait un quelconque ascendant sur elles alors qu'il s'agit bien entendu de l'inverse. Derrière le révolver, la vitrine et le garçon, la rue, la vie réelle, comme si, filmées depuis l'intérieur de la boutique, ces dernières n'étaient accessibles qu'après avoir brisé la vitre et saisi l'arme...

Le cadre est également très strict au début du film de Penn. Redoublé sur chaque bord, il enserre les personnages. Qu'est-ce qui parviendra à briser un tel cadre ? Le révolver vient rapidement prolonger l'évocation sexuelle de la bouteille. Il constitue un substitut de pénis que Bonnie ne manquera d'ailleurs pas de caresser après avoir capté toute son attention. L'arme devient le pivot de la séquence, l'objet concret de la fascination et le vecteur symbolique de l'amour. L'arme à feu fera par la suite exploser bien des cadres au cours du film (vitrines de banques, vitres de portières de voitures...). Un vent de liberté sans précédent vient érotiser le morne quotidien de Bonnie Parker.

Si le couple du « *Démon des armes* » semble avoir une vie sexuelle certes médiatisée par le rapport obsessionnel qu'entretiennent les deux personnages avec les armes à feu, l'ironie du film de Penn réside dans le fait de pousser au plus loin le cliché psychanalytique : la virilité de Clyde ne s'exprime en effet que par l'usage qu'il fait de son arme et c'est elle, symboliquement, qu'il exhibe devant Bonnie lors de leur première rencontre.





Le jeune Bart Tare, au tout début du film de Lewis va faire dans la foulée de la transgression (la vitrine brisée, le vol) l'expérience de la loi. A travers les années de pensionnat puis d'armée, la société va néanmoins lui envoyer un message contradictoire quant au caractère moral ou pas de l'usage des armes à feu. Elève par sa sœur, il manque de véritables parents au garçon. Son rapport à la loi est donc fort épisodique. D'une façon générale, et hormis la mère de Bonnie Parker – dépassée – et le père de C.W. Moss – qui les trahira –, il n'y a guère de trace de famille du côté des hors-la-loi d'Arthur Penn susceptible de concourir à l'apprentissage de la loi. Au contraire de la sœur de Bart dans « *Le démon des armes* », le frère de Clyde Barrow participe activement à la création d'un gang qui porte aussi son nom. La vraie figure paternelle du film est peut-être celle de Frank Hamer, le Texas Ranger humilié par le jeune couple le temps d'une photo qui fera le tour des Etats-Unis. Et cette figure-là n'est pas bien différente du visage fermé qui surplombe l'enfant au tout début du « *Démon des armes* ». La loi c'est le message du père, et, en l'absence de ce dernier, c'est à un représentant des forces de l'ordre qu'il revient d'en être le porteur.

D'une manière plus générale, le premier obstacle au bon apprentissage de la loi pour le gangster provient très souvent d'un dysfonctionnement de la cellule familiale. Les films classiques se présentent ainsi comme

des films aux actions révélatrices d'un psychisme individuel présentant une pathologie marquée en rapport avec un « Œdipe » mal réglé... L'inceste est le spectre qui plane sur les rapports familiaux du gangster : Tony Montana chez Hawks comme chez De Palma est épris de sa propre sœur par exemple et assassinera son meilleur ami par pure jalousie. Ce trait psychologique fait encore résonner autrement le fameux « *The world is yours* » qui obsède le personnage principal.

On le sait, Hawks avait demandé à son acteur, Paul Muni, d'exagérer un aspect simiesque chez un personnage qui devait incarner la pulsion jusqu'à la régression pure et simple. L'archétype de ce personnage aux affects dérégulés reste Jarret Cody, le personnage principal de « *L'enfer est à lui* » que réalise Raoul Walsh en 1949. La moue d'enfant caractériel qui irradie souvent du visage poupin de James Cagney (et dont se souviendra Joe Pesci dans « *Les affranchis* » en 1990 ou dans « *Casino* » en 1996) favorisera une carrière où les rôles de gangster reviendront régulièrement. Le rapport à la mère est tout spécialement déviant chez un personnage qui s'inspire lointainement de la relation entretenue par Herman Barker et sa mère, Kate. Entre autres, une séquence du film de Walsh est restée extrêmement célèbre tant elle révèle la pathologie affective du personnage. Il s'agit de la révélation de la mort de sa mère à Cody au réfectoire de la prison. Le cadre est, là encore, surligné par les lignes géométriques de l'architecture comme par le trajet ou le positionnement des gardiens à l'intérieur du plan. Les corps circulent calmement au cœur de l'enchevêtrement horizontal et vertical que forment les tables, les barreaux ou encore les miradors.





Avec la révélation du décès du seul être jamais aimé par Cody – version dégénérée de l’amour que doit vouer tout bon américain à sa génitrice – le bel ordonnancement sociétal va voler en éclats le temps d’une véritable attaque de panique qui se mue rapidement en crise de nerfs médusant l’entourage et autour de l’éclatement de laquelle Walsh organise un exemplaire suspens grâce au travelling suivant le bouche à oreille...



Arthur Penn va lui aussi jouer de ce moment où un récit à priori prévisible déraile. Cody devait s'évader le soir même. Sa réaction face à la nouvelle du décès de sa mère montre combien il ne contrôle en rien cette part affective ambiguë qui régit en dernière instance son comportement. Après la séquence humoristique du kidnapping du croque-mort dans « *Bonnie & Clyde* », Bonnie, pensant voir en cet homme un signe, exprime tout comme Jarret Cody l'impérieux désir de (re)voir sa mère. « *Je dois sortir* » contre « *je veux voir maman* ». Soucieux de conserver pour le public des héros positifs, la scène se joue davantage sur le mode du mélodrame lyrique dans le film d'Arthur Penn, et plus volontiers sur celui de l'action hystérique dans le film de Walsh.





La cadre pour Walsh – qui cadre la séquence en une alternance de plans larges et rapprochés – c’est l’affrontement de l’individu et des ses pulsions avec la société et ses lois. Si le cadre des plans larges demeure fixe, insensible au personnage qui s’y débat, celui des plans rapprochés est agité par la vitesse de ce même personnage qui entraîne à sa suite les mouvements d’appareils. Ce sera néanmoins le plan d’ensemble qui viendra clore une scène où l’individu n’aura pas le dernier mot. En lieu et place d’un réfectoire, le champ de maïs où tente de fuir Bonnie Parker confère au film de Penn un caractère bien plus élégiaque qui n’en accentue pas moins l’idée que le désir d’aimer et d’être aimé est l’un des moteurs essentiels du gangster.

Adapté du roman éponyme de James Hadley Chase publié en 1939, « *Pas d’orchidées pour Miss Blandish* » que réalise Robert Aldrich en 1971, va tenter de profiter du succès de « *Bonnie & Clyde* » (à l’instar de « *Bloody Mama* » – 1970 – de Roger Corman ou de « *Nous sommes tous des voleurs* » – 1974 – de Robert Altman) en s’inspirant du cas de la famille Barker. Kate Barker et ses quatre fils avaient défrayé la chronique, à l’instar de Dillinger et de quelques autres, au moment de crise économique. Braquages, enlèvements, extorsions faisaient régulièrement partie du programme que se fixait une famille semblant tendre à la famille type américaine un miroir déformant, carnavalesque, sordide et cruel. Le film d’Aldrich raconte l’histoire du kidnapping d’une fille de bonne famille par un gang pour le moins rural (la famille Grissom) emmené par une figure de mère charismatique.

