

Les problèmes sociaux dans le cinéma américain

Numéro 10, octobre 1957

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52282ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

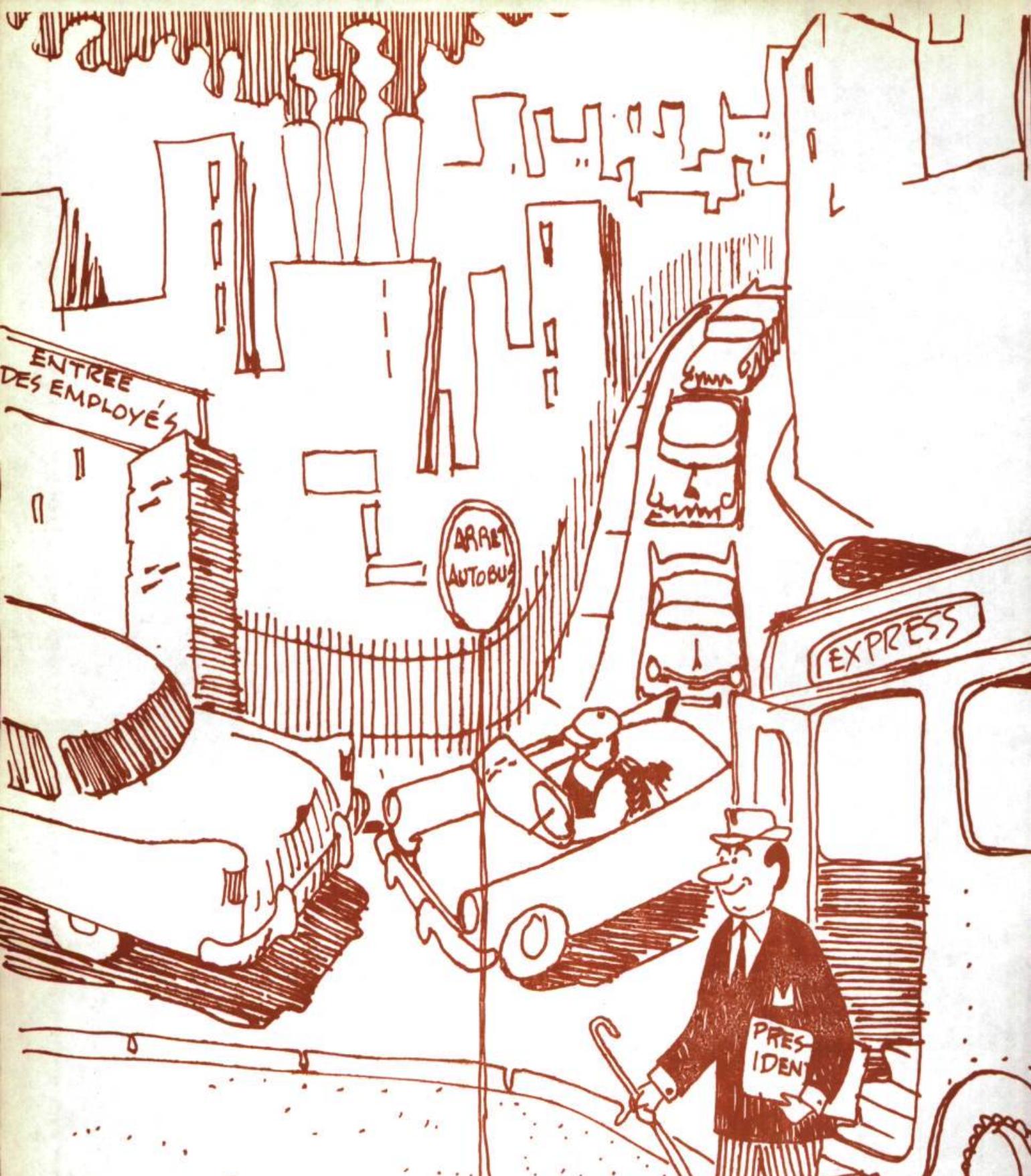
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1957). Les problèmes sociaux dans le cinéma américain. *Séquences*, (10), 22–26.



OUVRIERS ET PATRONS

Handwritten signature and scribbles in the bottom left corner.

DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN

LES PROBLÈMES SOCIAUX DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN

Un film est "social" dans la mesure où il pose les problèmes se rapportant aux diverses sociétés, politique (internationale, nationale, provinciale ou locale), professionnelle ou économique, familiale, amicale, de voisinage, etc., et aux relations qu'y exercent ou subissent les hommes, mais en les envisageant du point de vue de l'homme qui y est engagé (de ses droits, intérêts, devoirs et possibilités de vie sous l'angle de son destin, en somme). Pour fins pratiques, cet exposé se limitera au film qui décrit le sort de l'homme dans l'organisation économique.

Les conditions concurrentielles de production et de distribution cinématographiques aux E.-U. sont telles que les exploitants désirent avant tout que le film-marchandise ne choque personne à aucun des niveaux de sentiments et ne provoque aucun conflit entre confessions religieuses, classes sociales, préjugés de race ou de couleur. D'ordinaire, les observations les plus réalistes ou les notations les plus dures sur la condition humaine américaine sont tempérées par quelque bon sentiment simpliste, une teinte d'idéalisme assez utopiste ou un ton général d'humour. L'on comprendra alors que l'étranger nous envoie parfois sur les U.S.A. les documents les plus valables comme le Give us this day, film anglais de Dmytrick, qui est une grande oeuvre, à la fois cruelle et profonde, sur les ouvriers italiens fraîchement immigrés à New-York.

Car, chose plus étonnante, "les cinéastes américains s'intéressent rarement aux conditions de travail, à la banalité quotidienne de l'effort. L'intrigue ou le gag dramatique l'emportent sur le documentaire" (R. Borde). Il faut y voir la crainte de s'écarter du canon hollywoodien qui veut d'abord, ensuite et enfin qu'un film divertisse.

Par ailleurs, cette même fin exige le film à vedettes de facture classique où il faut stars connues, jeunes premiers, histoires d'amour, situations angoissantes et dénouement heureux, toutes conditions qui gâtent irrémédiablement un essai d'observation sociale au cinéma.

Mais le box-office a aussi ses exigences. Le succès de librairie ou d'une pièce de théâtre impose parfois le film social. Si les grandes compagnies de production ne prennent pas l'initiative de dénoncer les tares et les injustices d'une civilisation dont elles vivent et font partie — ce qui explique la rareté des scénarii originaux — les considérations financières les amènent souvent à adapter des best-sellers, mais en adoucissant d'ordinaire la présentation du thème.

Malgré ce formidable handicap à la présence du film social aux Etats-Unis, des hommes de courage, de talent et souvent de génie lui ont donné à certaines époques une place de choix.

1. Le réalisme d'avant-guerre.

Faut-il rappeler l'Intolérance du grand D.W. Griffith, cette fresque généreuse et immense, couvrant quatre époques distantes de trois mille ans, au découpage qui étonne encore après quarante ans de progrès, dont le tableau moderne et particulièrement la séquence sur la grève, constituent une des réquisitoires sociaux les plus virulents du cinéma de tout pays? Est-ce l'insuccès financier de l'oeuvre, la prospérité de l'après-guerre ou l'établissement des gros intérêts du cinéma à Hollywood, toujours est-il qu'il

faudra attendre la période de la dépression économique et l'effort de remontée qu'elle requit, pour avoir du film social.

Au moment du New Deal, quand l'expérience Roosevelt créait un climat social neuf, voici que King Vidor met en scène Notre pain quotidien (1934), film où des cultivateurs, en se groupant pour irriguer leurs terres, sauvent leur récolte de coton. Cette oeuvre glorifie l'effort communautaire et propose une solution: la coopérative.

Plus tard, en 1940, sur le même sujet de l'agriculture, paraîtra un film réalisé par John Ford d'après le roman de John Steinbeck, Les raisins de la Colère. Evocation cruelle et saisissante de l'aventure des fermiers du sud des Etats-Unis chassés de la terre par l'érosion du sol et surtout par des banquiers avides de plus gros profits à faire par la mécanisation de l'outillage et la concentration des domaines. Les victimes qui se ruèrent vers la Californie et n'y trouvèrent que misère et exploitation aux mains des grands propriétaires sont ici représentés par la famille Joad. Et l'on assiste à "la destruction progressive de la famille avec toute sa belle unité et sa richesse humaine, par le capitalisme matérialiste pour lequel seuls comptent les intérêts économiques, c'est-à-dire, l'argent, la production." (Jean d'Yvoire) Mais le traitement cinématographique insiste sur le déracinement et le nomadisme sans fin qu'il amène. Les routes et les carrefours, les camions qui les sillonnent, la vieille camionnette familiale forment le leitmotiv du film. Même le camp du gouvernement n'apporte pas de solution et Tom, le héros principal, se sépare de sa mère pour aller sur terre lutter contre l'injustice faite aux hommes. Cette oeuvre de Ford est bouleversante d'humanité. Sa valeur artistique atteint et rehausse son importance sociale.

