

LE NOUVEL HOLLYWOOD ET LA GENESE DE *Bonnie and Clyde*

I. Rappels sur la naissance et les caractéristiques du Nouvel Hollywood

En 1967, deux films provoquèrent un séisme dans le cinéma américain : *Bonnie and Clyde* et *Le lauréat*. D'autres suivirent comme *Macadam Cowboy* et *Rosemary's baby* en 1968, *Easy Rider* en 1969, *M.A.S.H.* en 1970, *French Connection* en 1971 et *Le parrain* en 1972. Le Nouvel Hollywood venait de naître, enfanté par une nouvelle génération de réalisateurs, qui, pour la 1^{ère} fois, dans l'histoire du cinéma américain, dérobaient le pouvoir aux studios. Les années 1970 allaient être la décennie des réalisateurs. Les grands metteurs en scène traditionnels de l'époque, comme John Ford ou Howard Hawks, se considéraient comme des salariés surpayés pour produire des divertissements, évitant d'imprimer leur style de peur de perturber les productions en cours. Les metteurs en scène du Nouvel Hollywood acceptèrent sans complexe le rôle de l'artiste et firent passer avant tout l'intégrité de leur style.

On peut discerner deux grandes vagues parmi ceux qui, au cours des années 1970, s'emparèrent du pouvoir : La 1^{ère} est celle des metteurs en scène nés dans les années 1930 : Bogdanovich, Coppola, Beatty, Kubrick, Hopper, Nichols, Allen, Penn, Cassavetes ou Pakula. La seconde fut celle du Baby-Boom, ayant grandi avec la télévision et possédant une culture cinématographique importante acquise dans les départements cinéma des facultés américaines : Scorsese, Lucas, De Palma, Cimino ou Malick. Le nouveau pouvoir des réalisateurs était avant tout fondé sur la notion de « cinéma d'auteur », propagée par les critiques français de la fin des années 1950. Ces jeunes réalisateurs firent travailler une nouvelle génération d'acteurs comme Nicholson, Pacino, De Niro, Hoffman, Hackman, Dreyfuss, Duvall ou Keitel, mais aussi de jeunes actrices, qui remplacèrent les Doris Day et autres des années 1950 : Faye Dunaway, Jane Fonda, Diane Keaton ou Ellen Burstyn. La plupart de ces nouveaux visages s'étaient formés à l'Actors Studio avec la méthode de Lee Strasberg à New York. En grande partie, l'énergie qui anima le Nouvel Hollywood venait de New York.

Le Nouvel Hollywood se caractérise par une production d'œuvres à risque de très haute qualité, reposant plutôt sur des personnages que sur l'intrigue, défiant les conventions traditionnelles du récit et du techniquement correct, brisant les tabous du langage cinématographique et n'hésitant pas à rompre avec le manichéisme et le happy end. Il s'agira, comme l'écrivit J.B. Thoret dans son ouvrage *Le cinéma américain des années 1970*, d'un « ensemble de films qui possèdent des traits communs : un irrespect systématique à l'égard des règles classiques de l'intrigue et de l'évocation chronologique des événements, un doute sur les motivations des personnages et donc un jugement moral souvent relégué au second plan, une sympathie pour les marginaux, un rapport frontal au sexe et à la violence, un scepticisme chronique à l'égard de toute forme d'autorité, un goût pour la relecture et la déconstruction critiques des genres, la volonté de substituer à l'horizon artificiel du cinéma hollywoodien la beauté d'un parcours incertain qui s'achève sur une série de questions ouvertes à l'intelligence du spectateur ». Ces nouveaux cinéastes ont aussi détruit les barrières qui existaient non seulement entre les professionnels et les amateurs, mais aussi entre les différents métiers du cinéma : ainsi des scénaristes (comme Schrader), des acteurs (comme Nicholson), des monteurs (comme Ashby) purent aisément passer à la mise en scène ; de la même façon, certains purent cumuler les casquettes de scénariste, metteur en scène et monteur, ce qui était inimaginable quelques années plus tôt. Ce furent souvent des films sans héros, sans histoire d'amour romantique, avec une forte propension aux remises en question de toutes sortes. Entre *Bonnie and Clyde* (1967) et *La porte du paradis* (1980), Hollywood allait vivre une période bénie et unique.