Aldrich filme la rencontre entre Barbara Blandish (Kim Darby) et Slim Grissom (Scott Wilson) en s’appuyant tout d’abord sur un traitement de l’espace égalitaire en termes de champ et de contre-champ et de partage de l’espace au sein d’un même plan. Seul le jeu avec les barreaux du lit évoque visuellement la captivité de la jeune femme. Le dialogue quant à lui trahit l’infantilisme de Slim qui, face à Barbara, fait clairement figure d’attardé.



Le rapport entre les personnages va se déséquilibrer complètement avec la fuite de Slim, terrorisé par la jeune femme. On sait l'importance du théâtre pour Robert Aldrich, l'importance donc des entrées et des déplacements des personnages dans un décor donné. C'est à l'escalier que va échoir le rôle de dévoiler un rapport de classe en butte à un rapport de force dans la suite d'une séquence qui va mettre en valeur le lien tout particulier de Slim à sa mère. En effet, après s'être fait rabrouer par Barbara, Slim doit descendre l'escalier (régresser ?) jusqu'à sa mère pour se plaindre d'une situation qui ne prend pas pour le jeune homme la tournure promise par l'autorité maternelle. Les plans ne vont alors plus raccorder que par le mouvement – bas-haut – et la direction des regards. Et c'est à la classe dominante que s'adresse le terrible regard d'une Ma Grissom qui doit faire face au caprice hystérique de son grand fils. Ce type de raccord est utilisé par Arthur Penn lors de la première rencontre des deux protagonistes. Mais le déséquilibre qu'il traduit est moins lisible que dans « *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* » où il nous apparaît d'ordre tout à la fois social et mental. Bonnie domine Clyde (elle plus intelligente que lui mais se trouve bien à l'étroit dans une verticalité surlignée qui l'emprisonne littéralement) mais il la fascine (il est libre et règne de fait sur l'horizontalité de la composition) : rapidement, elle dévalera l'escalier pour le rejoindre et la mise en scène

les mettra l'un et l'autre sur un pied d'égalité. Pas de question de lutte des classes dans « *Bonnie & Clyde* », donc.

18



Il n'en va pas de même chez Aldrich qui va jusqu'à parodier les effets du film d'épouvante gothique lors de la montée de l'escalier par Ma Grissom pour corriger Miss Blandish. Comme dans « *Bonnie and Clyde* », la bouteille de soda assume une certaine forme de métaphore sexuelle (Slim l'agite et en évacue la pression...) et enfantine (il porte étrangement le goulot à sa bouche en donnant le sentiment qu'il suce en fait son pouce). Vont alors se conjuguer et se concentrer lors d'un jeu de miroirs déformants et dans un bref mais intense pugilat, la rancœur des pauvres en temps de crise et la colère d'une mère prenant fait et cause pour son fils.





On le pressent, la notion de domination d'une classe par une autre est un élément moteur dans les récits qu'organise le « *gangster movie* » et la critique politique et sociale qu'il permet est de fait l'une des raisons majeures de l'intérêt que le genre a suscité parmi les cinéastes du Nouvel Hollywood. Ce regard social porté sur le monde du crime sera initié par les gangsters « des champs » (et non des villes, lieu de névroses et d'aliénation) et tout particulièrement par l'affaire « *Bonnie & Clyde* » dans la mesure où il y a là un couple, la première cellule de la structure sociale et donc le moyen d'en dresser une critique.

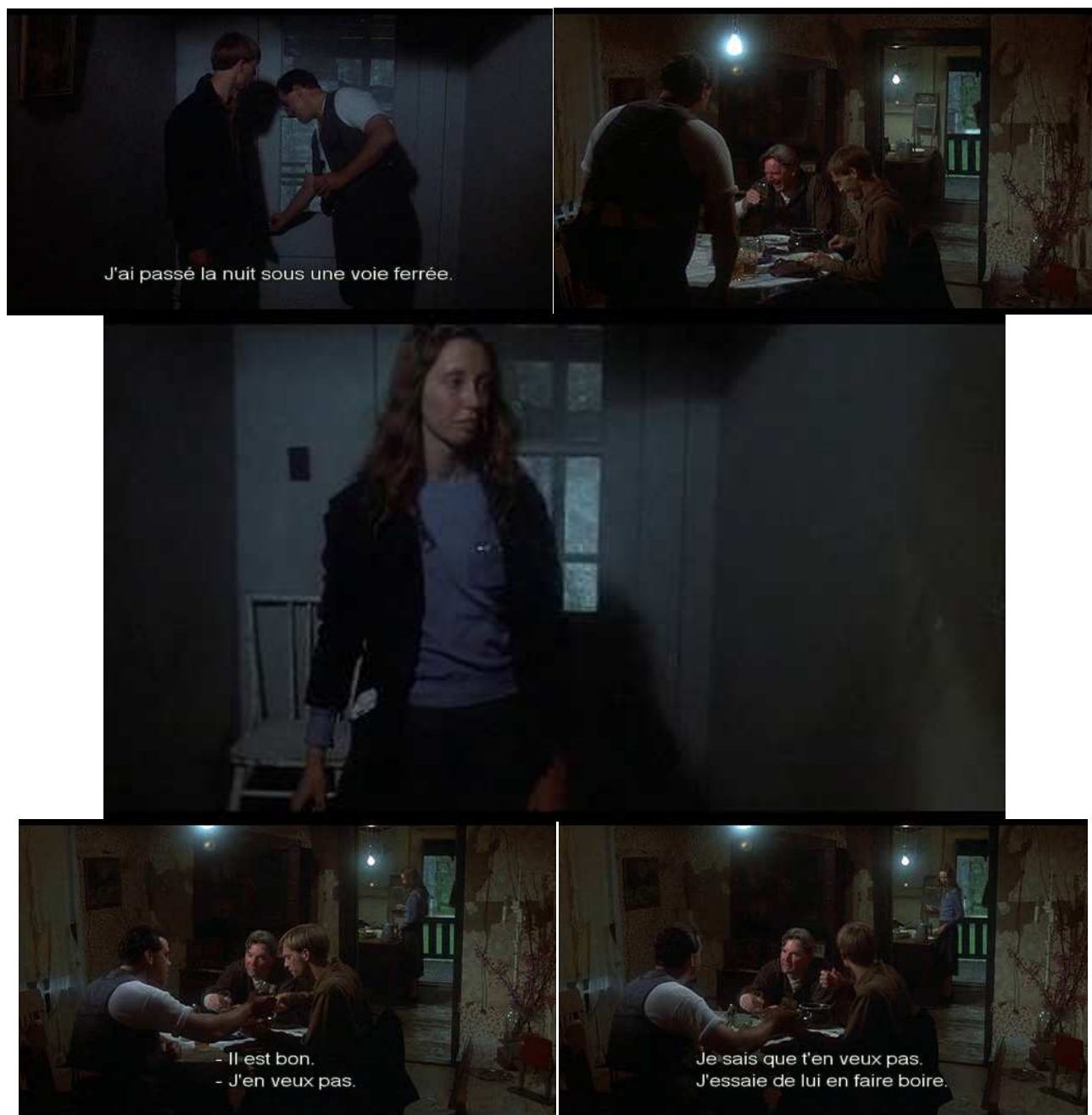
4) Le gangster est un jeune adulte à problèmes face à un ordre social injuste :

- « *Nous sommes tous des voleurs* » / « *J'ai le droit de vivre* » / « *Le brigand bien-aimé* » – la notion de victime :

D'une façon générale, il y a deux manières d'envisager le gangster de cinéma : soit c'est un psychopathe et le film qui le décrit se fonde sur la notion d'énergie tout en dressant également le portrait d'un esprit malade qui interprète de manière délirante les règles politiques et sociales ; soit c'est une victime d'une société où le

véritable pouvoir est économique et qui laisse un certain nombre de gens sur le bord de la route – ce cliché devient image littérale de la crise économique des années 30.

