

Le cinéma américain d'aujourd'hui I Le Néo-naturalisme

Gene D. Phillips

Le cinéma canadien I
Number 50, October 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51703ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Phillips, G. D. (1967). Le cinéma américain d'aujourd'hui I : le Néo-naturalisme. *Séquences*, (50), 64–70.

1 - Le néo-naturalisme

Gene D. Phillips

All the King's Men, de Robert Rossen



Récemment le *Times* de Londres publiait un jugement très pessimiste sur le cinéma américain contemporain. "Jusqu'aux années d'après-guerre, y lisait-on, le film américain dominait les écrans du monde sans concurrence sérieuse. Cette domination suprême du film américain était fondée sur le roc d'une solide réussite. Mais, aujourd'hui, la réduction dans la production des films n'est pas seulement appréciable d'un point de vue quantitatif ; elle semble correspondre aussi à une diminution d'idées créatrices. L'imagination américaine s'est épuisée après un règne long et glorieux et ne sait plus maintenant se renouveler. Les grands thèmes et les grands personnages de l'histoire d'Hollywood ont été imités si souvent qu'il n'en reste plus que des clichés et des échos. Les cowboys et les shérifs, les gangsters et les flics, les petites

poules et les danseuses, les financiers et les camionneurs, dans toute leur splendeur et leur misère, ne tiennent plus la vedette."

Et la revue *Time* d'ajouter : "Le nouveau mouvement du cinéma prend son origine dans l'écroulement d'Hollywood au début des années 50 et dans la résurrection de l'Europe en tant que centre de production cinématographique." Les producteurs américains se mirent à financer des films européens. En 1966, la moitié des films produits avec des fonds américains était réalisée à l'étranger et plusieurs d'entre eux étaient le fait de cinéastes européens.

Et pourtant le critique américain Stephen Farber croit que l'avenir du cinéma américain reste intéressant. Il signale que plusieurs critiques étrangers, notamment ceux des *Cahiers du Cinéma*, ont une opinion plus optimiste du cinéma américain que les critiques américains eux-mêmes. Cette série de quatre articles a pour but d'étudier certaines tendances du cinéma américain, telles qu'elles se manifestent dans l'oeuvre de cinéastes comme Kramer, Zinnemann, Wyler, Wise ou Lumet. L'article qui suit prend pour sujet le courant de néo-naturalisme qui s'est développé après la deuxième guerre mondiale.

* * *

D'après l'historien du cinéma Roger Manvell, le cinéma américain, comme le cinéma britannique, a acquis une approche plus réaliste à l'occasion des films de guerre des années 40. "Le public qui avait une expérience directe de la guerre exigeait dans le traitement des sujets une authenticité de style documentaire. Cette authenticité s'étendit ensuite à d'autres sujets, en particulier dans les films policiers américains (1)." Une nouvelle forme de naturalisme, conclut Manvell, confronta les spectateurs à des personnages qui avaient avec eux de nombreux points de ressemblance. De jeunes producteurs indépendants se mirent à tourner des films américains hors des studios. Robert Rossen utilisa la majorité des habitants d'une petite ville du Sud comme figurants dans son film *All the King's Men* (1949), une adaptation du roman de Robert Penn Warren, lauréat du prix Pulitzer. Le protagoniste en était Willie Stark, un politicien sans scrupules, résolu à employer des méthodes fascistes dans l'exercice du pouvoir. Broderick Crawford s'est mérité l'Oscar du meilleur acteur pour l'interprétation de ce personnage en même temps que le film était proclamé la meilleure production de l'année. C'é-

(1) Roger Manvell, *New Cinema in Europe*, Londres, 1966.

taient un signe que le public américain était prêt à applaudir un film sans concessions exposant avec franchise un exemple de corruption dans les mœurs politiques des Etats-Unis. Qu'il suffise de rappeler une image symbolique du film: pendant une scène de foule devant le parlement de l'Etat, on peut voir de nombreux policiers à cheval chargés de maintenir l'ordre, alors que Willie Stark doit faire une apparition. Lorsque les ambitions de Stark reçoivent peu après une conclusion abrupte par la balle d'un assassin, on peut se rappeler ces mots de la comptine d'où le film prend son titre : "All the king's men and all the king's horsemen couldn't put Humpty Dumpty together again (2)."

