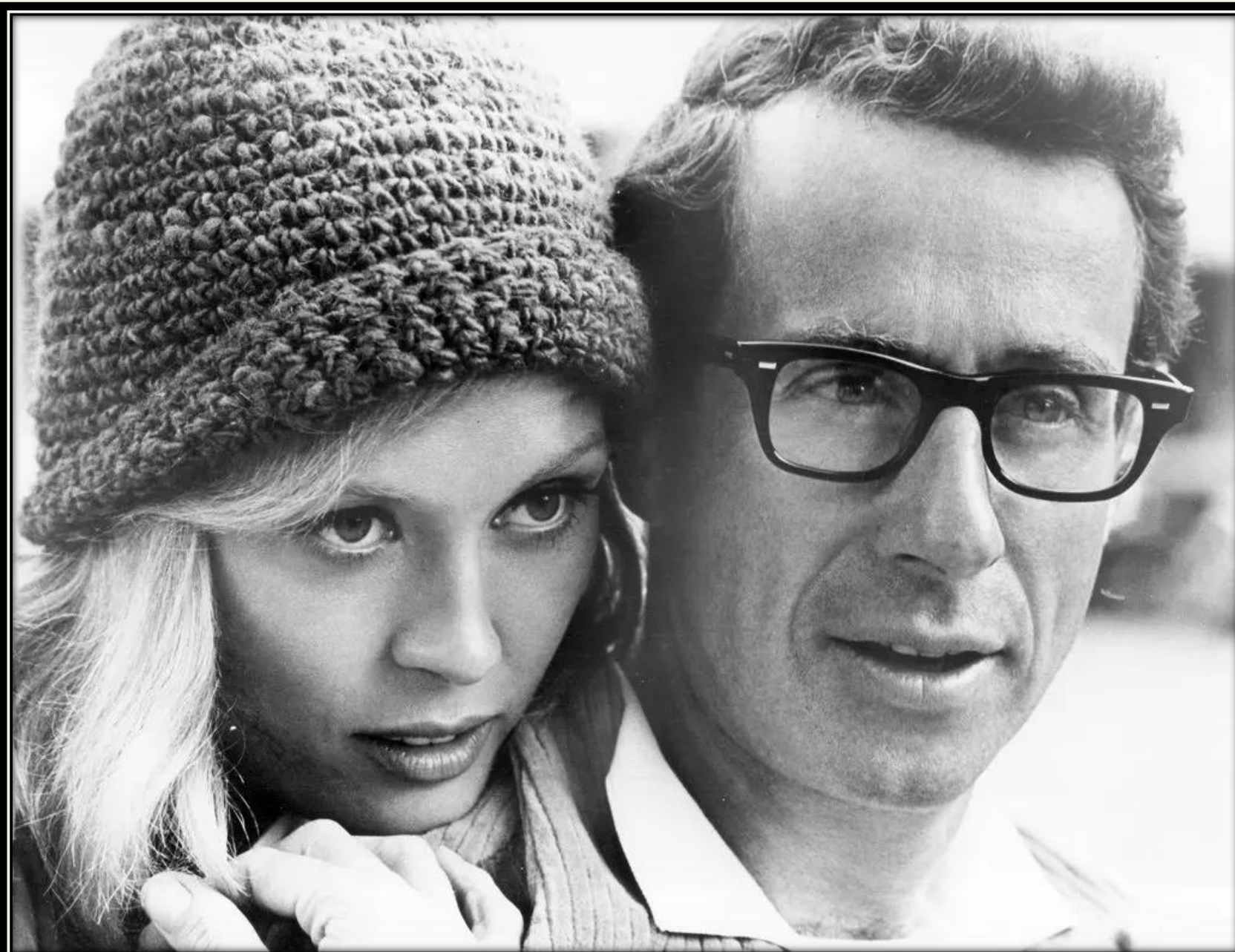


"*Bonnie and Clyde*" et
l'apparition du Nouvel
Hollywood.

Ou comment
Hollywood s'est-il
réinventé à la fin des
années 1960 à partir
du cinéma des années
1930.

Gilles BERGER.





I – Arthur Penn (1922-2010).

- 1958 : Le Gaucher (*The Left Handed Gun*)
- 1962 : Miracle en Alabama (*The Miracle Worker*)
- 1964 : Le Train (non crédité, renvoyé en cours de tournage)
- 1965 : Mickey One
- 1966 : La Poursuite impitoyable (*The Chase*)
- 1967 : Bonnie and Clyde
- 1969 : Alice's Restaurant
- 1970 : Little Big Man
- 1975 : La Fugue (*Night Moves*)
- 1976 : Missouri Breaks
- 1981 : Georgia (*Four Friends*)
- 1985 : Target
- 1987 : Froid comme la mort (*Dead of Winter*)



“The left-hand gun” (Le gaucher – 1962) d’Arthur PENN.

« *Le gaucher* » n'a aucun succès à sa sortie aux Etats-Unis malgré la présence de Paul Newman.

Le film fait l'objet en France d'un célèbre article d'André Bazin, très élogieux dans *Les cahiers du cinéma*. Le cinéaste sera dès lors régulièrement cité en tant que l'un des représentants les plus éminents d'une nouvelle vague américaine qui sera nommée à posteriori le Nouvel Hollywood et qui éclatera largement entre 1967 et 1969.

Penn se fait connaître avec ce premier long-métrage pour le grand écran comme un cinéaste de la jeunesse, dont il traduit les affres et le malaise, et de la violence, dont il rénove la représentation de manière impressionnante.





« *The Miracle Worker* » (Miracle en Alabama – 1962) d'Arthur PENN.

Penn connaît dans le même temps une véritable consécration comme metteur en scène de théâtre avec l'adaptation du roman autobiographique d'Helen Keller, *The miracle worker* écrit pour la scène par William Gibson. Penn avait déjà réalisé pour CBS en 1957 dans le cadre de « dramatiques » réalisées en direct.

Il mènera une double carrière, théâtrale et cinématographique. En 1961, il porte à l'écran, cette même pièce qui sortira en France sous le titre « *Miracle en Alabama* ». Le cinéaste s'inscrit dans la tradition en se référant aux structures de genres existants, mais sait les utiliser pour livrer des commentaires pertinents sur l'actualité.



WARREN BEATTY FAYE DUNAWAY

THEY'RE YOUNG...
THEY'RE IN LOVE...
AND THEY
KILL PEOPLE



BONNIE AND CLYDE^x

MICHAEL J. POLLARD · GENE HACKMAN · ESTELLE PARSONS

WRITTEN BY DAVID NEWMAN and ROBERT BENTON · MUSIC BY Charles Strouse · PRODUCED BY WARREN BEATTY · DIRECTED BY ARTHUR PENN · TECHNICOLOR[®] FROM WARNER BROS.-SEVEN ARTS · RELEASED THROUGH WARNER-PATHE

II – « Bonnie & Clyde ».





CLYDE BARROW,
was born to a family
of sharecroppers. As a
young man he became
a small-time thief and
robbed a gas station.
He served two years
for armed robbery and
was released on good
behavior in 1931.



« Monika » (1950) d'Ingmar BERGMAN.



Roy
Lichtenstein,
„CRAK!“,
1963 48.9 cm
× 70.2 cm



« Jules & Jim » (1963) de
François TRUFFAUT.

« The Bonnie Parker Story » (1958)
de William WHITNEY.



Lichtenstein, « That's the way I should I have begun! », 91 x 91 cm.

