

**AUTOUR DE *BONNIE AND CLYDE*** d'Arthur Penn (1967)  
(Frédéric BAS pour Lycéens et apprentis au cinéma/ OCTOBRE 2013  
Académie de Clermont-Ferrand)

INTRODUCTION :

- Bonnie and Clyde présenté aux lycéens : une date dans l'histoire de la programmation pour le public scolaire.
- Le vieux Jack Warner déteste le film : **lire la page 33 de Peter Biskind** (Le Nouvel Hollywood)
- *Un film mal distribué, mal accueilli, puis accueil triomphale en Europe*
- Pas de date de sortie programmée
- Puis sortie prévue le 22/09/1967 dans un *drive-in* de Denton au Texas. A l'époque, septembre est toujours une « date poubelle » pour les sorties. Cette décision se fait sans rien demander à Beatty.
- Beatty parvient à organiser une première mondiale au festival de Montréal le 4 août. Triomphe dans la salle : Standing Ovation.
- Sortie le 13 août à New-York : *Time*, *Newsweek* et surtout l'influent critique Bosley Crowther du *New-York Time* condamnent le film pour sa violence gratuite comme deux autres films de 1967 : *Les Douze salopards* de Robert Aldrich et le *Point de non-retour* de John Boorman.
- CRITIQUE ELOGIEUSE de PAULINE KANEL dans *The New-Yorker*. (VOIR DOSSIER)
- Triomphe du film en Europe et ressortie triomphale du film aux Etats-Unis en 1968.

PROLOGUE : La place de Bonnie and Clyde dans le Nouvel Hollywood

- Qu'est-ce que le « Nouvel Hollywood » ?
- + Treize ans de cinéma entre *Bonnie and Clyde* (1967) et *La Porte du paradis* de Michael Cimino (1980) VOIR DOSSIER : le texte de Jean-François Rauger : *L'Amérique ferme la Porte du paradis* (Cdc, hors-série, 100 journées qui ont fait le cinéma, janvier 1995)
- + Un cinéma plus réaliste, plus physique, plus violent dont *Bonnie and Clyde* constituerait une sorte de borne initiale ; le langage esthétique qu'il met en place va se radicaliser dans les années à venir CF : La scène du massacre final fera l'objet de nombreuses variations : *La Horde sauvage* (1969), *Le parrain 2* (1974), *Taxi driver* (1976), *Scarface* (1983)
- En quoi *Bonnie and Clyde* inaugure-t-il le Nouvel Hollywood ?

Le film de Penn est un emblème parce qu'il illustre bien la définition de la modernité cinématographique à l'américaine en opposition à la modernité à l'européenne. En Europe, la modernité est une rupture/ une cassure qui se pense comme une nouvelle origine (JB Thoret prend l'image de la TABULA RASA) ; la modernité américaine se pense comme une relecture de la tradition.

Ce matin, on va explorer le fil de la tradition cinématographique qu'Arthur Penn reprend et casse dans *Bonnie and Clyde*, les sources que le film réactive et revisite.

- Quelles sources pour Bonnie and Clyde ?

### **EXTRAIT N°1 :**

#### **GENÉRIQUE ET DÉBUT DE BONNIE AND CLYDE (CHAPITRE 1 .....00 08 00)**

Cette première séquence indique les trois sources que le film travaille :

**1°/ Première grande source du film indiquée par le diaporama du générique rythmé par le clic de l'appareil photo et une chanson : la Grande Dépression des années 1930** Comme son premier film – *Le Gaucher* en 1958 – qui proposait une relecture moderne de la légende de William Bonney alias Billy the Kid, *Bonnie and Clyde* revisite le film de gangster et, à travers ce genre, c'est tout un pan de l'histoire américaine qui est revisité :: les années 1930, les années de crise qui constitue d'une certaine manière la deuxième scène mythologique de l'Amérique contemporaine.

DONC, après la mythologie de l'Ouest et la figure du bandit Billy the Kid que Penn retravaillera dans son chef d'œuvre LITTLE BIG MAN, *Bonnie and Clyde* travaille les années 1930 à partir d'une de ses icônes : Bonnie and Clyde.

