



Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix

Elizabeth Mullen

► To cite this version:

Elizabeth Mullen. Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2013. Français. NNT : 2013BRES0016 . tel-00925781

HAL Id: tel-00925781

<https://theses.hal.science/tel-00925781>

Submitted on 8 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



École doctorale : **ED-ALL**

Unité de recherche : **HCTI**

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE

Sous le sceau de l'Université Européenne de Bretagne

Délivré par l'Université de Bretagne Occidentale

Discipline ou spécialité : ÉTUDES ANGLOPHONES (Littérature, cinéma et civilisation américaine)

Présentée et soutenue par ELIZABETH A. A. MULLEN

Le 12 septembre, 2013

TITRE :

**MALAISE MASCULIN, GROTESQUE ET ADAPTATION FILMIQUE
DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN DES ANNÉES SOIXANTE-DIX
VOLUME I**

JURY :

Marie-Christine AGOSTO, Professeur, Université de Bretagne Occidentale

Francis BORDAT, Professeur Émérite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Gaïd GIRARD, Professeur, Université de Bretagne Occidentale

Directrice de thèse

Gilles MENEGALDO, Professeur Émérite, Université de Poitiers

Rapporteur

Anne-Marie PAQUET-DEYRIS, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Rapporteur

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier M. Gilles Menegaldo, qui a guidé mes premiers pas dans la recherche et qui m'a donné le goût du grotesque. Je tiens également à exprimer ma gratitude à Mme Marie-Christine Agosto, M. Francis Bordat, et Mme Anne-Marie Paquet-Deyris, qui non seulement m'ont fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury, mais qui m'ont également fourni des conseils précieux dans leurs domaines respectifs.

Tout au long de la rédaction de cette thèse, j'ai bénéficié du soutien d'une communauté de chercheurs hors pair, à Brest et ailleurs. Je remercie tout particulièrement M. Christophe Chambost, qui m'a inspirée et qui m'a donné le courage de mener ce projet à terme, et M. Jean-Yves Le Disez, qui a cherché à me sensibiliser à la beauté de la langue française. J'exprime ma profonde reconnaissance à l'Université de Bretagne Occidentale, à la Faculté des Lettres Victor Ségalen et surtout au laboratoire HCTI, qui m'a soutenue tout au long de ce projet.

La reconnaissance que j'éprouve envers Mme Gaïd Girard dépasse toute expression.

Enfin, je tiens à saluer la patience d'Ivan Guenno et l'enthousiasme sans bornes de la tribu Mullen et de François et Virginia Guenno, devenus spécialistes malgré eux du grotesque, du cinéma américain et des questions de *gender*. Qu'ils me le pardonnent.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

Remerciements.....	p. 1
Table des matières.....	p. 2
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	p. 11
PREMIÈRE PARTIE : MALAISE, GROTESQUE, ET MASCULINITÉ AMÉRICAINE.....	p. 27
INTRODUCTION.....	p.28
<u>Chapitre 1 : grotesque et malaise masculin dans la littérature américaine.....</u>	<u>p. 30</u>
A. La tradition du grotesque dans la littérature américaine.....	p. 33
1. Héritage et hybridité.....	p. 33
a. Une hybridité générique.....	p. 34
b. Un héritage religieux hybride.....	p. 36
2. Aliénation, humour, et vérité indicible.....	p. 38
a. Bartleby, ou l'aliénation indicible.....	p. 38
b. Aliénation, humour, et rôles genrés.....	p. 40
c. Isolement, vérité et grotesque.....	p. 42
3. Une littérature ambivalent et irrésolue.....	p. 43
4. Le grotesque et la <i>wilderness</i>	p. 47
5. Frontière(s), transgression et masculinité.....	p. 49
6. Contamination et perméabilité grotesque.....	p. 51
B. le grotesque américain : corps et espace.....	p. 55
1. Physicalité et grotesque : corps et espace.....	p. 56
2. Régions grotesques : une topologie étatsunienne.....	p. 60
a. La Nouvelle Angleterre et le grotesque puritain.....	p. 60
b. Le Sud hanté par l'échec masculin.....	p. 61
<u>Chapitre 2 : Masculinité et grotesque dans le cinéma américain.....</u>	<u>p. 65</u>
A. Masculinité, Miscégenation et grotesque dans <i>The Birth of A Nation</i>	p. 67
1. <i>The Birth of A Nation</i> et le corps grotesque.....	p. 70
2. Brouillages des codes de représentation : brouillage des frontières raciales.....	p. 74
3. Mise en question de l'hégémonie blanche.....	p. 78
B. Masculinité, contamination, hybridation et grotesque.....	p. 84
1. Contamination grotesque et malaise masculin.....	p. 85
2. Non-maîtrise du corps : excès et fragmentation.....	p. 96
a. Charlie Chaplin et le corps masculin grotesque.....	p. 97
b. Le corps masculin instable.....	p. 101
3. Masculinité, aliénation et grotesque : freaks et monstres en tous genres.....	p. 103
a. Mise en question de la normalité et des normes masculines ...	p. 103
b. Déformation de la masculinité américaine : <i>Deliverance</i>	p. 107
c. Masculinité, religion et grotesque.....	p. 108

<u>Chapitre 3 : Contexte(s) d'une résurgence du grotesque dans les années 70....</u>	p. 113
A. Le contexte sociopolitique : une période de malaise.....	p. 115
1. Paysage politique : une série de chocs.....	p. 125
2. L'économie et l'environnement : un malaise croissant.....	p. 117
3. Climat social : le <i>statu quo</i> bouleversé.....	p. 119
4. Meurtre, malaise et médias : l'instabilité et l'extrême.....	p. 122
B. Masculinité, hégémonie et malaise.....	p. 124
1. Normativité, malaise masculin et l'exclusion de l'Autre.....	p. 126
2. Cinéma et malaise masculin.....	p. 129
a. le cowboy et le antihéros.....	p. 130
b. Buddies that (don't) matter.....	p. 131
c. Malaise dystopique.....	p. 132
C. Une résurgence du grotesque dans les années soixante-dix.....	p. 134
1. Le grotesque au cinéma : un phénomène transgénérique.....	p. 135
2. Cinéma grotesque et malaise masculin.....	p. 136
a. Malaise masculin et corps grotesque dans les années 70.....	p. 137
b. Exclusion de l'Autre et aliénation grotesque.....	p. 140
c. Grotesque et échec de la fuite vers la frontière.....	p. 141
 DEUXIÈME PARTIE : PRODUCTION, RÉCEPTION ET MALAISE MASCULIN.....	p. 144
INTRODUCTION.....	p. 145
<u>Chapitre 4. Le nouvel Hollywood et la mise en cause de la masculinité</u>	
<u>hégémonique.....</u>	p. 150
A. Une vue de l'extérieur : le malaise masculin vu par trois réalisateurs	
étrangers à Hollywood, 1969-1975.....	p. 152
1. John Schlesinger et <i>Midnight Cowboy</i>	p. 153
a. Choix des acteurs.....	p. 154
b. Hybridation de médias.....	p. 156
c. Onirisme et documentaire.....	p. 159
2. John Boorman et <i>Deliverance</i>	p. 166
a. Choix des acteurs.....	p. 167
b. Les dangers du tournage comme test homosocial.....	p. 169
c. Hypermasculinité et viol masculin.....	p. 172
3. Milos Forman et <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	p. 175
a. Choix du lieu.....	p. 176
b. Choix des acteurs.....	p. 178
c. Techniques du tournage et dynamique du groupe.....	p. 180
B. Une vue de l'intérieur : le malaise masculin et la quête de soi vus par	
deux cinéastes américains.....	p. 182
1. <i>Wise Blood</i> de John Huston.....	p. 183
a. Choix des acteurs.....	p. 185
b. Choix des images et des lieux.....	p. 187
c. Dissonances sonores : l'accompagnement musical.....	p. 189
2. Masculinité, malaise et la production d' <i>Apocalypse Now</i>	p. 192
a. Pré-production.....	p. 192

b. Malaise et tournage.....	p. 196
c. Difficultés de postproduction.....	p. 198
C. Stanley Kubrick et <i>The Shining</i>	p. 204
1. Choix d'adaptation.....	p. 204
2. Choix des lieux, tensions du tournage.....	p. 207
3. Choix des acteurs.....	p. 209
<u>Chapitre 5 : Un malaise d'époque : réception et mise en question de l'identité masculine</u>	p. 214
A. "Not for General Audiences" : réactions critiques et controverses.....	p. 216
1. Sexualité, malaise et indicible.....	p. 217
a. <i>Midnight Cowboy</i> , homosexualité et malaise.....	p. 217
b. <i>Deliverance</i> et les réactions locales.....	p. 219
2. Malaise masculin et <i>backlash</i> antiféministe.....	p. 221
a. Individualisme et autorité féminine dans <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	p. 222
b. Misogynie et pression patriarcale : <i>The Shining</i>	p. 226
3. Huston et Coppola face aux réactions critiques.....	p. 230
a. Huston et <i>Wise Blood</i>	p. 230
b. Coppola et ses critiques.....	p. 233
B. Réception, <i>star discourse</i> et résonances culturelles.....	p. 235
1. Malaise et stars masculines.....	p. 236
a. Quand <i>persona</i> et personnage sont en contradiction.....	p. 237
b. Quand la <i>persona</i> d'une star surdétermine son personnage.....	p. 239
c. Résonances intertextuelles entre personnages masculins	p. 246
2. Quand le réalisateur est la star.....	p. 248
a. Kubrick et <i>The Shining</i>	p. 248
b. Coppola et <i>Apocalypse Now</i>	p. 250

VOLUME II

TROISIÈME PARTIE : MASCULINITÉ ET GROTESQUE : ANALYSES FILMIQUES	p. 259
INTRODUCTION.....	p. 260
<u>Chapitre 6 : Masculinité, carnavalesque et corps grotesque</u>	p. 262
A. Masculinité et carnavalesque dans <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	p. 265
1. Masculinité et renversement parodique.....	p. 266
2. Autorité, masculinité et burlesque : l'échange avec la responsable.....	p. 271
3. Carnavalesque et homosocialité.....	p. 275
B. Masculinité, grotesque et corps difforme.....	p. 280
1. Le corps difforme et la déformation du rêve américain.....	p. 281
2. Le corps masculin difforme et la <i>wilderness</i> américaine.....	p. 284
3. Masculinité et glissement grotesque vers l'animal et le monstrueux.....	p. 289
a. Un glissement grotesque vers le monstrueux : Jack Torrance.....	p. 289
b. Billy Bibbitt : construction et désagrégation masculine.....	p. 295
C. Malaise masculin, excès et le masque grotesque.....	p. 300

1. Corps (et décor) excessif dans <i>Wise Blood</i>	p. 301
2. Willard, Kurtz et le masque masculin grotesque.....	p. 305
a. Mise en scène et remise en question du mythe masculin américain : l'élaboration du Kurtz mythique.....	p. 305
b. Construction d'un "Hollow Man" : Kurtz et le masque grotesque.....	p. 308
c. Sacrifice de Kurtz et fin grotesque.....	p. 314
Chapitre 7 : Sexualité et violence grotesque.....	p. 319
A. Masculinité, sexualité et grotesque.....	p. 320
1. Gigolo blues : Joe Buck et la rapacité sexuelle des femmes.....	p. 320
2. Malaise masculin, vertige grotesque et corps abject.....	p. 329
B. Violence, grotesque et malaise masculin.....	p. 340
1. Lt Kilgore, violence et absurde.....	p. 342
a. Kilgore : mise en scène d'une masculinité caricaturale.....	p. 344
b. Un jeu grotesque : distribution des "death cards".....	p. 346
c. L'hypocrisie grotesque du code du courage : l'ennemi mourant.....	p. 349
2. Masculinité, grotesque et peur de la pénétration.....	p. 353
a. Viol au-dessus d'un nid de coucou : McMurphy pénétré.....	p. 353
b. Viol et violation dans <i>Deliverance</i>	p. 361
Chapitre 8 : Folie, religion et grotesque.....	p. 374
A. Folie, grotesque et malaise masculin.....	p. 376
1. Folie et grotesque dans <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	p. 377
a. La mise en question de la normalité.....	p. 378
b. Surgissement de la folie.....	p. 380
2. Masculinité, folie et grotesque dans <i>The Shining</i>	p. 385
a. Le manuscrit : ordre et folie.....	p. 386
b. Surdétermination de la folie et des rôles masculins.....	p. 388
c. Une folie sexualisée.....	p. 394
B. Masculinité, grotesque et religion.....	p. 397
1. <i>Midnight Cowboy</i> et l'héritage grotesque du patriarcat puritain.....	p. 397
a. Échec de la quête de masculinité.....	p. 398
b. Hybridation grotesque et rituel mortifère.....	p. 404
2. Masculinité et quête(s) religieuse(s) dans <i>Wise Blood</i>	p. 409
a. Religion, patriarcat et malaise masculin.....	p. 410
b. Quête, échec et double grotesque.....	p. 420
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	p. 429
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 442
INDEX DES NOMS ET DES FILMS.....	p. 462

INTRODUCTION GÉNÉRALE

I see thee in thick clouds and darkness on America's shore.
Writhing in pangs of abhorred birth; red flames the crest rebellious
And eyes of death; the harlot womb oft opened in vain

Heaves in enormous circles, now the times are return'd upon thee,
Devourer of thy parent, now thy unutterable torment renews.

— William Blake, *America: a Prophecy* (1793)

L'Amérique¹ est masculine, symbolisée non pas par Marianne ou Britannia mais par l'Oncle Sam. Des premiers pères puritains aux hommes des frontières, l'imaginaire américain est peuplé de *red-blooded Americans*, hommes d'action, protégés de toute contamination venue de la décadence de leurs homologues européens. Mélange parfait de l'apollonien et du dionysiaque tels que Nietzsche les a décrits, l'*homo americanus* parvient à affronter la *wilderness* et à faire respecter la Loi. Il est à sa place dans le Nouveau Monde : "The American Republic stands before the world as the supreme expression of masculine force"². Le critique culturel Greil Marcus suggère que l'Amérique est une *do-it-yourself nation*, un lieu imaginaire qui ne cesse de se créer et de s'interpréter. La tension entre cette identité imaginaire et une réalité fluctuante est présente à toutes les époques de l'histoire américaine, parfois de manière spectaculaire. Dès son arrivée dans la nouvelle Jérusalem (et sur les rivages de la baie de Chesapeake), le héros de cette mythologie est cependant mis à rude épreuve.

En effet, le décalage entre cette image d'une Amérique conquérante et forte et les témoignages de certains de ses pères fondateurs est frappant. Comme le

¹ Nous désignons ainsi la région géographique qui correspond aux États-Unis d'Amérique à tout moment de son histoire, avant et après l'Indépendance.

² Proclamation du "Illinois Association Opposed to Women's Suffrage", 1910. Citée dans Michael Kimmel, *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. New York : Sage Publications, 1988, p. 267.

souligne Sacvan Bercovitch, les textes des pères puritains sont marqués par un sentiment d'échec, l'impression de ne pas être à la hauteur de la mission divine qu'est la fondation de la Cité sur la colline et la maîtrise de soi³. Ces tensions entre *settlement* et *wilderness* sont omniprésentes, reflétant un certain malaise lié aux codes puritains (et masculins) de l'époque. Ce malaise se manifeste par une série de *topoi* typiques de l'esthétique du grotesque, parmi lesquels figurent le double et le difforme, ainsi que les notions d'hybridité, d'abjection et de transgression. Insaisissables, indéfinis et inquiétants, le malaise et le grotesque sont liés de manière particulièrement étroite dans la culture américaine, et ce depuis ses origines.

Avant d'examiner plus en profondeur l'articulation du malaise masculin américain et de l'esthétique du grotesque, il faut d'abord expliciter l'usage qui sera fait au cours de ce travail des termes de "masculin" et "masculinité." Il ne s'agira nullement ici d'une définition essentialiste : on se tournera plutôt vers Judith Butler pour une définition de la notion de *gender*⁴ : "as a shifting and contextual phenomenon, gender does not denote a substantive being, but a relative point of convergence among cultural and historically specific sets of relations"⁵. Le concept de masculinité est donc une construction basée sur un contexte historique et culturel bien spécifique, se construisant à base d'interactions socioculturelles à un moment et un lieu précis. Selon le sociologue féministe Michael Kimmel, l'identité masculine américaine se construit à travers trois grands axes : la fuite vers la frontière, l'exclusion de l'Autre, et la maîtrise de soi⁶. En soulignant sa nature fluctuante et relative ("*shifting*" et "*relative*"), Butler met en avant l'instabilité de toute définition du *gender*, d'où la nécessité de délimiter de manière précise le contexte étudié.

³ "All record the 'Self Civil War' — as they repeatedly describe the struggle — of a Puritan Sisyphus, driven by self-loathing to Christ and forced back to himself by the recognition that his labors are an assertion of what he loathes". Voir Sacvan Bercovitch. *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven : Yale University Press, 1975, p. 19.

⁴ Afin d'éviter toute confusion entre le genre au sens esthétique et le genre en termes de masculin/féminin, le mot anglais, *gender*, sera utilisé.

⁵ Judith Butler, *Gender Trouble*. New York : Routledge, 2006, p. 14.

⁶ Michael S. Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*. New York : Oxford University Press, 2006, p. 15.

Il nous paraît également important d'essayer de délimiter le champ du grotesque, tâche notoirement difficile. Dans son ouvrage *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Geoffrey Harpham voit le grotesque comme un processus, une progression — jamais fixe ou stable⁷. Pour lui, le grotesque est intimement lié au langage et à son incapacité à tout exprimer :

The word [grotesque] designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language. It accomodates the things left over when the categories of language are exhausted: it is a defense against silence when other words have failed. In any age—this one, for example—its widespread use indicates that significant patterns of experience are eluding satisfactory verbal formation⁸.

Le grotesque cherche donc à faire vivre ce que le langage n'arrive pas à exprimer. Toujours lié à un contexte historique, l'usage du grotesque pour Harpham indique une insuffisance verbale face à certaines expériences, une tentative d'intégrer ce qui ne rentre pas dans les normes⁹.

Mikhaïl Bakhtine considère aussi que l'usage du grotesque est fortement lié à un contexte historique particulier. Pour Bakhtine, le passage du grotesque populaire carnavalesque régénérateur du Moyen Âge à un grotesque romantique au XIX^{ème} siècle marque sa dégénérescence : de "universel et public", il devient "une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement"¹⁰. Le grotesque moderne inquiète, selon lui, par son mélange d'étrange et de familier : "Dans le grotesque, [. . .] ce qui pour nous était à nous, proche, devient soudain extérieur et hostile. C'est *notre* monde qui se transforme soudain en monde *des autres*"¹¹. Il fait écho ici à la pensée de Wolfgang Kayser, pour qui le grotesque est avant tout une expérience aliénante :

The grotesque is the estranged world . . . We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world. The grotesque instills fear of

⁷ Geoffrey Harpham. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1982, p. 14.

⁸ Harpham (1982), p. 3-4

⁹ *Idem*.

¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970, p. 47.

¹¹ Bakhtine (1970), p. 56. Ses italiques.

life rather than fear of death. Structurally, it presupposes that the categories which apply to our world become inapplicable¹².

Un monde que l'on croyait connaître se révèle autre ; une situation que l'on pensait maîtriser devient incontrôlable. Toute notre capacité à faire sens du monde qui nous entoure est mise à plat par le grotesque, ce qui pousse Kayser à faire la déclaration suivante : "[The grotesque] is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe"¹³. Nous verrons qu'aux Etats-Unis dans les années 1970, l'homme blanc hétérosexuel se trouve bel et bien devant un monde qui est le sien mais qu'il ne comprend plus, un monde où il ne peut plus accorder de crédit aux catégories traditionnelles et où son rôle n'est plus clairement défini. Cette situation engendre un sentiment de malaise, concept qui mérite aussi d'être explicité.

Etymologiquement paradoxal (mélange d'opposés, de "mal" et d'"aise"), le terme "malaise" se caractérise par l'impossibilité de le définir clairement. *Le Robert* le décrit comme suit :

Sensation pénible (le plus souvent vague et difficile à localiser) d'un trouble dans les fonctions physiologiques. V. Dérangement, embarras, gêne, incommodité, indisposition, mal, maladie, mal-être, nausée, pesanteur, souffrance, trouble, vapeur, vertige. 3. Sentiment pénible et irraisonné dont on ne peut se défendre. V. Ennui, inquiétude, souffrance, tourment, tristesse, inquiétude, malaise qu'on ne peut cacher. Malaise vague, inexplicable, absurde, indéfinissable¹⁴.

En anglais, le malaise se définit de manière semblable : "a general feeling of discomfort, illness, or uneasiness whose exact cause is difficult to identify"¹⁵. La souffrance est réelle, mais les causes restent indéchiffrables.

Deux éléments importants ressortent de ces définitions. D'abord, il y a une relation étroite entre le sentiment de malaise et la notion de norme. Les choses ne sont pas comme elles devraient être. Sans cette notion de norme(s), le malaise n'existerait pas. Il est aussi intéressant de noter qu'il ne s'agit pas simplement d'un

¹² Wolfgang Kayser. *The Grottesque in Art and Literature*. Trad. Ulrich Weisstein. New York : McGraw-Hill Book Company, 1963, p. 184-5.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française: les mots et les associations des idées*. Paris : Société du Nouveau Littré, 1959, p. 390.

¹⁵ *Oxford American Dictionary*, 2nd Ed. New York : Oxford University Press, 2003, p. 1024.

sentiment désagréable, tels le chagrin, le deuil, la jalousie, la souffrance, mais d'un sentiment négatif que l'on n'arrive pas à identifier.

Ce sentiment de malaise peut être individuel ou collectif. Le malaise est toujours une affaire de réception — une réaction trouble à une situation peu ou mal comprise. En évolution continuelle, il se construit avec chaque interaction. Dans le cadre de la masculinité, ce sentiment de malaise peut venir de l'écart entre une masculinité idéale et une réalité plus complexe, qu'il s'agisse des situations homosociales¹⁶ ou mixtes.

On peut voir dans ce sentiment de malaise une façon d'exprimer la crainte masculine devant le regard des autres hommes — crainte qui, selon Kimmel, caractérise la masculinité américaine : "In one survey, women and men were asked what they were most afraid of. Women responded that they were most afraid of being raped and murdered. Men responded that they were most afraid of being laughed at"¹⁷. Aux Etats-Unis la notion d'un malaise spécifiquement masculin est particulièrement présente à partir de la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Pendant cette période de méfiance et de paranoïa où tous les repères identitaires (religion, patrie, famille) semblent être brouillés, le malaise masculin s'exprime non seulement dans la littérature mais aussi à l'écran. Ce qui s'y articule est précisément un manque d'articulation, une incapacité de mettre en mots ce qui arrive à l'homme blanc hétérosexuel.

En évolution continuelle depuis la période de l'après-guerre, dans les années soixante-dix le malaise masculin atteint un niveau sans précédent¹⁸. Différents aspects de la vie américaine contribuent à la mise en question de l'identité masculine. Les mouvements féministes et des droits civiques, les

¹⁶ Citant Jean Lipman-Blumen, Sharon Bird définit les relations homosociales comme suit : "Homosociality refers specifically to the nonsexual attractions held by men (or women) for members of their own sex". Voir Sharon R. Bird, "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity." *Gender and Society*, Vol. 10, N° 2, April 1996, p. 120. Voir aussi Jean Lipman-Blumen, "Toward a homosocial theory of sex roles: an explanation of the sex segregation of social institutions. *Signs: A Journal of Women and Culture and Society* 1, 1976, p. 15-31.

¹⁷ Voir Noble, 1992, p. 105-6. Cité dans Michael S. Kimmel. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity", *Theorizing Masculinities*. New York : Sage Publications, 1994, p. 4.

¹⁸ Nous évitons exprès ici de parler d'une "crise de la masculinité" et nous adoptons le point de vue de Kimmel à ce sujet : "The so-called contemporary crisis of masculinity goes back well over two hundred years and is, to be sure, anything but new." Voir Michael Kimmel, *Changing Men: New Directions in research on Men and Masculinity*. New York : Sage Publications, 1987, p. 266.

avancées scientifiques, la guerre du Vietnam, le scandale de Watergate — tous contribuent à ébranler la masculinité traditionnelle américaine. Le malaise engendré par cet écart entre mythe et réalité, nous le verrons, est très présent dans le cinéma des années soixante-dix. A l'écran, des films comme *Psycho*, *Carrie*, *The Brood*, *Deliverance*, et *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, tous adaptés des textes littéraires, soulignent ce qu'on pourrait appeler l'hystérie masculine¹⁹ de l'époque. Le choix d'adapter un texte littéraire afin d'exprimer un malaise très fortement lié au contexte culturel des années soixante-dix nous paraît particulièrement intéressant.

Avant d'entamer une discussion sur les liens possibles entre le malaise masculin aux États-Unis dans les années soixante-dix et certaines adaptations filmiques de cette période, il serait utile de rappeler les théories de l'adaptation dont nous nous sommes inspirées. Nous suivrons l'approche "bakhtinienne" de Robert Stam, qui met l'accent sur le rôle du langage dans la réception filmique, sans considérer pour autant que le cinéma constitue un langage séparé et indépendant des échanges langagiers classiques²⁰. Également utiles seront les observations de Linda Hutcheon sur les différents aspects de l'adaptation en tant que produit et processus.

Dans *A Theory of Adaptation*, elle propose une analyse de l'adaptation filmique²¹ sous trois aspects différents : celui d'un *produit* (le film), d'un *processus de création* (la création et la production du film) et d'un *processus réceptionnel* (l'expérience du film par le spectateur, explicitée par Hutcheon en ces termes : "*An extended intertextual engagement with the adapted work*")²². La réception joue un rôle à chaque niveau de l'expérience filmique. Dans son livre, *Pour une esthétique*

¹⁹ Ce concept a été évoqué par Charcot en 1882. Voir J. M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière* (1882). Paris : L'Harmattan, 2009.

²⁰ Voir Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1989. Voir également Robert Stam and Alessandra Raengo, Eds., *Literature and Film*. Malden : Blackwell, 2005.

²¹ Hutcheon inclut dans son analyse de l'adaptation filmique le concept d'adaptation à travers la littérature mais aussi la danse, la musique, la bande dessinée, le théâtre et les jeux vidéo, entre autres. Nous nous limiterons dans la présente étude aux adaptations de romans.

²² Linda Hutcheon. *A Theory of Adaptation*. London : Routledge, 2006, p. 8-9.

de la réception, H.R. Jauss affirme que la réception d'une œuvre²³ est une "appropriation active" qui se modifie continuellement, et il souligne l'importance du rapport entre interprétation et réception contemporaine²⁴. Allant un peu plus loin dans cette réflexion, Barbara Klinger insiste sur l'interconnectivité entre des éléments extra-filmiques historiques, la production d'un film, et sa réception par les spectateurs²⁵. Gelly et Roche prônent une approche plus syncrétique de la réception filmique, incorporant des éléments issus des approches formalistes, cognitives et contextuelles sans nier la spécificité de chacune²⁶.

Il convient ici de réfléchir sur les questions herméneutiques qu'engendrent la création et la réception d'une adaptation filmique. Par herméneutique nous entendons ici l'analyse de l'expression et de la transmission du sens à travers différents signes²⁷. David Bordwell précise que le sens peut être considéré comme une *construction*, et qu'il n'existe pas en dehors d'un processus de création²⁸. Nous nous penchons donc sur la question de la création et de la transmission de sens au cinéma (sans oublier que, comme le souligne Georg Friedrich Meier, ce qui détermine le sens d'un signe est sa relation avec d'autres signes, et que sans cette interdépendance, il n'y a pas sens)²⁹. Dans le cadre de la réception filmique, la création et la transmission de sens sont au cœur de la question de l'adaptation en tant que processus de production.

²³ Jauss parle spécifiquement de la réception des textes littéraires. En appliquant ses remarques aux textes filmiques, nous suivons l'exemple de Janet Staiger (*Interpreting Films*), Robert Stam (*Literature and Film*) et Thomas Leitch (*Film Adaptation & Its Discontents*), entre autres.

²⁴ Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978. p. 15, 39-40.

²⁵ Barbara Klinger, "Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies." *Screen* 38 (1997) p. 109.

²⁶ Voir Christophe Gelly et David Roche, Éd. *Approaches to Film and Reception Theories / Théories de la réception et cinéma : études et panorama critique*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2012.

²⁷ Voir Bjørn Ramberd et Kristin Gjesdal, "Hermeneutics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2009 Edition), Edward L. Zalta, Éd. <http://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/> Consulté le 20/06/2011.

²⁸ "Meanings are not found, but made". Voir David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1989, p.3. Cité dans Noel King, "Hermeneutics, reception, aesthetics and film." Dans *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford : Oxford University Press, 1998. p. 213.

²⁹ Cité dans Ramberd et Gjesdal, p. 5.

Dans son analyse des échanges réceptionnels entre lecteur et texte³⁰, Tony Bennet met l'accent sur le rôle du contexte culturel :

[T]he interaction between between text and reader [. . .] would be conceived of as occurring between the *culturally activated* text and the *culturally activated* reader, an interaction structured by the material, social, ideological, and institutional relationships in which *both* text and readers are inescapably inscribed³¹.

La notion du "*culturally activated text*" est riche de signification : elle met en lumière les relations complexes entre la création et la distribution d'un texte et les circonstances dans lesquelles ce texte prend forme, sans pour autant sous-entendre une relation strictement causale entre les deux. Elle souligne aussi la nature bilatérale de cet échange dans la mesure où le texte fait partie du contexte culturel, et ce au moment même où il se produit. "Culture" peut être interprété dans le sens esthétique et sociologique du terme, mais aussi comme une "culture" biologique, une forme protéenne et vivante qui baigne dans des éléments divers et se nourrit d'eux, tout en les altérant par sa présence.

De la même manière, le lecteur bennettien ne vient pas à la table de l'échange herméneutique les mains vides. Lui aussi "*Culturally activated*", sa réception du texte est marquée par son propre contexte culturel, et par le contexte nécessairement partagé par les deux. Ainsi, deux lecteurs issus de cultures différentes n'auront pas la même vision du texte, et la réception du même texte par le même lecteur peut changer à des moments différents de sa vie. A chaque échange, la création et la transmission de sens se fait à nouveau et enrichit les impressions antérieures.

Comment parler de malaise dans le cadre de l'expression et la transmission de sens, dans la mesure où le malaise se distingue précisément par un *manque* de sens — par un sentiment négatif réel mais indéfinissable, inexprimable ? En examinant les différents choix herméneutiques mis en œuvre dans une série

³⁰ Nous utiliserons dans cette partie le terme "texte" pour désigner à la fois des œuvres littéraires et cinématographiques.

³¹ Tony Bennett, "Texts, Readers, Reading Formations." *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 16, N°1 (Spring, 1983), p. 12.

d'adaptations, et de l'usage fait des différents "voix" ou "pistes" filmiques, nous pouvons mettre en lumière différents aspects du malaise.

Les liens dialogiques bakhtiniens entre sens, langage, et contexte sont particulièrement importants dans le domaine du cinéma. Stam explore la signification des notions du théoricien russe dans ce domaine :

Bakhtin's location of meaning not in petrified linguistic forms but rather in the use of language in action and communication (the utterance), his insistence that these meanings are generated and heard as social voices anticipating and answering one another (dialogism), and his recognition that these voices represent distinct socioideological positionings whose conflictual relation exists at the very heart of language change (heteroglossia) are immensely important for the theory, analysis, and even the praxis of cinema³².

Une telle approche, qui prend en compte l'interaction de nombreuses voix à l'intérieur d'un seul texte, et entre ce texte et le lecteur/spectateur, ne peut qu'enrichir une analyse dialogique des différentes voix mises en place lors de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire.

Lors de la création d'une adaptation filmique d'un texte écrit, il va sans dire qu'il ne s'agit pas simplement d'une simple conversion des mots en images³³. Si les contraintes temporelles du cinéma imposent une certaine réduction par rapport au texte adapté³⁴, la nature multivocale ou "multipiste" du cinéma mène à un enrichissement du texte. Kamilla Elliott caractérise cet enrichissement ainsi : "While film adaptations typically do cut and condense novels, they also add the semiotic richness of moving images, music, props, architecture, costumes, audible dialogue, and more. All these signs are laden with cultural and symbolic references"³⁵. Ces "références culturelles et symboliques" font partie d'un échange entre adaptation et texte adapté, et aussi entre adaptation et lecteur/spectateur ; par le choix de chaque élément, le réalisateur³⁶ contextualise sa création.

³² *Ibid.*, p. 37.

³³ Voir à ce propos Leitch, p. 179, Elliott, p. 134, Stam (2005), p. 3-5, Hutcheon, p. 16-18.

³⁴ Une telle observation ne vaut que pour l'adaptation d'une œuvre assez longue. Lorsque Spike Jonze a adapté le conte illustré pour enfants, *Where the Wild Things Are* de Maurice Sendak en 2009, il s'agissait de faire un film de 101 minutes à partir d'un texte de huit pages.

³⁵ Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, p. 144.

³⁶ Le terme est réducteur dans la mesure où, comme le souligne Linda Hutcheon, toute adaptation (et nous dirions, tout film) se construit grâce à de nombreux "adaptateurs" (scénariste(s), monteur,

Parmi les concepts "hérétiques" proposés par Kamilla Elliott, son idée de l'adaptation comme *incarnation* nous paraît particulièrement riche³⁷. Elliott entend par cette appellation aux relents délibérément religieux la "mise en corps" du texte écrit, "The Word made flesh"³⁸. Par ailleurs, Michel Chion a établi à quel point les différents aspects sonores d'un film contribuent de façon essentielle à sa réception :

[U]n son ne se réduit pas à être le son de..., le sillage, la fumée sonore de... même si c'est pour cet aspect-là qu'il est d'abord identifié et désigné. Il a un poids, une masse, un grain, une vitesse qui lui sont propres, et qui portent en eux des foules de sens, d'associations sensorielles³⁹.

Chion évoque ici des notions de pesanteur, de texture et de masse, démontrant encore la relation synesthétique et indissociable qu'entretiennent les éléments sonores et visuels au cinéma. Ces éléments sont doublement intéressants dans le cadre de l'adaptation filmique, dans le sens où ils donnent corps à la notion bakhtinienne d'un énoncé multivocal à réception dialogique.

Plusieurs points de convergence peuvent être soulignés à partir de ces différentes pistes théoriques. D'abord, il est clair que la réception est un *échange actif*. Le spectateur ne fait pas qu'absorber ce qui se passe à l'écran — il participe activement à la réception du film. Ce film n'existe pas non plus indépendamment d'un contexte : à chaque niveau de sa production et de sa distribution, différents choix herméneutiques — choix du genre filmique, des acteurs, du scénario, etc. — sont influencés par leur contexte(s) historique, politique, culturel, économique et artistique. Même sur le plan strictement synchronique, pour chaque film il n'existe donc pas une seule mais de multiples réceptions possibles et variables selon leur contexte culturel et celui de leurs spectateurs.

monteur de son, directeur de photographie, etc., jusqu'aux acteurs). Le réalisateur agit comme un chef d'orchestre. Voir à ce propos Hutcheon, p. 83.

³⁷ Elliott, p. 161

³⁸ *Idem*.

³⁹ Michel Chion, *La Toile trouée*. Paris : Les Cahiers du Cinéma, 1996, p. 23.

Afin d'explorer ces multiples réceptions possibles, nous nous tournerons à nouveau vers Mikhaïl Bakhtine, tel qu'il est "lu" par Robert Stam⁴⁰. Bakhtine voit la création et l'interprétation comme une série d'échanges dialogiques. Plus concrètement, selon le théoricien russe, chaque lecture, chaque commentaire, chaque interprétation d'une œuvre vient enrichir tous les commentaires, lectures et interprétations qui les ont précédés, et informera également tout ceux qui vont suivre. D'une manière humoristique qui en dit long sur les liens entre dialogisme et grotesque, Stam résume cette notion ainsi :

Any text that has "slept with" another text, as a postmodern wag once put it, has also slept with all the other texts that that other text has slept with. It is this textually transmitted "dis-ease" that characterizes the intertextual daisy-chain that Derrida called "dissemination."⁴¹

Créant ainsi un lien entre l'échange corporel et réceptionnel, le dialogisme sous-entend également une sorte d'infection herméneutique contagieuse ("this textually transmitted 'dis-ease'") qui n'est pas sans évoquer la notion prônée par Hutcheon d'une "relation palimpsestueuse" entre adaptation et texte adapté⁴². On est également frappé par le rapprochement ici entre dialogisme, maladie et malaise ("dis-ease"), association qui corrobore notre propos.

En nous concentrant sur un corpus spécifique, le malaise masculin des années soixante-dix, nous essayons d'interroger les liens dialogiques entre ce malaise masculin engendré par les circonstances socioéconomiques, politiques et culturelles de l'époque et la création d'une série de films qui mettent en scène ce malaise et dont la réception contemporaine fût controversée.

Si les liens entre masculinité, cinéma et grotesque sont clairs, le choix de limiter les films étudiés aux adaptations littéraires l'est moins à première vue.

⁴⁰ Stam lui-même fait remarquer à quel point les théories de Bakhtine ont été interprétées à travers de nombreuses grilles d'analyse : *"Each country and school seems to nurture its own Bakhtin, and often multiple Bakhtins can be found to coexist within the same country."* Stam (1989), p. 15.

⁴¹ Stam (2005), p. 27. Nous voyons ici des liens entre dialogisme et grotesque dans la manière dont les deux concepts sont ancrés dans la notion d'un espace infini, irrésolu et transgressif. Aussi, Stam utilise une image corporelle qui n'est pas sans lien avec la corporalité du grotesque.

⁴² Hutcheon, p. 6. Hutcheon dit avoir emprunté ce terme au poète et académicien écossais Michael Alexander, qui décrit ainsi l'œuvre d'Ezra Pound.

Pourquoi imposer une telle contrainte ? La réponse est à la fois esthétique et culturelle.

D'un point de vue esthétique, les trois éléments de cette étude (cinéma, grotesque et malaise masculin) sont liés par la réception. Adapter un texte à l'écran, c'est aussi tout d'abord un acte de réception, ce que Lu Shenghui appelle une transformation intersémiotique réceptionnelle⁴³. Cette transformation entre texte et film nous intéresse pour deux raisons : d'abord, historiquement, le grotesque est à la fois textuel et visuel, comme le montrent de nombreuses enluminures grotesques. Mélange de textes, d'images *et* de sons, l'adaptation filmique donne de nombreuses possibilités au déploiement du grotesque. Examiner la manière dont un texte se transforme en film — quels sont les choix techniques faits par le réalisateur et quels sont les résultats de ces choix — permettra de pousser un peu plus loin notre réflexion sur la réception du grotesque.

D'un point de vue culturel, le choix de la part des réalisateurs de notre corpus d'adapter un texte vient à un moment où l'industrie du cinéma sort d'une crise économique et identitaire. Les années 1970 marquent le début d'une chute brutale dans le nombre de films adaptés de romans : de 18,3% et 17,5% dans les années cinquante et soixante respectivement, il passera à 7,5% entre 1969 et 1979 et ne cessera de diminuer⁴⁴. Pourquoi donc des réalisateurs aussi différents que Huston, Kubrick et Forman ont-ils choisi de passer par l'adaptation pour parler du malaise masculin ? Nous examinerons les facteurs (économiques, techniques, culturels) qui ont influencé ce choix et comment la réception malaisée des adaptations choisies approfondit notre compréhension du malaise masculin à cette période, marquée par une crise de confiance de la part du peuple américain.

Cette crise de confiance correspond à une période de fragmentation dans tous les aspects de la culture américaine, y compris dans le cinéma. Le passage, en

⁴³ Lu Shenghui, *Transformation et réception du texte par le film*. Bern : Peter Lang, 1999, p. 353.

⁴⁴ Entre 1999 et 2009 le pourcentage était de 3,9% pour les adaptations filmiques de romans. D'autres sortes d'adaptations (de romans graphiques/BD, de jeux vidéo, de théâtre, etc.) ne sont pas prises en compte. Voir IMDb Search, IMDb:%20United%20StatesR%20%22Based%20On%20Novel%22%20Feature%20Films%20Released%201969%20to%201979%20With%20Country%20of%20Origin%20United%20States%20Sorted%20by%20Title%20Ascending.webarchive Consulté le 14/07/2011.

1968, du *Motion Picture Production Code* au *MPAA Rating System*⁴⁵ a permis une liberté d'expression et une variété de films jamais vues auparavant. Généraliser sur cette période serait impossible, tant les styles explorés par les réalisateurs du "Nouvel Hollywood" (et les autres) sont divers et variés. Toutefois, on peut remarquer une certaine prédilection pour l'indétermination liée à l'esthétique du grotesque. S'appuyant sur Deleuze, Jean-Baptiste Thoret souligne cet aspect "dispersif"⁴⁶ de l'image :

Dans le cinéma classique hollywoodien, l'action permet de régler une contradiction fabriquée dans l'unique but de sa résolution. Dans les films du Nouvel Hollywood, elle révèle une contradiction qui appartient au monde et qu'elle ne résout pas à tous les coups. . . . En effet, dans le cinéma américain des années soixante-dix, la distinction entre récits primaires et récits secondaires, entre personnages principaux et figurants, se brouille, et la conception hiérarchique qui la sous-entend, est mise à mal⁴⁷.

De la même façon, pour Harpham, la notion d'une contradiction non résolue est au cœur du grotesque : "we are stuck, aware of the presence of significance, or of certain kinds of formal integrity, but unable to decipher the codes"⁴⁸. La réception du grotesque, qu'il s'agisse d'un film, d'une œuvre d'art fixe ou d'un texte, engendre un sentiment d'incompréhension et souvent de malaise. La dispersion des codes traditionnels et hiérarchiques peut mener vers une réception malaisée de certains films et de la vision de la masculinité qu'elles représentent.

Chacune des adaptations qui seront étudiées dans ce travail⁴⁹ fait appel à l'esthétique du grotesque, et toutes explorent des relations malaisées avec

⁴⁵ Plutôt que d'imposer à tous les films une série de règles par rapport au contenu, le MPAA a mis en place un système de catégorisation par contenu destiné à aider les spectateurs à faire leur choix. En 1968, les catégories étaient les suivantes : **G** (General Audiences), **M** (Mature Audiences), **R** (Restricted: Children under 16 (later 17) must be accompanied by a parent or guardian), et **X** (Those under 18 not admitted).

⁴⁶ Voir l'usage deleuzien du terme : "L'image ne renvoie plus à une situation globalisante ou synthétique, mais dispersive". Gilles Deleuze, *Image-Mouvement*. Paris : Editions de Minuit, 1983, p. 279. Cité dans Thoret, p. 238.

⁴⁷ Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 1970*. Paris : Editions Cahiers du cinéma, 2006, p. 238.

⁴⁸ Harpham, p. 3, 16.

⁴⁹ *Midnight Cowboy*, film de John Schlesinger, 1969, roman de James Herlihy, 1965. *Deliverance*, film de John Boorman, 1972, roman de James Dickey, 1970. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, film de Milos Forman, 1975, roman de Ken Kesey, 1962. *Wise Blood*, film de John Huston, 1979, roman de Flannery O'Connor, 1952. *Apocalypse Now*, film de Francis Coppola, 1979, roman (*Heart of*

différents aspects d'une identité américaine intensément masculinisée : la conquête de la Frontière (*Midnight Cowboy*, *Deliverance*, *Apocalypse Now*), la transmission des valeurs patriarcales (*The Shining*, *Deliverance*, *Wise Blood*) la rédemption (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *Apocalypse Now*, *Wise Blood*, *The Shining*) et, pour les six films, l'auto-détermination, la maîtrise de soi.

Pris ensemble, ces films brossent un portrait contrasté de l'identité masculine américaine. Leur action se déroule dans le Sud (*Deliverance*, *Wise Blood*), dans l'Ouest (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *The Shining*), à New-York, (*Midnight Cowboy*) et à l'étranger (*Apocalypse Now*). Ils sont à la croisée de plusieurs genres : le western, le drame, le film de guerre, le film d'aventure, le *buddy film* et le film d'horreur. Chacun des réalisateurs (trois Américains, deux Britanniques et un Tchèque) porte un regard "extérieur" sur l'Amérique mythique et réelle à travers leurs films.

Choisis tout d'abord pour leur exploration de la masculinité, ces films ont aussi en commun une réception controversée. L'identité masculine construite à travers ces films se nourrit des relations dialogiques entre adaptations et textes adaptés et aussi des relations intertextuelles entre films. Comme l'a souligné Jauss, tout phénomène de réception implique un horizon d'attente de la part du lecteur⁵⁰, et les spectateurs contemporains formulent cet horizon d'attente en partie en fonction de leurs connaissances des acteurs qu'ils voient à l'écran. Autrement dit, la représentation de la masculinité présente dans ces films ne se fait pas dans un *vacuum* culturel : la production et la réception de ces films (et l'écho qu'en font les médias) alimentent l'échange socioculturel de l'époque.

Considérée pendant longtemps de manière fortement réductrice comme une décennie vide et frivole, ère de la musique disco et du *pet rock*⁵¹, la période historique aux Etats-Unis qui s'étend de Nixon à Reagan s'avère très complexe au plan de la représentation cinématographique du malaise masculin. A travers l'esthétique du grotesque, les œuvres de notre corpus mettent en lumière ce malaise inexprimable.

Darkness) de Joseph Conrad, 1902. *The Shining*, film de Stanley Kubrick, 1980, roman de Stephen King, 1977.

⁵⁰ Jauss, p. 14.

⁵¹ Vendue comme "l'animal domestique parfait", la *pet rock* était une pierre de la taille d'un œuf. Plus de 5 millions d'exemplaires en ont été vendus entre 1975 et 1976.

Dans notre première partie, nous chercherons à montrer que l'articulation entre malaise masculin et grotesque fait partie d'une riche tradition dans la littérature et le cinéma américains. Ayant ancré notre analyse dans cette tradition, nous nous pencherons ensuite plus en détail sur le contexte culturel des années soixante-dix, période qui témoigne d'une certaine recrudescence du grotesque au cinéma.

Dans notre deuxième partie, nous examinerons comment l'instabilité des normes masculines hégémoniques dans les années soixante-dix influence la production et la réception des films de notre corpus. Nous tenterons de tracer des liens dialogiques entre certains films et aussi entre climat sociopolitique, choix de production, et réception critique.

Enfin, à travers une série d'analyses de séquences, dans notre troisième partie nous étudierons l'articulation entre une esthétique du grotesque et la notion de malaise masculin. Nous nous pencherons sur les thèmes suivants : carnavalesque et corps grotesque, sexualité et violence, folie et religion.

William Blake, cité en exergue de cette introduction, a émis l'affirmation suivante : "Without contraries is no progression. Attraction and repulsion, reason and energy, love and hate, are necessary to human existence"⁵². Il nous semble que, par le biais du grotesque — cette esthétique que Harpham a appelé une stratégie de contradiction — il est possible de mieux appréhender le malaise masculin aux Etats-Unis dans les années soixante-dix.

⁵² William Blake. *The Marriage of Heaven and Hell* (1793), ll 27-28.

PREMIÈRE PARTIE

MALAISE, GROTESQUE ET MASCULINITÉ AMÉRICAINE

Le paysage est la promesse d'un texte à venir, conquête de l'espace et déchiffrement des Écritures allant de pair pour qu'à ce nouveau versant du monde corresponde, mais il y a toujours un écart, une nouvelle version du texte ancien. Presque tous les écrivains américains ont eu, même lorsqu'ils écrivent par fragments, ce rêve d'un texte spacieux où l'écriture elle-même *s'espace*⁵³.

— Pierre-Yves Pétillon

Le nouvel Eden où renaît l'homme nouveau (qui menace aussi de tout rompre), est une page blanche à écrire : la page ouverte du Livre Saint coïncide ici avec l'espace ceint américain. La dissidence puritaine a tourné la page en tournant le dos à l'histoire européenne et, plus radicalement, au temps historique : c'est désormais une nouvelle *page* qui s'ouvre pour l'humanité, un nouveau *pays* distant du *paganisme* où après le baptême par l'Océan, va renaître une humanité qui accomplira les Écritures dans une histoire prédestinée⁵⁴.

— Bernard Terramorsi

Depuis ses origines, l'Amérique est une terre de rêve dans tous les sens du terme : fantasme des explorateurs, terre promise des puritains, "*land of opportunity*" pour des milliers d'immigrés, mais aussi territoire cauchemardesque, une *wilderness* peuplée de sauvages en tous genres. Très souvent, les aspects paradoxaux et contradictoires de la culture américaine s'expriment par le biais du grotesque, une esthétique particulièrement adaptée à l'expression du sentiment d'ambivalence et d'irrésolution qui marque les premières écritures de la jeune nation.

Depuis ses débuts, ce pays rêvé s'est fortement identifié par un esprit que l'on pourrait caractériser de masculin : dans sa littérature et, plus tard, au cinéma,

⁵³ Pierre-Yves Pétillon, *La grand-route : espace et écriture en Amérique*. Paris : Seuil, 1979, p. 109.

⁵⁴ Bernard Terramorsi, *Le mauvais rêve américain : les origines du Fantastique et le Fantastique des origines aux Etats-Unis*. Paris : L'Harmattan, 1994, p. 17. Ses italiques.

les écrivains et réalisateurs américains prônent une vision masculine — voire virile — de leur pays⁵⁵.

Dans cette première partie, nous allons voir comment la littérature et le cinéma américains reflètent un certain malaise masculin, lié à l'écart entre une identité masculine idéalisée et une réalité plus trouble, à toutes les périodes de l'histoire américaine. Le grotesque joue un rôle déterminant dans l'expression de ce sentiment de malaise, et ce de manière universelle : le grotesque fait partie de la littérature de chaque région des Etats-Unis ; il figure également dans tous les genres cinématographiques, du western au film de science-fiction.

Ayant établi l'existence de cette tradition très riche du grotesque aux Etats-Unis, nous nous pencherons plus particulièrement sur la période qui nous intéresse ici, celle des années soixante-dix. Période charnière dans l'histoire politique, sociale et culturelle des Etats-Unis, elle est marquée par une recrudescence du grotesque. Nous voyons dans ce phénomène un lien avec un malaise masculin croissant, inspiré par les profonds changements socioculturels des années soixante-dix.

⁵⁵ Cette vision virile ne se limite pas aux territoires de la *wilderness*. Citons à titre d'exemple l'exubérance masculine du poème de Carl Sandburg, *Chicago* (1914).

CHAPITRE I :
GROTESQUE ET MALAISE MASCULIN
DANS LA LITTÉRATURE AMÉRICAINE

More than any other place on earth, America can be attacked through its symbols because it is made up. It is a construct, an idea, and as far as the beginning to this day it is still seeking to construct, to shape, whoever finds himself or herself in its ground⁵⁶.

— Greil Marcus

The wilderness masters the colonist. It finds him a European in dress, industries, tolls, modes of travel, and thought, ... It strips off the garments of civilization and arrays him in the hunting shirt and moccasin⁵⁷.

— Frederick Turner

Dans un article intitulé "The Grotesque: First Principles", Geoffrey Galt Harpham voit dans le grotesque un mode "orphelin", sans attaches ni à une période historique ni à une forme particulière : "[O]ne is left with a bewildering image of the grotesque as an aesthetic orphan, wandering from form to form, era to era [...] Each age redefines the grotesque in terms of what threatens its sense of essential humanity"⁵⁸. Présent dans chaque région et à chaque époque de l'histoire américaine, le grotesque fait partie intégrante de la littérature américaine.

Dès ses débuts, la littérature américaine cherche à se distinguer de ses influences d'outre-Atlantique. Très rapidement, cette littérature naissante sera marquée par son ancrage dans le monde naturel et sauvage, cette *wilderness* américaine qui fascine tant les Européens. A chaque époque et dans chaque région du Nouveau Monde, le mode du grotesque participe à la création d'une identité littéraire qui reflète les différences culturelles de ces régions et de ces époques. Qu'il s'agisse de la Nouvelle Angleterre, imprégnée de son passé puritain, du Sud,

⁵⁶ Greil Marcus, *The Shape of Things to Come: Prophecy and the American Voice*. New York : Faber and Faber, 2006, p.10.

⁵⁷ Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1920, p. 3.

⁵⁸ Geoffrey Galt Harpham, "The Grotesque: First Principles." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 34, N°4 (Summer, 1976), p. 461, 463.

cette région "hantée par le Christ"⁵⁹ selon Flannery O'Connor, du *Middle West* écrasant et normalisant de Sherwood Anderson, ou des frontières fluctuantes du Sud-Ouest, la littérature grotesque américaine s'articule autour d'une relation ambiguë, physique et hybride entre l'*homo americanus* et sa place dans le paysage américain. Paula Uruburu, faisant référence au grotesque, y voit "le plus démocratique des genres" :

The Grotesque derives its power to affect us in deep and often disturbing ways from its double-edged nature; it is the most democratic of genres, which combines the divergent streams of Romanticism, Realism, Gothicism, Naturalism, and Absurdism, and incorporates their most dynamic characteristics. It relies upon our knowledge, understanding, and acceptance of the literary conventions of these styles in order to work against our expectations⁶⁰.

Née d'une tradition européenne reconnue, nourrie par les conventions de celle-ci, la littérature américaine cherche toutefois à créer une identité littéraire propre qui reflète la dualité de son héritage. Cette identité est intimement liée à une identité masculine, renforcée par les notions de maîtrise et de conquête et en opposition à une civilisation européenne considérée comme dévitalisée, voire efféminée. Comme l'atteste Frederick Turner, cité en exergue de ce chapitre, la nature sauvage du territoire américain a un effet transformateur sur ses citoyens et sur sa littérature.

⁵⁹ Dans son essai, "The Catholic Novelist in the South", O'Connor décrit son Sud natal comme suit : "I think it is safe to say that while the South is hardly Christ-centered, it is most certainly Christ-haunted." Flannery O'Connor, *Collected Works*. Washington D.C. : The Library Of America, 1988, p. 861.

⁶⁰ Paula Uruburu, *The Gruesome Doorway: An Analysis of the American Grotesque*. New York : Peter Lang, 1987, p.1.

A. La tradition du grotesque dans la littérature américaine

Avant de nous pencher sur l'articulation entre masculinité et grotesque dans la littérature américaine, il convient d'étudier les spécificités de cette tradition. Paula Uruburu voit dans ce qu'elle appelle le "grotesque américain" le produit d'une contradiction qui définit l'esprit américain :

The Grotesque is particularly suited to America and is its most representative literature, because its qualities and tendencies, however disruptive or apparently uncontrollable, are our tendencies.

Themselves the product of that elusive entity called American culture, which is so consistently torn between the dominant forces of its native pragmatism and romantic idealism, America's writers from the earliest to the most contemporary have found themselves compelled to turn to the Grotesque so as to examine more vividly what happens when these two forces exist within the same personality. Responding to a deeply felt if not wholly instinctive awareness of their divided nature, split between their need for facts, for physical proof, and their faith in intangible democratic ideals, writers of the American Grotesque have created a literary tradition whose roots reach deep down into America's unique "cultural schizophrenia"⁶¹.

L'esthétique du grotesque permet donc aux écrivains américains de donner voix à cette nature double qui caractérise la culture américaine. Au-delà d'un désir d'affranchissement de la tradition littéraire européenne, les écrivains américains se servent du grotesque afin de tisser le portrait d'une nation en conflit avec elle-même, et ce dès l'arrivée des premiers colons.

1) Héritage et hybridité

Dans sa monographie intitulée *Charles Brockden Brown : la part du doute*, Marc Amfreville établit un parallèle entre celui que d'aucuns considèrent comme le père de la littérature américaine et l'identité de la jeune nation :

[A]u creuset d'une fiction sophistiquée, il fond l'héritage classique et moderne européen et la réalité primitive des combats pour la survie. Brown représente avec *Edgar Huntly* cette position paradoxale qui consiste à s'affirmer à la fois héritier du passé et homme neuf, surgi de nulle part, et exprime ainsi toute la dualité de la réalité américaine⁶².

⁶¹ *Ibid.*, p. 2.

⁶² Marc Amfreville, *Charles Brockden Brown : la part du doute*. Paris : Belin, 2000, p.31.

Amfreville voit dans cette hybridité littéraire une originalité paradoxale, reflet d'une époque marquée par l'anxiété d'une nation en train de naître, période de désarroi et d'angoisse intense qui, selon Mary McAleer Balkun⁶³, réunit toutes les conditions requises pour la création d'une littérature grotesque⁶⁴. Bernard Terramorsi aboutit à des conclusions semblables lorsqu'il évoque le *melting plot* des "récits composites" de la littérature étasunienne⁶⁵.

a. Une hybridité générique

Cette hybridité, source de grotesque, s'observe tout au long de l'histoire de la littérature américaine. Comme le fait remarquer Terramorsi, l'écrivain New-yorkais Washington Irving mélange des éléments du folklore européen, de mythes amérindiens et de récits surnaturels puritains⁶⁶, tout en se moquant de certaines de ces traditions à travers ses personnages grotesques. Par exemple, le caractère excessivement superstitieux et exagéré d'Ichabod Crane va de pair avec son physique grotesque, où se mêle l'homme et l'oiseau⁶⁷. On peut noter également, dans le cas d'Ichabod Crane, un certain mépris masculin vis-à-vis de l'instituteur, représentant efféminé d'une culture européenne dévitalisante.

Nathaniel Hawthorne, lui, écrit des "*romances*", où réalisme et imagination peuvent se côtoyer avec plus de liberté que dans le roman traditionnel. Dans "*Rappacini's Daughter*", il explore la notion de l'hybridité à travers un récit lui-même hybride. Située loin du Nouveau Monde, dans l'Italie du dix-septième siècle,

⁶³ Spécialiste de l'identité littéraire et culturelle américaine étudie les questions de race, de genre (*gender*) et de classe sociale à travers l'esthétique du grotesque dans son article, Mary McAleer Balkun, "The American Grotesque", *Literature Compass* 6/4 (2009), p. 824-841.

⁶⁴ Balkun définit ces conditions ainsi : "The period in which Crèvecoeur writes — Revolutionary and Post-Revolutionary America — is one of intense anxiety and turmoil, conditions that are the very material of the grotesque." Voir Balkun, p. 830.

⁶⁵ Bernard Terramorsi, p. 37.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁷ "The cognomen of Crane was not inapplicable to his person. He was tall, but exceedingly lank, with narrow shoulders, long arms and legs, hands that dangled a mile out of his sleeves, feet that might have served for shovels, and his whole frame most loosely hung together. His head was small, and flat at top, with huge ears, large green glassy eyes, and a long snipe nose, so that it looked like a weather-cock perched upon his spindle neck to tell which way the wind blew. To see him striding along the profile of a hill on a windy day, with his clothes bagging and fluttering about him, one might have mistaken him for the genius of famine descending upon the earth, or some scarecrow eloped from a cornfield." de Washington Irving, *The Legend of Sleepy Hollow*. Dans *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 1. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994, p.1308.

la *romance* raconte le croisement graduel d'une jeune fille, Béatrice⁶⁸, et d'une fleur vénéneuse. A la fois innocente et mortelle, Béatrice attire et dégoûte à la fois le jeune Giovanni, et la tentative de ce dernier de délivrer sa bien-aimée de sa nature hybride la tue. Histoire d'amour, histoire fantastique, histoire d'un savant fou, la *romance* hybride de Hawthorne crée un monde où les personnages sont également empreints d'hybridité grotesque.

Dans un registre plus marqué par la virilité, Herman Melville mélange des éléments d'aventure, d'allégorie et de grotesque aussi bien dans *Moby Dick* que dans *Billy Budd*. Parabole biblique, quête obsessionnelle, tragédie : il serait impossible d'énumérer ici toutes les façons dont ces deux *romances* naviguent entre différentes formes littéraires, mais il est intéressant de noter à quel point les personnages principaux de ces ouvrages font partie du paysage culturel américain. Ken Kesey, auteur de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (l'un des ouvrages de notre corpus), vêt son protagoniste, McMurphy, ancien appelé de la marine américaine, d'un caleçon couvert de baleines blanches⁶⁹ ; épaulé par le docteur Spivey et une dizaine de patients, il défie la redoutable Nurse Ratched, la *Big Nurse* tout de blanc vêtue, et ils partent en mer l'espace d'une journée, poursuivant un énorme poisson blanc. Billy Bibbitt, patient innocent et fragile, souffre d'un bégaiement qui rappelle celui de Billy Budd, et subit une mort aussi tragique et injuste que celle de ce dernier. Dans *Moby Dick*, Melville fait référence à la délivrance de Jonah et à la miséricorde de Dieu⁷⁰ ; le poète James Dickey en fera le titre de son propre roman ordalique⁷¹, *Deliverance*. Héritage littéraire et héritage religieux sont ainsi inextricablement liés dans la littérature américaine.

⁶⁸ Comme chez Irving (Ichabod Crane, Rip Van Winkle) l'usage de ce prénom n'est pas innocent, évoquant les héroïnes de Shakespeare et de Dante.

⁶⁹ "The shorts under his work pants are coal black satin covered with big white whales with red eyes. [. . .] "From a co-ed at Oregon State, Chief, a Literary Major." He snaps the elastic with his thumb. "She gave them to me because she said I was a symbol." Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. New York : Signet, 1962, p.76.

⁷⁰ "For sinful as he is, Jonah does not weep and wail for direct deliverance. He feels that his dreadful punishment is just. He leaves all his deliverance to God, contenting himself with this, that spite of all his pains and pangs, he will still look towards His holy temple. And here, shipmates, is true and faithful repentance; not clamorous for pardon, but grateful for punishment. And how pleasing to God was this conduct in Jonah, is shown in the eventual deliverance of him from the sea and the whale." Dans Herman Melville, *Moby Dick* (1851). New York : Penguin Classics, 2001, p. 42.

⁷¹ Il est intéressant de noter que Dickey, lors de ses études à Vanderbilt University, écrit son mémoire de master sur la poésie de Herman Melville.

b. Un héritage religieux hybride

Les figures les plus emblématiques de la littérature américaine, de Rip Van Winkle⁷² au Misfit⁷³ et à Hazel Motes⁷⁴, en passant par Bartleby⁷⁵, Father Hooper⁷⁶ et Miss Emily⁷⁷, sont hantées par leur héritage théologique et mythique. Dans son étude des origines du gothique américain, Lauric Guillaud souligne la persistance de cette hybridation culturelle et temporelle :

Les colons portent inconsciemment en eux le climat de "malaise" dans lequel avait vécu l'Occident de la Peste Noire aux Guerres de religion, ainsi que l'obsession de la mort, omniprésente dans les images et les paroles des Européens au début des Temps modernes (scènes de martyre, innombrables Jugements derniers, évocations de l'enfer, danses macabres, épidémies démoniaques, etc.). Anglais, Allemands ou Hollandais, surtout d'origine rurale, qui s'installent en Nouvelle-Angleterre, n'évacuent pas l'héritage du passé du jour au lendemain (interprétation des signes célestes, croyance dans les revenants, peur de la nuit, hantise du complot)⁷⁸.

Obsession, peur, malaise : le passé puritain de l'Amérique continue de marquer sa progéniture littéraire bien après la période des premiers colons.

Nathaniel Hawthorne, descendant de deux puritains célèbres, (l'un tueur d'Indiens, l'autre juge de sorcières à Salem), fait référence à son ambivalence face à ce lourd héritage dans "Young Goodman Brown". Dans le passage cité ci-dessous, le Diable évoque ses liens avec la famille du protagoniste, un jeune puritain qui hésite à suivre le chemin du Mal :

"Let us walk on, nevertheless, reasoning as we go; and if I convince thee not thou shalt turn back. We are but a little way in the forest yet."

"Too far! too far!" exclaimed the goodman, unconsciously resuming his walk. "My father never went into the woods on such an errand, nor his father before him. We have been a race of honest men and good Christians since the days of the Martyrs, and shall I be the first of the name of Brown that ever took this path and kept—"

⁷² Personnage éponyme d'une nouvelle de Washington Irving (1819) qui, fuyant sa mégère de femme, s'égare dans les Catskills, s'endort, et se réveille vingt ans plus tard.

⁷³ Tueur sans remords dans la nouvelle "A Good Man is Hard to Find" de Flannery O'Connor (1953).

⁷⁴ Prédicateur malgré lui et personnage principal dans *Wise Blood* (O'Connor, 1952).

⁷⁵ Personnage éponyme dans la nouvelle de Herman Melville (1853) qui "préfère ne pas".

⁷⁶ Pasteur puritain dans "The Minister's Black Veil" de Nathaniel Hawthorne (1836) qui couvre son visage afin de cacher ses péchés et qui déroute sa communauté.

⁷⁷ Grande dame du Sud, issue d'une aristocratie déchue, personnage principal de la nouvelle "A Rose For Emily" de William Faulkner (1930).

⁷⁸ Lauric Guillaud, *La Terreur et le Sacré : la nuit gothique américaine*. Paris : Michel Houdiard, 2003, p. 15.

"Such company, thou wouldst say," observed the elder person, interpreting his pause. "Well said, Goodman Brown! I have been as well acquainted with your family as with ever a one among the Puritans; and that's no trifle to say. I helped your grandfather, the constable, when he lashed the Quaker woman so smartly through the streets of Salem; and it was I that brought your father a pitch-pine knot, kindled at my own hearth, to set fire to an Indian village, in King Philip's war. They were my good friends, both; and many a pleasant walk have we had along this path and returned merrily after midnight. I would fain be friends with you for their sake"⁷⁹.

Dans ce passage on peut noter que le "chemin du Mal" que Goodman Brown hésite à suivre est également celui des codes masculins : quand Brown essaie de résister en réclamant sa filiation à une lignée d'honnêtes hommes, ("A race of honest men and good Christians since the days of the Martyrs") le Diable met en cause cette association en montrant comment, à chaque époque, il aida les hommes de la lignée Brown à faire prévaloir l'hégémonie masculine puritaine par des actes barbares. L'ambivalence spirituelle ressentie par Brown comprend également une certaine ambivalence envers une masculinité répressive.

Le chemin spirituel du jeune Goodman Brown semble être aussi tortueux que celui qui le mène vers la *wilderness* diabolique. Sous l'influence de son compagnon, Brown ne reconnaît plus son environnement et ne se reconnaît plus dans les récits de son passé. Le malaise qu'il ressent n'est pas sans rappeler la définition que donne Wolfgang Kayser du monde grotesque :

The grotesque world is — and is not — our own world. The ambiguous way in which we are affected by it results from our awareness that the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break up and shatter its coherence⁸⁰.