Dans les années 1930/40, le producteur salarié d'un studio était la seule personne à suivre la réalisation d'un film du début à la fin : les réalisateurs étaient souvent présents uniquement pour s'assurer que les acteurs respectaient bien leurs marques et que la caméra tournait. Ils sortaient du circuit dès que les prises de vue étaient terminées et étaient à peine plus pris en considération que les

scénaristes. Il n'y eut qu'une seule exception dans ce système dominé par les producteurs : United Artists société fondée en 1919 (entre autres par Chaplin et Griffith) qui donna un véritable statut aux réalisateurs. Dans les années 1960, les principales productions restaient des films de genre faits en série (films de guerre comme *Le jour le plus long*, des films à grand spectacle et à gros budget comme *La bible*, ou des bluettes avec Doris Day ou Rock Hudson. Au moment où la société américaine se désagrégeait à cause de la guerre du Viet Nam, les divertissements familiaux commençaient à lasser le public. A la fin des années 1960, les studios se retrouvèrent dans une situation financière épouvantable : 78.2 millions d'entrées par semaine en 1946 / 15.8 millions en 1971. Les films américains audacieux restaient quantité négligeable comparés à ce qui se passait dans le reste du monde. C'était l'âge d'or du cinéma européen et japonais d'après guerre (la Nouvelle Vague en France, Bergman, Antonioni, Fellini ou Kurosawa). Les studios n'eurent pas d'autre choix que d'ouvrir la porte à de jeunes réalisateurs plus en phase avec la société et le cinéma moderne. Londres était l'endroit où ça bougeait le plus et de plus en plus de gens pensaient dans les studios d'Hollywood qu'il fallait faire venir des metteurs en scène anglais ou européens, qui, d'une manière ou d'une autre, sauraient apporter des réponses à la crise.

II. A propos de *Bonnie and Clyde*, plus particulièrement

« On est en pleine guerre du Viet Nam, ce film ne peut pas être immaculé, ni aseptisé. Fini le simple Bang Bang. Ca va saigner » Arthur Penn.

Le jeune acteur Warren Beatty fut aussi le producteur de *Bonnie and Clyde*. Après avoir fait sensation avec *La fièvre dans le sang* en 1961, sa carrière était chancelante. Il avait, en effet, fait des choix de films hasardeux, entretenait des rapports conflictuels avec Hollywood et consacrait une bonne partie de son temps aux femmes. Les réalisateurs qu'il admirait étaient tous sur le déclin : Kazan, Renoir, Wilder, Stevens.

Les deux scénaristes, David Newman et Robert Benton, avant de travailler ensemble pour ce film, étaient deux journalistes cinéphiles admirateurs de la Nouvelle Vague et en particulier des films de Godard et Truffaut. Ils avaient longtemps pensé aux films de François Truffaut en écrivant ce scénario. Grâce à la directrice de l'office du film français à New York, ils ont réussi à faire passer leur texte à Truffaut. Seules des questions d'emploi du temps vont empêcher le cinéaste français, qui a pu lire une traduction du texte, de réaliser le film. Truffaut était alors dans la préparation de *Fahrenheit 451*.

Les deux hommes se retournèrent alors vers Jean Luc Godard, qui fut également intéressé par le scénario. Lors d'une rencontre avec des producteurs qui s'inquiétaient des dates de tournage que le réalisateur français envisageait, -elles correspondaient à l'hiver, qui, au Texas, est une période propice aux intempéries- celui-ci n'hésita pas à leur dire : « Messieurs, je parle de cinéma et vous me parlez de météorologie. » L'affaire s'arrêta là car Godard s'engagea dans l'aventure d'*Alphaville*.

Finalement, des mois passèrent quand l'acteur Warren Beatty les contacta, par l'intermédiaire de François Truffaut. La boucle était bouclée. Le réalisateur français avait parlé du scénario de *Bonnie and Clyde* à Beatty, qui tint à le produire lui-même.