Bp de points communs entre *Le Gaucher* et *Bonnie...* : la relation aux traces écrites (le journaliste du *Gaucher*/ la presse dans *Bonnie...* + la légende déconstruite du héros qui devient anti-héros et notamment la représentation du héros masculin (Clyde ou Billy, hommes blessés, torturés...)

Cette première source (LES ANNEES 1930), il faudra l'explorer dans au moins deux directions :

D'abord, comme événement social et politique et, plus précisément un moment où le pays vit *une transformation de ses valeurs idéologiques* (Cf *Notre Amérique* de Russell Banks), émergence de la gauche.

BONNIE PARKER ET CLYDE BARROW ont incarné le versant criminel des années de crise et sont devenus de leur vivant **un symbole de l'Amérique profonde** victime de la crise.

**IL YA UNE TRADITION DE SYMPATHIE POPULAIRE POUR LE CRIMINEL** que Penn reprend et qui a eu sa formulation esthétique dans les années 1930 avec le «gangster movie».

Cela m'amène à la deuxième façon de considérer ces années de crise, pas seulement un événement politique mais aussi un événement esthétique : c'est en tant qu'événement iconographique, musical, cinématographique que cette période intéresse Penn et plus tard d'autres cinéastes (Robert Altman, *Nous sommes tous des voleurs* en 1974/ Al Ashby *En route pour la gloire*, 1976). *Bonnie and Clyde* questionne l'héritage de ces années de crise et entretient un dialogue très fécond avec cette mémoire photographique et cinématographique : à la fois, les films de gangster (*Tu fais quoi ? Movie star ?* demande Clyde à Bonnie), mais aussi, le travail photographique sur le peuple de l'administration Roosevelt (CF Photographies de Walker Evans et Dorothea Lange)

## **EXTRAIT N°2 :**

### **LES ENFANTS DE TOM JOAD (CHAPITRE 5 .....« On braque des banques »**

La séquence illustre de manière emblématique la manière dont le film de Penn et tout un pan du cinéma américain des années 1970 entretient un dialogue avec les années 1930 et les conséquences de la Crise : Dialogue esthétique et dialogue politique.

- Le décor de la scène renvoie à un fait historique : l'expropriation massive des familles du Sud par les banques de l'est. Le couple dort dans une maison abandonnée, symbole de la crise.
- La situation de départ : le couple fait la rencontre des anciens propriétaires, un paysan et sa famille forcée à émigrer. Le tacot surchargé renvoie directement aux photographies de la Crise (cf WALKER EVANS) et bien sûr au chef d'œuvre cinématographique qui s'est inspiré de cet abondante iconographie de la Crise : Les Raisins de la colère de John Ford (1940) (cf *HARD TIMES* de Stud Terkel, Editions Amsterdam, 2009)
- Ce que raconte la scène est un écho direct à une scène du film de Ford (le paysan qui demande aux hommes de la côte-est sur qui il doit tirer) : en donnant une arme au paysan qui tire sur la pancarte annonçant le rachat de la maison par la banque, Clyde redonne du pouvoir à un peuple humilié par la Crise : réappropriation symbolique de la violence par le peuple dont *Bonnie and Clyde* est une icône.

Lire le texte de JB Thoret : *Les enfants de Tom Joad dans Road movie, USA*, Hoëbeke, 2011 (voir DOSSIER)

Extrait de « **Les enfants de Tom Joad (retrouver les années 1930)** » dans *Road movie, USA* de Jean-Baptiste Thoret et Bernard Benoliel, éditions Hoëbeke, 2011.