Aliéné, désorienté, Goodman Brown incarne cette vision kayserienne du monde grotesque, un monde à la fois familier et étrange. A la fin du récit il se sent aussi isolé spirituellement au sein de sa congrégation que lorsqu'il parcourait le chemin de la *wilderness*. Cette aliénation fait également partie des caractéristiques du "grotesque américain" uruburien.

⁷⁹ Nathaniel Hawthorne, "Young Goodman Brown." (1835). Dans *Nathaniel Hawthorne's Tales*. New York : Norton, 1987, p. 67.

⁸⁰ Kayser, p. 37.

2) Aliénation, humour et vérité indicible

Isolement et aliénation semblent être omniprésents dans la littérature grotesque américaine. L'étonnante variété des manières dont les personnages s'isolent de leurs communautés et d'eux-mêmes mérite réflexion. Ils se voilent (Father Hooper), se taisent (Private Williams⁸¹, Chief Bromden⁸²) s'enferment ou sont enfermés (Miss Emily, Beatrice Rappacini, la narratrice de *The Yellow Wallpaper*⁸³), s'égarent ou s'en vont (Wakefield⁸⁴, Rip Van Winkle) ou, au contraire, refusent de partir (Bartleby). Quelle que soit la région où la période historique, le paysage grotesque américain est peuplé de personnages isolés et aliénés. Celui que l'on peut à bon droit considérer comme le plus emblématique de tous, Bartleby, le scribe célèbre qui "préfère ne pas" dans la nouvelle de Melville, *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*⁸⁵, incarne cet isolement dévastateur.

a. *Bartleby*, ou l'aliénation indicible

Isolement physique et spirituel vont de pair dans la nouvelle de Melville. Comme le fait remarquer Marie-Christine Agosto, Bartleby s'isole à l'intérieur d'un monde marqué par le cloisonnement et la solitude :

Cernés de murs, murs d'enceinte, murs aveugles, briques noircies, séparés par des paravents et des portes, les personnages sont pris au piège d'une représentation cloisonnée, atomisée, cellulaire, du décor urbain et de la vie urbaine. La topographie intérieure du lieu, caractérisée par le discontinu, engendre la solitude⁸⁶.

⁸¹ Soldat énigmatique et quasiment muet dans *Reflections in a Golden Eye* de Carson McCullers (1941), adapté à l'écran par John Huston en 1967.

⁸² Narrateur et protagoniste schizophrène dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey (1962), adapté à l'écran par Milos Forman (1975). Moitié Indien, moitié blanc, Bromden fait semblant d'être sourd et muet pour la plupart du roman.

⁸³ Narratrice sans nom dans la nouvelle "The Yellow Wallpaper" de Charlotte Perkins Gilman (1892), enfermée dans sa chambre par son médecin de mari afin de la guérir de son "hystérie".

⁸⁴ Protagoniste éponyme d'une nouvelle de Nathaniel Hawthorne (1835), Wakefield, sous prétexte de faire un petit voyage, quitte sa maison et son épouse et s'installe à son insu dans la rue à côté, d'où il l'espionne tous les jours pendant vingt ans.

⁸⁵ Herman Melville, *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*. Dans *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 1. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994, p. 2445-2470.

⁸⁶ Marie-Christine Agosto, "Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville, *Bartleby the Scrivener* et *The Bell Tower*." *Les Cahiers du CEIMA*, 2 : "ville et crime" (juin 2003) p. 50-51.

Agosto souligne la nature "ténébreuse, pétrifiée, hostile [et] carcérale"⁸⁷ de la ville melvillienne, où "Bartleby incarne le refus ou l'incapacité de se plier aux exigences d'une société bureaucratique et financière"⁸⁸. L'immobilité physique et psychique de Bartleby est sans faille. Elle est aussi linguistique. Gilles Deleuze remarque que la réplique ambiguë du scribe, "*I would prefer not to*", crée une "langue étrangère" à l'intérieure de la langue : "[La formule de Bartleby] creuse une zone d'indétermination qui fait que les mots ne se distinguent plus, elle fait le vide dans le langage"⁸⁹. Cette notion d'une langue étrangère à l'intérieur de la langue familière fait écho à la définition du grotesque kayserien déjà citée : ce qui nous était familier ne l'est plus, de sorte que notre perception d'un monde cohérent vole en éclats.

Ni affirmation ni refus, la formule de Bartleby l'isole à l'intérieur de la société autant que les murs et les cloisonnements qui l'entourent. Deleuze rend explicite la particularité de cette formule : "Si Bartleby refusait, il pourrait encore être reconnu comme rebelle ou révolté, et avoir encore à ce titre un rôle social. Mais la formule désamorce tout acte de parole, en même temps qu'elle fait de Bartleby un pur exclu auquel nulle situation sociale ne peut plus être attribuée"⁹⁰.

Si la mort de Bartleby dans son ultime cloisonnement — celui de la prison new-yorkaise appelée "The Tombs" — provoque un cri de désespoir et d'angoisse de la part du narrateur ("*Ah Bartleby! Ah humanity!*"⁹¹), les joutes linguistiques du scribe avec son employeur qui essaie vainement de le "caser" à quelque endroit, engendrent l'hilarité :

"Bartleby," said I, "are you aware that you are the cause of great tribulation to me, by persisting in occupying the entry after being dismissed from the office?"

No answer.

"Now one of two things must take place. Either you must do something, or something must be done to you. Now what sort of business would you like to engage in? Would you like to re-engage in copying for someone?"

"No; I would prefer not to make any change."

"Would you like a clerkship in a dry-goods store?"

⁸⁷ Philippe Jaworski, *Melville : Le Désert et l'Empire*. Paris : Presses de l'E.N.S. (« Offshore »), 1986, p. 275. Cité dans Agosto, p. 51.

⁸⁸ Agosto, p. 54.

⁸⁹ Gilles Deleuze, "Bartleby, ou la formule." *Critique et Clinique*. Paris : Editions du Minuit, 1993, p.94.

⁹⁰ Deleuze (1993), p. 94.

⁹¹ *Bartleby*, p. 2470

"There is too much confinement about that. No, I would not like a clerkship; but I am not particular."

"Too much confinement," I cried; "why you keep yourself confined all the time!"

"I would prefer not to take a clerkship," he rejoined, as if to settle that little item at once.

"How would a bartender's business suit you? There is no trying of the eyesight in that."

"I would not like it at all; though, as I said before, I am not particular." ⁹²

Figure grotesque de par sa négation systématique du cycle de la vie⁹³, Bartleby reste toutefois un personnage reconnaissable et même touchant⁹⁴. Mélange d'isolement écrasant et d'ironie, la nouvelle de Melville mérite la qualification deleuzienne de "violemment comique"⁹⁵. Dans d'autres récits, cette violence comique peut également caractériser la mise en question des rôles masculins et féminins.

b. Aliénation, humour et rôles genrés

Humour et aliénation sont ainsi souvent liés. Si le physique caricatural d'Ichabod Crane et les frictions conjugales de Rip Van Winkle⁹⁶ font rire, leurs situations sont aussi terrifiantes que celle du scribe. Le récit de la poursuite d'Ichabod par le fantôme sans tête provoque un sentiment d'horreur, et ce malgré la personnalité ridicule de la victime. Dans le cas de Rip Van Winkle, désorienté, dé-routé, il s'arrache littéralement aux liens communautaires et conjugaux qui l'étreignent et se trouve, vingt années plus tard, complètement coupé du monde

⁹² *Bartleby*, p. 2467

⁹³ Voir à ce propos Dieter Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Colombia (MO) : University of Missouri Press, 1996, p. 90-91.

⁹⁴ Le narrateur de la nouvelle en dit autant : "in such grotesque anesthetizations of the self lurks a narcotic charm." *Bartleby*, p.

⁹⁵ Deleuze (1993), p. 89.

⁹⁶ Voici un passage, vers le début du récit, qui témoigne de l'incompatibilité de Rip Van Winkle et de sa femme : "Rip Van Winkle, however, was one of those happy mortals, of foolish, well-oiled dispositions, who take their world easy, eat white bread or brown, whichever can be got with least thought or trouble, and would rather starve on a penny than work for a pound. If left to himself, he would have whistled life away in perfect contentment; but his wife kept continually dinning in his ears about his idleness, his carelessness, and the ruin he was bringing on his family. Morning, noon and night, her tongue was incessantly going, and everything he said or did was sure to produce a torrent of household eloquence. Rip had but one way of replying to all lectures of the kind, and that, by frequent use, had grown into a habit. He shrugged his shoulders, shook his head, cast up his eyes, but said nothing. This always provoked a fresh volley from his wife; so that he was fain to draw off his forces, and take to the outside of the house — the only side which, in truth, belongs to a hen-pecked husband "p. 1297.

connu. Son village, en pleine ferveur révolutionnaire, lui paraît tout aussi étrange que la forêt qu'il vient de quitter. Effrayé, confus et seul, il paie au prix fort l'émancipation de son rôle de chef de famille.

Au pays de Yoknapatawpha⁹⁷ de Faulkner, dans un Sud qui n'a pas encore pansé les plaies héritées de la Guerre de Sécession, le cas de Miss Emily inspire aussi hilarité et horreur. Les dirigeants (masculins) de la ville n'osent pas aborder directement la question de l'odeur nauséabonde qui émane de la maison de cette vieille demoiselle du Sud (et plus particulièrement du cadavre de son fiancé, qui se trouve dans son lit) :

That night the Board of Aldermen met —three graybeards and one younger man, a member of the rising generation.

"It's simple enough," he said. "Send her word to have her place cleaned up. Give her a certain time to do it, and if she don't..."

"Dammit, sir!" Judge Stevens said, "will you accuse a lady to her face of smelling bad?"

So the next night, after midnight, four men crossed Miss Emily's lawn and slunk about the brickwork and at the cellar openings while one of them performed a regular sowing motion with his hand out of a sack slung from his shoulder. They broke open the cellar door and sprinkled lime there, and in all the outbuildings. As they recrossed the lawn, a window that had been dark was lighted and Miss Emily sat in it, the light behind her, and her upright torso motionless as that of an idol. They crept quietly across the lawn and into the shadow of the locusts that lined the street. After a week or two the smell went away⁹⁸.

Prisonnière des règles de politesse genrées et des distinctions sociales, Emily devient intouchable, une "idole" séparée du reste de monde et de son époque.

Le spectacle de quatre piliers de la communauté, qui préfèrent ramper dans le noir autour de la maison plutôt que d'évoquer ouvertement la question de l'odeur avec une demoiselle âgée, ne dissipe pas entièrement le sentiment de malaise qu'inspire Emily postée à sa fenêtre, ce que Carson McCullers, parlant du grotesque faulknérien, appréhende comme une force physique : "There is a fusion of anguish and farce that acts on the reader with an almost physical force"⁹⁹. Elle fait ainsi écho à une longue liste de personnages féminins isolés, des *madwom[en]*

⁹⁷ Ce comté imaginaire, basé sur le Mississippi natal de Faulkner, sert de lieu pour plus d'une vingtaine de ses œuvres. Le mot *Yoknapatawpha* viendrait du Chickasaw, et se traduirait par "water flowing slow through the flatland" selon Faulkner. Voir *William Faulkner on the Web* à <http://www.mcsr.olemiss.edu/~egjbp/faulkner/glossaryy.html> Consulté le 15/11/2010.

⁹⁸ William Faulkner, "A Rose For Emily." *Heath Anthology of American Literature*, Vol.2. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994, p. 1548-1549.

⁹⁹ Carson McCullers, *The Mortgaged Heart*. Boston : Houghton-Mifflin Company, 1971, p.253.

*in the attic*¹⁰⁰, dans la littérature de langue anglaise. Les greniers de la littérature grotesque américaine sont peuplés de personnages masculins et féminins cherchant à rompre leur isolement (et parfois leur folie) et qui n'arrivent pas à l'exprimer, comme dans *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, recueil de nouvelles qui décrit une ville entièrement peuplée de personnages grotesques isolés.

c. Isolement, vérité et grotesque

Dans sa préface intitulée "The Book of the Grotesque" Sherwood Anderson lie l'effet d'isolement du grotesque à une fragmentation de la vérité :

It was the truths that made the people grotesques. The old man had quite an elaborate theory concerning the matter. It was his notion that the moment one of the people took one of the truths to himself, called it his truth, and tried to live his life by it, he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood¹⁰¹.

Incapables de partager la vérité qu'ils croient détenir, les habitants de Winesburg sont coupés du monde et des gens qui les entourent. Glen A. Love voit dans cette incapacité de communiquer avec autrui un échec du langage : les habitants de Winesburg sont transformés en "grotesques muets" ou "grotesques balbutiants" ("mute grotesques and sputtering grotesques")¹⁰². Leur capacité à s'exprimer est bloquée par l'élément même qu'ils cherchent à communiquer : une vérité qui demeure ainsi indicible et qui les transforme en êtres grotesques.

Dans la lignée des grotesques muets et balbutiants, Chief Bromden, le narrateur de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Indien schizophrène incarcéré dans un asile psychiatrique, montre comment cette incapacité de s'exprimer lie aliénation et folie :

¹⁰⁰ L'expression "madwoman in the attic" fait référence à Bertha Rochester, première épouse folle de Rochester, qui vit en secret, enfermée dans le grenier du manoir dans *Jane Eyre* ; c'est aussi le titre de l'ouvrage féministe phare de Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven : Yale University Press, 1979.

¹⁰¹ Sherwood Anderson, "The Book of the Grotesque", *Winesburg, Ohio*. New York : Bantam Classics, 1919, p. 4-5.

¹⁰² Glen A. Love, Introduction, *Winesburg Ohio*, p. xv.

It's gonna burn me just that way, finally telling about all this, about the hospital, and her, and the guys — and about McMurphy. I been silent so long now it's gonna roar out of me like floodwaters and you think the guy telling is ranting and raving my *God* you think this is too horrible to have really happened, this is too awful to be the truth! But, please. It's still hard for me to have a clear mind thinking on it. But it's the truth even if it didn't happen¹⁰³.

A travers son discours schizophrène, Chief Bromden cherche à partager sa vérité, une vérité dans laquelle il prie le lecteur de croire en même temps qu'il la met en doute. Il évoque la douleur de l'acte de parole ("It's gonna burn me"), se comparant à un chien aveugle et affolé, perdu dans le brouillard. L'ambiguïté de la dernière phrase, "It's the truth even if it didn't happen", évoque la notion foucaldienne d'un discours de déraison qui, selon Daniel Vitkus, exprimerait un trop-plein de sens, une connaissance aigüe d'une vérité profonde et épouvantable¹⁰⁴, qui n'est pas sans rappeler la vérité grotesque d'Anderson. Indicible, cette vérité grotesque est également irrésolue.

3) Une littérature ambivalente et irrésolue

Dans son article, "Gothique, Grotesque : préface de l'ébauche d'une réflexion sur une possible relation", Maurice Lévy compare l'esthétique du gothique et celle du grotesque ; il explique ce qu'il considère être l'opposition fondamentale entre les deux modes :

[L]e gothique désigne une exploration verticale de l'expérience humaine, depuis les sites inférieurs où règnent l'angoisse et l'horreur, jusqu'aux cimes de la sublimation la plus rare . . . [Il] est porteur de sens, ne serait-ce qu'en tant qu'il indique la direction des abîmes qui peuvent s'ouvrir, à la verticale, sous nos pas. [. . .] Le Grotesque, en revanche, installe ses personnages sur le terrain vague de l'aléatoire. [. . .] Ils sont là, simplement là, dans leur totale et parfois monstrueuse *insignifiance*. [. . .] [L]e grotesque est souvent associé à un sentiment de répulsion. Mais l'idée qui domine, dans l'usage qu'on fait du mot aujourd'hui, semble bien être celle d'ambiguïté ou d'ambivalence, exprimant de façon fruste un conflit irrésolu¹⁰⁵.

¹⁰³ Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. New York : Signet, 1962, p. 13.

¹⁰⁴ Michel Foucault, *Folie et déraison*. Cité dans Daniel J. Vitkus, "Madness and Misogyny in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Alif: Journal of Comparative Poetics*. N° 14, 1994, p. 68.

¹⁰⁵ Maurice Lévy, "Gothique, Grotesque : préface de l'ébauche d'une réflexion sur une possible relation". *Regards européens sur le monde anglo-américain : hommage à Maurice-Paul Gautier*. Paris : Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 160-1, 163. Ses italiques.

Pour Lévy, contrairement au gothique, le grotesque ne peut être "porteur de sens" puisqu'il occupe "le terrain vague de l'aléatoire" et se distingue par son "ambiguïté" et son "ambivalence" : tout juste arrive-t-il à exprimer "un conflit irrésolu", et ce "de façon fruste". Le grotesque dérange donc par sa grossièreté, son manque de raffinement, par la monstruosité de ses personnages insignifiants et par l'insignifiance de ses monstres. Il est porteur de *non-sens*.

Ainsi, dans *Wise Blood* (1952) de Flannery O'Connor, l'ambivalence féroce du bien nommé Hazel Motes¹⁰⁶ vis-à-vis de sa foi religieuse suscite dérision et cupidité chez les autres personnages, et ne mène Hazel ni aux sommets du sublime, ni dans les abîmes de l'horreur. Tirailé entre son désir ardent de nier l'existence du Christ et son incapacité de fuir son passé fondamentaliste, Hazel Motes présente une image grotesque du croyant : auto-aveuglé à la chaux, le torse entouré de fil barbelé et les pieds nus dans des chaussures remplies de cailloux. Cette foi culmine en une mort pathétique, accidentelle, et insignifiante :

[T]wo young policemen cruising in a squad car found him lying in a drainage ditch near an abandoned construction project [. . .] They got out and walked around the car and squatted down on the edge of the ditch. They both had on all new boots and new policemen's clothes; they both had yellow hair with sideburns, and they were both fat, but one was much fatter than the other[. . .]

"You reckon he's daid?" the first one asked.

"Ast him," the other said.

"No, he ain't daid. He's moving."

"Maybe he's just unconscious," the fatter one said, taking out his new billy. They watched him for a few seconds. His hand was moving along the edge of the ditch as if it were hunting something to grip. He asked them in a hoarse whisper where he was and if it was day or night.

"It's day," the thinner one said, looking at the sky. "We got to take you back to pay your rent."

"I want to go on where I'm going," the blind man said.

"You got to pay your rent first," the policeman said. "Ever' bit of it!"

¹⁰⁶ En anglais, "hazel" fait référence à un arbre considéré comme source de savoir (*tree of knowledge*) dans des légendes celtes. "Hazel" signifie aussi une couleur à mi-chemin entre le vert et le marron. "Haze", surnom de Hazel, signifie brouillard, opacité, ou confusion. La forme verbale ("to haze") signifie torturer, persécuter, ou humilier, surtout lors d'un rite initiatique lié à groupe social et parfois secret. Le mot "mote" se définit comme une particule infime, mais en anglais il est surtout connu pour la citation biblique, "Or how wilt thou say to thy brother, Let me pull out the mote out of thine eye; and, behold, a beam is in thine own eye? Thou hypocrite, first cast out the beam out of thine own eye; and then shalt thou see clearly to cast out the mote out of thy brother's eye" (Matthew 7, 4-5, *King James Bible*, 1611).

The other, perceiving that he was conscious, hit him over the head with his new billy. "We don't want to have no trouble with him," he said. "You take his feet."

He died in the squad car but they didn't notice and took him on to the landlady's¹⁰⁷.

Motes finit ses jours littéralement sur "le terrain vague de l'aléatoire", et son ambivalence le fait vaciller jusqu'à sa mort, hanté par le passé et incapable de renoncer à sa fuite en avant. Il est la personnification même du "conflit irrésolu" de Lévy, un monstre (à tout le moins un *freak*) insignifiant, entouré de gens qui, dans un premier temps, ne se rendent même pas compte qu'il est mort.

Hazel Motes — et ses frères et sœurs nés sous la plume de Flannery O'Connor — est le digne héritier d'une tradition américaine du grotesque qui, depuis ses débuts, entremêle foi chrétienne, ambivalence et instabilité. Dans son homélie célèbre, *Sinners in the Hands of an Angry God*, Jonathan Edwards, orateur charismatique du Grand Réveil puritain (1725-1750), évoque la miséricorde de Dieu d'une manière si effarante, si horrifiante et fascinante à la fois, que l'on imagine sans difficulté l'effet paralysant qu'avaient ses paroles sur ses ouailles :

O sinner! Consider the fearful danger you are in: 'tis a great furnace of wrath, a wide and bottomless pit, full of the fire of wrath, that you are held over in the hand of that God, whose wrath is provoked and incensed as much against you as against many of the damned in hell; you hang by a slender thread, with the flames of divine wrath flashing about it, and ready every moment to singe it, and burn it asunder; and you have no interest in any mediator, and nothing to lay hold of to save yourself, nothing to keep off the flames of wrath, nothing of your own, nothing that you ever have done, nothing that you can do, to induce God to spare you one moment¹⁰⁸.

Notons dans le texte l'angoisse provoquée par cette vision d'instabilité grotesque : le salut de l'homme est "suspendu à un mince fil" ("*hang[ing] by a slender thread*") aux mains d'un Dieu tout-puissant et en colère. Dans ce passage Edwards réitère le mot "rien" ("*nothing*") cinq fois ; chaque fois il souligne l'extrême insignifiance de

¹⁰⁷ Flannery O'Connor, *Wise Blood*. Dans *O'Connor: Collected Works*. New York : The Library of America, 1988, p. 130-131.

¹⁰⁸ Jonathan Edwards, "Sinners in the Hand of an Angry God." dans *Jonathan Edwards [1739], Sermons and Discourses, 1739-1742* (WJE Online Vol. 22), Ed. Harry S. Stout, p. 413. <http://edwards.yale.edu/archive?path=aHR0cDovL2Vkd2FyZHMueWFsZS5lZHUvY2dpLWJpbi9uZXdwaGlsby9nZXRvYmplY3QucGw/Yy4yMT00Ny53amVv> Consulté le 01/10/2010.

l'homme et son incapacité totale de s'extraire d'une situation dont il est loin d'être maître.

Deux siècles après l'homélie d'Edwards, et à quelques deux cents kilomètres au nord de la ville natale de Nathaniel Hawthorne, Stephen King met ses protagonistes dans des états qui rappellent celui du "pécheur aux mains d'un dieu en colère". Jack Torrance, le protagoniste de *The Shining*, divisé entre son amour pour son fils et la tentation de succomber à l'influence maléfique de l'hôtel Overlook, semble souffrir du même sentiment d'ambivalence et d'impuissance. D'abord incrédule, il commence à voir plus clairement le pouvoir de l'hôtel sur lui, et se sent piégé. Ce sentiment lui rappelle une expérience similaire à l'école de son enfance, où il n'avait pas pu voir, dans un premier temps, le visage du Christ caché dans un tableau :

Later, when everyone else had tumbled their way up from the church basement and onto the street he had lingered behind, looking at the meaningless black-and-white jumble [. . .] It was a big fake. "Shitfire-hellfire-shitfire," he had whispered under his breath, and as he turned to go he had seen the face of Jesus from the corner of his eye, sad and wise. He turned back, his heart in his throat. Everything had suddenly clicked into place and he had stared at the picture with fearful wonder, unable to believe he had missed it. The eyes, the zigzag of shadow across the careworn brow, the fine nose, the compassionate lips. Looking at Jack Torrance. What had only been a meaningless sprawl had suddenly been transformed into a stark black-and-white etching of Christ-Our-Lord. Fearful wonder became terror. He had cussed in front of a picture of Jesus. He would be damned. He would be in Hell with the sinners. The face of Christ had been in the picture all along. All along.

Now, kneeling in the sun and watching his son playing in the shadow of the hotel, he knew it was all true. The hotel wanted Danny, maybe all of them but Danny for sure [. . .] He no longer knew which side he was on, or how things should come out¹⁰⁹.

Comme les paroissiens de Jonathan Edwards, Jack se rend compte à quel point son salut ne tient qu'à un fil. La présence de Jésus, tout comme la présence maléfique de cette force indéfinie qui anime The Overlook, est d'abord mise en doute, puis rendue aussi réelle que terrifiante ("*[It] had been there all along. All along*")¹¹⁰. Jack n'est sûr que de sa propre ambivalence face à un avenir incertain, hanté par son passé et par le mal qui rôde derrière les fenêtres de l'hôtel.

¹⁰⁹ Stephen King, *The Shining*. New York : Signet, 1977, p. 280-281.

¹¹⁰ *Idem*.

L'insignifiance de Jack et de sa famille est soulignée par le cadre naturel qui les entoure : les montagnes vertigineuses du Colorado, mises en avant par Stanley Kubrick dès la première scène de son adaptation de *The Shining*. La famille Torrance est aux prises avec deux *loci horribili* : d'un côté, l'hôtel maléfique, et de l'autre, la *wilderness*. Cette dernière, comme on l'a vu, joue un rôle déterminant dans la construction du grotesque américain.

4) Le grotesque et la wilderness

Dès les premiers écrits de colons puritains comme William Bradford et Cotton Mather, l'identité littéraire coloniale, puis étatsunienne, est marquée par la présence physique du grotesque à travers l'environnement naturel du Nouveau Monde. Comme le remarquent Mary McAleer Balkun et Bernard Terramorsi, déjà cités, les visions cauchemardesques de la *wilderness* et de ses habitants que décrivent les pères fondateurs, sont teintées d'un mélange paradoxal de fascination et de répulsion caractéristique du grotesque. Balkun souligne la peur et l'horreur qu'éprouvèrent les premiers colons ("*fear and horror of those early settlers*")¹¹¹ face à leur "nouvelle Eden", citant la description par William Bradford (1620) de leur arrivée dans le Nouveau Monde :

[W]hat could they see but a hideous and desolate wilderness, full of wild beasts and wild men — and what multitudes there might be of them they knew not [...] which way soever they turned their eyes (save upward to the heavens) they could have little solace or content in respect of any outward objects. [...] For summer being done, all things stand upon them with a weatherbeaten face, and the whole country, full of woods and thickets, represented a wild and savage hue. If they looked behind them, there was the mighty ocean which they passed and which was now a main bar and gulf to separate them from all the civil parts of the world¹¹².

Entourés d'une forêt dont la partie visible est hideuse et terrifiante et la partie invisible encore plus inquiétante, les premiers colons font part dans leurs écrits de leur sentiment de malaise en empruntant au mode grotesque : frontières indécises entre l'humain et l'animal, paysages grouillants de l'insaisissable, sentiment de séparation, d'aliénation. Entre l'océan infranchissable et l'immensité de la forêt,

¹¹¹ Balkun, p. 824

¹¹² William Bradford, *Of Plymouth Plantation. Early American Writings*. Carla Mulford, Angela Vietto and Amy E. Winans, Éds. New York : Oxford UP, 2002, p. 228-9, cité dans Balkun, p. 824.

Bradford et ses compagnons sont bien conscients de "leur totale et parfois monstrueuse *insignifiance*"¹¹³ ; leur foi ne suffit pas à chasser le profond malaise que leur inspire cette terre à la fois familière et méconnaissable.

La *wilderness* représente ici un lieu étrange et déroutant qui rappelle le monde grotesque selon Kayser : "We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world. [. . .] We are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd"¹¹⁴. Sauvage, secrète, la *wilderness* est aussi incompréhensible. Elle ignore les limites, n'obéit à aucune règle, refuse de se plier aux métaphores bibliques au moyen desquelles les premiers américains essaient de la dire, étant à la fois enfer et paradis terrestre. Terramorsi la décrit comme un lieu physique et imaginaire, élément clef du "mauvais rêve américain" : "L'imaginaire américain s'articule sur cette tension [. . .] fondamentale entre le jardin et le désert, la Terre Promise et le *no man's land*, le lieu et les écarts (les *frontiers*)"¹¹⁵. La *wilderness* demeure donc un espace entre-deux, à la fois réel et fantasmé.

Cette *wilderness* sauvage sert aussi à réveiller et à refléter la nature sauvage des protagonistes. Plus d'un siècle avant qu'Ed Gentry affronte les dangers du Cahulawassee dans *Deliverance*, Edgar Huntly, protagoniste éponyme du roman de Charles Brockden Brown, doit réagir physiquement, voire brutalement, à l'environnement qui l'entoure. Pour Amfreville, le va-et-vient de la "nature sauvage" (et de l'homme et de l'environnement) est au cœur de l'œuvre de Brown :

Les aventures d'Edgar, égaré dans les cavernes du Norwalk — un gouffre vertigineux, qui sépare les fermes des colons de la nature inconquise — l'amènent entre autres épisodes significatifs, à lutter mains nues contre un couguar, à se repaître de la chair crue et encore fumante de l'animal, à tuer une demi-douzaine d'Indiens avec une férocité qui égale au moins celle qu'il leur prête¹¹⁶.

Physiquement suspendu (ou plutôt enfoui) entre la civilisation et la nature, Edgar Huntly découvre non seulement qu'il porte en lui cette nature sauvage, mais aussi

¹¹³ Lévy, p. 163. Ses italiques.

¹¹⁴ Kayser, p. 184-5.

¹¹⁵ Terramorsi, p. 19.

¹¹⁶ Amfreville, p. 30

qu'il ne peut espérer survivre que grâce à elle — révélation qui se répétera dans le cas d'un autre Ed, le protagoniste de *Deliverance*. Dans les deux cas, c'est la *wilderness* qui nécessite — et permet — cette transformation. Ancrée dans l'espace physique et temporel étatsunien, cette littérature de la *wilderness* est donc marquée par une énergie à la fois ambivalente et physique. Dans cet espace liminal, "à la lisière" de la *wilderness* et du *settlement* qui a donné naissance à la littérature grotesque américaine, les notions de frontière et de transgression sont omniprésentes.

5) Frontière(s), transgression et masculinité

Dès l'arrivée des premiers colons sur le sol américain, une relation contradictoire s'instaure entre l'exploration des frontières et la transgression de certaines règles du monde civilisé. Le désir de conquête, de mouvement se dédouble d'un sentiment de responsabilité envers la nouvelle Jérusalem. Pierre-Yves Pétillon souligne ce "tiraillement" entre transgression et construction :

Il y a un certain tiraillement entre ce que l'imaginaire puritain investit dans la communauté close et l'appel, à l'Ouest, des terres vacantes [. . .] Pendant tout le XVII^e siècle et contrairement à l'idée qu'on pourrait se faire d'une Amérique privilégiant dès l'origine la mobilité dans l'espace et l'absence des racines, les pasteurs n'ont cessé de voir dans la fugue vers "les frontières" une trahison de la mission originelle de la plantation [. . .] ; sortir de l'enclos, c'est trahir le contrat de la communauté close et compacte, sortir aussi de l'enclave de la parole du Seigneur¹¹⁷.

Le franchissement des frontières est également trahison de l'alliance (en anglais, *covenant*) entre l'homme et Dieu. Dans un passage qui mêle peur et fascination, Cotton Mather met en garde ses ouailles contre les pouvoirs séducteurs de la transgression :

Do our Old people, any of them Go Out from the Institutions of God, Swarming into New Settlements, where they and their Untaught Families are like to Perish for Lack of Vision? They that have done so, heretofore, have to their Cost found, that they were got unto the Wrong side of the Hedge, in their doing so. Think, here Should this be done any more? We read of Balaam, in Num. 22,23. He was to his Damage, driven to the Wall, when he would needs make an unlawful Salley forth after the Gain of this World. . . . Why, when men, for

¹¹⁷ Pierre-Yves Pétillon, *L'Europe aux anciens parapets*. Paris : Seuil, 1986, p. 40.

the Sake of Earthly Gain, would be going out into the Warm Sun, they drive Through the Wall ¹¹⁸ ?

Le désir de s'enfuir, de passer "du mauvais côté de la haie" se dédouble donc d'un sentiment de culpabilité, car on ne reste pas à sa place. Franchir la frontière, c'est se défaire de la structure hiérarchique du *settlement*.

La fuite vers la frontière fait partie intégrante de la littérature américaine. Rip Van Winkle se perd dans les bois des Catskills, Edgar Huntly quitte la maison et se trouve en territoire indien, Huck Finn descend la Mississippi avec l'esclave fugitif Jim, Hazel Motes part vers une ville inconnue ("*Going to do some things I never have done before*"¹¹⁹), Joe Buck¹²⁰ traverse le pays à la conquête de la Grosse Pomme, puis, suite à son échec, s'enfuit vers la Floride et ses promesses de soleil et d'espaces verts.

Pour Michael Kimmel, ce désir de fuite, de dépasser les frontières serait lié à une certaine idée de la masculinité américaine. Il remarque que des auteurs comme Charles Brockden Brown et Washington Irving opposent la nature virile des paysages américains à une Europe décadente et efféminée¹²¹, et note que le cowboy, figure emblématique de la masculinité américaine, est avant tout un conquérant voué à l'errance :

As a mythic creation the cowboy was fierce and brave, willing to venture into unknown territory, a "negligent, irrepressible wilderness," and tame it for women, children, and emasculated civilized men. As soon as the environment has been subdued, he must move on, unconstrained by the demands of civilized life, unhampered by clinging women and whining children and uncaring bosses and managers¹²².

Comme le cowboy, le protagoniste masculin associe mouvement et vie. Pour lui, rester en place semble impliquer un enlèvement dans une civilisation étouffante, voire mortifère. Randle McMurphy, Hazel Motes et les habitants de Winesburg

¹¹⁸ Cotton Mather, "Wonderful Passages which have Occurred, First in the Protections and then in the Afflictions of New England." (1694). Cité dans Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1920. p. 64.

¹¹⁹ *Wise Blood*, p. 5.

¹²⁰ Le bien nommé Joe Buck est le protagoniste de *Midnight Cowboy* qui quitte son Texas natal afin de séduire les New-Yorkaises.

¹²¹ Kimmel (2006), p. 15.

¹²² *Ibid.*, p. 100.

souffrent de leur désir bafoué de s'enfuir vers d'autres horizons. Dans le cas de Motes et de McMurphy, ne pas franchir la frontière s'avère fatal.

L'espace grotesque ne se trouve ni d'un côté de la frontière, ni de l'autre, mais plutôt dans l'espace liminal entre les deux. Geoffrey Harpham lie cette liminalité à une incohérence dynamique et instable :

[W]e could say that, although the grotesque is more comfortable in hell than in heaven, its true home is in the space between, in which perfectly formed shapes metamorphose into demons. This mid-region is dynamic and unpredictable, a scene of transformation or metamorphosis.

Within the gap of ambivalence or ambiguity, energy is confused, incoherent¹²³.

L'espace grotesque, "*dynamic and unpredictable*", peut donc créer un certain sentiment de malaise lié à la perméabilité, la vulnérabilité de cet espace liminaire.

6) Contamination¹²⁴ et perméabilité grotesques

La peur de la contamination par des menaces venues des deux côtés de la frontière fait partie des préoccupations des puritains, qui entendent justement rester "purs", intacts. Cotton Mather, auteur de la *Magnalia Christi Americana*¹²⁵, est au cœur de cette question de contamination physique et spirituelle. Rapporteur des faits au moment du procès des sorcières de Salem, Mather voit le fléau de la sorcellerie comme une attaque diabolique contre le peuple élu. Il se concentre sur les manifestations physiques d'une contamination par le Démon :

An army of devils is horribly broke in upon the place which is the center, and after a sort, the firstborn of our English settlements: and the houses of the

¹²³ Harpham (1982), p. 8.

¹²⁴ Les acceptions du mot "contamination" dépassent les notions biologiques qui y sont associées. Le *Petit Robert I* (p. 377) définit "contamination" comme suit : 1° Souillure résultant d'un contact impur. (Fin XIX^e) *Mod.* Envahissement (d'un objet, d'une surface, d'un milieu) par des micro-organismes pouvant causer une infection* lorsqu'en pénétrant dans un organisme vivant, ils s'y multiplient et provoquent des troubles (V. **contage, contagion**), par des polluants. *Contamination de l'eau d'une rivière.* V. **Pollution**. — Présence anormale d'une substance radioactive dans un milieu. 2° *Fig.* Souillure morale. 3° (1906). *Ling.* V **Analogie**. *Contamination d'un mot par un autre.* *ANT. Purification.*

¹²⁵ Dans cet ouvrage, publié en 1702, Mather entreprend de raconter l'histoire ecclésiastique de la Nouvelle Angleterre de 1620 à 1698.

Voir : <http://www.archive.org/details/magnaliachristia00math> Consulté le 19/11/2010.

good people there are filled with doleful shrieks of their children and servants, tormented by invisible hands, [...] infected and infested by these demons¹²⁶.

La Cité sur la Colline s'avère vulnérable, capable d'être infectée. Mather compare la vague de sorcellerie aux pestes bibliques qui s'abattent sur l'Égypte¹²⁷, et raconte en détail les souffrances physiques des victimes d'une façon qui n'est pas sans évoquer le mode grotesque. Au procès de Martha Carrier, que Mather qualifie de "*rampant hag*"¹²⁸, il est question de paralysie, d'étouffements, d'innombrables vaches égarées ou mortes et de plaies qui refusent de guérir : dans un cas particulier, le médecin a dû extraire de l'une d'elles des quantités prodigieuses de pus, ("*several gallons of corruption*")¹²⁹. Si la liste des afflictions paraît risible, le traitement prescrit l'est beaucoup moins. Aux alentours de Salem, dix-neuf personnes seront pendues et un homme sera écrasé à mort par des pierres, afin d'éviter la propagation de la sorcellerie¹³⁰.

Vulnérables aux attaques du Diable, les habitants du *settlement* craignent aussi la contamination par le contact avec les "sauvages". De nombreux récits de captivité ("*(un)redeemed captive narratives*") racontent la lutte des puritains et puritaines capturés contre la "barbarie" de leurs ravisseurs indiens¹³¹. Dans le passage suivant, John Williams témoigne de sa résistance, lors de sa capture, contre un triple "démon", un chef indien converti au catholicisme par des Français de Québec :

My master took hold of my hand to force me to cross myself, but I struggled with him and would not suffer him to guide my hand; upon this he pulled off a crucifix from his own neck and bade me kiss it, but I refused once again. He told me he would dash out my brains with his hatchet if I refused. I told him I should sooner choose death than to sin against God; then he ran and caught up his hatchet and acted as though he would have dashed out my brains. Seeing I

¹²⁶ Cotton Mather, *The Wonders of the Invisible World* (1693). Dans *Heath Anthology of American Literature*, Vol.1. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994, p. 421-422.

¹²⁷ Voir le Livre de L'Exode, chapitres 5-12. La dernière des dix pestes, celle de la mort des premiers-nés, ravage l'Égypte et pousse Pharaon à libérer les Israélites.

¹²⁸ Mather (1693), p. 425.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 423

¹³⁰ Arthur Miller base sa pièce célèbre, *The Crucible* (1953) sur les événements à Salem. Raymond Rouleau réalise une première adaptation filmique en français en 1957 (avec un scénario par Jean-Paul Sartre) ; George Segal fait une adaptation pour la télévision en 1967. Plus récemment, en 1996, Nicholas Hytner adapte la pièce à nouveau, avec Daniel-Day-Lewis et Winona Ryder dans les rôles principaux.

¹³¹ Voir à ce propos John Putnam Demos, *The Unredeemed Captive: A Family Story from Early America*. New York : Vintage, 1995.

was not moved, he threw down his hatchet, saying he would first bite off all my nails if I still refused; I gave him my hand and told him I was ready to suffer. He set his teeth in my thumb-nails and gave a grip with his teeth, and then said, "No good minister, no love God, as bad as the devil," and so left off¹³².

Cette lutte violente contre la contamination spirituelle frappe par sa nature physique : Williams arrache sa main de celle de l'agresseur afin d'éviter de faire le signe de la croix et refuse de mettre ses lèvres sur le crucifix, sous la menace de voir sa tête éclater comme une citrouille¹³³. L'Indien menace de lui arracher les ongles avec les dents, et va jusqu'à lui mordre les pouces avant d'y renoncer. Tout au long de cette scène horriblement comique, Williams est "préservé" par sa foi. On assiste ici à un double renversement quasi-carnavalesque : le patriarche puritain devient victime, le sauvage devient le représentant du Vieux Monde par le biais du catholicisme. La tentative de conversion et la barbarie anthropophage se mélangent, tandis que le langage primitif de l'Indien souligne son altérité et indique une créature grotesque et monstrueuse.

Dans son propre "récit de captivité", Ken Kesey décrit avec malice une scène analogue : la confrontation entre Big George, un vieux Suédois hanté par le spectre de la souillure, et Washington, un aide-soignant noir qui cherche à provoquer McMurphy en s'en prenant au vieil homme. Ici aussi, humour et horreur s'entremêlent. Comme Williams, Big George est prêt à tout afin d'éviter la contamination aux mains (et des mains) de son ravisseur :

George never used soap when he showered. He wouldn't even let somebody hand him a towel to dry himself with. The black boys on the evening shift who supervised the usual Tuesday and Thursday evening showers had learned it was easier to leave it go like this, and they didn't force him to do any different. This was the way it had been for a long time. [. . .] But now everybody knew — even George, leaning backward, shaking his head covering himself with big oakleaf hands — that this black boy, with his nose busted and his insides soured and his two buddies standing behind him watching to see what he would do, couldn't afford to pass up the chance.

"Ahh, bend you head down here Geo'ge. . . ." [. . .]

¹³² John Williams, *The Redeemed Captive Returning to Zion. A Faithful History of Remarkable Occurrences in the Captivity and Deliverance of Mr. John Williams, Minister of the Gospel* (1774). Dans *Heath Anthology of American Literature*, Vol.1. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994, p. 448.

¹³³ Faire le signe de la croix sur le corps fait partie du rite catholique mais ne fait pas partie des pratiques protestantes. Au crucifix surmonté d'un Jésus agonisant, les protestants préfèrent la croix seule, symbole de la résurrection.

George looked at the drain a second, as if it were speaking to him. He watched it gurgle and choke. He looked back at the tube in the black hand before him, slow mucus running out of the little hole at the top of the tube down over the pig-iron knuckles. The black boy moved the tube forward a few inches, and George listed farther back, shaking his head.

"No — none of that stoof."

"You gonna have to do it, Rub-a-dub," the black boy said, sounding almost sorry. "You gonna *have* to." We can't have the place crawlin' with *bugs* now, can we? For all I know you got bugs on you a good inch *deep*!" [...]

"No bugs!" George said. [...]

"Geo'ge, I'm tellin' you: bend down! You either bend down and take this stuff — or I lay my *hand* on you! He held it up again; it was big and black as a swamp. "Put this black! filthy! stinkin'! hand all over you!"

"No hand!" George said, and lifted a fist above his head as if he would crush the slate skull to bits, splatter cogs and nuts and bolts all over the floor. But the black boy just ran the tube up against George's belly-button and squeezed, and George doubled over with a suck of air. [...]

"No! No!"¹³⁴

Comme dans le récit de Williams, le maître barbare est le représentant d'une autorité supérieure, ici celle de l'asile psychiatrique. La peau noire de Washington, signe d'altérité, devient également signe de souillure ("*this black! filthy! stinkin'! hand*") et de réification ("*the slate skull, cogs and nuts and bolts*"). Néanmoins, alors que dans le calvaire de Williams, où la menace proférée est celle du cannibalisme et/ou de la mort, la contamination prend ici un caractère plus sexuellement explicite, celui du viol. Cette pénétration forcée du corps masculin est à la fois acte démasculinisant et source de contamination : George est nu, presque adamique : il se couvre avec des mains en forme de feuille non pas de figuier mais de chêne ("*oakleaf hands*") ; Washington tient à la main un tube au bout duquel suinte un liquide muqueux, et ordonne à George de se pencher afin de le recevoir par voie anale ("*bend down and take this stuff*"). Comme pour Williams, il s'agit ici d'une contamination à plusieurs niveaux, car au regard schizophrène du narrateur, la tête de Washington est remplie de mécanismes électroniques, signes de son appartenance à la *combine*¹³⁵, vaste machine tentaculaire qui gère le comportement de tous les habitants de l'asile.

Les liens entre contamination et grotesque ne se résument ni à une série de confrontations entre corps distincts et opposés, ni à une lutte entre l'âme des

¹³⁴ Kesey, p. 228-229.

¹³⁵ En anglais, *combine* signifie "moissonneuse-batteuse". Kesey se sert de cette image agricole pour décrire le broyage normalisant des forces hégémoniques de la société américaine.

hommes et les forces démoniaques. Pour Geoffrey Harpham, il s'agit surtout d'un échange, d'un flux continu qui brouille toute séparation entre contaminant et contaminé :

This sense of flowing-into is a consistent quality of the grotesque, in which not only identities, but codes, systems, and distinctions of any kind are thrown together with no dominant principle that would enable us to determine what the entity is by itself, what is properly the inside and what the invader outside¹³⁶.

La contamination grotesque serait donc une sorte de transmission-transformation perpétuelle qui résiste à la catégorisation et à la hiérarchisation. Cette contamination met en question les normes masculines, basées, elles, sur la notion de catégorisation et de frontières — séparation donc du *settlement* et de la *wilderness*. La contamination fait ainsi écho à la vision bakhtinienne du corps comme un lieu ouvert et irrésolu¹³⁷. Ce lieu est particulièrement intéressant dans le contexte de la littérature américaine.

B. Le grotesque américain : corps et espace

L'irrésolution des personnages grotesques décrite par Lévy¹³⁸ est vue sous un autre angle par l'auteure et critique américaine, Joyce Carol Oates dans son essai, "Reflections on the Grotesque" :

Is a ghost story inevitably of the genre of the grotesque? —no. Victorian ghost stories, on the whole, are too "nice"— too ladylike, whatever the sex of the writer. [. . .] The grotesque is the hideous animal-men of H.G. Wells's *The Island of Doctor Moreau*, or the taboo-images of the most inspired filmmaker of the grotesque of our time, David Cronenberg (*The Fly*, *The Brood*, *Dead Ringers*, *Naked Lunch*) — that is, the grotesque always possesses a blunt physicality that no amount of epistemological exegesis can exorcise. One might define it, in fact, as the very antithesis of *nice*¹³⁹.

Oates voit donc dans le grotesque une résistance à l'interprétation et à l'explication liée à une physicalité brute, par opposition à la décadence et au raffinement des

¹³⁶ Harpham (1982), p. 106 .

¹³⁷ Bakhtine (1970), p. 35, 41.

¹³⁸ Lévy, p. 161.

¹³⁹ Joyce Carol Oates, "Reflections on the Grotesque." Afterword, *Haunted: Tales of the Grotesque*. New York : Dutton, 1994. Vu sur le web à <http://jco.usfca.edu/grotesque.html> Consulté le 27/02/2009.

histoires fantastiques victoriennes ("*Victorian ghost stories*"). Elle semble aussi faire une distinction entre la féminité (*too "nice" — too ladylike*) de ces dernières et la masculinité — si l'on peut associer "*blunt physicality*" et masculinité — propre au grotesque.

Les liens entre masculinité et grotesque ne sont bien sûr pas exclusifs (tout le travail de Barbara Creed¹⁴⁰ sur le monstrueux-féminin et celui de Julia Kristeva¹⁴¹ sur l'abject l'attestent) et il sera question de cet aspect du grotesque dans notre troisième partie, mais il est intéressant de noter, dès à présent, à quel point les notions de physicalité grotesque et celles de genre (*gender*) sont imbriquées.

1) Physicalité et grotesque : corps et espace

Dans la littérature américaine, la "physicalité brute" du grotesque se manifeste de plusieurs façons. Tout d'abord, elle est corporelle. Comme nous l'avons déjà vu avec *Edgar Huntly*, confronté à la *wilderness*, le protagoniste voit sa nature animale et sauvage se réveiller en lui afin de combattre les menaces venues de cette même *wilderness*. On retrouve notamment ce lien entre la *wilderness* et une physicalité brute dans dans un des ouvrages de notre corpus, *Deliverance*. Dans le livre de Dickey, le citadin Ed Gentry doit traquer et tuer son agresseur, un *redneck* répugnant qui cherche à venger la mort de son partenaire violeur. Ed vit cette expérience comme une sorte de possession par la *wilderness* :

I took the knife in my fist. What? Anything. This, also, was not going to be seen. It is not ever going to be known; you can do what you want to; nothing is too terrible. I can cut off the genitals he was going to use on me. Or I can cut off his head, looking straight into his open eyes. Or I can eat him. I can do anything I have a wish to do, and I waited carefully for some wish to come; I would do what it said.

It did not come, but the ultimate horror circled me and played over the knife. I began to sing. It was a current popular favorite, a folk-rock tune. I finished, and was withdrawn from. I straightened as well as I could¹⁴².

¹⁴⁰ Voir Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London : Routledge, 1993.

¹⁴¹ Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.

¹⁴² James Dickey, *Deliverance*. New York : Dell, 1970, p. 170.

Momentanément sans repères, envahi par des pulsions physiques et animales, Ed hésite entre sauvagerie et civilisation. L'expression "*I was withdrawn from*" souligne la nature corporelle, et même sexuelle, de cette possession.

Cet échange physique entre personnage et *wilderness* ne se limite pas aux forêts, rivières et montagnes d'une Amérique sauvage. Le protagoniste masculin affronte aussi la jungle urbaine. Dans *Midnight Cowboy*, autre roman de notre corpus, Joe Buck vient de son Texas natal et cherche à conquérir New-York (et les New-yorkaises) par sa puissance sexuelle. Peu doué, rendu faible par sa naïveté et par sa gentillesse, il sera victime d'arnaques de toutes sortes. Pour sortir de cette *wilderness* urbaine il doit adopter les pratiques cruelles des autochtones : désespéré, il roue de coups un vieux touriste homosexuel (qui prend plaisir à être châtié pour son "péché") avant de lui voler son argent et de s'enfuir en Floride :

Joe struck him again, this time harder and with a closed fist.

Locke cried out, and then he said, "I deserved that! Oh yes, I did, I deserved it!" His moaning continued again, but this time in a much higher key than before. [...] "I brought this upon myself!" he said. "You should hit me again! My thoughts, all evening my thoughts have been disgusting, hideous. Is this blood on my face?" He tasted the blood that was coming from his nose. "I'm bleeding! Oh, thank God, I'm bleeding! I deserve to bleed!"

"Turn loose that fucking table." Joe had begun to sense that he was coping with something more than a man protecting his money. There was in Locke's refusal to let go a kind of glee, almost fervor. His eyes were shining, his mouth and teeth were clenched in a stupid, smiling position, giving him the look of a fat, crazy fish [...]

Joe began to feel sick. It began to seem to him that the positions were reversed, as if Locke held the weapon and Joe were being threatened by it; that if further violence were to take place, it would clearly not be against himself, but upon the body of Locke¹⁴³.

Qu'il s'agisse d'Indiens barbares, de *hillbillies* dégénérés ou de clients masochistes, le protagoniste masculin doit affronter et dompter l'Autre par la force physique. Ce faisant, il devient (brièvement) le double de ce qu'il cherche à anéantir. Le trope du double grotesque, très présent dans la littérature américaine, brouille les frontières entre le sujet et l'Autre sur le plan spirituel et corporel.

La primauté du corps et de la corporalité est au cœur de l'analyse bakhtinienne du grotesque. Le corps devient l'espace transgressif et irrésolu par excellence, brouillant les frontières entre soi et l'Autre, entre la vie et la mort :

¹⁴³ James Leo Herlihy, *Midnight Cowboy*. New York : Dell, 1965, p. 175.

[L]e corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé, ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui où en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. [. . .] Rien n'est tout prêt, c'est inachèvement même. Telle est précisément la conception grotesque du corps¹⁴⁴.

Le corps grotesque n'est pas lisse ou fermé. Il perturbe par son indétermination, son "inachèvement", et met en question les normes établies. Souvent difforme, le corps grotesque résiste à l'interprétation.

Dans les champs de bataille d'Ambrose Bierce, écrivain profondément marqué par la barbarie de la Guerre de Sécession, cette indétermination corporelle se manifestait déjà par les corps déchiquetés et déliquescents des soldats qui peuplent ses nouvelles. Selon Christophe Chambost, l'inachèvement du corps devient, chez Bierce, le contraire d'une source de régénération bakhtinienne :

Le cadavre marque la fin des limites corporelles et sa prolifération dans les histoires d'Ambrose Bierce entraîne la dissolution de l'être humain, dissolution matérialisée par les eaux noires des bourbiers de "One Kind of Officer", où les chairs se décomposent et dissolvent le moral des troupes. L'étalage obscène des viscères dans "The Coup de Grâce" et "George Thurston" crée un profond sentiment de répulsion [. . .]. C'est ce "malaise de substance" qui souligne la menace de désagrégation et qui empêche toute récupération positive de la mort chez Ambrose Bierce¹⁴⁵.

Ces descriptions bierciennes du corps troublent par leur attention aux moindres détails répugnants, qu'il s'agisse de la mandibule manquante d'un soldat rampant dans la boue, ou du crâne explosé d'une jeune femme gisante par terre. L'horreur abjecte de la guerre est racontée de manière clinique :

[He] turned upon him a face that lacked a lower jaw —from the upper teeth to the throat there was a giant red gap fringed with hanging shreds of flesh and splinters of bone. The unnatural prominence of nose, the absence of chin, the fierce eyes, gave this man the appearance of a great bird of prey crimsoned in throat and breast by its quarry¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris : Gallimard, 1970, p. 35.

¹⁴⁵ Christophe Chambost, "Le monstrueux dans les *Civil War Tales* d'Ambrose Bierce. *Annales du monde anglophone: écritures nord-américaines : variations sur le thème de l'étrangeté*. 1er semestre 2000, n° 11, p. 17-18.

¹⁴⁶ *Chickamauga*, 664-5. Cité dans Chambost, p. 16-17.

Le corps inachevé devient ici corps fragmenté, désacralisé, rendu méconnaissable par l'excès des descriptions visuelles. L'œil vitreux et disproportionné de la victime dans *The Tell-Tale Heart* de Poe, la "vieille silhouette contrefaite" de Chillingworth dans *The Scarlet Letter*, le nain bossu, Lymon Williams, chez Carson McCullers, Popeye, le violeur impuissant chez Faulkner, Ratso Rizzo, l'escroc boîteux et tuberculeux de *Midnight Cowboy* ou les patients abjects de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* — débordant, distordu et dérangeant, le corps difforme fait partie intégrante de la littérature étasunienne.

La matérialité et l'hybridité du mode grotesque servent à l'ancrer dans un monde physique, réel. Cependant, Balkun estime que la physicalité du grotesque américain va au-delà du corporel :

From the start, what distinguished the American grotesque was an emphasis on the physical world, not just the body but the landscape in which that body moved. Whereas in earlier texts the grotesque took the form of bizarre plants, animals, and native residents, in modern texts it is frequently associated with a specific region and its residents, each group influenced by a particular history, culture, and setting¹⁴⁷.

Personnages et paysages fusionnent. Par exemple, dans *Deliverance*, Ed rend explicite ce lien entre corps et espace quand il lie l'atmosphère malsaine du Sud profond à la maladie et à la difformité physique :

There is always something wrong with people in the country, I thought. In the comparatively few times I had ever been in the rural South I had been struck by the number of missing fingers. [. . .] You'd think farming was a healthy life, with fresh air and fresh food and plenty of exercise, but I never saw a farmer who didn't have something wrong with him, and most of the time something obviously wrong; I never saw one who was physically powerful, either. [. . .] I wanted none of it. [. . .] But I was there, and there was no way for me to escape, except by water, from the country of nine-fingered people¹⁴⁸.

L'étiollement de la région s'exprime par une faiblesse et une fragmentation physique du "pays des gens à neuf doigts".

Si les châteaux et abbayes délabrés de Walpole, de Radcliffe et même de Jane Austen semblent interchangeables, la forêt de Washington Irving, le gouffre

¹⁴⁷ Balkun, p. 833.

¹⁴⁸ Dickey, p. 51-52.

de Brockden Brown et les rives de la Cahulawassee dans *Deliverance* le sont beaucoup moins. La littérature grotesque américaine est une littérature marquée par l'identité régionale.

2) Régions grotesques : une topologie étatsunienne

Paula Uruburu estime que le mode grotesque est particulièrement adapté à la culture américaine car il partage avec elle certaines caractéristiques fondamentales¹⁴⁹ : l'irrésolution, la fracture, l'aliénation, la physicalité. Mais le grotesque du Sud n'est pas celui de la Nouvelle Angleterre, malgré une obsession commune pour la religion et le poids du passé. Les communautés suffocantes et arides du *Midwest*¹⁵⁰ ont peu en commun avec l'excès protéen et luxuriant des *Tall Tales* du Sud Ouest¹⁵¹. Historiquement aussi, chaque région exprime son histoire et ses traumatismes propres à travers le grotesque. Les liens entre malaise masculin et littérature grotesque sont particulièrement forts en Nouvelle Angleterre et dans le Sud.

a. La Nouvelle Angleterre et le grotesque puritain

Berceau de Brockden Brown, Irving, Hawthorne et Melville, la Nouvelle Angleterre fut le premier terreau du grotesque américain. Un sentiment d'isolement et d'enfouissement est omniprésent dans les œuvres des auteurs de cette région. Plus qu'ailleurs, la lutte entre *settlement* et *wilderness* se fait sentir dans un corpus marqué par les premiers pas des puritains, dont l'influence est encore très perceptible dans l'œuvre de maîtres du grotesque plus proches de nous, tels que Shirley Jackson, John Irving ou Stephen King.

Comme nous l'avons déjà remarqué, en Nouvelle Angleterre les vagues successives d'immigrants anglais, hollandais ou allemands apportent avec elles les préoccupations et les superstitions européennes¹⁵². La ferveur révolutionnaire a

¹⁴⁹ Uruburu, p. 2.

¹⁵⁰ Notons à titre d'exemple de ces communautés grotesques, à la fois aliénantes et suffoquantes, le monde de *Winesburg Ohio* (1919) de Sherwood Anderson et la bonhomie étouffante du personnage éponyme dans *Babbitt* (1922) de Sinclair Lewis.

¹⁵¹ Des figures mythiques hypermasculines comme Davy Crockett ou Daniel Boone sont issus de cette tradition.

¹⁵² Voir Guillaud, p. 15.

également laissé des traces profondes dans cette région où ceux qui sont restés fidèles au roi George se trouvaient couverts de bitume brûlant et de plumes, chassés de la ville par des foules déchaînées¹⁵³. Ici, isolement, rigidité puritaine et violence carnavalesque se trouvent au cœur d'une littérature grotesque particulièrement tournée vers les codes (masculins) d'une société en lutte continuelle entre une idéal impossible et une réalité troublante. De ce point de vue, le pays de Hawthorne a beaucoup de choses en commun avec le pays de Faulkner.

b. Le Sud : hanté par l'échec masculin

En effet, Le Sud est, depuis longtemps, reconnu comme une terre particulièrement propice au grotesque. Le rêve (masculin) américain prend également des allures de cauchemar dans ces terres "hantées par le Christ"¹⁵⁴ et par le passé, ce passé que Faulkner définit comme une sorte de revenant : ("*The past is never dead. It's not even past.*"). Dans *The Sound and the Fury*, Faulkner brosse un portrait grotesque d'une masculinité pathologique, obsédée par un passé glorieux et imaginaire et écrasée par l'échec démasculinisant de la Guerre de Sécession. Génétiquement défectueux, suicidaires, et rongés par des désirs incestueux, les frères de la famille Compson incarnent un malaise masculin qui est au cœur de la littérature grotesque du Sud.

William Faulkner, Tennessee Williams, Carson McCullers, et bien sûr Flannery O'Connor témoignent tous de la richesse en matière de grotesque des états situés en-dessous de la ligne Mason-Dixon, cette terre où, selon Ronald Schlieffer, la distinction entre métaphore et réalité s'effondre¹⁵⁵. Dans son célèbre essai, "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction", O'Connor remarque que l'omniprésence des individus hors-normes, des *freaks*, dans la littérature du Sud peut s'expliquer par la capacité de ses habitants à les apercevoir. Elle voit dans le grotesque un moyen de contempler le monde qui l'entoure et de faire apparaître le mystère qui s'y cache :

¹⁵³ Citons à titre d'exemple la nouvelle de Hawthorne, "My Kinsman Major Molineux" (1831).

¹⁵⁴ Flannery O'Connor, "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction." p. 147, déjà cité.

¹⁵⁵ Ronald Schlieffer, "Rural Gothic: The Sublime Rhetoric of Flannery O'Connor." *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Rutherford : Associated University Presses, 1993, p. 180.

Of course, I have found that anything that comes out of the South is going to be called grotesque by the Northern reader, unless it is grotesque, in which case it is going to be called realistic. [...]

In these grotesque works, we find that the writer has made alive some experience which we are not accustomed to observe every day, or which the ordinary man may never experience in his ordinary life. We find that connections which we would expect in the customary kind of realism have been ignored, that there are strange skips and gaps which anyone trying to describe manners and customs would certainly not have left. Yet the characters have an inner coherence, if not always a coherence to their social framework. Their fictional qualities lean away from typical social patterns, toward mystery and the unexpected¹⁵⁶.

Les personnages d'O'Connor révèlent ces connexions inattendues dans des situations inattendues. Ils prennent au mot ce qui leur est dit, et c'est ainsi que, dans *Wise Blood*, Enoch Emory croit avoir trouvé le nouveau Jésus en volant un pygmée momifié dans le musée local, et que dans "Good Country People", Hulga perd son masque de faux cynisme au moment où elle perd sa fausse jambe, volée par un marchand de bibles itinérant. Dans la nouvelle peut-être la plus noire de toute l'œuvre d'O'Connor, "A Good Man is Hard to Find," la grand-mère trouve la grâce divine aux mains d'un tueur en série au moment où il la tue.

Si, comme nous l'avons déjà suggéré, la Nouvelle Angleterre et le Sud partagent une obsession pour la religion chrétienne, cette présence religieuse se manifeste de manière totalement différente dans les deux régions. Les personnages de Hawthorne et de Melville vivent sous la terreur d'une rencontre avec le Diable ; nous avons noté que dans la littérature grotesque du Sud, c'est le Christ qui les hante.

Susan Donaldson et Anne Goodwyn Jones remarquent que le Sud est surtout "hanté" par les relations complexes et hiérarchiques entre la société et le corps :

Surely no bodies ever appeared more haunted by society. From the body of the white southern lady, praised for the absence of desire, to the body of the black lynching victim, accused of excessive desire, southern sexuality has long been haunted by stories designating hierarchical relationships among race, class and gender [...] through cultural texts¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Flannery O'Connor, "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction." p. 147. Cité en partie dans Balkun, p. 838.

¹⁵⁷ Susan V Donaldson et Anne Goodwyn Jones, *Haunted Bodies: Rethinking the South through Gender*. Charlottesville : The University Press of Virginia, 1997, p. 1.

Face à de telles barrières, tout désir corporel devient grotesque. Nécrophilie, auto-mutilation, inceste, viol : les pages de la littérature grotesque du Sud grouillent d'excès corporels et de transgressions. Après le traumatisme de la Guerre de Sécession, les codes de société, de race et de *gender* sont brouillés, laissant place à un Sud indéterminé et ambivalent.

Depuis ses débuts, la littérature américaine affiche une volonté de s'affranchir de ses racines européennes et de créer une littérature nouvelle et distincte. Cette littérature est marquée par l'ambiguïté des relations entre civilisation et *wilderness*, entre le rêve américain et la réalité physique d'un pays obsédé par le progrès. Uruburu note ce phénomène : "there is a continuous tradition in American literature which is inextricably tied to its political, social, economic, and theological history. [. . .] the American Grotesque is that tradition which weaves its way through the cracks in our myths both past and present to force us, as Flannery O'Connor says, to 'meet the extremes of our own nature'"¹⁵⁸. Cette littérature grotesque reflète également une identité masculine ambivalente, continuellement mise à l'épreuve par des normes contradictoires liées aux changements du paysage sociopolitique de la jeune nation.

Faisant référence aux corps grotesques et difformes *et* aux paysages particuliers, Mary McAleer Balkun tisse un lien indissociable entre corps, espace, et contexte historique dans la littérature américaine. A cet espace physique et corporel, elle associe un aspect temporel : "The grotesque also emerges 'in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation'¹⁵⁹ [. . .] to draw attention to cultural assumptions and biases, to challenge existing beliefs, and to reveal human shortcomings."¹⁶⁰. Ce dernier point est particulièrement pertinent dans notre exploration de l'articulation entre masculinité et grotesque.

Comme nous avons pu le constater en examinant l'influence de Melville sur Dickey, entre autres, l'impacte intertextuel de cette vision grotesque dans la

¹⁵⁸ Uruburu, p. 2.

¹⁵⁹ Thomson, p. 11.

¹⁶⁰ Balkun, p. 833.

littérature américaine n'est pas négligeable. Dans leur ouvrage sur le théoricien russe, Mikhaïl Bakhtine, Morson et Emerson soulignent l'importance de ce lien intertextuel et réceptionnel :

[T]ext, insofar as it figures in culture, is not a dead thing (although it is partially that) — that is, it is not just writing on parchment or paper, but also an utterance. [. . .] Both author and reader, in other words, are 'located in a real unitary and as yet *incomplete* historical world'¹⁶¹ which is to say, a world that is *unfinalizable*¹⁶².

Auteur et lecteur, texte et contexte reflètent une profonde ambivalence liée à la nature contradictoire de l'identité américaine.

Basé sur les notions mythiques masculines de domination, de conquête et de dépassement des frontières, le rêve américain, comme le souligne Greil Marcus (cité en exergue de ce chapitre), devient source de vulnérabilité, car il constitue la seule base de l'identité américaine. Dans notre prochain chapitre nous verrons comment cette identité masculine vulnérable est mise en question par le biais du grotesque dans le cinéma américain.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 253.

¹⁶² Gary Saul Morson et Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Poetics*. Stanford : Stanford University Press, 1990. p. 427-8 Nos italics.

CHAPITRE II:
MASCULINITÉ ET GROTESQUE DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN

La naissance du cinéma, nous l'avons noté, est contemporaine à la disparition de la Frontière. C'est dire que pour les pionniers du cinéma, dès lors qu'ils s'éloignent des grands centres urbains pour se rendre en Arizona ou en Californie, la Frontière n'était plus qu'un souvenir¹⁶³.

— Jean-Loup Bourget

The often intensely physical nature of the grotesque is logical when one recalls that the term was originally applied to the visual arts. Although the extension of "grotesque" to the verbal arts occurred fairly early, the word has always been applied to the visual rather than the purely verbal. There is nothing abstract about the grotesque¹⁶⁴.

— Philip Thomson

Le cinéma fait son apparition à une époque particulièrement mouvementée de l'histoire des Etats-Unis¹⁶⁵. En 1905, au moment où les premiers *nickelodeons* accueillent des milliers de clients chaque jour, Frederick Taylor développe sa théorie du travail à la chaîne et Henry Ford la met en pratique. Autrefois agricole, l'Amérique devient de plus en plus urbaine, alors que la conquête de la Frontière touche à sa fin. Des millions d'immigrants venus d'Europe, mais aussi du Mexique et de Chine font désormais partie du peuple américain aux côtés des Noirs, devenus hommes libres à la suite d'une guerre civile sanglante. De plus en plus d'Américaines poursuivent des études supérieures et commencent à exiger davantage de droits, y compris le droit de voter. Dans un tel contexte, l'identité masculine blanche est sérieusement secouée.