En termes de mise en scène, cette séquence d'ouverture évoque moins le cinéma de genre hollywoodien que celui dit d'auteur européen. On pense même à la Nouvelle Vague française face à certains choix opérés par Arthur PENN.

- Absence de musique ;
- Cadre fermé ;
- Regard-caméra ;
- Jeu avec le hors-champ quant à la représentation de la nudité.

« Dans un numéro de « *Times* » du début de 1967, David NEWMAN et Robert BENTON, scénaristes de ce qui allait devenir le cinquième film d'Arthur PENN, racontent qu'ils proposent d'abord leur travail de recherche sur Clyde BARROW et Bonnie PARKER à François TRUFFAUT dont ils admirent beaucoup les premiers films.

TRUFFAUT, accaparé par la préparation de « *Fahrenheit 451* » écarte l'offre. Les deux scénaristes américains se tournent alors vers Jean-Luc GODARD. Il y a comme un commencement d'accord avec le réalisateur d'« *A bout de souffle* » qui se rend aux USA. Mais les paradoxes de GODARD (« *Je peux vous torcher ça en deux semaines* » aurait-il déclaré) refroidissent les enthousiasmes.

Entre-temps l'acteur américain Warren BEATTY, alerté par TRUFFAUT, s'est porté acquéreur, au prix fort semble-t-il, des droits sur le scénario en question. Le frère de Shirley McLAINE a des ambitions de producteur. Mais le morceau est assez gros (le scénario fait 300 pages, soit trois fois plus qu'à l'habitude). BEATTY entreprend le siège de Jack WARNER pour tenter d'associer la grande firme à son projet. Il emporte l'adhésion du bonhomme, à l'arraché, et propose Arthur PENN comme réalisateur.

Bien que réticente, la firme accepte. Par prudence (on ne croit que modérément au succès de cette histoire) Arthur PENN est invité à abandonner le principe d'un salaire fixe. On veut lui faire partager les risques en lui proposant la participation. Plus tard, PENN s'en réjouira. La WARNER, elle, le regrettera, compte tenu de l'immense succès international du film. »



« *The graduate* » (Le lauréat – 1967) de Mike NICHOLS.

Face à l'échec cuisant et emblématique du « *Cléopâtre* » réalisé par Joseph L. MANKIEWICZ en 1963, le vieux système hollywoodien de production semble avoir perdu le contact avec le public.

Trois films vont imposer une nouvelle manière de faire du cinéma à Hollywood – où le réel s'invite dans la fiction – ainsi qu'une nouvelle génération d'acteurs, de techniciens et, bien sûr, de réalisateurs :

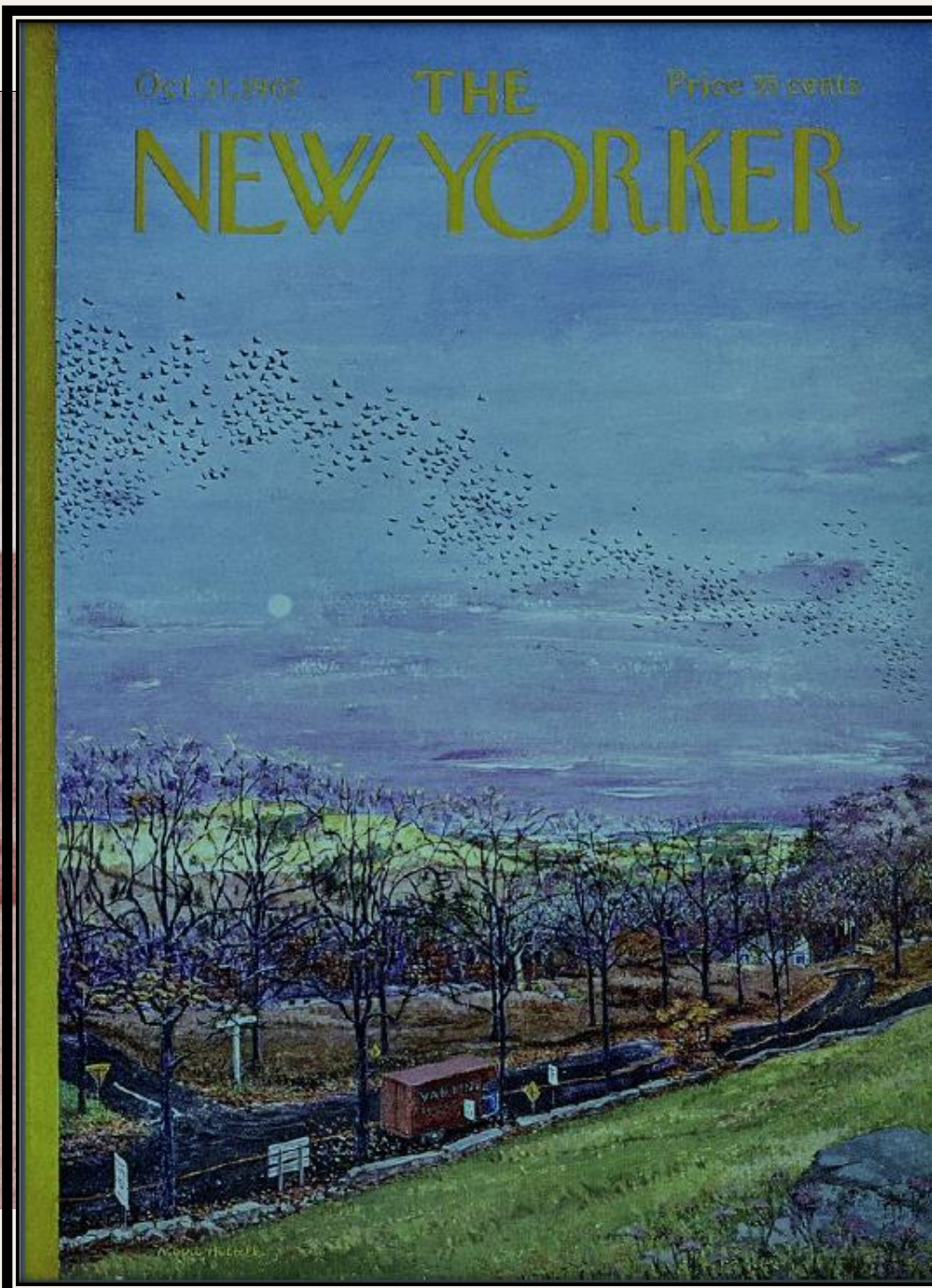
- « *Bonnie & Clyde* » réalisé par Arthur PENN et sorti sur les écrans américains le 13 août 1967 ;
- « *The graduate* » (« *Le lauréat* ») réalisé par Mike NICHOLS et sorti sur les écrans le 21 décembre 1967 ;
- « *Easy rider* » réalisé par Dennis HOPPER et Peter FONDA et sorti sur les écrans américains le 14 juillet 1969 (le 27 juin en France !).

Dustin HOFFMAN est emblématique de ce nouveau type d'acteurs au physique en définitive quelconque en regard de canons de beauté qu'Hollywood aura jusqu'ici toujours promus sinon formés. Gene HACKMAN, Al PACINO, Robert DeNIRO et bien d'autres vont rapidement s'engouffrer dans cette brèche.