Comme le peuple invisible et pourtant présent sur la photographie *Migrant route* de Dorothea Lange, le *road movie* des années 1970, cet art de l'espace, finit toujours par croiser et déterrer du temps et retourner la terre de l'histoire à force de « déplacements ». Confondu avec la rupture générationnelle de la contre-culture, le genre du *road movie* a manifesté avant tout un goût politique et sentimental pour le flash-back, soit un regard dans le rétroviseur qui tend à l'Amérique majoritaire et amnésique le miroir de son passé. Le voyage dans le temps devient l'occasion d'une réappropriation utile, voire d'une réécriture : contemporain d'une immense crise politique et morale (assassinat de Kennedy, massacres au Vietnam, les années Nixon), le *road movie* « style années 1930 » tente avant tout de renouer avec le pays réel et une certaine idée du cinéma américain comme si l'ère de la Dépression en était dépositaire. Retrouver les années 1930, c'est leur prêter d'emblée une vertu et une valeur d'usage pour des temps modernes déboussolés ; comme si les errants miséreux des *Raisins de la colère*, du fait même de leur mouvement obligé, avaient découvert (ou retrouvé pour leur compte) et emporté un peu de l'essence d'une nation (...). D'en passer par le souvenir arrangé des *forgotten men*, ces déshérités et transhumants des années 1930, permet à tous les road runners des années 1970, en un montage temporel sauvage, de renouer avec le geste fondateur des pionniers du 19<sup>ème</sup> siècle, de reprendre contact avec une histoire et un mythe, assurés par ces grands exemples antérieurs que la solution aux difficultés de l'existence réside toujours dans une mise en mouvement de soi (...)

Renouer au temps de l'ouest et aux années 1930, c'est renouer avec une histoire autant qu'avec sa représentation. Car, pour les spectateurs et les cinéastes des seventies, la Dépression s'avère autant un fait, voire un souvenir d'enfance, qu'une image : images de la crise aux actualités (*Newreels*), images documentaires (les films de Pare Lorentz) et de fiction (Capra, Sturges, Ford), images du photojournalisme (*Life* créé en 1936, *Look* en 1937), images mémorables des photographes engagés de l'époque : Dorothea Lange, Ben Shahn, Walker Evans, Arthur Rothstein, John Vachon, Gordon Parks... Toute une documentation visuelle amassée entre 1935 et 1943 par quelques photographes-voyageurs travaillant pour la FSA (Farm Security Administration) et destinée à « présenter l'Amérique aux Américains » quand l'idée de nation menaçait de disparaître. A l'heure du « glissement qui allait déchirer ce continent (...) et déraciner tout un peuple »<sup>1</sup>, ils arpentent et sillonnent le pays jusque dans ses recoins tels des cartographes, saisis d'une « quasi névrose de l'enregistrement documentaire massif à usage interne, pour les citoyens américains en pleine crise d'identité ». Comme si pour lutter contre le danger réel d'un démembrement du corps social, l'œil de l'appareil

---

<sup>1</sup> D. Lange, entretien avec Richard Doud, 1964 cité dans Gilles Mora et Beverly W. Brannan, *Les Photographes de la FSA- Archives d'une Amérique en crise, 1935-1943*, Seuil, 2006.

travaillait à retenir le mouvement de tous les pauvres. L'influence de cette école documentaire du regard s'avéra féconde, en photographie d'abord<sup>2</sup>, côté cinéma ensuite : Bonnie and Clyde, le premier, puis Dillinger et Bertha Boxcar montrent dès le générique une photo d'époque ou un montage au banc-titre, comme si chaque film, en , en plus d'un procédé d'évocation, citait d'emblée ses sources et avouait sa principale influence et inspiration stylistique.

**2°/ Deuxième grande source indiquée par ce début : Le cinéma moderne européen** à travers ce qu'on pourrait appeler LE FILM DE COUPLE. ROBERT BENTON et DAVID NEWMAN sont deux scénaristes américains sous influence européenne et ils ont écrit un récit qui emprunte beaucoup au cinéma moderne italien et français. Ils ont proposé leur scénario à Truffaut et Godard.

