

## Aspects du cinéma contemporain IV L'Amérique en question

Jean Leirens

Number 53, April 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51657ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leirens, J. (1968). Aspects du cinéma contemporain IV : l'Amérique en question. *Séquences*, (53), 44–51.

## 4-L'Amérique en question

Jean Leirens

La guerre du Vietnam a-t-elle quelque chose à voir avec le cinéma contemporain ?

Sans prendre parti pour la doctrine de l'art engagé qui est radicalement fautive en tant qu'elle méconnaît les véritables valeurs de la création artistique, il serait absurde de dénier à l'artiste le droit de dire son inquiétude devant certaines perspectives du monde contemporain.

Or, il faut bien constater que ces perspectives sont dans une mesure importante déterminées par la politique américaine qui elle-même exprime les contradictions de la société américaine.

Il ne s'agit pas bien entendu de céder à cet anti-américanisme systématique qui ne peut séduire que les esprits enclins aux simplifications. La société américaine est complexe et recèle en son sein des valeurs qu'il serait absurde de nier. Mais on y trouve aussi une obsession de la violence qui est peut-être la face externe d'un refoulement interne inhérent à la menta-

lité puritaine ou aux complexes qui sont l'héritage de cette psychologie.

D'autre part, dans la mesure où les États-Unis représentent la nation la plus développée sur les plans technologique et économique, elle exerce une attraction, se présente comme un modèle et nous propose sans doute, par certains de ses aspects, une image de notre avenir. Raison de plus pour être particulièrement attentif à la réalité américaine.

L'une des qualités majeures de la société américaine, c'est de tolérer, d'accepter que son mode de vie soit contesté, ses tabous dénoncés.

Les films dont nous allons brièvement parler sont américains et chacun développe un point de vue critique, parfois non sans virulence. Ils ne sont pas nécessairement révolutionnaires du point de vue de la forme, ils peuvent au contraire présenter des structures assez anciennes, mais il m'a semblé que par les préoccupations qu'ils réflé-

**Shock  
Corridor,**  
de  
Samuel  
Fuller



taient, ces films méritaient d'être considérés comme représentatifs de notre époque.

J'ai laissé de côté les films qui traitaient particulièrement du problème racial. Non que la question manque d'importance, mais en général elle a été abordée de manière superficielle ou incomplète. Il faut pourtant signaler le beau film de Michael Roemer (co-scénariste Michael Young), *Nothing but a Man*, qui, par ses qualités humaines, son souci d'objectivité, sa pudeur, tranche sur la production courante.

### **1. Un triple diagnostic**

*Shock Corridor* date déjà d'il y a quelques années, mais le diagnostic que Sam Fuller nous offre sous une forme symbolique n'a rien

perdu de son actualité. Il s'agit d'un reportage effectué par un journaliste dans un hôpital psychiatrique où un crime demeuré impuni a été commis. Ce crime a eu pour témoins trois malades mentaux qui n'ont pas révélé le nom de l'assassin. Afin de pénétrer dans l'hôpital, le journaliste se fait passer pour fou et il le sera devenu au terme de l'enquête qui est une quête de la vérité.

Les trois témoins du crime sont un ex-G.I. qui a "trahi" pendant la guerre de Corée, un noir qui s'identifie à ses persécuteurs blancs et un savant atomiste retombé en enfance. Ce choix n'est évidemment pas arbitraire. Il correspond à trois aspects bien précis de la société américaine: l'obsession anti-communiste, le problème racial et la

volonté de puissance consécutive à la possession des armes atomiques. Ils nous sont chaque fois présentés sous l'aspect d'un traumatisme. Quant à la folie finale du héros, elle donne au film une résonance métaphysique. C'est pour gagner de l'argent, par ambition de remporter le Prix Pulitzer et non par amour de la vérité et du prochain, que le journaliste a effectué son reportage clandestin et c'est la raison même de son échec sur le plan spirituel. Le film s'ouvre et se termine par une citation d'Euripide: "les dieux privent de raison ceux qu'ils veulent perdre".