La même année, un autre jeune producteur, Stanley Kramer, fit un film qui obtint un bon succès bien qu'éloigné des habituelles recettes de Hollywood. Ni Kramer, ni le réalisateur Mark Robson, ni la vedette Kirk Douglas, n'étaient reconnus comme susceptibles d'attirer le public. Le scénario, basé sur une nouvelle du Ring Lardner, ne présentait pas de héros conventionnel. Le protagoniste de *Champion* était un boxeur tout aussi dénué de scrupules lorsqu'il s'agissait de faire progresser sa carrière que

Willie Stark pouvait l'être dans ses combinaisons politiques. Et le *climax* du film ne manque pas de vigueur. Douglas est battu sans pitié par son adversaire dans l'arène alors que plusieurs des personnes qu'il a malmenées sont spectateurs du combat. Le boxeur ne se régénère pas à la dernière minute. Il meurt au vestiaire, le visage tuméfié et sanglant, en affirmant qu'il est toujours le champion.

Pauline Kael devait écrire plus tard que lorsque "l'intérêt du public pour les gangsters et les déshérités sociaux s'épuisa, et que la guerre fut finie, Hollywood manquait d'une orientation sociale. Kirk Douglas apporta quelque chose de neuf; il représentait un nouveau type d'homme, le gaillard plein d'énergie mais qui n'est au fond qu'un voyou, un arriviste dans une société désorientée.(3)." Il fut suivi, ajoute Pauline Kael, de Marlon Brando qui apporta aux films américains les tensions d'une jeunesse déplacée et aliénée dans des films comme *A Streetcar Named Desire* (1951) et *On the Waterfront* (1954). Puis vint James Dean qui projeta une image similaire dans *East of Eden* (1955). Ces trois derniers films furent des oeuvres d'Elia Kazan qui apporta sa connaissance du théâtre à la réalisa-

(2) Tous les soldats et les cavaliers du roi ne purent remettre Humpty Dumpty en bon état.

(3) Pauline Kael, *Movies, the Desperate Art* dans *Film, an Anthology*, Los Angeles, 1966.

tion de films naturalistes, comme Tony Richardson devait le faire plus tard en Angleterre.

L'année 1955 apporta *Marty*, un des chefs-d'œuvre du néo-naturalisme américain. Ernest Borgnine se mérita un prix de l'Académie (Oscar), de même que le film, pour sa création d'un boucher inhibé qui hésite à briser avec ses amis et avec sa mère pour penser à épouser une institutrice. La principale caractéristique de *Marty*, c'était la simplicité tant dans le dialogue que dans l'interprétation.

En 1958, Kramer avait déjà commencé à assumer aussi bien la réalisation de ses films que leur production. Il fit alors un trio de films qui, pris dans leur ensemble, représentent ce qu'il y a de mieux dans le néo-naturalisme du ciné-

ma américain. En 1916, D.W. Griffith avait réalisé *Intolerance*, une épopée de quatre heures en quatre épisodes sur l'intolérance à travers les âges. Kramer fit maintenant trois films, dont chacun couvrait un aspect du fanatisme, tant racial que religieux, dans la société contemporaine.

The Defiant Ones (1958) présentait Sidney Poitier et Tony Curtis comme deux forçats évadés enchaînés ensemble. Le thème de la fraternité humaine passait par des images symboliques telles que ces gros plans de la chaîne unissant inséparablement un poignet noir à un poignet blanc. Il faut féliciter Kramer d'avoir évité d'encombrer son film de clichés raciaux; la sympathie des spectateurs se portait équivalamment sur

Marty, de Delbert Mann





Inherit the Wind, de Stanley Kramer

les deux hommes traqués et sur le shérif lent et méthodique (Theodore Bikel) d'une petite ville qui se trouvait soudain en tête d'une chasse à l'homme.

Inherit the Wind (1960) traitait du procès intenté à un jeune professeur de biologie, dans une ville arriérée du Sud, pour avoir enseigné à ses élèves la théorie de l'évolution. Le véritable "méchant" du film, c'est le "comportement" des villageois attachés fanatiquement à des conceptions religieuses qui leur font croire que l'évolution nie les enseignements et la Bible. Kramer marque un dernier point avec sa caméra. Lorsque l'avocat de la défense (Spencer Tracy) quitte la cour après une défaite que le

film présente comme une victoire morale, il place une exemplaire de la Bible dans sa serviette à côté d'une exemplaire de *L'Origine des espèces* de Darwin, sourit et fait sa sortie face à l'appareil de prises de vue. La Bible peut se concilier avec la science mais on ne parviendra jamais à régler ce problème complexe tant que les préjugés ou la mauvaise volonté s'obstineront à obscurcir la question.