Le malaise qu'éprouve l'homme du vingtième siècle se transmet à l'écran. Si, comme nous l'avons déjà noté, la masculinité américaine se manifeste à travers la maîtrise de soi, l'exclusion des autres et la fuite vers la frontière¹⁶⁶, de nombreux films, sur le mode grotesque, mettent en évidence la fragilité d'une identité

¹⁶³ Jean-Loup Bourget, *Le cinéma américain 1895-1980*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983, p. 19.

¹⁶⁴ Thomson, p. 57.

¹⁶⁵ Bourget, p. 17-24.

¹⁶⁶ Kimmel (2006), p. 31.

masculine basée sur ces notions kimmeliennes. Nous prendrons comme point de départ une œuvre cinématographique fondatrice et controversée : le premier long métrage américain, *The Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith. Il nous paraît important de montrer que, dès les débuts du cinéma américain, malaise masculin et grotesque sont intimement liés.

A. Masculinité, miscégénéation¹⁶⁷ et grotesque dans *The Birth of a Nation*

Avant d'analyser quelques séquences clefs de *The Birth of a Nation*, une mise en contexte du film et une brève synthèse de l'intrigue s'imposent. Au moment où il décide de se consacrer à *The Birth of a Nation*, David Wark Griffith est déjà un réalisateur célèbre. Il est notamment l'inventeur d'une série de techniques cinématographiques (l'ouverture en iris, le fondu-enchaîné, le gros plan, le fondu au noir et le plan général¹⁶⁸, entre autres) que Jean-Loup Bourget appelle "la syntaxe, la ponctuation, le rythme même du cinéma muet"¹⁶⁹. Natif du Sud et fils d'un ancien soldat confédéré, Griffith tente de présenter l'histoire de la Guerre de Sécession et de la Reconstruction du point de vue des Blancs du Sud. Pour ce faire, il adapte *The Clansman*¹⁷⁰, du romancier et dramaturge raciste Thomas Dixon.

The Birth of a Nation s'inscrit dans un contexte particulier en termes de masculinité blanche américaine : cinquante ans après la fin de la Guerre de

¹⁶⁷ Le choix du terme rare "miscégénéation" (du mot anglais (E.-U.), *miscegenation*) au lieu de "métissage" plus courant en français, est pour nous une façon de conserver les connotations négatives et le contexte historique du mot américain. Dérivé du latin *miscere*, "mélanger" et *genus*, "genre, espèce", il apparaît pour la première fois aux Etats-Unis vers 1862 et fait spécifiquement référence aux relations maritales et/ou sexuelles entre Noirs et Blancs. Il sous-entend que les deux races ne font pas partie de la même espèce et implique une contamination des Blancs par des Noirs ; il est surtout associé aux lois interdisant les relations interraciales votées après 1865. Voir <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/miscegenation?cx=partner-pub0939450753529744%3Av0qd01-tdlq&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8&q=miscegenation&sa=Search#922> Consulté le 19/02/2011.

¹⁶⁸ Bourget, p.27.

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ Ce roman, deuxième tome d'une trilogie sur le Ku Klux Klan, a également été adapté au théâtre par son auteur en 1905.

Sécession, l'homme blanc du Sud cherche toujours à se reconstruire. Kimmel explique cette crise d'identité masculine par un sentiment de perte de contrôle lié à la défaite des Sudistes :

For southern men, defeat meant a kind of gendered humiliation — the southern gentleman was discredited as a "real man." Southern soldiers returned to a barren and broken land of untitled farms, broken machinery, gutted and burned buildings, and a valueless currency. Schools, banks, and businesses were closed, unemployment was high, and inflation was crippling. For the rest of the century and well into the twentieth century, southern manhood would continually attempt to assert itself against debilitating conditions, northern invaders (from carpetbaggers to civil rights workers) and newly freed blacks. [. . .] The combined impact of these processes led many men to feel frightened, cut loose from the traditional moorings of their identities, adrift in some anomic sea. [. . .] Such a large-scale loss of control as a civil war, the new political and social claims of women and freed blacks, and failed attempts at escape all signalled the inadequacy of the various strategies American men had developed upon which to ground a secure sense of themselves as men¹⁷¹.

Kimmel met l'accent sur l'aspect genré¹⁷² de l'humiliation des Blancs à la fin de la guerre. L'homme blanc du Sud se sent émasculé non seulement par sa défaite, mais aussi par son incapacité à rétablir son identité hégémonique une fois la guerre terminée. Face à une situation économique profondément altérée, et à des groupes minoritaires qui ne se conduisent plus comme tels, il perd ses repères. Dans *The Birth of a Nation*, Griffith met en scène ce sentiment de désarroi et cherche à représenter le rétablissement de l'hégémonie masculine blanche à travers la naissance du Ku Klux Klan¹⁷³. Épopée, mélodrame, et film de guerre, *The Birth of a Nation* tente de raconter l'Histoire au travers d'une série de récits liés les uns aux autres.

¹⁷¹ Kimmel (2006), p. 52.

¹⁷² Nous empruntons ce terme, équivalent français de l'anglais "gendered", à Georges-Claude Guilbert. Voir Georges-Claude Guilbert, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La Dictature du genre*. Paris : Editions Autrement, 2004.

¹⁷³ "The Klan was born during the restless days after the Civil War, when time was out of joint in the South and the social order was battered and turned upside down. A secret, nocturnal organization operating during lawless times, the Klan soon turned into a vigilante force. To restore order meant returning the Negro to the field — as long as he didn't do too well there — and the prewar leaders to their former seats of power. Those who felt differently would have to go. And so the masked Klansmen rode out across the land. Where intimidation was insufficient, violence was used. The Klan raided solitary cabins and invaded towns, preferably at night, but in the daytime where necessary". Dans David Chalmers, *Hooded Americanism: The History of the Ku Klux Klan*, 3rd Ed. Durham (NC) : Duke University Press, 1987, p. 2.

L'intrigue est divisée en trois grandes parties : une période idyllique antérieure à la guerre, la guerre elle-même, et la période de la Reconstruction, vues à travers les relations amicales et amoureuses entre deux familles, les Cameron (du Sud) et les Stoneman (du Nord). Contraint par sa santé d'habiter une région plus clémente, Stoneman père, leader des radicaux, se rends chez les Cameron, accompagné par sa fille, Elsie. Sur place, les *carpetbaggers*¹⁷⁴ et les *scalawags*¹⁷⁵ poussent les Noirs à abandonner leur travail dans les champs et à les aider à humilier les dirigeants blancs sudistes. Ceux-ci s'organisent en secret, formant le Ku Klux Klan, une société dédiée à la préservation de l'hégémonie blanche¹⁷⁶, qui vient en masse pour sauver les blancs, victimes des radicaux du Nord. Le film se termine par les retrouvailles des amoureux, la fin de la Reconstruction, et le rétablissement de l'ordre.

Dans *The Birth of a Nation*, le grand danger contre lequel le Ku Klux Klan s'élève est celui de la domination des Blancs par des Noirs. Parmi les différents fils narratifs du film, quatre traitent de manière explicite de cette peur : les machinations de la métisse Lydia auprès de Stoneman, la tentative de viol de Flora Cameron, la poursuite d'Elsie Stoneman par le métis Silas Lynch, et la scène de la ratification d'une loi permettant le mariage entre Blancs et Noirs par le nouveau gouvernement de la Reconstruction. Dans ces quatre passages, les personnages noirs (joués en majorité par des acteurs blancs en *blackface*¹⁷⁷), incarnent les différents stéréotypes noirs de l'époque : "Mammy", "Tom", "Coon", "Mulatto" et "Buck"¹⁷⁸. La déformation, l'exagération et l'hybridation du corps que l'on voit chez

¹⁷⁴ *Carpetbagger* : terme péjoratif qui désigne quelqu'un du Nord qui vient dans le Sud par opportunisme.

¹⁷⁵ *Scalawag* : terme péjoratif dénigrant les Blancs du Sud qui luttent pour la Reconstruction.

¹⁷⁶ Un intertitre, citation du président Woodrow Wilson, explique l'émergence du Klan : "The white man was roused by a mere instinct of self-preservation... until at last there had sprung into existence a great Ku Klux Klan, a veritable empire of the South, to protect the Southern country."

¹⁷⁷ Merriam-Webster définit "blackface" ainsi : "Make up for a conventionalized comic travesty of blacks, as in a minstrel show." (Webster, p. 184). Très populaire aux Etats-Unis à partir des années 1830, le *minstrel* noir était un blanc qui grimaient son visage en noir à l'aide d'une poudre de liège brûlé. Sa bouche entourée de blanc ou de rouge, une perruque de laine crépue sur la tête, et habillé d'un assemblage de haillons et de vêtements formels (chapeau haut-de-forme, etc.), le *minstrel* chantait, dansait, et faisait des blagues, s'appuyant sur la représentation stéréotypée des noirs par les blancs. Voir à ce propos William J. Mahar, *Beyond the Burnt Cork Mask: Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Culture*. Champaign (Ill) : University of Illinois Press, 1999.

¹⁷⁸ Voir à ce propos Donald Noble, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. (4th Ed.) New York : Continuum, 2001.

ces personnages reprennent les notions bakhtiniennes et kayseriennes du corps grotesque¹⁷⁹.

1. *The Birth of a Nation* et le corps grotesque

Gwenhaél Ponnau souligne l'importance de la présence d'un élément reconnaissable au cœur de la distorsion grotesque :

[S]i la réalité quotidienne est l'objet d'une volontaire défiguration, elle doit être cependant toujours reconnaissable : le grotesque déplace, distend, et grossit les lignes, mais ces déformations n'ont de sens que par rapport aux formes qui sont leur support et dont elles se jouent¹⁸⁰.

Ainsi, le corps grotesque ne peut pas être complètement méconnaissable : il faut que le familier perce sous l'étrange. Si l'aspect caricatural du *blackface* met ces personnages à distance, leurs interactions avec les personnages blancs provoquent une réaction ambivalente chez le spectateur.

Cette ambivalence est présente à des degrés divers. Au premier abord, Mammy et Jake, les "esclaves heureux et fidèles" ("*faithful souls*") qui travaillent chez les Cameron paraissent plus comiques qu'inquiétants. D'une ampleur quasi-sphérique, Mammy porte une robe à fleurs qui met en avant sa plénitude ainsi qu'un immense tablier blanc qui témoigne de son rôle de domestique nourricière. La noirceur de son visage varie visiblement par endroits, et, derrière de petites lunettes rondes, ses yeux se plissent et s'écarquillent sans cesse à la manière des *minstrels*.

Mammy, symbole de la place des noirs "fidèles" au sein même de la famille blanche du Sud, est perçue comme non-noire, voire non-femme. Par ses gestes et par ses mots, Mammy s'identifie comme appartenant littéralement aux Cameron, un être asexué qui vit pour les servir. Paradoxalement, le corps gargantuesque de Mammy permet cette déssexualisation aux yeux des spectateurs

Caricaturale, comique, la figure de Mammy est aussi problématique. Esclave, c'est pourtant elle qui protège et nourrit la famille Cameron, et, par extension,

¹⁷⁹ Voir Bakhtine, p. 27-41, 54 ; Kayser, p. 56-58, 76-79.

¹⁸⁰ Gwenhaél Ponnau, "Présentation", *Les Cahiers du Cerli : Fantastique et grotesque* N°3 (Automne 1993), p. 9.

l'aristocratie sudiste blanche. Quand, dans une scène ultérieure, Mammy soustrait les jeunes demoiselles Cameron aux miliciens noirs en écrasant ces derniers sous son poids, sa force physique paraît à la fois comique et dangereuse aux yeux des spectateurs blancs.



The Birth of a Nation : Mammy

Ce double aspect prend une autre signification dans le cas de Jake, l'autre "serviteur fidèle" des Cameron. Figure de "Tom"¹⁸¹, l'homologue masculin de Mammy, Jake affiche une apparence presque clownesque. Son maquillage est tout aussi irréaliste que le grimage irrégulier de Mammy, mais son rôle est bien moins comique. Dans une parodie grotesque de lynchage, Jake est puni par la milice noire pour sa fidélité à ses anciens maîtres blancs. Les miliciens l'attachent à un arbre au grime moyen d'une corde et le frappent violemment à tour de rôle, faisant ainsi écho aux nombreux lynchages pratiqués au dix-neuvième et au début du vingtième siècle et connus des spectateurs contemporains grâce à la photographie¹⁸². Comme

¹⁸¹ L'épithète péjorative "Tom" désigne un Noir servile et obséquieux qui cherche l'approbation des Blancs. Il vient du personnage d'Uncle Tom, esclave fidèle et pieux du célèbre roman de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin* (1852). Voir aussi Bogle, p. 4-7.

¹⁸² Voir à ce propos : *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. An exhibition of the Allen-Littlefield Collection at the New-York Historical Society, 2 West 77th Street, New York, N.Y., March 14, 2000-October 1, 2000. Sponsored by the New-York Historical Society and the

le fait remarquer Amy Louise Wood, de telles images photographiques de corps lynchés font partie d'un héritage culturel et spectaculaire marqué par ses implications raciales et genrées¹⁸³. Le corps à moitié pendu d'un acteur blanc grisé grossièrement en personnage noir provoque un double sentiment de malaise chez le spectateur, malaise basé sur le renversement des codes connus (un Noir lynché par des Noirs et non des Blancs). Entre le corps grotesque et comique de Mammy et la distorsion physique et soigneusement mise en scène du corps de Jake, on assiste à un glissement troublant et ambigu.



***The Birth of a Nation* : lynchage de Jake par d'autres Noirs**

Community Service Society of New York. Website:<http://withoutsanctuary.org/main.html> Consulté le 21/02/2011.

¹⁸³ "With the collapse of Reconstruction, white Southerners sought to reassert their political and cultural dominance through institutionalized oppression, namely Jim Crow laws, and through brutal violence, such as lynching. [...] The practice of lynching increased not only in numbers in the post-Reconstruction period, but also in intensity. Many lynchings were no longer enacted as frenzied renegade outbursts or swift, corporal punishments; rather, they became elaborate, highly ritualized tortures, entailing not only hangings but beatings, mutilations, shootings, and burnings. [...] Most significantly, they became more 'spectacular.' That is, many lynchings were public events, performed and watched by diverse sectors of the white community. They were advertised and publicised; souvenirs were collected and sold. Through the ritualized spectacle of a lynching, *white Southern men enacted and inscribed their ideologies of race and sex onto the bodies of African-American men.*" Dans Amy Louise Wood, "Lynching photography and the 'black beast rapist' in the southern white masculine imagination." Dans Peter Lehman, Ed., *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York : Routledge, 2001, p. 195 (nos italiques).

Par contraste, la représentation de Gus, le "Brutal Black Buck"¹⁸⁴ qui cherche à déflorer Flora Cameron, paraît entièrement dénuée d'ambiguïté. Il rôde autour de la maison des Cameron, longe la barrière de leur jardin et espionne la jeune Flora. Quand elle décide de quitter la sécurité de la maison afin de chercher un peu d'eau, telle un Petit Chaperon Rouge du Sud, il la poursuit et essaie de l'attraper tel le Grand Méchant Loup.

Gus est progressivement animalisé tout au long de la séquence. La scène se déplace des confins de la ville à la forêt sauvage. Peu à peu, Gus ôte différents éléments de son uniforme (la casquette, la veste) et son regard se fait de plus en plus féroce. A la fin de la séquence, sa chemise est à moitié déboutonnée et il a de l'écume aux lèvres¹⁸⁵. Le milicien noir devient un animal enragé que le tout nouveau Ku Klux Klan s'empresse d'abattre. Le Klan existe afin de venger la mort de Flora et, surtout, d'épargner à d'autres jeunes filles en fleur un sort similaire. Ainsi, l'hégémonie masculine blanche est restaurée et la contamination raciale est évitée.

The Birth of a Nation : Gus



¹⁸⁴ Bogle, p. 13-14

¹⁸⁵ Effet produit par l'utilisation de l'eau oxygénée. Voir Karl Brown, *Adventures with D.W. Griffith*, p. 71. Cité dans Stokes, p. 88.

Mais la représentation de Gus n'est pas aussi simple qu'elle ne le paraît. Si Gus incarne explicitement le rôle du méchant ravisseur noir, il ne peut en aucun cas être pris pour un "vrai" Noir¹⁸⁶ par les spectateurs. Ainsi, Gus est clairement identifié comme une représentation du Noir : son *blackface* est un masque qui permet aux spectateurs de voir en lui une altérité monstrueuse mais clairement fictionnelle — le genre de représentation que Gilles Menegaldo qualifie d'"exhibition délibérée de figures spectaculaires"¹⁸⁷. L'aspect grotesque du physique de Gus sert paradoxalement à rassurer le spectateur masculin en même temps qu'il met en scène une source de son malaise.

2. Brouillage des codes de représentation : brouillage des frontières raciales

Dans la scène qui montre la nouvelle chambre des députés à majorité noire, l'effet opposé se produit. L'atmosphère comique et rassurante engendrée par l'usage du *blackface* burlesque s'efface en faveur d'un réalisme grotesque déroutant. A l'ouverture, Griffith montre une salle vide, aux chaises alignées avec une précision toute militaire. Par le biais d'un fondu-enchaîné, l'ordre fait place au chaos des nouveaux députés noirs qui se lèvent, boivent de l'alcool, mettent leurs pieds nus sur les tables et mangent debout à mains nues. Jouée par une distribution mixte d'acteurs blancs maquillés et d'acteurs véritablement noirs, la scène met surtout l'accent sur le spectacle grotesque — voire carnavalesque — de ces nouveaux représentants de la loi. Une série d'intertitres souligne ironiquement le décalage entre la solennité de leurs fonctions et les représentants eux-mêmes. La scène est marquée par une atmosphère de dégradation débordante et burlesque où la hiérarchie habituelle est effectivement renversée. Les acteurs en *blackface*

¹⁸⁶ Roger Ebert suggère qu'en agissant ainsi Griffith cherchait à rassurer ses spectateurs : "His blackface actors tell us more about his attitude toward those characters than black actors ever could have. Consider the fact that the blackface is obvious; the makeup is not as good as it could have been. That makes its own point: Black actors could not have been used in such sexually-charged scenes, even if Griffith had wanted to, because white audiences would not have accepted them. Griffith wanted his audience to notice the blackface." Roger Ebert, *The Birth of a Nation*, 30 mars 2003.

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030330/REVIEWS08/303300301/1023> Consulté le 21/02/2011.

¹⁸⁷ Gilles Menegaldo, "Grotesque mode d'emploi : d'Ambrose Bierce à Graham Swift". *Cahiers du CERLI nouvelle série* N° 3 (automne) 1993, p. 41.

sont particulièrement clownesques : leurs lèvres sont entourées de blanc, leurs cheveux semblent être faits de boules de coton et leurs vêtements (vestes à carreaux, pantalons à grosses rayures, hauts-de-forme) soulignent l'aspect caricatural de ces personnages.

L'atmosphère change au moment où la nouvelle chambre commence à siéger. Après un intertitre annonçant l'adoption d'une loi qui oblige les Blancs à saluer les officiers noirs dans la rue, un intertitre attire l'attention sur "*The helpless white minority*" (les représentants blancs sagement assis sur leur chaise) et sur les "*white visitors in the gallery*" (une fermeture en iris focalisée sur de jeunes femmes blanches). Le plan général suivant montre quatre députés noirs (joué par de véritables acteurs noirs) qui, d'un seul mouvement tournent la tête en direction de la galerie des visiteurs. Aucune trace de l'atmosphère carnavalesque ne persiste dans ce plan fixe, suivi d'un plan général des deux Blanches dans la galerie. Après l'intertitre, "*Passage of a bill providing for the intermarriage between blacks and whites*", on observe les députés noirs à nouveau mais en plan demi-général, un sourire carnassier aux lèvres. En montage rapide la caméra révèle les Blanches qui quittent précipitamment la galerie, bousculées de toutes parts par les visiteurs noirs. La jubilation qui suit le vote paraît primitive, animale, et dangereuse (du point de vue des Blancs) grâce à la mise en scène et au montage alterné des plans précédents.

Cette séquence, seul passage majeur qui mette en scène ensemble de "vrais" et de "faux" noirs, marque un glissement entre deux sortes de grotesque : le grotesque carnavalesque et comique d'une part, et d'autre part le "grotesque de situation" au sens kayserien, marqué par une "transformation insolite et inquiétante d'éléments familiers induisant une perte de repères spatio-temporels, mais aussi un dysfonctionnement des centres perceptifs"¹⁸⁸. Contrairement aux autres scènes représentant le danger des Noirs, surtout pour les femmes blanches, ici le spectateur est confronté non pas à une représentation du Noir, joué par un acteur blanc, mais par de "vrais" Noirs. Les actions de ceux-ci sont minimales : ils ne font que regarder et sourire, et la scène ne dure que trente secondes. Mais le spectateur est bousculé dans ses habitudes spectatoriennes, privé qu'il est de la

¹⁸⁸ Menegaldo (1993), p. 42.

distanciation opérée par le *blackface* des autres scènes. Face à un tel brouillage de codes visuels, le spectateur américain est mis profondément mal à l'aise. A travers ce glissement esthétique, la séquence met en scène les dangers de la mixité (législative) et, pire encore, ceux de la miscégénéation¹⁸⁹.

The Birth of a Nation se construit ainsi autour du malaise créé par le brouillage des frontières raciales. Comme le fait remarquer Richard Dyer, l'instabilité raciale au cœur de *The Birth of a Nation* lie la notion de miscégénéation à celle du délabrement :

All the troubles in the film's world are literally engendered by the historical failure to keep racial categories distinct. The second inter-title after the credits states the case: 'The bringing of the African to America planted the first seed of disunion', a phrasing that, consciously or otherwise, suggests at once a means of production, the spectre of miscegenation, which, within a racist perspective, is entirely the proper focus, for race is nothing if not a notion of sexual reproduction. The explanation for both the war and, as the film shows it, the chaos of reconstruction is returned to the results of the act of miscegenation, the mulattoes¹⁹⁰.

Les "premières graines de désunion" seraient donc le fruit de relations sexuelles entre Blancs et Noir(e)s, une hybridation "illégitime et bâtarde" (pour prendre l'expression de Harpham à propos du grotesque¹⁹¹) qui, selon Griffith et ses contemporains sudistes, n'aurait jamais dû avoir lieu. Ainsi, la miscégénéation rejoint certains éléments du grotesque. Le "chaos de la Reconstruction" cité par Dyer rejoint "l'état d'anarchie" évoqué par Harpham. Dans *The Birth of a Nation*, la

¹⁸⁹ Melvyn Stokes voit dans l'attitude de Griffith vis-à-vis de l'usage d'acteurs "de sang noir" une ambivalence profonde et inavouée par rapport à la miscégénéation : "The decision to have no black actors in major roles in the film would later be one of the many grounds on which Griffith would be criticized. He himself declared that "on careful weighing of every detail concerned, the decision was to have *no black blood* among the principals; it was only in the legislative scene that Negroes were used, and then only as 'extra people.' This was a remarkable statement, both for what it did say and for what it did not. [. . .] Instead of defending his decision not to use black actors in major roles in terms of their unavailability in California, or the expense of bringing them from the East Coast, or his preference for working with the actors from his own company (some or all of which Griffith and his defenders would later argue), it is highly revealing that the director's attempt to explain himself was initially couched in terms of straightforward racism: the desirability of excluding 'black blood.'" (Stokes, p. 87, nos italiques).

¹⁹⁰ Richard Dyer, *The Matter of Images*. London : Routledge, 1993, p. 162.

¹⁹¹ [T]he grotesque, and those who indulge in it, frequently encounter a backlash that takes the form of genealogical abuse, with accusations of illegitimacy, bastardy, or hybridization, terms that indicate structural confusion, reproductive irregularity, or typological incoherence. Genre, genus and genitals are linked in language as in our subconscious. [. . .] Grotesque forms are material analogues or expressions of spiritual corruption or weakness. Their parts are in a state of anarchy, producing an impression of atrocious and inappropriate vitality (Harpham (1982), p. 5-6).

miscégenation donne naissance à une "vitalité atroce et inappropriée"¹⁹² que l'on retrouve dans plusieurs scènes, notamment celles de la foule déchaînée et des deux personnages métis, Lydia Brown et Silas Lynch.

Bien avant la partie du film consacrée à la reconstruction, Griffith met en scène la "vitalité atroce et inappropriée" de la miscégenation à travers le personnage de Lydia Brown, maîtresse "mulâtre" de Stoneman. Interprétée par une actrice blanche (Mary Alden, le visage légèrement assombri par le maquillage), Lydia correspond physiquement au stéréotype de la "mulâtre tragique" et sensuelle. Dans un monde où les rôles sont hyperdéterminés en termes de race et de genre, le comportement de Lydia dérange. Sa liaison avec Stoneman n'a rien



The Birth of a Nation : Lydia

d'anodin : Stoneman, par son pied bot et son crâne chauve et irrité (signe de syphilis), incarne la corruption physique et morale¹⁹³. Dans un intertitre, Griffith

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ D'après le Center for Disease Control (Atlanta, GA) la peau irritée et la perte des cheveux par endroits font partie des symptômes de la syphilis. Voir <http://www.cdc.gov/std/syphilis/STDFact-Syphilis.htm> Consulté le 02/02/213.

va jusqu'à suggérer que c'est la passion de Stoneman pour sa maîtresse mulâtre qui le pousse à dominer le Sud des Blancs : "*The great leader's weakness that is to blight a nation*". Lydia aurait donc une emprise malsaine et sexuelle sur son maître, une emprise qui subvertit la domination raciale et genrée de la masculinité blanche.

Tout aussi frappante est la disparité entre le comportement de Lydia devant un public blanc et sa façon de réagir une fois seule. Quand Sumner, le bras droit de Stoneman, la traite comme une servante et la congédie, Lydia le salue, puis, une fois seule, elle se tord, crache, se traîne par terre et se lèche la main d'un geste félin, sensuel et répugnant. Elle déchire ses vêtements et fixe la caméra d'un regard intense, rempli de haine. De telles actions, dissimulées aux regards des Blancs diégétiques mais destinées au spectateur, évoquent un autre domaine lié au grotesque, celui du monstrueux-féminin¹⁹⁴. Elle représente donc une source grotesque du malaise masculin.

Un montage en plans alternés crée un parallèle entre la mulâtre désaxée et Stoneman, soulignant la dégénération physique de l'un et celle, mentale, de l'autre. Quand il entre dans la pièce et découvre Lydia à demi nue, Stoneman la prend dans ses bras, parachevant ainsi le parallèle créé par le montage. L'intertitre cité ci-dessus rend explicite le parallèle entre miscégénération et délabrement, opéré par l'intermédiaire du grotesque.

3. Mise en question de l'hégémonie blanche

Ce parallèle est également présent dans la représentation de l'autre personnage "mulâtre", Silas Lych, protégé de Stoneman. Imposant physiquement, très souvent debout, Lynch domine ceux qui l'entourent, y compris le gouverneur infirme (Stoneman) et Ben Cameron, le "petit colonel". Cette présence physique impressionnante, ajoutée à la noirceur de ses cheveux et de ses vêtements, crée un contraste frappant avec la blancheur et la fragilité d'Elsie Stoneman (Lillian Gish). Comme celui de Lydia, le visage de Lynch est grîmé de façon légère, et ses

¹⁹⁴ S'appuyant sur le travail de Kristeva sur l'abjection, Creed explore les différentes manières dont la femme est représentée à l'écran comme une menace monstrueuse vis-à-vis des hommes.

vêtements sont formels, loin des assemblages ridicules des *minstrels*. Comme Gus, Lynch désire s'unir avec une femme blanche, il est de loin le personnage masculin le plus menaçant du film. Richard Dyer explique ce sentiment de menace par l'ambivalence des Blancs par rapport à la miscégenation :

There is also something potentially damaging (to white identity) in the suggestion that mulattoes are more dangerous than pure black people. While there are many possible explanations for this — the monstrosity of mingled blood, the idea that mulattoes got vigour without morals from their white blood, the frustration of people who have one foot in the white camp — there must surely always be the suspicion that what makes them dangerous, compared to the supposedly happy go lucky, pure black slaves, is their whiteness. This gives them intelligence and energy, but also perhaps rapacity and greed¹⁹⁵.

En effet, Dyer semble reprendre les notions grotesques de l'hybridation illégitime et inappropriée déjà mentionnées. Comme Lydia, Lynch est d'abord dangereux en tant que produit de l'hybridation raciale.

Griffith montre un Lynch obséquieux en présence de son protecteur mais qui change radicalement d'expression dès qu'il se trouve seul. L'usage répété des gros plans en iris sur son visage déformé par la colère ou par le désir attire l'attention du spectateur sur sa duplicité. Pour Griffith, le caractère grotesque du personnage tient à ses ambitions et à ses désirs. Lynch représente la menace d'une propagation de la miscégenation par la force.

Cette force se manifeste d'une manière bien plus troublante dans la scène de séquestration d'Elsie que dans la scène de tentative de viol de Flora. Si la poursuite de Flora rappelle un conte de fées, celle d'Elsie Stoneman vire au mélodrame classique. Contrairement à Gus, qui rôde à l'extérieur de la maison des Cameron pour espionner sa proie, ici Silas Lynch est l'ami intime de Stoneman et le maître de la maison, présenté ironiquement en intertitre comme "*The social lion of the new aristocracy*". Elsie Stoneman se rend dans cet antre de débauche afin d'obtenir de l'aide de la part de Lynch. Le spectateur, prévenu par un intertitre des desseins pernicioeux de Lynch à l'égard d'Elsie, voit la façade civilisée de Lynch se dégrader devant ses yeux jusqu'à ce qu'il ressemble à Gus, c'est à dire à une bête enragée qu'il faut abattre.

¹⁹⁵ Dyer (1993), p. 162-163.



The Birth of a Nation : Silas Lynch

De nombreux éléments ambigus créent une atmosphère de malaise lors de l'échange entre Lynch et Elsie. Contrairement à Gus, qui, après avoir déclaré "*I want to marry*", poursuit implacablement la petite Flora dans les bois, Silas Lynch déclare explicitement que c'est Elsie qu'il veut épouser, et qu'il veut faire d'elle sa compagne, la reine de son "empire noir". Les pulsions animales de Lynch sont accompagnées d'un désir de légitimation encore plus effrayant aux yeux des Blancs.

Autre aspect troublant : Elsie est clairement présentée ici comme un objet de désir. La caméra s'attarde sur son visage ahuri, la blancheur de sa peau et sa silhouette diaphane. Quand Lynch la séquestre, Elsie se plaque contre la porte et lève les bras vers lui d'un geste de supplication qui pourrait également être interprété comme une invitation. Contrairement à Flora, qui se jette de la falaise avant que Gus puisse mettre la main sur elle, préférant "les Portes Opales du Paradis" à la souillure¹⁹⁶, Elsie est passée de main (noire) en main (noire) : Lynch la serre contre lui au moment où, se rendant compte qu'elle ne pourra pas s'échapper, elle s'évanouit. La servante métisse et son aide de camp la plaquent contre une chaise et lui tiennent la tête. A deux reprises, la tête d'Elsie est montrée en gros plan, la bouche bâillonnée, un poing noir levé derrière elle à gauche tandis

¹⁹⁶ Un intertitre rend explicite ce choix : "*For her who had learned the stern lesson of honor we should not grieve that she found sweeter the opal gates of death.*"



The Birth of a Nation : Elsie

qu'à droite une autre main noire lui tient les cheveux. Pour les spectateurs de l'époque, cette promiscuité physique était insupportable. Bogle voit ici une mise en scène de la panique blanche face à la menace sexuelle noire :

Griffith played on the myth of the Negro's high-powered sexuality, then articulated the great white fear that every black man longs for a white woman. Underlying the fear was the assumption that the white woman was the ultimate in female desirability, herself a symbol of white pride, power and beauty. Consequently, when Lillian Gish, the frailest, purest of all screen heroines, was attacked by the character Lynch — when he put his big black arms around this pale blond beauty — audiences literally panicked¹⁹⁷.

Le pouvoir émotionnel de la scène viendrait donc en partie de l'ambivalence de la mise en scène. Figure pure et virginale, Elsie est également objet de désir. Ravisser bestial, Lynch est également maître de la maison et adversaire politique réclamant ce que son mentor blanc lui avait promis. Cette polyvalence sémiotique, ajoutée à la fascination mêlée de répulsion qu'éprouve le spectateur, souligne la nature grotesque de la séquence.

¹⁹⁷ Bogle, p. 14.



The Birth of a Nation : Elsie (2)

La scène du ravissement d'Elsie ne se déroule pas d'un trait. Par un montage élaboré, Griffith entrecoupe cette scène de plusieurs autres éléments de l'intrigue : le siège de la famille Cameron par un groupe de miliciens, la foule noire déchaînée en train de couvrir un Blanc de goudron et de plumes, une série de familles blanches apeurées qui se réfugient chez elles et regardent craintivement par la fenêtre, et un groupe d'hommes blancs emprisonnés, tête baissée, impuissants face à la domination noire. Ainsi, la tentative de viol d'Elsie devient métaphoriquement une atteinte à la population blanche dans son ensemble.

Les parallèles créés entre la domination d'Elsie et celle de la population blanche soulignent un aspect essentiel de l'utilisation du grotesque dans *The Birth of a Nation* : celui du renversement de l'hégémonie blanche spécifiquement masculine. Plus particulièrement, les échanges entre Stoneman et Lynch reprennent quasiment à l'identique ceux entre Lynch et Elsie. La première réaction de Stoneman lorsque Lynch lui annonce qu'il veut épouser une Blanche est celle d'un patriarche fier de sa progéniture : il félicite Lynch en lui tapotant l'épaule. De la même manière, le premier échange entre Elsie et Lynch est positif : il lui accorde son aide et elle le remercie chaleureusement. Face à la colère de

Stoneman qui apprend que Lynch veut épouser sa propre fille, le visage du métis se défait et il pousse violemment son ancien protecteur, le forçant à s'asseoir dans le fauteuil que sa fille vient de quitter quelques secondes plus tôt. Comme Elsie, Stoneman est retenu contre son gré, physiquement incapable de dominer Lynch et ses hommes.

Cette impuissance du père paraît grotesque car elle le met dans une situation familière — celle de l'héroïne faible et fragile — mais une telle relation entre deux hommes, surtout dans le cas d'un Blanc dominé par un Noir, suscite une réaction de refus de la part du spectateur. Griffith insiste sur cet effet de miroir en utilisant un montage rapide qui alternent les scènes montrant Stoneman et celles montrant sa fille. Ainsi, l'arrivée du Klan marque non seulement la délivrance des femmes blanches des mains du ravisseur noir, mais aussi la restauration de l'hégémonie masculine blanche.

Dans chacune des scènes étudiées, Griffith se sert de l'hybridation et du brouillage associés au mode grotesque afin de créer un sentiment de malaise chez le spectateur, renforcé par les techniques filmiques mises en œuvre. Ce malaise, peut-être lié à un désarroi masculin dû aux changements sociaux et économiques du début du vingtième siècle, est reflété par les réactions violentes des spectateurs à la sortie du film en 1915¹⁹⁸.

Nous avons souligné ci-dessus l'importance du sentiment de vulnérabilité et d'impuissance de l'homme blanc du sud représenté dans *The Birth of a Nation*. Le danger ressenti est physique : celui de la domination par une force extérieure et de la contamination par le mélange du sang noir et de sang blanc par le biais de la miscégenation.

Dès ce premier long métrage, donc, un lien se crée entre la représentation du corps grotesque et la mise en cause de l'hégémonie masculine blanche. Nous tenterons de montrer comment, tout au long du vingtième siècle, le malaise masculin s'exprimera à l'écran à travers différents aspects du grotesque : la

¹⁹⁸ Voir à ce propos Stokes, p. 11-170, Janet Staiger, "The Birth of a Nation: Reconsidering its Reception." Dans *Interpreting Film: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton : Princeton University Press, 1992, p. 142-146.

contamination, comme dans *The Birth of a Nation*, mais aussi la non-maîtrise du corps, la dégradation et la représentation du "monstrueux masculin"¹⁹⁹.

B. Masculinité, contamination, hybridation et grotesque

Comme nous l'avons déjà souligné dans notre analyse du grotesque dans la littérature américaine, la peur de la contamination fait partie des préoccupations américaines depuis l'arrivée du *Mayflower*. Cette contamination prend différentes formes à différentes périodes dans l'histoire du cinéma. Sans prétendre montrer un lien direct de cause à effet, certaines représentations de la contamination à l'écran peuvent être considérées à la lumière des préoccupations de l'époque, notamment celles d'une masculinité blanche hégémonique mise à l'épreuve par des changements dans la société.

La peur de la contamination suscite un sentiment de malaise par rapport à la mythologie de la masculinité américaine. Considérée comme une sorte de violation, la contamination traverse des barrières (physiques, corporelles ou mentales) et va à l'encontre de l'image de l'homme fort et impénétrable. La contamination rend la fragilité masculine évidente : infecté, l'homme contaminé perd une part de son identité.

Dans la mesure où la contamination peut être considérée comme une transgression, elle peut constituer une forme de grotesque. D'abord, le mélange de formes diverses constitue une sorte de contamination, phénomène que Harpham lie à la notion d'hybridité : "[There is] the perception that something is illegitimately in something else [. . .] things that should be kept apart are fused together"²⁰⁰. Aussi, la contamination n'est pas sans lien avec le corps bakhtinien ouvert et indéterminé : les différents orifices et protubérances qui font que le corps est loin d'être une entité étanche et complète peuvent ainsi donner lieu à une contamination du et vers le monde extérieur²⁰¹. Un tel échange avec le monde rappelle la vision kayserienne du monde grotesque, où l'introduction d'éléments étranges

¹⁹⁹ Nous détournons ici le terme "monstrueux féminin" de Barbara Creed.

²⁰⁰ Harpham (1982), p. 11.

²⁰¹ Bakhtine (1970), p. 315.

transforme inexplicablement le monde familial en quelque chose d'inconnu et de déroutant²⁰².

1. Contamination grotesque et malaise masculin

Dans *Greed* (1924)²⁰³, adaptation muette du roman *McTeague*, de Frank Norris (1899), Erich von Stroheim dessine un portrait cauchemardesque du rêve américain, dans lequel von Stroheim porte un regard dévastateur sur ses personnages, bouleversés par leurs désirs. Gerard Mast note que ce regard est typique de l'œuvre de von Stroheim :

The grotesque, the ugly, and the psychologically disturbed are dominant motifs in his work. André Bazin described von Stroheim's "one simple rule for direction": "Take a close look at the world, keep on doing so, and in the end it will lay bare for you all its cruelty and ugliness." [. . .] animal rapacity, viciousness, obsessive desire, and the brutal will to power²⁰⁴.

Dans *Greed*, von Stroheim se sert de la technologie des années vingt afin de mettre en images la vision norrisienne d'une Amérique du début du siècle, implacable et cruelle.

Au début du film le protagoniste correspond bien au rêve américain : il arrive à quitter les mines d'or de Californie et à s'établir comme dentiste à San Francisco. Les premières scènes du film sont marquées par une convivialité et une joie de vivre débordante et physique. Mais la vie des personnages est vite empoisonnée par l'appât de l'or, désir toujours croissant et envahissant que von Stroheim transmet à l'écran en teintant d'un ton doré différents éléments de la pellicule : des pépites d'or dans la mine, des dents, des pièces d'or. Dans la scène finale, filmée sur place dans la Vallée de la Mort, toute la pellicule est imprégnée d'un ton jaunâtre et malsain, signe de l'envahissement de l'avarice qui finit par anéantir tous les personnages.

²⁰² Kayser, p. 37.

²⁰³ Qualifié du "plus grand chef d'œuvre mutilé dans l'histoire du cinéma", le film de von Stroheim durait au départ plus de neuf heures et tentait de mettre en images tout le roman de Norris. Les fragments (un peu plus de deux heures) qui nous restent de ce travail titanesque témoignent d'une ingéniosité hors pair, malgré l'assemblage grossier fait par le studio.

²⁰⁴ Gerald Mast, *A Short History of the Movies* (5th Ed.) New York : MacMillan, 1992, p. 111.

Ce lien entre contamination et grotesque apparaît également à travers les effets de double entre McTeague et le marginal, Zerkow²⁰⁵. Initialement, les deux hommes semblent être aux antipodes l'un de l'autre, mais à la fin du film peu de choses les distinguent. Petit à petit les frontières sociales entre les deux s'estompent, et leur apparence physique de plus en plus similaire est mise en évidence par une série de semi-gros plans, soulignant l'emprise dégradante de l'avarice. Tous deux tuent leur femme par cupidité et meurent atrocement (l'un par noyade, l'autre de soif), les mains agrippées à un trésor qui s'avère inutile et, dans le cas de Zerkow, factice.

Comme dans le roman de Norris qui lui sert de source, *Greed* peint un portrait de l'homme américain qui cherche à maîtriser son environnement et qui échoue. Dans la scène finale du film, une série d'événements comiques et dévastateurs se déroulent sous nos yeux. Au milieu du désert, quand l'âne de McTeague s'enfuit en emportant son bidon d'eau et son or, il le fusille afin de l'arrêter. En s'approchant de la bête il se rend compte que ses balles ont traversé le bidon. Peu après, dans un geste désespéré, il bat à mort son rival qui essaie de l'empêcher d'emporter tout l'or avec lui. Il se relève, victorieux, et découvre que celui-ci les avait menottés ensemble. McTeague se retrouve donc sans eau et sans espoir au milieu de la *Death Valley*, menotté au cadavre de son ancien meilleur ami, portrait grotesque du *self-(un)made man*.

Cette fin tragico-comique n'est pas sans rappeler celle de *The Treasure of the Sierra Madre*²⁰⁶. Le protagoniste, Dobbs (joué par Humphrey Bogart) est envahi par l'obsession dévorante de l'or. Peu à peu il perd toute trace d'humanité. Huston dévoile l'emprise de l'or sur Dobbs par une série de gros plans du visage de plus en plus grotesque de celui-ci. Hirsute, la peau sale, les yeux exorbités, Dobbs porte les traces de sa transformation en homme-animal. Loin de l'image mythique du chercheur d'or qui fait fortune à la force du poignet, à la fin du film Dobbs est une bête traquée : il n'ose plus dormir de peur que quelqu'un lui dérobe son bien

²⁰⁵ Il s'agit d'un *junk man* immonde, tellement obsédé par l'or qu'il tue sa compagne, Maria, quand celle-ci refuse de lui révéler l'emplacement d'une cache d'or imaginaire.

²⁰⁶ *The Treasure of the Sierra Madre* (1948). Adaptation du roman de B. Traven (1927), réalisé par John Huston, avec Humphrey Bogart (Dobbs) et Walter Huston (Howard).

(*goods* en anglais), tente de tuer son partenaire et finit décapité par des bandits mexicains qui éparpillent son or aux quatre vents, pensant qu'il s'agit de sable.

Dans chacun de ces deux films, *Greed* et *The Treasure of the Sierra Madre*, la figure mythique du *self-made man* est sérieusement ébranlée, et l'image de la masculinité qui en découle est loin de l'idéal hégémonique. Transformés par leurs désirs obsessionnels, les protagonistes ne maîtrisent ni leur environnement, ni leurs actions, ni leurs propres corps. Ebranlés, aliénés, à peine reconnaissables en tant qu'hommes, ils sont devenus des créatures grotesques.

Dans un domaine plus souvent associé au grotesque — celui de l'horreur — deux films phares des années trente, réalisés peu avant la mise en application du *Production Code*²⁰⁷, mettent en cause l'hégémonie masculine (et hétérosexuelle) d'une période marquée par la répression et le doute²⁰⁸. *Dracula* (Browning 1931)²⁰⁹ et *Frankenstein* (Whale 1931)²¹⁰ explorent les notions de contamination, de transgression et d'hybridation et se prêtent à une analyse du malaise masculin de l'époque.

Dans le film de Browning, la menace de l'Autre vient clairement de la figure transgressive de Dracula. Les attributs du comte sont devenus légendaires : vêtements élégants et formels (y compris sa fameuse cape en soie), regard envoûtant²¹¹, voix pénétrante et teintée d'un fort accent étranger. Contrairement

²⁰⁷ Etabli en 1930, le Code n'est pas réellement appliqué avant 1934, date à laquelle est mise en place la *Production Code Administration*. A partir de ce moment, tout film doit être certifié par la PCA avant sa distribution en salles.

²⁰⁸ Voir David Cook (2006) : "The country was in a nasty, insular mood, and aliens of all sorts were regarded with hostility. Patriotism became a façade for racism of murderous intensity. Immigrants, blacks and Jews were openly persecuted for not being "100 percent American" [. . .] During the same period the average weekly film attendance was fifty million Americans per week, making the cinema a mass medium on a par with network radio and the tabloid press (or with television today). It was therefore essential to the maintenance of the status quo that the ideological content of films be as carefully controlled as the ideological content of other mass media" (nb, p. 297).

²⁰⁹ *Dracula* (1931). Adaptation du roman de Bram Stoker (1897) et surtout de la pièce adaptée par Hamilton Deane et John Balderston (1927), qui connut un grand succès à Broadway avec Bela Lugosi dans le rôle du vampire. Réalisé par Tod Browning.

²¹⁰ *Frankenstein* (1931). Adaptation du roman de Mary Shelley (1818), et surtout de la pièce adaptée par Peggy Webling et John Balderston (1927), qui connut un grand succès théâtral également. Réalisé par James Whale.

²¹¹ D'après la base de données IMDb, Karl Freund a créé le regard fixe de Dracula l'aide de deux spots fixés directement dans les yeux de Bela Lugosi. Selon la même source, Lugosi ne cligne jamais les yeux pendant tout le film. Voir <http://www.imdb.com/title/tt0021814/trivia> Consulté le 06/07/2011.

au vampire de Stoker, celui-ci prend les allures d'un aristocrate séduisant qui fascine les un(e)s et dérouté les autres. Paquet-Deyris et Menegaldo font remarquer que, tel qu'il est incarné par l'acteur Bela Lugosi, ce Dracula à la fois terrifiant et séducteur provoque un certain sentiment de malaise chez les spectateurs masculins et féminins :

Bela Lugosi incarne le premier à l'écran un personnage de "Latin Lover" dans la lignée de Rudolph Valentino, ce qui ne l'empêche pas de distiller parfois un certain malaise, même si son jeu a passablement vieilli. C'est dans cette ambivalence, cet oxymore, les délices de la terreur, que se situe la fascination que ne cesse d'exercer le vampire sur le spectateur de cinéma, qu'il soit homme ou femme²¹².

Mais Dracula n'est pas le seul personnage qui nous interpelle dans le film de Browning. Sous l'influence du vampire, l'homme d'affaires sûr de lui qu'est Renfield se transforme en créature servile aux formes recroquevillées, contaminée par la morsure de ce dernier, une pénétration que Browning évite soigneusement de montrer à l'écran²¹³. Le rire démoniaque de la victime, transformée en esclave, rappelle les sanglots d'un bébé, tissant de ce fait des liens entre la contamination vampirique et l'enfantement. Il n'est pas anodin de noter qu'au moment de la réédition de Dracula en 1934, le MPA a exigé la coupure du cri (*scream*) de Renfield au moment où il succombe à l'attaque de Dracula, ainsi que le gémissement (*moan*) du vampire au moment où le pieu le transperce²¹⁴.

La pénétration du corps et la contamination du sang sont donc vues comme des actes sexuels ; l'échange entre Dracula et Renfield prend une connotation transgressive qui met en cause l'hégémonie de la masculinité hétérosexuelle. Tout aussi alarmante de ce point de vue est la capacité du vampire à enfreindre les lois de la nature : bisexuel, il est aussi capable d'enfanter tout seul des êtres qui, eux aussi, franchissent la barrière entre la vie et la mort. Ni homme ni femme, ni mort ni vivant, il n'est pas surprenant que la figure de Dracula, interprétée par un Bela

²¹² Voir Anne-Marie Paquet-Deyris et Gilles Menegaldo, *Dracula*. Paris : Atlande, 2006, p. 34.

²¹³ Universal, conscient de la possibilité d'une lecture homosexuelle de la contamination vampirique, ordonna à Browning de ne montrer que des victimes femmes : "*Dracula only attacks women*." Voir IMDb : <http://www.imdb.com/title/tt0021814/trivia> Consulté le 08/06/2011.

²¹⁴ Dans la façon de filmer cette mise à mort Paquet-Deyris et Menegaldo reconnaissent une volonté de minimiser les éléments homoérotiques de la scène : "La première mise à mort hollywoodienne du vampire est limitée au son, sans doute aussi pour des raisons de censure, compte tenu des connotations sexuelles et homoérotiques de ce rituel". *Ibid.*, p. 35.

Lugosi on ne peut plus étranger et théâtral, provoque des réactions de malaise chez les personnages masculins (et chez le spectateur).

Si dans *Dracula* et *Frankenstein* la contamination semble venir de l'étranger (l'action des films a lieu en Europe, et les deux monstres sont interprétés par des acteurs non-américains), les notions de frontière et de transgression, thèmes principaux, obsèdent le public américain. Gilles Menegaldo souligne l'importance de ce contexte contemporain dans la production et la réception de *Frankenstein* :

Dans un contexte de crise, les principales firmes hollywoodiennes décident d'exploiter l'engouement grandissant du public pour un cinéma spectaculaire associé à la représentation de figures d'altérité monstrueuse, à la fois effrayantes et fascinantes [. . .] le monstre, être d'altérité par sa stature, sa laideur effrayante, son mutisme aussi (il est doté d'un cerveau anormal), devient le support de multiples figurations symboliques en relation avec le contexte américain de l'époque : la crise économique et les conflits sociaux qu'elle entraîne, l'émergence des syndicats ouvriers, mais aussi la xénophobie et le racisme (la scène des torches évoque les pratiques du Ku Klux Klan)²¹⁵.

A travers ces figures monstrueuses, le cinéma crée un espace où les notions de normalité et d'altérité peuvent être explorées à la lumière des valeurs traditionnelles (et genrées) de la société américaine, mises à rude épreuve. Le monde du travail ne mène plus vers un épanouissement viril et homosocial, et après 1929, nombreux sont ceux qui, n'arrivant pas à trouver du travail, se considèrent comme des sous-hommes. Parallèlement, la femme moderne s'émancipe de plus en plus de son rôle traditionnel : à la fin des années vingt elle travaille, elle vote et, selon certains, elle se masculinise²¹⁶. Transposées à une version hollywoodienne de l'Europe, ce sont ces valeurs traditionnelles américaines qui sont menacées dans *Dracula* et *Frankenstein*.

Afin d'examiner cette mise en question des valeurs américaines, nous ne nous pencherons que brièvement sur la créature de Frankenstein avant de concentrer nos remarques sur son créateur. Il convient toutefois de rappeler que la

²¹⁵ Gilles Menegaldo, "Le monstre court toujours..." Dans Gilles Menegaldo, Éd., *Frankenstein*. Paris : Éditions Autrement, 1998, p. 32, 37.

²¹⁶ Michael Kimmel décrit les réactions contemporaines à ce propos : *One writer in Fortune magazine was disgusted with "this calypsonian nation of silk knees, slender necks, narrow fingers, and ironic mouths which has established itself on our boundaries," while another surveyed the office and found "an ocean of permanent waves." "Feminism really spells Masculinism," wrote Anthony Ludovici in 1927, since "exposure to the vicissitudes and asperities of the struggle for existence brings out the combative, predatory and latent male side of female nature, it represses and impoverishes its dependent, peace loving and sequacious side."* Kimmel (2006), p. 131.

créature de Frankenstein, incarnée par l'inoubliable Boris Karloff, est l'une des figures grotesques les plus emblématiques du cinéma du XX^{ème} siècle, de par son altérité, son hybridité qui lui rend à la fois hideuse et reconnaissable, et par le profond sentiment de malaise qu'il inspire.

La première séquence du film de Whale (la profanation d'une tombe) suggère que, dès le départ, les valeurs traditionnelles (en l'occurrence la nature sacrée d'un défunt) ne sont plus honorées. Ici le jeune Henry²¹⁷ Frankenstein est déjà aux prises avec sa quête obsessionnelle : envahi par son désir d'engendrer une créature vivante, il ne respecte plus les codes de la société contemporaine. Comme un amant ou une mère avec son enfant, il caresse le cercueil qu'il vient de déterrer et murmure que son occupant ne fait que dormir avant de renaître dans une nouvelle vie. Whale filme la scène en plan rapproché, rendant la scène aussi émouvante que répugnante.²¹⁸

Dès le départ, donc, le protagoniste n'est pas à sa place, au sens littéral comme au sens figuré (au fond d'un trou dans une tombe enlaçant un cercueil au lieu d'être aux côtés de sa fiancée, prêt à devenir le prochain Baron von Frankenstein). Avant même la création du monstre, Frankenstein est représenté comme un être transgressif et aliéné, incapable de se plier aux lois de la société comme à celles de la nature. Menegaldo souligne cette ambivalence :

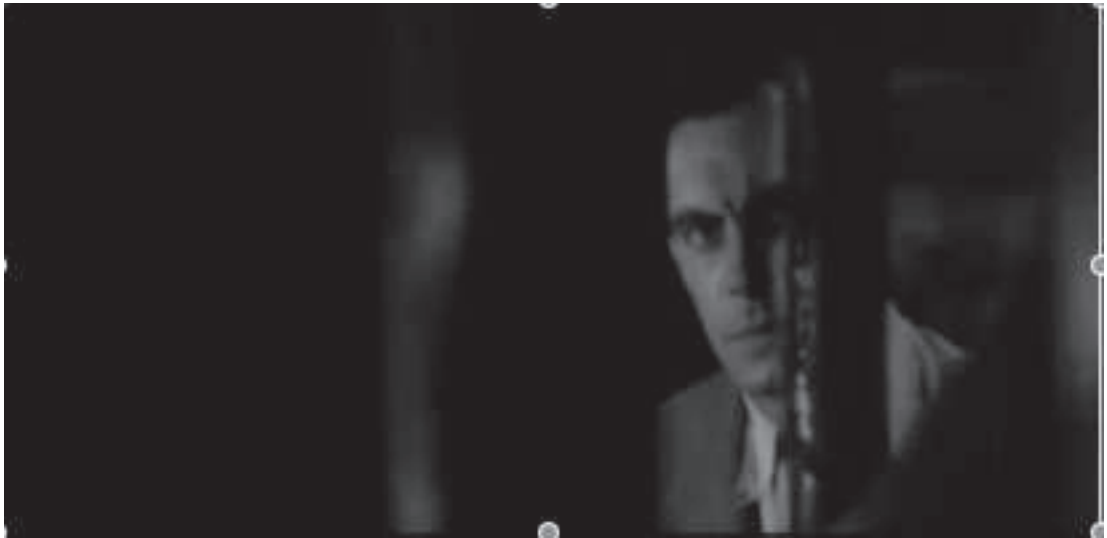
Figure ambivalente, comme sa créature ... il vise à 'pénétrer les secrets de la nature', à court-circuiter le processus biologique de procréation en substituant au corps féminin des procédés artificiels de réanimation de tissus morts, renversant ainsi le cycle naturel qui va de la vie vers la mort et la décomposition de la matière organique²¹⁹.

Comme sa créature, Henry semble transgresser toutes les frontières de la société, du genre et de la nature, en dehors de toute notion de normalité.

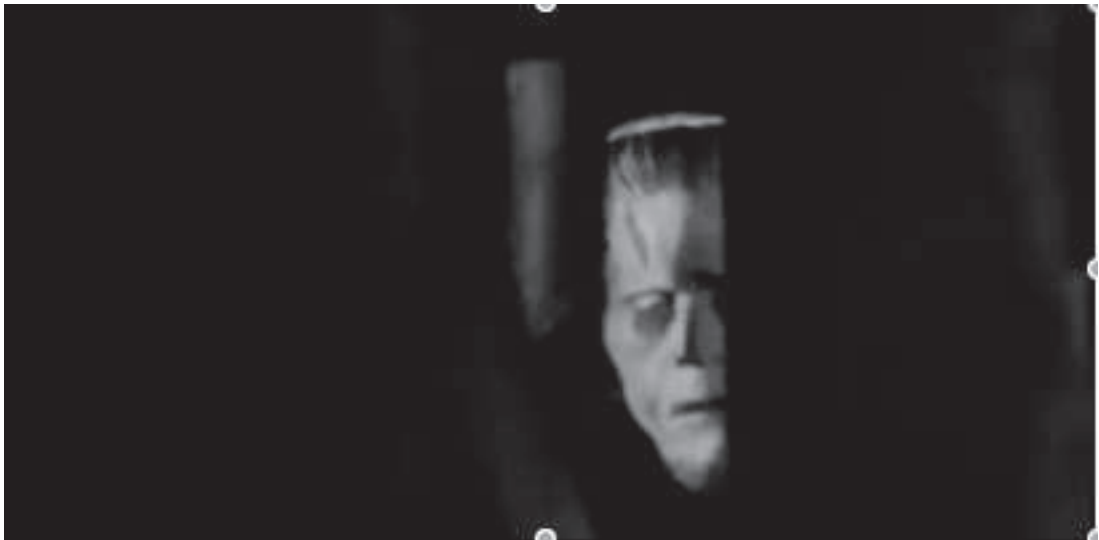
²¹⁷ Whale choisit de changer le prénom de son protagoniste, qui dans le roman de Shelley s'appelle Victor (le victorieux, donc.). Ainsi transformé, le jeune scientifique devient encore plus associé à l'échec masculin.

²¹⁸ Il est intéressant de noter l'extrême tendresse du scientifique envers le cadavre qui deviendra sa future création — tendresse absente du roman de Shelley et qui s'évapore dans le film de Whale dès que la créature apparaît à l'écran.

²¹⁹ Menegaldo (1998), p. 22-23.



***Frankenstein* (Whale, 1931) : Henry Frankenstein au moulin**



***Frankenstein* (Whale, 1931) : sa créature au moulin**

Dans *Frankenstein*, les paramètres de la normalité sont représentés par les membres de l'entourage de Henry Frankenstein : Dr. Waldman (son mentor) Elizabeth (sa fiancée), son meilleur ami Victor, et surtout son père, Le Baron Frankenstein. Les normes strictes mises en scène par ce dernier paraissent presque aussi grotesque que le monstre lui-même. Interprété par Frederick Kerr, acteur britannique venu du monde du théâtre, le Baron semble une caricature dickensienne de l'autorité paternelle.

Par exemple, suite au toast du Baron, "to a son of the house of Frankenstein", la caméra se fixe sur Henry, visiblement mal à l'aise face au rôle patriarcal (et conjugal) qu'il est censé tenir désormais. Un regard semblable peut être observé lors de la scène finale du moulin à vent : créateur et créature sont face

à face, séparés par le mécanisme qui fait tourner les ailes du moulin. Filmés en champ/contre-champ, les deux visages font miroir. Silencieusement, Frankenstein et son double s'étreignent et cherchent à s'éliminer l'un l'autre. Dans la version originale du film, tout deux périssent à la fin. Mais, face à la réaction des spectateurs, une fin plus "hégémoniquement correcte" (qui rétablit l'ordre traditionnel et finit par un ultime toast à "*a Son of the House of Frankenstein*" et la promesse d'un mariage) fut ajoutée.

Dans *White*, Richard Dyer note que le film d'horreur fournit un lieu où le spectateur peut explorer les liens entre la blancheur hégémonique et la mort, mais où, grâce au *happy ending*, l'horreur est évacuée à la fin²²⁰. Mais la contamination grotesque dans *Dracula* et *Frankenstein* va au-delà de ces fins artificielles où le monstre est vaincu et l'ordre hégémonique rétabli. Il suffit de regarder les très nombreux *remakes* des deux films tout au long des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles pour comprendre que les figures contaminantes et hybrides que sont Dracula et Frankenstein provoquent encore des réactions de fascination et de répulsion. Par leur nature irrésolue, transgressive et grotesque, elles continuent d'interroger les tensions entre masculinité, altérité et hégémonie.

Ces tensions figurent également dans *Invasion of the Body Snatchers*²²¹ (Siegel, 1956). Faisant partie des nombreux films tournés dans les années cinquante traitant des menaces nucléaires ou extraterrestres, il se distingue par l'originalité de sa mise à l'écran de l'altérité : Siegel se sert de l'hypernormalité comme signe de contamination. Si *Invasion of the Body Snatchers* est souvent analysé comme une allégorie de la paranoïa et du conformisme du Maccarthysme, il peut aussi être étudié en termes de malaise masculin par le biais d'éléments grotesques.

Le film commence dans un asile psychiatrique et se concentre sur les paroles insensées d'un fou trouvé au bord de la route par la police. Il s'avère que celui-ci est en fait un digne représentant de la masculinité blanche hégémonique, le

²²⁰ Dyer (1993), p. 210.

²²¹ *Invasion of the Body Snatchers* (1956). Adaptation du roman *The Body Snatchers* (1954) de Jack Finney, réalisé par Don Siegel. Philip Kaufman en a fait un *remake* en 1978, avec Donald Sutherland dans le rôle du protagoniste.

docteur Miles Bennell, et qu'il cherche à alerter la population au sujet de la propagation insidieuse d'une race d'hommes-végétaux, des *pod people* venus d'une autre planète qui s'emparent des êtres humains dans leur sommeil. L'intrigue se déroule comme un long *flashback* qui retrace l'évolution de la contamination extraterrestre d'une petite ville américaine. La menace de contamination est soulignée par les déclarations hystériques de Dr. Bennell : filmé en gros plan, ses yeux exorbités sont fixés sur le spectateur au début et à la fin du film.

Siegel montre la progression de la contamination par une série de scènes qui illustrent la normalité — voire la banalité — de la vie quotidienne des habitants de Santa Mira : la gare, la rue principale (*main street*), le cabinet médical. Mais dès le départ un sentiment d'étrangeté plane sur la ville. Le malaise qui s'est installé au sein de cette communauté paisible se remarque par l'incapacité des habitants à mettre en mots ce qui les trouble. Les témoignages d'un petit nombre d'habitants font écho à une vision kayserienne grotesque d'un monde familier habité par l'étrange. Dans le cabinet du Dr. Bennell, un petit garçon paniqué prétend que sa maman n'est pas vraiment sa maman. Ce qui lui a toujours été familier (sa mère) est devenue étrange sans qu'il puisse l'expliquer ou l'expliciter. Le même phénomène se reproduira à plusieurs reprises avec différents habitants de la ville. Chaque fois, l'apparente normalité des gens contaminés est mise en avant, comme le fait remarquer Wilma, une des patientes du Dr. Bennell à propos de son oncle : "That's just it — there is no difference you can actually see! He looks, sounds, acts and remembers like Uncle Ira. But he isn't — there's something missing". Le malaise ressenti par Wilma se situe au niveau de son incapacité de saisir la source de son sentiment de répulsion et de peur.

La mise en cause progressive de l'autorité du docteur Bennell est particulièrement intéressante en termes de masculinité. Siegel prend soin d'établir le rôle patriarcal de celui-ci dans la ville : le mot "*doctor*" est prononcé dix fois dans les dix premières minutes du film, et l'infirmière du docteur Bennett répète à plusieurs reprises que ses patients ne veulent voir que lui. Quand Jimmy, le petit garçon, arrive en pleurs au cabinet, il ne cesse de répéter "don't let her get me!" avant d'être rassuré par le docteur. Le message paraît clair : le docteur Bennell est le héros qui sauvera la ville de la menace indicible qui plane sur elle. En fait, au fur

et à mesure que les habitants de la ville succombent à la contamination extraterrestre, l'autorité du docteur se désagrège et il révèle son incapacité à expulser la source du mal. Dès qu'il va à l'encontre de l'ordre établi, il perd son pouvoir et se trouve à la merci d'autres représentants du statu quo : un policier (qui l'accuse de tentative de cambriolage) et un psychiatre (qui déclare qu'il souffre d'une psychose). Ainsi marginalisé, Bennell n'a plus rien à voir avec le héros tout-puissant du début du film.

Plusieurs éléments grotesques sont mis en œuvre dans ce film afin de créer un sentiment de malaise. D'abord il s'agit d'une hybridité particulière, mélange de végétal et d'humain qui se voit surtout dans la scène de la serre chez le docteur Bennell. Lors d'un barbecue on ne peut plus convivial, où les premières frayeurs du docteur et de ses amis sont dissipées, Bennell découvre dans sa serre une série de cosses géantes et suintantes qui expulsent des formes humanoïdes dans une sorte d'accouchement abject. Au moment où, armé d'une fourche, il s'apprête à détruire la créature, celle-ci apparaît sous les traits de son propre visage. Bennell détruit son double, sachant que celui-ci va se reproduire jusqu'à ce que la contamination soit réussie.

Invasion of the Body Snatchers met donc en scène un protagoniste masculin qui a perdu son pouvoir hégémonique, situation dans laquelle les hommes américains au milieu des années cinquante ont pu se reconnaître. De la même façon, dans *Psycho*²²², Alfred Hitchcock se sert d'éléments grotesques afin de mettre en scène une sorte de contamination extrême, celle de la possession masculine²²³. Androgyne, psychologiquement envahi par une mère dominante et castratrice, le protagoniste, Norman Bates, devient littéralement le double de sa mère décédée : il porte ses vêtements, parle avec sa voix et tue toutes celles qui pourraient essayer de séparer la mère de son fils. Certaines de ses répliques, devenues cultes, soulignent cette dimension grotesque : "She's [Mother's] not quite

²²² *Psycho* (1960, adaptation du roman de Robert Bloch, 1959). Réalisé par Alfred Hitchcock.

²²³ Si la possession fait partie des tropes les plus courants dans le cinéma de l'après-guerre, la plupart du temps il s'agit de la possession féminine. Citons à titre d'exemple *The Exorcist* (Friedkin, 1973), *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968), et *The Manitou* (Girdler, 1978). Quelques exceptions existent pourtant, notamment *The Omen* (Donner, 1976) et ses suites.

herself today" et surtout "A boy's best friend is his Mother"²²⁴. Barbara Creed voit dans cette possession un exemple de l'abjection kristéviennne :

The possessed or invaded being is a figure of abjection in that the boundary between self and other has been transgressed. When the subject is invaded by the personality of another sex the transgression is even more abject because gender boundaries are violated²²⁵.