## 2. Un briseur d'assiettes

Précise dans *Shock Corridor*, la dénonciation se fait plus diffuse, plus générale dans *A Fine Madness* brillamment réalisé par Irvin Kershner sur un scénario d'Elliot Baker d'après le roman de ce dernier. Le héros du film est un être asocial, agressif qui transgresse délibérément tous les tabous de la société américaine et rejette avec violence l'*american way of life*. En fait, il s'agit d'un créateur, d'un poète et son comportement s'explique par la certitude d'être incompris et finalement rejeté par la société américaine qui considère le génie comme une sorte de monstruosité (d'où le titre *A Fine Madness*). Traqué par l'avocat de sa première femme à laquelle il doit

une pension alimentaire, poursuivi par la police, il sera finalement la proie d'un redoutable savant qui l'opérera au cerveau — il s'agit d'une sorte de lobotomie — dans le dessein de le *décerveler*, c'est-à-dire d'en faire un citoyen respectueux, conscient de ses responsabilités, *utile* à la société. Si je précise que le héros se prénomme Samson, on aura compris que cette lobotomie — qui sera d'ailleurs un échec, car le héros ne perdra rien de son agressivité — est en fait une manière de châtrer le génie.

Cette énorme satire nous est contée sur un rythme d'une drôlerie irrésistible avec des "gags" extrêmement comiques. Le héros possède un ange gardien en la personne d'une serveuse de bar avec laquelle il vit et qui est une petite personne admirable d'énergie, de dévouement et de sensibilité (Joanne Woodward interprète admirablement le rôle), qui ne comprend certes pas grand chose à la poésie de Samson, mais communique avec lui grâce à son amour et à son intuition féminine. A l'exception de ce très beau et émouvant personnage, le film se déroule dans un climat de totale misogynie: l'une des premières scènes nous montre une employée provoquant le héros et qui crie au viol lorsque leurs ébats sont découverts (dans la firme où, au début du film, il tra-

vaille comme nettoyeur). Par la suite, Samson traînera dans la boue un auditoire de "moms" qui font joujou avec la culture, (laquelle nous est présentée comme une "affaire de femmes" et en particulier de femmes qui y cherchent une compensation à leurs frustrations sexuelles). A deux reprises, le héros manque d'être lynché par des femmes. C'est le thème d'Orphée et des bacchantes (ce thème des bacchantes est l'une des constantes du cinéma américain. On le trouve également dans *Shock Corridor*). Il faut bien dire que Samson défie toutes les lois du matriarcat et la scène où il barbotte dans un bain d'hydrothérapie en compagnie de la femme du psychiatre (Jean Seberg) n'est pas l'une des moins truculentes.

Ce film insolent, percutant, d'une humeur féroce nous montre en définitive les efforts d'une société bourgeoise pour faire rentrer dans le rang «l'original» qui la dépasse et la conteste. Dans les premières images du film, le vêtement du héros porte le nom de la firme où il est employé comme laveur de parquet. Symbole d'annexion, de négation de la personne.

En empruntant à Heidegger sa terminologie, on pourrait dire que c'est le règne du "on" qui tente ici d'imposer sa loi, c'est-à-dire la volonté de nivellement qui cherche à condamner toute issue vers l'être, vers la vérité, vers une vie plus authentique.

J'insiste beaucoup sur la valeur de ce film qui convient particulièrement à des séances de ciné-club,

**A**  
Fine  
Madness,  
d'Irvin  
Kershner



car il est méconnu, la firme Warner Bros qui le distribue ayant axé sa publicité sur le nom de Sean Connery (Samson), héros habituel des James Bond. On ne saurait imaginer contresens plus ridicule, plus néfaste au succès d'un film qui, même si ses intentions profondes sont mal comprises, peut plaire aux publics les plus divers en raison de son rythme et de ses qualités comiques exceptionnelles.