Quand les studios prirent connaissance du projet des trois hommes, les problèmes commencèrent : les héros étaient des tueurs et il était fortement sous-entendu qu'ils formaient un ménage à trois. A ce moment, Warren Beatty n'était pas encore sûr de vouloir jouer dans le film ; il pensait à Bob Dylan pour incarner Clyde Barrow. Déjà producteur et potentiellement acteur du film, Beatty ne se voyait, de toutes façons, pas le réaliser ; il lui fallait quelqu'un d'intelligent avec qui il pourrait travailler. Il pensa à Arthur Penn avec qui il avait tourné *Mickey One*, une tentative de film « américano-européen », gros échec au box office. Arthur Penn était, à ce moment-là, un homme de 43 ans, plutôt discret. Il avait grimpé un à un les échelons du milieu de la télévision des années 1950 avant d'arriver à Hollywood en 1956 pour faire *Le gaucher* avec Paul Newman, film sur lequel il n'eut pas le final cut. Quand Beatty pensa à Penn, cela faisait déjà quelques temps qu'il était sorti du circuit. Il ne fut pas particulièrement enthousiasmé par le scénario mais accepta, pensant que la dernière occasion de faire son retour venait de se présenter à lui.

Le budget était modeste : il suffisait que le film rapporte au moins deux fois son coût pour que le studio rentre dans ses frais et fasse même un petit bénéfice. Le scénario posait quelques problèmes que Penn estimait insurmontables. Warren Beatty fit donc appel à Robert Towne qui fut l'un des premiers pour qui être scénariste devint une fin en soi plutôt qu'une façon de gagner sa vie. Son point fort était les dialogues. Beatty et Penn n'approuvaient pas le ménage à trois, ce que les scénaristes, eux, ne comprenaient pas. Finalement ils proposèrent un Clyde impuissant ; toute l'équipe approuva, pensant que, de toutes façons, il était hors de question de développer des relations sentimentales complexes entre les trois personnages, faute de temps.

Marion Dougherty fut chargée du casting. Ce métier était encore tout récent à Hollywood. Elle fut notamment à l'origine de nouvelles méthodes de casting. Elle savait que New York était une vraie pépinière de jeunes talents encore inconnus. Hormis Faye Dunaway engagée pour le rôle de Bonnie, il n'y eut quasiment pas de stars du cinéma mais des inconnus qui s'étaient fait remarquer à la télévision ou au théâtre comme Gene Hackman ou Mickael J. Pollard dont les physiques, très ordinaires, étaient à l'opposé des canons hollywoodiens.

Warren Beatty s'était battu pour que les extérieurs du film soient tournés au Texas, pour échapper à la main mise des studios. Sur le plateau, il était omniprésent mais demandait sans cesse à Penn de justifier la moindre indication et lui proposait des centaines d'idées. En revanche, ils étaient d'accord sur un point : la violence du film devait être choquante. Penn eut l'idée de la scène finale, celle où les deux héros filmés au ralenti succombent sous une pluie de balles et déclara qu'après avoir montré la mort de Kennedy en direct, on pouvait bien montrer celle de deux gangsters. Le tournage s'acheva au printemps 1967. Quelques semaines plus tard, Jack Warner, président de la société qu'il avait créée en 1923, annonça qu'il vendait ses parts et empocha une coquette somme (32 millions de dollars environ). Le nouveau directeur général Eliot Hyman fit savoir immédiatement qu'il avait l'intention d'appâter les réalisateurs en leur donnant plus de liberté artistique. La projection du 1^{er} montage organisée par les studios Warner fut catastrophique et beaucoup souhaitaient enterrer le film : aucune date de sortie de fut programmée. D'autres étaient sidérés par la qualité et la modernité du film. Beatty organisa alors une projection publique au siège de la Société des Réalisateurs et invita des géants comme Renoir, Wilder, Zinnemann entre autres. La salle explosa en bravos.

Selon une tradition, les films étaient d'abord montrés à New York et à Los Angeles, leur sortie dans le reste du pays dépendait des résultats dans ces deux villes. C'est avec *Le parrain* de F.F. Coppola que les studios (ici, la Paramount) ont décidé d'exploiter au même moment un film sur l'ensemble du territoire américain. Et à New York, la critique avait une influence telle qu'un mauvais papier pouvait tuer un film. Le principal critique du New York Times, Bosley Crowther, venait de partir en croisade contre la violence dans les films, quelques semaines auparavant et réitéra ses attaques contre *Bonnie and Clyde*. Heureusement Pauline Kael adora le film : émergeant de l'obscurité des salles d'art et essai de Berkeley, dont elle commentait les programmes par écrit pour quelques inconditionnels, elle travaillait désormais pour les médias new-yorkais. Elle se faisait l'avocate des réalisateurs. Elle tenait là le sujet de sa nouvelle croisade et rédigea une critique dithyrambique dans *The New Yorker*. A propos de la critique en général, rappelons que dès le milieu des années 1970, elle passera au second plan devenant inaudible face aux campagnes de publicité massive à la télévision : par exemple *Les dents de la mer* de Steven Spielberg qui sortira simultanément dans plus de 400 salles et bénéficiera d'une énorme promotion télévisuelle.