Dans le cas de Norman Bates, l'envahissement est double. Si sa mère réussit à cannibaliser son fils, le fils, lui, pénètre sa mère d'une manière on ne peut plus grotesque. Après l'avoir tuée, il ouvre son corps et le vide de son contenu avant de le fourrer (*stuff*)²²⁶ et de le former à sa façon. Cette double appropriation physique et psychique fait de Norman Bates une figure emblématique du malaise masculin de l'époque.

Sorti en 1960, *Psycho* apparaît à une période charnière dans l'histoire de la masculinité américaine. Depuis la deuxième Guerre mondiale et pendant toute la Guerre froide, l'Amérique vise à renforcer une société basée sur la famille hétérosexuelle et traditionnellement genrée²²⁷. Le rôle paternel au sein de la famille est de prime importance : un manque d'autorité masculine ou, pire, une présence maternelle trop forte ("momism")²²⁸ produirait une société dérégulée et corrompue où de jeunes garçons américains deviendraient délinquants ou, pire encore d'après les experts, homosexuels²²⁹. Attiré par les théories de la

²²⁴ Cette réplique figure parmi les cent citations filmiques les plus connues de tous les temps. Voir *AFI's 100 Years, 100 Movie Quotes*. <http://www.afi.com/100Years/quotes.aspx> Consulté le 24/11/2012.

²²⁵ Creed, p. 32.

²²⁶ Les multiples connotations du verbe sont significatives : en plus de la connotation sexuelle et phallique (*to stuff someone, get stuffed*) s'ajoute la notion de la matière brute (*such stuff as dreams are made of*) et du non-sens (*don't give me that stuff*). Le corps momifié de Mrs. Bates devient donc objet sexuel, matière première et non-sens.

²²⁷ Afin de combler la perte d'effectifs (masculins) pendant la Deuxième Guerre mondiale et d'assurer la production, des millions d'Américaines ont travaillé dans des métiers traditionnellement réservés aux hommes. Une campagne de propagande (la chanson "Rosie the Riveter" et l'affiche célèbre de celle-ci, "We Can Do It!", 1943) encouragea des femmes à prendre la place des hommes partis — de façon temporaire. Au retour des soldats à la fin de la guerre, plus de deux millions de femmes ont dû céder leur travail. Des centaines d'articles dans la presse féminine de l'après-guerre conseillaient aux femmes de s'effacer afin de faciliter le retour de leur mari. Voir Foner, p. 792, Kimmel (2006), p. 148.

²²⁸ Voir à ce propos l'essai intensément misogyne de Philip Wylie, *Generation of Vipers*. New York : Farrar and Rinehart, 1943, et aussi *The Decline of the American Male*. G. Attwood, R. Moskin, Eds. New York : Random House, 1958.

²²⁹ "It was widely argued that without fathers as role models and patriarchal educators, young boys would get spoiled by 'the pathology of maternal overprotection' and by 'momism,' and they would

psychanalyse, Hollywood produit une série de films sur des thèmes freudiens, y compris celui de la mère castratrice²³⁰. Comme nous le verrons dans notre prochain chapitre, la fin de la décennie sera marquée par la montée en puissance d'une série de minorités (femmes, noirs, homosexuels) ; la notion d'une norme hégémonique basée sur la famille est sérieusement ébranlée. Comme le fait remarquer Robin Wood, *Psycho* change définitivement notre façon de concevoir le monstrueux et met en lumière l'instabilité des notions de normalité :

[I]n *Psycho* normality and the monster no longer function even superficially as separable opposites but exist on a continuum which the progress of the film traces. [. . .] Since *Psycho*, and particularly in the 70s, the definition of normality has become increasingly uncertain, questionable, open to attack; accordingly, the monster becomes increasingly complex²³¹.

Face à une normalité fragile et fluctuante, les notions d'instabilité, du renversement et de l'irrésolu qui caractérisent le grotesque ont toute leur place au cinéma à cette période.

La contamination présente dans les films mentionnés dans cette partie du travail s'exprime à travers une série de récits qui reflètent, chacun à sa manière, les préoccupations particulières de leur époque. Nous pouvons en conclure qu'à aucun moment de son histoire, l'homme blanc américain ne s'est senti à l'abri de la contamination, qu'elle vienne de l'extérieur ou de l'intérieur de lui-même. Cette vulnérabilité met également en question la notion kimmélienne de la maîtrise de soi.

2. Non-maîtrise du corps : excès et fragmentation

La masculinité américaine s'identifie en partie à travers la maîtrise de soi. Depuis les pères puritains jusqu'au Général Ripper²³², l'homme américain cherche

finally transmute into either effeminate homosexuals or violent criminals." Voir Jürgen Martschukat, "Men in Gray Flannel Suits. Troubling Masculinities in 1950s America." *Gender Forum, an Internet Journal for Gender Studies*, 32 (2011) p. 2-3. <http://www.genderforum.org/issues/historical-masculinities-as-an-intersectional-problem/httpwwwgenderforumorgissueshistorical-masculinities-as-an-intersectional-problem-men-in-gray-flannel-suits/> Consulté le 09/06/2011.

²³⁰ Voir à ce propos Mari Jo Buhle, *Feminism and its Discontents: A Century of Struggle with Psychoanalysis*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 2000.

²³¹ Wood, p. 134.

²³² Jack D. Ripper, militaire caricatural dans *Dr. Strangelove, Or How I Stopped Worrying and Learned to Love the Bomb* (Kubrick 1964, adapté du roman *Red Alert* de Peter George, 1958) connu

à se contrôler autant qu'il cherche à contrôler son environnement. Michael Kimmel voit dans cette préoccupation l'une des sources du malaise de l'homme américain moderne²³³. Selon Bakhtine, le corps grotesque montre justement que l'homme ne maîtrise pas tout, que par définition le corps reste ouvert, perméable, vulnérable²³⁴. Si pour Bakhtine le débordement et l'excès associés au grotesque sont signes d'une vitalité régénératrice, à l'écran la représentation grotesque du corps peut engendrer des réactions plus ambiguës, des réactions où se mêlent l'humour et le dégoût. Cette fascination-répulsion des spectateurs pour le corps non-maîtrisé marque le cinéma américain et nourrit les liens entre le mode grotesque et le malaise masculin lié à un manque de contrôle de soi.

a. Charlie Chaplin et le corps masculin grotesque

Un des exemples les plus frappants du corps non-maîtrisé à l'écran est celui de Charlie Chaplin. Le corps chaplinien semble incarner la lutte entre le haut et le bas, entre une maîtrise corporelle associée aux bonnes manières et un débordement physique bakhtinien. Comme le fait remarquer Francis Bordat, le corps chaplinien résiste à l'interprétation par sa nature contradictoire et inspire des réactions aussi vives qu'ambivalentes :

Un coup d'œil suffit à *reconnaître* Charlot [. . .]. Il ne s'ensuit pas que Charlot soit facile à décrire. Car ses traits distinctifs, au lieu de s'ajouter complémentirement en réseau cohérent, s'opposent contradictoirement en système de tiraillements [. . .] : melon vs. godillots, agressivité vs. tendresse, veste vs. pantalon, Gentleman vs. Vagabond... Charlot est un tissu de contradictions [...]

Charlot demeure donc une synthèse instable, et il y a peut-être ici une clé à l'intensité des émotions qu'il provoque. Car en dépit de son formidable vouloir-vivre, le héros paraît toujours en risque de se défaire, comme en témoignent ses nombreuses métamorphoses, dédoublements et altérations²³⁵.

pour son obsession avec ses fluides corporelles ("*our precious bodily fluids*") et qui déclenche une guerre nucléaire afin de les protéger. Voir The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/character/ch0158904/quotes>. Consulté le 22/04/2011.

²³³ Kimmel (2006), p. 31.

²³⁴ Bakhtine (1970), p. 35.

²³⁵ Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*. Thèse de doctorat sous la direction de Claude Levy, Université de Paris X (Nanterre), 1992. p. 87, 116.

Bordat souligne l'aspect conflictuel et surtout irrésolu du corps chaplinien qui rappelle la définition du grotesque proposée par Lévy²³⁶. En effet, Charlot semble faire partie de ces personnages grotesques qui, selon Lévy, ne mènent ni vers le haut, ni vers le bas, mais qui s'installent dans un entre-deux difficilement déchiffrable. La phrase de Lévy que nous avons citée à propos de Hazel Motes dans notre premier chapitre peut également s'appliquer ici : "Ils sont là, simplement là, dans leur totale et parfois monstrueuse *insignifiance*"²³⁷.

Dans son article, "Chaplin and the Body of Modernity", Tom Gunning souligne les éléments grotesques de ce corps qui provoque à la fois rire et répugnance :

This body, which Chaplin shares with the long tradition of carnival clowns, contrasts sharply with what Julia Kristeva, one of Bakhtin's critical heirs, calls "the clean and proper body" — the body of bourgeois individualism, cosmetically enclosed and complete unto itself, never openly emitting noises, smells, or embarrassment. [. . .] Chaplin's natural "body in process" provokes laughter because of his violation of social taboo, breaching the codes of repression that had been imposed with the growth of middle class propriety on bourgeois culture. Thus even this "natural" body, this return to the clowns of carnival, has a modernist dimension, one closely related to the modern preoccupation of portraying the physical body in its grotesque, rather than idealized or eroticized, forms²³⁸.

Ainsi, le corps chaplinien appartient au carnavalesque : il met à plat les hiérarchies et ridiculise des conventions établies. Dans *City Lights* (1931) par exemple, Charlot pousse chaque rituel social à l'extrême. Au moment où il prend un petit verre avec son compagnon riche (et ivre), celui-ci verse le contenu de plusieurs bouteilles sur le pantalon du vagabond plutôt que dans son verre — bel exemple d'une générosité débordante et vide à la fois. Charlot essaie de maintenir les rituels de politesse (ici, un verre entre hommes) ; il tient délicatement son verre à la main, alors que tout le bas de son corps dégouline. Dans *Modern Times* (1936), quand Charlot essaie de prendre une tasse de café avec la femme du directeur de l'usine,

²³⁶ "Il est un fait que le grotesque est souvent associé à un sentiment de répulsion. Mais l'idée qui domine, dans l'usage qu'on fait du mot aujourd'hui, semble bien être celle d'ambiguïté ou d'ambivalence, exprimant de façon fruste un conflit irrésolu." Lévy, p. 161.

²³⁷ Lévy, p. 163.

²³⁸ Tom Gunning, "Chaplin and the Body of Modernity". *The BFI Charles Chaplin Conference, July 21-24, 2005*, p.4-5. <http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf>. Consulté le 15/3/2011.

les bruits corporels d'une autre nature — bien mis en avant sur la bande-son — subvertissent ce petit rituel social.

Mais l'effet produit dans ce genre de scène n'est pas seulement comique. A travers le corps non-maîtrisé, Chaplin souligne la fragilité de l'homme et fait preuve d'un certain réalisme absent des autres films comiques de l'époque. Francis Bordat le décrit ainsi :

Il y a bien dans le cinéma en général, et dans le cinéma hollywoodien en particulier, une manière de montrer les choses qui tend à nous "immuniser", pour le meilleur ou pour le pire, contre le réel. Or, malgré la catharsis du rire, personne ne peut se sentir semblablement protégé dans les films de Chaplin, même à la énième vision d'*Une vie de chien* ou des *Feux de la rampe*. Non que son cinéma échapperait à l'encadrement des conventions, mais il attire notre attention sur leur relativité, sur leur *impureté* originelle. Par ailleurs, il demeure chez Chaplin, dans la matière insistante des décors et dans la représentation impudique des envies et des besoins, et malgré la poésie qui travaille à son allègement, un fond de réel "stroheimien" que je sens dans toute l'œuvre comme une masse opaque, irréductible, un mercure indigeste qui ballotte au ventre de la fiction en écrasant sous son poids mou des bulles de comédie²³⁹.

Le rire du spectateur garde donc un élément kayserien : c'est un rire teinté d'inquiétude plutôt qu'un rire régénérateur et bakhtinien — un moyen de relâcher la tension créée par ce qui nous perturbe à l'écran.

L'un des meilleurs exemples de ce genre de situation grotesque, à la fois comique et bouleversante, se trouve dans *Modern Times*. Il s'agit de la fameuse scène de la machine à déjeuner ("*eating machine*"). Ici, Charlot sert de cobaye lors de la démonstration d'une machine censée rendre les ouvriers plus productifs en éliminant la pause-déjeuner. Immobilisé, il doit avaler la nourriture que la machine lui sert : soupe, boulettes, et un épi de maïs (*corn on the cob*) monté sur un appareil qui le fait avancer, un peu comme une machine à écrire. Après chaque bouchée une serviette automatique est pressée contre ses lèvres. Bien évidemment, la machine dérape et Charlot, prisonnier, est obligé d'avalier de plus en plus rapidement les bouchées qui lui sont imposées, y compris quelques boulons qui se trouvent par erreur dans son assiette. La serviette automatique, déréglée, se cogne à plusieurs reprises contre sa bouche et l'assiette de soupe se renverse sur lui. Au bout de

²³⁹ Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*. Paris : Édition du Cerf, 1998. p. 315-316.

quelques minutes Charlot est éjecté de sa chaise et la machine est déclarée "inefficace".



***Modern Times* (Chaplin, 1936)**

Cette scène fait rire, certes, mais elle est aussi d'une grande violence. Pendant plus de vingt secondes, la caméra se fixe sur les yeux écarquillés de la victime lorsque l'épi de maïs s'écrase contre sa bouche et l'étouffe. Le bruit de la machine domine la bande-son et s'intensifie à chaque dérapage. L'attention des techniciens se porte uniquement sur la machine : ils ne regardent pas Charlot. Lorsque l'appareil à serviettes continue de lui meurtrir la bouche, Charlot leur lance un regard paniqué, mais en vain. Vers la fin de son calvaire, couvert de chantilly, il est à peine reconnaissable : pendant dix secondes il se tortille sur sa chaise et secoue la tête, ouvrant grand la bouche tandis que la serviette se cogne encore et encore contre sa bouche ouverte. Le bruit de la machine, une sorte de tambour hydraulique, intensifie le martèlement de la serviette mécanique.

Entouré d'ouvriers et de cadres, Charlot semble souffrir seul, dans l'indifférence générale. Un plan fixe sur les réparations de la machine révèle, en bas du cadre, les pieds gesticulants de Charlot, tel Icare vu par Bruegel²⁴⁰. L'indifférence générale dans laquelle se déroule cette souffrance souligne

²⁴⁰ Dans le tableau splendide de Pieter Bruegel l'Ancien, *La chute d'Icare* (1560), seules deux petites jambes gesticulantes dans l'eau témoignent de la fin tragique du fils de Dédale. W. H. Auden décrira ce sentiment d'insignifiance dans son poème "Musée des Beaux Arts" en 1938, et William Carlos Williams fera de même dans "Landscape with the Fall of Icarus" en 1960.

l'insignifiance grotesque de l'homme face à la machine. Utilisant à plein les possibilités de la caméra et la bande-son afin de montrer son incapacité à maîtriser son corps et/ou son environnement, Charlot nous offre une sorte de mise en abyme de l'insignifiance grotesque de la masculinité américaine de l'entre-deux guerres.

b. Le corps masculin instable

Les années cinquante sont également marquées par un sentiment de déstabilisation par rapport à une norme qui s'avère mythique. Gwendolyn Audrey Foster, dans son article "Monstrosity and the Bad-White-Body Film", souligne le lien entre la non-maîtrise du corps (blanc) et l'instabilité de l'hégémonie blanche masculine :

Science fiction and horror films frequently feature unstable white bodies: white bodies out of control, invisible bodies, bodies missing hands, brains without skulls, monstrous eyeballs, bodies contaminated by nuclear fallout, bodies at war with themselves [. . .]. Bad-white-body films challenge the integrity of the body and the wholeness of identity as much as they challenge the integrity and wholeness of whiteness²⁴¹.

Dans ces films, le corps excessif ou fragmenté devient monstrueux, car il ne répond plus aux normes établies par la société. Dans le cas de *The Amazing Colossal Man*²⁴², il s'agit d'une croissance incontrôlable. Brûlé à 90% par une bombe radioactive, le protagoniste, le bien-nommé Lieutenant Colonel Manning, grandit jusqu'à ce qu'il dépasse littéralement les bornes. Le monde familier devient soudain étrange, il n'est plus adapté à son nouveau corps, devenu grotesque. Paradoxalement, en grandissant, le protagoniste s'amointrit, incapable de tenir son rôle dans la société.

On retrouve un effet semblable dans *The Incredible Shrinking Man*²⁴³. Contaminé accidentellement par un nuage radioactif, le protagoniste Scott Carey rétrécit petit à petit. Il est intéressant de noter qu'il remarque ce changement

²⁴¹ Gwendolyn Audrey Foster. "Monstrosity and the Bad-White-Body Film." *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. Murray Pomerance, Ed. New York : SUNY Press, 2004, p. 39-40.

²⁴² *The Amazing Colossal Man* (1957). Réalisé par Bert I. Gordon.

²⁴³ *The Incredible Shrinking Man* (1957). Adaptation du roman par Richard Matheson. Réalisé par Jack Arnold.

lorsque sa chemise (symbole de son appartenance au rang des cols blancs), devient trop grande pour lui, et quand son alliance (signe de son statut d'homme marié), lui tombe de la main. Peu à peu, il perd tous les signifiants de sa masculinité hégémonique. Réduit à la taille d'une poupée, il doit combattre des menaces qui viennent de la sphère domestique, domaine traditionnel des femmes. Dans une scène célèbre, Carey doit combattre son propre chat : le renversement des échelles habituelles rend cette scène grotesque, évoquant à la fois des scènes de bataille classique et des images du jeu de chat et de la souris.



The Incredible Shrinking Man (Arnold, 1957)

C'est dans ce contexte que le corps instable devient grotesque : le monde familial ne l'est plus, et la notion d'une identité blanche masculine hégémonique toute puissante révèle ses failles. En voix *off*, le narrateur (Carey lui-même) souligne les liens entre normativité et maîtrise du corps : "I felt puny and absurd, a ludicrous midget. Easy enough to talk of soul and spirit and existential worth, but not when you're three feet tall. I loathed myself, our home, the caricature my life had become"²⁴⁴.

Parfois la maîtrise obsessionnelle du corps devient elle-même instable et grotesque. L'obsession de l'intégrité du corps et de la pureté de ses fluides de la part du général Ripper dans *Dr. Strangelove*, déjà mentionné, paraît grotesque à la

²⁴⁴ *The Incredible Shrinking Man*, 00:27:14.

lumière de l'apocalypse déchaînée qu'il déclenche afin de se protéger²⁴⁵. Dans *Midnight Cowboy* (1969), film de notre corpus, la mise en scène du corps viril et de la puissance sexuelle de Joe Buck crée une vision comique et grotesque du malaise masculin. Cette vision est nourrie par le contraste entre la musique triomphale digne d'un Western de John Wayne et le désarroi de l'étalon face à la sauvagerie de sa partenaire : vêtue d'une fourrure abondante, elle le griffe et le mord dans une frénésie de désir animal. En pleine révolution sexuelle, les codes masculins auxquels le fameux cowboy adhère ne signifient plus²⁴⁶ grand-chose.

Le corps masculin non-maîtrisé sert donc de *locus* à un malaise qui traverse les époques et les genres. L'usage du grotesque à l'écran dans de nombreux films met en lumière la vulnérabilité et la nature indéterminée du corps masculin. Ce malaise, lié à un sentiment d'aliénation, s'exprimera également à l'écran par le biais de la figure du *freak* et de celle du monstre.

3. Masculinité, aliénation et grotesque : *freaks* et monstres en tous genres

Sharon Bird a noté que les interactions entre hommes tendent à renforcer une identité hégémonique et normative, même si à l'intérieur du groupe certains individus ne s'identifient pas à ces normes²⁴⁷, tandis que Kimmel souligne le rôle de l'exclusion de l'Autre dans la construction d'une masculinité hégémonique²⁴⁸. Au cinéma, la mise en scène de l'exclusion tourne autour de cette notion d'une norme hégémonique, et témoigne d'une instabilité dans l'identification masculine vis-à-vis de cette norme.

a. "One of us"²⁴⁹ ? Mise en question de la normalité et des normes masculines

²⁴⁵ On retrouvera un élément semblable dans le corps musclé et les discours de survie de Lewis dans *Deliverance* (1972), autre film de notre corpus. Cette maîtrise obsessionnelle semble bien grotesque lorsqu'il affronte réellement la nature sauvage et que son corps se brise. Nous examinerons cet aspect plus en détail dans notre troisième partie.

²⁴⁶ Nous analyserons cette scène de manière plus approfondie dans notre troisième partie.

²⁴⁷ Shannon Bird, "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity." *Gender and Society* Vol. 10, N°2 (April 1996), p. 120.

²⁴⁸ Kimmel (2006), p. 31.

²⁴⁹ Refrain célèbre des *Freaks* lors du banquet de noces dans *Freaks* (Browning, 1932).

Un exemple célèbre de la remise en question de la normalité se trouve dans *Freaks* (Browning 1932)²⁵⁰. L'intrigue est simple : un cirque est en tournée quelque part en Europe. Un des membres de la troupe, un nain appelé Hans, tombe amoureux d'une trapéziste de taille normale, Cleopatra. Malgré son dégoût pour lui et pour les autres membres difformes de la troupe, Cleopatra encourage Hans afin d'en obtenir de l'argent et de somptueux cadeaux, qu'elle partage ensuite avec son amant, l'homme fort Hercules. Quand Frieda, la fiancée naine de Hans, révèle par inadvertance qu'il possède une immense fortune, Cleopatra décide de l'épouser, de l'empoisonner et de s'emparer de sa fortune. Lors des noces, Cleopatra humilie Hans et refuse de participer à la cérémonie d'appartenance organisée par les autres *freaks*. Ceux-ci découvrent ses intentions perfides et meurtrières vis-à-vis de Hans et la transforment en femme-poulet, tuant Hercules²⁵¹ par la même occasion. Hans et Frieda se réconcilient²⁵² et Cleopatra, désormais la plus difforme des *freaks*, devient la star du cirque.

Réalisé avant la mise en application du *Production Code*, le film a choqué par la décision du réalisateur de choisir la plupart des acteurs parmi de véritables artistes difformes. L'assemblée semble tout droit sortie d'un tableau de Bosch ou de Goya : nains, jumelles siamoises, nains-oiseaux (*Bird Boy* et *Bird Girl*) et microcéphales (les *pinhead*) côtoient une femme barbue, une autre sans bras et une créature mi-homme, mi-femme. Parmi les hommes, l'on trouve un homme sans jambes, un homme-squelette et un "torse humain", homme sans bras ni jambes qui se déplace en rampant. Lors de la sortie du film, la réaction du public fut tellement négative que le studio finit par le retirer des salles, (il est resté de fait interdit de distribution en Angleterre pendant plus de trente ans). La carrière de Tod Browning fut irrémédiablement affectée par ce film ; il ne connut plus aucun succès au box office.

Le malaise créé par *Freaks* vient en partie de la mise en scène de la vie quotidienne et non-spectaculaire des personnages difformes. Ils font leur lessive, jouent aux cartes, vont à la plage, tombent amoureux, se disputent avec leurs

²⁵⁰ *Freaks* (1932). Adaptation de la nouvelle "Spurs" de Tod Robbins. Réalisé par Tod Browning.

²⁵¹ La légende veut que dans la version originale du film, Hercules soit castré par les freaks. Il continue avec le cirque en tant que chanteur *castrato*.

Voir IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0022913/trivia>. Consulté le 11 /06/2011.

²⁵² Ce *happy ending* fut ajouté au film original.

partenaires et, dans le cas de la femme barbue, mettent un enfant au monde. Quand la femme sans bras se nourrit avec les pieds, ou quand le torse humain allume une cigarette avec la bouche, il est clair que ces gestes font partie de leur routine : les critères de normalité à l'intérieur du monde du cirque ne sont pas ceux du monde extérieur, mais certains gestes restent les mêmes²⁵³. Pour le spectateur, ce rapprochement entre êtres marginaux et êtres normaux crée un effet grotesque à la fois comique (comme, par exemple, quand les deux amoureux des sœurs jumelles se disent "We should get together some time") et déroutant (l'expression de chavirement d'une sœur jumelle lorsque l'autre embrasse son fiancé). Il s'agit bien ici d'effets grotesques tels qu'ils sont définis par Rémi Astruc : "un vertige qui s'empare du récepteur et le déstabilise — au moins provisoirement — par l'intrusion d'éléments [. . .] qui perturbent sa perception normale et les conditions habituelles du sens"²⁵⁴.

Le deux scènes les plus troublantes, celle du banquet de noces et celle de la poursuite et de la punition de Cleopatra et de Hercules, soulignent l'écart entre le monde des *freaks* et celui des gens dits normaux en brouillant les codes qui les séparent. Lors du banquet, Cleopatra, ivre, se moque ouvertement de son nouveau mari : son rire gras et explosif devient une sorte de déjection ; elle se jette dans les bras de son amant sans retenue et pousse l'humiliation de son mari jusqu'à le mettre sur son dos et le promener autour de la table comme un enfant. Il est clair que dans cette scène, le monstre, c'est elle. Malgré son comportement cruel, les amis de Hans décident de l'accepter au sein de leur communauté : une grande coupe ("*loving-cup*") est passée de bouche en bouche parmi les *freaks* lorsqu'ils tapent sur la table et entonnent "We accept her, one of us, we accept her, we accept her. Gooble-gobble, gooble-gobble, we accept her, one of us". La caméra alterne entre l'assemblée joyeuse et le visage de plus en plus horrifié de Cleopatra. Quand la coupe arrive jusqu'à elle, le visage contorsionné de dégoût, elle lâche, "You!

²⁵³ Cette mise en scène de véritables *freaks* vaquant à leurs occupations quotidiennes peut être mis en rapport avec un autre casting controversé, celui de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman 1975), troisième film de notre corpus. Dans ce film, Forman mêle de véritables patients d'un hôpital psychiatrique et acteurs professionnels.

²⁵⁴ Rémi Astruc, "Spectacles grotesques". *Humoresques* N° 31 : *Spectacles grotesques* (printemps 2010), p. 6.

Filthy! Slimy! Freaks! Freaks — get out of here!" avant de jeter le contenu de la coupe aux visages des convives.

Plusieurs éléments grotesques contribuent à l'efficacité de cette scène. Au-delà de la fascination/révulsion inspirée par l'aspect physique grotesque des convives, ici les notions de bien et de mal sont brouillées. L'incarnation du mal se trouve dans les deux personnages les plus physiquement parfaits, Cleopatra et Hercules. Mais en même temps que le spectateur condamne la révulsion de Cleopatra, il la ressent aussi. Quand le contenu de la coupe se déverse sur les convives, la caméra est placée de telle manière que nous avons l'impression de l'avoir lancé nous-mêmes.



***Freaks* (Browning, 1932)**

Dans la scène de la poursuite et de la punition de Cleopatra et de Hercules, pour la première fois les *freaks* apparaissent menaçants et dangereux. La pluie battante contribue à l'atmosphère glauque : les *freaks* émergent d'une boue abjecte avant de s'emparer de leur proie. Hercules, affaibli par un couteau dans le dos, patauge dans la boue en essayant d'éviter la horde de *freaks* qui avancent sur lui. En fin de séquence il quitte le cadre et nous, spectateurs, avons l'impression que c'est sur nous que les *freaks* avancent.

Dire que dans *Freaks* les rôles des monstres et de gens normaux sont inversés est une lecture trop simpliste du film de Browning, mais il est intéressant de noter à quel point la notion du corps sain et entier²⁵⁵ est subvertie dans ce film. Le pouvoir collectif des "sous-hommes" (nains, amputés, microcéphales) satisfait un désir de justice, mais il déroute aussi. Si l'homme des années trente peut se reconnaître dans ces images d'hommes infantilisés ou animalisés, une telle identification reste malaisée, car elle sous-entend que tout homme est en quelque sorte un *freak*.

b. Déformation de la masculinité américaine : *Deliverance*

Il est tentant de rapprocher *Freaks* et *Deliverance*²⁵⁶. Quand les quatre citadins rencontrent les autochtones pour la première fois, l'accent est mis sur la difformité de ces derniers. Outre le célèbre Banjo Boy, on peut observer plusieurs hommes à la dentition douteuse, une dame très âgée affublée d'une tumeur au cou de la taille d'une balle de base-ball et une jeune fille souffrant de la même maladie que les *pinhead* dans *Freaks*. Tout au long de l'échange, Bobby, petit vendeur d'assurance-vie adipeux et dédaigneux, cherche à établir l'altérité des autochtones. Il traite leur jardin de déchèterie ("Drew! Look at all the junk!"), remet en question leur humanité ("talk about your genetic deficiencies") et ridiculise l'un d'entre eux, se moquant de son chapeau. La caméra suit en quelque sorte le jugement de Bobby en ce qui concerne la vieille dame et sa petite-fille, les filmant en semi-gros plan à travers une fenêtre. Mais le vieillard et le Banjo Boy sont filmés en contre-plongée, créant ainsi une atmosphère de domination. L'élan du morceau musical *Duelling Banjos* réduit les barrières entre les deux groupes, mais des similarités entre citadins et autochtones d'une autre nature émergent lors de la scène du viol de Bobby²⁵⁷. Ici, ce sont les *rednecks* qui animalisent leurs victimes, traitant Ed de "Goddam hairy ape" et Bobby de porc. Au moment du viol, les très gros plans en champ/contre-champ du visage du violeur puis de Bobby violé mettent en

²⁵⁵ Kristeva juxtapose sa notion du "corps propre", déjà mentionnée, à celle du corps abject. Voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1983. p. 87.

²⁵⁶ *Deliverance* (1972). Adapté du roman de James Dickey (1970). Réalisé par John Boorman. Deuxième grand rôle pour Jon Voight après *Midnight Cowboy* (1969).

²⁵⁷ Nous analyserons cette séquence plus en détails dans notre troisième partie.

évidence la similarité des deux : visages pâles et suintants, yeux vitreux, et dentition noircie. Comme Cleopatra dans *Freaks*, Bobby paie son rejet initial des *freaks* au prix fort et, semble indiquer le film, finit comme elle, marqué à jamais par son expérience.

Le malaise spécifiquement masculin est encore plus évident dans *Deliverance*. Ici la difformité grotesque suggère à la fois la transgression (du tabou de l'inceste) et la dégradation ("genetic deficiency"). Proposé au départ comme l'épitomé du "corps propre" kristévéen, le corps sain et musclé de Lewis (interprété par Burt Reynolds) s'offre au regard fétichisant de la caméra et se juxtapose avec la corpulence rosée de Bobby et la dégénérescence physique des *hillbillies*. Pourtant, cette image mythique de la masculinité américaine, surdéterminée par le discours darwiniste et le nom même de Lewis, s'avère creuse²⁵⁸. J.W. Williamson note cette représentation contradictoire :

Lewis is hollow. He may have "an awesome bicep" and seem to Ed "confident, calm and mystical," but he can't deliver them from evil. [. . .] In fact, Lewis becomes not only incapacitated but essentially mute, a wounded, urban dead weight [. . .] : Lewis "can't hack it"²⁵⁹.

Vu ainsi, Lewis devient lui-même une figure grotesque, hybridation inquiétante de force apparente et d'impuissance voilée. Ainsi, le portrait de la masculinité américaine dépeint dans *Deliverance* est tout sauf rassurant.

c. Masculinité, religion et grotesque

Dans *The Night of the Hunter* (1955)²⁶⁰, les aspects monstrueux de la masculinité hégémonique poussée à l'extrême se manifestent aussi par le biais du grotesque. Mélange onirique de récits bibliques, de conte de fées et d'effets expressionnistes, l'unique film du britannique Charles Laughton crée une

²⁵⁸ Pour un public américain, le prénom Lewis évoque le célèbre Meriwether Lewis, du duo d'explorateurs Lewis & Clark. Mandaté par le président Thomas Jefferson en 1804, les deux hommes sont partis de St. Louis afin d'explorer le territoire à l'ouest, acheté par Jefferson lors du *Louisiana Purchase*.

²⁵⁹ J. W. Williamson, *Hillbillyland: What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1995, p. 160-161.

²⁶⁰ *The Night of the Hunter* (1955). Adapté du roman de Davis Grubb (1953) qui lui-même est basé sur des événements réels qui se sont déroulés à Moundsville, en Virginie Occidentale, en 1932. Réalisé par Charles Laughton.

atmosphère typiquement américaine. Moylan Mills appellera cela "the strange erotic amalgam of sex, religion and money"²⁶¹. Le film use de plusieurs ressorts du grotesque — notamment la distorsion, l'ambivalence, et le mélange d'humour et d'horreur — afin de mettre en scène le côté monstrueux du patriarcat puritain.

Adapté du roman de Davis Grubb, lui-même inspiré d'un fait divers des années trente, *The Night of the Hunter* raconte l'histoire d'un prédicateur fou (Harry Powell) qui séduit, puis tue une série de veuves afin de les punir pour leurs pulsions lascives (et de s'emparer de leur argent). Il se retrouve en prison aux côtés d'un jeune père, Ben Harper, qui a eu le temps de cacher le butin de son vol devant ses enfants avant son arrestation. Après la pendaison de Harper, Powell décide de procéder de sa manière habituelle avec la veuve de celui-ci. Parvenu à ses fins avec la veuve mais incapable de faire parler les enfants, Powell tue la mère et immerge son corps dans la rivière²⁶², déclarant que le démon s'est emparé d'elle et que, ivre, elle s'est enfuie. Les enfants se sauvent à bord d'un petit bateau et suivent la rivière jusqu'à trouver refuge chez Rachel Cooper, une vieille dame douce mais forte (interprétée par Lillian Gish). Elle les protège de Powell, tirant sur lui avec son fusil. Celui-ci est capturé, condamné et pendu.

Avant de concentrer notre analyse sur le personnage monstrueux de Harry Powell, il est intéressant de noter que tous les personnages masculins du film subissent des pressions normalisantes qui illustrent la fragilité de l'hégémonie masculine contemporaine. Ainsi, le voleur Ben Harper contraint son fils en l'obligeant à lever la main droite et à jurer de protéger sa sœur et à ne pas dévoiler où se trouve l'argent. Pearl, sa fille, n'est pas soumise au même rituel. En prison, Harper justifie son crime en disant que le vol était la seule manière de faire son devoir de père et de s'assurer que ses enfants mangeraient à leur faim. Après la pendaison de celui-ci, le gardien de prison, visiblement abattu, songe à quitter la prison et à retourner travailler dans les mines. Son épouse lui répond qu'il n'en est pas question, car elle ne tient pas à devenir veuve. De manière plus humoristique, le vagabond Uncle Birdie s'adresse à la photo de sa femme défunte et remarque

²⁶¹ Molan C. Mills, "Charles Laughton's Adaptation of *Night of the Hunter*." *Literature/Film Quarterly*, Vol. 16, N°1, 1988. p. 54.

²⁶² Le trope de la rivière joue un rôle central dans la littérature et le cinéma américains. C'est avec regret que nous laissons de côté cet aspect fascinant du film.

"dead and gone these twenty-five years and never once taken her eyes off me" avant de cacher la photo et de boire une rasade de whisky. Tous ces hommes doivent faire face diversement aux codes masculins normalisants.

Portrait d'une masculinité hégémonique instable, le Révérend Powell peut être vu comme double grotesque du bon père²⁶³. En tant que prédicateur, il incarne la Loi divine et s'installe dans la ville des Harper comme figure paternelle de la communauté chrétienne, appelant ceux qui l'écoutent "my dear brothers and sisters". Mais derrière ce langage biblique se cache un caractère plus sournois : quand il appelle les enfants Harper "the dear little lambs" il évoque non seulement leur innocence mais aussi le sort sacrificiel qu'il leur réserve.

L'ambivalence du prédicateur s'inscrit à même la peau : les doigts de sa main droite sont tatoués des lettres L-O-V-E, tandis que sur ceux de la main gauche sont inscrites les lettres H-A-T-E²⁶⁴. Powell explique que la condition humaine se résume à la lutte acharnée entre les deux mains et prédit que la main droite, celle de l'amour, triomphera à la fin. Mais l'image que garde le spectateur est celle des deux mains enlacées, crispées, image d'une lutte qui reste irrésolue. De plus, la vision édulcorée de Powell est en contradiction avec l'une des toutes premières scènes du film où, observant une danseuse burlesque ondulant sur scène, le prédicateur semble envahi d'un dégoût meurtrier. Désir et répugnance se mêlent et se manifestent à l'écran à travers l'alternance entre de trois images : visage, poing "H.A.T.E." crispé, et couteau. Powell est ainsi représenté comme un homme fragmenté et dangereux.

Cette fragmentation est liée à une représentation de la figure d'autorité patriarcale poussée à l'extrême. Le fait que Harry Powell se présente comme un prédicateur, l'incarnation de la volonté divine, n'est pas sans importance : à ses yeux, les meurtres qu'il commet sont des sacrifices à la gloire de Dieu. La romancière canadienne Margaret Atwood voit en Powell une sorte d'ogre d'un conte de fées spécifiquement américain :

²⁶³ Il existe bien des liens entre Harry Powell et Jack Torrance, autre figure paternelle monstrueuse qui sera analysée dans notre troisième partie.

²⁶⁴ Ces tatouages sont cités intertextuellement dans plusieurs films qui examinent l'instabilité des normes de la masculinité. Citons *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *The Blues Brothers* (1980), *Do The Right Thing* (1989) et le remake de *Cape Fear* (Scorsese 1991).

His name is Harry, as in "Old Harry" — vernacular for the Devil. Cross Richard the Third with Milton's Satan and enclose him in a Southern psychopath posing as a preacher, and this character is what you'd get. He cannot be explained by the Depression — he is simply radical evil — but, in Laughton's hands, he's a complex figure as well, one of those fast-talking conmen who recur throughout American art, embraced by society then torn apart by it. [...] [He] is quintessentially American as well — it being the nature of Puritanism to produce a world which repudiates sexuality but is also thoroughly sexualised²⁶⁵.

Figure ambivalente et grotesque, Harry Powell incarne le puritanisme américain dans toutes ses contradictions. Comme nous le verrons dans notre troisième partie, Hazel Motes, prédicateur malgré lui dans *Wise Blood*, est son digne héritier.

A une période souvent perçue comme l'âge d'or du conformisme et des pressions normalisantes, le britannique Charles Laughton (qui en tant qu'acteur a une certaine connaissance de l'ambivalence grotesque) arrive à transformer le roman de Grubb en un conte de fées à la fois onirique et cauchemardesque. Son film reflète à la fois les préoccupations puritaines qui hantent l'homme américain depuis son arrivée au Nouveau Monde, et les tensions contemporaines liées à la fragilisation de l'hégémonie masculine.

Dans ce chapitre nous avons essayé de montrer comment, depuis ses débuts, le cinéma américain tente de mettre en lumière les aspects contradictoires du rêve américain par l'usage du grotesque. A l'écran comme ailleurs, la mythologie américaine est basée sur une masculinité hégémonique à la fois imaginaire et impossible. En partant d'une analyse du premier "feature film" américain, *The Birth of a Nation*, nous avons tenté d'examiner la manière dont certains cinéastes ont exprimé un sentiment de malaise lié à la mise en question de cette hégémonie masculine blanche, et ce tout au long de l'histoire du cinéma américain.

Nous avons également remarqué qu'au cinéma comme ailleurs, la masculinité est une construction surdéterminée par le physique, le corporel. C'est

²⁶⁵ Margaret Atwood, "Why I Love *Night of the Hunter*." *The Guardian*, Friday 19 March, 1999. Voir <http://www.guardian.co.uk/film/1999/mar/19/margaretatwood> Consulté le 14 /06/2011.

par le corps qu'elle est mise en question à l'écran mais de manière différente selon l'époque et le genre filmique : *Modern Times*, *The Incredible Shrinking Man*, *Psycho* et *Freaks*, entre autres, s'interrogent tous sur les relations ambivalentes entre une masculinité normalisante idéalisée et une réalité plus complexe, insistant sur le corps masculin sous toutes ses formes.

Au cœur du malaise masculin à l'écran se trouve également la notion kimmélienne d'une masculinité construite sur la maîtrise de soi et l'exclusion de l'Autre. La peur sous-jacente de ne pas être à la hauteur, de ne pas entrer dans les normes, hante le cinéma américain, du "petit colonel" dans *The Birth of a Nation* jusqu'aux citadins dans *Deliverance*, en passant par Charlot et Frankenstein. L'écart entre une masculinité mythique impossible et une réalité à la fois ridicule et répugnante entraîne une réception malaisée de la part d'un public américain habitué à des représentations plus rassurantes de l'identité américaine.

A travers les tropes grotesques du double et de l'hybridation²⁶⁶, le cinéma américain met en question les frontières entre identité et altérité, entre le *freak* et l'homme normal qui semblent suivre les codes masculins de la période. Parfois ce sont ces mêmes codes, poussés à l'extrême, qui se révèlent monstrueux : ainsi, la figure du bon père peut dégénérer en un Révérend Cooper ou en un Jack Torrance. Dans notre prochain chapitre nous verrons comment le contexte économique, politique et social d'une période historique donnée, en l'occurrence les années soixante-dix, a pu influencer la représentation de la masculinité à l'écran.

²⁶⁶ Gardons à l'esprit cependant que le grotesque n'a pas le monopole du double : ce trope fait également partie intégrante du gothique et du fantastique.

CHAPITRE III :
CONTEXTE(S) D'UNE RÉSURGENCE DU GROTESQUE
DANS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

We have found ourselves rich in goods, but ragged in spirit; reaching with magnificent precision for the moon, but falling into raucous discord on earth. [. . .] We are caught in war, wanting peace. We are torn by division, wanting unity. We see around us empty lives, wanting fulfillment. We see tasks that need doing, waiting for hands to do them. To a crisis of the spirit, we need an answer of the spirit.

— Discours d'investiture de Richard Nixon, 20 janvier, 1969²⁶⁷

The threat is nearly invisible in ordinary ways. It is a crisis of confidence. It is a crisis that strikes at the very heart and soul and spirit of our national will . . . We were sure that ours was a nation of the ballot, not the bullet, until the murders of John Kennedy and Robert Kennedy and Martin Luther King Jr. We were taught that our armies were always invincible and our causes were always just, only to suffer the agony of Vietnam. We respected the presidency as a place of honor until the shock of Watergate. These wounds are still very deep. They have never been healed.

— Jimmy Carter, Président des Etats-Unis, "Malaise Speech," 15 juin 1979²⁶⁸

Pris ensemble, les deux extraits cités en exergue brossent un portrait bien noir d'une décennie marquée par la mise en question de tous les aspects du rêve américain. A mi-chemin entre l'utopie de la contre-culture des années soixante et le conservatisme politique, économique et social des années quatre-vingt, cette décennie est l'une des plus instables, les plus incertaines de l'histoire des Etats-Unis.

Il n'est pas surprenant, dans un tel contexte, que l'on puisse observer à cette période une certaine recrudescence du grotesque, dans toutes ses formes, aux Etats-Unis. Divers critiques ont noté ce lien entre l'émergence du grotesque dans la littérature et dans les arts visuels à des moments de déséquilibre culturel²⁶⁹. Nous allons d'abord esquisser de manière très générale les différentes formes que cette

²⁶⁷ <http://www.watergate.info/nixon/inaugural-speech-first.shtml> Consulté le 14/07/2010.

²⁶⁸ http://www.pbs.org/wgbh/amex/carter/filmmore/ps_crisis.html Consulté le 14/07/2010.

²⁶⁹ Voir Thomson, p. 11, Balkun, p. 833, Uruburu, p. 2, Meindl, p. 5.

instabilité a prise aux Etats-Unis, avant de nous concentrer de manière plus spécifique sur la question de la masculinité américaine. Enfin, nous montrerons les liens entre un malaise masculin particulièrement marqué dans les années soixante-dix et une résurgence de l'esthétique du grotesque dans le cinéma américain à cette période.

A. Le contexte sociopolitique : une période de malaise

La décennie allant de l'investiture de Richard Nixon en janvier 1969 à celle de Ronald Reagan en janvier 1980 peut être considérée comme une des périodes les plus mouvementées de l'histoire des Etats-Unis. Les bouleversements de cette époque touchent tous les aspects de la vie américaine, qu'il s'agisse de la politique, de l'économie, de l'environnement, ou des relations sociales. Avec chaque révélation de la duplicité du gouvernement et chaque affrontement violent, le rêve américain vire de plus en plus au cauchemar. Les médias, y compris la télévision et le cinéma, jouent un rôle important dans la propagation d'un profond sentiment de malaise.

1. Le paysage politique : une série de chocs

La politique américaine entre 1969 et 1980 se caractérise par une série d'événements qui vont ébranler l'identité américaine. En novembre 1969, les magazines *Time*, *Life* et *Newsweek* révèlent les détails du massacre de My Lai, village du Vietnam où des militaires américains ont torturé, violé, mutilé, et tué des centaines de civils. Choqué par la sauvagerie de ses soldats, le peuple américain se sent également trahi par la façon dont le gouvernement a dissimulé cette tuerie, qui date de mars 1968. Face à de telles images à la télévision, la vision idéalisée du soldat américain qui protège le monde contre les forces du mal n'est plus tenable.

Sur le sol américain, la réputation du gouvernement n'est guère plus brillante. De plus en plus de jeunes manifestent contre la présence américaine au Vietnam et, en mai 1970, la *National Guard* réprime une manifestation à Kent State University à coup de bombes lacrymogènes et en tirant sur la foule. Quatre

étudiants mourront dans cette confrontation, et des centaines d'universités fermeront leurs portes pour manifester leur indignation et leur colère. La réponse célèbre de l'administration Nixon souligne l'écart énorme entre la réaction du gouvernement et celle du public : "This should remind us all once again that when dissent turns to violence, it invites tragedy"²⁷⁰. Le fossé entre le gouvernement et ses critiques ne cesse de s'accroître.

Cette défiance ne se limite pas à la sphère politique. Les révélations en 1972 dans le *Washington Star* et le *New York Times* sur la *Tuskegee Syphilis Study* aggravent l'impression générale que le gouvernement cache des actes atroces. Commencée en 1932 avec 399 hommes noirs infectés par la syphilis, cette étude cherchait à déterminer les effets à long terme de la maladie sur la population noire. Alors que l'usage de la pénicilline est très répandu à partir de 1945, les dirigeants de la *Tuskegee Syphilis Study* n'en donnent pas l'accès aux patients dans l'étude ; pire, ils leur cachent la nature de leur maladie et les empêchent de se faire soigner ailleurs. Les répercussions de la découverte de TSS sont multiples. De telles expériences sur des citoyens américains évoquent bien sûr le spectre des expérimentations nazies, rendant la population américaine encore plus méfiante envers un gouvernement qui laisse perdurer de telles pratiques. La dimension raciste de ces expériences est en contradiction avec les beaux discours politiques de la période sur l'égalité de tous les Américains.

Si My Lai, Kent State et Tuskegee ébranlent la confiance américaine dans ses institutions, le scandale du *Watergate* va l'achever. Deux ans s'écoulent entre la découverte en 1972 du cambriolage du bureau du parti Démocrate par des membres du comité républicain pour la réélection du Président (le bien nommé CREEP) et la démission de Nixon en 1974. Entre temps, des preuves s'accumulent et montrent que, non seulement Nixon était au courant du cambriolage, mais aussi qu'il avait activement essayé de cacher les faits et de couper court à l'enquête fédérale. Soir après soir, les Américains suivent le procès à la télévision. De l'image d'une Amérique bonne et juste, protectrice des droits de l'homme et de la

²⁷⁰ "Kent State University". *Weekly Compilation of Presidential Documents*, Vol. 6, N° 19, May 11, 1970. (Washington D.C.: U.S. Government Printing Office, 1970), p. 613. Cité dans <http://speccoli.library.kent.edu/4May/MissionBetrayed.htm> Consulté le 15/07/2010.

démocratie, il ne reste plus grand-chose. Cette désillusion est également présente sur le plan économique et environnemental.

2. L'économie et l'environnement : un malaise croissant

Après la prospérité économique de l'après-guerre, l'économie américaine dans les années 1970 souffre de plusieurs maux : l'inflation continue d'augmenter alors que l'économie stagne, ce qui crée un phénomène de *stagflation*²⁷¹. Soucieux de ne pas augmenter le taux de chômage, Nixon désengage les Etats-Unis des accords de Bretton Woods et dissocie le dollar de l'étalon-or ; les prix et les taux d'intérêt augmentent en conséquence. Les efforts entrepris par Nixon et Carter pour briser ce cycle de *stagflation* (la dérégulation des systèmes de transport, entre autres²⁷²) créent un climat d'incertitude et d'anxiété, qui est aggravé par les crises pétrolières de 1973-1974 et de 1979. Le pays entier perd confiance dans l'économie, et ce jusqu'à l'élection de Ronald Reagan en 1980.

Quand les pays de l'OPEC (*Organization of Petroleum Exporting Countries*) déclarent un embargo sur l'exportation du pétrole vers les Etats-Unis en 1973, les répercussions de cette décision ne se limitent pas à l'économie. Face à l'évidence de leur dépendance vis-à-vis des pays étrangers pour leurs besoins énergiques, les américains doivent revoir leur gestion des ressources naturelles du pays. L'anxiété engendrée par cette période de crise marque la décennie.

Les années soixante-dix sont également marquées par une inquiétude grandissante concernant l'environnement. Suite à la publication en 1962 de *Silent Spring*²⁷³ de Rachel Carson, de plus en plus d'Américains s'inquiètent de la pollution croissante liée à l'industrie. L'*Environmental Protection Agency* est créée

²⁷¹ *Stagflation* : "persistent high inflation combined with high unemployment and stagnant demand in a country's economy" *Oxford Dictionaries Online* :

http://oxforddictionaries.com/view/entry/m_en_gb0807390#m_en_gb0807390 Consulté le 23/08/2010.

²⁷² L'administration Carter met en place la dérégulation des transports aériens, routiers, et ferroviaires. Malgré une compétition plus accrue entre sociétés rivales, l'inflation reste élevée et les ménages continuent de souffrir des prix en augmentation constante. Voir Eric Foner, *Give Me Liberty! An American History*. New York : W.W. Norton & Co., 2006, p. 908.

²⁷³ Rachel Carson, *Silent Spring*. New York : Houghton Mifflin, 1962. Ce livre révèle les effets néfastes des pesticides comme le DDT. Il est considéré comme un ouvrage qui a catalysé les débuts du mouvement de défense de l'environnement aux Etats-Unis.

en 1970 et on célèbre le premier *Earth Day*²⁷⁴ la même année. *Greenpeace* naît en 1971, suite à des manifestations en mer contre des tests nucléaires. Des chanteurs comme Crosby, Still, Nash & Young et Joni Mitchell, entre autres, exhortent la population à prendre ses distances avec la vie urbaine et à recréer des liens avec la nature²⁷⁵.

La multiplication des organismes de surveillance témoigne d'une méfiance croissante de la part du peuple américain vis-à-vis des communautés scientifiques et industrielles. Le contrôle de la qualité de l'eau, de l'air et de la terre mis en place par l'E.P.A. souligne une certaine prise de conscience du fait que ces éléments "naturels" puissent être empoisonnés, et que l'on ne peut pas compter sur les entreprises privées pour s'autoréguler. Plusieurs événements, tel la mort suspecte de Karen Silkwood, en 1974²⁷⁶, laissent supposer qu'effectivement certaines industries cachent leurs pratiques polluantes pour des raisons financières et n'hésitent pas à utiliser des mesures extrêmes pour garder leurs secrets.

Avec le désastre de Love Canal²⁷⁷ en 1978, l'idée qu'une pollution cachée pourrait envahir la vie quotidienne a marqué la conscience collective. 900 ménages ont dû être évacués d'urgence quand il est apparu que leur lotissement était construit sur une zone de déchets toxiques datant des années 1920. La présence disproportionnée d'enfants souffrant de maladies congénitales, de cancers, et de difformités était effectivement liée à ces déchets toxiques. Le fait que le gouvernement connaissait les dangers du site et qu'il a choisi néanmoins de construire une école à cet endroit a scandalisé l'opinion publique et érodé encore plus sa confiance dans les institutions américaines. De manière semblable,

²⁷⁴ Cette manifestation pacifique a réuni plus de 20 millions d'Américains dans différentes villes à travers le continent. Voir <http://www.earthday.org/earth-day-history-movement> Consulté le 05/05/2013.

²⁷⁵ "We've got to get ourselves back to the garden". Joni Mitchell, dans la chanson "Woodstock." Publiée sur l'album *Ladies of the Canyon* en 1970. Reprise par Crosby, Stills, Nash & Young en 1970 sur l'album *Déjà Vu*.

²⁷⁶ Karen Silkwood, technicienne dans un centre nucléaire dans l'Oklahoma, est morte dans un mystérieux accident de voiture. Elle s'apprêtait à révéler à la presse des pratiques négligentes de la part de ses employeurs dans le traitement du plutonium. Après sa mort, une autopsie révéla que son corps contenait des niveaux anormaux de plutonium. Mike Nichols a tourné le film *Silkwood*, qui retrace cette histoire, en 1983.

Voir <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/reaction/interact/silkwood.html>

²⁷⁷ Un lotissement à Niagara Falls, New York, fondé au 19^{ème} siècle par William T. Love. Pour plus de détails sur le déroulement des événements, voir <http://www.epa.gov/history/topics/lovecanal/01.htm> Consulté le 23/08/2010.

l'accident nucléaire de Three Mile Island en 1979²⁷⁸ a montré que l'industrie nucléaire n'était pas à l'abri d'un désastre, et à quel point la maîtrise du gouvernement de cette source d'énergie était insuffisante.

Sur le plan environnemental, les événements des années soixante-dix ont donc ébranlé l'image qu'avaient beaucoup d'Américains d'un pays ayant des ressources naturelles pures et illimitées. Une méfiance profonde vis-à-vis des industries polluantes s'est installée et a contribué au climat général de malaise.

3. Climat social : le *statu quo* bouleversé

Entre 1969 et 1980, le paysage social des Etats-Unis a changé de manière radicale. L'époque où l'homme blanc hétérosexuel régnait incontestablement est révolue. Avec le *Civil Rights Act* de 1964, les droits des africains-américains et des femmes deviennent garantis par la loi et, au cours des années suivantes, ils commencent à intégrer des lieux qui leur avaient été interdits auparavant. Bien sûr, la discrimination raciale et sexiste ne disparaît pas instantanément, mais les rôles traditionnels des uns et des autres sont remis en question. A la fin de la décennie, le stéréotype de la "*nuclear family*"²⁷⁹ n'est plus la norme absolue. Trois groupes en particulier vont exiger d'être pris en compte : les gens de couleur (noirs, indiens, chicanos, etc.), les homosexuels, et les femmes. Avec les revendications de ces groupes, les repères de la société américaine telle qu'elle existait en 1945 subissent un choc considérable.

Suite à la lutte pour les droits civiques dans les années cinquante et soixante, l'intégration des Africain-Américains continue à progresser. Des mesures comme la discrimination positive (*affirmative action*) et la transplantation d'un nombre d'élèves hors de leur zone scolaire (*busing*) cherchent à rectifier les injustices du passé, mais sont vivement critiquées par certains blancs, qui se sentent victimes de ces mesures. Un regain de violence suivra la mise en place de ces pratiques. Par exemple, le 4 juillet, 1970, à Longview, Texas, trente-trois

²⁷⁸ Le 28 mars, 1978, l'usine nucléaire à Three Mile Island (Pennsylvanie) a émis des gaz radioactifs dans l'atmosphère, suite à la surchauffe d'un des réacteurs. C'était le premier "accident nucléaire sur le sol américain. Voir <http://www.pbs.org/wgbh/amex/three/filmmore/index.html> Consulté le 05/05/2013.

²⁷⁹ Le *New Oxford American Dictionary* définit la *nuclear family* comme suit : "a couple and their dependent children, regarded as a basic social unit."

autobus servant à transporter des élèves noirs vers des établissements blancs sont détruits par des bombes artisanales.

La lutte des Africain-Américains pour leurs droits civiques inspire d'autres minorités. En 1969 des membres de la communauté mexicaine-américaine forment *The Brown Berets*, un groupe militant basé sur les *Black Panthers*. Les communautés indiennes formeront le AIM (*American Indian Mouvement*), un groupe qui milite pour la restitution des droits des différentes tribus indiennes. En 1973, durant soixante-quatorze jours, AIM fit le siège de la ville de Wounded Knee, site du dernier grand massacre indien au XIX^{ème} siècle : ce siège fera la une de tous les journaux.

La lutte des *minorities* ne se limite pas aux gens de couleur. Si, à la suite des *Stonewall Riots*²⁸⁰ en 1969, la communauté homosexuelle commence à s'organiser. En 1970 des actes considérés comme homosexuels, tel la sodomie, restent interdits par la loi dans quarante-neuf des cinquante états, et l'homosexualité est classée par la *American Psychiatric Association* comme une maladie mentale jusqu'en 1974. A la fin de la décennie, il ne restera que vingt-neuf états (dont dix dans le Sud) où l'activité homosexuelle est illégale ; deux églises protestantes ont des pasteurs ouvertement homosexuels, et Harvey Milk (conseiller municipal à San Francisco, 1977) est le premier élu à déclarer publiquement son homosexualité²⁸¹.

Mais cette ouverture vers le monde extérieur a un prix. La droite religieuse met en place une campagne féroce qui vise à contrer les efforts pour garantir les droits civiques des homosexuels. En 1977 Anita Bryant, chanteuse et ancienne Miss Oklahoma, mobilisera les citoyens de Miami-Dade County (Floride) contre un amendement qui garantit spécifiquement les droits des homosexuels (*Ordinance 77-4*), et soutiendra en Californie le *Briggs Initiative*, une proposition de loi qui vise à empêcher des homosexuels d'enseigner dans des écoles publiques. La proposition ne passera pas grâce à la campagne massive de la communauté

²⁸⁰ En juin 1969, face à une intervention musclée de la part de la police dans un bar homosexuel du Greenwich Village, The Stonewall Inn, les clients du bar ripostent en masse de manière toute aussi musclée. S'ensuivent cinq jours d'affrontement entre la police et des milliers d'homosexuels. Cet événement marque le début de la lutte des homosexuels américains pour les droits civiques. Voir Foner, p. 876.

²⁸¹ En 2008, Gus Van Sant réalisa *Milk*, un film sur la vie et la mort d'Harvey Milk.

homosexuelle (appelée *Come out, Come out, Wherever You Are*²⁸²) mais un état comme la Floride, par exemple, mettra 20 ans à rétablir l'ordonnance 77-4.

En 1970 la "deuxième vague" du féminisme américain connaît son apogée²⁸³. L'arrivée de la contraception orale en 1960 et la publication par Betty Friedan de *The Feminine Mystique* en 1963 ont déjà mis à mal l'image de la ménagère comblée qui attend son mari dans les "*suburbs*"²⁸⁴, entourée de ses appareils ménagers. Libérées du fardeau des grossesses non désirées, les femmes envahissent tout ce qui était considéré auparavant comme la chasse gardée des hommes. Les grandes universités se voient contraintes d'admettre les femmes comme les hommes, abandonnant les établissements "sœurs" séparés. Yale sera totalement mixte à partir de 1969, Harvard en 1971, et Dartmouth en 1972. Le *Equal Rights Amendment* (ERA) obtiendra la majorité aux deux Chambres du Congrès en 1972, mais il ne sera jamais ratifié²⁸⁵.

Incontestablement, l'amendement le plus marquant de l'époque pour les femmes est *Roe vs Wade* en 1973, décision de justice où la Cour Suprême reconnaît le droit des femmes à l'avortement. Cette décision donne enfin aux femmes la maîtrise de leur propre corps. Mais d'après une certaine partie de la population, elle met encore plus en cause la stabilité de la famille traditionnelle et souligne l'égoïsme d'une génération où le taux de divorce augmentera de plus de 100% entre 1965 et 1975. Ces deux groupes ("*pro-life*" et "*pro-choice*") s'affronteront durement (et continuent de s'affronter), et la vague conservatrice qui emportera les élections présidentielles en 1980 trouve ses racines dans ce conflit-là. À partir de 1976, on peut noter un certain *backlash* antiféministe, phénomène que nous

²⁸² Cette appellation vient du jeu enfantin *Hide and Seek* (cache-cache), jeu de mots évident avec le "coming-out," terme en anglais utilisé pour décrire le moment où un homosexuel révèle son homosexualité au monde.

²⁸³ Howard Zinn place la première vague de féminisme aux Etats-Unis entre la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, moment où Elizabeth Cady Stanton, Lucretia Mott, et d'autres organisent la première assemblée sur les droits de la femme (*Women's Rights Convention*), et les années 1920, période à laquelle les Américaines ont gagné le droit de vote. (Voir Zinn, p. 103-125). La Deuxième Vague de féminisme aux Etats-Unis débute avec la publication de *The Feminine Mystique* de Betty Friedan en 1963 et meurt au début des années 1980, avec l'élection de Ronald Reagan.

²⁸⁴ L'exode massif des ménages blancs vers des communautés résidentielles à l'extérieur des grandes villes—des *suburban communities*—commence dans les années 1950 et continue pendant les années 1970. Voir Foner, p. 831, 873.

²⁸⁵ Pour devenir loi, il fallait que l'ERA soit ratifié par 38 des 50 états dans les sept ans qui ont suivi son passage par le Congrès. Farouchement combattu par des groupes antiféministes, en 1979, il n'en avait obtenu que 35 ratifications. Voir Foner, p.912-913.

examinerons plus en détail dans notre deuxième partie. La période de 1969 à 1980 sera marquée, donc, par une série de changements profonds dans tous les aspects de la vie américaine.

Les médias — et surtout la télévision — vont refléter ces changements. Des séries télévisées présentant des noirs comme personnages principaux apparaissent sur le petit écran avec *Hey Hey Hey it's Fat Albert* en 1969, puis avec *Good Times* en 1974 et *The Jeffersons* en 1975. La série *All in the Family* (1971) met en scène un quinquagénaire blanc, traditionaliste et raciste, confronté à ses voisins noirs, sa fille féministe, son gendre "beatnik" et des amis qui se révèlent être homosexuels ; c'est lui qui finalement fait figure de personnage ridicule.²⁸⁶ La chanson "I am Woman" de Helen Reddy, sorte d'hymne officieux du mouvement féministe, sera Numéro 1 au *Billboard Top 100* en 1972. Lors des *Stonewall Riots*, déjà cités, les médias (télévision et presse écrite) diffusent des images du *Gay Liberation Movement* dans tout le pays. En même temps, la violence omniprésente dans l'actualité et au cinéma fait que le public américain baigne dans une atmosphère de plus en plus agressive et anxieuse.

4. Meurtre, malaise et médias : l'instabilité et l'extrême

Comme l'attestent les nombreux églises, sectes, et organisations "New Age" de l'époque, dans les années soixante-dix, de nombreux Américains sont à la recherche de repères spirituels. La quête de sens si typique de la période incite certains à accomplir des actes extrêmes. En 1978, en Guyane, les disciples du "Révérend" Jim Jones — des centaines d'hommes, femmes, et enfants — se donnent la mort en buvant du *Kool Aid*²⁸⁷ empoisonné. Les photos des corps boursoufflés des victimes furent montrées à la télévision et dans la presse américaine.

²⁸⁶ Le générique de *All in the Family*, "Those Were The Days", met en avant cette nostalgie pour un passé plus "simple" et la prédominance de l'hégémonie masculine et blanche : "Boy the way Glen Miller played, songs that made the hit parade, guys like us we had it made, those were the days. And you know where you were then, girls were girls and men were men, mister we could use a man like Herbert Hoover again. Didn't need no welfare states everybody pulled his weight, gee our old Lasalle ran great, those were the days!"

²⁸⁷ Le fait que Jones ait mis le poison dans du *Kool Aid*, une boisson pour enfants très courante à l'époque, rendit le suicide collectif encore plus macabre. L'expression courante, "to drink the Kool Aid" — c'est-à-dire d'épouser sans réfléchir telle ou telle philosophie — vient de cet événement.

Une autre indication de ce manque de repères, source de malaise entre 1969 et 1980, fut la médiatisation de plusieurs tueurs en série. En même temps que le public découvrait les détails horribles du massacre de My Lai (1969), Charles Manson²⁸⁸ et sa "famille" tuent de manière particulièrement brutale plusieurs victimes, dont la compagne de Roman Polanski (Sharon Tate), enceinte de huit mois. Les photos des murs badigeonnés de sang et les détails des meurtres s'étalent dans la presse. Entre 1975 et 1979, trois tueurs en série sont arrêtés et jugés sous l'œil avide des médias. Le plus connu, Ted Bundy, avait torturé et tué au moins trente femmes au moment de son arrestation. Son apparence anodine (les médias ont beaucoup souligné son allure séduisante et irréprochable, "*his clean-cut good looks*") trouble le public, qui s'attend à ce que des monstres aient l'air de monstres, comme Charles Manson avec sa croix gammée gravée sur le front. A la même date²⁸⁹ le *Son of Sam* est arrêté, un schizophrène qui disait tuer sous les ordres d'un démon²⁹⁰. Le public entrevoit des liens entre lui et des sectes sataniques. Enfin, en 1978, John Wayne Gacy, le *Killer Clown* (dont le surnom vint de son habitude de travailler comme clown pour des fêtes privées dans le voisinage), avoue avoir violé et tué une trentaine de jeunes garçons et les avoir enterrés dans son cellier.

L'image de l'Amérique à la fin des années soixante-dix est bien différente de celle projetée une génération auparavant. Tout ce qui paraissait sûr — la pureté de l'eau et de l'air, la puissance militaire et la justesse de ses causes, la place des femmes et des autres minorités dans la société, la robustesse et l'indépendance de l'économie américaine — tout semble remis en cause au cours de cette décennie, perdue entre l'hédonisme cynique de la *Me Decade*²⁹¹ et la violence hystérique des

²⁸⁸ La Manson Family voulait précipiter l'apocalypse, annoncée, selon eux, dans certaines chansons des Beatles. Certains mots badigeonnés sur les murs dans le sang de leurs victimes, tels "Helter Skelter" et "Piggies", viennent des chansons du groupe britannique de Liverpool.

²⁸⁹ En 1999 Spike Lee réalise *Summer of Sam*, film qui explore l'atmosphère de paranoïa et d'intolérance qui règne à New York au moment des meurtres. Voir la critique de Roger Ebert sur <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990702/REVIEWS/907020305/1023> Consulté le 10/12/2010.

²⁹⁰ Voir l'article de *Time* du 22 août, 1977, sur <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,915296,00.html> Consulté le 10/12/2010.