### 3. La bombe

Plusieurs films américains, par exemple *On the Beach* de Stanley Kramer d'après le roman de Nevil Shute et *Fail Safe* de Sidney Lumet d'après le roman d'Eugene Burslick et Harvey Wheeler, ont traité du problème de la guerre atomique, dans un sens humanitaire ou dans une perspective de science-fiction (les deux points de vue ne sont d'ailleurs ni contradictoires ni exclusifs). Ils sont pourtant rarement satisfaisants, car l'imagination humaine n'est guère capable de se représenter clairement l'apocalypse atomique. Plus exactement, la réalité dépasse toutes les possibilités de représentation et de description pour cette raison qu'on ne saurait dépeindre le néant, le vide. En outre, toute critique formulée dans un domaine où l'enjeu n'est rien de moins que la survie de l'humanité apparaît dérisoire.

Deux cinéastes, Robert Aldrich et Stanley Kubrick, ont fort bien compris qu'il convenait de trouver des solutions originales.

Le premier a donné à son film une structure policière. On peut fort bien (ou plutôt fort mal) voir *Kiss Me Deadly* sans se douter qu'il y est question de la bombe. Peu importe si le scénario de ce film est invraisemblable et si l'on se perd quelque peu dans le nombre de personnes des deux sexes qui sont à la poursuite du plus dangereux des trésors, une substance radio-active, laquelle, à la fin du film, provoquera dans une région désertique — préfiguration du néant — un incendie et une explosion qui évoquent la catastrophe nucléaire.

L'important, c'est le climat fiévreux, morbide du film où "bons" et "méchants" semblent contaminés par le même virus. Nous assistons en effet à la lutte d'un détective privé contre les bandits. Mais il s'agit d'un détective marron dont l'activité n'est en l'occurrence nullement motivée par le souci de démasquer les coupables, mais qui s'efforce au contraire de s'approprier ce trésor dont il ignore d'ailleurs tout sinon qu'il existe.

*Kiss Me Deadly* est l'un des films les plus violents et les plus féroces que je connaisse. Dès les premières images, avec cette jeune femme qui fuit ses tortionnaires, sur les routes

dans la nuit, et qui sera atrocement suppliciée quelques minutes plus tard — la scène est d'autant plus insoutenable que suggérée — nous sommes dans un climat d'angoisse et de violence qui ne nous lâchera plus.

A l'exception d'un garagiste porto-ricain (?) à l'âme enfantine et qui donne au film son seul rai de lumière, tous les personnages de *Kiss Me Deadly* sont impitoyables dans un monde dur, dominé par l'argent et la volonté de puissance. Jamais peut-être un film ne nous avait donné à ce point la sensation quasi physique du mal. Sa symbolique est claire : un monde gouverné par la haine, les appétits, la violence dévale inéluctablement vers

l'apocalypse nucléaire.

Comme Samuel Fuller dans *Shock Corridor*, Robert Aldrich semble vouloir suggérer que même la lutte contre les forces destructives est détournée de son véritable sens et se fait complice de ce qu'elle combat.

Ce n'est plus sur le mode allusif, mais de manière directe que Stanley Kubrick aborde la question dans son fameux *Dr Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*.

Le premier contact avec le film est orageux. Les privautés que le cinéaste prend avec son sujet, son parti pris irréaliste, le comique du type tarte à la crème dont il se réclame peuvent indisposer fortement

**Dr Strangelove**, de Stanley Kubrick



le spectateur qui estime que la survie de l'humanité n'est pas un sujet de plaisanterie.

Mais lorsqu'on a compris les intentions réelles de Kubrick, on s'avise qu'il a inventé le seul moyen ou plutôt le seul style susceptible de correspondre à son sujet.

C'est délibérément, en effet, que Kubrick choque son public. C'était la seule manière de l'amener à une réaction qui ne fût pas purement épidermique.

Kubrick a compris que l'apocalypse atomique échappait aux catégories du genre dramatique et qu'il était impossible de décrire une réalité qui consiste précisément à abolir toute réalité.