De nombreux techniciens viennent d'Europe de l'Est : l'école de Lodz en Pologne, la FAMU en Tchécoslovaquie, L'Académie des arts du théâtre et du cinéma de Budapest en Hongrie, vont par exemple fournir les grands chefs-opérateurs qui vont contribuer très fortement à l'identité visuelle du Nouvel Hollywood. Vilmos ZIGMOND ou László KOVACS vont être les directeurs de la photographie de nombre de films marquants de la décennie. De la même manière que les techniciens allemands avaient créé l'esthétique hollywoodienne classique, grandement inspirée de l'Expressionnisme, dans l'entre-deux guerres, le nouvel Hollywood sera marqué par la capacité des techniciens des pays de l'Est à saisir le réel avec précision.

Les cinéastes – COPPOLA, SCORSESE, CIMINO, DE PALMA, LUCAS, SPIELBERG et bien d'autres – vont, de leur côté, prendre le pouvoir au sein d'une industrie jusqu'ici aux mains des producteurs – exception faite des années 1920.

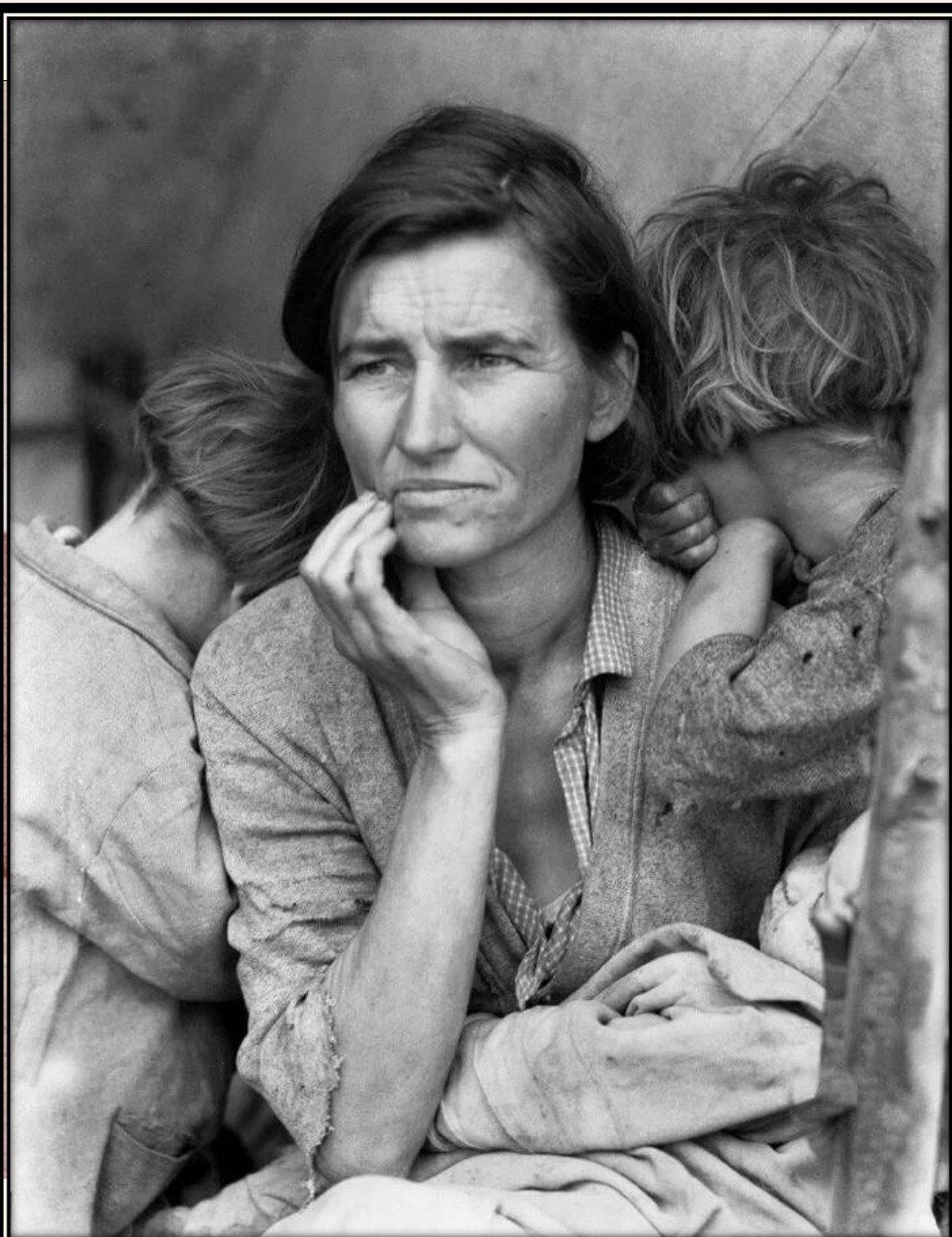
Critique du
film
« *Bonnie & Clyde* » par
Pauline
KAEL
parue le 21
octobre
1967 dans
The New-
Yorker.