²⁹¹ C'est ainsi que l'écrivain Tom Wolfe a nommé la génération des années 1970 dans son article, "The 'Me' Decade and the Third Great Awakening." *New York Magazine*, 23 August 1976, p. 26-40.

traditionnalistes. Les Américains n'arrivent plus à croire en quoi que ce soit, comme le souligne Jimmy Carter dans son *Malaise Speech*²⁹² cité en partie en exergue de ce chapitre :

In a nation that was proud of hard work, strong families, close-knit communities, and our faith in God, too many of us now tend to worship self-indulgence and consumption. Human identity is no longer defined by what one does, but by what one owns. But we've discovered that owning things and consuming things does not satisfy our longing for meaning. We've learned that piling up material goods cannot fill the emptiness of lives which have no confidence or purpose²⁹³.

Aliénation, insatisfaction, vide spirituel : les symptômes du malaise américain paraissent évidents même si les causes sont multiples et plus complexes à identifier. Dans un tel contexte, il n'est pas surprenant de constater que l'identité masculine hégémonique (c'est-à-dire blanche et hétérosexuelle) traverse une crise profonde.

B. Masculinité, hégémonie et malaise

S'appuyant sur une conception butlerienne de l'identité masculine, dans son livre, *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, David Savran insiste sur l'aspect social et anxiogène de l'identification genrée :

[A] gendered identity, on account of its contingency, is of all identifications the one most subject to intensive social pressures, the most anxiety-ridden, the most consistently imbricated in social, political, and economic negotiations, and thus the most sensitive barometer of culture. . . . [It] is always an imaginary identification²⁹⁴.

La masculinité est donc une notion contingente, une négociation constante entre différents aspects de l'expérience humaine, une identification *imaginaire* (pour reprendre le terme de Savran) qui reflète la culture de son époque. Pour l'homme

²⁹² Discours télévisé le 15 juillet, 1979.

²⁹³ http://www.pbs.org/wgbh/amex/carter/filmmore/ps_crisis.html Consulté le 10/12/2010.

²⁹⁴ David Savran, *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary Culture*. Princeton : Princeton University Press, 1998, p. 8.

blanc hétérosexuel, cette identification est particulièrement complexe dans les années soixante-dix, période où l'autorité hégémonique commence à être mise en question. Faisant référence à Raymond Williams, Savran explique que, tout comme l'identité genrée, l'hégémonie n'existe pas *ex nihilo* : elle se construit et fournit même un espace où sa propre existence se met en question :

[Hegemony] is a site of struggle in which both popular and elite cultural texts do not function merely as passive reflections of some allegedly preexistent, autonomous social reality. Rather, they actively participate in the production of "the whole substance of lived identities and relationships." . . . Indeed, fictional texts, I believe, are particularly important for the production of hegemony, representing sites at which a wide range of ideologies and values can be visualized, reaffirmed, and challenged²⁹⁵.

Ainsi, comme la notion de *gender*, la masculinité hégémonique est en continuelle évolution, sujette aux échanges individuels et entre groupes à travers différents textes culturels. Ces textes culturels ne sont pas que de simples reflets de ces échanges : ils contribuent à la construction (et la déconstruction) de l'hégémonie.

L'homme blanc hétérosexuel des années soixante-dix souffre de l'écart entre une masculinité américaine mythique et un climat social changeant. Betty Friedan évoquera ce malaise in 1973, dans sa préface de la deuxième édition de *The Feminine Mystique* :

Weren't men as well as women still locked in lonely isolation, no matter how many sexual acrobatics they put their bodies through? Weren't men dying too young, suppressing fears and tears and their own tenderness? It seemed to me that men weren't really the enemy — they were fellow victims, suffering from an outmoded masculine mystique that made them feel unnecessarily inadequate when there were no bears to kill²⁹⁶.

Kimmel note les contradictions inhérentes dans cette "mystique masculine", s'appuyant sur les concepts du psychologue Robert Brannon, qui établit ce qu'il considère être les quatre piliers d'une norme masculine paradoxale :

The first and perhaps the most important rule [of manliness] is "No Sissy Stuff": One can never do anything that even remotely hints of the feminine. The second rule, "Be a Big Wheel," indicates that masculinity is measured by power, wealth, success. The third rule reminds men to "Be a Sturdy Oak," since

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁹⁶ Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (2nd Ed.) Epilogue, 1973. Cité dans Kimmel (2006), p.173.

real men show no emotions, are emotionally reliable by being emotionally inexpressive. And finally, "Give 'em Hell" meant to exude an aura of manly daring and aggression. These four rules sum up the masculine predicament, and men "have been limited and diverted from whatever our real potential might have been by the prefabricated mold of the male sex role"²⁹⁷.

Autrement dit, afin d'être vu comme un homme, un vrai, il faut avant tout se distinguer de tout ce qui peut être considéré comme féminin : émotion, communication (verbale), compréhension, compromis²⁹⁸. En même temps, il faut réussir — qu'il s'agisse de la réussite professionnelle ou personnelle²⁹⁹, c'est-à-dire se distinguer également des autres hommes. Enfin, il faut se montrer fiable, responsable, tout en gardant un certain esprit iconoclaste, un grain de rébellion qui prouve que l'*homo americanus* n'est pas une créature qui accepte passivement les règles mises en place. Dans les années soixante-dix, la peur de ne pas correspondre à ces critères contradictoires se traduit par des comportements extrêmes, parfois violents.

1. Normativité, malaise masculin et l'exclusion de l'Autre

Les années soixante-dix étant marquées par l'émergence politique et culturelle des *minorities*, nous nous pencherons sur la réaction d'une "majorité" instable face à l'essor de l'Autre sous toutes ses formes. Kimmel et Bird³⁰⁰ ont d'abord souligné l'immense importance des relations homosociales dans la construction de la masculinité individuelle. Comme nous l'avons noté précédemment, Kimmel fait remarquer que pour l'homme, ce qui compte avant tout est le jugement de ses pairs masculins. Pour lui, la peur de se ridiculiser devant d'autres hommes est plus forte que celle de la douleur ou même de la

²⁹⁷ Voir Kimmel (2006), p. 186. Voir aussi Deborah S. David et Robert Brannon, *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*. New York: Random House, 1976. Cité dans Kimmel (2006), p. 186.

²⁹⁸ Ces caractéristiques sont basées sur le "*M-F Test*", censé mesurer la masculinité ou féminité relative de ses sujets, développé par Terman et Cox en 1936 et utilisé jusqu'aux années soixante. Voir Kimmel (2006), p. 137-138.

²⁹⁹ Certains adages de l'époque illustrent ce sentiment typiquement américain. Dale Earnhardt, pilote de course au NASCAR, a dit "Second place is just the first place loser", Gabe Paul, joueur, puis manager de plusieurs équipes de base-ball, a dit "There is no such thing as second place. Either you're first place or you're nothing."

³⁰⁰ Voir Kimmel, (2004), Sharon R. Bird. "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity." *Gender and Society* Vol. 10, N° 2 (2 April 1996), p. 120-132.

mort³⁰¹. Bird analyse comment les normes de la masculinité hégémonique sont maintenues en rejetant tout comportement non-hégémonique à l'intérieur du groupe homosocial comme non-masculin, autre³⁰². De cette manière, tout comportement en opposition aux normes idéales d'une masculinité impossible et imaginaire selon Savran, engendre un sentiment de malaise au sein du groupe et de la part de l'individu ayant un comportement non-normatif.

On peut observer ce phénomène (l'exclusion de tout comportement non-hégémonique) dans de nombreux aspects de la culture américaine dans les années soixante-dix : en musique, par exemple, une vaste gamme de genres — du *heavy metal* au *southern fried rock*, en passant par le *punk* — glorifient une masculinité mythique où l'esprit antiautoritaire est extrêmement codé, suivant les mêmes normes (typiquement américaines) qui dictent le comportement du *cowboy* : force physique, autonomie, et une volonté sans faille. Tout comportement qui ne souscrit pas à ces normes est exclu de ces genres musicaux³⁰³.

De manière semblable, si à la télévision on peut remarquer une certaine ouverture vers des *minorities* à travers des séries comme *The Jeffersons* ou *All in the Family*, déjà citées, l'image normative d'une masculinité à la fois iconoclaste et traditionnelle continue d'alimenter le petit écran à travers des séries comme *Hawaii Five-O*, *The Streets of San Francisco*, *The Waltons* et *Little House on the Prairie*³⁰⁴. Dans le domaine de la publicité, l'image du "*manly man*" continue son règne à travers des campagnes publicitaires telles l'évocation de *Miller Time*³⁰⁵ et

³⁰¹ Kimmel (2004), p. 4.

³⁰² Bird, p. 121-122.

³⁰³ La musique des années soixante-dix ne se limite pas bien sûr ni à ces genres, ni à ces normes. La musique *disco*, par exemple, ouvre de nouvelles voies pour des groupes non-normatifs comme *The Village People* ou même les *Bee Gees*.

³⁰⁴ Les deux séries policières, *Hawaii Five-O* (1968-1980) et *The Streets of San Francisco* (1972-1977) mettent en scène des policiers virils, prêts à tout afin d'attraper les méchants. Dans *The Waltons* (1971-1981) et *Little House on the Prairie* (1974-1984), le spectateur se trouve devant une vision nostalgique d'une Amérique agraire et traditionnelle. Le père, chef de famille héroïque et incontesté, est au cœur de ce monde.

³⁰⁵ Après avoir acheté le Miller Brewing Company en 1971, la compagnie Philip Morris a entamé une série de spots publicitaires qui cherchaient à promouvoir des liens entre masculinité et la bière *Miller High Life*. Dans ces spots on pouvait voir des hommes à la fin d'une journée de travail — forcément éprouvant physiquement — en train de se réunir et de boire une bière bien méritée. Voir <http://www.youtube.com/watch?v=fXMJZke22cE> Consulté le 28/04/2013. Voir aussi Carl H. Miller, "Beer and Television: Perfectly Tuned In." 2002. à BeerHistory.com, Copyright 1998-2007. http://www.beerhistory.com/library/holdings/beer_commercials.shtml Consulté le 28/04/2013.

le *Marlboro Man*³⁰⁶. Dans la presse écrite, la glorification de l'image rebelle de certaines personnalités masculines comme Dennis Hopper, Jack Nicholson, ou Burt Reynolds, répond à un désir de la part du public américain de voir ses héros (masculins) comme des iconoclastes, alors que des positions anticonformistes prises par des personnalités féminines, comme Jane Fonda³⁰⁷, ne sont pas perçues de la même manière.

Dans les années soixante-dix et à l'exception de Jimmy Carter, on peut déceler une tendance quasi-obsessionnelle de la part des hommes politiques américains de se créer une image (hyper)masculine et forte. Un tel désir n'est pas nouveau, si l'on regarde Andrew "Old Hickory" Jackson, Teddy Roosevelt ou John F. Kennedy³⁰⁸, mais, comme le fait remarquer Kimmel, après l'assassinat en 1963 de celui que d'aucuns considèrent comme la quintessence du leader d'une Amérique forte et invulnérable, cette préoccupation va s'accroître. Nixon, par exemple, craint par-dessus tout de ne pas être à la hauteur de ses fonctions et du regard du monde : "[He was] afraid of being acted upon, of being inactive, of being soft, of being thought impotent, of being dependent on anyone else"³⁰⁹.

Certains attribuent la politique étrangère du gouvernement de Nixon au Vietnam en partie à cette peur : quand Charles Goodall, sénateur républicain de New York, a retiré son soutien de l'action américaine au Vietnam, le vice-président de Nixon, Spiro Agnew, l'a appelé "*The Christine Jorgensen of the Republican Party*", en référence à un(e) transsexuel(le) célèbre³¹⁰. Jimmy Carter, perçu comme trop mou en termes de politique étrangère, surtout après le fiasco des otages en Iran,

³⁰⁶ Voir Michael Kimmel et Amy Aronsen, *Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia, Volume 1 (A-J)*. Santa Barbara : ABC-CLIO, 2003, p. 499.

³⁰⁷ En 1972, Jane Fonda a critiqué le rôle du gouvernement américain au Vietnam. Ses remarques lui ont valu l'épithète "Hanoi Jane", référence à "Tokyo Rose", propagandiste japonaise qui œuvrait à casser la morale des troupes américaines pendant la Deuxième Guerre mondiale. Voir par exemple Paul Scott, "Fonda Broadcast a Big Help to Hanoi." *The Lewiston Daily Sun*, September 27, 1972, p. 4.

<http://news.google.com/newspapers?id=FXwgAAAAIBAJ&sjid=7mcFAAAAIBAJ&pg=1010,3814989&dq=hanoi-jane&hl=en> Consulté le 30/04/2013.

³⁰⁸ Chacun de ces trois présidents mêle une image publique (hyper)masculine à une réalité physique complexe. Jackson souffrait de problèmes abdominaux et respiratoires, l'enfance de Roosevelt fut marquée par une série de maladies chroniques, et Kennedy souffrait de douleurs vertébrales tellement intenses qu'il était souvent obligé de rester debout.

³⁰⁹ Bruce Mazlish, *In Search of Nixon*. New York : Basic Books, 1972. p. 116. Cité dans Kimmel (2006), p. 178.

³¹⁰ Kimmel (2006), p. 178-179.

sera balayé aux élections présidentielles de 1980 par Ronald Reagan, figure masculine emblématique, symbole de la vague conservatrice des années quatre-vingt.

Cette obsession de l'image d'une masculinité forte ne se limite pas aux sphères politiques ou même médiatiques. Robert Weir note que, suite aux ravages de la *stagflation* et des changements profonds au monde du travail, le travailleur masculin souffre d'un malaise profond. Menacé de perdre son emploi, représenté par des syndicats de plus en plus faibles face aux exigences d'un marché mondial impitoyable, l'ouvrier se sent non seulement diminué, mais démasculinisé par son incapacité de subvenir seul aux besoins de sa famille :

The devastating stagflation of the 1970s and 1980s dealt another severe blow to masculinity, as did the wave of deindustrialization and downsizing that followed. [...] In the last quarter of the 20th century, the rise of family income was due almost entirely to a single factor: the entry of more women into the workplace. Many men felt betrayal, anger, and shame over the erosion of the family wage³¹¹.

Au travail comme à la maison, l'homme des années soixante-dix se trouve dans un monde qu'il ne maîtrise plus, où l'Autre n'est plus exclu et où les possibilités d'évasion se trouvent surtout à l'écran. Cette "masculinité blanche en crise", pour reprendre le nom de l'œuvre célèbre de Sally Robinson³¹², se retrouve aussi au cinéma.

2. Cinéma et malaise masculin

Qu'il s'agisse du Nouvel Hollywood ou des *blockbusters* neo-conservateurs de la fin de la décennie, le cinéma américain des années soixante-dix est une affaire d'hommes³¹³, et ce des deux côtés de la caméra. Si, comme nous le verrons dans notre prochaine sous-partie, le malaise masculin des années soixante-dix est largement représenté à l'écran par le biais de l'esthétique du grotesque, il ne se

³¹¹ Robert E. Weir, *Workers in America: A Historical Encyclopedia*. Santa Barbara : ABC-CLIO, 2013. p. 462.

³¹² Sally Robinson, *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. New York : Columbia University Press, 2000.

³¹³ Entre 1966 et 1980, seule une quinzaine de réalisatrices produisent des films commerciaux. Voir Maya Montañez Smukler, "Liberating Hollywood: Thirty Years of Women Directors." *CSW Update* (January 2011), The Center for the Study of Women, UCLA, p. 2. Nous examinerons plus en détail le rôle du Nouvel Hollywood et des changements du *Production Code* dans notre deuxième partie.

limite pas à ce mode d'expression. Nous examinerons dans notre deuxième partie le rôle dialogique joué par certaines personnalités masculines de l'époque, mais pour l'instant il est intéressant de voir comment certaines figures filmiques masculines reflètent (et engendrent) l'ambivalence masculine vis-à-vis de l'évolution de la société américaine entre 1969 et 1980.

a. Le cowboy et le antihéros

Comme nous l'avons noté dans notre chapitre précédent, la frontière physique est fermée depuis plusieurs générations, mais dans l'imaginaire américain le mythe de la frontière et du *cowboy* qui y règne sont toujours d'actualité. Celui-ci doit pourtant changer de terrain : L'Homme Sans Nom des *spaghetti westerns* des années soixante, incarné par Clint Eastwood, sera remplacé par Harry Callahan (alias Dirty Harry), sorte de cowboy non-conformiste de la police californienne, redresseur de torts solitaire qui doit lutter non seulement contre des méchants détraqués mais aussi contre une bureaucratie perçue comme timide et même efféminée³¹⁴. David Cook note que le Western connaît une résurgence à cette période, notamment à travers ce qu'il appelle les "*Vietnam Westerns*" comme *Little Big Man* (Penn, 1970) où la "pacification" de la frontière, aux dépens des tribus indiennes, rappelle l'intervention américaine au Vietnam³¹⁵. Dans *Heaven's Gate* (Cimino, 1980), les mythes masculins de la conquête de la frontière et d'une violence régénératrice s'avèrent être non seulement creux mais mortifères. Malgré sa réussite professionnelle, le personnage de James Averill (joué par Kris Kristofferson) est le portrait même de l'échec masculin, un anti-cowboy étouffé par le *settlement*.

De manière semblable, Cook note que, dans le cadre du "néo-noir" des années soixante-dix, le anti-héros perd de sa superbe : "The *film noir* detective was originally a paragon of courageous individualism: tough, resourceful, and, above all, heroic in combating the moral anarchy that surrounded him. The seventies *noir*

³¹⁴ Eastwood est la star de trois "*spaghetti westerns*" réalisé par Sergio Leone : *For a Fistful of Dollars* (1964), *For a Few Dollars More* (1965) et *The Good, the Bad and the Ugly* (1966). Eastwood incarnera par la suite le rôle de Harry Callahan dans *Dirty Harry* (Siegel, 1971), *Magnum Force* (Post, 1973), *The Enforcer* (Fargo, 1976), *Sudden Impact* (Eastwood, 1983) et enfin *The Dead Pool* (Van Horn, 1988).

³¹⁵ Voir Cook (2000), p. 178.

detective, by contrast, is bemused, vulnerable, and inept — as often as not the victim of an anachronistic code of honor"³¹⁶. Marlowe (*The Long Goodbye*, Altman, 1973), Gittes (*Chinatown*, Polanski, 1974) et Harry Mosbey (*Night Moves*, Penn, 1975) sont avant tout des figures d'échec, des personnages qui cherchent à suivre des codes masculins dépourvus de sens. Cet échec marque également les *buddy films* de l'époque.

b. Buddies that (don't) matter³¹⁷

Kimmel note que, dans le cinéma des années soixante-dix, l'échec masculin sert à souder les liens d'amitié entre hommes, liens qui ne peuvent pas les "sauver" selon les codes masculins conventionnels :

The classic buddy film also ended in tragedy in the late 1960s and 1970s; what's more, the settings for these films became increasingly ironic in films like *Easy Rider* or *Midnight Cowboy*, both released in 1969. The male bonding celebrated in these films is a defensive reaction to traditional masculine failure; the men turn to each other because the world (and women) have failed them. In *Easy Rider* the frontier escapism becomes a tamed delinquency [. . .]; but the macho defiance is ultimately tragic, even as its misogynist core goes unchallenged. In *Midnight Cowboy* a de-eroticized homosexuality — an emotional, but not sexual connection — occurs in a highly ironic context: the failure of Joe Buck to establish himself as a stud. Instead, Joe finds love and success as a male mother, nursing the tubercular Ratso to his peaceful death³¹⁸.

Les liens homosociaux traditionnels s'avèrent ainsi être creux, même au cœur de la contre-culture. Seuls les liens non-normatifs, par exemple ceux entre Ratso Rizzo et Joe Buck, sont porteurs d'un sentiment authentique.

Le malaise qui hante les *buddy films* des années soixante-dix ne se limite pas à la *wilderness* rurale ou urbaine. Dans *Carnal Knowledge* (Nichols, 1971), les deux amis, Sandy (joué par le chanteur Art Garfunkel) et Jonathan (joué par Jack Nicholson), représentent deux visions contradictoires de la masculinité américaine, aussi vouée à l'échec l'une que l'autre :

On the one hand, Sandy represents an effort, ultimately unsuccessful, to articulate a different, emotionally-based way of relating to women. By

³¹⁶ *Ibid.*, p.189.

³¹⁷ Nous détournons ici le titre d'un ouvrage de Judith Butler, *Bodies That Matter* (1993).

³¹⁸ Kimmel (2006), p. 189.

contrast, Nicholson's portrayal of Jonathan unflinchingly exposes the negative aspects of conventional success-oriented masculinity: He is unable to move beyond the "objectification-fixation-conquest" described by men's liberationists. This model proves so devastating that it becomes sexually deflating; Jonathan is impotent³¹⁹.

Cette juxtaposition de deux visions de la masculinité — l'une "civilisée", l'autre "sauvage" — n'est pas nouvelle: il suffit d'évoquer Edgar Linton et Heathcliff, ou même Ashley Wilkes et Rhett Butler³²⁰. Mais, dans *Carnal Knowledge*, la virilité physique et brutale ne triomphe pas d'un comportement civilisé perçu comme efféminé : à force de réduire les femmes à des objets, Jonathan finit par ne plus pouvoir s'en servir.

Kimmel note également que cette impuissance masculine ne se limite pas au domaine sexuel : dans *The Deer Hunter* (Cimino, 1978), par exemple, l'amour fraternel de l'ami fidèle ("the stalwart friend") ne suffit pas à sauver les uns et les autres des traumatismes de la guerre du Vietnam. Où qu'il aille, quoiqu'il fasse, l'homme américain des années soixante-dix semble être voué à l'échec.

c. "I can feel it. I'm afraid"³²¹ : malaise dystopique

Avant l'arrivée en 1977 de *Star Wars*, conte rassurant de George Lucas, l'homme ne maîtrise plus sa planète dans le cinéma de science-fiction des années soixante-dix. Dans le sillage du chef d'œuvre de Kubrick, *2001: A Space Odyssey*, de nombreux films mettent en scène une société américaine dépassée par sa technologie, avec ou sans l'aide des extra-terrestres. Dans *Westworld* (Crichton, 1973), un parc à thème robotisé qui permet aux hommes de vivre dans des mondes fantasmés, tels l'époque médiévale ou le *Far West*, finit par se dérégler. Le héros doit abattre un cowboy robotisé (prototype du *Terminator* des années 80) en se jouant des codes du *Far West*. Ainsi, l'espace masculin imaginaire devient source non seulement de malaise mais de danger. Dans *The Stepford Wives*

³¹⁹ *Idem*.

³²⁰ Dans *Wuthering Heights* (Wyler, 1939, Fuest, 1970, Kosminksy, 1992, Arnold, 2011, adapté du roman d'Emily Brontë, 1847), Edgar Linton est le voisin aristocratique et civilisé de Catherine Earnshaw, qui se marie avec lui alors qu'elle aime Heathcliff, son frère adoptif charismatique et brutal. Dans *Gone with the Wind* (Fleming, 1939, adapté du roman de Margaret Mitchell, 1936), l'héroïne, Scarlett O'Hara, aime éperdument le délicat Ashley Wilkes, mari de Melanie, mais finit par succomber aux charmes du viril Rhett Butler.

³²¹ Réplique célèbre de HAL, l'ordinateur meurtrier dans *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968).

(Forbes, 1975) des femmes au foyer dans un "suburb" typique sont systématiquement remplacées par des robots, prêts à assumer tous les aspects d'une féminité traditionnelle. Si ce film semble à première vue plutôt destiné à faire frissonner un public féminin, le regard vide des femmes en question suffit à troubler des spectateurs masculins.

Il est intéressant de noter que, dans le domaine de la science-fiction, plusieurs *remakes* de films qui questionnent la nature humaine (et masculine) seront produits dans les années soixante-dix. Don Taylor tourne *The Island of Dr. Moreau* en 1977³²², avec Burt Lancaster, icône virile du cinéma d'aventure, dans le rôle du docteur. En 1978, Philip Kaufman reprend *Invasion of the Body Snatchers*³²³, déjà cité, avec Donald Sutherland dans le rôle du Dr. Bennell. A notre sens, ces *remakes* signalent la recrudescence d'un malaise lié à la maîtrise de soi, thème cher à la construction masculine kimmélienne.

Une certaine (re)construction d'une masculinité hégémonique se retrouve dans un cinéma de plus en plus conservateur à partir des années 80³²⁴, mais avant cette période, on peut remarquer une résurgence du grotesque au cinéma entre 1969 et 1980 qui est liée, à notre sens, au malaise masculin de la période de l'"entre-deux" que constitue les années soixante-dix.

³²² Adapté du roman de H.G. Wells (1896), *The Island of Dr. Moreau* fut d'abord porté à l'écran en 1932 par Erle Kenton sous le titre de *Island of Lost Souls*.

³²³ *Invasion of the Body Snatchers* (1956). Réalisé par Don Siegel.

³²⁴ Voir à ce propos l'excellente thèse de Marianne Kac-Vergne, *La reconstruction de la masculinité hégémonique dans les genres hollywoodiens contemporains (1980-2005)*. Université de Poitiers, 2010. Sous la Direction de Gilles Menegaldo.

C. Une résurgence du grotesque au cinéma dans les années soixante-dix

Nous avons vu que la transformation profonde de la société américaine entre 1969 et 1980 se reflète au cinéma, autant dans la diversité des films produits que dans sujets abordés et les techniques utilisées. Comme nous le verrons dans notre deuxième partie, à partir de 1969, face à une crise économique sans précédent liée à la surproduction des films à gros budget, et à une transformation des habitudes spectatoriennes du public américain, Hollywood se voit obligé de changer radicalement sa façon de concevoir, produire, financer et distribuer des films³²⁵. Stephen Paulmiller note une certaine résurgence du grotesque à cette période, esthétique particulièrement apte à refléter l'ambiance de l'époque :

For whatever reason, in the early and mid-seventies horror films and a general interest in the grotesque move from a peripheral place as a novelty in American culture to a more valorized place in its mainstream.³²⁶

Effectivement, le grotesque ne se limite pas à une gamme de films produits à la marge du *mainstream*, comme par exemple les films de John Waters³²⁷ ou ceux d'un jeune David Lynch³²⁸.

Sans parler d'une relation de cause à effet, cette résurgence du cinéma grotesque coïncide avec la montée en puissance du malaise masculin. Ces deux notions s'articulent de manière intéressante dans les années soixante-dix.

³²⁵ Voir David A. Cook, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York : Scribner, 2000, Lester D. Friedman, *American Cinema of the 1970s*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2007.; et Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*. New York : Simon & Schuster, 1998.

³²⁶ Stephen Paulmiller, *The Seventies Now: Culture as Surveillance*. Durham : Duke University Press, 1999, p. 92.

³²⁷ Le réalisateur américain John Waters était connu dans les années soixante-dix pour son style iconoclaste, voire repoussant. Citons à titre d'exemple *Mondo Trasho* (1969), *Pink Flamingos* (1972), et *Polyester* (1981).

³²⁸ Après deux films courts (*The Grandmother*, 1970, *The Amputee*, 1974), Lynch réalisera *Eraserhead* (1977) et *The Elephant Man* (1980).

1. Le grotesque au cinéma : un phénomène transgénérique

S'il est particulièrement présent dans le film d'horreur, le grotesque n'est pas limité à un seul genre. Comme le précise Rémi Astruc (reprenant Bakhtine), le spectacle grotesque se caractérise surtout par son effet réceptionnel déstabilisant :

[Le spectacle grotesque] produit une certaine désorientation du public en prenant à rebours les habitudes (de lecture, de comportement, attentes sociales, morales). . . [Il crée] une ambiguïté constitutive qui conduit à hésiter sur son interprétation, faisant de celui-ci un phénomène à la fois comique et inquiétant³²⁹.

Cette désorientation spectatorielle est particulièrement présente dans les années 1969-1980, et ce dans tous les genres, qu'il s'agisse des thrillers (*Straw Dogs*, *Obsession*), de la science fiction (*The Stepford Wives*, *Eraserhead*), des films de guerre (*Apocalypse Now*, *The Deer Hunter*), des *buddy films* (*Easy Rider*, *Deliverance*, *Midnight Cowboy*) ou, bien sûr, des films d'horreur (*Carrie*, *The Brood*, et *Texas Chainsaw Massacre*, entre autres). Sans utiliser le terme "grotesque", Arthur Knight, dans sa critique de *Deliverance* dans le *Saturday Review*, souligne les éléments grotesques (aliénation, irrésolution) de la réception du film : "It leaves the viewer haunted and unresolved in his own mind"³³⁰.

Avant de succomber aux pressions des studios pour des *blockbusters* de plus en plus conservateurs, le cinéma américain des années soixante-dix foisonne de films qui "hantent" et déroutent le spectateur par leur façon de filmer, leur usage du son, leur violence, et leur exploration de thèmes considérés comme tabous. Ces nouveaux aspects sont dus en partie à un certain relâchement des restrictions dans la façon d'évaluer le contenu des films à cette époque. Jason Zinoman, fait remarquer l'effet de ce relâchement à propos de *The Exorcist* (Friedkin, 1973) : "If a film that shows a child masturbating with a crucifix doesn't get an X, what would?"³³¹. Dans son article, "Searching for Blobby Fissures: Slime,

³²⁹ Rémi Astruc, "Spectacles grotesques." *Humoresques* N° 31, printemps 2010. p.1-2.

³³⁰ Cité dans les notes sur *Deliverance*, American Film Institute Catalog, <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=54452> Consulté le 13 août, 2010.

³³¹ Jason Zinoman, *Shock Value: How a Few Eccentric Oustiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*. New York : Penguin Press, 2001, p. 107.

Sexuality, and the Grotesque", Rebecca Bell-Mettereau note que les films d'horreur des années soixante-dix sont marqués par une certaine irrésolution grotesque :

If older horror movies demanded a restoration of order, the new horror beginning in the 1970s [. . .] created an open-ended narrative in which the monster is never finally destroyed, normal boundaries never reestablished. William Paul claims that this lack of closure is not calculated simply to establish possibilities for a sequel: rather, as the body lost its sense of boundaries in this period, so did the bodies of narrative³³².

Ce qui est hors-norme, abject, refuse de se faire expulser à la fin du film, dans chaque "autre" monstrueux il y a un élément de "je". La technique cinématographique qui consiste à filmer une attaque du point de vue du tueur se généralise à cette période, brouillant encore plus les repères du spectateur³³³.

L'historien du cinéma Louis Giannetti remarquera que les années 1970 sont une des rares périodes du cinéma américain où les films ayant des thèmes pessimistes (*downbeat themes*) sont prédominants³³⁴. À une période où la population américaine (surtout masculine) se sent ébranlée dans son identité et se méfie de ses institutions, la recrudescence du grotesque au cinéma reflète et contribue à construire l'atmosphère anxiogène de l'époque.

2. Cinéma grotesque et malaise masculin

Le choc entre normes hégémoniques instables et changements socioéconomiques se traduit à l'écran par des conflits d'une rare violence. Bruce Schulman met en avant cet aspect conflictuel des années soixante-dix, trouvant son représentant idéal dans le personnage de Travis Bickle, (anti)héros du film *Taxi Driver*³³⁵. Détraqué, ultraviolent, et physiquement déroutant, Bickle est l'incarnation grotesque d'une identité masculine instable :

³³² Rebecca Bell-Mettereau, "Searching for Blobby Fissures: Slime, Sexuality, and the Grotesque." Dans Murray Pomerance, Ed., *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. New York : SUNY Press, 2004, p. 294. Voir aussi William Paul, *Laughing Screaming*. New York : Columbia University Press, 1994, p.405.

³³³ Citons à titre d'exemple *Phantom of the Paradise* (De Palma, 1974), *Jaws* (Spielburg, 1975), et *Halloween* (Carpenter, 1978).

³³⁴ Louis Giannetti et Scott Eyman, *Flashback: A Brief History of Film* (3rd Ed.). Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1996. p. 392.

³³⁵ *Taxi Driver* (1976). Réalisé par Martin Scorsese, avec Robert DeNiro dans le rôle de Travis Bickle.

The underlying theme in Seventies popular culture — the subterranean current running under both product (the films and songs and novels being made) and process (the way they were being made, marketed, and distributed) — was the battle between large, constituted authority and its opponents. [...]

Martin Scorsese's 1976 film *Taxi Driver* tapped this same vein of discontent. Prowling the nighttime world of New York City, Robert De Niro plays Travis Bickle, a Vietnam-era veteran — despairing, confused, seething with rage. "All the animals come out at night", Bickle confides in the audience [...]. "whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal. Someday a real rain will come and wash all this scum off the streets." [...]. "Listen, you fuckers, you screwheads. Here is a man who would not take it anymore. A man who stood up against the scum, the cunts, the dogs, the filth, the shit. Here's someone who stood up." As Bickle's invective subsides into incoherent, inarticulate fury, a shot of his scribbled diary closes in on the words "Here is" followed by three menacing dots³³⁶.

Il est intéressant de noter que la réaction (à l'écran) à ce malaise, inextricablement lié à la période en question, mêle folie et violence extrême, ce que Schulman qualifie de "*incoherent, inarticulate fury*". Même chez un personnage aussi marginal que Travis Bickle, la mise en question de l'autorité patriarcale est vécu comme une injustice, voire un péché : le spectateur masculin s'identifie en partie au personnage, ou du moins à son point de vue.

Schulman souligne également ici un malaise masculin lié non seulement au traumatisme de la guerre au Vietnam, mais aussi aux changements des mœurs : le problème contre lequel le *Taxi Driver* éponyme doit lutter viendrait des gens qui ne respectent pas les codes américains traditionnels ("*whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers*"), codes basés sur un puritanisme profondément hétérosexuel. L'accent est aussi mis sur la souillure ("*the scum...the filth, the shit*") une offense au "corps propre" kristévéen, déjà cité, également source de ce malaise masculin. Dans le cinéma grotesque des années soixante-dix (comme dans tout le cinéma grotesque), le corps joue un rôle central.

a. malaise masculin et corps grotesque aux années soixante-dix

Comme nous l'avons déjà noté, selon Kimmel, la (re)construction d'une masculinité hégémonique se fait en partie à travers la maîtrise de soi. Qui dit maîtrise de soi dit maîtrise du corps. Le corps joue un rôle central dans le cinéma

³³⁶ Schulman, p. 148-149.

grotesque de l'époque, qu'il s'agisse des autochtones difformes de *Deliverance* et de *Wise Blood*, des corps monstrueux et possédés de *The Exorcist* et de *Dawn of the Dead*, ou les corps déchiquetés dans *The Texas Chainsaw Massacre*. Dans le cinéma grotesque le corps est *mal* maîtrisé : altéré, perméable, et parfois abject, il sert de lieu de transgression, de contamination, et de confusion.

Ce corps est, bien sûr, un élément hautement genré : comme nous l'avons indiqué dans notre chapitre précédent, Barbara Creed a analysé les différentes façons dont la femme — et surtout le corps féminin — fait peur³³⁷, et il faut avouer que dans le cinéma des années soixante-dix le corps grotesque est souvent féminin. Mais, comme le souligne M. C. Kolbenschlag dans son article, "The Female Grotesque: Gargoyles in the Cathedrals of Cinema", Regan MacNeil, Carrie White et ses consœurs sont surtout le produit d'une réflexion masculine sur une féminité grotesque et anxiogène³³⁸ :

[T]he films of the seventies have been populated with the "grotesque" female: prostitutes, neurotic spinsters, schizos, nymphs, alcoholics, flaks and other crazies. [. . .] The real obsession of the contemporary filmmakers, however, is not women — it is men. The appearance of the female as "grotesque" in films is in part the obverse of the phenomenon of directorial narcissism³³⁹.

Pour sa part, Peter Lehman explore les liens à l'écran entre masculinité et corporalité dans *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, soulignant l'évolution du regard du spectateur par rapport aux corps masculins et comment ce regard contribue à nos définitions de masculinité³⁴⁰. Corporalité, sexualité, et identité s'entremêlent dans la construction malaisée de la masculinité, une construction marquée au cinéma par un manque de maîtrise du (ou des) corps, et une incapacité à en parler.

L'un des plus beaux exemples de ce corps mal(e) maîtrisé se trouve dans *The Texas Chainsaw Massacre* (Hooper, 1974). Si le film est souvent considéré

³³⁷ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London : Routledge, 1993.

³³⁸ Kolbenschlag note aussi que ce corps grotesque féminin ne se limite pas au film d'horreur : par exemple, les femmes de *Network*, un film dramatique, et *Looking for Mr. Goodbar*, un thriller psychologique, sont aussi grotesques que leur consœurs du domaine de l'horreur. Voir Kolbenschlag, p. 329.

³³⁹ M. C. Kolbenschlag, "The Female Grotesque: Gargoyles in the Cathedrals of Cinema." *Journal of Popular Film*, Volume 6, N° 4, 1978. p. 328

³⁴⁰ Peter Lehman, Ed., *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York : Routledge, 2001.

comme misogyne, il faut noter que les premières victimes du carnage sont masculines. Comme pour les autochtones de *Deliverance*, il s'agit ici d'une masculinité blanche poussée à l'extrême. La famille de tueurs ("Leatherface", son frère, leur père et leur grand-père), comme les *rednecks* du film de Boorman, sont le résultat d'une "pureté" consanguine qui mène vers la difformité et la dégénérescence mentale.



The Texas Chainsaw Massacre (Hooper, 1974)

Cette "pureté" homosociale (car il n'y a pas de femmes dans la famille de tueurs) mène vers un brouillage genré : "Leatherface" porte un masque fait de la chair de ses trophées, et il porte également une perruque et un tablier dans la fameuse scène du dîner. Citant Carol Clover, Linda Badley voit en cette scène un brouillage des codes du genre lié à l'instabilité de l'époque :

As Carol Clover argues, Leatherface's construction of a mask from female skin is a symptom of a culture's gender trouble: its repression of and desire to express the feminine. Leatherface's mask is his and his culture's repressed shadow revealing itself in the only way it can under "Grandpa's" sadistic patriarchy³⁴¹.

Dans *The Texas Chainsaw Massacre*, une masculinité on ne peut plus construite se termine toutefois en échec : "Grandpa", le patriarche du clan, n'a plus la force de

³⁴¹ Voir Linda Badley, *Film, Horror and the Body Fantastic*. Westport (CT) : Greenwood Press, 1995, p. 93.

lever un marteau afin de tuer la victime, et Sally, *final girl*³⁴² prototypique, arrive à s'échapper des mains de Leatherface. Mais, comme le fait remarquer Bell-Mettereau, il ne s'agit pas ici d'une fin traditionnelle où l'Autre est vaincu à la fin : dans le cinéma grotesque des années soixante-dix, l'Autre rôde toujours.

b. Exclusion de l'Autre et aliénation grotesque

L'établissement de l'hégémonie masculine par l'exclusion de l'Autre dont parle Kimmel peut être à double tranchant : tout en excluant l'Autre (le noir, la femme, l'homosexuel etc.), l'homme blanc, face à des normes impossibles, se sent à son tour hors du groupe, différent, pas à la hauteur. A toute époque, l'antihéros n'est pas rare au cinéma, mais, comme nous l'avons vu précédemment, dans les années 1970 il perd de son assurance et devient plus ambigu, moins apte à définir clairement contre qui ou quoi il se rebelle. David Cook parle du malaise qui plane sur cette période ainsi : "[There is] a sense of fatality, hopelessness, and dread [which] threatens to overwhelm the characters even as they struggle against the disorder of the modern world"³⁴³. A une époque où les codes traditionnels sont si clairement révolus, le grotesque va mettre en question les codes sociaux qui gèrent les relations humaines (et institutionnelles), liant les notions d'altérité, de normalité et de la folie.

Par exemple, dans *Apocalypse Now* (Coppola 1979) les codes masculins et surtout militaires d'une armée américaine qui a perdu ses repères sont remis en question. La juxtaposition de Kilgore, qui joue aux cartes avec des cadavres et qui tue des villageois afin de faire du surf, "joue le jeu" tel qu'il est établi par le gouvernement américain, et de Kurtz, qui décapite ses propres troupes en citant de la poésie colonialiste, rend problématique la notion de l'Autre dans la mesure où la possibilité d'une norme est mise en cause. Même Willard, sorte d'*everyman* sous acide, semble avoir plus en commun avec les zombies de Romero qu'avec le héros (ou même l'antihéros) du cinéma classique. Nous y reviendrons. Ce brouillage

³⁴² Nous faisons référence ici au concept de la "Final Girl", défini par Carol Clover comme suit : "The image of the distressed female most likely to linger in memory is the image of the one who did not die: the survivor or Final Girl." Clover voit en Sally une précurseur des *Final Girls* des années quatre-vingt. Voir Carol Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press, 1993, p. 35.

³⁴³ Cook (2000), p. 193.

entre l'Autre et soi reflète le sentiment de brouillage moral qui caractérise les années soixante-dix. *Locus* de l'irrésolu, de l'indéterminé, l'esthétique du grotesque subvertit toute tentative d'exclusion de l'Autre. L'évasion masculine, autre technique hégémonique kimmellienne, va s'avérer tout aussi impossible.

c. Grotesque et échec de la fuite vers la frontière

Comme l'attestent des films comme *Deliverance* et *Midnight Cowboy*, le cinéma grotesque des années soixante-dix exclut toute possibilité d'évasion masculine, mise à part celle de la folie et/ou la mort : Travis Bickle tiendra le même propos ("*There's no escape. I'm God's lonely man.*"). Sans frontières à franchir, "without bears to kill", comme l'avait dit Betty Friedan, le héros ne peut que s'empêtrer de plus en plus dans un monde qu'il ne reconnaît ni ne comprend.

Hazel Motes, le protagoniste de *Wise Blood* (Huston, 1979) exprime cette aliénation aporétique ainsi : "[W]here you're from weren't never there. Where you're going doesn't matter. And where you are ain't no good unless you can get away from it!" Une telle vision du monde peut effectivement s'appliquer au contexte culturel des années soixante-dix.

Pour le spectateur, le cinéma grotesque des années 1970 est également sans possibilité d'évasion ou de mise à distance. À une période où la violence au cinéma est à son apogée et où les formes génériques sont de plus en plus mises en question, ce qui se passe à l'écran — qu'il s'agisse des images, du montage, de l'utilisation du son ou des dialogues — va à l'encontre de ce que Jauss appelle ses "horizons d'attente"³⁴⁴. À travers le grotesque au cinéma dans les années soixante-dix, le malaise masculin est rendu visible tout en signifiant son incapacité de s'exprimer.

Dans son ouvrage sur le cinéma des années soixante-dix, Jean-Baptiste Thoret résume ainsi l'atmosphère schizophrène de l'époque : "Entre deux épisodes

³⁴⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978. p. 113. Jauss fait référence à la réception de la littérature, mais ses arguments sont tout aussi justes pour le cinéma.

de *Ma Sorcière bien-aimée* (1964-1972), les Américains découvrent les corps mutilés des *boys* au Vietnam et les *body bags* embarqués par dizaines dans les carlingues boueuses des avions militaires"³⁴⁵. Hantée par une guerre qu'elle ne peut ni maîtriser ni comprendre, profondément méfiante envers ses propres institutions face aux mensonges gouvernementaux, l'Amérique des années soixante-dix correspond bien à la définition kayserienne du grotesque, ce monde où le familier devient étrange, où les structures établies se dérobent sous les pieds³⁴⁶.

A une période où la frontière mythique est bel et bien close, d'autres frontières sont franchies de manière irrémédiable. En évoquant le rôle central de la télévision au cœur des foyers américains, Thoret souligne l'effacement de la frontière entre spectacle public et "théâtre" privé, mais aussi l'effacement des distinctions entre information et distraction, fiction et "réalité"³⁴⁷. Avec l'effondrement du système des studios et du système de censure qui gérait le cinéma depuis les années trente, les réalisateurs du Nouvel Hollywood franchissent de nouvelles frontières en termes de violence extrême et de thèmes autrefois considérés comme tabous. La lutte pour les droits civiques des *minorities* mène au décroisement d'un certain nombre de bastions de l'hégémonie blanche masculine, et commence à porter ses fruits au moment même où l'économie américaine commence à ralentir. Comme le fait remarquer Susan Faludi, l'homme blanc des années soixante-dix se trouve dans un monde instable, un monde où les codes masculins traditionnels ne semble plus être de mise :

If men are the masters of their fate, what do they do about the unspoken sense that they are being mastered, in the marketplace and at home, by forces that seem to be sweeping away the soil beneath their feet? If men are mythologized as the ones who *make things happen*, then how can they begin to analyze what is *happening to them*³⁴⁸ ?

En partie par le biais du grotesque, le cinéma des années soixante-dix reflète ce malaise masculin, cette mise en question des codes traditionnels, tout les en

³⁴⁵ Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années soixante-dix* Paris : Cahiers du Cinéma, 2006, p. 11.

³⁴⁶ Voir Kayser, p. 37.

³⁴⁷ Ces guillemets nous semblent nécessaires dans la mesure où la notion même de réalité ou du moins de vérité des informations fournies par les médias est très contestée à cette époque.

³⁴⁸ Faludi, p. 13.

alimentant. Dans notre deuxième partie, nous nous pencherons sur l'articulation de ce contexte culturel particulier avec la production et la réception des films de notre corpus.

DEUXIÈME PARTIE
PRODUCTION, RÉCEPTION ET MALAISE MASCULIN
DANS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

The paradox of the New Hollywood was that the loss of confidence of the nation, its self-doubt about "Liberty and justice for all" in those years, did little to stifle the energies of several groups of young filmmakers. They registered the moral malaise, but it did not blunt their appetite for stylistic or formal experiment.

— Thomas Elsaesser³⁴⁹

Dans une scène célèbre de *The Third Man*, Harry Lime (interprété par Orson Welles) fait remarquer à son ami d'enfance que la stabilité et la paix font rarement avancer le monde des arts :

Like the fella says, in Italy for 30 years under the Borgias they had warfare, terror, murder, and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci, and the Renaissance. In Switzerland they had brotherly love — they had 500 years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock³⁵⁰.

Comme le souligne Elsaesser, un constat semblable peut être fait à propos du cinéma américain à l'époque du "Nouvel Hollywood"³⁵¹, période particulièrement mouvementée dans l'histoire des Etats-Unis. Dans cette partie nous chercherons à analyser comment la production et la réception de certains films influencèrent et furent influencées par ce contexte culturel extrêmement mouvant, et notamment par un sentiment de malaise lié à une image ambivalente de la masculinité américaine.

³⁴⁹ Voir Thomas Elsaesser, Alexander Horwath, et Noel King, Édts., *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2004, p. 37.

³⁵⁰ *The Third Man* (1949). Réalisé par Carol Reed. Adapté du roman de Graham Greene (1949). Avec Orson Welles, Joseph Cotton et Peter Lorre.

³⁵¹ Dans son livre, *The New Hollywood: From 'Bonnie and Clyde' to 'Star Wars'*, Peter Krämer définit ainsi le Nouvel Hollywood : "The late 1960s and early 1970s were a golden age in Hollywood history, characterized by a large number of challenging films [. . .] [a] period of intense formal and thematic innovation which began around 1967 and which ended in the mid- to late 1970s". Voir Krämer, p. 2.

Il est impossible d'analyser la production et la réception filmique de cette période sans évoquer les changements profonds qui se produisirent dans l'industrie du cinéma. Comme nous l'avons noté dans notre chapitre précédent, pendant les années soixante et soixante-dix, tous les grands studios hollywoodiens ont vécu un changement de régime. Les patrons de studio des années vingt et trente furent remplacés par des responsables plus jeunes³⁵². Suite à une série d'échecs au box-office de certains films à gros budget produits selon des critères classiques, les studios devaient à tout prix trouver un moyen de renflouer les caisses :

In the context of the financial hemorrhaging of the late '60s, the new group of young executives were considerably more inclined to take risks than its predecessors [. . .] They didn't have a clue, but they they knew it, and were flailing about for help. [. . .]

Paul Schrader, who was then film critic for the major underground newspaper in L.A., the *Free Press*, adds "Because of the catastrophic crisis of '69, '70, and '71, when the industry imploded, the door was wide open and you could just waltz in and have these meetings and propose whatever. There was nothing too outrageous"³⁵³.

Un tel climat créatif a ouvert la voie à la production d'une série de films mettant en question l'image des Etats-Unis à l'écran. De plus, un changement profond du système de censure cinématographique a permis à ces films de trouver un public.

Dès le début des années soixante, le système de censure connu sous le nom du Code Hays (*Hays Code*) montre des signes de faiblesse. Alors que dans les années quarante et cinquante il était inconcevable pour un film de sortir en salles sans un certificat d'approbation de la part de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association*, la séparation des studios de leurs chaînes de distribution exigée par les lois anti-monopole américaines a affaibli le pouvoir des studios sur les salles de spectacle, au point que certains distributeurs doivent accepter de

³⁵² MGM, Paramount, Warner Bros., 20th Century-Fox, Universal, Columbia, et United Artists ont tous changé de président pendant cette période. David Cook fait remarquer à quel point ces changements sont liés à la reconfiguration de l'industrie filmique : "There were more changes in studio management during the 1970s than at any previous time in industry history. This was initially a response to the financial crisis of 1969-71 but ultimately to the changing nature of studios themselves, as they moved out of film production and into teleproduction while simultaneously consolidating their control of film distribution and finance. Along with the more or less continuous management reshufflings of the 1970s came a new set of relationships among the studios, agents, independent producers, and stars". Cook (2000), p. 302. Voir aussi Biskind, p. 22.

³⁵³ *Idem*.

montrer des films non-certifiés, surtout des films européens. De plus, dès 1960, la télévision n'a plus rien d'un objet rare : près de 52 millions d'Américains, soit neuf familles sur dix, possèdent au moins un poste³⁵⁴. Pendant la période classique, aller au cinéma était une activité familiale ; le code Hays cherchait à s'assurer que ce qui se passait à l'écran serait acceptable pour tous. Avec l'arrivée de la télévision, c'est autour du petit écran que la famille se regroupe : le cinéma se voit contraint de cibler un public différent, en particulier les jeunes.

La présence de la télévision dans les familles américaines, et ce que l'on pouvait y découvrir, eut un profond effet sur la réception filmique. Non seulement la télévision s'impose dans le cadre plus intime du salon, mais ce qu'elle donne à voir est plus varié. Les familles se tournent vers la télévision pour voir des fictions (cinéma et séries télévisées) mais aussi pour les informations et des programmes de variétés, le tout généreusement arrosé de publicité. Les frontières furent en conséquence brouillées entre fait et fiction, entre divertissement et consommation. La présence du petit écran au sein des foyers américains a également changé la manière dont ceux-ci se voyaient : assaillis par des images de répression policière (Kent State), d'actes barbares (My Lai) et d'hypocrisie politique (Watergate), le public américain traverse une période de méfiance envers ses institutions et de mise en question de ses valeurs. Dans un tel contexte, les productions hollywoodiennes classiques ne font plus recette.

Face à une telle situation, le *Motion Pictures Production Association* décide de remplacer la certification par un système de classement, le *MPAA Rating System*, qui indiquerait à quel genre de public chaque film est destiné plutôt que de dicter son contenu. La sortie en salles en 1967 de *Bonnie and Clyde*³⁵⁵, film d'une rare violence, signale que l'époque du Code Hays est bel et bien révolue et que la voie est libre pour un cinéma plus controversé qui met en question la représentation traditionnelle de l'Amérique.

Suite aux changements qui affectent l'industrie filmique de l'époque, plusieurs cinéastes étrangers tournent des films pour la première fois aux États-

³⁵⁴ Voir Winthrop D. Jordan, Miriam Greenblatt et John S. Bowes, Eds., *The Americans: A History*. Boston : McDougal Littell, 1996, p. 798.

³⁵⁵ *Bonnie and Clyde* (1967). Réalisé par Arthur Penn.

Unis³⁵⁶. Le regard qu'ils portent sur la société américaine (et les réactions suscitées par leurs films) témoignent d'un clivage entre l'image classique d'une Amérique juste, forte et virile et une réalité bien plus complexe, surtout par rapport aux codes changeants de la masculinité. Nous analyserons d'abord les choix de production et la réception filmique de trois films de réalisateurs étrangers (John Schlesinger, John Boorman et Milos Forman) en nous concentrant sur les liens entre choix de production, réactions critiques, et malaise masculin.

A la fin des années soixante-dix, la renaissance hollywoodienne touche à sa fin, laissant la place aux *blockbusters* à gros budget et aux thèmes plus en phase avec l'image traditionnelle qu'a l'Amérique d'elle-même comme *Rocky*³⁵⁷ ou *Star Wars*³⁵⁸. Malgré cette évolution vers un cinéma plus conservateur, quelques cinéastes américains résistent et créent des films qui mettent en question cette représentation traditionnelle d'une Amérique forte. Nous analyserons dans une deuxième partie comment la production et la réception de trois films produits par des réalisateurs américains (Francis Ford Coppola, John Huston, et Stanley Kubrick) ont reflété cette mise en question tout en y contribuant. Les thèmes de la quête et de l'échec, si présents à cette époque aux Etats-Unis, se retrouvent à l'écran sous différentes formes, provoquant des réactions critiques diverses.

En séparant production et réception filmique en deux chapitres distinctes, nous cherchons à examiner comment l'extrême instabilité des années soixante-dix affecte non seulement les choix de production d'une industrie en pleine mutation, soucieuse de la volatilité du public américain, mais aussi la manière dont certains films sont reçus par le public.

L'intérêt de ce public pour les stars du cinéma a aussi son importance. Faisant écho à Richard Dyer, Lucy Fischer souligne les liens entre l'image des stars et l'imaginaire culturel contemporain :

³⁵⁶ Bien évidemment, la présence des réalisateurs étrangers à Hollywood ne date pas de cette période. Pourtant, l'abrogation du code Hays donne une liberté d'expression aux réalisateurs (étrangers et américains) jamais vue auparavant.

³⁵⁷ *Rocky* (1976) Réalisé par John Avildsen et écrit par sa star, Sylvester Stallone. *Rocky II* (1979) et *Rocky III* (1982) furent réalisés et écrits par Stallone.

³⁵⁸ *Star Wars* (1977). Réalisé et écrit par George Lucas.

[T]he link between the star's image and screen roles has been intimately tied to questions of the national imaginary, of how the star embodies and also alters characteristics associated with questions of political identity, value, and attitude³⁵⁹.

Dans la présente étude, nous analyserons donc le rôle des stars, non seulement sur la réception de certains films mais aussi sur leur production. Dans le contexte d'une mise en question de la représentation de la masculinité, choisir un acteur comme Jack Nicholson, par exemple, n'est pas un acte anodin. A une époque qui se termine par l'élection d'un ancien acteur comme quarantième Président des Etats-Unis, l'influence des stars sur la façon dont les Américains se voient est incontestable.

Comme le suggère Jimmy Carter dans son "discours de malaise", cité en exergue du chapitre trois, la période des années soixante-dix fut marquée par une ambivalence profonde de la part du peuple américain envers sa propre identité. L'industrie du cinéma participe pleinement à la mise en cause de cette mythologie américaine profondément masculine ; elle reflète et propage le malaise engendré par les codes culturels instables de l'époque.

³⁵⁹ Voir Lucy Fischer et Marcia Landy, Éds., *Stars, the Film Reader*. London : Routledge, 2004, p. 1.

CHAPITRE IV :
LE NOUVEL HOLLYWOOD ET LA MISE EN CAUSE
DE LA MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE

We live in a swirl of images and echoes that arrest experience and play it back in slow motion. Cameras and recording machines not only transcribe experience but alter its quality, giving to much of modern life the character of an enormous echo chamber, a hall of mirrors... Modern life is so thoroughly mediated by electronic images that we cannot help responding to others as if our actions — and their own — were being recorded and simultaneously transmitted to an unseen audience or stored up for close scrutiny at a later time.

—Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979)³⁶⁰

Dans l'extrait cité en exergue, Christopher Lasch évoque la présence de plus en plus marquée de l'image dans la vie quotidienne (dans les années 1970) et insiste sur le fait que cette omniprésence de la caméra ne fait pas qu'enregistrer l'expérience humaine : elle crée des distorsions, tel un miroir de foire. Dans le chapitre précédent nous avons évoqué une série d'événements qui ont brisé la vision que le public américain avait de lui-même, de la guerre du Vietnam au Watergate, en passant par les manifestations défendant les droits des Noirs, des femmes, et des homosexuels. Nous avons essayé de mettre au jour les liens entre ces phénomènes historiques et une recrudescence de l'usage du grotesque au cinéma. Dans ce chapitre, nous verrons comment cette atmosphère trouble agit sur la production d'un certain nombre de films qui mettent en scène l'inadéquation entre une masculinité mythique et une réalité nettement plus complexe.

³⁶⁰ Cité dans Lester D. Friedman, Ed., *American Cinema of the 1970s: Themes and Variations*. New Brunswick (NJ) : Rutgers University Press, 2007, p. 1.

A. Une vue de l'extérieur : le malaise masculin vu par trois réalisateurs étrangers à Hollywood, 1969-1975

Dans son livre, *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*, Peter Krämer note qu'à partir de *Bonnie and Clyde* (1967), de plus en plus de personnages principaux à l'écran sont masculins³⁶¹. Le destin de ces personnages est plus complexe que celui de leurs prédécesseurs : la résurgence du "*buddy film*" et du "*semi-buddy film*" s'accompagne d'une tendance à voir mourir un ou plusieurs protagonistes de façon inattendue et souvent choquante³⁶². Krämer remarque aussi la présence croissante de ce qu'il appelle des "*ethnic actors*"³⁶³, qui font leur apparition pendant cette période, et ce à travers plusieurs genres³⁶⁴. Grâce en partie aux changements du *Production Code* et au renouvellement des dirigeants de la plupart des studios pendant cette période, la représentation à l'écran de l'Amérique (et en particulier de l'homme américain) devient plus ambiguë, plus nuancée.

Robert Ray voit dans cette représentation ambiguë une surdétermination culturelle importante. Il note que l'analyse des relations entre texte filmique et contexte historique doit prendre en compte non seulement les événements eux-mêmes, mais surtout la perception contemporaine de ces événements :

"[T]he cinema as a whole, and, even more emphatically, any individual movie, is massively overdetermined. No film results from a single cause, even if its maker thinks it does; as a discourse, the cinema, especially the commercial cinema, is simply too exposed, too public, to permit such circumspection. [. . .] Classic Hollywood's ability to withstand postwar "anomalies" demonstrated again that the movies reflected not historical events themselves, but the

³⁶¹ Entre 1965 et 1975, seulement 26% des personnages (principaux ou secondaires) sont féminins. Voir Krämer, p. 72.

³⁶² *Ibid.*, p. 14

³⁶³ Le terme "ethnic" décrit tout ce qui ne correspond pas au monde des blancs d'origine européenne, des WASPs (White Anglo Saxon Protestants), qu'il s'agisse de la cuisine, de la musique, ou des personnages publics.

³⁶⁴ Parmi ces acteurs non-WASP (White Anglo Saxon Protestant), Krämer cite en exemple Dustin Hoffman (*The Graduate*, 1967, *Midnight Cowboy*, 1969, *Little Big Man*, 1970, *Straw Dogs*, 1971, *All the President's Men*, 1976, *Marathon Man*, 1976) ; Al Pacino (*The Godfather*, 1972, *Serpico*, 1973, *The Godfather, Part II*, 1974, *Dog Day Afternoon*, 1975, *Bobby Deerfield*, 1977) ; et Gene Wilder (*Bonnie and Clyde*, 1967, *The Producers*, 1968, *Willy Wonka and the Chocolate Factory*, 1971, *Everything You Always Wanted to Know About Sex but Were Afraid to Ask*, 1972, *Blazing Saddles*, 1974, *Young Frankenstein*, 1974, *The Adventures of Sherlock Holmes's Smarter Brother*, 1975). Krämer, p. 15.

audience's *relationship* to those events, a relationship decisively shaped by the traditional mythological categories perpetuated by the movies themselves³⁶⁵.

Réalisés par des cinéastes étrangers (John Schlesinger, John Boorman, et Milos Forman) dans trois régions très différentes (New York City, le Sud profond, et la côte ouest), les trois premiers films de notre corpus portent un regard extérieur sur la représentation de la mythologie de la masculinité américaine entre 1969 et 1975. De manière différente, chacun revisite le mythe du cowboy qui s'effrite.

1. "I ain't a for-real Cowboy"³⁶⁶ : John Schlesinger et *Midnight Cowboy*

Quand il arrive à New York en 1968, le réalisateur britannique homosexuel John Schlesinger est déjà connu pour son travail de documentariste à la BBC et pour ses films *Billy Liar*³⁶⁷ et *Darling*³⁶⁸. Après l'échec financier et critique de son adaptation de *Far From the Madding Crowd*³⁶⁹ en 1967, Schlesinger se tourne vers Hollywood. Dans une interview avec son neveu, l'écrivain Ian Buruma, le cinéaste britannique parle de sa perception de l'Amérique à l'époque :

The extraordinary thing is that America is such a self-righteous country. Sex — what you can show of it, compared with violence, which I think is much more dangerous — is something people here are very scared of. [. . .] Perhaps the wildness and the puritanism are two sides of the same coin. [. . .] The other thing that struck me was meeting people who had been uprooted. I was amazed by the fluid atmosphere in the country³⁷⁰.

Fasciné par les nombreuses contradictions de la société américaine et par la façon dont elles sont représentées à l'écran, Schlesinger essaie de montrer la fragilité du mythe américain face à la réalité peu rassurante de la fin des années 1960. Pour ce

³⁶⁵ Robert Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton : Princeton University Press, 1985, p. 6, 248.

³⁶⁶ A deux reprises, Joe Buck se présente de cette manière : "I ain't a for-real cowboy, but I'm one helluva stud!" A la fin du film, ayant jeté son costume de cowboy en Floride, il inverse son propos et se confie à Ratso, déjà mort : "Hell, we both know I'm no kinda hustler. That's no way to make a living."

³⁶⁷ *Billy Liar* (1963). Adapté du roman de Keith Waterhouse (1959) et de la pièce de Willis Hall (1960), réalisé par John Schlesinger, avec Julie Christie et Tom Courtenay.

³⁶⁸ *Darling* (1965). Réalisé par John Schlesinger, avec Julie Christie et Dirk Bogarde. Le film a remporté trois Oscars en 1966, et John Schlesinger fut nommé comme meilleur réalisateur.

³⁶⁹ *Far From the Madding Crowd* (1967). Adapté du roman de Thomas Hardy (1874), réalisé par John Schlesinger avec Julie Christie et Alan Bates.

³⁷⁰ Voir Ian Buruma, *Conversations with John Schlesinger*. New York : Random House, 2006, p. 113-114, 132.

faire, il décide d'adapter le roman de James Leo Herlihy, *Midnight Cowboy*³⁷¹. Dans son adaptation, Schlesinger cherche à explorer l'envers de la *success story* hollywoodienne. Le couple d'exclus au cœur du film, Joe Buck, le prostitué naïf et raté, et Ratso Rizzo, l'arnaqueur handicapé et tuberculeux, sont de parfaits exemples du type de personnage qui fascine le réalisateur : "What I tend to go for, and what interests me, is not the hero but the coward... not the success but the failure"³⁷². A travers eux, il explore la masculinité mythique américaine et son échec, tels qu'ils sont représentés dans les médias de l'époque. A cette période de "crise de confiance", Schlesinger se concentre sur la perte d'une certaine confiance qui caractérisait le *self-made man* américain, décrit par James Catano comme suit :

The self-made man [is] a central myth within the history of the United States. Extending backward from Lee Iacocca to Benjamin Franklin, the most well-known and stereotypical endorsements of the myth remain the late nineteenth-century's broad, middle-class stories of masculine self-making known as the Horatio Alger tales: morally uplifting stories that enact a successful struggle to overcome less than spectacular origins and reap justly deserved economic and personal rewards³⁷³.

Dans sa manière de tourner *Midnight Cowboy*, Schlesinger reflète le malaise de l'époque et y contribue. Son approche, mi-documentaire, mi-fiction onirique, met en lumière l'instabilité de l'hégémonie américaine (et surtout masculine). Il déconstruit les symboles les plus populaires du rêve américain : la route, le cinéma, la réussite, et surtout le cowboy. Par ses choix d'acteurs, de lieux de tournage, et par le mélange de sources médiatiques, le réalisateur britannique porte un regard original sur le malaise masculin américain.

a. Choix des acteurs

Par le choix de ses deux acteurs principaux, Schlesinger brouille les codes filmiques contemporains de deux manières différentes. Lorsqu'il décide de donner les rôles de Joe Buck et Ratso Rizzo à Jon Voight et Dustin Hoffman, il choisit deux acteurs inconnus au cinéma. Jon Voight avait eu quelques petits rôles à la

³⁷¹ Herlihy publie *Midnight Cowboy* en 1965. Son premier roman, *All Fall Down* (1960) fut également adapté à l'écran en 1962 par John Frankenheimer.

³⁷² Voir IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0772259/bio#quotes> Consulté le 21/07/2011.

³⁷³ Voir James V. Catano, *Ragged Dicks: Masculinity, Steel, and the Rhetoric of the Self-Made Man*. Carbondale (IN) : Southern Illinois University Press, 2001, p. 1.

télévision ; le producteur Jerome Hellman avait vu Dustin Hoffman sur scène dans une pièce intitulée *Eh?*³⁷⁴ au théâtre Circle in the Square de New York. Au moment du tournage, Hoffman était cependant devenu une star grâce à son rôle dans *The Graduate*³⁷⁵. En décidant de garder Dustin Hoffman dans le rôle de Ratso, Schlesinger juxtapose l'image de l'acteur, connu pour son interprétation du jeune lauréat Benjamin Braddock (la quintessence du *clean-cut young man*) avec celle de Ratso Rizzo, un *self-made man* répugnant et grotesque, aux antipodes de l'image du héros américain. A la sortie de *Midnight Cowboy*, le magazine hebdomadaire *The New Yorker* décrit ainsi le rôle de Ratso : "And the closeup de résistance: it's Dustin Hoffman, dirty, unshaven, greasy-haired, tubercular, lame, and talking in the heaviest nasal New York whine you ever heard"³⁷⁶. La célébrité de Hoffman en tant que jeune star du cinéma met en relief la marginalité de Ratso : Benjamin Braddock et Ratso Rizzo deviennent en quelque sorte des frères. A travers eux, Schlesinger force les spectateurs à se confronter à une image contrastée de la masculinité américaine.