Les deux voies vont être synthétisées par le Nouvel Hollywood. Si, du final explosif de « *Bonnie & Clyde* » à la fameuse « Force » de « *Star Wars* », le cinéma américain des années 60-70 ne va pas cesser de poser la question de l'énergie, de son rapport à l'action et à la société, il sera aussi enclin à renouer avec une veine très minoritaire à Hollywood d'un cinéma social dont Arthur Penn est d'une certaine manière l'héritier et qui passerait par des cinéastes comme Fritz Lang, Jules Dassin ou Nicholas Ray. Le film de Robert Altman, « *Nous sommes tous des voleurs* » (1974) se présente d'ailleurs comme un remake inavoué des « *Amants de la nuit* » (1947) de Ray.



D'un budget moindre que celui de « *Bonnie & Clyde* », le film s'inscrit dans la vaste entreprise de relecture des genres hollywoodiens qu'entreprend Altman durant toutes les années 70 (« *M.A.S.H.* » en 1970 et le film de guerre, « *John McCabe* » en 1971 et le western, « *Le privé* » en 1973 et le film noir ou « *Quintet* » en 1979 et la science fiction...). Altman s'y livre comme à son habitude à un minutieux travail de démythification de la figure du gangster (« *Un jour j'avais une mitraillette, je n'ai pas pu m'en servir. Je l'ai juste... tenue* » dira l'un des personnages). Il décrit avant tout un monde d'hommes immatures : la part d'enfance dans leurs différents comportements est parfaitement lisible.



On peut retrouver ce type de rapport entre Clyde Barrow et son frère Buck dans le film de Penn mais la manière dont est traitée la rencontre amoureuse est sensiblement différente dans le film d'Altman. Dès la scène du repas, Altman va se servir, à l'instar d'Arthur Penn, des chambranles de portes ou des cadres de fenêtres pour enfermer son personnage féminin mais aussi pour le mettre d'une certaine manière en valeur : elle est différente de tout ce que Bowie a connu, elle n'évolue pas dans le même monde que ses deux complices et le jeune homme est attiré par ce qui se présente comme une autre image, nouvelle, du monde qui l'entoure. Contrairement à Penn, Altman ne joue pas l'évidence de l'amour entre les deux acteurs les plus glamours de la distribution (il y a quelque chose d'extra-diégétique dans la rencontre amoureuse hollywoodienne en cela qu'elle est en première instance la manifestation d'un désir de spectateur), mais insiste sur la curiosité suscitée par Keechie (Shelley Duvall, actrice au physique atypique).



Une suite d'ellipses nous introduit systématiquement dans le quotidien des trois hommes au moment où la jeune femme intervient, pour l'essentiel, en rapportant des cigarettes. Equipé du gant de baseball et de la balle que tout film américain associe généralement à l'enfance, Bowie finira par s'intéresser tellement à la jeune femme qu'il entraînera un travelling optique, un effet de zoom, dont la réalisation s'était jusque là gardée, et qui entraîne le regard semi-subjectif jusqu'au troublant effet d'annonce que constitue la vision de la jeune femme à travers les barreaux du balcon... La double idée que la rencontre amoureuse puisse sortir le jeune homme de l'évident état d'enfance que représente la camaraderie un brin puérile qu'il entretient avec ses deux complices et que, dans le même temps, une pression sociale pèse sur cette idylle potentielle devient ici une évidence visuelle.



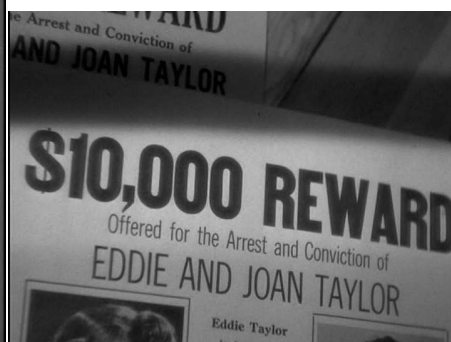
Là encore, Altman se singularise de Penn chez qui la mise en valeur de deux stars en devenir – Dunaway et Beatty – est centrale. Alors que, très rapidement, Clyde relooke Bonnie – ce qui dit immédiatement l'importance de l'image dans la perception que le couple en premier lieu et le public via les journaux auront du duo criminel (les années 60 sont les années pop) –, le regard porté par Bowie sur Keechie est moins invasif et beaucoup plus contemplatif. En définitive, « *Nous sommes tous des voleurs* » s'attarde davantage sur la naissance de l'amour dans l'intimité alors que « *Bonnie and Clyde* » s'attaque immédiatement au rapport à l'image comme médiatisation du rapport entre l'individu et la société. Le film d'Altman s'intéresse d'ailleurs plus au son (celui de la radio, incessant contrepoint de ce qui est vu) qu'à l'image (la récurrence des photographies dans le film d'Arthur Penn).



Chaque film traitant du couple criminel développera ainsi un angle d'approche singulier. La première fiction que le fait divers « *Bonnie & Clyde* » va inspirer remonte à 1937 alors que le couple vient d'être abattu trois ans auparavant. Il s'agit du deuxième film américain de Fritz Lang, « *J'ai le droit de vivre* ». Il existe ainsi une ligne qui irait de ce film de Lang à, disons, « *Tueurs nés* » d'Oliver Stone en 1994 et qui passerait par « *Les amants de la nuit* » et « *Le démon des armes* » puis par « *Bonnie & Clyde* » pour se poursuivre avec « *Les tueurs de la lune de miel* » en 1970 de Leonard Kastle et « *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* » jusqu'à « *La balade sauvage* » en 1973 de Terence Malick, « *Nous sommes tous des voleurs* » et « *True Romance* » en 1993 de Tony Scott. « *Bonnie & Clyde* » constitue là encore un pivot en introduisant la notion du rapport conscient à l'image qui hantera tous les films suivants ou presque jusqu'au paroxysme que constitue le film d'Oliver Stone. La veine précédant le film de Penn et qu'ouvre « *J'ai le droit de vivre* » est davantage axée sur la notion de justice sociale en cela que le couple criminel y est traité avant tout comme un couple.



La théorie langienne du criminel, on le sait, se fonde sur l'idée que le crime est à la portée de tout un chacun à condition que certains paramètres contextuels spécifiques soient réunis. Le crime correspond donc d'abord à un contexte plus qu'à un individu. Et Lang de reprendre et de croiser des thématiques historiquement proches dans les années 30 : crise économique et montée fascisante. Le couple décrit par Lang n'a en effet d'autre but que celui d'intégrer une société qui ne lui en laisse pas la possibilité. Le crime sera d'abord de l'ordre de l'erreur judiciaire puis deviendra réel en conséquence de cette erreur étatique première. Les motifs de la dénonciation et de la milice viendront au final se greffer sur la description implacable de la fuite des deux amants.