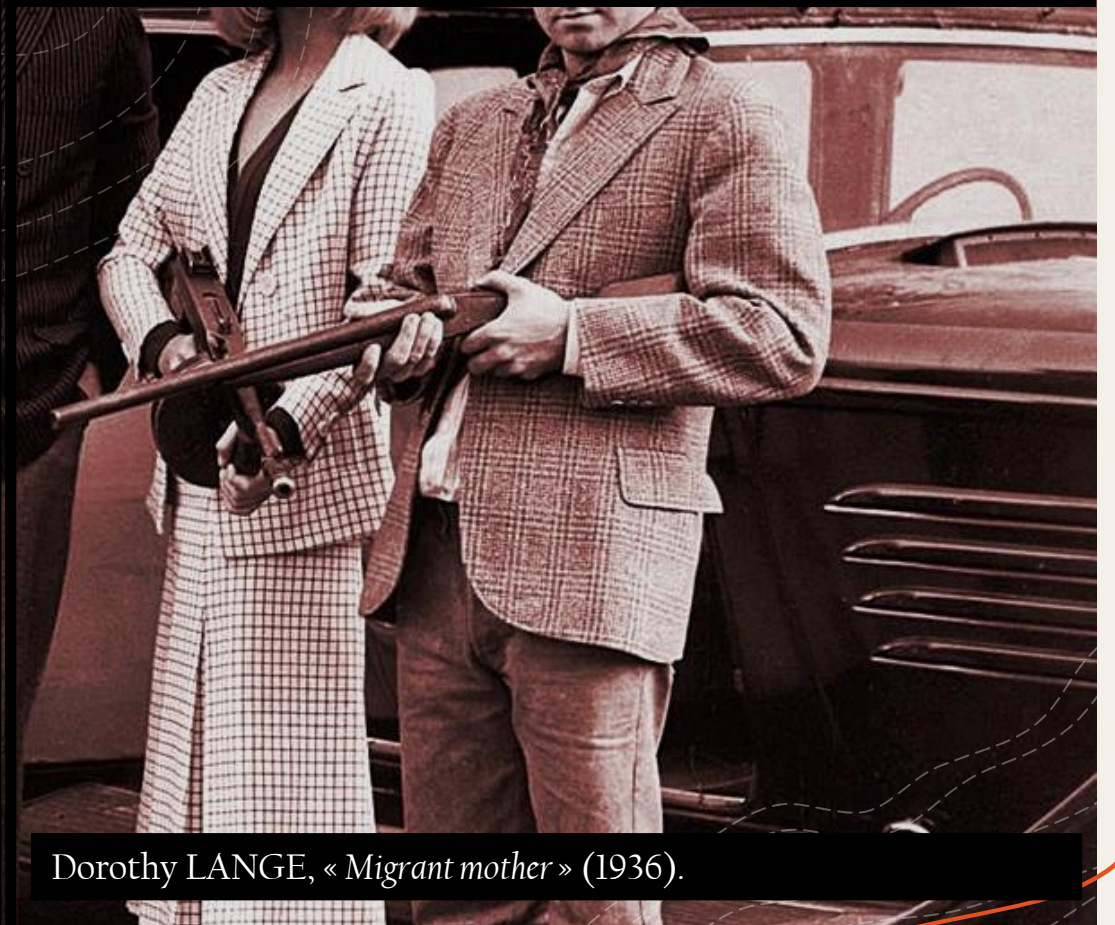
Bonnie and Clyde

Comment réaliser un bon film dans ce pays sans être cloué au pilori ? *Bonnie and Clyde* est le film le plus purement et le plus passionnément américain sorti depuis *Un crime dans la tête*. On sent les spectateurs vibrer avec le film. Notre expérience, en le regardant, se rapproche de ce que nous éprouvions étant enfants, lorsque nous aimions et nous appropriions les films en toute simplicité, en toute spontanéité – ils n'étaient pas encore cet art qu'avec les années nous nous sommes mis à apprécier. Quand un film américain possède un ton si moderne, il crée avec les spectateurs de ce pays une relation différente de celle instaurée par les films européens, aussi contemporains soient-ils. Les films au diapason de leur époque poussent généralement plus loin que les autres – trop loin au goût de certains – et aujourd'hui *Bonnie and Clyde* divise, comme *Un crime dans la tête* avant lui, et certains commentateurs le démolissent avec presque autant de vigueur. On pourrait balayer ces critiques d'un revers de main ; après tout, quel bon film ne froisse pas l'opinion ? Le fait est que ce sont presque toujours les bons films qui froissent l'opinion et suscitent le plus grand nombre d'attaques. Cela en dit long sur le caractère inoffensif de la production courante et sur la passivité avec laquelle sont reçus les films. Quand un film américain touche profondément le public, le fait réagir, certains lui trouvent quelque chose de problématique – peut-être devrait-on même voter une loi pour l'interdire. *Bonnie and Clyde* montre sur le grand écran, cet espace public terriblement révélateur, des choses que les gens

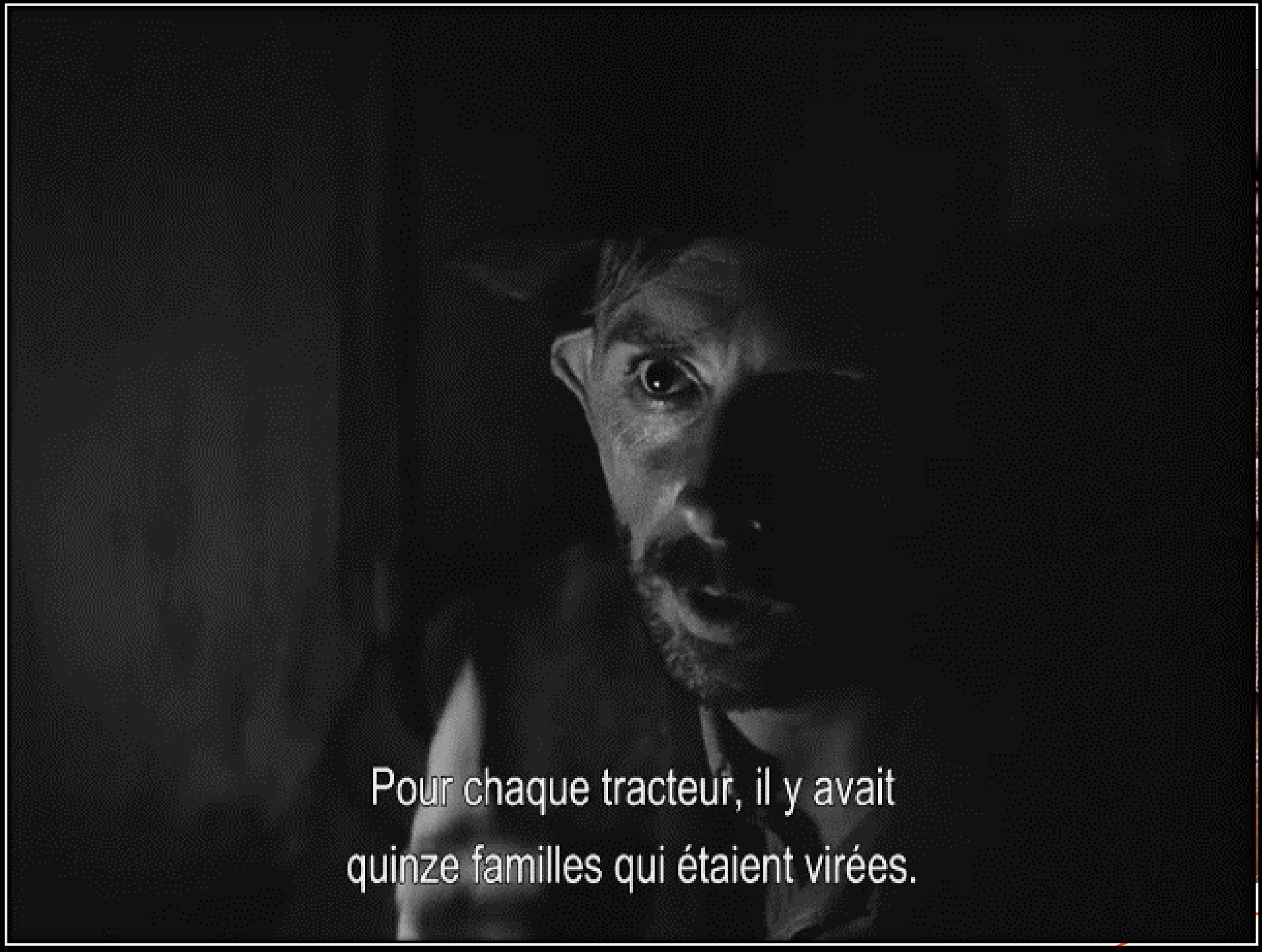
Le film d'Arthur PENN sort sur les écrans américains le 13 août 1967 et peine dans un premier temps à trouver sin public. L'article de Pauline Kael va tout changer. Il est le point de départ d'un succès qui confinerà au phénomène de société. Pour un budget initial et respecté de 2,5 millions de dollars, le film en rapportera 50 sur le seul territoire américain.



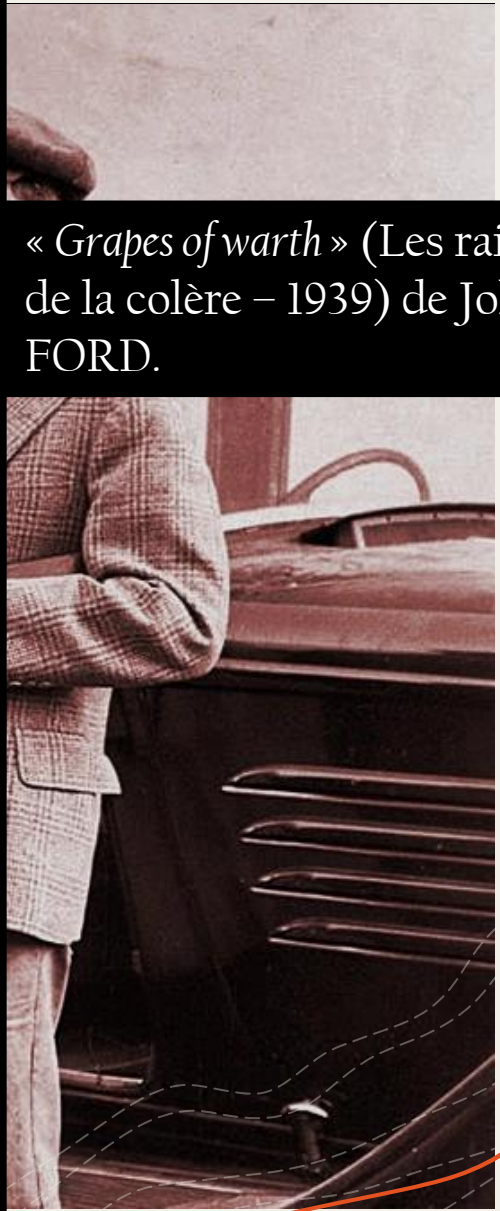
III – Les années 30.