Quand il choisit Jon Voight, un inconnu au visage poupin, pour incarner Joe Buck, Schlesinger casse délibérément l'image traditionnelle du cowboy véhiculée par des stars connues pour leur virilité, tels John Wayne, Clint Eastwood ou Paul Newman. Elaine Bapis fait remarquer le contraste entre Voight et les représentations traditionnelles du cowboy solitaire et indépendant :

Traditionally, Westerns [. . .] advanced masculine identity through the magnificent physiques and faces of men. Sergio Leone, for example, made a fetish out of Clint Eastwood's strong, linear jaw and penetrating eyes. Jon Voight, however, steps into this role as the antithesis of such pop culture heroes of the West and alters the iconic significance of the Newman/Eastwood looks. Voight's baby face, which defines his character, clearly contrasts to the

³⁷⁴ *Eh?* Ecrit par Henry Livings. Produit par Theodore Mann et dirigé par Roger Short (pseudonyme d'Alan Arkin). Joué au théâtre Circle in the Square du 16 octobre, 1966, au 24 mai, 1967. Voir http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&id=3831 Consulté le 10/09/2011.

³⁷⁵ *The Graduate* (1967). Adaptation du roman de Charles Webb (1963), réalisé par Mike Nichols. Le film fut nommé pour sept Oscars et Mike Nichols remporte celui du Meilleur Réalisateur. Quand Hoffman apprit que Schlesinger hésitait à le garder dans le rôle de Ratso face à une telle renommée, il se présenta chez le réalisateur britannique dans 42nd Street habillé en Ratso afin de le convaincre de sa crédibilité dans le rôle. Voir Buruma, p. 104.

³⁷⁶ Susan Lardner, "The Current Cinema: Life, Love, Death, Etc.". *The New Yorker*, May 31, 1969, p. 80.

Eastwood jaw [. . .]. Compared to previous and current idols on screen, Voight makes a pronounced break³⁷⁷.

Schlesinger fait tout pour que le spectateur compare son héros à l'image iconique du cowboy viril. Pendant le générique d'ouverture, le jeune Voight, en grande tenue de cowboy, passe devant le marquis d'un cinéma abandonné : les quelques lettres qui restent indiquent "J HN AYNE — THE A AMO"³⁷⁸. Dans la chambre new-yorkaise de Joe Buck, on aperçoit un poster déchiré de Paul Newman³⁷⁹ juste à côté du miroir. Schlesinger prend soin de contrer toute suggestion d'homosexualité en plaçant de l'autre côté du miroir l'image d'une femme aux seins nus. John Wayne figure aussi dans la scène où Ratso met en cause l'attirail de Joe, lui disant qu'à New York seuls les homosexuels se déguisent en cowboy. Joe Buck, hors de lui, répond, "John Wayne! You gonna call him a fag?!"³⁸⁰. Sa question paraît pertinente dans le contexte médiatique de l'époque : lors des *Academy Awards* en 1970, Dustin Hoffman et Jon Voight sont nommés dans la catégorie du Meilleur Acteur pour *Midnight Cowboy*, mais c'est John Wayne qui obtient l'Oscar pour *True Grit*, un film qui vante sans ironie les vertus du cowboy fort et solitaire. Un tel choix par l'*Academy* souligne l'ambivalence du public américain contemporain par rapport à la représentation de la masculinité au début des années 1970. Schlesinger va intensifier cette ambivalence en brouillant les frontières entre différents médias.

b. Hybridation de médias

Schlesinger met à l'écran l'ambivalence américaine vis-à-vis des codes mouvants de la masculinité par l'association de plusieurs sources médiatiques (actualités, publicités, fictions) et par une juxtaposition de sons et d'images qui souligne l'artificialité de ces sources. Pour créer le portrait d'une masculinité en mal de repères, Schlesinger fait appel à l'expérience collective des spectateurs, et plus particulièrement à leurs expériences auditives. Le film s'ouvre sur des cris de

³⁷⁷ Elaine M. Bapis, *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change, 1965-1975*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, 2008. p. 105.

³⁷⁸ *The Alamo* (1960). Réalisé, produit et en partie financé par John Wayne, avec Wayne lui-même et Richard Widmark en vedettes. Le réalisateur texan John Lee Hancock en a fait un *remake* en 2004.

³⁷⁹ Le poster est celui du film *Hud* (Martin Ritt, 1963. Adapté du roman de Larry McMurtry) où Newman joue un jeune rebelle texan.

³⁸⁰ Dans le livre de Herlihy, Ratso fait le lien entre le costume de cowboy et l'homosexualité, mais il ne mentionne pas John Wayne. Voir Herlihy, p. 127.

guerriers, des pas de chevaux au galop et des tirs de pistolets. Pour n'importe quel Américain de 1969, ces sons ne signifient qu'une chose : une scène de Western. Mais ce n'est pas un Western que Schlesinger décide de montrer à l'écran : c'est l'écran vide d'un *drive-in*³⁸¹ abandonné, perdu au milieu d'un village désert. S'ensuit une chanson de cowboy traditionnelle, "Git Along Little Dogies"³⁸², chantée *a capella* en voix *off* par Voight³⁸³. Mais quand le spectateur voit enfin le cowboy tant attendu, il n'est pas sur son cheval mais sous la douche en train de ramasser un savon tombé par terre³⁸⁴, action surdéterminée qui brouille l'image virile du cowboy évoquée par l'ouverture de la séquence.

Pour la musique du générique, Schlesinger choisit une chanson contemporaine, "Everybody's Talkin' At Me"³⁸⁵ qui incarne selon lui l'ambiance du film³⁸⁶ :

[The song performed by Harry Nilsson] was tremendously useful in conveying both the rhythm and the attitude [of the film]. The lyrics were very, very hard to beat. It added a great deal — "Everybody's talking at me, I don't hear a

³⁸¹ Selon une enquête effectuée par l'institut Sindlinger, en 1955, 55% des spectateurs des *drive-ins* sont des hommes. A la fin des années 1960, l'âge d'or des *drive-ins* est déjà passé. Voir à ce propos Michel Etcheverry, "Les Drive-Ins". Dans *Cent ans d'aller au cinéma : le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 106.

³⁸² Le choix de la chanson, *Git Along Little Dogies*, n'est pas anodin : selon le grand spécialiste du monde des cowboys, Ramon Adams, un "dogie" est un jeune veau rachitique qui a perdu sa mère et qui a du mal à suivre le troupeau. Dans une des premières scènes à New York, Joe Buck essaie, sans succès, d'entrer en contact avec une série de femmes mûres dans la rue, évoquant parfaitement le *dogie* perdu. Voir Ramon F. Adams, *Western Words: a Dictionary of the Range, Cow, Camp and Trail*. Norman : University of Oklahoma Press, 1944, p. 51.

³⁸³ Comme le fait remarquer Jean-Louis Leutrat, la chanson de cowboy fait partie intégrante du western, même avant l'arrivée du son. On peut voir dans la chanson de Joe Buck une référence aux "*singing cowboys*" des années trente. Leutrat note également que le western n'a jamais abandonné cette alliance avec la musique populaire. Voir Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Splendeur du western*. Paris : Rouge Profond, 2007, p. 35-43.

³⁸⁴ L'expression argotique, "*don't drop the soap*", fait référence à la peur du viol entre hommes, notamment en prison.

³⁸⁵ "Everybody's Talkin' (1966)." Ecrit par Fred Neil, chanté par Harry Nilsson (1968).

³⁸⁶ *Midnight Cowboy* reflète la tendance à la fin des années 1960 à incorporer la musique populaire dans la musique de film : "Rock music became a major source of film music after the international success of a few scores that were mere collages of pre-existing hits by various rock artists: Mike Nichols' *The Graduate* (1967), Dennis Hopper's *Easy Rider* (1969), John Schlesinger's *Midnight Cowboy* (1969), Michelangelo Antonioni's *Zabriskie Point* (1970), Nicolas Roeg's *Performance* (1970), Stuart Hagmann's *The Strawberry Statement* (1970), culminating with Michael Wadleigh's documentary on Woodstock (1970). Rock music dramatically changed the style of Hollywood soundtracks (even when they were not directly using rock songs)". Voir Piero Scaruffi, *History of Popular Music*. New York : Omniware, 2007. <http://www.scaruffi.com/history/film2.html> Consulté le 25/8/2011.

word they're saying, Only the echoes of my mind." The lyrics have everything to do with the success of the use of that song, as does the rhythm³⁸⁷.

Si la chanson reflète bien l'optimisme de Joe Buck lors de son départ de Texas, tout au long du film Schlesinger se sert de "Everybody's Talkin'" de façon de plus en plus ironique, accentuant l'écart entre la conquête de l'Est imaginée par Joe Buck et la réalité de ses échecs à répétition. Par exemple, lorsque l'on voit Joe Buck marcher, noyé dans la foule new-yorkaise sous un ciel gris, les paroles de la chanson, "*I'm going where the sun keeps shining through the pouring rain — going where the weather suits my clothes*" soulignent à quel point l'attirail de Joe Buck (et sa vision de lui-même et de sa situation) tranche avec son nouvel environnement.

Schlesinger se sert également de la radio comme objet de croisement médiatique. Il fait de la radio de Joe un lieu de transition entre son imaginaire (nourri par la publicité), et la réalité contemporaine, vue (ou plutôt entendue) à travers les actualités. A trois reprises — pendant la traversée de l'Amérique en bus, dans la chambre d'hôtel à New York, et finalement dans l'appartement gelé de Ratso, Schlesinger utilise la radio pour créer ce contraste. Par exemple, afin de chasser le froid glacial qui règne dans leur appartement condamné, Joe et Ratso dansent en écoutant le *jingle* d'une publicité pour le jus d'orange de Floride³⁸⁸ : ils essaient de se réchauffer littéralement à partir de la représentation commerciale (et imaginaire) d'une Floride saine et vitaminée. Mais Schlesinger subvertit cet usage diégétique d'une publicité radiophonique. Alors que l'on entend toujours la mélodie enjouée du *jingle*, une série de scènes en montage rapide montrent Ratso et Joe dans des situations de plus en plus précaires. Finalement, le *jingle*, et avec lui le rêve floridien, s'arrête au moment où les deux hommes sont obligés de mettre la radio en gage.

En superposant différentes sources médiatiques et en juxtaposant des éléments sonores et visuels, Schlesinger crée une atmosphère brouillée et confuse. Cette atmosphère reflète bien l'ambiance particulière qui prévaut aux Etats-Unis à

³⁸⁷ Buruma, p. 108

³⁸⁸ Cette publicité, "Florida Orange Juice is Nice on Ice" fait partie de la campagne publicitaire de 1966-1967, destinée à promouvoir à la fois le tourisme en Floride et la consommation du jus d'orange. Voir

<http://afccrc.tamu.edu/publications/PublicationPDFs/CP%2001%2004%20Orange%20Juice.pdf>
Consulté le 25/8/2011.

la fin des années 1960. Un brouillage semblable s'effectue entre différents styles filmiques, notamment entre film documentaire et film d'avant-garde, plus expérimental.

c. Onirisme et documentaire

Quand United Artists accepte de financer *Midnight Cowboy*, Schlesinger s'entoure de deux New-Yorkais³⁸⁹ de souche, le producteur Jerome Hellman et le scénariste Waldo Salt³⁹⁰. Hellman remarque que Schlesinger apportait un regard nouveau sur la ville : "As a foreigner, Schlesinger saw things that those of us who had always lived here [New York] didn't see — every single thing registered for John"³⁹¹. L'acteur Bob Branigan, qui joue le jeune étudiant homosexuel qui aborde Joe Buck dans la rue, voit Schlesinger comme une sorte d'anthropologue du monde de la 42^{ème} Rue qui filmerait sans les juger le gens qui l'entourent³⁹².

Dans *Midnight Cowboy*, Schlesinger montre, en effet, les aspects contradictoires de l'Amérique à travers l'association de scènes quasi-documentaires et de séquences oniriques. Certaines scènes, comme celle devant Tiffany's où les piétons enjambent un homme gisant par terre, sans lui prêter le moindre regard, sont issues de la propre expérience de Schlesinger à New York. Pour la séquence "psychédélique" de la fête chez Hansel et Gretel McAlbertson, Andy Warhol prêta certaines de ses œuvres et Schlesinger embaucha plusieurs personnalités de la *Factory*³⁹³ ; il les garda enfermées dans le studio pendant tout le tournage de la scène, sur une période de plusieurs jours. Par ailleurs, afin de recréer l'insalubrité de l'appartement condamné de Ratso, un véritable taudis condamné — avec ses murs suintants et ses relents d'urine — fut démantelé et reconstruit au studio. Tous ces détails contribuent à créer une atmosphère réaliste

³⁸⁹ De plus, mis à part Dustin Hoffman, né à Los Angeles, tous les acteurs (et une bonne partie de l'équipe du tournage) sont originaires de New York, y compris le "Texan" Jon Voight.

³⁹⁰ Salt fut mis sur liste noire (*blacklisted*) sous McCarthy, une expérience qui nourrit la vision d'aliénation présente dans son scénario.

³⁹¹ Commentaire audio, *Midnight Cowboy* (2004).

³⁹² *Idem*.

³⁹³ Elizabeth Currid décrit la Factory comme suit : "Warhol's Factory was not just a bastion of diverse creative forms. It was also a place where the eccentric could feel at home, a precursor to New York's nightlife scene of the 1970s and 1980s". Voir Elizabeth Currid, *The Warhol Economy: How Fashion, Art and Music Drive New York City*. Princeton : Princeton University Press, 2007, p. 27

dans le film. Lors du tournage de la séquence psychédélique, l'un des cadres remarqua : "I think we're just a documentary crew"³⁹⁴.

Cette vision d'une Amérique paradoxale était particulièrement pertinente à l'époque où *Midnight Cowboy* fut filmé. Le chef opérateur de *Midnight Cowboy*, Adam Holender, évoque une atmosphère de travail imprégnée de l'ambiance transgressive de l'époque : "New York in the sixties was just booming — in terms of influences, in terms of breaking down the barriers ..." ³⁹⁵. Dans son film, Schlesinger parvient à rendre le climat de malaise qui règne à New York à cette période.

Brièvement évoquée dans le film³⁹⁶ (Joe entend un reportage radio sur le nombre de morts au Vietnam lors de sa traversée des Etats-Unis en bus ; une brève image de victimes vietnamiennes apparaît à la télévision lors de sa rencontre sexuelle avec Cass), la guerre du Vietnam et l'opposition qu'elle suscite sont omniprésentes à New York au moment du tournage. En 1967, lors d'une réunion à l'église new-yorkaise Riverside Church, Martin Luther King se déclare contre la guerre. La même année, *The New York Times* publie une liste de 6766 professeurs qui se prononcent également contre l'intervention militaire des Etats-Unis au Vietnam. En 1968, des étudiants de Columbia University occupent la bibliothèque pour protester contre l'implication de l'Université dans l'*Institute for Defense Analysis* (IDA), un groupe de recherche spécialisé dans le domaine des armements, lié au ministère de la Défense.

New York fut également l'épicentre du mouvement féministe *New York Radical Women* qui, en 1968, organisa les manifestations contre le concours de beauté Miss America à Atlantic City. Enfin, les émeutes de la communauté homosexuelle new yorkaise, les *Stonewall Riots*, éclatèrent à Greenwich Village trois semaines après la fin du tournage de *Midnight Cowboy*.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Voir commentaire audio, *Midnight Cowboy: Reflecting on the Classics 35 Years Later* Twentieth Century Fox Cinema Reserve (2004).

³⁹⁶ Quand le film fut montré au Berlin Film Festival, les spectateurs le sifflèrent, jugeant que le film n'allait pas assez loin et qu'il ne parlait pas assez de la situation au Vietnam. Voir Elaine Bapis, *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change, 1965-1975*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, 2008, p. 109.

Chacun de ces éléments contextuels auront une influence sur les perceptions de la masculinité américaine. Par sa mise en cause de l'identité masculine traditionnelle, et par son traitement réaliste de certains aspects de la vie des homosexuels, *Midnight Cowboy* contribuera à créer et à nourrir le malaise masculin de l'époque. Jennifer Salt³⁹⁷, l'actrice qui joue le rôle de Crazy Annie, souligne l'impact de cette façon de filmer :

These kinds of characters were not thought of as heroes. And those were the people, if you walked on 42nd Street and you were "one of us", you averted your eyes. They were not people that you knew about, that you wanted to understand; they were people that you avoided. And the movie *forced* you to see them as one of you, as one of us³⁹⁸.

De par son réalisme impitoyable, Schlesinger force le spectateur contemporain à se confronter à l'artificialité d'une masculinité hégémonique de plus en plus détachée de la réalité.



***Midnight Cowboy* : La Floride rêvée**

Les séquences oniriques, projections des fantasmes de Joe et de Ratso, sont au contraire filmées d'une façon qui souligne leur irréalité. Par exemple, Schlesinger met en scène une séquence où, en attendant que Joe réussisse à se faire passer pour un gigolo dans un hôtel chic, Ratso se met à rêver de sa vie en

³⁹⁷ Il s'agit de la fille du scénariste, Waldo Salt.

³⁹⁸ DVD commentary, *Midnight Cowboy* (2004).

Floride³⁹⁹. Cette scène est filmée dans des les teintes vives et acidulées d'une carte postale, en contraste brutal avec des plans des rues sombres et glauques de New York, filmées dans des tons bleus et gris afin d'exacerber leur froideur. Selon le directeur de la photographie, Adam Holender, l'éclairage des scènes floridiennes devait évoquer tout d'abord une atmosphère de santé et d'hygiène : tout est beau, propre et lumineux — une vision du rêve américain tel qu'il est vu par Ratso, un marginal solitaire et tuberculeux. Une mélodie enjouée renforce cette atmosphère énergique et saine. Au fur et à mesure que la situation se gâte, les images idylliques deviennent plus menaçantes : une foule de femmes grotesques, enveloppées dans des fourrures, les yeux masqués derrière des lunettes de soleil et le nez couvert de cache-nez, foncent sur la caméra en fauteuil roulant ; la musique guillerette continue malgré le changement d'atmosphère, soulignant encore une fois l'écart entre une réalité inquiétante et une représentation imaginaire (et publicitaire) implacablement optimiste.



Midnight Cowboy : la Floride grotesque

³⁹⁹ La mythologie de la Floride, la "Sunshine State", est largement évoquée dans *Midnight Cowboy*. Depuis les années cinquante, de très nombreuses familles new-yorkaises passent leurs vacances en Floride. Comme nous l'avons noté précédemment, des spots publicitaires comme "(Florida) Orange Juice on Ice is Nice" (1966-67), "A Day without Orange Juice is Like a Day Without Sunshine" (1968-1969) et "Come to the Florida Sunshine Tree" (1968-1969) cherchaient à renforcer le lien entre la Floride et la santé. Voir : <http://afccerc.tamu.edu/publications/Publication-PDFs/CP%2001%2004%20Orange%20Juice.pdf> Consulté le 25/8/2011.

L'aspect de la production le plus révélateur d'un certain malaise lié au contexte de l'époque fut peut-être la façon dont Schlesinger choisit de filmer les différentes aventures sexuelles de Joe Buck. Pour les scènes entre Joe et sa première petite amie, filmées dans une sorte de *flashback* hallucinatoire, Schlesinger utilise une musique rock très agressive et entrecoupe de manière effrénée des scènes en noir et blanc où figure un Ratso menaçant et souriant avec, en couleur, de très brèves scènes d'une foule de garçons en train d'arracher Joe et son amie de leur voiture. L'on découvre petit à petit que Crazy Annie, la femme à qui le cowboy doit sa confiance sexuelle, était en fait la "salope" du village, et que tous deux ont subi un viol collectif par leurs camarades. "They wanted an almost subliminal feeling about what went on, without showing you," se souvient Jennifer Salt⁴⁰⁰. Le producteur Jerome Hellman insiste sur le fait qu'ils cherchaient à faire réfléchir les spectateurs : "If you didn't bring your brains to the party, you wouldn't know what was going on — it would just be a lot of flashlights and images and whatnot"⁴⁰¹.

Si *Midnight Cowboy* est le premier film américain "*mainstream*" à évoquer le viol masculin⁴⁰², les liens entre le malaise masculin et l'acte sexuel ne se limitent pas à ces scènes troublantes dans l'œuvre de Schlesinger. Chaque rencontre sexuelle de Joe est douloureusement marquée par un manque de maîtrise de la situation, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes. Schlesinger prend soin de présenter Cass et Shirley, les deux clientes de Joe, comme des femelles voraces et dangereuses. Version humaine de son petit caniche pomponné et vicieux, Cass porte le même ruban dans les cheveux que celui du chien. La caméra la filme crûment, en accentuant sa dureté et son âge : un gros plan sur son visage surmaillé, sur sa bouche d'une rose aussi chimique que la blondeur de ses cheveux fait d'elle une sorte de monstre insatiable et grotesque, l'une de celles que

⁴⁰⁰DVD Commentary, *Midnight Cowboy* (2004).

⁴⁰¹ *Idem*.

⁴⁰² A part *The Violent Years* (1956), un navet particulièrement mauvais (écrit par Ed Wood) où une gang de jeunes filles se déguisent en hommes avant de violer des garçons dans un parking désert, *Midnight Cowboy* est le premier film américain qui évoque le viol d'un homme.

Voir : http://www.imdb.com/search/title?countries=us&keywords=male-rape&production_status=released&release_date=1920,1972&sort=moviemeter,desc&title_type=feature IMDb Search, "Male Rape", effectué le 21/09/2011.

Buruma appellera les "rapacious, coldhearted women"⁴⁰³ , et à qui Joe Buck doit faire face.



Midnight Cowboy : Cass



Midnight Cowboy : Baby le caniche

Tout au long de la scène, la caméra découpe en morceaux les corps des deux amants, sans jamais les montrer dans les positions classiques des scènes d'amour. Le spectateur devient une sorte de consommateur de chair humaine, et différents plans lui en offrent toute une gamme : un beau torse nu et musclé, des jambes, un bassin, un bras. Schlesinger crée ainsi une atmosphère impersonnelle, presque

⁴⁰³ Buruma, p. xix

clinique. Les étreintes des amants durent moins d'une minute, accompagnées par des changements de chaînes de télévision de plus en plus rapides, et se terminant de façon humoristique sur l'image d'une machine à sous crachant le jackpot. Lorsque Joe essaie d'aborder le sujet du paiement, c'est Cass qui réussit à lui extorquer vingt dollars : le *hustler* venu conquérir les New Yorkaises se fait avoir par la première qu'il arrive à aborder.

Comme nous le verrons plus en détail dans notre troisième partie, Shirley, la seule passe "réussie" de Joe, paraît comme une sorte de prédatrice carnivore. Enveloppée dans une fourrure volumineuse, elle se moque de l'impuissance passagère de Joe ; lors d'un jeu de scrabble, Shirley attribue son incapacité à une homosexualité cachée : "G-A-Y. Gay. Is that your problem, cowboy? Are you gay?" Ainsi provoqué, Joe la jette sur le lit. Une musique triomphante surgit, qui rappelle encore une fois une musique de Western, et signale le retour de sa puissance sexuelle. Pourtant, la scène est filmée de manière à souligner l'inconfort, voire la douleur de Joe lors de l'acte et non pas sa virilité triomphante. De gros plans sur le visage de Joe montrent un homme qui a mal et qui a peur. Sa victoire a tout d'une victoire à la Pyrrhus.

En effet, la scène sexuelle du film qui montre le plus de tendresse est celle qui lui a valu son "X rating", une passe homosexuelle où un jeune étudiant fait une fellation à Joe Buck dans un cinéma miteux. La transaction montre à la fois la solitude et le désespoir du jeune homme, et l'inconfort, mêlé de honte, de Joe. On voit les deux hommes de dos, assis au dernier rang du cinéma, l'étudiant essayant de mettre son bras autour des épaules de Joe. La caméra coupe et l'on voit de profil un Joe impassible, tandis que l'étudiant le fixe d'un regard suppliant et désespéré et semble chercher le courage de l'embrasser, avant de se baisser et de disparaître de l'écran. Le reste de la scène alterne entre des images du visage de Joe, de plus en plus crispé, les images en noir et blanc du film de science-fiction qui se déroule dans la salle, et des *flashbacks* de Joe et ses amis au cinéma, en train d'attendre leur tour de coucher avec Crazy Annie. Après une coupe rapide, on voit le jeune étudiant en train de vomir dans les toilettes du cinéma. Encore une fois, Joe n'est pas maître de la situation ; il s'avère que l'étudiant a menti et qu'il n'a pas d'argent. Ici, Joe découvre en lui une autre sorte d'impuissance : il est incapable de rester

sourd aux supplications du jeune garçon, son humanité l'empêche d'exercer la moindre vengeance. De l'image du cowboy viril, solitaire et autonome, il ne lui reste que la solitude.

Au-delà de son classement "X", *Midnight Cowboy* fait partie des films controversés de la fin des années soixante qui reflètent une atmosphère de confusion et de malaise aux Etats-Unis et contribuent à la créer. Par le choix des acteurs, l'alternance entre scènes à résonance documentaire et séquences oniriques, voire psychédéliques, et une façon de filmer des scènes sexuelles dénuées de tout romantisme, Schlesinger met en question la vision d'une Amérique forte et virile véhiculée par les médias. Loin de la jungle urbaine, John Boorman examinera aussi les failles de cette vision dans le contexte du Sud profond.

2. "You don't know nothin'"⁴⁰⁴ : John Boorman et *Deliverance*

Comme son compatriote Schlesinger, le réalisateur britannique John Boorman a débuté sa carrière filmique dans le domaine du documentaire au sein de la BBC. Les deux cinéastes partagent aussi un désir de réalisme qui met l'accent sur des lieux et des acteurs authentiques. Mais là où la filmographie de Schlesinger est marquée par une fascination pour la vie urbaine, celle de Boorman se distingue par une préoccupation, voire une obsession, pour le monde naturel à l'état sauvage, cette *wilderness* si chère à la mythologie américaine⁴⁰⁵.

En choisissant d'adapter le roman *Deliverance* (1970) du poète sudiste James Dickey, Boorman cherche à explorer la nature de l'homme en même temps qu'il étudie la nature des hommes entre eux. Caractérisé par Ed Madden, poète et directeur du *Department of Women's and Gender Studies* à l'Université de la Caroline du Sud, comme un récit "homoérotique homophobe"⁴⁰⁶, *Deliverance* met en relief des relations homosociales complexes à une période où le *buddy film*

⁴⁰⁴ Fameuse réplique du *hillbilly* dans *Deliverance*, face aux moqueries du citadin Bobby (Ned Beatty).

⁴⁰⁵ Voir *Hell in the Pacific* (1968), *Excalibur* (1981), et *The Emerald Forest* (1985).

⁴⁰⁶ Ed Madden, "The Buggering Hillbilly and the Buddy Movie." Dans *The Way We Read James Dickey: Critical Approaches for the 21st Century*. William B. Thesing and Theda Wrede, Eds. Columbia (SC) : University of South Carolina Press, 2009, p. 196.

devenait de plus en plus conscient des ambiguïtés liées aux sentiments intenses entre hommes⁴⁰⁷. Par le choix des acteurs, la dangerosité assumée (et même affichée) du tournage, et l'évocation du viol masculin, le film de Boorman met en évidence la fragilité des codes masculins au début des années soixante-dix.

a. Choix des acteurs

D'après le réalisateur britannique, le choix des acteurs pour *Deliverance* fut motivé par des critères tant budgétaires qu'esthétiques : il fallait des acteurs à la fois peu rémunérés et originaires du sud des Etats-Unis⁴⁰⁸. Le premier critère fut imposé par la Warner, qui ne proposait qu'un budget de 1,8 millions de dollars pour le film. Mais pour Boorman, la décision de se servir d'acteurs originaires du Sud était également motivée par un désir d'authenticité. Ned Beatty (Bobby) et Ronny Cox (Drew), respectivement du Kentucky et du Nouveau Mexique, étaient des acteurs de théâtre sans expérience du cinéma auparavant. Le New-yorkais Jon Voight (Ed) avait déjà prouvé qu'il pouvait jouer un homme du Sud de façon convaincante dans *Midnight Cowboy*, et Burt Reynolds (Lewis) était originaire de Géorgie, l'état où le film fut tourné. La plupart des seconds rôles furent joués par des non-professionnels locaux, y compris le jeune garçon arriéré qui joue de banjo. Afin de créer l'atmosphère malsaine décrite dans le livre de Dickey, Boorman avait demandé à ses assistants de parcourir la région à la recherche de gens visiblement anormaux⁴⁰⁹.

Boorman rencontra deux obstacles lors du casting : d'abord, il fallait convaincre le studio d'approuver le choix de Burt Reynolds, qui avait derrière lui une série d'échecs au box office et au petit écran. Ensuite, il fallait convaincre Jon Voight de jouer le rôle du protagoniste Ed Gentry. Malgré le succès de *Midnight Cowboy* en 1969, Voight était encore assez peu connu du grand public. Très mal à

⁴⁰⁷ "The 1970s marked the moment of definitional panic, when movies became increasingly self-conscious about male-male relationships and in which representations of homosexuality within the buddy film became increasingly vilified and violent". Madden, p. 205

⁴⁰⁸ Voir DVD Commentary, *Deliverance: Deluxe Edition* (Warner Bros., 2007)

⁴⁰⁹ D'après J. W. Williamson, les autochtones furent offensés par l'association de leur région avec la scène de viol et perturbés par la mise à l'écran des personnes fragiles comme le "Banjo Boy" Billy Redden et la petite fille tétraplégique d'une des figurantes. Voir J.W. Williamson, *Hillbillyland: What the Movies Did to the Mountains and What the Mountains Did to the Movies*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1995, p. 163-164.

l'aise au départ avec l'idée de jouer dans un film qui mettait en scène un viol masculin, mais attiré par la physicalité du rôle, Voight finit par l'accepter⁴¹⁰.

Le contraste physique entre les quatre personnages principaux — tels qu'il sont interprétés par Beatty, Cox, Reynolds et Voight — est frappant. Comme dans *Midnight Cowboy*, Voight (Ed) est surtout remarquable par sa blondeur et son air innocent : le spectateur s'identifie facilement à lui tout au long du film. Sans être efféminé, il est loin des représentations classiques de la masculinité brute. Quant à Ronny Cox (Drew), grand et mince, affublé d'une paire de lunettes, il paraît le plus civilisé des quatre citoyens. C'est lui qui cherchera à communiquer avec les autochtones et qui invoquera la loi lors du meurtre du violeur *redneck*. C'est aussi lui qui ne survivra pas. Mais c'est dans la caractérisation de Bobby (Ned Beatty) et de Lewis (Burt Reynolds) que l'apparence physique joue son plus grand rôle.

Le physique de Beatty semble incarner les méfaits de la civilisation : grassouillet, la peau légèrement rose et perlée de sueur, Beatty est celui des quatre qui paraît le moins à sa place dans la *wilderness* de la Cahulawassee. Dans le dialogue du film, Lewis (Reynolds) l'appelle "Chubby" (le dodu) et lors du viol son agresseur le traite d'abord de gros, de cochon, puis de truie. Tout est fait pour le démasculiniser (et le déshumaniser)⁴¹¹.

Par contraste, le physique de Burt Reynolds est mis en avant comme la quintessence de la masculinité hégémonique : la caméra s'attarde de manière on ne peut plus fétichisante sur son corps musclé. Madden place cette façon de filmer le corps de Reynolds dans le contexte de l'époque qui souligne l'ambiguïté de son statut de sex-symbol hétérosexuel :

Deliverance was released only three months after Burt Reynolds appeared nude and hirsute in a famous centerfold in the April 1972 *Cosmopolitan*. This was the same year that Reynolds also appeared as the Sperm Switchboard Chief in Woody Allen's *Everything You Always Wanted to Know about Sex* but Were Afraid to Ask*. He is both a phallic control figure and an object of desire.

⁴¹⁰ Voight fait part de l'ambivalence qu'il a ressentie en lisant le scénario : "I hit that sodomy scene and it pushed me back [. . .] I didn't know what it was all about — it was more like a horror film than the films I was interested in doing. And then I came to the scene where he climbs the cliff [. . .] and all the complications of that — going up to he knows not where, with a weapon, possibly to kill a man who's trying to kill him — and all the nightmare of what he's seen, and I said, "I can do that: I can see my face doing that". *Ibid.*

⁴¹¹ Nous analyserons cette scène plus en détail dans notre troisième partie.

The film displays the hairy chest of Burt Reynolds for the erotic gaze, framed fetishistically by an unzipped, sleeveless, turtleneck, black wetsuit top that looks more like a leather daddy S-M costume than canoeing gear. (Who goes canoeing in tight jeans and a wetsuit top?)⁴¹².

En choisissant Reynolds, donc, Boorman met en scène une image surdéterminée d'une masculinité en pleine transformation. Son corps est présenté comme un objet de désir qui brouille les perceptions d'une hétérosexualité fortement, voire hystériquement affichée.

b. L'amour du risque : les dangers du tournage comme test homosocial

Dans son article déjà cité, Ed Madden fait remarquer que *Deliverance* fut produit à un période charnière dans l'histoire du *buddy movie* :

It is nothing new to say that *Deliverance* is a portrait of masculinity — or male relationships — in crisis. However, to tie that structural crisis to its historical and cinematic context [. . .] may explain the power that the rape scene continues to have, and the uneasy laughter it provokes. To read *Deliverance* against the buddy film amplifies a sense of definitional panic at the heart of male social and sexual structures [. . .] The buddy films of the 1940s and 1950s were naive in their almost romantic evocations of male bonding. In the 1970s, however, when homosexuality was becoming the ground for a political and cultural movement, the homoerotic possibilities of the male-male relationships, cinematically embodied in the buddy film, surfaced in violent forms ⁴¹³.

John Boorman, Burt Reynolds et Jon Voight, dans des interviews individuelles, ont défini l'amitié créée entre les différents membres de l'équipe comme celle qui existe entre soldats en temps de guerre. Boorman évoque les batailles entre l'écrivain Jim Dickey et lui, tandis que Reynolds parle d'un groupe soudé par les efforts physiques requis par le film. Dans son article, "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity", déjà cité, Sharon Bird note que dans des situations homosociales, la compétition masculine sert non seulement à souder le groupe, mais aussi à créer une identité spécifiquement non-féminine :

Competition with other men provides a stage for establishing self both as an individual and as appropriately masculine. Competition also contributes to the

⁴¹² Madden, p. 205

⁴¹³ Madden, p. 204, 205

perpetuation of male dominance. [. . .] To establish self as non-female, young men seek out other men with whom to display "non-femaleness" (Johnson 1988)⁴¹⁴.

A l'aune des observations de Bird, il est intéressant de noter que le tournage de *Deliverance* fut extrêmement physique, souvent dangereux, et intensément compétitif. Pendant les deux semaines précédant le tournage, les quatre acteurs alternaient répétitions et entraînement corporel afin d'être à la hauteur des exigences du film. Dans une série d'interviews données à l'occasion du 35^{ème} anniversaire du film en 2004, Jon Voight évoque l'atmosphère d'homosocialité — mêlée de rivalité — du groupe :

It was a bit like a real camping trip. We were making a movie and working very hard, but still having a lot of fun. We challenged each other and he [Reynolds] teased me. I had always considered myself a natural athlete, but Burt was a world-class football player and a stuntman. He was doing his own stunts and so I wanted to do mine, too. It wasn't healthy for me but I did it anyway⁴¹⁵.

Voight semble reconnaître l'aspect malsain de cette compétition effrénée, tout en l'évoquant avec nostalgie. De la même manière, Boorman caractérise ses relations turbulentes avec l'écrivain James Dickey en termes d'un match de boxe : "I went fifteen rounds with the champ and I'm still here, and so is he"⁴¹⁶.

Michael Kimmel voit cette rivalité incessante dans des situations homosociales comme le symptôme d'un malaise lié à la masculinité américaine. Dans "Masculinity as Homophobia", déjà cité, Kimmel analyse les relations complexes entre l'identité masculine individuelle et collective :

That nightmare from which we never seem to awaken is that these other men will see that sense of inadequacy, they will see that in our own eyes we are not who we are pretending to be. [. . .] This, then, is the great secret of American manhood: *We are afraid of other men*. Homophobia is a central organizing principle of our definition of manhood. Homophobia is more than the irrational fear of gay men, more than the fear that we might be perceived as gay. [. . .] Homophobia is the fear that other men will unmask us, emasculate us, reveal to us and the world that we do not measure up, that we are not real

⁴¹⁴ Sharon R. Bird, "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity." *Gender and Society*, Vol. 10, N°2 (April 1996), p. 127.

⁴¹⁵ Ed Potton, "Jon Voight on Making Deliverance." *The Times* September 22, 2007. http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/film_reviews/article2483299.ece Consulté le 21/04/2010.

⁴¹⁶ DVD Commentary, *Deliverance* (2007).

men. We are afraid to let other men see that fear. Fear makes us ashamed, because the recognition of fear in ourselves is proof to ourselves that we are not as manly as we pretend [. . .] Our fear is the fear of humiliation. We are ashamed to be afraid⁴¹⁷.

Ainsi, les relations homosociales marquées par l'hypercompétitivité peuvent être vues comme le signe d'une instabilité profonde, basée sur l'écart entre l'image d'une masculinité mythique et une réalité bien moins simple.

L'atmosphère d'hypermasculinité qui imprégna le tournage de *Deliverance* peut être interprétée comme un signe de la peur décrite par Kimmel, et comme le reflet des conditions de tournage du film. Chaque jour, une équipe de six à huit personnes (les quatre acteurs, le réalisateur, le chef opérateur et parfois un ou deux assistants) devait descendre la rivière en canoë afin d'atteindre la plupart des lieux de tournage. À l'époque, la rivière Chattooga était pratiquée par une simple poignée de canoéistes à cause de la dangerosité de ses rapides. Aucune compagnie d'assurances ne voulut accepter d'assurer un tournage aussi périlleux ; les quatre acteurs savaient qu'ils prenaient des risques énormes en acceptant de tourner sans assurances les scènes de rivière. Claude Terry, canoéiste professionnel et conseiller du tournage, raconte la réaction de Burt Reynolds lors d'un incident où Terry avait suggéré à Boorman d'utiliser un canoë en polystyrène pour une portion de la rivière particulièrement difficile :

Reynolds swiveled around in the stern of the Grunman [canoe], fixed his eyes on Claude and snapped "Look, Candy-Ass, you don't go into a scene driving a Greyhound bus and come out riding a bicycle!" The silence that followed was profound — it was one of the few times that I've ever seen Claude at a loss for a reply⁴¹⁸.

Le sentiment de malaise ici est tangible. Reynolds met en question le courage et la virilité de l'expert ("*Candy-Ass*"), et refuse des conseils pourtant fondés sur une meilleure connaissance de la rivière. Cette même attitude va pousser Reynolds à insister pour jouer lui-même la scène où il se brise la jambe, plutôt que de recourir au mannequin prévu à cet effet et que l'équipe appelait, de manière significative, "*No Balls*". Dans un tel contexte, le bon sens laisse la place à un esprit de groupe

⁴¹⁷ Kimmel (2004), p. 103-104.

⁴¹⁸ Doug Woodward, *The Eddy Line* (January 1997). Voir <http://www.gapaddle.com/canoe-a-kayak-trip-reports/484-filming-deliverance.html> Consulté le 15/09/2011.

basé sur la peur de perdre la face devant les autres. Il est ainsi possible de voir un lien entre l'attitude hypermasculine omniprésente lors du tournage et un malaise profond de la part des acteurs vis-à-vis de la scène de viol au cœur du récit.

c. "I don't want this thing getting around" : hypermasculinité et le viol masculin

D'un point de vue socioculturel, la scène la plus marquante de *Deliverance* demeure celle du viol de Bobby par l'un des autochtones, souvent appelée "*the squeal-like-a-pig scene*". Dans son article, "The Worst Fate: Male Rape as Masculinity Epideixis in James Dickey's *Deliverance* and the American Prison Narrative", Angela Farmer définit le sentiment de malaise engendré par cette scène comme spécifiquement *masculin* :

There is one film [*Deliverance*] which depicts male rape in a way that has captured and tormented the American male imagination more than any other [. . .], one image lingers in the mind's eye of those who have seen the film or read the novel. Astonishingly, the image is equally recognizable to those who have not had direct contact with the text. This image is not Lewis Medlock's/Burt Reynolds' hyper-sexualized body in a scuba suit, it's not Ed Gentry's/Jon Voight's body at risk climbing a perilously steep cliff; it's not Ronnie Cox's/Drew Ballinger's dead and mangled body floating in the mystic river. All are powerful images, but at the mention of *Deliverance* or the sound of "Dueling Banjos," Americans picture Bobby Trippe's/Ned Beatty's feminized body bent over a log with a toothless man behind him cajoling, "I want to hear you squeal like a pig"⁴¹⁹.

Farmer souligne le fait qu'il n'est pas nécessaire de connaître personnellement le texte afin d'en être affecté, et elle le prouve en désignant par erreur le *hillbilly* édenté comme le violeur, alors qu'en réalité il s'agit de son partenaire, le "*mountain man*". Des films présentant des scènes brutales de viol ne sont pas rares au début des années soixante-dix⁴²⁰, mais *Deliverance* est un des seuls films en dehors du milieu carcéral à mettre le viol masculin au cœur de la narration. Avant même le tournage, le sujet du viol masculin s'est avéré l'un des aspects les plus difficiles de la production du film.

⁴¹⁹ Angela Farmer, "The Worst Fate: Male Rape as Masculinity Epideixis in James Dickey's *Deliverance* and the American Prison Narrative." *ATENEAE*, Vol. XXVII, N°1, junio, 2008, p. 111-112.

⁴²⁰ A titre d'exemple, nous citerons *A Clockwork Orange* (Kubrick 1971) et *Straw Dogs* (Peckinpah 1971), deux films très controversés.

L'une de ces difficultés était liée aux réactions négatives de la part de la population locale. D'après Charles Bethea, journaliste à l'*Atlanta Monthly*, ce fut cette scène, et non pas le recours à des images caricaturales et stéréotypées des *hillbillies*, qui froissa la population locale. Boorman dut trouver un nouveau lieu de tournage pour la scène à Oree quand le propriétaire prit connaissance de l'intrigue :

Warner Brothers had found their "perfect" backwoods cabin and gas pump location for shooting the "That river don't go to Aintree" scene. When they returned a week later, they were met by the owner who quickly sent them packing with "I just read the book and you're not shooting that filthy story on my place!"⁴²¹.

Comme le souligne Madden, la scène de viol inspire un dégoût mêlé de fascination qui peut être lié à une homophobie homoérotique⁴²². Ce n'est pas le viol qui dérange, mais le fait qu'il s'agisse du viol d'un homme.

Comme nous l'avons déjà dit, Voight hésita à accepter le rôle d'Ed Gentry à cause de la scène de viol. Mais lors du tournage et longtemps après, c'est Ned Beatty qui fut hanté par le fameux "*wrong turn*" des deux canoéistes. Beatty raconte que la difficulté de la scène était de rendre crédible la capitulation et la passivité de Bobby, de faire en sorte que les spectateurs aient la même impression d'authenticité dans cette scène que dans celles des exploits physiques sur la rivière ou sur la falaise : "The scene wasn't going to be particularly physical the way it was written. But when we started to get ready to actually do it, Mr. Boorman said 'I just don't believe it. I don't believe this guy is going to drop his laundry and just give in to this'"⁴²³. Boorman raconte qu'à mesure que le tournage de "la scène" approchait, l'atmosphère conviviale devenait de plus en plus tendue, et les deux acteurs, Ned Beatty et Bill McKinney, furent de plus en plus isolés par le groupe :

He and Ned Beatty spent a lot of time together, because in a certain sense when we were approaching this scene, it sort of cut them off from everybody. They were these two and they had to *do* this. They had to find a way of doing it⁴²⁴.

⁴²¹ Charles Bethea, "Mountain Men." *Atlanta*. September 2011, p.120.

⁴²² Madden, p. 205.

⁴²³ Beatty Interview, DVD commentary, *Deliverance* (2007)

⁴²⁴ Boorman Interview, DVD commentary, *Deliverance* (2007)

Le langage ici est frappant dans son imprécision. Il fallait "faire ça", et il fallait le faire seuls. La façon dont Burt Reynolds se remémore "la scène" révèle davantage le sentiment maddenien de "panique définitionnelle" mêlé de réactions hypermasculines visant à restaurer l'hégémonie hétéronormative :

None of that creepy "Squeal piggy, squeal" stuff was in the script. But McKinney, I swear to God, really wanted to hump Ned. And I think he was going to. It's the first and only time I have ever seen camera operators turn their heads away. Finally, I couldn't stand it anymore. I ran into the scene, dove on McKinney and pulled him off. [The director], hot on my tracks, helped hold him down. Ned, who was crying from both rage and fear, found a big stick and started beating him on the head. Half a dozen guys grabbed Ned and pulled him away⁴²⁵.

L'hystérie masculine provoquée par cette scène, telle qu'elle est relatée ici, devient presque comique : un acteur déchaîné, des cadreurs incapables de faire face à une telle vision d'horreur, et un Burt Reynolds qui reprend en réalité le rôle de sauveur qu'il joue dans le film. Dans la version de Reynolds, Ned Beatty recouvre sa virilité à l'aide d'un gros bâton on ne peut plus phallique : Ned devient tellement puissant qu'il faut une demi-douzaine d'hommes pour l'empêcher d'exécuter sa vengeance.

Nous analyserons les implications ambivalentes de la scène de viol dans notre troisième partie mais pour l'heure, retenons que la carrière de Beatty fut à jamais marquée par cette scène⁴²⁶. Dans un article pour *The New York Times*, Beatty raconte que pendant des années il ne pouvait pas sortir de chez lui sans être accosté par des fans criant "*squeal like a pig!*" et qu'après la sortie du film il eut réellement l'impression d'avoir été victime d'un viol. Pour Beatty, seules les femmes pouvaient vraiment comprendre l'horreur de cette scène, car elles seules pouvaient concevoir la peur mêlée de honte qu'inspire le viol⁴²⁷.

Cette corrélation entre viol masculin et féminisation peut être vue comme un aspect du malaise masculin présent pendant le tournage. Lorsque les quatre acteurs évoquent leurs expériences lors du tournage, ils sont visiblement fiers de

⁴²⁵ Burt Reynolds, *My Life*, cité dans Michael Scarce, *Male on Male Rape: the Hidden Toll of Stigma and Shame*. Cambridge : Perseus Books, 1997, p.116.

⁴²⁶ L'influence de ce rôle sur la représentation de Beatty aux yeux des spectateurs ne se limite pas aux années soixante-dix. Dans l'*Urban Dictionary*, base de données populaires des termes argotiques, fondée en 1999, "Ned Beatty" devient un verbe qui signifie le viol masculin anal. Voir <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=ned%20beatty> Consulté le 16/10/2011.

⁴²⁷ Ned Beatty, "Suppose Men Feared Rape?" *The New York Times* 16 May 1989, p. A23.

leurs exploits sur la rivière et des risques encourus, la métaphore le plus souvent utilisée est celle de la guerre. Recadrer leur expérience en termes belliqueux permet à Boorman et à ses acteurs de la placer dans un contexte homosocial dénué de toute ambivalence masculine. De la même manière, Milos Forman et l'équipe de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* ont du trouver un moyen de recadrer l'expérience démasculinisante de l'incarcération dans un asile psychiatrique.

3. "Somebody give me a f*ing weiner before I die!"⁴²⁸ : Milos Forman et *One Flew Over the Cuckoo's Nest*

Dans le contexte d'un chapitre sur les liens entre le malaise masculin et la production de certaines adaptations filmiques, il est pertinent de noter que l'adaptation du roman de Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, n'a pu voir le jour que grâce à deux icônes de la masculinité cinématographique, Kirk et Michael Douglas⁴²⁹. Peu après sa publication en 1962, Douglas père acheta les droits du roman et l'adapta pour la scène. La pièce, avec Kirk Douglas dans le rôle de McMurphy, fut jouée à Broadway entre 1963 et 1964, mais Douglas ne parvient pas à trouver un studio prêt à financer une adaptation filmique. Devenu trop vieux pour incarner le rôle de McMurphy lui-même à l'écran, Kirk Douglas cèda les droits du roman à son fils, Michael. Avec l'aide de Saul Zaentz et Fantasy Films, Douglas

⁴²⁸ "Qu'on me donne un putain de hot-dog ou je vais mourir !" : Réplique culte (et improvisée) de McMurphy lors du match de baseball imaginaire. Dans cette scène, McMurphy, face au refus de Nurse Ratched de laisser les patients regarder le World Series, se met devant la télévision et décrit le match à voix haute devant un écran vide. A la fin de la scène tous les patients sont groupés autour de lui, buvant ses paroles, en rébellion ouverte contre Nurse Ratched.

⁴²⁹ Les Douglas père et fils incarnent deux pôles distincts de la représentation masculine à l'écran. A une exception près (Vincent Van Gogh dans *Lust for Life*, Minelli, 1956), Kirk Douglas est essentiellement connu pour ses rôles hypermasculins comme Spartacus, Einar le Viking, General Patton, et d'innombrables méchants dans des westerns. Au moment du tournage de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Michael Douglas doit sa renommée à son rôle dans la série télévisée *The Streets of San Francisco* (1972-1976). Depuis, le nom de Michael Douglas évoque surtout une série de films qui se concentrent sur le sort d'un protagoniste masculin blanc, victime de forces diverses : Oliver Rose dans *The War of the Roses* (1989), Dan Gallagher dans *Fatal Attraction* (1987), Nick Curran dans *Basic Instinct* (1992), et William "D-Fens" Foster dans *Falling Down* (1993). Dans *Backlash*, Susan Faludi cite les remarques de Douglas fils comme une indication de la vague anti-féministe qui déferle à partir de la fin des années 1970 : "If you want to know I'm really tired of feminists, sick of them. They've really dug themselves into their own grave. Any man would be a fool who didn't agree with equal rights and pay, but some women, now, juggling with career, lover, children, wifehood, have spread themselves too thin, and are very unhappy". Michael Douglas, cité dans Faludi (1991) p. 150.

films arrive à financer le film. Parmi tous les réalisateurs contactés à propos du projet, Milos Forman fut le seul à partager la vision de Douglas et de Zaentz par rapport à la manière d'adapter l'œuvre psychédélique de Kesey. Dans une interview, Douglas remarque aussi qu'il avait vu *Horí, má panenka*⁴³⁰, et qu'il avait été très impressionné par la capacité de Forman à filmer des scènes carnavalesques sans jamais se moquer de ses personnages. Forman utilisera la même approche dans son adaptation de l'œuvre de Kesey.

Le réalisateur tchèque était bien placé pour parler de la vie quotidienne au cœur d'une institution répressive, ayant passé la première partie de sa carrière professionnelle sous le régime communiste en Tchécoslovaquie⁴³¹. Forman a expliqué dans une interview que son expérience personnelle a nourri directement sa façon de tourner *One Flew Over the Cuckoo's Nest* :

This is a Czech movie. This is a movie about [the] society I just lived [for] twenty years of my life. It's about everything I know — I know how these people feel. We create institutions to help us live. We even pay them with our own money to help us live. And we always end up being owned and dictated by these institutions — as if they are paying us to be obedient⁴³².

Forman voit donc un lien entre l'emprise du régime autoritaire de son enfance et l'environnement infantilisant de l'asile psychiatrique. Ce point de vue est en phase avec l'opinion publique d'une Amérique de plus en plus méfiante envers ses propres institutions, comme nous l'avons déjà suggéré dans notre chapitre précédent. Cette méfiance servira de trame tout au long de la production du film, marquée par une certaine réticence de la part des gens sollicités, qu'il s'agisse du choix du lieu du tournage, de celui des acteurs, ou de la dynamique du groupe pendant le tournage.

a. Choix du lieu

⁴³⁰ *Horí, má panenka ! (Au feu, les pompiers !)*. Réalisé par Milos Forman, 1967.

⁴³¹ Kirk Douglas avait rencontré Forman lors d'un voyage qu'il faisait à la demande du Département d'Etat au début des années 1960 et avait promis de lui envoyer *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Les censeurs ont dû bloquer la livraison car Forman n'a jamais reçu le roman. Dix ans plus tard, Michael Douglas lui enverra le roman (sans savoir que son père avait essayé de le faire auparavant) et cette fois-ci Forman le recevra, et exprimera son intérêt pour le projet. Voir le documentaire, *Completely Cuckoo* (2002), produit et réalisé par Charles Kislyak.

⁴³² *Idem*.

Afin de créer une atmosphère aussi authentique que possible, Douglas, Zaentz et Forman voulurent tourner le film dans un véritable asile psychiatrique. Les responsables des quatre premiers établissements contactés refusèrent car ils craignaient l'impact de l'image négative de la psychiatrie donnée par le film.

Une telle inquiétude se comprend mieux dans le cadre de la situation de l'institution psychiatrique du début des années 1970. Peu après la sortie du livre de Kesey en 1962, le gouvernement américain chercha à réduire le nombre de patients incarcérés dans les asiles publics, où les conditions de vie étaient notoirement déplorables. En 1963, John F. Kennedy demanda au Congrès de remplacer les asiles par des *Comprehensive Community Programs*, gérés par les municipalités et non pas par les Etats. Sous ce programme de "désinstitutionalisation", le nombre de résidents des asiles publics passa de 505000 en 1962 à 154000 en 1980, soit une baisse de 70%⁴³³. A partir des années soixante, les deux thérapies psychiatriques représentées dans l'adaptation de Forman — la lobotomie et le traitement par électrochoc — furent largement considérées comme barbares⁴³⁴. Le désapprobation du public américain vis-à-vis des pratiques psychiatriques coïncide avec une perte de confiance dans la communauté scientifique en général, due en partie aux révélations de la *Tuskegee Syphilis Study* déjà mentionnées. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que Forman ait eu des difficultés à trouver un asile prêt à servir de lieu de tournage.

Finalement, en 1975, le Dr. Dean Brooks, Directeur de l'Oregon State Mental Hospital à Salem, accepta de prêter une aile désaffectée de son asile pour le tournage du film. Dans une interview, Forman remarqua à quel point l'atmosphère de cet endroit influença la production :

⁴³³ Voir Chris Koyanagi, "Learning From History: Deinstitutionalization of People with Mental Illness As Precursor to Long-Term Care Reform." *The Kaiser Commission on Medicaid and the Uninsured*. August 2007, p. 5-6. <http://www.kff.org/medicaid/upload/7684.pdf> Consulté le 25/10/2011.

⁴³⁴ A titre d'exemple, *The New Yorker* publia en 1974 un article sur les effets dévastateurs de l'électrochoc en termes de perte de mémoire, citant le témoignage d'une jeune femme hospitalisée en 1973. Voir Berton Roueché, "Annals of Medicine: As Empty As Eve". *The New Yorker* September 9, 1974, p. 84-100.

The fact that they were in this milieu — [that] of these poor souls — brought such a humility on the set. Everybody was humble — nobody was trying to be a big star. It was very beneficial for the film⁴³⁵.

En guise de loge, chaque acteur disposait d'une cellule dans le dortoir de l'asile. Au fil des cinq mois du tournage, les acteurs passaient de plus en plus de temps dans "leurs" cellules, certains y dormant même la nuit. Le Dr. Brooks, engagé comme consultant puis comme acteur, étudia chaque personnage comme s'il s'était agi d'un véritable patient ; il plaça chaque acteur avec l'un des résidents de l'asile ayant un profil qui correspondait à celui de son personnage. Pendant les quinze jours de répétition, les acteurs assistèrent à de véritables sessions de thérapie de groupe avec "leurs" patients.

Cette quête obsessionnelle d'une authenticité absolue (et les réticences qu'elle a inspiré) imprègne tous les aspects du film, et reflète l'atmosphère de méfiance d'une époque où toute information publique paraissait suspecte. Confinant ses acteurs et son équipe dans un lieu empreint de souffrance humaine, Forman arrive à obtenir d'eux des performances individuelles et collectives qui touchent un public américain avide de vérité. Dans un tel projet, le choix d'acteurs capables d'un tel niveau de réalisme fut essentiel.

b. Choix des acteurs

Dans une décennie marquée par la présence d'antihéros à l'écran, le choix de l'acteur qui incarnerait le protagoniste Randle P. McMurphy était de la première importance. Au départ, Forman était fasciné par la présence physique et par le "charisme facile" ("*cheap charisma*") de Burt Reynolds, mais Douglas et Zaentz le persuadèrent qu'il fallait un acteur plus nuancé pour le rôle. Mais parmi les acteurs contactés, aucun ne voulut faire partie d'un film dont l'action se déroulait dans un asile psychiatrique. Douglas et Forman offrirent d'abord le rôle à Gene Hackman (*The French Connection*, 1971), Marlon Brando (*A Streetcar Named Desire*, 1951, *Last Tango in Paris*, 1972, *The Godfather*, 1972) et James Caan (*The Godfather*, 1972), avant de trouver Jack Nicholson (*Easy Rider*, 1969, *Carnal Knowledge*, 1971, *The Last Detail*, 1973). Il est intéressant de noter que dans chacun des films de

⁴³⁵ Commentaire DVD (2007).

Nicholson cités, l'intrigue se concentre sur les liens homosociaux créés lors d'une tentative de rébellion contre les règles de la société. La vision de la femme dans ces films, surtout dans *Carnal Knowledge*, témoigne d'un sentiment antiféministe croissant aux Etats-Unis, également apparent dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*.

Sans doute à cause de l'esprit misogyne du roman et de son adaptation, Forman eut du mal à trouver une actrice désireuse de jouer le rôle de Big Nurse. Révélant qu'il a basé le personnage de Big Nurse sur sa belle-mère, le scénariste Bo Goldman décrit son adaptation du monstre de Kesey en ces termes : "First you have to get a doctorate in passive-aggression, then you create this kind of frigid female who has a tremendous kind of sexual potency at the same time"⁴³⁶. Le rôle fut d'abord proposé à Jane Fonda, Angela Lasbury, Colleen Dewhurst, Jeanne Moreau, Geraldine Page, Ellen Burstyn et Anne Bancroft avant d'être attribué à Louise Fletcher⁴³⁷, peu connue à l'époque et loin d'être associée à l'image d'une femme forte et sexy. Fletcher dut passer plusieurs auditions avant de convaincre Forman que sa façon plus subtile de jouer Big Nurse serait encore plus efficace à l'écran qu'une interprétation caricaturale.

Pour les autres patients de l'asile, Forman tenait à choisir des non-acteurs ou des acteurs inconnus, car il ne voulait pas que le public soit distrait par des visages familiers. Ce fut le premier film de Danny DeVito (Martini), Christopher Lloyd (Tabor), Brad Dourif (Billy Bibbitt) et Will Sampson (Chief Bromden), un garde-forestier de la tribu Creek qui mesurait un mètre quatre-vingt-seize, trouvé grâce à l'intervention de Mel Lambert, un entrepreneur local qui jouera le rôle du capitaine du port. Ce souci d'authenticité poussa Forman à embaucher quelques véritables patients de l'hôpital comme figurants, et il réussit à convaincre Brooks d'interpréter le rôle de son homologue fictionnel, le Dr. Spivey⁴³⁸. Jack Nicholson recommanda ses amis, comme Scatman Crothers (Turkle), pour plusieurs rôles et

⁴³⁶ DVD commentary, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (2007)

⁴³⁷ Voir American Film Institute Profile, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Notes : <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=55189> Consulté le 28/10/2011

⁴³⁸ Brooks accepta de laisser certains patients participer au film, car il pensait qu'un tel projet pourrait avoir pour eux un effet thérapeutique. Voir DVD Commentary (2007)

pour des postes de technicien : l'ambiance générale du tournage bénéficia de leur présence, créant une atmosphère de cohésion et de confiance parmi les acteurs⁴³⁹.

c. Techniques du tournage et dynamique du groupe

Toujours à la recherche d'une authenticité sans faille, Forman eut souvent recours à l'improvisation lors du tournage. Par exemple, la scène de la rencontre entre McMurphy et le docteur Spivey fut totalement improvisée. Selon l'acteur Vincent Schiavelli (Seafelt), Forman refusait toute artifice : chaque acteur devait tenter de devenir la personne qu'il serait si jamais il devenait fou. Afin d'encourager les acteurs à incarner leur personnage à tout moment, Forman filmait chaque scène avec plusieurs caméras à la fois lors des scènes de groupe. Ainsi, les acteurs ne savaient pas s'ils étaient filmés ou pas.

Plusieurs acteurs interviewés ont remarqué que plus le tournage avançait, plus ils s'identifiaient avec leurs personnages et se comportaient comme eux. Par exemple, Danny DeVito consulta le docteur Brooks pendant le tournage à titre professionnel. Incapable de joindre sa femme à New York à cause du décalage horaire, DeVito avait commencé à parler tous les soirs avec un ami imaginaire, et il voulait s'assurer auprès de Dr. Brooks qu'un tel comportement n'était pas anormal. Forman raconte à quel point Jack Nicholson prenait à cœur son rôle de chef des fous : "Nicholson was McMurphy even behind the camera — for all the guys, all the goons, all the loonies"⁴⁴⁰. D'après le scénariste Bo Goldman, Nicholson cherchait à souder les acteurs et à alléger l'atmosphère sombre et maussade ("*bleak*") qui planait parfois sur cet endroit lourd de misère humaine. De même, le tournage de la séquence carnavalesque (où McMurphy réussit à introduire clandestinement de l'alcool et des femmes dans l'hôpital) arriva à un moment où tous les acteurs ressentaient fortement le besoin de faire la fête⁴⁴¹.

A l'opposé de cette expérience homosociale rejouissante, Louise Fletcher, l'actrice qui joua le rôle de Nurse Ratched, fut mise à l'écart tout au long de la

⁴³⁹ Il n'en était pas de même pour Louise Fletcher, comme nous le montrerons plus tard.

⁴⁴⁰ *Idem.*

⁴⁴¹ *Idem.*

production du film. Dans un article du *New York Times* elle raconte au journaliste à quel point elle souffrait de l'atmosphère "réaliste" du tournage :

"I was totally isolated from everybody else in every way. Milos Forman is not one to discuss your role with you. He doesn't want to intrude on you, to invade your space. And I was isolated from the other actors because of the character I was playing. A lot of the time I used to tell the other actors what to order for dinner. It's not like me to be so controlling. The boy who played Billy couldn't eat. And I would say, 'Come now. Eat up. You have to eat that, Brad'".

The other actors began to relate to her as the sweetly bullying Miss Ratched. And then there was one appalling moment when the actor playing the hysterical Cheswick refused to do the deep breathing exercises Milos Forman made the actors do before the film's groups therapy sessions. "Chessers doesn't feel well today, Miss Ratched," he told her, speaking of himself as the character. Instantly, the other actors joined the rebellion against her — just as the characters in the movie had done — and Forman had to order them to do the exercises⁴⁴².

Ainsi, les acteurs masculins participent à une sorte de restauration rituelle de l'hégémonie masculine à travers l'exclusion de l'Autre, technique d'auto-valorisation identifiée par Kimmel⁴⁴³, déjà cité. Rien n'unit plus sûrement un groupe en quête d'identité qu'un(e) ennemi(e) commun(e). Le fait qu'il s'agisse ici d'un autre acteur, d'une collègue, ne change en rien la réaction du groupe. Comme pour les personnages qu'ils incarnent, les liens homosociaux forts entre les acteurs se créent grâce au rejet de l'autorité féminine ; à l'époque que nous avons déjà mentionnée, une telle situation reflète également le sentiment antiféministe croissant déjà présent dans *Midnight Cowboy*.

Si les trois films examinés dans cette partie illustrent un changement au niveau des pratiques de production au sein de l'industrie cinématographique américaine, ils reflètent également une certaine inquiétude par rapport à l'instabilité de l'identité masculine hégémonique, cette "panique définitionnelle" face aux situations homosociales ambiguës déjà citées⁴⁴⁴. Nos trois réalisateurs étrangers portent un regard extérieur sur l'interaction entre hommes dans une Amérique instable et en manque de repères. Dans ce qui suit, nous nous

⁴⁴² Aljean Harmetz, "The Nurse Who Rules the 'Cuckoo's Nest.'" *The New York Times*, November 30, 1975, p. 159.

⁴⁴³ Kimmel (2006), p. 31

⁴⁴⁴ Madden, p. 204-205

pencherons sur les choix de production de deux cinéastes américains, John Huston et Francis Ford Coppola.

B. Une vue de l'intérieur : le malaise masculin et la quête de soi vus par deux cinéastes américains

"Where you come from is gone. Where you thought you were going to weren't never there. And where you are ain't no good unless you can get away from it"⁴⁴⁵. L'affirmation de Hazel Motes, donnée depuis le toit de sa voiture dans *Wise Blood*, déjà citée dans notre première partie, décrit assez bien l'ambiance générale dans laquelle furent tournés *Wise Blood*⁴⁴⁶ de John Huston et *Apocalypse Now*⁴⁴⁷ de Francis Ford Coppola, tous les deux adaptés de textes considérablement plus anciens⁴⁴⁸. De manière différente, chacun témoigne d'un malaise masculin croissant, influencé par la vague de conservatisme qui déferle sur le pays vers la fin des années 1970.

A première vue, le film de Huston et celui de Coppola ont peu en commun : l'un se situe au cœur de la *Bible Belt*, l'autre se déroule au milieu de la jungle vietnamo-cambodgienne ; l'un est une adaptation très proche du premier roman d'une auteure du Sud marquée par la maladie et connue autant pour ses personnages grotesques que pour son catholicisme fervent, l'autre est assez librement inspiré du quatrième roman d'un célèbre auteur britannique, aussi réputé pour sa vie de marin que pour son écriture noire et poétique. Huston a soixante-douze ans quand il commence à travailler sur *Wise Blood*, son trente-troisième film ; Francis Ford Coppola a trente ans et deux films à son actif lorsqu'il

⁴⁴⁵ *Wise Blood* (1979) DVD Criterion Collection (2009).

⁴⁴⁶ *Wise Blood* (1979). Réalisé par John Huston. Adapté du roman de Flannery O'Connor (1952). Avec Brad Dourif, Ned Beatty, Harry Dean Stanton et John Huston.

⁴⁴⁷ *Apocalypse Now* (1979). Réalisé par Francis Ford Coppola. Adapté du roman de Joseph Conrad (1902). Avec Martin Sheen, Dennis Hopper, Robert Duvall et Marlon Brando.

⁴⁴⁸ Flannery O'Connor publia différents chapitres de *Wise Blood* dans une série de magazines entre 1948 et 1949. Le roman complet sortira en 1952. De manière similaire, en 1899, Joseph Conrad publia *Heart of Darkness* d'abord en trois parties dans *Blackwood's Magazine*. Le roman complet parut en 1902.

demande à John Milius d'écrire le scénario d'*Apocalypse Now*. Le tournage du film de Huston prendra moins de deux mois et coûtera moins que prévu⁴⁴⁹, tandis que celui de Coppola prendra seize mois (au lieu des seize semaines prévues) et dépassera son budget de plus de 100%⁴⁵⁰.