Il appartenait cependant à Chaplin de s'attaquer au machinisme industriel lui-même. Les Temps modernes (1936) est un film symbolique de critique sociale sur la dévaluation de l'homme par la machine. Charlot refuse de devenir l'homme-machine que les scènes célèbres décrivent impitoyablement dès le début: l'entrée des moutons dans un abattoir, plan qui s'enchaîne par un fondu au plan de l'arrivée des ouvriers à l'usine, le travail inexorable à la chaîne qui dépersonnalise, la machine-à-manger avec son représentant qui est un pur robot, le directeur enfin, type de l'oisif parfait, surveillant ses ouvriers, grâce à une sorte de télévision, jusque dans les toilettes. Mais quand, après avoir rencontré l'amour, Charlot décide, pour accomplir ses rêves de bonheur avec la gamine, même de "travailler", il rencontre de telles mésaventures symbolisées mais ébouriffantes qu'elle et lui finissent par s'enfuir sur le grand chemin vers la liberté des champs, loin des villes et des horizons de cheminées.

Charlot est le "vagabond", type de l'inadapté. "Charlot est un individu qui aspire à une vie sociale qui ne nuise pas à son individualité. La Société lui propose un dilemme, ou individu ou être social, là où Charlot désire une conciliation, et individu et être social." (I.D.H. E.C.). Il est moins un caractère qu'un symbole, et aux termes mêmes de de Chaplin, "un personnage qui n'est pas une réalité mais une idée humoristique, une abstraction comique."

2. La vérité d'après-guerre.

Tels étaient les horizons et les limites du réalisme d'avant-guerre au cinéma américain. Après la guerre, les techniques, les thèmes et les hommes ont changé. Les sujets tabous sont moins nombreux et il semble que la franchise soit plus intégrale dans

la manière d'aborder les problèmes. Que l'on songe aux grands auteurs que sont John Huston, Wilder, Dassin, Benedek, Zinneman et Kazan ou à de moindres, comme Mann et Biberman :

Puisqu'il faut choisir, comment d'abord ne pas évoquer la tragédie de la rapacité, l'histoire de la fièvre de l'or au sein du continent américain chez l'homme pris aux trois âges de la vie : jeune, mûr et vieux, qu'est le Trésor de la Sierra Madre de John Huston. "Un film d'aventures au grand air, mais d'une aventure qui n'est pas idéalisée : cette existence des chercheurs d'or nous est dépeinte avec exactitude et honnêteté, dans sa dureté et sa peine. Nulle intrigue amoureuse pour flatter le public, mais une force toute classique dans la peinture d'une passion : la soif de l'or, ressort dramatique aussi pathétique que l'instinct sexuel, et qualifié comme il le mérite, sans sermons ni morale, par ses seuls effets et le ton même de l'oeuvre, énergique et humaine." (R. Couffignal). L'évolution de la convoitise dans cet embryon de société de trois hommes, sa destruction des sentiments humains, y sont décrites à la manière des classiques. Mais "une aventure discrète imprègne cette moderne Odyssée et donne une sauvage beauté à cet épilogue. Il est impossible de ne pas évoquer celui des Rapaces de Stroheim... Mais ici se décèle une volonté tonique qui ne se manifestait pas chez Stroheim non plus que dans les valse finales de billets de banque chez René Clair, ou ces ballets qui ridiculisent de façon charmante l'humaine condition et ses pauvres illusions. La panse du vieil Howard se distend en un rire homérique. Rien ici de la cruauté sardonique de Stroheim ni du désenchantement voilé d'optimisme de René Clair." (Jn Desternes).

Ce film de Huston opère une véritable désintoxication morale et sociale, tandis que celui de Biberman : Le sel de la terre renferme plus d'ambivalence, sinon de l'équivoque, tout en demeurant un beau film qui a de la grandeur.