Dès lors, en nous montrant des généraux du Pentagone mégalomanes, hystériques et schizophrènes, en inventant une histoire dont les péripéties semblent obéir plus à la logique de Mack Sennett qu'aux lois de notre monde, bref en recourant à un style de dérision où le comique de transformation est tout particulièrement mis à contribution (Peter Sellers interprétant les rôles du Président des Etats-Unis, d'un officier britannique et du docteur Strangelove), Kubrick installe le comique au cœur de l'épouvante et vise à scandaliser. C'est par la caricature qu'il nous force à prendre conscience de la folie qui emporte le monde. La dernière image

du film qui nous montre le chef de l'équipage du bombardier précipité hors de l'appareil, à califourchon sur la bombe à hydrogène et poussant des youpis hystériques est à fois grotesque, fascinante et terrifiante. C'est le symbole d'une humanité qui fonce vers l'holocauste en se tapant sur les fesses!

\* \* \*

Cette liste n'est évidemment pas exhaustive, mais on y trouve à la fois une critique des fondements sur lesquels repose le mode de vie américaine et des formes de violence internes ou externes qui lui sont ou non liées. Peut-être une réflexion sur l'ensemble de ces films permettrait-elle de sentir confusément le lien existant entre, d'une part, différents éléments de la vie américaine en apparence hétérogènes tels que l'absence de passé, l'héritage puritain, le fétichisme de la libre entreprise et, d'autre part, un événement comme l'intervention armée à St-Domingue.

Ceci dit, répétons que pour être juste, la dénonciation ne doit pas être unilatérale. Mais dans la mesure où les Etats-Unis d'Amérique sont la puissance dominante de notre époque (la guerre du Vietnam pèse lourdement sur nos consciences, bouche toute issue vers le progrès et constitue la menace majeure contre la paix) et, d'un autre

côté, dans la mesure où il existe un matériel critique au sein même de la société américaine — ici sous forme de films —, nous avons cru devoir aborder ce sujet.

Une remarque ultime. Avant la dernière guerre, l'Amérique produisait de nombreux films exaltant le mode de vie américaine et un plus petit nombre formulant des critiques. Mais ces derniers — qu'on songe par exemple aux comédies de Frank Capra — obéissaient aux lois de la dialectique hégélienne. Leur opposition n'était qu'une étape provisoire vers la "fin heureuse" consacrant la réconciliation fi-

nale au sein d'une société dont les principes optimistes n'étaient nullement remis en cause.

Si l'on compare ces films anciens à ceux d'aujourd'hui, on mesure le fossé séparant deux époques, et peut-être faudra-t-il en conclure que l'optimisme des années trente était un faux optimisme parce que fondé sur les illusions, alors que le véritable optimisme, j'entends la confiance dans l'avenir, la volonté de bâtir cet avenir, passe par le chemin de la lucidité et de la critique, donc par une forme de pessimisme dont l'essence réside dans une exigence de dépassement.

## ADIEU, THÉRÈSE LAFOREST

*Tout s'est fait si vite qu'on a peine à y croire. Le mal terrible qui s'était glissé en elle a accompli d'une façon précipitée son ravage impitoyable. Nous l'avons vue littéralement disparaître. Elle qui était si vive, si lucide, si généreuse, si accueillante, si disponible. Elle aimait le cinéma parce qu'elle aimait tout ce qui est neuf, beau, vivant. Sr Thérèse Laforest collaborait à Séquences depuis longtemps et y apportait sa contribution toujours appréciée. Elle analysait des films, étudiait des auteurs, traduisait des textes (cf. la petite histoire du cinéma d'animation de Piero Zanotto) et tout cela avec une application soutenue. Docteur ès lettres, elle avait une prédilection pour l'image. Et l'éclat du verbe ne voilait nullement la splendeur de l'image cinématographique. Elle croyait à l'éducation cinématographique et participait activement à de nombreux stages y apportant sa compétence et son dévouement. Sa perte est un deuil pour Séquences et pour tous ceux qui l'ont approchée. Son souvenir nous reste précieux et lumineux.*

Le Directeur