Malgré toutes ces différences, Huston et Coppola ont en commun une fascination pour des causes perdues, pour la quête de soi vouée à l'échec. Ils partagent aussi la même horreur de l'hypocrisie idéologique, et les deux films se servent de l'esthétique du grotesque afin de partager cette horreur avec le spectateur. Laissant de côté pour l'instant l'aspect esthétique, qui sera abordé dans notre troisième partie, nous allons examiner comment les choix de production de ces deux films reflètent le malaise masculin tout en y contribuant.

1. "I reckon you think you've been redeemed"⁴⁵¹ : *Wise Blood* de John Huston

A une période où le Nouvel Hollywood n'est qu'un souvenir et où l'industrie du cinéma se tourne de plus en plus vers des blockbusters à gros budget⁴⁵², John Huston, qui a la réputation d'être capable d'adapter l'inadaptable⁴⁵³, décide de tourner *Wise Blood* loin des studios et du "brouhaha hollywoodien"⁴⁵⁴. Adaptation du roman de Flannery O'Connor, *Wise Blood* raconte l'histoire d'un "chrétien malgré lui"⁴⁵⁵ qui s'acharne à se défaire de son passé religieux fondamentaliste mais qui finit par échouer. Pour O'Connor, il s'agit d'une histoire de rédemption.

⁴⁴⁹ *Wise Blood* fut réalisé pour un peu moins d'un million de dollars — le plus petit budget que Huston ait jamais eu. Voir <http://www.imdb.com/title/tt0080140/business> Consulté le 27/11/11.

⁴⁵⁰ D'après les statistiques fournies à l'Internet Movie Database, le budget estimé d'*Apocalypse Now* s'élève à 31500000 dollars. Voir <http://www.imdb.com/title/tt0078788/business> Consulté le 27/11/11.

⁴⁵¹ Première remarque de Hazel Motes dans le train qui le mène vers Taulkinham.

⁴⁵² A propos de la genèse des *blockbusters* aux Etats-Unis, voir David A. Cook, "Manufacturing the Blockbuster: The 'Newest Art Form of the Twentieth Century.'" Dans *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York : Scribner, 2000, p. 25-65.

⁴⁵³ Parmi sa vaste filmographie d'adaptations, citons *The Maltese Falcon* (1941) d'après le roman de Dashiell Hammett, *Moby Dick* (1956) de Herman Melville, *The Night of The Iguana* (1964) de Tennessee Williams, *Reflections in a Golden Eye* (1967) de Carson McCullers, et *The Bible* (1966).

⁴⁵⁴ Voir Patrick Brion, *John Huston*. Paris : Editions de la Martinière, 2003, p. 552. Voir également le commentaire de Patrick Brion inclu dans les bonus, DVD du *Malin*, Carlotta, 2008.

⁴⁵⁵ C'est ainsi que Flannery O'Connor décrit son personnage. Voir Flannery O'Connor, *Collected Works*. New York: The Library of America, 1988. p. 1265.

Pour Huston, "athée fervent"⁴⁵⁶, c'est une tragédie bien en phase avec son temps sur le plan spirituel et commercial.

A la fin des années 1970, alors que les institutions protestantes traditionnelles sont en perte de vitesse, le mouvement évangélique est en plein essor, nourri par une vision eschatologique du monde contemporain⁴⁵⁷. Dans son ouvrage sur les années soixante-dix, Bruce Schulman note qu'en 1978 le livre le plus vendu aux Etats-Unis fut *The Last Great Planet Earth* de Hal Lindsay, une réinterprétation de *l'Apocalypse de Jean*⁴⁵⁸. Dans le contexte d'une spiritualité de plus en plus commercialisée et commercialisable⁴⁵⁹, Huston porte dans *Wise Blood* un regard aussi lucide que critique sur l'Amérique des évangélistes.

Afin de capter l'atmosphère du roman, et pour des raisons budgétaires, Huston mêle acteurs connus et inconnus, pour la plupart originaires du Sud. Il décide de tout filmer à Macon, en Géorgie, à une cinquantaine de kilomètres de la ville natale de O'Connor. Tout au long du film, Huston associe des images quasi-documentaires, prises sur place, repères spatio-temporels flous, à une partition musicale à la fois nostalgique et discordante. Ainsi, il crée une atmosphère de cynisme, de solitude et de mélancolie.

L'approche "réaliste" de Huston semble à première vue donner une certaine authenticité à un scénario peuplé de personnages grotesques. Filmé à la suite d'une série de films "redneck"⁴⁶⁰, tels *Deliverance* mais aussi *The Texas Chainsaw Massacre*⁴⁶¹ et *The Hills Have Eyes*⁴⁶², les habitants de Taulkinham

⁴⁵⁶ Interview de Brad Dourif (Hazel Motes), "Huston is a devout atheist. He doesn't like religion." DVD Commentary, *Wise Blood* : The Criterion Collection (2009).

⁴⁵⁷ Voir Bruce Schulman, *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. New York : De Capo Press, 2001, p. 92-93.

⁴⁵⁸ Schulman, p. 93. *L'Apocalypse de Jean* (en anglais, *The Book of Revelation*), dernier livre du Nouveau Testament, décrit de manière onirique et prophétique la fin du monde et la triomphe du Christ sur le Mal.

⁴⁵⁹ L'industrie évangélique est à son apogée à la fin des années 70 : Jerry Falwell, Oral Roberts, Pat Robertson et d'autres sont aux commandes d'un énorme empire télévisuel ; la musique chrétienne, "Christian Contemporary Music" envahit tous les genres musicaux, du rock au country en passant par le métal. Des organisations chrétiennes telles *The Amazing Grace Christian Superstore* vendent une vaste panoplie de produits dérivés — des T-shirts, des porte-clés, des posters, et même des romans à l'eau de rose "spécial chrétiens". Voir Schulman, p. 94-95.

⁴⁶⁰ A ce propos, voir l'excellent article de Maxime Lachaud, "Le Sud de tous les dangers : retour au primitif et dégénérescence dans 'le cinéma de redneck' américain". Dans Marie Liénard-Yeterian et Taïna Tuhkanen, Eds., *Le Sud au cinéma, de The Birth of a Nation à Cold Mountain*. Paris : Editions de L'Ecole Polytechnique, 2009, p. 89-110.

⁴⁶¹ *The Texas Chainsaw Massacre* (1973). Réalisé par Tobe Hooper.

(Macon) paraissent presque normaux, et surtout *familiers*. Huston renforcera cette impression de familiarité par le choix de ses acteurs.

a. Choix des acteurs

Dans une interview pour la société de production vidéo, Criterion, l'acteur Brad Dourif (Hazel Motes) évoque l'atmosphère "sudiste" du film : "the whole film [had] a very Flannery O'Connor feel"⁴⁶³. La majorité des figurants sont des habitants de Macon et des environs, y compris la femme qui joue le rôle de la prostituée obèse (Leora Watts) qui accueille Hazel à son arrivée en ville⁴⁶⁴. Cette forte présence locale aide à renforcer l'atmosphère réaliste du film, tout en accentuant ses aspects grotesques.

Originaire de Virginie occidentale, Dourif n'eut aucun mal à se glisser dans la peau d'un personnage marqué par le fondamentalisme et par l'isolement⁴⁶⁵. Huston renforce le côté patriarcal de cet héritage en ajoutant une scène de *flash-back* où l'on voit le jeune Hazel assistant à un *revival meeting*⁴⁶⁶ et tétanisé par les paroles de son grand-père prédicateur (joué par Huston lui-même). Les deux autres prédicateurs du film, Harry Dean Stanton (Asa Hawks) et Ned Beatty (Hoover Shoates) viennent du Kentucky, l'Etat d'origine de D.W. Griffith mais aussi l'Etat qui figure dans la série télévisée *The Dukes of Hazzard*⁴⁶⁷.

Au-delà de la question de l'authenticité, le choix de certains acteurs dans *Wise Blood* pouvait créer un autre niveau de résonance pour le spectateur contemporain. Nous reviendrons plus en détail sur les liens intertextuels de

⁴⁶² *The Hills Have Eyes* (1977). Réalisé par Wes Craven.

⁴⁶³ DVD Commentary (Criterion 2009)

⁴⁶⁴ La personne qui joue Leora Watts et qui semble être tirée directement des pages de O'Connor était véritablement prostituée à Macon. Le scénariste Benedict Fitzgerald raconte que, lorsqu'on lui avait demandé pourquoi elle avait accepté le rôle, elle avait répondu "I did it so that my children would know something true about me". *Ibid.*

⁴⁶⁵ La Virginie occidentale, appelée aussi "The Mountain State", est l'un des Etats les plus pauvres des Etats-Unis. Située dans les Appalaches, il souffre d'une réputation "hillbilly" qui n'est pas sans rappeler les personnages de *Deliverance*.

⁴⁶⁶ Dans les églises évangéliques, un *revival meeting* consiste en une série de services religieux qui visent à "réveiller" la foi des habitants et à collecter des fonds. Au cinéma, on peut citer les *revival meetings* qui figurent dans *Elmer Gantry* (Richard Brooks, 1960) et surtout dans *The Night of the Hunter* (Charles Laughton 1955). Plus récemment, Robert Duvall inclut un *revival meeting* dans *The Apostle* (Duvall 1997)

⁴⁶⁷ *The Dukes of Hazzard* (1979-1985). Série télévisée située dans le fictif Hazzard County, Kentucky. Le titre en français est *Shérif, fais-moi peur*.

certains acteurs dans les films de notre corpus, mais il est intéressant de noter ici qu'en choisissant des acteurs comme Brad Dourif, Harry Dean Stanton et Ned Beatty, Huston créa la possibilité d'associations intéressantes.

En effet, chacun des trois acteurs cités est d'abord un spécialiste des rôles de composition. Au moment du tournage de *Wise Blood*, Harry Dean Stanton avait déjà joué dans une centaine de films et de séries télévisées : dire que son visage était l'un des plus connus de l'époque n'est pas exagéré. En lui donnant le rôle d'Asa Hawks, le faux prédicateur faussement aveugle, Huston invite le public à voir en lui une sorte de monsieur-tout-le-monde, un homme pathétique prêt à troquer sa foi chancelante contre quelques dollars, mais aussi quelqu'un de familier. Ses échecs — comme figure paternelle vis-à-vis de Motes, comme véritable père de Sabbath Lilly, comme chef de famille et comme prédicateur — soulignent l'échec des codes masculins traditionnels de façon d'autant plus marquée que son visage est on ne peut plus familier au grand public.

Dans le cas de Brad Dourif, le choix de Huston a d'autres implications. Comme nous l'avons déjà vu, le premier rôle de Dourif fut celui de Billy Bibbitt, le jeune patient névrosé et balbutiant qui se suicide à la fin de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, après avoir été découvert dans les bras d'une prostituée par Big Nurse. Doté d'un regard et d'un physique particuliers, Dourif incorpore certains éléments tragiques du jeune Bibbitt dans son interprétation de Hazel Motes. L'association des deux personnages peut souligner les difficultés de chacun à s'adapter aux codes masculins contemporains ; dans les deux cas, ils sont marqués par la mortification de la chair et par la mort. De manière similaire, le très porcin Hoover Shoates⁴⁶⁸, interprété par Ned Beatty — l'acteur qui avait incarné le malheureux Bobby Tripp (forcé à "couiner comme un porc" dans *Deliverance*) — puise peut-être une partie de la répugnance qu'il inspire dans le souvenir de cet autre film du Sud.

A plusieurs niveaux, donc, les choix de casting de Huston sont liés au malaise que ses personnages masculins, par le truchement des acteurs qui les incarnent, pouvaient engendrer chez le spectateur de l'époque. Ces visages connus sont mis au service d'un portrait grotesque de la masculinité américaine en

⁴⁶⁸ En anglais, un *shoat* est un porcelet.

manque de repères. La distorsion des lieux et l'usage des photographies authentiques crée également un sentiment de désorientation.

b. Choix des images et des lieux

Dans la séquence d'ouverture, filmée en noir et blanc, le générique se déroule sur une série de photographies prises dans la région⁴⁶⁹ tandis qu'on entend une version lente et instrumentale de "The Tennessee Waltz". Les images, qui évoquent l'œuvre de Walker Evans et de Dorothea Lange⁴⁷⁰, semblent indiquer que le chemin à parcourir sera parsemé de contradictions : les noms "Jésus" et "Coca-Cola" apparaissent sur le même panneau, un stand au bord de la route vend d'un côté des reproductions de la Cène du Léonard Da Vinci (en solde !) et de l'autre le drapeau des Etats du Sud ; le panneau du Dairy Queen local exhorte les passants à se repentir et à se faire baptiser au nom de Jésus tout en vantant le goût de leurs hamburgers⁴⁷¹. Ces photographies fixes sont aussi marquées par l'absence de tout personnage, elles dégagent une atmosphère d'isolement et de vide.

Deux éléments viennent perturber l'atmosphère documentaire de ces premières images. D'abord, Huston choisit de faire écrire tous les titres du générique par un enfant, créant ainsi une dissonance entre l'aspect très réaliste des images et le caractère (et l'orthographe) fantaisiste de l'écriture enfantine⁴⁷². Ensuite, la dernière image de la séquence d'ouverture, celle d'un tombeau, montre

⁴⁶⁹ DVD Commentary (Criterion 2009).

⁴⁷⁰ Evans et Lange, photographes américains célèbres, connus surtout pour leurs photos des années trente, travaillèrent tous les deux pour la Farm Security Administration, une agence fédérale sous le New Deal qui cherchait à améliorer le sort des Américains des zones rurales. Plusieurs photographes et écrivains furent employés entre 1935 et 1944 afin de capturer la vie quotidienne des agriculteurs. Voir James Guimond, *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991, p. 11-125.

⁴⁷¹ Situés surtout dans de petites villes, les restaurants Dairy Queen existent aux Etats-Unis depuis le début des années quarante. Pendant les années cinquante, la compagnie devient Dairy Queen-Brazier après l'expansion de sa gamme de produits qui inclut dès lors des hamburgers et des hot-dogs. Pour le public américain, l'image de Dairy Queen symbolise une vision nostalgique, simple (et normative) de la vie au sein de *small town America*. Ce genre de restaurant fut rendu célèbre par des films tels que *American Graffiti* (Lucas 1973) et *Grease* (Kleiser 1978) ou par des séries comme *Happy Days* (Garry Marshall, 1974-1984). Voir <http://www.dairyqueen.com/us-en/history/> Consulté le 22/01/2012.

⁴⁷² Benedict Fitzgerald remarque que Huston avait décidé de laisser apparaître à l'écran son prénom mal orthographié ("*Directed by Jhon Huston*") afin d'alerter le spectateur que les images qu'il allait voir n'étaient pas purement véridiques. Malheureusement, d'après Fitzgerald, très peu d'Américains remarquèrent l'erreur en regardant le film. (DVD Criterion 2009).

un téléphone décroché à côté de l'inscription, "*Jesus called*". Les implications de la photo sont troublantes : comment interpréter ce combiné décroché ? L'appel de Jésus a-t-il été mis en attente ? De plus, à droite du téléphone, on peut apercevoir une croix en polystyrène, abîmée en partie. Si la première impression est celle d'un ornement funéraire particulièrement *kitsch*, cette croix abîmée semble mettre en garde le spectateur contre les promesses d'une religion écornée par son temps, et même contre toute interprétation hâtive et facile. La date sous l'inscription est 1974, soit une période bien plus récente que celle suggérée par les photos précédentes.



***Wise Blood* (01:21)**

Huston se sert de ce brouillage spatio-temporel tout au long du film : Hazel prend un train à vapeur, puis s'installe dans un taxi qui date clairement des années 1970 ; ses vêtements (costume sombre, cravate étroite, chapeau en feutre) pourraient dater des années trente mais les gens qui l'entourent sont habillés de manière beaucoup plus moderne (couleurs et motifs plus vifs, styles plus moulants pour les femmes). Dans le train, Hazel indique qu'il va se rendre à la ville de Taulkinham, mais sur plusieurs bâtiments le nom de Macon apparaît clairement. Motivé en partie, comme nous l'avons déjà indiqué, par des raisons budgétaires⁴⁷³, le choix de changer continuellement de repères spatio-temporels crée une

⁴⁷³ Dourif remarque que le train à vapeur, par exemple, servait d'attraction touristique et qu'il fut prêté gratuitement par la ville.

atmosphère atemporelle et hors lieux, même si l'action reste fermement ancrée au pays de O'Connor.

Au niveau des dialogues et du son, on observe un brouillage semblable. Si les voix des personnages principaux sont toutes marquées par des accents du Sud, il ne s'agit pas toujours du même accent. L'intonation "*hillbilly*" de Brad Dourif a peu en commun avec l'accent plus sophistiqué (clairement "*Atlanta*") de Mary Nell Santacroce (Mrs. Flood), alors que dans les voix des deux faux prêtres (Ned Beatty et Harry Dean Stanton) on entend la même cadence, celle du Kentucky. Ce mélange d'accents crée une sorte d'entre-deux, un Sud sonore qui existe en dehors des frontières géographiques réelles.

Autre type de brouillage : celui, linguistique, qui affecte le vocabulaire des dialogues. Hazel et Enoch Emory utilisent librement et de façon anodine le mot "*nigger*", désignation assez courante à l'époque de O'Connor mais beaucoup plus connotée (et moins acceptée) à la fin des années 1970. En conséquence, l'usage d'un mot si connoté dans des situations banales crée une dissonance qu'exprime également la musique du film.

c. Dissonances sonores : l'accompagnement musical

Huston avait demandé au directeur musical Alex North de lui proposer une musique qui "évoquerait l'Amérique". Pour ce faire, North créa une série de variations autour de la chanson populaire, "*The Tennessee Waltz*"⁴⁷⁴, mais aussi autour du cantique Shaker "'Tis a Gift to be Simple"⁴⁷⁵ et de "*Erhalt uns, Herr*"⁴⁷⁶,

⁴⁷⁴ Enregistrée pour la première fois en 1948, *The Tennessee Waltz* devint l'une des chansons officielles de l'état de Tennessee en 1965. La chanson parle de la trahison d'un ami et de la perte de l'amour. Voir <http://www.reddstewart.com/tennesseewaltz.html> Consulté le 5/12/2011.

⁴⁷⁵ L'hymne Shaker "'Tis a Gift to be Simple", ou "Simple Gifts", fut écrit par Elder Joseph Brackett en 1848. Les premiers membres de la "*Society of Believers in Christ's Second Appearing*", mieux connus sous le nom de "Shakers", croyaient fermement dans l'imminence de la destruction du monde et du retour du Messie ; ils quittèrent l'Angleterre pour le Nouveau Monde afin de propager cette croyance. L'appellation "Shaker", forme contractée de "Shaking Quaker", fait référence aux aspects physiques de leurs cérémonies : tremblements corporels, vocalisations incompréhensibles ("*speaking in tongues*") interprétées comme les paroles de Dieu. Suivant les visions d'Ann Lee, l'une des fondatrices de l'église, ils étaient également convaincus que toute relation sexuelle éloignait le croyant de son Dieu, et que seuls les partenariats égalitaires, basés sur le célibat total, pouvaient garantir une place égale à la femme au sein de l'Eglise. Voir Edward Deming Andrews, *The Gift to be Simple: Songs, Dances and Rituals of the American Shakers*. Ontario : General Publishing Company, 1940, p. 3, 8, 35.

écrit par Martin Luther. A ces trois mélodies il ajouta quelques éléments sonores comiques fortement marqués par l'utilisation de la trompette et du banjo. Le résultat est un mélange de mélodies sacrées et profanes, à la fois familier et déroutant.

Très présente tout au long du film, la musique se distingue par un style sonore envahissant, plus souvent associé au cinéma des années quarante et cinquante qu'à celui de la fin des années soixante-dix, période où l'usage de la musique pop est devenue presque la norme. Pendant les séquences qui concernent Enoch Emory et la quête du nouveau Jésus, North emploie des arrangements agressifs qui font écho aux génériques des séries caricaturales comme *The Beverly Hillbillies*⁴⁷⁷ et *Green Acres*⁴⁷⁸. Un tel accompagnement musical semble se moquer de ce qui se passe à l'écran ; il tranche délibérément avec l'aspect sérieux — voire sacré — de certains passages. En choisissant d'incorporer des éléments musicaux à la fois nostalgiques et discordants, Huston va à l'encontre des codes cinématographiques établis et signale que, même au niveau de la musique, il n'existe plus de repères fiables.

Par sa façon d'adapter *Wise Blood*, John Huston, figure quasi archétypique de la masculinité américaine⁴⁷⁹, s'attaque quant à lui au trope de l'homme seul, du *loner*, héros ou anti-héros. Mais contrairement aux personnages cinématographiques

⁴⁷⁶ Cantique de Martin Luther, 1543. Il est intéressant de noter que ce cantique fut considéré comme séditieux et blasphématoire par l'église catholique au seizième siècle. En le chantant, les premiers Luthériens s'exposèrent à des persécutions. Christian Grosse remarque que, "entonner "Erhalt uns Herr bei deinem Wort", c'était participer à la lutte par la parole pour la défense de la chrétienté, une lutte qui impliquait souffrance et renoncement". Voir Christian Grosse, "'L'office des fidèles est d'offrir leurs corps à Dieu en hostie vivante' : Martyre, sacrifice et prière liturgique dans la culture réformée (1540-1560)". Dans Kaspar von Greyerz et Kim Siebenhüner, Eds., *Religion und Gewalt : Konflikte, Rituale, Deutungen (1500-1800)*. Gottingen : Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co, KG, 2006, p.301. Voir aussi

http://oll.libertyfund.org/?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=754&chapter=87944&layout=html&Itemid=27 Consulté le 5/12/2011.

⁴⁷⁷ *The Beverly Hillbillies* (1962-1971) racontait les frasques d'une famille de *hillbillies* devenue riche suite à la découverte d'un gisement de pétrole sur sa propriété. Elle déménage à Beverly Hills et essaie de s'intégrer à la haute bourgeoisie locale.

⁴⁷⁸ Dans *Green Acres* (1965-1971), une mondaine new-yorkaise (Zsa Zsa Gabor) doit suivre son mari (Eddie Albert) dans sa campagne natale, où elle essaie tant bien que mal de devenir une bonne épouse d'agriculteur.

⁴⁷⁹ Gaylyn Studlar fait référence aux associations entre la masculinité et l'œuvre de Huston : "Huston [is] a distinctly American filmmaker who is widely regarded [. . .] as a "quintessentially male director." Voir Gaylyn Studlar et David Desser, Eds., *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1993, p. 5.

mythiques, tels l'Homme Sans Nom, incarné par Clint Eastwood⁴⁸⁰ ou héroïques, tels Jefferson Smith⁴⁸¹, incarné par James Stewart, Hazel Motes ne choisit pas sa solitude : il veut désespérément appartenir à quelque chose, quitte à coucher avec deux femmes qui le dégoûtent ou à créer sa propre religion. Benedict Fitzgerald le décrit ainsi : "Hazel is a rebel with a cause — he just doesn't know what it is"⁴⁸². Dans sa caractérisation de Hazel, Huston va dans le sens du public américain de l'époque, cette "*generation of seekers*"⁴⁸³ qui cherche à croire en quelque chose mais qui se méfie des institutions et des codes établis.

En brouillant les repères visuels, sonores, et spatio-temporels tout au long de son film, Huston arrive à créer une atmosphère d'incertitude qui reflète le malaise d'une époque que Francis Ford Coppola, dans une interview en 1975, caractérise ainsi :

We're living in a time where things are changing quickly: Zip, there went the Catholic church; zoom, that was the traditional family unit you just saw go by. People aren't sure of what they are feeling or what to believe in⁴⁸⁴.

A travers ses choix de production, John Huston arrive à créer un film intemporel qui reflète néanmoins les préoccupations d'une société de moins en moins patriarcale. Comme Hazel Motes, les Américains décrits ici par Coppola courent après une série de sources de salut qui s'avèrent illusoire.

Qu'il s'agisse d'un petit hameau du Sud ou de la jungle de Vietnam, à la fin des années soixante-dix l'*homo americanus* à l'écran se perd dans une succession de quêtes sans repères, vouées à l'échec.

⁴⁸⁰ The Man With No Name, déjà cité, fait son apparition d'abord dans *For a Fistful of Dollars* (Sergio Leone, 1964) puis dans *For a Few Dollars More* (Sergio Leone, 1965).

⁴⁸¹ Jefferson Smith est le jeune sénateur naïf qui finit par triompher de la corruption politique dans *Mr. Smith Goes to Washington* (Frank Capra, 1939).

⁴⁸² DVD Commentary (Criterion 2009).

⁴⁸³ Schulman, p. 99.

⁴⁸⁴ Voir Gene D. Phillips et Rodney Hill, Eds., *Francis Ford Coppola Interviews*. Jackson : University of Mississippi Press, 2004, p. 35.

2. "My film is not about Vietnam: it *is* Vietnam"⁴⁸⁵ : masculinité, malaise, et la production d'*Apocalypse Now*

Dans un discours prononcé lors de la sortie au Festival de Cannes d'*Apocalypse Now* en 1979, Francis Ford Coppola compare le tournage de son film à l'intervention américaine au Vietnam :

The way we made it was very much like the Americans were in Vietnam: we were in the jungle; there were too many of us; we had access to too much money, too much equipment, and little by little we went insane⁴⁸⁶.

Coppola exagère à peine : à chaque étape de sa réalisation, *Apocalypse Now* rencontre des difficultés liées au contexte particulier d'une période marquée par une série de changements profonds. Entre le moment où John Milius écrit le premier scénario (1968-1969) et celui où le film sort en salles (1979), les Etats-Unis ont été témoins de l'assassinat de Martin Luther King et de Bobby Kennedy, du massacre de My Lai, de l'humiliation de deux présidents (Nixon, au moment du scandale de Watergate, et Carter, impuissant face à la prise d'otages en Iran), de deux crises pétrolières et de deux catastrophes environnementales (Love Canal, Three Mile Island). Filmé loin du territoire américain, dans chaque élément de la production d'*Apocalypse Now* se retrouve un sentiment de malaise lié à cette période, y compris dans les codes masculins. En regardant de plus près les périodes de pré-production, du tournage, et de la postproduction du film, nous identifierons les éléments qui témoignent de ce malaise qui traverse la décennie.

a. Pré-production

En 1969, bien avant d'appeler son projet en privé *The Idiodysey*⁴⁸⁷, Coppola envisage *Apocalypse Now* comme une sorte de documentaire : George Lucas tournerait le film sur place au Vietnam avec de vrais soldats et à l'aide d'une caméra 16mm. Le but serait de peindre un véritable portrait de la guerre au Vietnam, un antidote à la propagande mensongère distillée par l'Administration

⁴⁸⁵ Discours de Francis Ford Coppola au Festival de Cannes, 1979.

Voir http://www.youtube.com/watch?v=mWcNb_5kDzA Consulté le 14/12/2011.

⁴⁸⁶ *Idem*.

⁴⁸⁷ Commentaire de Francis Ford Coppola dans le documentaire *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*. (Fax Bahr et George Hickenlooper, 1991).

américaine⁴⁸⁸. A une période où faire un film — n'importe quel film — sur le Vietnam paraît hors de question⁴⁸⁹, Coppola se pose déjà en iconoclaste. Le fait même qu'il cherche à dévier du genre hyper-normatif qu'est le film de guerre⁴⁹⁰ montre à quel point son œuvre reflète la mise en question des représentations héroïques masculines de l'époque. La résistance massive qu'il rencontre tout au long du projet témoigne aussi du malaise qui entoure toute évocation de cette guerre.

Coppola lui-même témoigne d'une certaine ambivalence par rapport aux objectifs de son film. Il cherche à créer une nouvelle forme de cinéma qui mêle le film d'auteur et le film populaire, se basant sur une approche à la fois documentaire et mythique :

This movie I'm making is not in the tradition of the great Max Ophuls or David Lean. This movie was made in the tradition of Irwin Allen! [. . .] the most vulgar, entertaining, exciting, action-full sensoramic, give 'em a new thrill every five minutes, have everything — sex violence humor — because I want people to come and see it. [. . .] But the questions that story kept putting to me were questions that I could not answer. Yet I knew that I had constructed the film in such a way that I knew to not answer would be to fail⁴⁹¹.

Comme Irwin Allen, grand spécialiste de films-désastres⁴⁹², Coppola veut atteindre un public de plus en plus blasé par rapport à ce qu'il voit à l'écran (petit ou grand). En même temps, comme Brockden Brown, cité dans notre première partie, Coppola cherche à se distinguer des modèles européens et à forger sa propre identité en tant qu'*auteur* américain.

⁴⁸⁸ Voir Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*. New York : Da Capo Press, 2001, p. 5, 122.

⁴⁸⁹ Une exception possible à cette règle serait *Johnny Got His Gun* (Trumbo, 1971, adaptation de son propre roman, 1939). Bien que l'intrigue se situe à la fin de la Première Guerre mondiale, de nombreux critiques ont vu des parallèles entre la situation représentée dans le film et celle du Vietnam. Voir à ce propos <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=54296> Consulté le 20/06/2013. Nous remercions Gaïd Girard d'avoir attiré notre attention sur ce film.

⁴⁹⁰ Voir à ce propos Tania Modleski, "Do We Get To Lose This Time? Revising The Vietnam War Film." : "If there ever was a purely masculine genre, it is surely the war film. [. . .] The genre is not only *for* men but plays a crucial role in the masculinizing process so necessary in the creation of warriors". Dans Robert T. Eberwein, Ed., *The War Film*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2004, p. 155.

⁴⁹¹ Commentaire de F Coppola, *Hearts of Darkness* (1991).

⁴⁹² Parmi les plus célèbres exemples de la filmographie d'Irwin Allen, citons *The Poseidon Adventure* (1972), *The Towering Inferno* (1974) et pour la télévision, *Flood!* (1976) et *Fire!* (1977). Voir <http://www.imdb.com/name/nm0000740/#Director> Consulté le 22/12/2011.

Au fur et à mesure que le scénario se développe, Coppola inclut des éléments mythiques et spirituels qui contribuent à créer une atmosphère de quête. Dans son analyse de la contre-culture, Robert Ray voit dans ce genre d'approche une ambivalence liée à l'époque :

The counterculture's inability to invent a fresh mythology, its self-contradictory preoccupation with received frontier emblems, suggested the age's discovery: experience was no longer pure; indeed, it never had been. In every transaction between the self and the world, cultural images perpetuated by the media intervened⁴⁹³.

Ainsi, dans sa manière de construire *Apocalypse Now*, Coppola fait partie de la "generation of seekers" déjà citée à plusieurs reprises. Le fait qu'il lui faudra plus de dix ans avant de mener sa quête à terme souligne à quel point toute la décennie fut marquée d'ambiguïté.

Avant de résoudre les nombreuses difficultés matérielles qui foisonnent autour du projet⁴⁹⁴, Coppola doit d'abord trouver un moyen de réconcilier sa vision de l'intervention américaine au Vietnam avec celle de son scénariste. Peter Lev souligne les "dissonances" entre la vision de Milius et celle de Coppola :

Milius, a very macho writer, understands the cruelty of war but seems to find it exciting. It was he who suggested the "Ride of the Valkyries" as accompaniment for the helicopter assault, and also the bizarre "Charlie don't surf" scene. The title *Apocalypse Now* was also his; it suggests the reckless abandon of modern combat as well as a willingness to escalate the Vietnam war. [. . .] It was Coppola, however, who added the scene where the jumpy crew of the patrol boat opens fire on the Vietnamese family, killing them all⁴⁹⁵.

La décision d'inclure une scène qui évoque si explicitement le massacre de My Lai indique une profonde ambivalence de la part de Coppola par rapport au concept d'héroïsme en temps de guerre. Les deux hommes échangent des milliers de pages avant d'arriver à un scénario qui servira de base de travail, mais qui sera largement modifié par des passages improvisés et par la narration, en voix *off*,

⁴⁹³ Ray, p. 269.

⁴⁹⁴ Par exemple, le gouvernement américain refuse d'apporter le moindre soutien matériel au projet, de peur qu'il ne paraisse de manière négative dans le film. Voir Cowie, p. 49.

⁴⁹⁵ Peter Lev, "Looking Back to Vietnam: *Apocalypse Now*." Dans Lester D. Friedman, Ed., *American Cinema of the 1970s: Themes and Variations*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2007, p. 243.

ajoutée après le tournage et écrite par Michael Herr⁴⁹⁶. Cette lutte continuelle pour le contrôle de la narration souligne l'atmosphère d'instabilité et d'indécision dans laquelle *Apocalypse Now* fut créé.

En plus des difficultés liées aux conflits artistiques, Coppola doit faire face à des difficultés financières. Il est intéressant de noter qu'à une période où les studios sont plus ouverts que jamais à l'expérimentation et à la jeune génération du Nouvel Hollywood, Coppola n'arrive pas à financer son projet dans un premier temps⁴⁹⁷. John Milius se rappelle qu'à la fin des années soixante, aucun studio n'était prêt à accepter le risque financier lié au tournage d'un film sur une guerre impopulaire (et toujours en cours) :

People were so bitter about the war that there were riots [. . .] people were spitting on soldiers. Studio executives are the last people who are going to get into the middle of that thing. Studio executives are not noted for their social courage⁴⁹⁸.

Ce n'est qu'après le succès commercial et critique de *The Godfather*⁴⁹⁹ et de *The Godfather, Part II*⁵⁰⁰ que Coppola arrive à obtenir le soutien financier dont il a besoin⁵⁰¹. A cette période, George Lucas n'est plus disponible et Coppola décide de réaliser le film lui-même. Officiellement, la guerre du Vietnam est terminée, mais les studios sont toujours frileux.

Les difficultés que rencontre Coppola au niveau du casting révèlent aussi une certaine réticence ambiante par rapport au projet. Peu d'acteurs sont prêts à passer quatre à cinq mois dans la jungle des Philippines, et chaque acteur abordé a

⁴⁹⁶ Correspondant de guerre au Vietnam, Herr est l'auteur de *Dispatches* (1977), une chronique de ses expériences au Vietnam. Il a également collaboré avec Stanley Kubrick à l'écriture du scénario de *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987).

⁴⁹⁷ Les studios Warner avaient bien permis à Coppola de monter son petit studio de production, American Zoetrope, mais leur soutien financier consistait en un prêt de \$600000 contre le droit de distribuer tout projet d'American Zoetrope qui leur paraissait intéressant. Coppola a pu financer l'écriture du scénario (\$15000) mais pas la production du film (premier budget : douze millions de dollars). Voir Cook (2000), p. 135.

⁴⁹⁸ Commentaire de John Milius dans le documentaire *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*. (Fax Bahr et George Hickenlooper, 1991).

⁴⁹⁹ *The Godfather* (1972). Réalisé par Francis Ford Coppola. Adapté du roman de Mario Puzo (1969). Avec Marlon Brando, Al Pacino, James Caan et Robert Duvall.

⁵⁰⁰ *The Godfather, Part II* (1974) Réalisé par Francis Ford Coppola. Avec Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro, Robert Duvall et James Caan.

⁵⁰¹ American Zoetrope trouva huit millions de dollars auprès d'investisseurs européens et United Artists contribua pour sept millions cinq cent mille dollars. Coppola se porta garant du projet, hypothéquant sa fortune personnelle en cas d'échec. Voir Cowie, p. 22.

une vision différente du rôle proposé. Conscients des difficultés liées au tournage, les agents des acteurs essaient de négocier des salaires de plus en plus élevés pour leur client. Marlon Brando refuse d'abord de considérer le rôle de Kurtz, puis se ravise pour un contrat de trois semaines de travail et un salaire d'un million de dollars par semaine. Après des discussions interminables avec Steve McQueen, Robert Redford, Al Pacino, James Caan et Jack Nicholson, entre autres, Coppola finit par choisir Harvey Keitel pour le rôle principal⁵⁰² : Keitel sera remplacé au bout d'une semaine de tournage. Dès le départ, donc, Coppola a du mal à contrôler son projet et de le mener à sa guise.

Comme nous l'avons vu, pour Michael Kimmel la question du contrôle, de la maîtrise, est au cœur de l'identité masculine américaine⁵⁰³. Si l'on considère les éléments de la pré-production d'*Apocalypse Now* à l'aune de cette notion kimmélienne, l'aspect spécifiquement masculin de l'atmosphère de malaise qui plane sur le projet paraît clairement. Tout au long de la pré-production, Coppola doit imposer sa vision du film alors que cette vision même est en constante évolution, et il doit le faire sans avoir l'air de douter de lui-même. Cette tâche deviendra encore plus difficile lors d'un tournage qui durera 238 jours.

b. "Who's in command here?" — Ain't you?"⁵⁰⁴ : malaise et tournage

Dire que le tournage d'*Apocalypse Now* fut laborieux relève de la litote : parmi les difficultés rencontrées les plus spectaculaires, on compte un typhon qui démolit tous les décors, le vol de la paie des employés, la crise cardiaque de Martin Sheen et l'arrivée sur les lieux de tournage d'un Marlon Brando grossi qui n'a pas lu *Heart of Darkness*. C'est dans ce contexte que Francis Coppola arrive aux Philippines, accompagné de sa femme et de ses trois jeunes enfants. L'alcool, qui coule à flots, et la drogue, omniprésente, ajoutent un élément de désordre non

⁵⁰² Voir Eleanor Coppola, *Notes on the Making of Apocalypse Now*. New York : Limelight Editions, 2004, p.11-13.

⁵⁰³ Kimmel (2006), p. 31.

⁵⁰⁴ Echange entre Willard et un soldat à l'avant-poste de Do Long.

négligeable au tournage⁵⁰⁵. Coppola doit également négocier en permanence avec le gouvernement philippin, qui à plusieurs reprises reprend ses hélicoptères au milieu d'une scène afin de combattre de véritables insurgés. C'est pour ces raisons que Coppola compare son tournage à une guerre : "We're out there hacking inch by inch. We're up against every day a hundred problems. It's like war itself"⁵⁰⁶.

Cette association entre guerre et tournage n'est pas nouvelle : nous avons vu le même phénomène à propos de *Deliverance*. Mais la situation est très différente ici. En faisant référence à la guerre, l'équipe de *Deliverance* évoquait un esprit de corps, un sentiment profond de camaraderie virile, une sorte de confrérie qui masquait un profond malaise vis-à-vis du viol masculin. Dans le cas d'*Apocalypse Now*, il s'agit plutôt d'un *leader* qui doit cacher ses doutes et sa détresse pour que ses hommes puissent continuer leur mission. Tout au long du tournage, Coppola est la figure paternelle traditionnelle par excellence, au point qu'il devient un personnage dans son propre film. Dans une tradition spécifiquement américaine, Coppola semble incarner l'homme qui résiste malgré tous les obstacles, capable d'encaisser les coups les plus rudes.

Ainsi, la situation de Coppola reflète un aspect de la définition de la masculinité qui verra son essor dans les années 1980, celle de l'homme-victime qui fait preuve de sa virilité par sa capacité à souffrir. David Savran fait le lien entre les débuts de cet aspect et la fin de l'hégémonie blanche masculine dans les années soixante-dix : "No longer having others on whom to inflict his power and his pain with impunity, the male subject began to turn against himself and to prove his mettle by gritting his teeth and taking his punishment like a man"⁵⁰⁷. Par son refus d'abandonner le projet malgré les souffrances physiques et émotionnelles qu'il engendre pour lui et pour son équipe, Coppola lie masculinité et souffrance.

⁵⁰⁵ Le tournage d'*Apocalypse Now* arrive à une époque où les trois acteurs les plus connus, Brando, Sheen, et Hopper, sont fragilisés physiquement et psychiquement par une série d'addictions. Dans *Hearts of Darkness*, Martin Sheen remarque qu'il était tellement ivre lors du tournage de la scène de l'hôtel à Saïgon qu'il arrivait à peine à se tenir debout. Il avait réellement brisé le miroir et le sang que l'on voit à l'écran est le sien. Brando, honteux de son immense poids, refuse de laisser la caméra montrer son corps et ne peut qu'improviser la plupart de ses dialogues. Dans le même documentaire, Sam Bottoms, l'acteur qui jouait le rôle du surfeur Lance, note que, tout au long du tournage, il prenait des amphétamines, du LSD, et de la marijuana ; Dennis Hopper avoue qu'à l'époque il était tellement devenu *persona non grata* à Hollywood qu'il était prêt à faire n'importe quoi pour le film.

⁵⁰⁶ *Hearts of Darkness* (1991).

⁵⁰⁷ Savran, p. 176.

Mais une telle position est loin d'être confortable. Lors du tournage d'*Apocalypse Now*, Coppola met en jeu non seulement sa santé et ses finances, mais aussi sa réputation. Kimmel souligne ces imbrications multiples : "Masculinity is a *homosocial* enactment. We test ourselves, perform heroic feats, take enormous risks, all because we want other men to grant us our manhood"⁵⁰⁸. Dans une conversation avec sa femme, enregistrée à son insu, Coppola révèle la profondeur de son malaise :

And I'm feeling like an idiot having set in motion this stuff that doesn't make any sense, that doesn't match, and yet I'm doing it and the reason I'm doing it is out of desperation because I have no rational way to do it. What I have to admit is that I don't know what I'm doing. [. . .] They see the magic of what has happened before. I'm saying hey, it's not gonna happen! I don't have any performances! The script doesn't make sense, I have no ending — I'm like a voice crying out saying please, it's not working! Somebody get me off this! And nobody listens to me — everyone says "yes, well Francis works best in a crisis" — I'm saying this is one crisis that I'm not going to pull myself out of! I'm making a bad movie so why should I go ahead — I'm going to be bankrupt anyway. Why can't I have the courage to say it's no good?⁵⁰⁹

Il est intéressant de noter que cette déclaration se fait loin des caméras et des autres hommes. Mais les doutes exprimés ici reflètent bien l'esprit d'une époque où les repères genrés sont de plus en plus flous, mais où les codes masculins semblent toujours aussi intransigeants. De retour aux Etats-Unis, Coppola entame une phase de postproduction qui prendra deux années supplémentaires.

c. "This is the end"⁵¹⁰ ? : difficultés de la postproduction

Chaque aspect de la postproduction d'*Apocalypse Now* reflète l'atmosphère d'incertitude qui caractérise la période charnière entre 1977 et 1979 dans l'industrie filmique américaine. Comme nous l'avons déjà noté, à cette période, à quelques exceptions près, le Nouvel Hollywood n'existe plus. Le *blockbuster*, soutenu par des campagnes publicitaires d'envergure et distribué selon le système

⁵⁰⁸ Kimmel (2006), p.4.

⁵⁰⁹ *Hearts of Darkness* (1991).

⁵¹⁰ Première réplique de la chanson "The End"(1967) du groupe The Doors. La chanson sert de musique d'ouverture dans *Apocalypse Now*, et figure aussi pendant l'assassinat de Kurtz.

du *saturation booking*⁵¹¹, est devenu le format dominant pour les studios. Endetté au point où l'échec du film impliquerait son anéantissement financier, Coppola refuse toutefois de céder ses droits d'auteur, craignant, non sans raison, l'intervention du studio dans un processus de postproduction qui paraît encore plus monumental que celui du tournage.

Il y a plus de trois cent mille mètres de pellicule à monter ; tout le son, y compris le dialogue, doit être ajouté en postproduction, et Coppola n'arrive pas à se décider par rapport à la meilleure façon de terminer le film. Comme pour le tournage, Coppola doit gérer des équipes pléthoriques : six producteurs, trois monteurs principaux plus une vingtaine d'assistants, et une équipe de son qui comprend plus de trente personnes. La peur de l'échec plane sur chaque aspect du film. Coppola fera à nouveau part de ses craintes à sa femme : "Nothing is so terrible as a pretentious movie and a movie that aspires to something really terrific and doesn't pull it off is shit — it's scum and everyone will walk on it as such"⁵¹². On est loin de l'esprit insouciant et iconoclaste du Nouvel Hollywood à l'époque d'*Easy Rider*.

Chaque élément de la postproduction est marqué par des désirs contradictoires, souvent liés à la vision conflictuelle qu'ont des uns et des autres de la guerre. Fort du succès de son mémoire sur le Vietnam, *Dispatches*⁵¹³, le journaliste et correspondant de guerre Michael Herr est embauché pour écrire la narration en voix *off* qui servira de fil conducteur au film en 1978. Alors que Herr décrit une guerre marquée par le chaos et le manque d'objectifs clairs, Milius propose une représentation bien plus machiste du conflit. En cela Milius est secondé par son ami John Rexer, ex-officier de la CIA et béret vert qui servit de base pour le personnage de Willard. Peter Cowie décrit un incident entre Coppola et Rexer qui souligne la nature volatile de ces approches différentes :

⁵¹¹ "Adapted from exploitation cinema, where it was used to generate quick profits before negative word of mouth could set in, seventies-style saturation booking emphasized simultaneous openings and speedy playoffs within a well-defined region, accompanied by demographically tailored television spots". Voir Cook (2000), p. 16.

⁵¹² *Hearts of Darkness* (1991)

⁵¹³ Voir Michael Herr, *Dispatches*. New York : Knopff, 1977.

Fred Rexer, a friend of Milius's, joined the Zoetrope scene to help with the narration. A towering hulk of a man, with pale skin and blue eyes, he would regale the sound crew with stories of how, as a CIA operative, he had executed Viet Cong chieftains by squeezing his fingers through their eye-sockets and literally tearing their skulls apart. [. . .] In another incident, during a break for food in the basement of the Sentinel Building, Rexer produced a loaded .45 and handed it to Martin Sheen and said, 'You could shoot anyone in this room. You have the power of life and death in your hands.' Coppola, understandably not wanting anyone killed on his watch, pulled Milius aside and told him that loaded firearms were simply not part of the editing process⁵¹⁴.

Tout au long de la postproduction, Coppola doit trouver un moyen de réconcilier ces versions très contrastées de la masculinité américaine à une époque où l'administration des Etats-Unis est perçue comme faible — voire efféminée⁵¹⁵ — par une vague conservatrice croissante qui s'identifie plus facilement aux héros de *Star Wars*⁵¹⁶ qu'à Willard et Kurtz.

Parallèlement, Coppola doit gérer harmonieusement les talents de ses équipes du son et de la musique, qui comprenait Carmine Coppola, Mickey Hart (percussionniste des Grateful Dead), Randy Hanson (un guitariste qui se spécialise dans les imitations de Jimi Hendrix), et les cinq compositeurs les plus renommés du monde de la musique de synthétiseur⁵¹⁷. Richard Beggs, le réenregistreur son, note que tout au long du mixage une rivalité plus ou moins amicale prévaut entre les deux équipes : chacune cherche à dominer certaines scènes, et Coppola doit intervenir constamment afin d'établir une sorte d'équilibre. Shirley Walker, musicienne et seule femme de l'équipe, souligne l'aspect compétitif (et implicitement genré) de processus collaboratif :

There was also a layer of just sheer competitiveness that was so difficult because there were people just wanting to take over the score and be the guy who got to say, "yeah, I have all the bright ideas, I'm the one who's making this work, and I want the credit for this" [. . .] It wasn't that much fun to work that way, but I think some awfully good stuff came out of that friction⁵¹⁸.

Cette "friction" peut être associée, selon Susan Faludi, à l'idée que masculinité et domination vont de pair et que pour l'homme blanc américain il ne peut y avoir de

⁵¹⁴ Cowie, p. 108.

⁵¹⁵ Voir Susan Jeffords, *Hardbodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1993, p. 7-11.

⁵¹⁶ *Star Wars*. 1977. Réalisé par George Lucas.

⁵¹⁷ Voir commentaire DVD (Miramax, 2006).

⁵¹⁸ Commentaire DVD, *Apocalypse Now* (Miramax 2006).

masculinité sans contrôle, voire sans domination⁵¹⁹. La postproduction d'*Apocalypse Now* (1977-1979) a lieu à un moment particulièrement difficile pour les Etats-Unis par rapport à l'identité masculine américaine.

La bande-son d'*Apocalypse Now* reflète également la période à laquelle elle fut produite. D'après Walter Murch, le designer son, Coppola voulait recréer l'expérience sonore spécifique des soldats américains au Vietnam en 1968-69 :

Francis wanted the sound to be faithful to the sound of that particular war, which had a unique sound, both technically because of the kind of weapons that were used, that had not been used in earlier conflicts, and also because of what Francis called the psychedelic dimension: the mixture of rock & roll and drugs, and just the experience of taking kids from suburban or even urban environments in the United States and putting them into the jungles of Vietnam, which was very different than fighting in Europe. And also, something that was much harder to put your finger on, which was somehow to get into the psychedelic dimension, this sort of strung-out quality that the war had. It had the effect of kind of a bad trip, and we wanted to somehow get that on sound⁵²⁰.

A l'époque où Coppola choisit d'ouvrir son film avec "The End" par le groupe The Doors, Jim Morrison est mort depuis près d'une décennie et la musique disco bat son plein sur les radios américaines⁵²¹. La cocaïne a remplacé le LSD et l'héroïne⁵²², et ce malgré la "guerre" contre la drogue déclarée par Richard Nixon en 1973. Coppola cherche donc par des méthodes novatrices à capter une époque déjà révolue.

La nature fluctuante des codes culturels à la fin des années soixante-dix peut se voir également à travers la multiplicité de séquences finales qui existent pour *Apocalypse Now*⁵²³. Coppola avouera les difficultés qu'il éprouve à trouver une fin qui plaise à la fois à sa sensibilité d'auteur et au public : "Working on the

⁵¹⁹ Faludi, p. 9.

⁵²⁰ *Idem*.

⁵²¹ En 1978, cinq des dix premières chansons du Top 40 sont par des morceaux des Bee Gees ou de l'un de ses membres. Voir <http://www.musicoutfitters.com/topsongs/1978.htm> Consulté le 01/01/2012.

⁵²² Voir Nicholas J. Kozel, Ed., "Cocaine Use in America: Epidemiologic & Clinical Perspectives." *NIDA Research Monograph 61*, Rockville (MD) : US Department of Health and Human Services, 1985.

⁵²³ Les trois variantes majeures sont les suivantes : 1) Willard tue Kurtz, puis s'arrête sur les marches de l'enceinte dans la jungle. 2) Willard tue Kurtz, récupère le bateau, et part avec Lance. 3) Willard tue Kurtz, récupère le bateau, et déclenche une attaque aérienne avant de partir avec Lance. Voir Friedman, p. 245.

ending is like trying to crawl up glass by your fingernails"⁵²⁴. Entre les débuts du film en 1969 et la fin de la postproduction en 1979, la fin du film change, en partie en fonction des attitudes changeantes vis-à-vis de la guerre.

Dans son premier scénario, Coppola préconise une fin spectaculaire, remplie d'explosions, où Willard détruit toute l'enceinte de Kurtz. Mais au fur et à mesure que la postproduction avance, Coppola et son équipe rejettent cette fin, la jugeant trop violente et trop simpliste⁵²⁵. En 1978, il décide de collaborer avec le National Research Group⁵²⁶, pionniers dans le domaine de *test screening*, et montre dans plusieurs villes des versions différentes de la fin. Après quoi il demande aux spectateurs de commenter l'expérience afin de l'aider à terminer le film. Le consensus est qu'aucune des fins proposées ne semble résoudre le film de façon satisfaisante⁵²⁷.

Lors de la projection à Cannes d'une version inachevée du film, Coppola utilise la fin la plus ambiguë des trois versions : après avoir tué Kurtz, Willard hésite sur les marches de l'enceinte, entouré des anciens disciples de Kurtz. Malgré une réception critique élogieuse pour le film en général, le public cannois (et l'équipe de Coppola) est frustré par cette fin irrésolue⁵²⁸. Coppola opte alors pour une deuxième version, qu'il distribuera en 70mm en août 1979.

En effet, malgré sa préférence pour la fin cannoise, Coppola décide d'utiliser celle qui semble le mieux résoudre l'histoire sans tomber dans un excès pyrotechnique. Dans cette version "finale", Willard tue Kurtz, récupère Lance et repart à bord du bateau. Interrogé sur ce choix, Coppola retorque : "So many people preferred this ending, because it gives a sense of finality, that I am using it. [...] I mean, I'm making this film for people, so the hell with it"⁵²⁹ ! Cette dernière remarque révèle l'ambivalence persistante de Coppola par rapport à ses désirs d'auteur et son désir de plaire au grand public. Peter Biskind observe que cette ambivalence est au cœur de l'œuvre de Coppola à cette époque :

⁵²⁴ Voir Gene D. Phillips, *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*. Lexington : The University of Kentucky Press, 2004, p. 161.

⁵²⁵ *Idem*.

⁵²⁶ <http://www.chicagotribune.com/news/obituaries/la-me-joseph-farrell-20111213,0,7823000.story> Consulté le 04/01/2012.

⁵²⁷ Phillips, p. 160

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁵²⁹ *Idem*.

Coppola had moved to San Francisco to get away from the studios and the stultifying, movie-obsessed atmosphere of L.A. Ironically, he had internalized Hollywood, carried the studio system inside him — like Rosemary's baby. [. . .] Always ambivalent, torn between being a filmmaker and a mogul, Francis characteristically tried to do both⁵³⁰.

Comme pour les autres étapes de la production du film, le choix de la séquence finale est marqué par l'inquiétude, le doute, et une angoisse liée au jugement des autres cinéastes (masculins). Francis Ford Coppola, par l'ambivalence qu'il ressent vis-à-vis de chaque aspect de la production d'*Apocalypse Now*, est le digne représentant de cette fin de décennie marquée par des codes masculins contradictoires.

Huston et Coppola font donc bel et bien partie de cette "*generation of seekers*" sans repères qui marque la fin des années soixante-dix. Comme d'autres membres de ce groupe, leur quête de sens se termine au moins en partie par un sentiment de doute et d'échec. Interrogé à propos de la façon d'interpréter la lutte de Hazel contre sa croyance dans le Christ, (sujet de controverse entre Huston et les Fitzgerald), Huston finit par avouer qu'il n'a pas réussi à mettre en doute le bien-fondé de cette croyance, ce qui lui mène à faire la déclaration suivante : "Jesus wins". De la même manière, en appelant *Apocalypse Now* "son" Vietnam, Coppola exprime toute son ambivalence par rapport à un film qu'il met dix ans à réaliser et qui lui paraît toujours incomplet⁵³¹. Comme nous l'avons noté, et en accord avec les théories de Michael Kimmel et de David Savran, la masculinité, le désir de contrôle, et la peur de l'échec sont inextricablement liées dans les productions de ces deux cinéastes à la fin des années soixante-dix. Dans un genre radicalement différent, celui de l'horreur, Stanley Kubrick fera face aux mêmes préoccupations lors de la production de *The Shining*.

⁵³⁰ Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex, Drugs, and Rock & Roll Generation Saved Hollywood*. New York : Simon & Schuster, 1999, p. 375.

⁵³¹ Coppola fut tellement peu satisfait du résultat final qu'en 2001 il sortira *Apocalypse Now Redux*, sa version "définitive" du film.

C. Stanley Kubrick et *The Shining*

En 1977, quand les studios Warner envoient à Kubrick les épreuves du roman *The Shining* de Stephen King, le film d'horreur est en plein essor⁵³² : zombies, vampires, tueurs et série et démons envahissent les écrans et plus d'une maison hantée ouvre ses portes à un public en quête de frissons. A ce moment, la carrière de Stephen King est également en pleine ascension⁵³³, alors que le dernier film de Kubrick, *Barry Lyndon*⁵³⁴ est un échec commercial⁵³⁵, le premier de sa carrière. Intéressé depuis longtemps par l'horreur, et dans le but avéré de faire un film qui réussirait tant au *box-office* qu'auprès de la critique, Kubrick décide d'adapter à l'écran le troisième roman de King⁵³⁶. Dans sa façon de transformer le roman de King en film, Kubrick reflète certains aspects du malaise masculin de l'époque, notamment la mise en question des codes établis et un antiféminisme croissant (en anglais, *backlash*) qui préfigure les attitudes conservatrices des années Reagan.

1. Choix d'adaptation

Dans le contexte cinématographique et sociopolitique de la fin des années soixante-dix, le choix d'adapter *The Shining* est intéressant. Si, dans le domaine de

⁵³² Entre 1970 et 1980, 501 films d'horreur sortent aux Etats-Unis, sans parler des trente-trois films d'horreur produits en Grande-Bretagne par les studios Hammer entre 1970 et 1979. Parmi les plus rentables au box-office, citons *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), *Carrie* (Brian De Palma, 1976) *The Omen* (Richard Donner, 1976), et *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979). *Carrie* est l'adaptation du premier roman publié par Stephen King (1974). Le film contribua à faire de King un auteur célèbre.

⁵³³ Les deux premiers romans de King, *Carrie* (1974) et *Salem's Lot* (1975), figurent sur les listes de livres les plus vendus aux Etats-Unis pendant 14 et 15 semaines, respectivement, pour un total de 5100000 exemplaires vendus en mars 1977. Alors que le livre en poche paraît en janvier 1978, au 20 mars les ventes de *The Shining* atteignent 2265000 exemplaires. *The Shining* restera sur les listes des *bestsellers* pendant 36 semaines. Voir Michael R. Collings, *Scaring Us to Death: the Impact of Stephen King on Popular Culture*. Rockville : Borgo Press, 2007, p. 48-49.

⁵³⁴ *Barry Lyndon* (1975). Réalisé par Stanley Kubrick. Adapté du roman de William Makepeace Thackeray, *The Luck of Barry Lyndon* (1844).

⁵³⁵ D'après David Cook, le coût de production de *Barry Lyndon* fut de douze millions de dollars, alors qu'à sa sortie il ne rapportera que 9,9 millions de dollars. Le film de Spielberg, *Jaws*, sort quelques mois plus tard et devient tout de suite un succès commercial foudroyant. Voir Cook (2000), p. 79.

⁵³⁶ John Baxter note que dès 1966 Kubrick pense à tourner un film d'horreur. Quand, après le succès de *The Exorcist*, il refuse le tournage de *The Exorcist II*, il se tourne à nouveau vers l'horreur. Voir Baxter 315.

la littérature de l'horreur, cette période foisonne de monstres, d'enfants maléfiques et de femmes possédées par le démon, *The Shining* se distingue de plusieurs manières. D'abord, la possession s'opère sur un protagoniste *masculin* : c'est Jack Torrance qui est visé par les démons de l'hôtel Overlook et qui finit par perdre la raison⁵³⁷. De plus, l'hôtel maléfique se trouve à l'Ouest, loin des berceaux habituels de l'horreur américaine, la Nouvelle Angleterre ou le Sud profond. Enfin, ici les notions du mal et de l'ordre sont déformées : les actes abominables vers lesquels l'hôtel veut pousser Jack sont présentés comme des remèdes, la seule façon de rétablir l'ordre (patriarcal) et de permettre à ce bastion de privilégiés de continuer d'exister. L'utilisation répétée dans le roman de l'expression "*take your medicine*" par Jack quand il poursuit Danny souligne cette façon de voir le massacre de Danny et de Wendy comme seule façon de rétablir la santé de l'hôtel. Une telle approche va à l'encontre des récits plus traditionnels où le mal et le chaos sont inextricablement liés, et où c'est l'anéantissement du mal qui rétablit l'ordre.

Avec *The Shining*, Kubrick se trouve pour la première fois en train d'adapter le roman d'un auteur de best-seller, un auteur qui bénéficie d'un groupe d'admirateurs très intéressés par l'adaptation de son œuvre. Jordi Vidal note que la popularité de King fait partie de la stratégie commerciale de Kubrick :

En adaptant le roman de Stephen King, Stanley Kubrick s'efforçait de détourner, à son avantage, les principes économiques qui *font* un best-seller. Il espérait pervertir ce système de communication en plongeant le spectateur dans *une histoire invraisemblable où, en exploitant toutes les ressources du genre, voire au-delà, tout apparaîtrait non seulement vrai mais encore inévitable* et faire de ce *piège visuel* l'objet d'un bouche à oreille populaire. Il souhaitait, en *désorganisant l'inconscient du spectateur à partir d'un ordonnancement quasi rituel d'images symboliques*, que les questions posées après la projection restent sans réponse et assurent la promotion du film en incitant les futurs spectateurs à venir le voir afin de s'approcher, eux aussi, au plus près *du mystère*⁵³⁸.

En adaptant le roman de King, Kubrick détourne certains aspects de la narration de sa forme gothique classique. Forte et déterminée dans le roman

⁵³⁷ Parmi des protagonistes féminins de ce genre, nous pouvons citer Regan dans *The Exorcist* (Friedkin 1973), Carrie White dans *Carrie* (De Palma 1975), puis toute une série de femmes fécondées par des démons divers : Rosemary Woodhouse dans *Rosemary's Baby* (Polanski 1968), Susan Harris dans *Demon Seed* (Kamel 1977) et Karen Tandy dans *The Manitou* (Girdler 1978).

⁵³⁸ Jordi Vidal, *Traité du combat moderne : films et fictions de Stanley Kubrick*. Paris : Allia, 2005, p. 24. Italiques dans le texte original.

malgré son manque de bon sens vis-à-vis de son mari, Wendy Torrance devient une caricature de l'héroïne gothique à l'écran, aussi agaçante que sans défense. Au lieu d'être le héros qui vient sauver femme et enfant, le cuisinier Hallorann est tué dès son arrivée à l'hôtel dans le film de Kubrick, une manière de subvertir la tradition gothique et celle des contes de fée du sauveur qui brave tous les obstacles afin de porter secours aux faibles. Les topiaires maléfiques du texte de King sont remplacées par un vaste labyrinthe fait de buis, dans lequel Jack meurt gelé à la fin. L'hôtel n'explose pas ; au contraire, tout porte à croire que le Overlook rouvrira ses portes une fois le printemps arrivé. Nous analyserons plus en détail l'importance esthétique de tels choix dans notre troisième partie, mais il est intéressant de noter ici que Kubrick choisit de clore son film sans la résolution attendue : le monstre court toujours, car pour Kubrick le monstre est à l'intérieur de chacun de nous :

There's something inherently wrong with the human personality. There's an evil side to it. One of the things that horror stories can do is to show us the archetypes of the unconscious: we can see the dark side without having to confront it directly⁵³⁹.

Une telle vision de l'humanité n'est pas surprenante à une époque où le pays semble de plus en plus instable d'un point de vue économique, politique et social, marqué par l'omniprésence médiatique de monstres comme Bundy, Manson ou Gacy, déjà mentionnés dans notre première partie.

Kubrick se focalise sur les failles de la personnalité de Jack plutôt que sur ses aspirations littéraires, son alcoolisme ou son amour pour son fils, thèmes centraux du roman. En concentrant la narration sur Jack et son échec et en exagérant son hostilité envers sa femme et son fils, Kubrick fait de lui une personnification du *backlash* masculin blanc si présent à la fin des années soixante-dix. Les tensions au cœur du couple Torrance seront également exacerbées par les conditions du tournage.

⁵³⁹ Voir Jack Kroll, "Stanley Kubrick's Horror Show." *Newsweek*, June 2, 1980, p. 52.

2. "The Real Thing"⁵⁴⁰ : choix des lieux, tensions du tournage

Comme Coppola, Forman, et Schlesinger, Kubrick cherche à obtenir une authenticité sans failles au niveau des décors. Mais contrairement à ces derniers, Kubrick veut avant tout *recréer* cette authenticité dans des conditions sur lesquelles il exerce un contrôle absolu. Ainsi, mis à part la séquence d'ouverture, filmée aux Etats-Unis par une seconde équipe, l'ensemble du tournage se passe dans les studios Elstree, à une vingtaine de kilomètres de Londres. Chaque partie de l'hôtel est soigneusement reconstruite à l'identique, à partir de photographies de pièces prises dans différents hôtels américains. Pendant le tournage, qui dure 51 semaines au lieu des 17 initialement prévues, l'équipe de Kubrick occupe entièrement les bâtiments de Elstree.

En choisissant de construire sa représentation de l'hôtel Overlook en studio, Kubrick arrive donc à recréer en quelque sorte l'atmosphère claustrophobe du roman. Kubrick tient à filmer les scènes dans l'ordre chronologique. Tous les décors, alignés bout à bout à bout afin de permettre le passage fluide de la steadicam, doivent être prêts à tout moment. Dans une telle structure, les acteurs ont l'impression d'être pris dans un labyrinthe sans fin et sans issue. D'ailleurs, à plusieurs reprises, certains membres de l'équipe de tournage se sont réellement perdus dans le vaste labyrinthe en buis. Par sa façon de diriger ses acteurs et de tourner chaque scène, Kubrick renforce cette atmosphère claustrophobe et anxiogène.

Comme à son habitude, Kubrick impose un rythme de travail éprouvant, exigeant des dizaines, voire des centaines de prises pour chaque scène. Les dialogues du scénario changent si souvent que Jack Nicholson arrête de les apprendre en avance. John Baxter raconte un incident assez typique avec Scatman Crothers, l'acteur qui joue Hallorann et qui a soixante-dix ans au moment du tournage :

Scatman Crothers had no experience of direction like Kubrick's and found the multiple takes gruelling. For the scene in which Hallorann shows Wendy and Danny through the storage rooms of the kitchen, Kubrick demanded eighty-

⁵⁴⁰ Dans la célèbre nouvelle de Henry James, écrit en 1892, l'artiste préfère se servir d'un modèle artificiel plutôt que de véritables membres de l'aristocratie afin de créer une représentation plus authentique à ses yeux. Cette approche trouve son écho dans celle de Kubrick.

five takes, in the middle of which Crothers broke down and cried in frustration. "What do you want, Mr. Kubrick?" he screamed. "What do you want?"⁵⁴¹.

Cette façon de procéder n'est pas nouvelle pour Kubrick. Mais dans le cas de *The Shining* la méthode de Kubrick semble particulièrement en phase avec les exigences du scénario et avec la période de *backlash* anti-féministe déjà mentionnée.

Les scènes de conflit entre Duvall et Kubrick sont légendaires⁵⁴². Selon l'actrice, elle fut tellement traumatisée par son traitement lors du tournage qu'elle en souffrit physiquement : ses cheveux commencèrent à tomber, et à plusieurs reprises elle souffrit de migraines et de syncopes⁵⁴³. Dans le documentaire de Vivian Kubrick, *Making The Shining*, on peut observer un Kubrick excédé en train de réprimander Duvall, visiblement sur le point de s'effondrer. Dans plusieurs extraits, Kubrick fait des remarques qui visent à isoler Duvall du reste de l'équipe :

[To the crew] : Don't sympathize with Shelley — it doesn't help her . . . [To Shelley] : "Oh, come on! We're fucking killing ourselves out here and you've got to be ready! Should we play mood music? When you came out like this (mimics movement) ... you've got to look desperate. When you do it, you've got to look desperate, Shelley; you're just wasting everybody's time!"⁵⁴⁴

The Shining n'est pas le premier film qui sépare une actrice des autres membres de l'équipe ; comme nous l'avons déjà vu, Milos Forman crée une distance entre Louise Fletcher et les autres acteurs afin d'intensifier l'écart entre Nurse Ratched et les patients, et de renforcer les réactions négatives qu'elle inspire. La différence ici est que, dans le cas de *The Shining*, il ne s'agit pas d'un personnage néfaste qu'il faut vaincre : Wendy/Duvall est avant tout une victime. Kubrick crée une atmosphère isolante, voire traumatisante, afin d'obtenir une interprétation hystérique de la part de son actrice. Ses moyens reflètent une

⁵⁴¹ John Baxter, *Stanley Kubrick: A Biography*. New York : Da Capo Press, 1997, p. 316.

