Document generated on 06/03/2025 2:23 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

Le cinéma américain d'aujourd'hui IV
Nouvelles frontières

Gene D. Phillips

Number 53, April 1968

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51656ac

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. (1968). Le cinéma américain d'aujourd'hui IV : nouvelles frontières. *Séquences*, (53), 38–43.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1968

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

4 - Nouvelles frontières

Gene D. Phillips

François Truffaut a écrit quelque part, en parlant de ses aspirations cinématographiques, qu'il fallait abandonner les studios, ces baraques dispendieuses, désordonnées et insalubres. D'après lui, le soleil est moins dispendieux qu'une batterie de *sunlights* et l'on peut faire du cinéma avec une caméra d'emprunt, quelques bouts de pellicule, l'appartement d'un copain, des amis pour interpréter les rôles, et par-dessus tout une foi, ou plutôt une rage de cinéma, la rage qui permet de franchir les barricades pour trouver la voie de l'avenir, l'art de l'avenir.

C'est cet idéal qu'à des degrés divers, plusieurs cinéastes américains semblent vouloir mettre en oeuvre pour faire reculer les frontières du cinéma. Les plus fanatiques appartiennent à ce culte de l'*underground cinema,* où l'on crée des films non commerciaux, résolument expérimentaux et souvent sur des sujets audacieux, sinon scabreux.

Apparemment, les réalisateurs de l'*underground* fuient la convention non seulement dans leurs méthodes de travail mais aussi dans le choix de leurs sujets, traitant de thèmes que les cinéastes commerciaux n'osent pas aborder, peut-être pour mieux attirer l'attention sur leurs oeuvres. Les deux plus éminents représentants de ce mouvement sont Jonas Mekas, habituel porte-parole du groupe, et Andy Warhol, le plus actif de ses réalisateurs. Jusqu'à récemment, les exploitants évitaient de présenter les films *underground,* mais le moyen métrage de Kenneth Anger, *Scorpio Rising,* tableau morbide d'un clan de motocyclistes homosexuels, a connu une circulation limitée aux Etats-Unis et en Europe, alors que le film *The Chelsea Girls,* de Wachel, qui prend trois heures pour exposer un sujet similaire, fut présenté pendant plusieurs semaines dans un cinéma de New York.

Les fabriquants de commerciaux pour la télévision se sont intéres-

sés aux techniques inventives utilisées par les cinéastes *underground* et ont trouvé la matière à des idées neuves ; il n'y a pas de doute que les expériences tentées là, raffinées par une discipline plus stricte, ont servi à faire progresser la cinématographie professionnelle.

Néanmoins, rappelons-nous ce que Chaplin a dit à propos de certains films d'avant-garde : "Je ne m'amuse pas à tourner la caméra à l'envers ou à la faire pirouetter au point d'éblouir la vue du spectateur. La vérité ne réside pas dans la complexité. Si nous multiplions les effets, si nous voulons nous montrer trop ingénieux, la simple vérité d'une situation risque de passer inaperçue."

Quelques-uns des meilleurs cinéastes américains ont montré qu'ils étaient capables d'assimiler les innovations cinématographiques sans pour autant sacrifier la simple vérité des situations. On peut compter parmi ceux-là Sidney Lumet dont le film *The Pawnbroker* profite d'une technique inventive pour traduire les souvenirs amers des camps de la mort qu'un prêteur sur gages de race juive tente de réprimer en lui. Quand un détail met en branle sa mémoire, le retour en arrière ainsi provoqué n'occupe l'écran qu'une fraction de seconde pour bien faire sentir la résistance que le personnage oppose à sa mémoire.

Ce film compte quelques scènes frappantes dans leur concision. Une pauvre jeune fille présente par exemple au prêteur une bague de fiançailles dont le diamant se ré-

The Pawnbroker, de Sidney Lumet

vèle n'être qu'une vulgaire imitation. "Il m'avait dit que c'était un vrai diamant", murmure-t-elle, pathétique, alors qu'elle s'éloigne et l'on s'aperçoit alors qu'elle est enceinte.