La séquence finale du film de Lang est en bien des points comparable à celle du film d'Arthur Penn. Même cadrage dans la voiture, même hésitation quant à ce qui est perçu du personnage féminin, même confiance un peu aveugle du personnage masculin, même mitraillage du véhicule par un tireur embusqué. Si la violence est bien plus elliptique que lors du final apocalyptique de « *Bonnie & Clyde* », Lang lui ajoute une courte scène de traque (on songe à « *Chasse à l'homme* » qu'il réalisera quatre ans plus tard) où les uniformes, le fusil à lunette, les chiens renvoient indubitablement à l'imagerie nazie.





Il est aisé de mesurer l'impact sur la fiction, et ce jusqu'à « *Bonnie and Clyde* », des photographies prises sur les lieux de la vraie fusillade. Il y a là une tradition photographique qui trouve, comme souvent, son origine dans l'exhibition des cadavres. L'industrie de la photographie, à travers la carte postale, s'est

considérablement développée aux Etats-Unis grâce au phénomène du lynchage dans les années 20 et 30. Auparavant, les corps des hors-la-loi étaient régulièrement exposés à la devanture des boutiques afin « d'authentifier » leur mort. Le corps de Bonnie Parker, témoignant de plus de quarante impacts de balles, sera d'ailleurs exposé à Dallas pendant plus d'un mois au terme de la fusillade du 23 mai 1934 devant un public chaque jour plus nombreux.



Le lien entre gangsters du début du 20^{ème} siècle et hors-la-loi est d'autant plus aisé à établir que Bonnie Parker s'y réfère elle-même au début de son célèbre poème que mettra en chanson Serge Gainsbourg et qui s'ouvre sur ces mots : « *Vous connaissez l'histoire de Jesse James...* » Selon John Toland, Clyde Barrow portait une grande admiration à la figure de Jesse James dont l'histoire sera portée à l'écran par Henry King en 1939, Samuel Fuller en 1949, Philip Kaufman en 1972, Walter Hill en 1980 et Andrew Dominic en 2007. Si la version de Philip Kaufman, « *La légende de Jesse James* » s'avère la plus pertinente quant au lien entre le fait divers et la construction de la nation, il convient de s'attarder dans ces lignes sur « *Le brigand bien aimé* » que réalise en 1957 Nicholas Ray, essentiellement pour l'importance de ce metteur en scène dans l'évolution du regard porté sur la jeunesse à Hollywood.

Pour aller vite, l'histoire du gang James est celle de la reconstruction délicate de la nation américaine à l'issue de la guerre de sécession qui se clôt en 1865. Ray, connu du grand public pour « *La fureur de vivre* » qu'il réalise en 1955, va dès « *Les amants de la nuit* », son premier film, montrer un intérêt renouvelé pour les êtres fragiles (ce qui dans le cadre de la mentalité américaine comme du cinéma hollywoodien ne va pas de soi !) et développer de fait un cinéma où le contexte dans lequel évoluent ces individus que le rêve américain broie sans même les remarquer est déterminant. Nicholas Ray est ainsi à l'origine de tout un pan du cinéma américain en phase avec la jeunesse et ses difficultés (qui ira ensuite de Jim Jarmush à Larry Clark en passant par Greg Araki ou Gus Van Sant). Le film qu'il consacre à Jesse James et à son frère Frank est ainsi centré sur l'humiliation d'une part de la population par un état capitaliste pressé de reconstruire pour établir des marchés lucratifs entre le Nord et le Sud tout en fabricant au passage un grand nombre de laissés pour compte. La situation de 1865 et celle des années 1930 pourraient par ce biais, et par ce biais seulement, être

rapprochées. Le crime va naître de la loi qui dépossède le peuple de ses derniers biens. Les James deviennent ainsi des figures romanesques proches du mythe de Robin des bois (livre de chevet de Jesse raconte la légende...).



Nous allons chez des parents.



Je suis venu pour en finir
avec les James et autres voleurs.



Certains aiment bien
les frères James.



que les James sont innocents de bien
des forfaits mis sur leur compte.



Jesse James est le porte-parole
des désespoirs muets.



Ils veulent qu'il continue.



On ne change pas ainsi
une opinion publique.



De la Remington Detective Agency.



J'aurai des hommes parmi eux.
Ils ne seront sûrs de personne.



Et l'écolier tué à Liberty?
Et les caissiers désarmés abattus?



Oui. L'opinion publique.
Un besoin du public, même.



Pour vous, c'est un voleur.
Pour ces gens, un être légendaire.



On n'y pourrait donc rien?



Quand on n'aura plus besoin
de Jesse, c'en sera fini de lui.

II – Le passage à l'âge adulte impossible dans l'œuvre d'Arthur Penn :

On pourrait avancer l'idée que « *Bonnie & Clyde* » va d'une certaine manière marquer le passage à l'âge adulte du cinéma américain dans le cadre du cinéma hollywoodien. Ode à la jeunesse, le film d'Arthur Penn va, comme on le sait, donner l'accès à des budgets importants à tout un groupe de cinéastes qui vont ancrer leurs récits dans un rapport beaucoup plus direct au réel qu'auparavant. L'accès à la modernité à Hollywood prendra ainsi la forme d'une lucidité, d'un désenchantement par rapport à la grande forme classique en jouant sur un mode plus réaliste les codes des genres qui ont fait la gloire d'Hollywood, c'est-à-dire en proposant une relecture des valeurs fondatrices du pays. Les marginaux, les jeunes, les contestataires vont ainsi prendre d'assaut l'espace filmique pendant plus de dix ans. Oscillant entre une énergie débordante et une mélancolie tenace, le cinéma du Nouvel Hollywood, lucide jusqu'au bout, contient et travaille, dès « *Bonnie & Clyde* » et « *Easy Rider* » un an plus tard, l'idée d'une liberté éphémère qui le rend tout à la fois puissant et fragile.

De fait, l'œuvre entière d'Arthur Penn semble avoir voulu enregistrer un heurt à grande comme à petite échelle : celui qui voit la jeunesse et ses désirs se briser sur le mur d'un système qui, ne pouvant se reproduire et se perpétuer à travers la jeune génération, décide de procéder à son élimination, retournant au passage en sa faveur toutes les belles énergies : ce sera le triomphe définitif de « *L'empire contre-attaque* » de George Lucas sur « *La porte du paradis* » de Michaël Cimino en 1980 , c'est-à-dire le triomphe d'une certaine vision – marchande – de l'enfance (le blockbuster et sa kyrielle de produits dérivés) qui s'impose face à un cinéma du retour sur soi visant à assumer les contradictions de l'Histoire. Avec justesse, le thème du passage à l'âge adulte est récurrent dans l'œuvre de Penn, grand témoin politique de l'époque. S'il ne s'est jamais spécialisé dans un genre, « *Bonnie & Clyde* » est son seul film de gangsters, ce thème est récurrent dans l'ensemble de son œuvre. Quelques jalons...

