

II/ LA FIGURE DU GANGSTER DANS LES ANNEES 1930

Lire des extraits de Russell Banks : *Notre Amérique* (VOIR DOSSIER)

- Idée importante : Le film de gangster n'est pas le seul genre représentatif de la crise des années 1930 : il y a aussi la comédie musicale qui est aussi une production Warner !

+ EXTRAIT : UN VOYAGES AVEC SCORSESE. MENU : les genres autochtones/ LE FILM DE GANGSTER

Que nous dit ce panorama ?

- La figure du gangster est indissociable de l'expérience de l'enfance délinquante des rues.
- Sa trajectoire illustre la « success story » à l'américaine quand il devient un « patron » sous la Prohibition. C'est le rêve de l'ascension capitaliste.
- Cette version du rêve est présentée sous les traits d'une caricature : le gangster est un enfant immature qui ne contrôle pas ses pulsions violentes et envisage le capitalisme comme « un jouet »

On va voir en images, trois archétypes du gangster-movie qui servent de grammaire classique à partir de laquelle va travailler Arthur Penn, soit pour prolonger ces archétypes, soit pour les détourner, les subvertir, les inverser.

a/ La délinquance juvénile, scène primitive de l'Amérique

- Le début du film fixe le premier archétype : le gangster est un enfant du peuple ; c'est la ville en crise qui l'a construit. Dans le film de Wellman, une information scénaristique cruciale : le père de Tom Powers, futur gangster (James Cagney), dont le film va raconter l'ascension et la chute très violente, est un fils de policier.
- D'un point de vue moral, le cinéma Warner des années 1930 présente un monde où la limite entre flics et truands est flou.

b/ Héroïsation du gangster et virilité agressive

EXTRAIT L'ennemi public de William Wellman (1931)
CHAP 12

- Deuxième archétype : la relation aux femmes avec trois variations :

+ D'abord, la virilité agressive : la première scène du chapitre 22 est la plus célèbre du film : elle montre Tom Powers/James Cagney, en pyjama chic qui, excédé par le comportement d'épouse-modèle de sa compagne brune, lui écrase un pamplemousse sur le visage.

+ Ensuite, le séducteur sûr de lui qui aborde la fille blonde (JEAN HARLOW) dans la rue et lui fait des avances.

EXTRAIT N°6 : L'ennemi public de William Wellman (1931)
CHAP 17

C'est une séquence très importante sur le thème de l'héroïsation du gangster : la femme lui déclare son admiration car il est différent des autres. Elle assume son statut de femme-objet car elle est avec un « tough guy », un « bashful boy » ! On retrouve le sens de la réplique de la femme dans *les Fantastiques années 1920* de M. Curtiz au moment de la mort très christique du gangster-héros : « He used to be a Big Shot » (« C'était un caïd »)

Dernier archétype : on l'a évoqué à propos de *Bonnie and Clyde*. On va regarder la fin de *Little Caesar* qui est l'autre *gangster movie* qui a fixé les règles du genre chez Warner.

c/ Les deux horizons du *gangster movie* : la pègre ou Broadway

EXTRAIT Little Caesar de Melvyn LeRoy (1931)
CHAP 22

- Le début du film (Chap 2) montre deux hommes dans un diner. Ils lisent le journal pour constater que le chef de la pègre est célébrée : Rico Bandello (Edward G. Robinson) voudrait le remplacer et compte devenir célèbre par le crime. Son ami veut devenir célèbre par la danse.

- Scène de fin qui montre des policiers tirer sur le gangster caché derrière une immense affiche publicitaire d'un spectacle de danse où réussit son ex-ami comme star. En même temps, ellipse de la violence (des trous sur une affiche) et

rappel moral au public qu'il y a une manière de devenir célèbre qui passe par le spectacle.

On retrouvera dans beaucoup de films de gangster ces deux versants de la mythologie américaine : d'un côté, le crime pour s'enrichir/ de l'autre, le show pour devenir célèbre. Souvent les deux mondes se croisent, se nourrissent l'un l'autre.

CONCLUSION N°1 : Le film d'Arthur Penn entretient une relation très forte avec chacun de ces archétypes. Il les prolonge : le couple est un enfant de la Crise des années 1930 même si Penn déplace cette donnée dans le cadre des campagnes.

Mais Penn les subvertit beaucoup : son Clyde contrefait l'assurance virile du héros des années 1930 : il est fragile, délicat avec les femmes, impuissant sexuellement. C'est Bonnie qui fait la légende du couple criminel quand Clyde subit, même si leur relation repose encore sur l'archétype du gangster adoré par sa fiancée.

Enfin, le film de Penn creuse l'hypothèse du crime comme scène de spectacle : on se demande même dans le film si son couple ne braque pas des banques dans l'unique projet de devenir des « stars » : ce sera une des grandes postérités du film jusqu'à notre époque.

- Rappeler une scène de Bonnie and Clyde où le trio est dans une salle de cinéma après le premier meurtre : « *J'ai tué un homme* » dit Clyde pendant que Bonnie se divertit à un « musical » célébrant la fin de la Crise : « *Nous avons de l'argent/ Tout ce qu'il nous faut* » chantent les girls de l'écran. Dans une des scènes coupées du film et qu'on peut voir, sans bande sonore, dans le bonus DVD, on voit Bonnie dans la salle de bain en train de regarder dans un magazine une photo des chorus girls de Broadway. Elle met le chapeau de gangster et fait un pas de danse. Elle construit son « corps de star » tandis que le « corps réel », le corps grassouillet de son complice, celui de C.W Moss (Michael J. Pollard) est dans la baignoire !