Et cette modernité qui fera le succès du film, c'est essentiellement la nouvelle approche du corps des personnages, nouveaux corps, nouveau jeu, nouvelle manière de parler. Le film de Penn, révolutionne l'approche des personnages à partir de deux traditions :

- La Nouvelle Vague française et les films d'Antonioni et de Rossellini qui consacre le couple comme grand personnage du cinéma moderne : la rencontre des deux personnages au début du film ou les scènes d'intérieur doivent beaucoup à *A bout de souffle* de **Jean-Luc Godard** avec ses deux scènes-cultes : une scène extérieure : la remontée des Champs-Élysées et la scène intérieure : « *Poiccard fait pipi dans le lavabo* »
- 
- Mais il ne faut pas oublier que cette Nouvelle Vague s'est elle-même beaucoup inspiré de deux cinéastes américains qui ont inventé le couple moderne dans le cinéma américain : **Nicholas Ray** avec *Les Amants de la nuit* (1947-1949) puis *La Fureur de vivre* (1955) et **Elia Kazan** qui a révélé Warren Beatty dans *la Fièvre dans le sang* (1961) qui est un film-matrice pour Bonnie and Clyde dans le sens où il raconte la même histoire d'amour, à la même époque mais sans la dimension criminelle.

**GROS PLAN DU VISAGE** : Cette modernité du film de Penn saute littéralement aux yeux dès l'apparition du personnage féminin : il y a d'abord le type de plan choisi pour nous la révéler à l'écran : C'est le gros plan du visage féminin, type de plan qui permet de dresser une généalogie du cinéma moderne depuis les grands cinéastes du muet (DREYER avec Falconetti dans *Jeanne d'Arc*), MONIKA de Bergman, Keechie dans *Les Amants de la nuit*, Ingrid Bergman chez Rossellini, JEANNE MOREAU dans *Ascenseur pour l'échafaud*, et bien sûr JEAN SEBERG dans *A bout de souffle*.

---

<sup>2</sup> Robert Frank et son livre *The Americans*, 1955, préfacé par Jack Kerouac

Deuxième forme de modernité : la situation qui fixe d'emblée la sexualité comme LE sujet du film, sujet tabou jusqu'ici. *Bonnie and Clyde*, c'est le thème de la jeune fille seule dans sa chambre (Masturbation ?) enlevé par un jeune homme. Grand thème romantique que le film de Penn revisite avec cette belle idée que l'homme est impuissant.

Donc, on voit bien que travailler sur le film, le comprendre, suppose de l'inscrire dans une lignée de films qui ont préparé le nouveau réalisme de ce « Nouvel Hollywood »

**3°/ Troisième grande source : ce qu'on pourrait appeler la troisième scène mythologique de l'Amérique dont *Bonnie and Clyde*, LE FILM, est contemporain : les années 1960 et son contexte politique très agité et très violent. C'est vraiment le grand apport de Penn..**

- Dès le début, la violence est montrée comme un acte gratuit et infantile, lié à la séduction, aux jeux de l'adolescence en lien avec l'ère de la marchandise (rapprochement entre la bouteille de coca-cola/ le revolver, deux métaphores explicites de la virilité de Clyde)
- On sait que le massacre final est l'idée d'Arthur Penn. Le réalisateur est souvent revenu sur cette idée que la fin de l'ancien code de censure entre 1966 et 1968 a permis au cinéma américain d'exprimer avec réalisme la violence de la société américaine de son époque emblématisé par des événements nombreux : l'assassinat de JFK en 1963, la guerre du Vietnam, le mouvement des droits civiques pour les droits des Noirs américains dans le sud des Etats-Unis...

***Bonnie and Clyde* est le premier film qui représente cette violence avec réalisme.**

Lire le texte d'Arthur Penn en préface du livre de Thoret
---

Donc trois sources et trois thèmes pour nous :

LA FIGURE DU GANGSTER DANS LE CONTEXTE DES ANNEES 1930

LE FILM DE COUPLE tel qu'il s'est construit au cours des années 1950

LE NOUVEAU REALISME DES ANNEES 1970.