1) La quête du « hors-la-loi » comme recherche de la figure du père – « *Le gaucher* » (1958) :

Avant d'en venir aux gangsters, l'œuvre cinématographique d'Arthur Penn va s'ouvrir sur le récit du destin du hors la loi William Boney alias Billy the kid. « *Le gaucher* » se présente comme le portrait d'un adolescent marginal qui va rencontrer au début du film une figure paternelle compréhensive en la personne d'un éleveur dont le meurtre par ses concurrents va rapidement pousser Billy à transgresser les lois pour assouvir sa vengeance. Vont alors se succéder rapidement plusieurs images du père potentiel : l'associé de l'éleveur défunt va proposer à Billy de rester à ses côtés, puis Pat Garrett, ancien hors-la-loi devenu sheriff, qui entretient avec le Kid une relation amicale.



Gitanos. "Gitans" en mexicain.



Le film d'Arthur Penn se veut le portrait d'un être idéaliste, ne supportant pas la duplicité et mu par une profonde douleur. « Victime », Billy l'est d'une certaine façon. Mais, dans la mesure où ce « statut » semble autoriser le jeune homme à s'abandonner à ses pulsions les plus agressives, Penn tisse entre son personnage et la société qui l'entoure un complexe réseau d'affects contrariés duquel émergera la tragédie.



Que Billy soit un enfant ne fait aucun doute : le film montre notamment le jeune homme singeant la violence sociale (fanfare, défilé et exercices militaires) ou jouant littéralement au cow-boy mais sans avoir véritablement accès à la part symbolique du jeu dans la mesure où celle-ci peut, à tout moment, se transformer en tragédie. Chaque pantomime peut se terminer en bain de sang. Hypothèse : peut-être que devenir adulte, c'est apprendre à différencier ce qui est drôle de ce qui ne l'est pas.



« *Le gaucher* – écrit Pauline Kael – est tissé de la même étoffe violente, légendaire et nostalgique que *Bonnie & Clyde*. (...) (Penn) est l'un des rares à posséder un don véritable pour la violence, et bien que celle-ci soit devenue omniprésente au cinéma, ce n'est pas un don courant (il le partage avec Eisenstein, Dovjenco et Buñuel, et pas beaucoup d'autres). Le cinéma américain est avare en scènes violentes mémorables, et l'une d'entre elles figure dans le premier film d'Arthur Penn : Billy mitraille un homme, qui s'écroule en pleine rue en perdant l'une de ses bottes ; celle-ci reste toute droite, déclenchant le rire d'une petite fille que sa mère gifle sur-le-champ. Cette gifle maternelle, qui scelle la conscience de l'horreur, a une signification claire : quand une chose semble amusante, elle ne l'est pas forcément, et même les enfants doivent le savoir. Cette gifle, qui dit que seuls les idiots rient de la douleur et de la mort, qui enjoint aux enfants de développer cette sensibilité, est la même que celle donnée par *Bonnie & Clyde* à la femme dans la salle qui s'exclame : « C'est une comédie ! » Dans *Le gaucher*, la gifle a un véritable effet comique, et pourtant, nous retenons notre souffle ; nous n'osons pas rire. »⁵ Entre l'enfant et l'adulte, il y a la loi, c'est-à-dire un apprentissage.



2) L'apprentissage de la loi – « *Miracle en Alabama* » (1962) :

Penn avait déjà adapté au théâtre et à la télévision la biographie d'Helen Keller, « *Histoire de ma vie* », lorsqu'il s'attaque à sa transposition sur grand écran. Il s'agit de la rencontre entre une institutrice spécialisée, interprétée par Anne Bancroft, et une jeune sourde et muette que ses parents – une famille républicaine du sud des Etats-Unis – traitent comme une sorte d'animal domestique. De fait, l'enfant est une

⁵ Cf. Pauline Kael, « *Chroniques américaines* », éditions Sonatine, Paris, 2010, p.p. 29-30.

sorte d'électron libre au sein de sa famille et de tyran domestique. Autour de la nécessité pour l'enfant de faire l'apprentissage de la loi afin de pouvoir vivre en communauté et de pouvoir communiquer avec les autres, le film propose une séquence inédite à l'époque (et qui demeure tout à fait singulière aujourd'hui) qui repose de nouveau sur une forme de violence exacerbée. Penn va filmer l'affrontement physique, concret, de l'enfant capricieuse, caractérielle, refusant de manger avec des couverts, et de sa préceptrice dans une séquence de presque dix minutes plus proche du catch que du cours de bonnes manières.







Comme lors du final de « *Bonnie & Clyde* », la violence semble être excessive par rapport à son but – là, tuer deux êtres humains, ici, faire prendre une cuillère à une enfant rebelle. Rien de gratuit pourtant, puisque ce que l'on voit (la violence) est en fait à la mesure de ce que l'on ne voit pas (la pression sociale). Ici, il faut tuer l'image symbolique de deux hors-la-loi aimés du public, là c'est à toute une famille qu'il faut s'opposer à travers l'enfant sous le prétexte de l'apprentissage d'un code de bonne conduite. Un réel souci de vérité sociale émerge de la séquence : l'amour que voue à cette enfant différente des parents qui estiment que son développement est impossible est un amour mortifère alors que la lutte, âpre, très violente entre la petite fille et l'éducatrice, se révèle du côté de la vie. Une figure maternelle étrangère à la famille va ici se substituer à elle pour le bien de l'enfant à-demi sauvage. L'apprentissage de la parole sera déterminant dans le film. Déjà, dans « *Le gaucher* », le père symbolique de Billy le kid lui proposait d'apprendre à lire. C'est la Bible qui sert ici de livre scolaire et particulièrement, dans « l'Épître aux Corinthiens, ce qui concerne le passage de l'enfant à l'âge d'homme, des ténèbres à la vision claire, du fragmentaire au tout. » rappelle Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon⁶. Il y a là un concentré de toute l'œuvre à venir de Penn, chroniqueur de l'adolescence décalée et d'une génération anéantie par la violence des années 60, démocrate atterré par l'assassinat de John F. Kennedy et dont les films d'après 1963 seront hantés par le document amateur d'Abraham Zapruder montrant sans contre-champ l'assassinat du président des États-Unis.



⁶ Cf. Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon, « *50 ans de cinéma américain* », éditions Omnibus, Paris, 1995, p.761.

3) Victime sacrificielle – « *La poursuite impitoyable* » (1966) :

On a souvent dit que l'assassinat du président Kennedy, le 22 novembre 1963 à Dallas, correspondait à la perte d'innocence des Etats-Unis. Un certain nombre d'évènements viendra corroborer cette désillusion nationale : l'enlèvement au Viêtnam jusqu'au 30 avril 1975, les meurtres de Martin Luther King – le 4 avril 1968 à Memphis – et de Robert Kennedy – le 6 juin 1968 à Los Angeles –, plus tard, en 1974, l'affaire du Watergate – des écoutes téléphoniques illégales du siège du parti démocrate – qui aboutira à la démission du président Nixon. Le meurtre réel du père symbolique du pays contribue-t-il à faire entrer ce dernier dans l'âge adulte ? Ce sera en tout cas le cas pour son cinéma. Tous les films d'Arthur Penn à partir de ce moment là reviendront d'une manière ou d'une autre sur le motif de l'assassinat politique et de ses corolaires plus ou moins directs.