L'art de Lumet est aussi sensible dans *The Deadly Affair,* où James Mason, en espion désabusé, trouve le meilleur rôle de sa carrière. Pour les fins de cette histoire lugubre, Lumet et son chef-opérateur, Freddy Young, ont mis au point un procédé spécial de couleur où les teintes sont amorties de façon à créer l'atmosphère appropriée.

Stanley Kubrick, pour sa part, s'est mérité une belle réputation par sa façon d'aborder, avec goût et élégance, des thèmes hors de la convention. *Lolita* présentait James Mason dans le rôle d'un homme d'âge mûr qui s'amourache d'une pré-adolescente. Une telle intrigue aurait pu donner lieu à un désastre de mauvais goût. Kubrick, lui, a injecté dans cette histoire un ton satirique subtil auquel a beaucoup contribué la présence de Peter Sellers.

Les dons satiriques de Kubrick se manifestèrent d'ailleurs avec encore plus de succès dans *Doctor Stangelove,* où Peter Sellers, toujours, ne se contentait pas du rôle-titre du savant excentrique, mais campait encore deux autres personnages. Le projet initial de Kubrick était de traiter sérieusement du péril atomique. "Alors que je travaillais à la préparation du film, j'ai eu l'idée d'en faire une sorte de cauchemar comique, devait-il révéler plus tard. Je m'aperçus que pour étoffer les scènes et les rendre plus dures, il me fallait continuellement mettre de côté des détails délirants ou absurdes, proches de la réalité. J'ai donc décidé que le ton idéal pour ce film serait celui que je qualifie maintenant de cauchemar comique, parce qu'il représente vraiment l'esprit du film."

Le thème central du film semble reposer sur cette triste condition de l'homme faillible qui met sa confiance dans d'infaillibles machines de destruction pour se trouver éventuellement à leur merci. Parmi les situations humoristiques accrochées à ce thème, on trouve celle de cet officier britannique qui tente frénétiquement d'appeler la Maison Blanche pour avertir le président d'une attaque nucléaire imminente. A son grand dépit, l'officier découvre qu'il n'a pas la monnaie voulue pour placer l'appel à partir d'un taxiphone et que la Maison Blanche ne veut pas en accepter les frais.

Robert Mulligan est devenu l'un des meilleurs représentants du naturalisme dans le cinéma américain. Son film *To Kill a Mockingbird*

Up the Down Staircase, de Robert Mulligan

évoque la vie d'une petite fille et de son frère dans un village du Sud des Etats-Unis au cours des années 30. Leur père, Atticus Finch, est un avocat dont la femme est décédée, et Gregory Peck s'est mérité un Oscar en 1963 pour l'interprétation de ce rôle. L'une des scènes les plus puissamment réalistes du film est celle du procès où Finch assume la défense d'un Noir accusé d'avoir violé une jeune fille blanche. La pauvre fille est forcée par son père à témoigner contre l'accusé, mais l'on découvre que la triste vérité est à rebours de ce témoignage. Finch n'arrive pas à gagner la cause de son client, mais tous les Noirs présents au procès se lèvent en un hommage silencieux alors qu'il quitte le tribunal.

Le dernier film de Mulligan, *Up the Down Staircase,* a valu à Sandy Dennis le prix d'interprétation au Festival de Moscou. Il est centré sur une jeune institutrice idéaliste qui apprend à faire face de façon réaliste aux difficultés de l'enseignement dans une école surpeuplée d'un quartier défavorisé de New York. Mulligan donne le ton du film dès le générique en laissant sa caméra errer dans le voisinage déprimant de l'école où, selon les dires de l'un des maîtres, les jeunes passent la plus grande partie de leur temps. Comme dans *The Pawnbroker,* les interprètes professionnels et non professionnels sont mêlés pour donner au film une saveur authentique de réalisme.

John Frankenheimer, comme

Mulligan, est venu au cinéma par le biais de la télévision, où il a travaillé avec Sidney Lumet. *The Manchurian Candidate* témoigne du style inventif de ce réalisateur. Pour bien faire sentir le lavage de cerveau auquel ont été soumis le héros et d'autres prisonniers de guerre en Corée, le montage présente en alternance la situation réelle de l'épreuve subie avec des scènes que les captifs sont forcés d'imaginer sous l'effet de l'hypnose.