Dorothy LANGE, « Migrant mother » (1936).



Pour chaque tracteur, il y avait
quinze familles qui étaient virées.



« *Grapes of warth* » (Les raisins
de la colère – 1939) de John
FORD.



« Bonnie & Clyde » (1967) d'Arthur PENN.

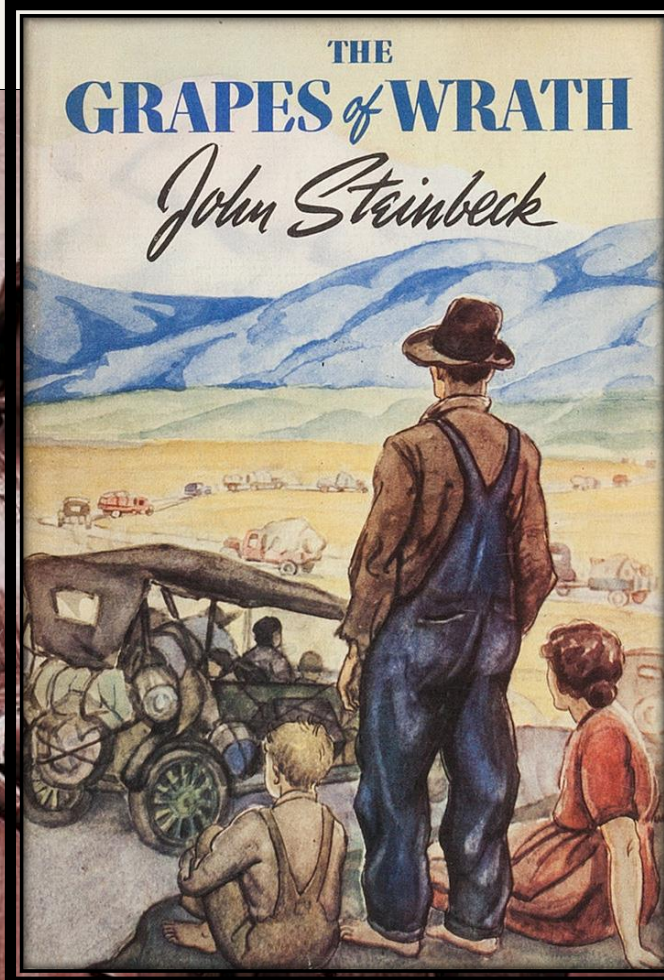
Nombre de films hollywoodiens de la fin des années 60 et des années 70 situent leur action dans les années 1930. C'est-à-dire que le grand récit américain semble reprendre exactement là où le code de production – le code d'autocensure rédigé en 1928 et mis en place effectivement en 1932 – avait laissé la production de films.

Pour les cinéastes du Nouvel Hollywood il s'agit sans doute, également, de raconter l'histoire de la génération de leurs parents tout en cherchant à témoigner du destin des générations suivantes et, singulièrement, de la jeunesse américaine des années 60, pour le moins malmenée par le contexte politique de la décolonisation, de la guerre froide et de la lutte pour les droits sociaux.

Quelques titres significatifs : « *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* » (1971) et « *L'Empereur du Nord* » (1973) de Robert ALDRICH, « *Nous sommes tous des voleurs* » (1974) de Robert ALTMAN, « *La barbe à Papa* » (1973) de Peter BOGDANOVICH, « *En route vers la gloire* » (1976) de Hal HASHBY, « *L'arnaque* » (1973) de George Roy HILL, « *Le bagarreur* » (1975) de Walter HILL, « *La bonne fortune* » (1975) de Mike NICHOLS, « *Chinatown* » (1974) de Roman POLANSKI, « *On achève bien les chevaux* » (1969) de Sydney POLLACK, « *Papillon* » (1973) de Franklin D. SCHAFFNER, « *Le jour du fléau* » (1975) de John SCHLENSINGER, « *Bertha Boxcar* » (1972) de Martin SCORSESE, « *Le grand sommeil* » (1978) de Michael WINNER, etc.

« *Bonnie & Clyde* » inaugure brillamment cette tendance du cinéma américain à convoquer son passé pour mieux évoquer son présent : BENTON, NEWMAN et PENN opèrent ici une synthèse entre la condition des métayer noirs des années 1930 et celles des militants parfois radicaux en faveur des droits civiques dont l'activisme est contemporain de la sortie du film. Le cinéaste prend ainsi appui sur l'imaginaire du livre de STEINBECK et l'imagerie du film de FORD pour traduire une forme de convergence des luttes qui n'échappera pas à la jeunesse des années 60.

« Scarface » (1932) de Howard HAWKS est le film qui aura déclenché l'application officielle du code d'autocensure à Hollywood qui prend fin avec « Bonnie & Clyde » en 1967.



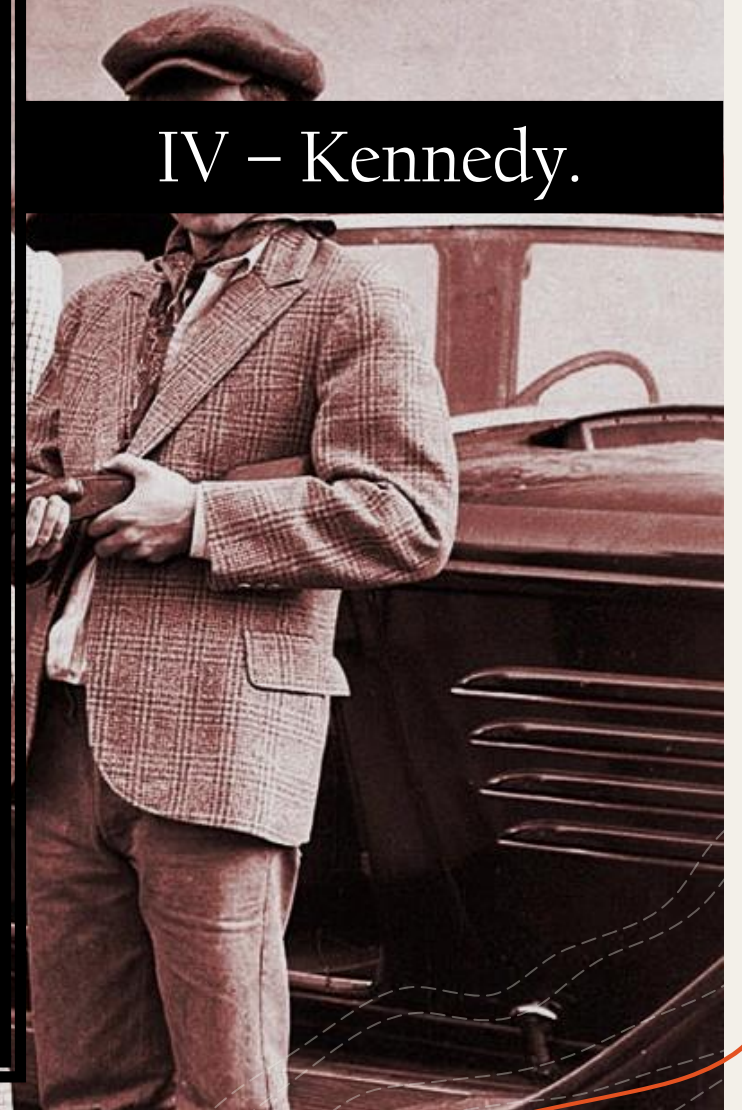
« Les raisins de la colère » de John STEINBECK – roman publié en 1939. Grand succès, le livre est immédiatement adapté par la 20th Century Fox.