Bien qu'il s'agisse d'un film de commande dont le montage final lui a en grande partie échappé et qu'il a renié par la suite, « *La poursuite impitoyable* », premier film que réalise Penn après l'assassinat d'un homme qu'il avait largement contribué à conduire à la Maison Blanche⁷, dresse le portrait inquiétant d'une ville du Sud des Etats-Unis vers laquelle se dirige un jeune évadé de prison pour y régler ses comptes. A la nouvelle de cette évasion, la ville s'embrase et rien ne pourra empêcher le meurtre final du jeune homme dont Penn calque la mise en scène sur celui de Lee Harvey Oswald, l'assassin présumé du président, par le bookmaker Jack Ruby le 24 novembre 1963 à Dallas.



A peine trois ans après les faits, les images du réel entrent dans une fiction grand public. Elles n'en sortiront plus et continueront d'influencer la réalisation comme le propos de nombre de films du Nouvel Hollywood. Le final de « *Bonnie & Clyde* » renvoie quant à lui explicitement au « dispositif » dénué de contre-champ du

⁷ Cf. Avant-propos d'Arthur Penn du livre de Jean-Baptiste Thoret, « 26 secondes, L'Amérique éclaboussée – l'assassinat de JFK et le cinéma américain », éditions Rouge profond, collection Raccord, 2003, p.9 : « Lorsque – et c'était une première à la télévision –, on a proposé un débat en direct à John F. Kennedy et Richard Nixon, ils se sont tous deux renseignés sur ce médium, qui n'était familier ni à l'un ni à l'autre. J'avais, pour ma part, déjà mis en scène des dramatiques télévisées en direct, et l'équipe de campagne de Kennedy nous a approchés, mon producteur et ami Fred Coe et moi-même, et nous a demandé d'être conseillers techniques de la campagne de John. Les règles stipulaient que chacun des deux candidats devait jouir du même temps de parole et du même cadrage. Fred et moi avons tout de suite compris que le gros plan mettrait en valeur notre séduisant candidat et, dans le même temps, soulignerait le côté sournois, peu engageant du visage de Nixon. Nous avons tous deux suivi les quatre débats télévisés en régie et, très vite, il nous est clairement apparu que notre modeste stratégie fonctionnait parfaitement. »

film amateur enregistrant les derniers instants du président sur Dealey Plaza. Sans doute le besoin de remettre en scène inlassablement ces images s'explique-t-il par le fait qu'elles se définissent moins par ce qu'elles montrent que par ce qu'elles ne montrent pas : le ou les tireurs. De cette absence de contre-champ, de ce cinéma du manque, naîtront les films du « cinéma du complot » (« *Conversation secrète* » (1974) de Francis Ford Coppola, « *Klute* » (1971), « *A cause d'un assassinat* » (1974), « *Les hommes du président* » (1976) tous trois d'Alan J. Pakula, « *Winter kills* » (1979) de William Richert, plus tard « *Blow out* » (1982) ou encore « *Snake eyes* » (1996) de Brian De Palma pour ne citer qu'eux). Ici Penn reproduit le premier meurtre diffusé en direct à la télévision. C'est un meurtre « dans le plan », c'est dire que l'assassin et sa victime sont contenus dans la profondeur de champ. Un meurtre sans montage en quelque sorte mais où voir ne suffit pas pour comprendre réellement ce qui est vu. En identifiant par cette seule séquence le personnage interprété par Robert Redford et Oswald, Penn met en scène sa première victime sacrificielle, celle qui est tuée publiquement pour que la société puisse se perpétuer sans rien changer de ses lois explicites ou implicites. S'il reprend ici le thème de la fin tragique du hors-la-loi, le motif évolue vers celui du meurtre d'une incarnation de la jeunesse qui tiendra aussi la fonction d'un symbole de vérité que la structure sociale en place ne tient pas à révéler. Ce motif ne cessera d'évoluer en revenant alors régulièrement dans sa filmographie. A défaut de révélation, il s'agit de faire contempler sur grand écran à l'Amérique le meurtre de ce qui la sous-tend réellement.



Le film, polyphonique, dresse lentement le constat d'une communication impossible entre les tenants de la communauté. C'est cette incommunicabilité – qui a à voir avec le conflit d'intérêt systématique – qui conduit à une violence sans retour.

4) Communication intergénérationnelle – « *Alice's restaurant* » (1969) :

Ce thème va alimenter le film suivant qui suit le parcours d'Arlo Guthrie, interprète de son propre rôle, dans sa quête d'une autre manière de vivre au sein du mouvement hippie et, en filigrane, dans ses tentatives de communication avec son père, le mythique Woody Guthrie décédé deux ans plus tôt et interprété par l'acteur Joseph Boley. On le voit, l'impact du réel est encore très marqué ici puisque l'agonie du chanteur folk est reconstituée avec minutie. Une séquence avec le chanteur Pete Seeger est particulièrement révélatrice du projet du film : Arlo vient rendre visite à son père (Bob Dylan ne fera pas autre chose durant de longs mois) alors que Seeger est venu chanter au chevet du malade, privé de parole par le syndrome

d'Huntington. La communication va alors s'établir au fil de la séquence par le biais de la musique. Entre les années 30 et la fin des années 60, un pont est ainsi tendu par la musique et le cinéma.



Néanmoins, Penn ne réunit que rarement le père et le fils dans le même plan : le problème de cinéma posé par la séquence correspond au sujet même du film : c'est celui du raccord entre les deux hommes, entre les deux générations. Et lorsque le cinéaste les réunit dans la profondeur de champ, l'un et l'autre ne sont jamais nets en même temps. Les raccords de regards tiennent alors lieu de dialogues. Ainsi, il est permis d'envisager l'arrivée d'Arlo comme une intrusion aux yeux du père dont le regard réprobateur vient sanctionner à plusieurs reprises les interventions à l'harmonica de son fils dans la chanson qu'interprète Seeger. Ce n'est qu'au moment d'un duo banjo-guitare que le visage du père s'adoucit enfin jusqu'à la naissance d'un sourire bienveillant.

Le film de Penn est adapté d'une chanson composée par Arlo en 1967, « *Alice's restaurant massacre* » qui raconte comment le jeune homme est parvenu à échapper au service militaire synonyme de guerre du

Vietnam en cette fin de décennie). Sur ses guitares, Woody Guthrie gravait systématiquement ces mots « *this machine kills facists* ». On pourrait aisément penser qu'un tel père devrait facilement communiquer avec son fils hippie. Il n'en est rien et la maladie, pour réelle qu'elle fût, devient partie prenante d'un dispositif de l'incommunicabilité intergénérationnelle particulièrement tenace, que symbolise ici et en premier lieu la maladie.



5) Le poids de la transmission et la découverte du mensonge – « *Little big man* » (1971) :

Le film suivant – qui permet à Penne de s'essayer à la satire – va rassembler tous ces thèmes. « *Little big man* » raconte le destin exceptionnel d'un jeune homme blanc, Jack Crabb, élevé par les indiens, qui ne cessera toute sa vie de faire le va-et-vient entre les deux civilisations. Recueilli par un pasteur intégriste – à l'issue d'une bataille qui le confronte en tant que Sioux aux tuniques bleues et dont il ne réchappe qu'en louant les noms de Dieu et de George Washington – Jack va découvrir le monde des Blancs. Si celui-ci va s'avérer tout aussi propice à la fabulation que celui des indiens, c'est davantage sur le mode du mensonge emphatique et moins sur celui de la croyance sincère.