Le film poursuivit sa carrière lors de sa sortie à Londres en septembre 67. Ce fut un véritable ras de marée : le bonnet de Bonnie devint incontournable dans les soirées branchées. Hélas, aux Etats-Unis, le succès restait modeste et le film devait rapidement céder la place à une autre production Warner, *Reflets dans un œil d'or* de John Huston avec Brando et Elizabeth Taylor. Le magazine Time publia un long article intitulé « *Le nouveau cinéma : violence, sexe et art* » qui donnait les grandes caractéristiques du nouveau cinéma : plus de respect pour les exigences traditionnelles de l'intrigue, de la chronologie, de la sacrosainte motivation des personnages ; un mélange ténu de comédie et de tragédie ; des héros ni bons ni méchants ; une hardiesse sexuelle ; et une distance nouvelle, ironique qui éclipse tout jugement moral. Time définissait *Bonnie and Clyde* de film déterminant, l'élisant meilleur

film de l'année et le hissant au niveau de films comme *Citizen Kane* ou *Naissance d'une nation*. Deux semaines après la parution de cet article, la Warner reprogrammait le film dans plus de 25 salles du pays et attendait fébrilement les nominations aux Oscars. *Bonnie and Clyde* en eut dix. Finalement le film rapporta près de 16.5 millions de dollars, devenant ainsi un des vingt films les plus rentables de l'histoire du cinéma.

Les Oscars devaient se dérouler le 8 avril 1968 mais le 4 avril, Martin Luther King fut assassiné et de nombreux participants à la cérémonie menacèrent de se retirer de la compétition si la soirée n'était pas décalée de quelques jours. Finalement, la cérémonie eut lieu le 10 avril et la compétition prit l'allure d'une lutte entre générations. C'était le Nouvel Hollywood contre l'ancien, *Bonnie and Clyde* et *Le lauréat* contre des films plus traditionnels dans leur style comme *Dans la chaleur de la nuit* ou *Devine qui vient dîner ?* A l'issue de cette soirée, *Bonnie and Clyde* ne remporta que deux récompenses : Estelle Parsons, meilleur second rôle féminin et Burnett Guffey, meilleure prise de vue.

Conclusion

Bonnie and Clyde véhicule un message de libération sexuelle ; le pistolet de Clyde fait ce que son sexe ne peut pas faire et quand son sexe le peut, le pistolet n'a plus de raison d'être et le héros meurt. Tout était comme dans les slogans des autocollants pacifistes « Faites l'amour, pas la guerre ! » En plus, ce film reflète une autre tendance dans l'air du temps : la célébrité comme puissance supérieure à celle du sexe. Clyde permet à Bonnie de se voir elle-même en star de cinéma. Enfin, le film fait des deux tueurs des héros romantiques. En plein cœur de la guerre du Viet Nam, la distinction entre bons et méchants se faisait de plus en plus ténue. Dans le film, les vrais méchants étaient ceux qui représentaient l'ordre, la loi et l'autorité. La jeune génération envoyait clairement paître ses aînés, les psychorigides, les militaristes mais aussi toute une génération de membres de l'Académie du cinéma.

Les années précédentes avaient eu James Bond, l'homme au permis de tuer qui légitimait la violence d'état puis il y avait eu Sergio Leone et la violence des mercenaires, enfin venait *Bonnie and Clyde* qui légitimait, lui, la violence vis à vis de l'ordre établi, la même violence que celle qui bouillonnait dans le cœur et l'esprit de centaines de milliers d'opposants à la guerre du Viet Nam.

Bonnie and Clyde était le film de tout un mouvement, le film d'une jeunesse qui se reconnaissait au même moment dans le Ben du *Lauréat*.

Document réalisé par Bruno TAQUE.