Il s'agit de la chronique d'une grève dans une mine de New-Mexico, au sud des Etats-Unis. Un point, c'est tout. Mais cette oeuvre d'un réalisateur indépendant, montée à l'aide de subventions en provenance d'idéologie marxiste, conçue selon une inspiration, des méthodes et un style qui s'apparentent davantage au néo-réalisme italien qu'au conformisme hollywoodien, cette oeuvre développe trois thèmes d'une étonnante fécondité dans le contexte donné et d'une harmonie concrète magnifique, car ils s'enchaînent d'eux-mêmes l'un à l'autre : le racisme des blancs contre les gringos, i.e. les mexicains transplantés aux Etats-Unis, le syndicalisme qui s'exprime ici sur le plan de l'action collective, l'émancipation féminine enfin, au plan familial comme au plan collectif, amenée par l'admirable participation des femmes aux responsabilités syndicales.

"Les thèmes qui sont développés dans ce film (syndicalisme, anti-racisme, émancipation féminine) sont de ceux que prône l'idéologie communisme. Ce n'est pas, nous semble-t-il, une raison pour accorder au marxisme une exclusivité sur sa prise de position quant à ces questions... Ce qui fait la grandeur de ce film volontairement stylisé (opposition bien tranchée entre les méchants : le patronat, le shérif, et les bons : les mineurs) c'est sa dignité, sa tenue. Les auteurs demandent que l'on considère l'homme (et bien entendu la femme !) avec le même respect quelles que soient son origine et sa situation. C'est une grande et belle leçon." (G. Salachas). Un film presque d'amateur, à qui les circonstances ont laissé beaucoup de défauts techniques et autres, et qui n'est pas sans un artifice enlevant de la dimension intérieure, mais un film qui fait choc et fera du bien à ceux qui consentent à réfléchir.

Le meilleur film social américain dans l'après-guerre est incontestablement Sur les quais d'Elia Kazan. Les prix dont on l'a chargé au festival de Venise en 1954, les Oscars qu'il a mérités à Hollywood, l'accueil universellement enthousiaste, sauf dans les milieux marxistes, témoignent de la grande classe de ce film où les qualités dramatiques du scénario, la puissance expressive de la réalisation et l'intérêt profondément humain du sujet se disputent la palme.

Ce film est une oeuvre courageuse, dont le sujet est pris à même une réalité vécue par des contemporains dont l'histoire est à peine transposée. Mais elle a été conçue pour le cinéma et accomplie par un réalisateur conscient des exigences de son art. Un journaliste avouait que c'était "une des rares productions associant l'esprit au coeur." La parfaite interprétation, qui est un spectacle en soi, aide à rendre le film convaincant et à accroître sa portée significative, déjà immense: "il entend porter témoignage sur la situation des docks de New York quand le gang y régnait, exalter l'amour humain dans ce qu'il a de plus pur, de plus régénérateur, et tend à l'instauration d'un ordre social par le réveil des principes chrétiens de justice et de solidarité. Ce n'est évidemment pas là un film de gangsters comme les autres car il apporte un message. Celui-ci nous paraît absolument dans la ligne des préoccupations de notre époque par son apparentement du phénomène religieux et du phénomène social, et plus généralement par son recours à un contexte brutal et réaliste pour faire triompher les réalités spirituelles." (C.E.D.O.C.).

L'on devrait insister sur le dynamisme spirituel du film: ampleur biblique, ton prophétique, symbolisme christique, mais le temps et notre propos nous ramènent au social. Terry, le héros, de brute adolescente, de sauvage indiscipliné, d'égoïste violent, devient un homme conscient de ses responsabilités sociales et décidé à se dévouer pour une cause qui le dépasse. Les démocraties syndicales ou autres ne pouvant subsister et triompher que grâce à une opinion publique éclairée et forte, comment ne pas voir dans l'évolution de Terry vers une conscience sociale et une vue chrétienne de la vie un symbole de salut pour la civilisation contemporaine des masses?

Voilà donc un sommet du film social aux Etats-Unis. S'il ne faut pas juger toute la production d'après cet exemple et les autres cités, ces réalisations doivent être portées à l'actif d'un bilan considérables et être estimées à leur haute valeur.

LES MEILLEURS ACTEURS

"La camera doit vous pénétrer comme un microscope. Mieux vaut ne rien faire que d'agir à contresens: c'est ce que font la plupart des acteurs et ils réussissent à s'en tirer. Mais la camera est impitoyable; aussi les meilleurs acteurs au cinéma sont-ils les fous, les animaux et les enfants."

Elia KAZAN