Dieu bénisse George Washington !



pour mon éducation morale
et religieuse.



La séquence rejoue le dispositif qui fit en 1967, l'année de sortie de « *Bonnie & Clyde* », le succès du « *Lauréat* » de Mike Nichols, avec l'ex-Bonnie Parker, Faye Dunaway, dans le rôle d'une Mrs Robinson du Far West. Le physique juvénile de Dustin entraînera souvent une sorte d'esthétique du déniement propice à ce genre de comédie sociale.

A partir de cette jeunesse-là, quel adulte va fabriquer « *Little big man* » ? Quel est l'homme qui nous raconte en voix-off son histoire ? Un menteur, sans doute. Un cynique, certainement.



Car la vaste pantomime que constitue le récit et qui repose sur le renversement systématique du point de vue du personnage principal sur le monde qui l'entoure, va également permettre à Penn de rendre compte autrement de la construction des Etats-Unis d'Amérique, et, tout spécifiquement, d'évoquer certains événements jusqu'alors peu ou pas traités par le cinéma américain : par exemple le massacre, de femmes et d'enfants pour l'essentiel, qui eut lieu à Wounded Knee dans le Dakota du sud, le 29 décembre 1890, et qui marqua la fin des guerres indiennes. Le meurtre prend, dans « *Little big man* » les dimensions d'un continent ou presque. C'est un génocide multi-générationnel que nous raconte ici Arthur Penn.

6) Le meurtre générationnel – « *Georgia* » (1981) :

Une séquence du dernier film vraiment passionnant de Penn à cet égard va venir parachever de manière tétanisante cette thématique : celle du mariage dans « *Georgia* ». Le film raconte les destinées dissemblables de quatre amis à travers les années 60 et 70. C'est, on le devine, un film-somme pour le cinéaste. Penn va faire basculer son récit au mi-temps du film par une séquence-choc qui s'ouvre sur des images qui évoquent le fameux court-métrage de Martin Scorsese « *The big shave* » (1967) montrant un homme se raser jusqu'à remplir le lavabo de son sang. Le film est resté un symbole culte d'autodestruction. Ici, il ne s'agit que d'une simple coupure mais elle produit un étrange et angoissant effet d'annonce par rapport à la suite, traumatique, de la séquence.







A nouveau, la mort prend ici la forme d'une exécution sordide tant la violence en est démesurée, non à cause de la surenchère d'effets comme lors du final de « *Bonnie & Clyde* » mais en raison du contexte – une fête de mariage, un rituel destiné à pérenniser la structure sociale – qui rend d'autant plus abominable l'acte du père que celui-ci est en tout point éloigné de ce qui est censé se jouer ici. La violence comme aberration sociale donc. Une violence gratuite en quelque sorte – accusation que l'on fera souvent à Penn – mais dont la gratuité n'est pas le fait d'un cinéaste qui ne fait que prendre acte d'une absurdité à plus grande échelle. On se rappelle les propos du cinéaste au moment de la sortie de « *Bonnie & Clyde* » rapportés par Peter Biskind⁸ : « *On est en pleine guerre du Vietnam, ce film ne peut pas être tout immaculé, aseptisé. Fini le simple bang bang. C'est furieusement sanglant, désormais.* »

⁸ Peter Biskind, « *Le Nouvel Hollywood* », éditions Le Cherche Midi, Paris, 2002, p.19.

A propos de cette séquence, Gilles Deleuze écrira : « Une scène montre un déjeuner qui réunit le père milliardaire de la jeune fille et le fiancé émigré prolétaire ; on voit la tension de la situation s'intérioriser dans les protagonistes ; puis le père dit « je n'ai pas l'habitude de donner ce qui m'appartient », et ces mots sont déjà comme une explosion qui modifie la situation, puisqu'ils introduisent le nouvel élément d'un rapport incestueux du père avec la fille. Plus tard, lors de la réception de fiançailles, le père, presque imperceptible, flou derrière une grande baie vitrée, semble s'imprégner de la situation comme une plante vénéneuse ; seul un petit enfant le remarque et attend ; et le père se précipite au-dehors, tue sa fille et blesse gravement le fiancé, modifiant encore la situation dans cet acting-out animal. C'est comme la différenciation de la vie selon Bergson : la plante, ou le végétal s'est donné pour tâche d'emmagasiner l'explosif, sur place, tandis que l'animal s'est chargé de le faire détonner, dans des mouvements brusques. »⁹ La génération des pères pratique chez Arthur Penn une politique de terre brûlée. Il ne s'agit plus de transmettre mais d'anéantir. Le meurtre sacrificiel de « *La poursuite impitoyable* » advient cette fois au sein même de la famille économiquement dominante et n'appartient plus à aucun rituel. Le film dresse le constat du nihilisme absolu d'une société qui ne veut plus rien d'autre que végéter en refusant son accès à la génération montante. Que la jeunesse soit devenue la cible de la société – non-sens effarant – n'a jamais été aussi explicitement montré que dans « *Georgia* ».