2/ L'INVENTION DU CORPS MODERNE : LE FILM DE COUPLE

Deux films vont inventer le genre du film de couple criminel, deux films noirs où l'action va céder la place à une représentation de l'amour comme valeur impossible...

J'AI LE DROIT DE VIVRE de FRITZ LANG (1937)

- Parfois considéré comme la première version de Bonnie and Clyde au cinéma, c'est le deuxième film américain de Lang, réalisé trois ans après la mort du couple criminel.
- Le choix d'Henri Fonda pour jouer le criminel, figure d'intégrité dans le cinéma classique hollywoodien. 2 ans avant les Raisins de la colère de John Ford.
- C'est aussi un film qu'on peut rattacher au « film noir » même si son action ne se déroule pas en ville, une des caractéristiques du film noir. En fait, le film invente un genre, surtout dans sa dernière partie : le couple en fuite sur la route américaine.
- Pour introduire au film, on peut s'appuyer sur le texte que la critique Pauline Kael a écrit en 1967 pour défendre Bonnie and Clyde. Elle compare les deux films pour décrire le classicisme de l'un (le film de Lang) et la nouveauté de l'autre (VOIR DOSSIER)

EXTRAIT J'ai le droit de vivre de Fritz Lang (1937) CHAP 3 jusqu'à 00 16 38

- C'est une scène de prémonition qu'on retrouve dans beaucoup de « film de couple » : ici, le couple fait le rêve du foyer conjugal mais la séquence représente l'impossibilité de ce rêve.
- Une image-métaphore : le duo de crapauds dans sa mare : visqueux « étranges chanteurs de charme ». Allusion à la mort des deux crapauds quand le premier meurt.
- Parallèlement à cette scène, un couple d'hôteliers qui s'inquiète du profil criminel de l'homme et veut les chasser.

Dans le film de Lang, le couple est présenté comme une figure de l'innocence menacée par une société-meute. VISION ROMANTIQUE.

EXTRAIT *J'ai le droit de vivre* de Fritz Lang (1937)

CHAP 11 : la fuite/ le couple dans l'épreuve/ la pluie/ les flics acharnés/ les médias menteurs

*L'autre film qui invente le couple moderne dans le cinéma US, c'est *They Live By Night* de Nicolas Ray*

LES AMANTS DE LA NUIT de NICOLAS RAY (1949 mais tourné en 1946 !)

- Premier film de Nicolas Ray, cinéaste fétiche de Jean-Luc Godard et film qui influencera beaucoup *A bout de souffle* en 1960.
- « Film noir », mais qui transgresse les codes du genre en accordant plus d'importance au motif du couple qu'à l'action proprement dite : peu de scènes spectaculaires, mais une attention aux détails réalistes de l'intrigue sentimentale annoncé par les toute premières images du film montrant un couple heureux dont on nous dit qu'ils « n'ont jamais été présentés à notre monde » avant que les deux jettent un œil à la caméra !

EXTRAIT : *les Amants de la nuit* de Nicholas Ray (1947)

CHAP 6 « *Je partirais avec toi si tu veux* »

- Invention du couple moderne : position des corps/ dialogues.
- Dans ce film, notamment sa séquence pré-générique, Nicolas Ray fait l'hypothèse esthétique d'un couple en fuite qui tente de créer un territoire (la naissance de amour, le projet conjugal) en dépit d'un monde gagné à la violence.
- Le couple « étranger au monde que nous connaissons »

Beaucoup de points communs avec le film de Lang (romantisme du couple jeune et innocent qui est empêché de vivre). Nouveauté de Ray : le corps du duo d'acteurs, Gros plans sur les visages que reprendra Arthur Penn.

Dernier film pour clore cette trilogie sur le couple

LA FIEVRE DANS LE SANG d'ELIA KAZAN (1960)

- Ce qu'apporte Elia Kazan dans le cinéma américain d'après-guerre, c'est le CORPS comme motif qui excède la grande forme du cinéma américain classique : le Corps et ses désirs, ses pulsions qui sont réprimées par la société.

EXTRAIT : La fièvre dans le sang d'Elia Kazan (1960) CHAP 2 et 3

- L'action du film se situe en 1928 dans un Kansas gagné à la fièvre économique et raconte comment un couple de jeunes gens voit ses désirs physiques interdits et empêchés par une société d'adultes puritains et obsédés par la réussite économique.
- Dans la scène qui ouvre le film, beaucoup d'éléments rappellent Bonnie and Clyde :
 - + l'étreinte du couple dans la voiture, le garçon (révélation de Warren Beatty) qui quitte la voiture car la jeune fille se refuse à lui.
 - + Quand elle retourne chez elle, la jeune fille (Nathalie Wood) présente le même état du corps que Bonnie au début du film de Penn : corps alangui, travaillé par le désir physique ; elle s'allonge sur le ventre dans une tenue légère.
 - + A la différence du film de Penn, ce désir est sous la surveillance des parents et surtout de la Mère, qui questionne crûment sa fille sur sa sexualité (« Avez-vous été trop loin ? ») Au cours du film, cet interdit de la sexualité va peu à peu détruire le couple et conduire la jeune femme à la folie.

EXTRAIT CHAP 17 : LE BAIN DE DEANIE

- Double situation :
 - Le repas copieux imposé à la fille qui refuse de manger. Des parents obsédés par le gain de leurs actions en bourse (la mère pousse des cris d'indiens de folklore pour exprimer sa joie)
 - Le bain de la fille avec une mère questionneuse (« Est-ce qu'il t'a souillé ? ») provoquant la furie de la fille (Nathalie Wood) : confrontation du corps réel de la fille face au corps maternel.