Kramer réalisa ensuite *Judgment at Nuremberg* dont le sujet était la persécution des Juifs par les Nazis. Encore une fois, Kramer le producteur réunit une distribution prestigieuse pour permettre à Kramer le réalisateur de travailler efficacement. Maximilian Schell

gagna un Oscar pour son rôle d'avocat de la défense, mais Montgomery Clift et Judy Garland fournirent aussi des moments mémorables en incarnant des témoins forcés de se rappeler des moments pénibles de leur vie au cours du procès. La caméra impitoyable de Kramer balayait le tribunal, saisissant les réactions au vol et contribuant habilement à créer un état de tension.

Un bref regard sur trois autres films montrera que ce type de film réaliste et vigoureux que j'ai qualifié de naturaliste continue à ponctuer la production d'Hollywood. Les films dont je veux parler n'ont pas en commun un même réalisateur mais une même vedette, Paul Newman.

Dans chacun de ces trois films, Newman joue le rôle d'un hom-

me qui, à des degrés divers, est désabusé de la vie et se considère comme hors du jeu. Dans *The Hustler* (1961), de Robert Rossen, le personnage principal est prêt à tout sacrifier pour devenir un champion au jeu de billard jusqu'à ce que la mort de sa maîtresse sensible et fragile l'amène à se rendre compte qu'il a tout de même trop sacrifié. Dans *Hud* (1963) de Martin Ritt, Newman est un rancher amer que les gens de son entourage désertent lorsqu'ils viennent à percer son charme superficiel et son brio apparent. Hud parvient même à détruire ses liens avec les deux personnes qui comptent le plus dans sa vie. Dans un moment d'ivresse, il cherche à violer sa cuisinière, Alma, brillamment interprétée par Patricia Neal, alors même que celle-ci commen-

Hud, de Martin Ritt



çait à l'aimer. A la fin du film, il ne peut se résoudre à avouer à son jeune neveu désabusé Lon (Brandon de Wilde) à quel point son amitié lui est précieuse, maintenant qu'il est abandonné de tous. Après le départ de Lon, Hud entre fièrement dans la cuisine du ranch, s'ouvre une boîte de bière et claque la porte, s'isolant définitivement. Comme dans *Champion*, on se refuse à retoucher par un retournement de dernière minute la peinture qu'on a tracée d'un salaud inconvertible.

Le plus noble de ces trois rôles de Newman est le héros de *Harper* (1966) de Jack Smight. Harper est un détective privé qui commence sa journée en faisant son café avec le marc de la veille ; il n'a plus d'illusions sur le prestige réputé du métier de détective. Tout au long du film, il est à la recherche d'un millionnaire disparu. A mesure que son enquête avance, il devient de plus en plus conscient du fait que l'homme qu'il recherche ne mérite pas ces efforts pas plus que ceux qui l'ont engagé ne méritent son aide. Et pourtant, il continue. Un autre personnage demande à Harper s'il n'est pas déçu de ce que ses fonctions de détective privé l'engagent trop souvent dans des activités sordides. A cela, Harper réplique qu'une fois par trimestre, il peut avoir la chan-

ce de sentir qu'il se rend utile à quelqu'un qui le mérite vraiment et cela seul confère un peu de valeur à son travail. A la fin, Harper se voit forcé d'arrêter l'une des seules personnes mêlées à l'affaire qui aient semblé avoir un peu d'intégrité. Le plan final montre l'expression désolée du visage de Harper alors que l'image se fige.

Et pourtant *Harper* n'est pas un film pessimiste, non plus que *The Hustler* ou *Hud*. Le protagoniste de *The Hustler* finit par se dégager de la domination de son géant et par abandonner la course ; Lon fuit l'influence corrosive de son oncle Hud ; et Harper, comme un critique l'a signalé, continuera à sympathiser avec les délaissés et les blessés de la vie, presqu'en dépit de lui-même.

Chacun de ces trois films jette un regard sans concessions sur quelques aspects déplaisants de la société américaine qui sont, en même temps, symptomatiques de la condition humaine, et arrive à découvrir un éclair occasionnel de noblesse chez ceux qui se trouvent engagés dans des situations apparemment sordides. De plus, par leur style d'un naturalisme vigoureux, ils montrent de quoi est capable le cinéma commercial américain, même s'il n'atteint pas toujours ses promesses.