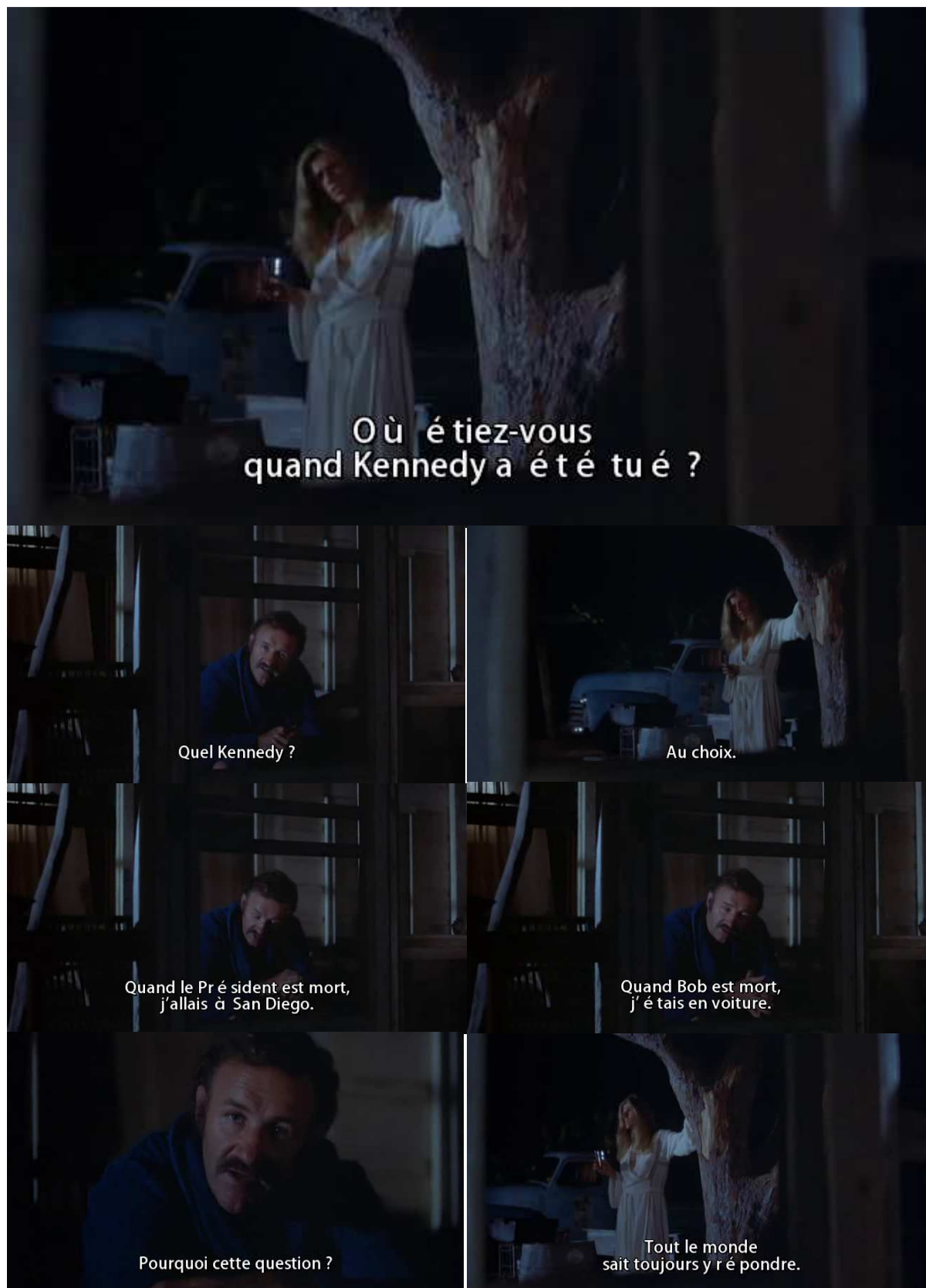


Le passage à l'âge adulte de l'Amérique a échoué semble dire Arthur Penn. Seul l'enfant voit la pulsion morbide enfler derrière la vitre et le visage impassible du père. Le temps d'un fugitif mais intense raccord de regard entre l'homme et l'enfant quelque chose d'insupportable sera transmis, dans les deux sens. C'est ce bref regard échangé qui déclenchera l'action malade du père et la panique de l'enfant. Sa tentative pour prévenir quelqu'un n'aboutira pas. Quelque chose de l'enfance aura perduré de manière pathologique ici : un désir de possession qui rappelle le « *Scarface* » de Hawks amoureux de sa sœur, le Cody Jarrett de « *L'enfer est à lui* » anéanti sans sa mère. Le gangster se sera fait grand bourgeois mais se rappellera ses manières originelles au bout du compte. Que se joue-t-il dans l'échange de regards entre l'enfant et l'adulte sinon la reconnaissance d'une facette affective monstrueuse de l'enfance qui aurait anormalement perduré

⁹ Gilles Deleuze, « *Cinéma 1 – L'image-mouvement* », éditions de Minuit, Paris, 1983, p.215.

chez l'adulte. Nous passons – modernité toute américaine – d'un cinéma de l'action (du projet déterminé et assumé) à un cinéma de la pulsion (de l'accumulation puis de l'explosion). Champ contre-champ entre la représentante du mouvement hippie portant son enfant dans le dos – éloge de la vie en quelque sorte – et le grand bourgeois nihiliste – bloc morbide pour qui le mouvement même de l'existence est devenu intolérable – en forme de conclusion tragique pour la décennie « adulte » du Nouvel Hollywood comme pour la tentative de maturité politique des Etats-Unis. Fondu au blanc, éblouissant, insupportable au regard...

En guise de conclusion : Arthur Penn ou l'art de « *La fugue* » (1974) :



Le probable chef-d'œuvre d'Arthur Penn peut permettre une conclusion. « *La fugue* » raconte la quête d'un détective privé sur les traces d'une adolescente de seize ans en fuite rendant coup pour coup à sa mère monstrueuse en couchant avec tous les hommes que sa mère a connus. « *La fugue* » est le film de la perte de l'innocence s'il en est. Mais il raconte aussi que cette seule perte ne suffit pas à accéder à l'âge adulte. Le détective, mélancolique, cynique mais peu enclin à l'introspection, ne comprendra au final pas davantage ce qui arrive à sa propre vie que ce qui se joue dans le cadre trompeur de son enquête. Moraliste, et même moralisateur, il ramènera la jeune fille chez sa mère pour apprendre sa mort quelques jours après.



Chaque mort dans un film d'Arthur Penn équivaut, symboliquement, à celle de JFK. Un film amateur prouvera au détective interprété par Gene Hackman que la mort de la jeune fille n'a rien d'un accident. On songe bien entendu au film de Zapruder. Le meurtre de Kennedy c'est le meurtre d'une génération que plus rien dès lors ne protège d'une société mortifère. C'est cela qu'a amené Arthur Penn dans le cinéma américain : cette idée que les comportements à priori déviants ne sont que les fruits anecdotiques d'une déviance plus grande, plus sournoise et plus terrible encore qui se joue à l'échelle d'une nation. Si les gangsters de l'âge d'or singeaient de manière inquiétante la société capitaliste et étaient en quête comme tout un chacun du même rêve américain que le citoyen lambda, les personnages de Penn ne doivent leurs

déviances qu'au désir de vivre en dépit de la société dans laquelle ils se débattent, certes, maladroitement mais mus par un véritable souci – plus ou moins conscient – de vérité et de justice.



« *La fugue* » ou le portrait de John Fitzgerald Kennedy en jeune fille assassinée ? Non en jeune fille innocente mais en jeune fille ayant déjà trop vécu ? En quelque sorte. Le cinéma du Nouvel Hollywood aura ainsi représenté à maints reprises une communauté – la dernière possible ? – de destins entre un président et les marginaux du pays en organisant un réseau de rimes et de résonances plastiques au sens du plastiquage d'une esthétique, de la plasticité d'un espace filmique à présent éclaté en mille morceaux qui ne se joindront plus. Il y a là le chiffre, l'énigme, le puzzle d'un nouveau rapport au monde où la figure individualiste tend à s'effacer au profit d'êtres traversés par des forces contradictoires qui complexifient leur rapport à une société rendue caduque à force de duplicité. Que reste-t-il après l'image du crâne explosé du président ? Rien d'autre que la toile de l'écran en cela qu'il est tout à la fois ce qui montre et ce qui cache mais ne permet plus de comprendre. C'est ainsi le sens qui semble avoir fugué.



« J'ai préparé Night Moves le cœur gros. Je portais alors en moi, comme tant d'autres Américains, un sentiment d'indicible perte. Deux choses me restent aujourd'hui de ce film. La première est ce bout de dialogue :

-Où étiez-vous quand on a tiré sur Kennedy ?

- Quel Kennedy ?

La seconde est un procédé que j'ai utilisé pour la séquence finale : dans mon souvenir, les images des deux assassinats s'accompagnaient d'un bruit indéfinissable – comme le brouhaha d'une foule en fond sonore – de sorte que j'ai pensé qu'il fallait inventer une fin ne prenant pas appui sur des paroles, mais se composant d'une série d'images qui contiendraient la solution « policière », et qui s'enchevêtreraient dans un inextricable écheveau de douleur. A l'exception de Gene Hackman essayant de lancer un appel de secours à une Paula qui ne comprend rien, la séquence est muette. Tel était le sentiment que j'éprouvais alors à l'égard de mon pays ; tel est, hélas ! celui que j'éprouve aujourd'hui encore. »¹⁰

¹⁰ Op. Cit., p.p. 10 11.