Le Black Panther Party, est créé par Bobby SEALE et Huey P. NEWTON à Oakland, Californie, en octobre 1966 dans la foulée de l'assassinat de Malcolm X l'année précédente, quelques mois avant la sortie du film d'Arthur PENN. Ce mouvement est emblématique de la radicalisation de la lutte des noirs américains. « Bonnie & Clyde » porte plus ou moins directement les traces de cette période de luttes.



IV – Kennedy.



« 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 est ami Fred Coe et moi-même, et nous a demandé d'être les conseillers techniques de la campagne de John.

Les règles du débat 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.

John F Kennedy fut élu président – à une faible majorité.

Durant près de trois ans nous avons vécu à Camelot, du nom de cette période légendaire de la cour du roi Arthur qui signifiait bien-être, état de grâce et justice.

Puis, en novembre 1963, le président Kennedy fut tué. »

Arthur PENN, « *Nous ne serons plus jamais jeunes* », 2003.



JACKIE CRAWLED FOR HELP

"Oh, no! Oh, no!", Mrs. Kennedy cries (top row of picture) as she sees the blood flowing from the President's head. But the camera keeps going, past the end of the car and

bles out of her seat and stumbles onto the trunk of the car in a pathetic search for help. As she crouches on hands and knees, the President's head is seen in the center of the frame.

LIFE

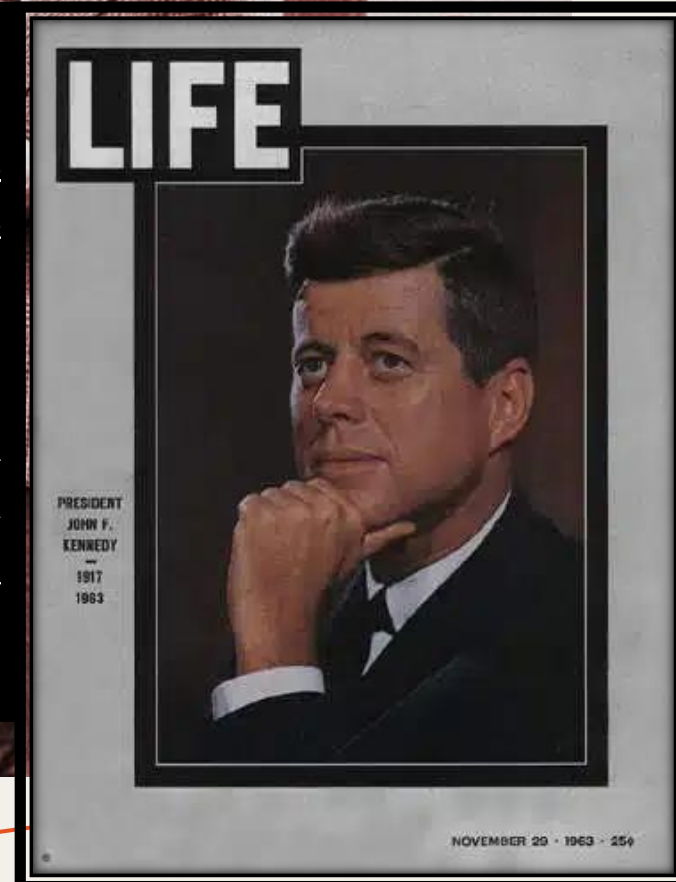


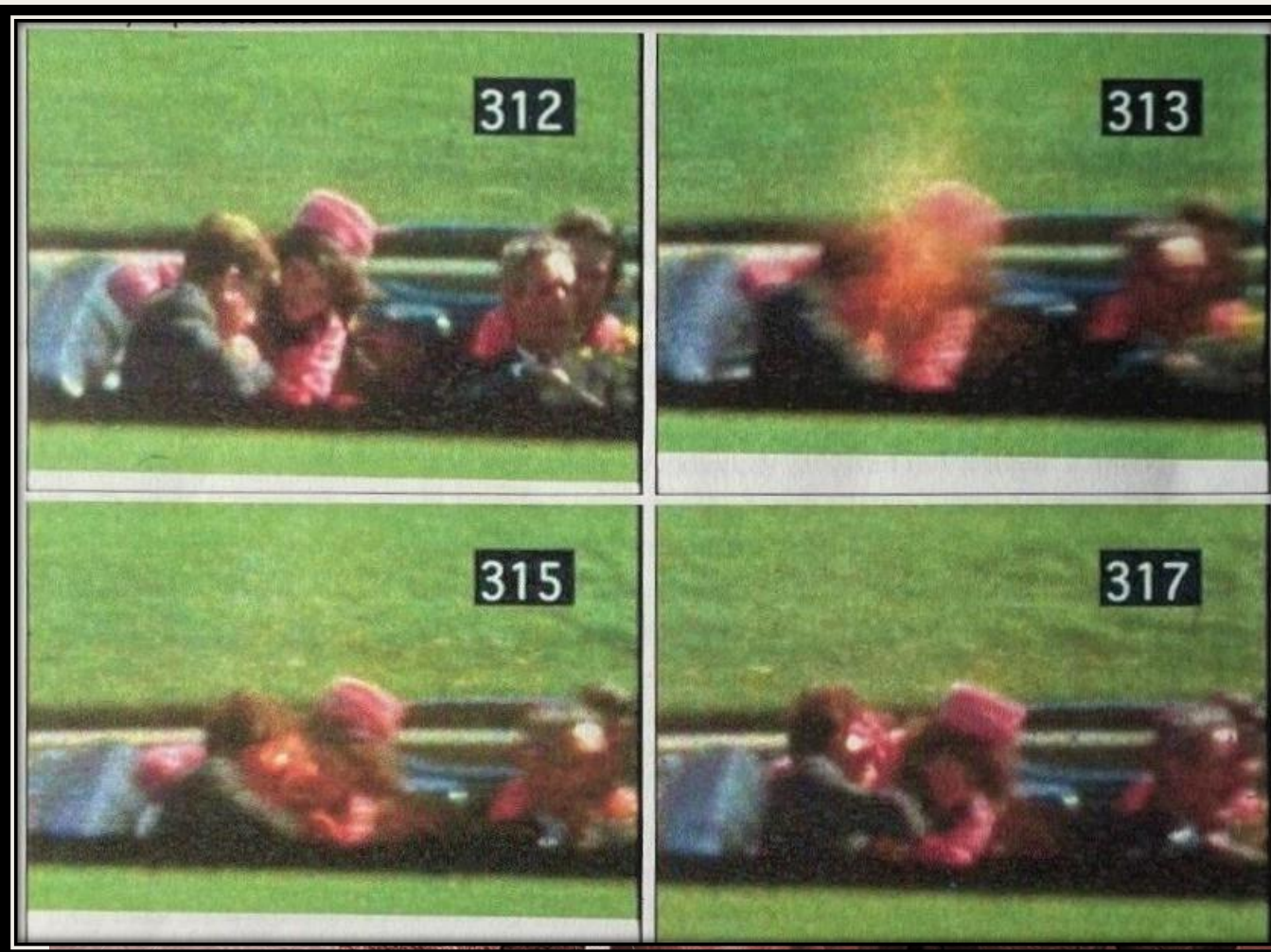
PRESIDENT
JOHN F.
KENNEDY
1917
1963



On peut affirmer sans peine, qu'à partir du 22 novembre 1963, date de l'assassinat du président John Fitzgerald KENNEDY à midi trente sur la Dealey Plaza de Dallas au Texas, la filmographie entière d'Arthur PENN portera, peu ou prou, la marque de ce drame qui tétanise l'Amérique et le monde.