***Avant de remonter à ces trois grandes sources du film, on va regarder une dernière séquence de *Bonnie and Clyde*, sans doute la plus importante pour en mesurer la dimension politique.***

- *Bonnie and Clyde* partage avec *Easy rider* (1969) une réputation de film-emblème d'une époque et d'une utopie : une ère de libération politique et sexuelle dont les deux motards du film de Hopper et le couple du film de Penn seraient les symboles. En fait, il s'agit d'un contre-sens. Les deux films sont des grandes œuvres de désillusion. Ils disent une perte comme la séquence qu'on va voir.

### EXTRAIT N° 3 : CHAP 21 de *Bonnie and Clyde*.

- La séquence est analysée en détail dans un très beau passage du livre de JB Thoret : *le cinéma américain des années 1970*.
  - La séquence coupe littéralement le film en deux et intervient au bout d'une heure : elle est annoncée par la scène de la prise d'otages d'Eugène Grizzard et Velma Davis, un couple dont le gang Barrow a volé la voiture. Pendant cette prise d'otages, deux humeurs se succèdent : à la joie apparente du groupe qui rit à la blague de Buck (« *Don't sell the cow* », blague ironique sur le système capitaliste comme croyance) succède la noirceur de Bonnie qui demande de chasser l'homme pris en otage une fois qu'il a déclaré qu'il était croque-mort. Ce « bad mood » de Bonnie va désormais dominer le film en trois temps jusqu'à la fin.
- + La fuite de Bonnie dans les champs et sa crise convulsive : « *Je veux voir Maman* » : la question centrale de la Mère fait une irruption brutale dans le récit. Or, c'est par la Mère que la communauté se soude et se rassemble dans les *Raisins de la colère* de Steinbeck/Ford.
- + Le rassemblement de la famille/ la Communauté dans un no man's land désolé/ friche industrielle
- + La destruction physique du gang Barrow avec une succession d'assauts policiers de plus en plus violents prenant pour cible d'abord le frère et sa femme ; ensuite, le couple criminel.

- Cette séquence baigne dans une lumière sépia de nostalgie et représente le groupe sous une forme éclatée : suite de plans/tableaux qui isole de petits groupes ; des plans montés selon une logique organique qui ne cherche pas à faire sens politique. On peut se souvenir de la représentation contraire : la famille unie dans les films de Ford, *Les Raisins de la colère* ou d'autres westerns. **S'opposent surtout la Mère debout et isolée dans le plan et le groupe qui se photographie.**

-

- Le dialogue insiste sur cette absence d'enjeux pour la famille : « *Où allez-vous ?* » - « *Nulle part, on s'enfuit* » répond Clyde. LA RECHERCHE DU FOYER/HOME est une récurrence de tous les films de gangster : elle est impossible ici.

- La confrontation entre la Mère et le couple va faire culminer la tonalité dépressive du film. La Mère dit : « J'ai peur » tandis que Clyde lui demande de ne pas croire les journaux. La mère conseille de fuir

**Cette séquence est le pendant mélancolique du massacre final, elle annonce la chorégraphie du sang qui va lui succéder jusqu'à la fin du film : elle dit la même vérité politique : la destruction de ce qui a construit l'Amérique comme puissance : LA MORT ET LA VIOLENCE OMNIPRESENTES EMPECHENT TOUTE PROMESSE D'AVENIR. Phrase fondamentale de la Mère : « Si tu vivais près de moi, on te tuerait ! »**

Donc, résumons, trois sources et trois thèmes pour nous :

LA FIGURE DU GANGSTER DANS LE CONTEXTE DES ANNEES 1930

LE FILM DE COUPLE tel qu'il s'est construit au cours des années 1950

LE NOUVEAU REALISME DES ANNEES 1970.

Cet après-midi, je voudrais qu'on travaille sur la postérité esthétique d'un film comme *Bonnie and Clyde* à partir de trois films qui sont comme les enfants cinématographiques du film de Penn :

- *Scarface* de Brian de Palma (1983)
- *Sailor et Lula/Wild at heart* de David Lynch (1990)
- *Tueurs-nés/Natural Born Killers* d'Oliver Stone (1994)