Dans *Grand Prix,* Frankenheimer éblouit le spectateur à coup de fondus, d'images multiples et autres fantaisies techniques ; les scènes de course ont été photographiées par seize caméras à grand angulaire pour fournir le million de pieds de pellicule dont on s'est servi pour opérer le montage. Pourtant, Frankenheimer n'a pas permis au spectacle de faire oublier les aspects humains de son intrigue. Dans l'atmosphère fiévreuse des pneus qui crissent et des foules hurlantes, il a réussi à fabriquer une véritable tragédie à partir du personnage d'un coureur français dont l'intrépidité est ébranlée à la suite d'un accident dont il se tire vivant mais où d'autres trouvent la mort.

A vingt-sept ans, Francis Ford Coppola manifeste une connaissance réelle des ressources variées du cinéma dans la réalisation de cette farce excentrique qu'est *You're a Big Boy now.* Plusieurs critiques se sont demandé si Coppola, comme Frankenheimer, n'avait pas tendance à se servir des artifices cinématographiques d'une façon purement gratuite. Quoi qu'il en soit, son film est d'un comique désarmant dans sa description des hésitations d'un adolescent devant la maturité. Coppola m'a dit que les recettes encourageantes de ce film avait poussé les producteurs d'Hollywood à accorder plus facilement à de jeunes réalisateurs la permission de s'écarter des sentiers battus. "Dans le cinéma américain, affirme Coppola, les producteurs s'accordent difficilement le risque d'un échec. Et pourtant, si on ne prend pas ce risque, on ne peut rien faire qui soit vraiment satisfaisant.

Un autre jeune réalisateur, Irvin Kershner, s'est demandé un jour : "Comment peut-on faire un film qui soit divertissant, tout en transmettant une façon de penser, qui soit, disons, adulte, sans pour autant compter sur la violence pour secouer, ou sur le sexe pour exciter, comment peut-on créer une telle oeuvre dramatique quand il ne nous est pas permis d'expérimenter, de nous reprendre, de jouer avec des possibilités, de faire tout ce qu'un artiste doit faire pour créer une oeuvre ?"

Kershner a répondu à ses questions en réalisant *The Flim Flam Man,* une comédie savoureuse prenant pour sujet l'amitié qui se développe entre un vieil escroc vagabond et un jeune déserteur qui fuient ensemble devant le shérif. Le jeune homme finit par se livrer, mais le vieux fripon continue sa route imprévisible. Kershner a mis dans ce film des moments de comique burlesque qui sont parmi les meilleurs présentés au cinéma depuis belle lurette.

A cause de l'abondance de la production américaine, il est inévitable qu'un bon nombre des films sortant des usines de Hollywood ne dépassent guère la médiocrité. Mais dans une juste évaluation du cinéma américain, on ne peut ignorer l'oeuvre de vétérans tels que Huston, Hitchcock, Wyler et Wise non plus que celles des jeunes cinéastes dont nous venons de parler.

Maintenant que la télévision ne fournit plus guère qu'un divertissement routinier et que les gens ne vont plus au cinéma automatiquement chaque semaine, le choix des films se fait plus exigeant. Il est vrai que l'industrie cinématographique américaine demeure avant tout une entreprise commerciale, même s'il est permis de plus en plus fréquemment à des réalisateurs de talent de s'éloigner des anciennes normes de divertissement et d'atteindre ainsi un plus vaste public. Le succès commercial de films comme *Dr Stangelove* ou *A Man for All Seasons* en est un témoignage. De tels films inciteront les producteurs à financer des réalisateurs qui ont des idées originales.

You're a Big Boy now,
de Francis Ford Coppola

Hollywood ne regagnera probablement jamais plus son titre de capitale du cinéma mondial mais ses meilleurs techniciens lui assureront toujours une place enviable au sein des industries cinématographiques du monde.