Plus encore, c'est l'ensemble du cinéma américain qui viendra longtemps s'inspirer et commenter les images de ce que l'on intitulera rapidement le film « ZAPRUDER », du nom d'Abraham ZAPRUDER, badaud qui, parmi d'autres, filme involontairement ce jour-là avec sa caméra Super-8 l'assassinat du président. Il y a là un point de départ fondateur de l'histoire des images du 20^{ème} siècle.





« Après cela, regarder un écran renvoyait à un type d'expérience forcément différente. Je me souviens de mon fils qui, à l'époque, avait été terrifié par les images qu'il avait vues à la télévision et m'avait dit qu'il ne voulait plus devenir président ! La mort de Kennedy a tout changé : nous sommes passés de la naïveté d'une société d'après-guerre, plutôt paisible et confiante, à une période subitement violente. Le monde entier se mit à dérailler. Il faut se souvenir qu'à l'époque, la folie anti-Kennedy était incroyable, particulièrement dans le sud des États-Unis. »

Arthur PENN, mars 2003.



« *The chase* » (La poursuite impitoyable – 1966) d'Arthur PENN.



Assassinat de Lee Harvey OSWALD, le 23 novembre 1963 devant le Palais de Justice de Dallas, Texas, par Jack RUBY.

RUBY meurt d'un cancer le 3 janvier 1967 au Dallas Parkland Hospital, où KENNEDY et OSWALD sont eux-mêmes décédés, trois ans plus tôt...



« Bonnie & Clyde » (1967) d'Arthur PENN.

« Profitant de la fin prochaine d'un Production Code inadapté aux exigences d'un public renouvelé, Arthur PENN clos « *Bonnie & Clyde* » par une fusillade sanglante qui allait redéfinir la représentation de la violence au cinéma.

« *On avait vu en direct l'assassinat de Kennedy, on pouvait bien montrer celui des deux gangsters* », écrit à propos de cette scène Peter BISKIND dans « *Le Nouvel Hollywood* ». Au cours de la fusillade (51 plans pour 54 secondes), PENN avait tenu à ce qu'un bout du crâne s'échappe de la tête de Warren BEATTY et surgisse dans le plan, comme évocation littérale de la mort de KENNEDY et du célèbre photogramme z. 313. Mais la séquence reprend deux autres éléments-clés des événements de Dallas : d'une part, l'envol de pigeons qui précède les premiers coups de feu (devant la commission WARREN, Marion BAKER, l'un des motards du cortège présidentiel, affirmera avoir identifié l'origine des coups de feu grâce à un envol brutal de volatiles près du Texas Book Depository ; d'autre part, le bosquet derrière lequel sont embusqués le shérif RAMER et ses troupes, qui, dans l'économie de la séquence, occupe la même position que le Grassy Knoll (Talus herbeux) de Dealey Plaza, tout en assurant une fonction inverse puisque c'est de là que partent toutes les balles. Pour l'anecdote, rappelons que John F. KENNEDY avait demandé à Warren BEATTY d'incarner son propre rôle dans « *PT 109* » (« *Patrouilleur 109* ») réalisé en 1963 à la gloire de la carrière militaire du président. BEATTY déclina l'offre et le rôle échu à Cliff ROBERTSON. Dans « *Night moves* » (« *La fugue* » 1975), c'est l'examen minutieux d'un film amateur qui révèle à Gene HACKMAN l'existence d'un complot. Enfin, dans « *Georgia* » (1981), l'assassinat de KENNEDY, et la minute de silence que le film lui consacre, marque précisément pour Danilo la remise en cause profonde du rêve américain. »

Jean-Baptiste THORET, « *26 secondes – l'Amérique éclaboussée* », Rouge Profond, 2003, p. 73-74.



« *Night Moves* » (La fugue – 1975) d'Arthur PENN.

Extraits de la préface d'Arthur PENN pour le livre de Jean-Baptiste THORET, « 26 secondes – L'Amérique éclaboussée – L'assassinat de JFK et le cinéma américain », Rouge Profond, Septembre 2003 :

« Dans un article récemment publié par le New York Times et riche de remarques perspicaces de feu le grand sénateur Daniel Patrick MOYNIHAN, j'ai trouvé ceci : « *Quand le président Kennedy fut assassiné en 1963, l'éditorialiste Mary McGRORY déplora la fin de Camelot. « Nous ne rirons plus jamais », écrivit-elle. Ce à quoi M. MOYNIHAN répondit : « Mon Dieu ! Mary, bien sûr que nous rirons encore. Mais nous ne serons plus jamais jeunes. »*

On m'a demandé d'écrire sur « *Night Moves* » (« *La fugue* », 1975) et le lien que ce film entretient avec l'expérience que j'ai eue avec les KENNEDY.

[...] Les paroles du sénateur MOYNIHAN étaient justes : une terrible réalité accablait ce pays, qui avait perdu toute sa jeunesse.

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. [...] 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 contiendrait la solution « policière », et qui s'enchevêtreraient dans un inextricable écheveau de douleur. A l'exception de Gene HACKMAN essayant de lancer un appel au secours à une Paula qui ne comprend rien, la séquence est muette.

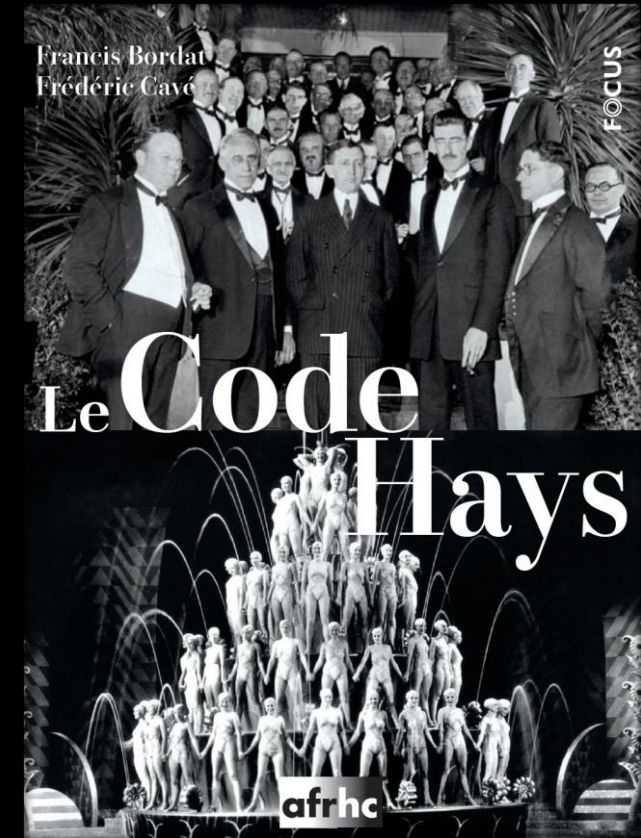
Tel était le sentiment que j'éprouvais alors à l'égard de mon pays ; tel est, hélas ! Celui que j'éprouve aujourd'hui encore. »

Arthur PENN, mars 2003.

En guise de conclusion :
un film où résonnent la complexité d'une époque à travers la représentation d'une autre époque
comme de l'utilisation des codes du cinéma de genre hollywoodien...

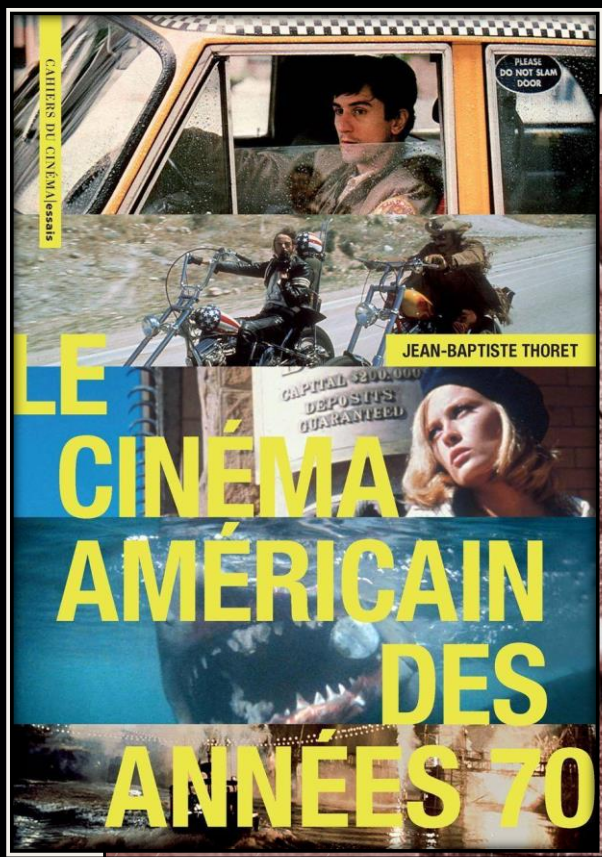
A travers « *Le gaucher* », évocation quasi-psychiatrique de la figure emblématique de William Boney alias Billy the kid, « *Miracle en Alabama* » et sa jeune héroïne aveugle abandonnée par une famille ayant renoncé à l'éduquer, la fuite éperdue d'un faux coupable dans « *Mickey one* », déjà interprété par Warren BEATTY, la description méthodique du lynchage d'un jeune évadé par la population d'une petite ville du Sud des Etats-Unis dans « *La poursuite impitoyable* », les amants sacrifiés de « *Bonnie & Clyde* », la peinture du mouvement hippie dans « *Alice's restaurant* », la déconstruction du western dans « *Little Big Man* » à travers le destin rocambolesque d'un jeune homme tantôt considéré comme un homme blanc, tantôt comme un indien, l'enquête sur la fugue puis la mort d'un adolescent dans « *La fugue* », la majeure partie de la filmographie d'Arthur PENN ne raconte qu'une seule chose de manière obsessionnelle : le meurtre d'une génération par une autre.

Une séquence sidérante de son film « *Georgia* », en 1981, résume de manière radicale cette thématique et constitue peut-être à cet égard la meilleure conclusion possible à ce qui aura motivé la réalisation de ce film charnière à plus d'un titre qu'est « *Bonnie & Clyde* »...

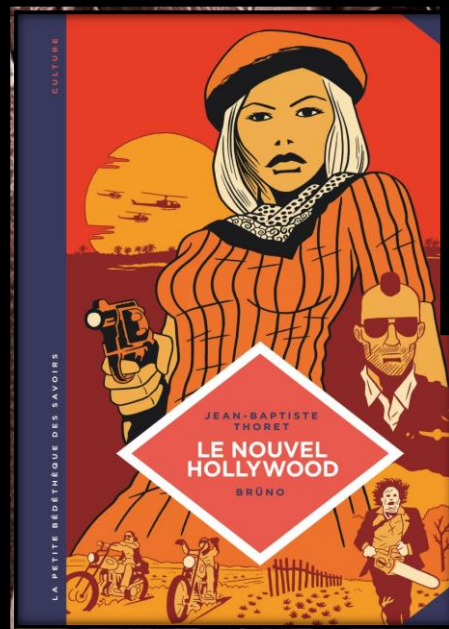
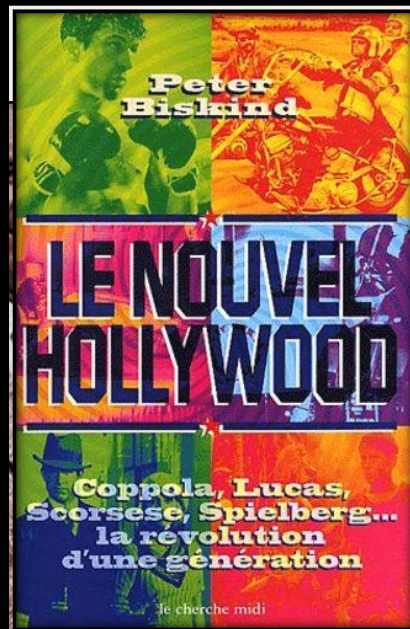




« Four friends » (Georgia – 1981) d'Arthur PENN.



4 LIVRES :
Jean-Baptiste THORET, « *Le cinéma américain des années 70* », Cahiers du Cinéma, 2006 / « *26 secondes, l'Amérique éclaboussée* », Rouge Profond, 2003 / Avec le dessinateur BRUNÖ, « *Le nouvel Hollywood* », La petite bdthèque des savoirs, tome 7, 2016 / Peter BISKIND, « *Le nouvel Hollywood* », Cherche Midi, 2002.



Pour aller plus loin...

RACCORDS

26 SECONDES L'AMÉRIQUE ÉCLABOUSSÉE

L'assassinat de JFK et le cinéma américain

Jean-Baptiste Thoret

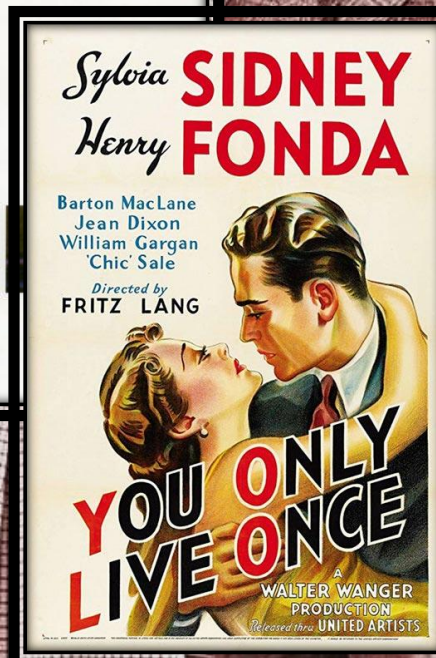
Avant-propos d'Arthur Penn



ROUGE profond

3 FILMS :

« *J'ai le droit de vivre* » (1938) de Fritz LANG
/ « *Le démon des armes* » (1950) de Joseph H. LEWIS
/ « *The highwaymen* » (2019) de John Lee HANCOCK.





MERCI DE VOTRE ATTENTION.