⁵⁴² Les références sur internet au traitement de Duvall par Kubrick font l'objet de plus d'une centaine de sites sur l'internet. On pourrait citer *12 Classic Movie Moments Made Possible by Abuse and Murder*, *Actors Who Suffered For Their Art*, et *Five Horror Movies That were a Nightmare for the Actors*, entre autres. Voir (http://www.cracked.com/article_19099_12-classic-movie-moments-made-possible-by-abuse-murder.html, <http://www.virginmedia.com/movies/features/toughest-performances.php?page=9> et <http://www.thesmokingjacket.com/humor/five-horror-movies-that-were-a-nightmare>). Consulté le 07/02/2012.

⁵⁴³ Vivian Kubrick, *Making The Shining*, 1980.

⁵⁴⁴ *Idem*.

certaine hostilité envers les femmes très présente à la fin des années soixante-dix. Dans ce contexte, le choix des deux acteurs principaux est aussi significatif.

3. Choix des acteurs

Pour interpréter le couple Torrance, Kubrick décide d'adapter le best-seller de King en choisissant deux *stars*, Jack Nicholson et Shelley Duvall. A l'époque où Kubrick commence à réfléchir sur les possibilités de la distribution, Nicholson était considéré comme l'un des dix acteurs les plus lucratifs de l'industrie. Dans une veine nettement moins hollywoodienne, Duvall se spécialisait dans des rôles décalés sous la direction de réalisateurs réputés. Au moment du tournage de *The Shining* en 1978, Nicholson a déjà remporté un Oscar pour *One Flew Over the Cuckoo's Nest* après avoir été nommé pour ses rôles dans *Chinatown* *The Last Detail*, *Five Easy Pieces* et *Easy Rider*. A la même période, Shelley Duvall reçut le prix de la meilleure actrice à Cannes pour *3 Women*, son troisième film avec Robert Altman après *Nashville* et *McCabe and Mrs. Miller*, avant de tourner *Annie Hall* avec Woody Allen⁵⁴⁵. Connus pour une certaine tendance à choisir des rôles démesurés, Duvall et surtout Nicholson apparaissent régulièrement dans la presse, véhiculant une image de figures iconoclastes et, dans le cas de Nicholson, de séducteur impénitent⁵⁴⁶. Dans le collimateur des féministes depuis la sortie de *Carnal Knowledge* en 1971⁵⁴⁷, Jack Nicholson apporte à sa représentation de Jack Torrance un contexte genré ambigu.

Marqués par des caractéristiques physiques particulières (on peut noter les sourcils de Nicholson, le long cou et les yeux écarquillés de Duvall), Nicholson et Duvall font de Jack et Wendy un couple à la fois familial et étrange, un couple surtout instable. Stephen King se plaindra justement du choix d'un Nicholson bien trop fou à ses yeux pour interpréter la lente progression vers la folie de Jack

⁵⁴⁵ *Chinatown* (1974). Réalisé par Roman Polanski, *The Last Detail* (1973). Réalisé par Hal Ashby. *Five Easy Pieces* (1970). Réalisé par Bob Rafelson. *3 Women* (1977), *Nashville* (1974), *McCabe and Mrs. Miller* (1971), réalisés par Robert Altman. *Annie Hall* (1977). Réalisé par Woody Allen.

⁵⁴⁶ Au cours des années 1970, Nicholson fera la une de *Newsweek* (décembre 1970) et de *Time* (novembre 1974). *Playboy* lui consacre une place de choix deux années consécutives dans deux articles intitulés "Sex Stars of 1975" et "Sex Stars of 1976". Deux biographies de l'acteur sont publiées dès 1975. Voir IMDb : <http://www.imdb.com/name/nm0000197/publicity> Consulté le 13/02/2012.

⁵⁴⁷ Voir Shaun R. Karli, *Becoming Jack Nicholson: The Masculine Persona from Easy Rider to The Shining*. Plymouth : Scarecrow Press, 2012, p. 86.

Torrance. Quant à Duvall, John Baxter décrit ainsi l'effet provoqué par l'actrice : "Duvall, with her tombstone teeth, long Easter Island face and giant pop eyes rolling like those of a spooked horse, evoked panic the moment one saw her"⁵⁴⁸. Dès le départ, donc, la présence et Nicholson et de Duvall signale au spectateur que la famille Torrance ne correspond pas au modèle traditionnel de la famille américaine.

Kubrick cherche ainsi à mettre à l'écran les aspects les plus extrêmes des personnages du roman à travers ses choix de casting. Pour la version filmique de Wendy, l'effet créé est basé sur des caractéristiques physiques et psychologiques. Dans une interview avec Michel Ciment, Kubrick précise qu'il associe les qualités de Duvall à celles du personnage de Wendy :

The novel pictures her [Wendy] as a much more self-reliant and attractive woman, but these qualities make you wonder why she has put up with Jack for so long. Shelley seemed to be exactly the kind of woman who would marry Jack and be stuck with him. The wonderful thing about Shelley is her eccentric quality — the way she talks, the way she moves, the way her nervous system is put together. I think that most interesting actors have physical eccentricities about them⁵⁴⁹.

En choisissant Duvall pour le rôle de Wendy, Kubrick choisit donc une certaine représentation de la féminité, marquée par sa fragilité.

Jack Kroll, dans une critique de *The Shining* dans *Newsweek*, fait remarquer que Nicholson met le public mal à l'aise simplement par la force de son regard et de la plasticité de son visage :

You suspect that Kubrick cast Nicholson in the part chiefly because of Nicholson's unique face--the sharp nose, wide, mobile mouth and angled eyebrows that can redeploy themselves in an instant from sunny friendliness to Mephistophelean menace. The movies have never shown us a more haunted face than this, as the vestiges of obscene evil haunting the hotel infiltrate Torrance's spirit⁵⁵⁰.

Pour le spectateur, Nicholson n'est pas simplement "hanté" par l'influence de l'hôtel : la scène dans *The Shining* entre Torrance et Ullman évoque celle de *One*

⁵⁴⁸ Baxter, p. 312.

⁵⁴⁹ Michel Ciment, *Stanley Kubrick: The Definitive Edition*. New York : Faber & Faber, 2003, p. 189.

⁵⁵⁰ Kroll, p. 52.

Flew Over the Cuckoo's Nest entre McMurphy et Spivey : même bureau, même posture mi-conciliante, mi-méprisante de la part de Nicholson envers une figure d'autorité. De même, la banalité du dialogue entre Jack, Wendy et Danny dans la voiture est rendue menaçante par les sentiments d'irritation et de rancune qui se lisent sur le visage de Jack — expression connue des fans de Nicholson.

Dans son adaptation de *The Shining*, Kubrick se sert donc des éléments connus (un *bestseller*, des acteurs connus, des paysages mythiques) et crée quelque chose d'extrêmement anxiogène. Kubrick évoque la notion d'*unheimlichkeit* à propos de son film :

A story of the supernatural cannot be taken apart and analysed too closely. The ultimate test of its rationale is whether it is good enough to raise the hairs on the back of your neck. If you submit it to a completely logical and detailed analysis it will eventually appear absurd. In his essay on the uncanny, *Das Unheimliche*, Freud said that the uncanny is the only feeling which is more powerfully experienced in art than in life. If the genre required any justification, I should think this alone would serve as its credentials⁵⁵¹.

Kubrick crée donc un sentiment d'inquiétante étrangeté (traduction assez insatisfaisante du terme freudien ou de son équivalent anglais, *uncanny*) qui est inextricablement lié au malaise masculin de la fin des années soixante-dix.

Robert Stam, dans *Literature and Film* voit l'adaptation d'un texte écrit à l'écran comme un acte dialogique, dans le sens bakhtinien du terme :

Just as the literary utterance creates the state of affairs to which it refers — rather than merely imitating some pre-existing state of affairs — so the filmic adaptation might be said to create a new audiovisual-verbal state of affairs, rather than merely imitating the old state of affairs as represented by the source novel⁵⁵².

⁵⁵¹ Ciment (2003), p. 192.

⁵⁵² Stam (2005), p.11.

Ainsi, tout ce qui fait partie de la pré-production, du tournage, du montage et de la distribution d'un film contribue effectivement à créer une nouvelle donne socioculturelle. Dans le cas des six films examinés dans la présente étude, nous pouvons constater l'évocation récurrente d'un certain nombre d'éléments liés au malaise masculin américain entre 1969 et 1980.

A sa manière, la production de chaque film étudié dans ce chapitre contribue non seulement à refléter mais à créer l'atmosphère de malaise qui règne au cœur de la communauté blanche masculine hétérosexuelle. Le brouillage des codes filmiques en tous genres met en lumière la fragilité des codes genrés qui dictent un comportement masculin en contradiction avec un contexte socioculturel en pleine évolution. Ni héros ni antihéros, les protagonistes choisis ont en commun un certain manque de repères. Le cowboy, l'explorateur, le prédicateur, le soldat, le père : chacun de ces symboles américains s'avère vulnérable, et la quête des personnages est vouée à l'échec. Joe Buck et Ratso Rizzo arriveront à leur destination, Ed, Bobby et Lewis arriveront à "faire" la Cahulawassee avant qu'elle soit oblitérée, Willard accomplira sa mission ; mais chaque fois les codes masculins qui semblaient les motiver sont remis en cause.

Comme nous l'avons vu, cette vulnérabilité conduit à l'exploration d'une source de malaise masculin essentielle, celle de l'échec. La peur de ne pas paraître à la hauteur au regard des autres hommes revient sans cesse dans les décisions prises lors des différentes étapes de la production. Cette peur exige parfois des comportements physiquement dangereux : nous pensons par exemple aux cascades non assurées de *Deliverance* ou aux conséquences médicales du tournage d'*Apocalypse Now* (crise cardiaque de Martin Sheen, convulsions de Francis Ford Coppola).

Finalement, nous pouvons noter à travers ces six films l'expression croissante d'un *backlash* anti-féministe, plus marquée dans des films qui se concentrent sur le conflit entre hommes et femmes, tels *One Flew Over The Cuckoo's Nest* et *The Shining*. On peut toutefois déceler dès 1969 un regard hostile, voire hystérique, envers les femmes, par exemple dans la caractérisation des clientes voraces dans *Midnight Cowboy*.

S'appuyant sur une culture télévisuelle de plus en plus omniprésente, et conscient des changements dans l'industrie filmique par rapport aux pratiques de distribution, de publicité et de classement, chacun des six cinéastes étudiés porte un regard à la fois critique et complice sur la masculinité américaine de l'époque. Dans notre prochain chapitre, nous verrons dans quelle mesure les réactions critiques des années soixante-dix enrichissent à leur tour notre appréhension du malaise masculin.

CHAPITRE V:
UN MALAISE D'ÉPOQUE : RÉCEPTION
ET MISE EN QUESTION DE L'IDENTITÉ MASCULINE

The rawness of these [1970s] films expresses the zeitgeist of a period of ambivalence and disturbance. Films such as *The Shining*, *Alien*, and *The Brood* (1979) exemplify what Paul calls "the most powerful expressions of a period that was itself defined by fissures and disruptions"⁵⁵³.

— Rebecca Bell-Mettereau

Comme nous avons pu le constater dans notre chapitre précédent, la période 1969-1980 fut marquée par une série de changements radicaux dans l'industrie du cinéma, notamment en ce qui concerne le classement (*MPAA Ratings System*), la distribution ("*Paramount*" *Laws*, naissance des multiplexes, *saturation booking*) et le marketing (produits dérivés, campagnes publicitaires ciblées). Plutôt que de produire et de censurer des films afin de les rendre acceptables pour le public en général, le nouveau système de classement, et la mise à disposition des salles de distribution à un plus grand nombre de producteurs indépendants, ouvrirent la voie à des films plus spécialisés, conçus pour un public plus ciblé. Ayant exploré dans notre chapitre précédent les liens entre un certain malaise masculin, lié aux changements sociaux dans les années soixante-dix, et la production des films de notre corpus, nous nous concentrerons ici sur l'impact réceptionnel de ces films à leur sortie : comment furent-ils reçus et quels éléments ont influencé leur réception ? Certains thèmes, comme la quête de sens et celle de la sexualité traversent la décennie. D'autres thèmes — comme le *backlash* antiféministe et la misogynie — semblent s'intensifier avec le temps.

Nous avons choisi d'analyser les réactions diverses du public par le biais d'un certain nombre d'articles de la presse écrite. Sans négliger les grandes "voix"

⁵⁵³ Voir Rebecca Bell-Mettereau, "Searching for Blobby Fissures: Slime, Sexuality, and the Grotesque." Dans Murray Pomerance, Ed., *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. New York : SUNY Press, 2004, p. 296. Voir aussi William Paul, *Laughing Screaming*. New York : Columbia University Press, 1994, p.430.

de l'époque⁵⁵⁴ ou la presse spécialisée⁵⁵⁵, nous avons cherché à inclure des articles tirés de la presse régionale afin de nous faire une idée plus globale des réactions du public aux films de notre corpus. Dans certains cas, la sortie d'un film a provoqué des actions ciblées de la part des spectateurs ; nous les avons inclus ici comme témoignages de la violence des réactions que certains films ont pu provoquer. A travers ces différents outils, nous serons en mesure de mieux appréhender la réception ambivalente dont les films du corpus ont fait l'objet.

A. "Not for General Audiences" : réactions critiques et controverses

Si le nouveau système de classement établi par le MPAA en 1966 met fin à l'idée d'un public unique en faveur de la notion de publics plus spécialisés, pour beaucoup de spectateurs américains persiste une certaine idée de ce que l'on peut — ou ne peut pas — voir à l'écran. Une lettre à *Dear Abby*⁵⁵⁶ publiée dans le quotidien floridien *The Miami News* en 1968 nous paraît significative à cet égard :

Dear Abby: a while back someone wrote to you complaining because motion pictures were getting dirtier and dirtier. And you replied, "Now that Jack Valenti is president of the Motion Picture Association we can all sleep a little better." I don't know about you, but I haven't been sleeping any better since Mr. Valenti took over. Could Mr. Valenti be the one who is sleeping? So far I haven't seen any improvement. If anything I think movies are dirtier than ever. Why doesn't your Mr. Valenti do something?⁵⁵⁷

Derrière la question posée à Dear Abby se profile celle de la représentation de la société américaine au cinéma : une grande partie du public américain refuse de

⁵⁵⁴ Il s'agit surtout de Vincent Canby du *New York Times*, Pauline Kael et David Denby, du *New Yorker*, Charles Champlin, du *Los Angeles Times*, et Roger Ebert, du *Chicago Tribune*.

⁵⁵⁵ Ici nous faisons surtout référence au "trade journal" *Variety*.

⁵⁵⁶ Sous le pseudonym Abigail Van Buren, Pauline Esther Phillips chroniqueuse dans de nombreux journaux américains, a tenu une rubrique de conseils, "Dear Abby" à partir de 1956. Sa sœur jumelle, Esther Pauline Lederer, mieux connue sous le nom de Ann Landers, a tenu une rubrique similaire, "Ask Ann Landers". Voir Andrew R. Heinze, *Jews and the American Soul: Human Nature in the Twentieth Century*. Princeton : Princeton University Press, 2004, p. 303.

⁵⁵⁷ Voir "Dear Abby", *The Miami News*, April 1, 1968. p. 2-B.

s'identifier à l'image reflétée dans certains films contemporains. Les controverses tournent autour de trois grands thèmes : la sexualité, les relations hommes-femmes, et la notion de héros. Dans chaque cas, la mise en question de l'hégémonie masculine provoque des réactions ambivalentes, souvent négatives. Parfois ces réactions sont le fait des journalistes ; dans les cas les plus polémiques, les réactions, souvent extrêmes, sont celles du public .

1. "You callin' John Wayne a fag?"⁵⁵⁸ : sexualité, malaise, et indicible

En juin 1970, un père de famille de Brownwood, Texas, porte plainte contre les gérants du Bluff View Drive-In Theatre. Pensant qu'il s'agissait d'un western traditionnel, le plaignant avait emmené sa famille voir *Midnight Cowboy*. Autrement dit, ce "citoyen indigné" ("*indignant citizen*") s'attendait à voir à l'écran John Wayne dans les prairies ; au lieu de cela il a vu Joe Buck à Times Square. Dans sa plaidoirie, le procureur exprime l'opinion qu'une scène obscène, même si elle est basée sur des faits réels ("*real life*"), ne perd rien de son obscénité lorsqu'on la place dans le contexte d'un film, et ce malgré le nombre de prix remportés par celui-ci⁵⁵⁹. Pour le plaignant, le malaise provoqué par les images à l'écran fut si fort qu'il s'est tourné vers le système judiciaire. A ses yeux, il était nécessaire de rétablir l'ordre hégémonique, dit "normal".

a. Midnight Cowboy, homosexualité et malaise

Cette réaction doit être considérée dans le contexte du malaise masculin. Ce sont les liens homosociaux ambigus entre Ratso Rizzo et Joe Buck — et surtout les rencontres spécifiquement homosexuelles de ce dernier — qui dérangent les spectateurs de l'époque. Bien avant *Midnight Cowboy*, les scènes de nudité et de sexe étaient loin d'être rares au cinéma⁵⁶⁰ : en 1969, James Bond était à sa cinquième apparition sur le grand écran, entouré d'une série d'héroïnes (Honey

⁵⁵⁸ Réplique célèbre de Joe Buck dans *Midnight Cowboy* quand Ratso Rizzo lui dit que ceux qui s'habillent en cowboy sont des "faggots", déjà cité dans notre première partie.

⁵⁵⁹ Voir *The Victoria Advocate* (Victoria, TX). July 3, 1970. p.4H.

⁵⁶⁰ A titre indicatif, citons *The Pawnbroker* (Lumet 1965), *The Graduate* (Nichols, 1967), *Valley of the Dolls* (Robson, 1967), et *Barbarella* (Vadim, 1968). Dans ces films, il s'agit surtout de nudité féminine et de relations hétérosexuelles.

Rider, Pussy Galore) qui servaient à valider sa virilité hétérosexuelle inébranlable. Certains spectateurs ont trouvé *Midnight Cowboy* choquant non pas en raison des scènes de nudité qu'il comprend, mais parce qu'il s'agit d'une représentation grotesque (et sexuellement ambiguë) de l'image traditionnelle du cowboy. Comme le procureur texan de Brownwood, ils estimaient que la qualité du film ne justifie ni l'atteinte aux valeurs traditionnelles ni le malaise généré par celle-ci.

Dans un article daté du 28 octobre, 1969, Bill Copeland, critique au *Sarasota Journal* (Floride) résume en quelque sorte l'effet de films comme *Midnight Cowboy* sur le spectateur : "It's an all-but-faultless, masterly movie. But how long has it been since you came away from a movie feeling expanded rather than depressed and soiled?"⁵⁶¹. Classé "x", interdit de distribution dans certaines salles et condamné par l'église catholique⁵⁶², *Midnight Cowboy* déclenche des réactions critiques diamétralement opposées⁵⁶³. Dans les réactions négatives, la notion de la souillure revient sans cesse : le *New York Times* décrit Ratso Rizzo, interprété par Dustin Hoffman, comme quelque chose de grotesque, à la fois comique et répugnant : "short, gimpy and verminous [. . .], something found under an old door in a vacant lot [who] talks with a voice that might have been created by Mel Blanc for a despondent Bugs Bunny"⁵⁶⁴. Judith Crist, (*New York Magazine*) déplore une dimension sordide qui empêche le spectateur de comprendre les protagonistes et de s'identifier avec eux :

It is the world of hustlers, from the call-girl level to the Times Square trick, that the British director explores with the same cold clear eye he brought to the chic-success set in *Darling*. But here his style is more ornate, with a cinematic seizure of the rhythms of the lower depths of a canyoned city that is devastating, with no trick left unturned or social obscenity left unexplored. [. . .] Schlesinger simply tells a sordid story about sordid people; its ultimate sadness brings tears to the eye but no pain to the heart⁵⁶⁵.

⁵⁶¹ Bill Copeland, *Sarasota Journal* (FL) October 28, 1969 p.B7 Nos italiques.

⁵⁶² Voir Edward McNulty, *Faith and Film*. Westminster : John Knox Press, 2007, p.16.

⁵⁶³ *Midnight Cowboy* reçoit des critiques favorables dans *The New York Times* et *The Los Angeles Times*, mais il est fustigé par plusieurs critiques réputés comme Pauline Kael, Roger Ebert et Richard Schickel. Voir à ce propos l'article de Patrick Goldstein du *Los Angeles Times* : (<http://articles.latimes.com/2005/feb/27/entertainment/ca-cowboy27/4>) Consulté le 24/02/2012.

⁵⁶⁴ Vincent Canby, "Midnight Cowboy." *The New York Times*. May 26, 1969. p. 54.

⁵⁶⁵ Judith Crist, "Mourning at Midnight." *New York Magazine*. June 2, 1969. p. 48.

Il est intéressant de noter que, si les mots "*sordid*" et "*obscene*" apparaissent dans les critiques contemporaines, l'homosexualité évoquée dans le film, élément qui lui vaut le classement "x" par le MPAA, est curieusement passée sous silence. La référence voilée de Bob Hope lors de la cérémonie des Academy Awards à ce propos est assez révélatrice dans sa pratique de la prétérition : "We don't have to emulate the weirdos in 'Midnight Cowboy', but it does help to see where they went wrong"⁵⁶⁶. Que Ratso et Joe aient dévié du chemin normatif du bonheur dû à tout homme blanc semble évident, mais comment ? La remarque de Hope souligne la nature inexprimable du malaise masculin que suscite le film. Ce qui est clair, par contre, c'est qu'au moment de sa sortie *Midnight Cowboy* a provoqué une réaction de rejet et de dégoût de la part de certains citoyens. Comme nous allons le voir, une telle réaction n'est pas limitée aux films qui ont pris pour cadre la jungle urbaine.

b. *Deliverance* et les réactions locales

On constate une réaction semblable à l'égard de *Deliverance*, mais dans ce cas il s'agit surtout (mais pas seulement) d'une réaction bien localisée. Comme nous l'avons souligné dans notre analyse de la production du film, les habitants du Sud étaient particulièrement indignés par la façon dont ils furent représentés à l'écran. Plus que la représentation de personnes visiblement handicapées (le "banjo boy", la petite fille dans la cabane à Oree), les spectateurs originaires de Géorgie et de ses environs ont mal supporté que leur région soit associée à une scène de viol masculin. Ed Ramey, résident de Rabun County (Géorgie) précise ce sentiment : "I think it ought to be a violation of the law to show pictures like that in the act. Them people stripped off down yonder on the river..."⁵⁶⁷. Comme les critiques de *Midnight Cowboy*, Ramey n'arrive pas à mettre en mots ce qui le dérange (une scène de viol masculin). Ce sentiment est reflété dans les commentaires de deux autres habitants de la région : "I liked the scenery. But the

⁵⁶⁶ Andrew Sarris, "Oscar Goes to College: Films in Focus." *The Village Voice*, April 16, 1970. Vol. XV, N° 16. Voir http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2010/09/bob_hope_john_w.php Consulté le 06/03/2012.

⁵⁶⁷ Dans Barbara Taylor Woodall, *It's Not My Mountain Any More*. Western North Carolina : Catch the Spirit of Appalachia, Inc., 2011, p. 118.

story... [. . .]"I still can't watch it all the way through"⁵⁶⁸. Dans son livre, *It's Not My Mountain Any More*, Barbara Taylor Woodall nomme spécifiquement cette scène comme l'une des plus toxiques dans l'histoire de la *hixploitation*⁵⁶⁹ pour le dommage qu'elle inflige à la réputation de la région⁵⁷⁰.

Cette évocation du malaise créé par la scène de viol dans *Deliverance* n'est pas limitée aux habitants du Sud. Comme le fait remarquer Ed Madden, l'expression "squeal like a pig", tirée de cette scène, fait partie du lexique homophobe⁵⁷¹. Selon Earl Jackson, dans le contexte de la vague anti-gay qui en était à ses débuts en 1972, cette scène pouvait être vue comme un acte qui "souillait" la masculinité, une "trahison" du discours hétéronormatif dominant⁵⁷². Il est intéressant de noter qu'en dehors du Sud, c'est souvent la victime de cette scène (et, par extension, l'acteur Ned Beatty, qui l'interprète) qui est visée par les réactions négatives : sa pénétrabilité le sépare des autres hommes, ceux qui semblent arriver à se plier aux codes masculins. Comme le fait remarquer Sharon Bird, ce qui ne soutient pas le modèle hégémonique est rejeté hors du groupe⁵⁷³.

Un des exemples les plus extrêmes de ce rejet s'est produit à l'autre bout du pays, dans le Dakota du Nord. Après la sortie du film, le conseil d'établissement de Drake School a décidé de brûler soixante exemplaires du roman de James Dickey, justifiant son action par le "langage obscène" employé dans le livre. Le roman est qualifié d'ordurier ("*filth*") par un parent d'élève, qui, dans sa condamnation, vise particulièrement (mais elliptiquement) la scène de viol : "If you read this book you know it can be taken only one way," [. . .] "A man with any gift would not write such filth"⁵⁷⁴. L'interdiction du film aux personnes de moins de dix-huit ans, imposée par le MPAA, n'a pas suffi aux membres du conseil d'établissement : ils ont

⁵⁶⁸ Bethea, p. 122

⁵⁶⁹ Dérivé du "blaxploitation", le terme *hixploitation* — de "hick" (un plouc) et "exploitation" — fait référence à un sous-genre de films situés dans le Sud, surtout entre 1960 et 1980. Voir Scott Von Doviak, *Hick Flicks: The Rise and Fall of Redneck Cinema*. New York : McFarland, 2005, p. 182.

⁵⁷⁰ Woodall, p. 122

⁵⁷¹ Madden, p. 195, déjà cité dans le chapitre précédent.

⁵⁷² "[The rape scene is] an act that "defiles" masculinity — a "negating affirmation" that "betrays" the dominant discourse of heteronormativity". Jackson (1995), p. 139. Cité dans Madden, p. 196.

⁵⁷³ Bird, p. 120.

⁵⁷⁴ "Best-Selling Book Burned at School." *Ocala Star-Banner*, November 13, 1973. p. 4B.

également interdit l'accès au texte adapté, tellement ils étaient troublés par la représentation de la masculinité qui s'y trouve.

Ces réactions très fortes à des films comme *Midnight Cowboy* et *Deliverance*, films qui mettent en question les relations entre hommes, reflètent l'ambivalence avec laquelle la population américaine s'adaptait aux changements des structures sociales dans les années soixante-dix. Que les films se passent dans des environnements urbains ou ruraux, du Nord ou du Sud, de nouvelles façons de représenter les relations homosociales à l'écran ont provoqué des réactions très vives tout au long de cette période. Comme nous allons le voir, les relations hommes-femmes sont tout aussi perturbées.

2. De "cunt"⁵⁷⁵ à "sperm bank"⁵⁷⁶ : malaise masculin et *backlash* antiféministe

Si des *buddy films* datant du début des années soixante-dix comme *Midnight Cowboy* et *Deliverance* semblent troubler le spectateur contemporain par la façon dont ils s'écartent des normes hégémoniques masculines, d'autres films des années soixante-dix reflètent un certain *backlash* antiféministe, déjà cité dans le chapitre précédent⁵⁷⁷. Lié à la fois aux changements radicaux par rapport au statut des femmes et au déclin de la seconde vague féministe⁵⁷⁸, ce *backlash* paraît évident dans les réactions ambivalentes (et souvent négatives) de la part de certains spectateurs face aux personnages féminins présents à l'écran.

⁵⁷⁵ Remarque de Randle P McMurphy (Jack Nicholson) à Dr. Spivey à propos de Big Nurse dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975) : "She's somethin' of a cunt, ain't she, Doc?"

⁵⁷⁶ Remarque de Jack Torrance (Jack Nicholson) à Lloyd, le barman fantôme, à propos de sa femme, Wendy dans *The Shining* (Kubrick, 1980) : "Just a little problem with the old sperm bank upstairs".

⁵⁷⁷ Bien évidemment, il existe des croisements entre ces thèmes. Par exemple, dans *Midnight Cowboy* la représentation de la femme en tant que prédatrice vorace est liée à une vision misogyne de la société contemporaine ; en dehors de la misogynie présente dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, il existe aussi une certaine ambivalence vis-à-vis l'intensité des relations homosociales dans le film.

⁵⁷⁸ 1975 marque le début du déclin de la deuxième vague féministe aux Etats-Unis, après plus d'une décennie d'avancées historiques. Patricia Bradley remarque : "Although feminist reform activities would continue throughout the decade, by 1975 the second wave was drawing to a close. Activists could claim many achievements in a few years' time, but the Nixon administration marked the debut of a conservative era". Voir Patricia Bradley, *Mass Media and the Shaping of American Feminism, 1963-1975*. Jackson : University Press of Mississippi, 2004, p. 284.

a. Individualisme et autorité féminine dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*

De ce point de vue, les réactions critiques à la sortie de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975) sont révélatrices. Le film est plutôt favorablement reçu : en deuxième position au box office pour 1975⁵⁷⁹, il obtient cinq Oscars, dont celui du meilleur film, celui du meilleur acteur et celui de la meilleure actrice. Dans son discours aux Academy Awards, Louise Fletcher remarque "Well it looks like you all hated me so much that you've given me this award for it"⁵⁸⁰.

Effectivement, le niveau de haine inspiré par son personnage, Nurse Ratched, exprime une certaine hystérie masculine liée à des attitudes ambivalentes vis-à-vis du mouvement féministe et de l'évolution du rôle de la femme dans la société américaine. Par exemple, Edward Blank, dans *The Pittsburgh Post-Gazette* daté du 17 décembre 1975, décrit le film comme une lutte masculine contre l'influence malsaine d'une force féminine corrompue et démente :

[Evil] is most sinister when masquerading as good: vile deeds shrewdly perpetrated by righteous persons who are absolutely convinced their own ideals are most correct, and that their vision of how things "ought to be" must be implemented — whatever the expense to others. "One Flew Over the Cuckoo's Nest" [. . .] is about the struggle of such evilness against a great thrust of individuality. [. . .]What the aggressive, rowdy, high-spirited McMurphy fails to see in time is that he's fleeing to the cobweb of a spider lady named Nurse Ratched (Louise Fletcher), who coolly, dementedly uses her authority to lull subordinates and patients (including the sane, rebellious McMurphy) into submissiveness. SHE WILL DESTROY others before she will compromise her own objectives. Being amoral and paranoid about power, as well as sane to the untrained eye, she is the most dangerous kind of individual — one who cannot bear and will not tolerate individuality in others. Ratched is relentless in both subtle and overt attempts to corrupt the human spirit⁵⁸¹.

L'article de Blank devient presque comique dans sa misogynie paranoïaque. Nurse Ratched est décrite dans des termes moralisateurs et anxiogènes (*Evil, vile, spider, demented, amoral, paranoid, corrupt*) tandis que les termes utilisés pour décrire McMurphy débordent d'approbation masculiniste (*a great thrust of individuality*,

⁵⁷⁹ Avec 60 millions de dollars en recettes, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* est le deuxième film le plus rentable au *box office* pour l'année 1975, après *Jaws* de Steven Spielberg (129,5 millions de dollars en recettes). Voir Cook (2000), p. 500.

⁵⁸⁰ Voir <http://www.youtube.com/watch?v=pGI5U7nNlkY> Consulté le 21/03/2012.

⁵⁸¹ Edward L. Blank, "Cuckoo's Nest Fine Look at Power Struggle Over Individuality." *The Pittsburgh Post-Gazette*, December 17, 1975, p. 63.

aggressive, rowdy, high-spirited). L'émotion qui ressort le plus de cette critique est celle de la peur : Blank évoque une société anti-patriarcale où le mal est encore plus dangereux car il se dissimule sous des apparences saines et bienfaitantes.

Faisant un lien entre le cinéma des années soixante-dix et les photographies de Diane Arbus, M.C. Kolbenschlag, dans son article déjà cité dans notre première partie, "The Female Grotesque: Gargoyles in the Cathedrals of Cinema", voit la prolifération au cinéma de personnages féminins grotesques telles Nurse Ratched comme une manifestation d'hystérie masculine :

Arbus's grotesque images are predominantly female — either in terms of the photographic subject or its significance. Likewise, the films of the seventies have been populated with the "grotesque" female: prostitutes, neurotic spinsters, schizos, nymphos, alcoholics, flakos and other crazies. The best roles for a woman in this generation of films have been ones in which she is portrayed as eccentric or "sick," "under the influence," or even "possessed."

The real obsession of contemporary filmmakers, however, is not women — it is men. [. . .] From this perspective the grotesque is an expression of fear of life and of reality, rather than fear of death, annihilation, or mutilation. It is precisely this quality of the experience of the grotesque which links it to the phenomenon of misogyny. [. . .]

The proliferation of female grotesques in the contemporary film is a kind of resurgence of female energy — but for the most part they represent a male projection of that emergence. [. . .] It is as though men, confronted with an irreversible change in the status and social function of women, are rendered incapable of empathy for them in their new roles and can only deal with the new image by rendering it in grotesque forms. Thus the grotesque distortion is a function of threatened social change⁵⁸².

Kolbenschlag met l'accent ici sur les réactions masculines face à l'image changeante de la femme : la résurgence du grotesque serait donc intimement liée au malaise masculin engendré par ce "changement irréversible du statut et de la fonction sociale des femmes". Kolbenschlag prend soin de noter que cette "résurgence d'énergie féminine" ne se limite pas au domaine du film d'horreur et cite, entre autres, des films aussi divers que *Looking for Mr. Goodbar* (R. Brooks, 1977), *3 Women* (Altman, 1977), *Network* (Lumet, 1976), et *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975).

⁵⁸² M.C. Kolbenschlag, "The Female Grotesque: Gargoyles in the Cathedrals of Cinema." *Journal of Popular Film*, Vol. 6, N° 4, 1978, p.328, 335.

Le renversement des normes patriarcales dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* a provoqué une réaction très forte de la part des spectateurs, ce que Kolbenschlag appelle une "catharsis misogynne"⁵⁸³. David Denby, dans sa critique de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*New York Times*), fait remarquer que derrière l'énergie homosociale, si présente dans le film, persistent des thèmes sous-jacents qui sont liés à l'identité masculine. Notamment, Denby déplore la façon dont le film lie la notion de liberté individuelle et homosociale à une célébration de la misogynie :

The theater comes alive with communal memories of playing tricks on the teacher and horsing around after lights out, the awesome mysteries of conspiratorial friendship, loyalty, and hero worship. Yet there are elements in the movie's appeal that are rather squalid; it doesn't always say the benign things it thinks it's saying.

[. . .] More than anything else, "Cuckoo's Nest" expresses the fear of being under a woman's power, particularly a mother's power; perhaps only in America, with our tradition of macho-paranoid literature, could such a restricted, bizarrely misogynist fantasy be taken seriously as a statement about freedom and repression⁵⁸⁴.

Liant le film à une tradition littéraire masculiniste qu'il qualifie de typiquement américaine, Denby fait référence ici non seulement aux aspects misogynes du film mais aussi à sa réception par le public. Effectivement, beaucoup de spectateurs contemporains voyaient la victoire de McMurphy sur Big Nurse comme un triomphe de la masculinité sur la répression féminine : dans de nombreuses salles, la scène où McMurphy essaie d'étrangler Nurse Ratched fut accueillie par des cris de joie et des applaudissements⁵⁸⁵.

Denby n'est pas le seul critique à voir dans de telles réactions un commentaire sur la société contemporaine. Dans un article (*Wall Street Journal*) intitulé "An Analogy for a Disordered World", Joy Gould Boyum suggère que les réactions contradictoires au film de Forman sont liées à l'ambivalence éprouvée

⁵⁸³ "The bitch goddesses of *One Flew Over the Cuckoo's Nest* and *Network* [. . .] are perfect objects for misogynist catharsis. Audiences cheer when get their comeuppance, when they are threatened with violence or failure". Kolbenschlag, p. 334.

⁵⁸⁴ David Denby, "Cuckoo's Nest is Just an Adolescent Fantasy." *The New York Times*, December 21, 1975, section 2, p. 17.

⁵⁸⁵ Denby termine sa critique ainsi : "I'm not sure that that's the kind of audience reaction a director should be proud of. Maybe it would be better if some of those buried adolescent feelings were allowed to rest after all". *Idem*.

par chacun par rapport à ce mélange d'individualisme et de misogynie⁵⁸⁶. Comme Denby, Boyum souligne l'aspect typiquement américain de certains éléments du film, notamment le lien homosocial entre McMurphy et Chief Bromden :

[They] are, of course, updated versions of the lone white man and the noble red man buddies of yesteryear, inevitably standing outside and against the civilizing world of women. It's an old American story — and one which, however disturbing many of its implications, still somehow strikes a representative chord in the American sensibility⁵⁸⁷.

Peut-être l'implication la plus déroutante qui découle de ce film est-elle la possibilité que le lien profond qui existe entre McMurphy et Chief Bromden n'existerait pas si l'ordre patriarcal n'avait pas été mis en question. Dans un article pour *The Hudson Review*, Stephen Farber ne dit pas autre chose : "The slippery thing about *Cuckoo's Nest* is that the profound and admirable values that it champions are inseparable from the insidious sexual prejudices that it perpetuates. Maybe once we are away from the spell of Forman's impressive, electrifying film, we can detach ourselves in order to question the underpinnings of this dubious American fable"⁵⁸⁸.

Finalement, c'est surtout la réaction enthousiaste de la foule à la défaite de Nurse Ratched (et au rétablissement de l'ordre patriarcal) qui provoque un sentiment de malaise chez certains critiques. Paradoxalement, cette ambivalence critique découle de l'unanimité des réponses négatives par rapport au personnage féminin du film. La réception spectatorielle d'un autre film avec Jack Nicholson, *The Shining*, a été encore plus ambivalente.

⁵⁸⁶ "One Flew Over the Cuckoo's Nest is an extraordinarily powerful film which is also bound to set off powerfully contrasting reactions. And not only in the usual sense of some viewers hating the movie and others loving it, but also in the more unusual sense of inspiring conflicting reactions within the individual viewer himself. For this is a film one can love and hate at the same time. [. . .] Dramatizing its central conflict in the terms that it does — making women its tyrants, men its victims — the film, like the novel before it, expresses a fundamental antifeminism. [. . .] But there is more to "One Flew Over the Cuckoo's Nest" than its chauvinist vision of female dominance and its simplistic view of institutional repression. For at the same time as McMurphy embodies virile masculinity fighting against emasculating female control, just as he represents a natural individualism in rebellion against mechanized conformity, so too does McMurphy bring courage, hope, and a sense both of community and responsibility to the despondent, submissive, and totally isolated men around him". Joy Gould Boyum, "An Analogy for a Disordered World." *The Wall Street Journal*, November 25, 1975.

⁵⁸⁷ *Idem*.

⁵⁸⁸ Stephen Farber, "Americana, Sweet and Sour". *The Hudson Review*, Vol. 29, N°1 (Spring, 1976). p. 102.

b. Misogynie et pression patriarcale : *The Shining*

S'il existe des parallèles entre la misogynie présente dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975) et celle de *The Shining* (Kubrick, 1980), les deux films n'ont pas reçu le même accueil au box-office. Dans un climat de plus en plus marqué par le désir d'un cinéma d'évasion conservateur, *The Shining* ne correspond pas aux attentes des spectateurs. Les premiers résultats au box-office sont décevants⁵⁸⁹ et la réception critique est globalement tiède, voire négative. Non seulement *The Shining* ne reçoit aucune nomination aux Academy Awards ou au Golden Globes⁵⁹⁰, mais Stanley Kubrick et Shelley Duvall sont nommés respectivement dans les catégories "plus mauvais réalisateur" et "plus mauvaise actrice" du premier *Golden Raspberry Awards*, mieux connu sous le nom de "Razzies"⁵⁹¹. Au cœur du désamour critique pour *The Shining* est le fait que l'adaptation de Kubrick ne respecte ni le déroulement du roman de King, ni les codes qui gouvernent le gothique et/ou le cinéma d'horreur. Pauline Kael exprime ce sentiment comme suit : "We go to see "The Shining" hoping for nasty scare effects and for an appeal to our giddiest nighttime fears — vaporous figures, shadowy places. What we get doesn't tease the imagination. Visually, the movie often feels like a cheat"⁵⁹². *Time* magazine applaudit au contraire l'audace de Kubrick et voit dans sa façon de détourner les codes de l'horreur un commentaire sur la société contemporaine et sur sa fascination pour les créatures

⁵⁸⁹ Au cours de son premier weekend (du 23 au 26 mai 1980), *The Shining* ne récolte que 622337 dollars, alors que pour la même période (du 21 au 24 mai 1980) *The Empire Strikes Back* de George Lucas génère 4910483 dollars. Au cours des semaines suivantes, *The Shining* aura plus de succès : le film finira l'année ayant généré 44017374 dollars. Voir <http://boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=1980&p=.htm> Consulté le 23/03/2012.

⁵⁹⁰ *The Shining* est le seul film de Kubrick depuis *Paths of Glory* à ne pas avoir reçu de nominations aux Academy Awards et/ou Golden Globes.

⁵⁹¹ Fondé en 1981 par John Wilson, écrivain et publiciste, les *Golden Raspberry Awards* cherchent à identifier et "récompenser" chaque année tout ce qu'il y a du plus mauvais au cinéma. Traditionnellement, la cérémonie a lieu la veille des Academy Awards. Un "raspberry" ou "Bronx cheer" est un bruit de dérision (fait avec la bouche) qui ressemble à un bruit de flatulence. Voir Keith Booker, Ed., *Historical Dictionary of American Cinema*. New York : Scarecrow Press, 2011, p. 297.

⁵⁹² Pauline Kael, "Devolution." *The New Yorker*, 9 June 1980, p. 130.

surnaturelles⁵⁹³, mais les fans de Stephen King sont unanimes dans leur condamnation du film.

On peut constater une réaction plus franchement négative par rapport à la façon dont les relations entre Jack et Wendy Torrance sont représentées par Jack Nicholson et Shelley Duvall. *Variety* fustige les deux acteurs : "The crazier Nicholson gets, the more idiotic he looks. Shelley Duvall transforms the warm, sympathetic wife of the book into a simpering, semi-hysterical moron"⁵⁹⁴. Terry Hazlitt, du *Washington Observer-Reporter*, trouve les personnages comiques malgré eux, et ce grâce à une erreur de casting : "The biggest mistake, though, was in molding the characters of Nicholson and costar Shelley Duvall. Nicholson isn't the least bit frightening, and Duvall's wife character is so wimpy anyone would want to have her wiped out"⁵⁹⁵. Jim Moorhead, du *St. Petersburg Independent*, appelle le personnage de Jack Nicholson "an unlikeable man of sudden, unexplained violence" et celui de Duvall "a simpering ninny"⁵⁹⁶. En d'autres termes, Jack Nicholson exagère trop la folie meurtrière de son personnage, et Shelley Duvall fait de Wendy une victime tellement faible et agaçante qu'elle est pour son mari une sorte d'invitation à la violence

Il est intéressant de noter qu'une telle représentation des tensions entre hommes et femmes provoque des réactions si négatives, étant donné qu'elle survient à un moment important dans l'histoire du mouvement féministe aux Etats-Unis, entre la fin de la deuxième vague féministe et la naissance du mouvement conservateur. Les spectateurs de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* semblaient partager le sentiment de *backlash* antiféministe si présent dans le film de Forman, et le public de *The Shining* paraît déstabilisé par l'image de la famille qui s'y trouve et la rejette en bloc.

Pauline Kael replace l'interprétation de Nicholson et de Duvall dans un contexte révélateur : "The Shining" seems to be about the quest for immortality — the immortality of evil. Men are psychic murderers: they want to be free and creative, and can only take out their frustrations on their terrified wives and

⁵⁹³ Richard Schickel, "Cinema: Red Herrings and Refusals." *Time*, June 2, 1980.

⁵⁹⁴ *Variety*, December 31, 1979. Voir <http://variety.com/1979/film/reviews/the-shining-1200424592/> Consulté le 21/04/2010.

⁵⁹⁵ Terry Hazlitt, *The Observer-Reporter* (Washington, PA), July 8, 1980. p. B5.

⁵⁹⁶ Jim Moorhead, *St. Petersburg Independent*, June 14, 1980. p. 3B.

children"⁵⁹⁷. Comme le fait Nurse Ratched avec ses patients, Wendy freine la liberté individualiste de son mari. Mais il ne s'agit pas ici d'une figure féminine autoritaire qui renverse l'ordre patriarcal : au contraire. Jack est campé dans son rôle de chef de famille, celui qui doit trouver un travail salarié afin de subvenir aux besoins de sa femme et de son fils. Jack n'est pas libre de poursuivre son rêve de devenir écrivain à cause du rôle patriarcal qu'il doit (et qu'il n'arrive pas à) remplir. Les démons du Overlook lui susurrent qu'il n'est pas à la hauteur, qu'il doit "corriger" son fils et sa femme, et que, sans cela, il ne sera jamais digne de prendre place parmi eux. Afin de réaliser sa quête, il doit remettre "the old sperm bank"⁵⁹⁸ à sa place.

En analysant les critiques de *The Shining*, un consensus étrange apparaît justement à propos de la "place" de Wendy, et c'est aussi l'une des différences les plus frappantes entre le roman de King et le film de Kubrick. Pour lui, seule une femme aussi fragile et hystérique que sa version de Wendy resterait avec un homme comme Jack. Cependant, la réaction de rejet par rapport au personnage interprété par Duvall révèle une hostilité vis-à-vis de cette interprétation, qui se traduit en termes cinglants, comme nous l'avons dit : "*simpering, semi-retarded hysteric*"⁵⁹⁹, "*simpering ninny*"⁶⁰⁰, et "*so wimpy anyone would want to have her wiped out*"⁶⁰¹. Autrement dit, le spectateur, comme Jack lui-même, semble voir en Wendy un fardeau, un piège dont il faut se libérer. Pauline Kael va jusqu'à suggérer que le spectateur partage l'hostilité de Jack envers sa femme :

He [Nicholson] has a way of making us feel that we're in on a joke — that we're reading the dirty, resentful thoughts behind his affable shark grins — and he gives the first hour of the film its buzz. [. . .] The character of Jack Torrance — a man in a rage about his own inadequacy, the sort of man who plays genius to his wife, tells her that she has wrecked his life, jeers at her, and makes her unsure of him, unsure of herself — fit Nicholson all too snugly⁶⁰².

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁹⁸ Comme nous l'avons noté au début de cette partie, c'est ainsi que Jack Torrance (Jack Nicholson) fait référence à sa femme dans une conversation avec Lloyd, le barman fantôme dans *The Shining* (Kubrick, 1980) : "Just a little problem with the old sperm bank upstairs, Lloyd".

⁵⁹⁹ *Idem.*

⁶⁰⁰ Moorhead, p. 3B

⁶⁰¹ Hazlitt, p. B5

⁶⁰² *Ibid.*, 132.

Nous examinerons plus tard l'incidence de la réputation de Jack Nicholson sur son interprétation de Jack Torrance, mais nous pouvons déjà remarquer à quel point le spectateur semble partager l'agacement provoqué par Wendy. L'hystérie passive de cette femme fait ressortir un sentiment d'échec, d'impuissance : le pire des cauchemars, selon Kimmel, pour des hommes en quête d'une hégémonie masculine de plus en plus instable⁶⁰³.

Les réactions du public font écho au sentiment d'impuissance masculine décrite par Susan Faludi dans un passage déjà cité :

If men are the masters of their fate, what do they do about the unspoken sense that they are being mastered, in the marketplace and at home, by forces that seem to be sweeping away the soil beneath their feet? If men are mythologized as the ones who *make things happen*, then how can they begin to analyze what is *happening to them*⁶⁰⁴?

Faludi souligne en fait l'une des différences majeures entre *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et *The Shining*, différence qui pourrait expliquer en partie les réactions opposées de la part des spectateurs. Dans le film de Forman, le protagoniste reste celui qui agit et qui rétablit l'ordre, même s'il le fait au prix de sa propre vie. Dans le cas du film de Kubrick — contrairement à ce qui se produit dans le livre de King — non seulement le protagoniste n'arrive pas à maîtriser les forces qui tentent de le contrôler, mais il échoue dans sa quête d'indépendance masculine.

A la fin des années soixante-dix, le public américain semble donc préoccupé par les thèmes de la quête et de l'échec, au cinéma comme dans la vie publique⁶⁰⁵. Ces thèmes continuent de provoquer des réactions critiques ambivalentes, comme nous pourrions l'observer dans la réception critique de *Wise Blood*, de John Huston et de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola.

⁶⁰³ Voir Kimmel (2006), p. 31.

⁶⁰⁴ Faludi, p. 13

⁶⁰⁵ Comme nous l'avons vu dans notre première partie, la politique étrangère de Jimmy Carter s'articule autour de la question de la perception de la puissance américaine, on pense notamment à l'échec des négociations et puis à la tentative ratée de sauvetage des otages en Iran.

3. Apocalypse mâle : Huston et Coppola face aux réactions critiques

Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, l'écart entre *Wise Blood* (Huston, 1979) et *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), tous deux présentés au 32^{ème} Festival de Cannes, est considérable⁶⁰⁶. Néanmoins, la réception critique du film de Huston et celle du film de Coppola ont eu en commun une certaine incompréhension de la part des spectateurs. La question du malaise masculin est moins évoquée dans la critique des deux films, au moins en ce qui concerne les personnages : elle s'est surtout penchée sur les deux réalisateurs. Si *Wise Blood* a bénéficié d'une certaine indulgence de la part des critiques, *Apocalypse Now* a dû faire face à une vague de dérision particulièrement féroce. Cette différence peut être expliquée en partie par la façon dont l'image publique des deux réalisateurs reflète les codes changeants de la masculinité contemporaine.

a. A good man is hard to find : Huston et *Wise Blood*

Ce qui caractérise le mieux la réaction du public à la sortie de *Wise Blood* est le petit nombre de spectateurs qui ont effectivement vu le film. Malgré des critiques perplexes mais pour la plupart élogieuses, *Wise Blood* fut un semi-échec au box-office⁶⁰⁷. Un tel résultat n'est pas surprenant pour un petit film indépendant, surtout lors d'une année marquée par la sortie de *blockbusters* comme *Alien*⁶⁰⁸, *Rocky II*⁶⁰⁹ et *Star Trek: The Motion Picture*⁶¹⁰. Le plus surprenant, par contre, c'est qu'à une époque où l'adaptation des œuvres littéraires se fait de plus en plus rare dans le cinéma américain⁶¹¹, la réaction critique soit si positive

⁶⁰⁶ Nous faisons référence ici à l'écart d'âge et d'expérience entre les deux réalisateurs, aux différences de budget (un million de dollars pour *Wise Blood* contre plus de 31 millions pour *Apocalypse Now*), de casting (aucune véritable "star" pour *Wise Blood*, De Niro, Brando et Martin Sheen pour *Apocalypse Now*), de lieux de tournage (Macon, Géorgie contre les Philippines) et de temps (dix années — dont plus d'un an de tournage — entre le début du projet et sa réalisation pour *Apocalypse Now*, moins d'un an — dont huit semaines de tournage — du début du projet jusqu'à sa réalisation pour *Wise Blood*).

⁶⁰⁷ Un an après sa sortie, le film a néanmoins pu totaliser un petit bénéfice grâce à l'extrême modestie de son budget initial.

⁶⁰⁸ *Alien* (Ridley Scott, 1979). Budget : \$11 millions. Recettes au box-office : \$80.931.801

⁶⁰⁹ *Rocky II* (Sylvester Stallone, 1979). Budget : \$7 millions. Recettes au box-office : \$85.182.160.

⁶¹⁰ *Star Trek: The Motion Picture* (Robert Wise, 1979). Budget : 39 millions de dollars. Recettes au box-office : 82258456 dollars.

⁶¹¹ Entre 1969 et 1979, seulement 188 films adaptés d'un roman sont sortis aux Etats-Unis, contre 569 entre 1958 et 1968. Voir <http://www.imdb.com/search/title?certificates=us%3Ar&countries=>

envers un film qui reste très attaché au texte adapté : plusieurs critiques notent à quel point Huston arrive à capter l'atmosphère du roman de O'Connor sans tomber dans les clichés des films de *hixploitation* ⁶¹².

C'est surtout la capacité de Huston à adapter le roman de O'Connor qui séduit la critique. Vu l'ampleur de la tâche, Huston bénéficie d'une attitude bienveillante vis-à-vis des aspects incompréhensibles du film. *Wise Blood* intéresse par le paradoxe que constitue un petit film à petit budget, une adaptation de surcroît, aux mains d'un réalisateur connu pour des projets plus vastes, tels *Moby Dick*, *The African Queen* et *The Bible*. Il est intéressant aussi de voir à quel point le film est vu comme quelque chose de typiquement *américain*, et ce malgré ses quelques passages sibyllins. Le public semble voir en *Wise Blood* une réflexion d'une instabilité à la fois traditionnelle et moderne : c'est ce côté intemporel et universel, déjà évoqué dans notre chapitre précédent, qui fait de *Wise Blood* un film à part.

Vincent Canby du *New York Times* décrit le processus d'adaptation de Huston dans *Wise Blood* comme une sorte de miracle, un film d'une incroyable jouvence, réalisé grâce aux efforts conjoints d'un réalisateur septuagénaire et d'une auteure (disparue) connue pour son implacable maîtrise de l'humour grotesque :

Wise Blood, based on Flannery O'Connor's 1952 novel about an inside-out religious fanatic of the rural South, is one of John Huston's most original, most stunning movies. It is so eccentric, so funny, so surprising, and so haunting that it is difficult to believe it is not the first film of some enfant terrible instead of the thirty-third feature by a man who is now in his seventies and whose career has had more highs and lows than a decade of weather maps. [...]

Like all fine fiction writers, Miss O'Connor created a self-contained world that was immediately recognizable although very bizarre. No matter how odd the characters and how grotesque the events, one believes in her world because, among other things, it is consistent within itself. This is one of the achievements of *Wise Blood*, which is lyrically mad and absolutely compelling even when we don't fully comprehend it. Shot in the South, the film presents

us&keywords=based-on-novel&production_status=released&release_date=1969,1979 Consulté le 22/11/2010.

⁶¹² Par exemple, Michael Tarantino évoque ainsi l'atmosphère du film : "John Huston's *Wise Blood*, adapted from Flannery O'Connor's first novel, is a brilliant mixture of painfully lucid and tantalizingly inexplicable elements. [...] Taken out of context, the sequence might seem like another Kafka-esque evocation of the American South, with paranoia as its leading element. Such is not the case in *Wise Blood*". Voir Michael Tarantino, "Wise Blood". *Film Quarterly*, Vol. 3, N° 4 (Summer 1980), p. 15.

us with familiar landscapes in which, however, all the people appear to be just slightly removed from the reality we know. [...]

Hazel's journey toward salvation is terrifying, tortured, and bloody; yet the end effect of the film is exhilarating, as it always is when you see something so well and seemingly so effortlessly realized. Mr. Huston is in top form⁶¹³.

Canby admire la façon dont Huston se fond dans le texte et arrive à incarner le monde o'connorien. De manière semblable, Roger Angell consacre une bonne partie de sa critique dans le *New Yorker* à une analyse de la façon dont le texte d'O'Connor hante le film. Pour lui, *Wise Blood* réussit parce que Huston est l'homme qu'il faut, celui qui est à la hauteur de la tâche et parvient à adapter un roman si particulier :

John Huston has made "Wise Blood" work, however, against all odds, because of his actors and because of his own flair for comedy, and because he seems to share Flannery O'Connor's unique feelings for the wild humor and the pain and heroism of home-fried Christian passion. [...] Huston's evident enjoyment in making the picture often does away with its hovering literary pretensions. (He has even thrown in a small inside movie joke: when Enoch delivers the little black mummy he has stolen, the figure is wrapped in layers and layers of newspaper and looks very much like the wrapped-up statuette that Walter Huston, as the dying sea captain, brought to Sam Spade's office in "The Maltese Falcon" — the first movie John Huston directed.) But, above all, "Wise Blood" is vintage Flannery O'Connor, and it never loses her rare, strange down-home flavor. It's like Nehi or Moxie: you may not like it, but it's *ours*⁶¹⁴.

Drôle, efficace, pas trop intellectuel, Huston arrive donc à adapter un texte connu pour son excentricité par sa maîtrise de l'art cinématographique. S'il reste des éléments étranges et incompréhensibles dans son adaptation, ceux-ci sont imputables au texte adapté.

En outre, la comparaison de *Wise Blood* avec les boissons américaines Moxie et Nehi semble signaler un certain refus du compromis, une unicité assumée que l'on pourrait associer à la fois à une certaine image de Huston en tant que figure solitaire, et à un individualisme américain marqué par la masculinité, même en période d'instabilité. Huston devient aux yeux d'Angell celui qui sait faire, qui peut, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, adapter l'inadaptable.

⁶¹³ Vincent Canby, "Wise Blood". *The New York Times*, September 29, 1979.

⁶¹⁴ Roger Angell, "Visions". *The New Yorker*, February 25th, 1980, p.114-115. "Moxie" est une boisson pétillante à base de gentiane qui vient du Maine. Son goût amer ne fait pas l'unanimité. "Nehi" est une autre boisson gazeuse, originaire de Géorgie, connue pour son goût très sucré.

Finalement, au regard des critiques des années soixante-dix, Huston devient justement une figure masculine mythique, version hollywoodienne du *self-made man* : dans *Wise Blood*, le véritable héros masculin, c'est Huston. Francis Ford Coppola, lui, ne sera pas crédité de la même maîtrise de son matériau.

b. Coppola et ses critiques

Il est difficile de parler de la réaction à la sortie d'*Apocalypse Now* du fait que différentes versions du film ont été montrées à des publics différents à plusieurs moments. Peu de temps avant de projeter le film à Cannes en tant que "travail en cours", Coppola avait organisé une série d'avant-premières à New York et à Los Angeles où il demandait aux spectateurs de l'aider à finir le film par le biais des questionnaires. A Cannes, en plus des trois séances organisées avec la version du film pour laquelle il remportera la Palme d'Or, Coppola organisa une autre séance où il montra encore une autre version du film⁶¹⁵. Dans la presse, la plupart des critiques consacrèrent autant de commentaires au budget pharaonique et aux difficultés de production du film qu'à l'analyse de l'œuvre elle-même. Les réactions contemporaines sont donc inextricablement liées à la perception de Coppola en tant qu'auteur : certains voient en lui un génie du septième art, véritable *auteur*, d'autres le perçoivent comme un imposteur à l'égo aussi boursoufflé que son film. Cependant, qu'ils parlent de réussite ou d'échec, tous s'accordent à dire qu'*Apocalypse Now* est un film monumental.

Parmi les appréciations positives du film, deux éléments reviennent sans cesse à la surface. D'abord, d'aucuns reconnaissent que le film de Coppola marque une nouvelle approche du film de guerre. Charles Champlin, du *Los Angeles Times*, compare *Apocalypse Now* à *The Birth of a Nation* : "Coppola has brought off a landmark in film history, a masterpiece which in its scale, the grandeur of its ambitions and the level of its success demands to be judged with and placed beside the great film works of any time, from "Birth of a Nation" forward"⁶¹⁶. Dans un autre article, Champlin établit un parallèle avec un autre film de D.W. Griffith,

⁶¹⁵ Voir Roger Ebert, "Coppola's Ending Dilemma." *Chicago Sun-Times*, May 1979.

⁶¹⁶ Charles Champlin, "'Apocalypse Now' A Towering Landmark in Film History." *The Los Angeles Times*, August 12, 1979, p. 1.

Intolerance, connu pour son ambition de retracer l'histoire de l'intolérance humaine depuis ses origines jusqu'à nos jours, et pour son échec cuisant au box-office. De manière semblable (bien que moins élogieuse), Veronica Geng du *New Yorker* compare l'atmosphère monumentale d'*Apocalypse Now* à celle de *2001: A Space Odyssey* (Kubrick 1968)⁶¹⁷. Les critiques contemporaines estiment que, de par son ambition et l'immensité du projet, le film de Coppola a une importance historique.

Certains commentateurs pensent aussi qu'*Apocalypse Now* mérite d'être vu pour la façon dont il traduit l'expérience des soldats américains au Vietnam de manière émotionnelle, viscérale. Champlin décrit l'atmosphère du film comme une sorte de psychose partagée : "It is an essay on madness, public and private, and ultimately it deals not with madness clinically witnessed but with madness as experienced. It is, in fact, a carefully and ingeniously orchestrated journey into madness"⁶¹⁸. Peter Biskind met l'accent sur le côté spectaculaire du film, soulignant les liens entre les images télévisées de la guerre au Vietnam et celles du film de Coppola :

America is a society of the spectacle, and Vietnam, before the audience got bored and went home, was the greatest spectacle of all. [. . .] What is best about *Apocalypse Now* is the spectacle — the sea-green jungle erupting into orange flames, the whine of helicopter blades spinning overhead, the dull thudding of a mortar barrage somewhere over our shoulders, the hissing of rockets splashing balls of fire across a quiet rice paddy. *Apocalypse Now* assaults the senses, and when it works, it works on a visceral and not a narrative level⁶¹⁹.

Ces réactions vont de pair avec la déclaration déjà citée de Coppola lui-même lors de la cérémonie à Cannes : "My movie isn't about Vietnam. My movie *is* Vietnam"⁶²⁰.

Pour les critiques plus négatives du film, l'analogie avec la guerre au Vietnam va au-delà de l'expérience qui se traduit à l'écran : par son arrogance et par son incapacité à réaliser son projet ou à admettre sa défaite, Coppola revit dans son film les erreurs de l'intervention américaine au Vietnam. Pour ceux-là,

⁶¹⁷ Veronica Geng, "Mistah Kurtz — He Dead." *The New Yorker*, September 3, 1979. p. 71.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p.1, 33.

⁶¹⁹ Peter Biskind, "Heartburn of Darkness." *Seven Days*, September 28, 1979. p. 31, 29.

⁶²⁰ Discours de Francis Coppola à Cannes. Voir *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (Bahr et Hickenbocker, 1991).

Apocalypse Now peut être vu comme le dernier rôle d'un Nouvel Hollywood moribond : si le film est monumental, c'est un monument à l'arrogance et à l'échec. De ce point de vue, si Huston est vu comme une figure mythique de la masculinité américaine, Coppola correspond au cauchemar masculin kimmélien : un homme qui ne maîtrise pas son monde et qui se prête au ridicule des autres hommes⁶²¹.

S'il est impossible, comme le souligne Barbara Klinger, de prendre en compte les réactions diverses de tous les spectateurs d'un film à un moment donné de son histoire, il est toutefois possible de dégager certaines tendances réceptionnelles qui permettent une meilleure appréhension d'une période historique⁶²². Dans les passages à venir, nous chercherons à comprendre le rôle des "stars" dans la réflexion (ou la création) d'un sentiment de malaise chez les spectateurs masculins.

B. Réception, *star discourse*, et résonances culturelles

Dans son ouvrage déjà cité, *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood*, Peter Biskind affirme que la période entre la fin des années soixante et le début des années quatre-vingt a été marquée non seulement par une renaissance du cinéma américain, mais aussi par un enthousiasme cinéphile sans précédent :

This was a time when film culture permeated American life in a way that it never had before and never has since. In the words of Susan Sontag, "It was at this specific moment in the 100-year history of cinema that going to movies, thinking about movies, talking about movies became a passion among university students and other young people. You fell in love not just with actors but with cinema itself." Film was no less than a secular religion⁶²³.

⁶²¹ Voir Kimmel (1994), p. 103. Rappelons aussi, comme nous l'avons noté dans notre chapitre précédent, que Coppola lui-même avoue qu'une de ses plus grandes peurs est de ne pas être à la hauteur de ses ambitions et de se rendre ridicule.

⁶²² Voir Barbara Klinger, "Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies." *Screen* Vol. 38 (1997), p. 109-110.

⁶²³ Biskind (1998), p. 17.

Dans un tel contexte, il est logique de penser que l'implication de personnes célèbres dans certains films eut un effet spécifique sur la façon dont ces films ont été reçus par le public. Dans ce domaine, le travail de Richard Dyer est d'une importance capitale. D'abord dans *Stars*, puis dans *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Dyer montre comment l'industrie médiatique construit l'image des stars, et comment ces images peuvent influencer notre façon de réfléchir sur notre propre identité⁶²⁴ :

Stars matter because they act out aspects of life that matter to us; and performers get to be stars when they act out matters to enough people. Though there is a sense in which stars must touch on things that are deep and constant features of human existence, such features never exist outside a culturally and historically specific context⁶²⁵.

Pour le Nouvel Hollywood, la notion de "star" comprend aussi bien certains réalisateurs que les acteurs les plus connus. Comme nous l'avons souligné dans notre chapitre précédent, le choix d'utiliser certaines stars fait partie intégrante des stratégies de production. Dans cette partie, nous examinerons comment la présence de ces personnalités a influencé la représentation et la réception de la masculinité à l'écran.

1. "Superman, don't do it!"⁶²⁶ : malaise et stars masculines

La présence de stars peut influencer la réception d'un film de plusieurs manières, souvent déterminée par les liens entre la *persona* de la star en question et le personnage qu'il interprète dans un film un particulier. Rappelons qu'il est impossible de considérer "la" réception d'un film comme un seul bloc uniforme et monolithique. Comme le souligne Dyer (et des spécialistes de la réception historique comme Janet Staiger), la réception de tous les différents aspects d'un

⁶²⁴ Voir Richard Dyer, *Stars*. London : British Film Institute, 1998. Voir aussi Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London : Routledge, 2003.

⁶²⁵ Dyer (1998), p. 17

⁶²⁶ *Deathtrap*, le film de Sidney Lumet avec Michael Caine et Christopher Reeve, fut projeté dans une salle de cinéma à Tuscaloosa, Alabama. Au moment où Sidney (le personnage de Caine) s'apprête à donner un baiser langoureux à Clifford (le personnage de Reeve), un jeune homme au fond de la salle se lève et crie "Superman, don't do it !" Nous avons entendu cette anecdote dans une conversation avec Margeret Streit Ben-Shoshan, une habitante de Tuscaloosa, peu après la sortie du film.

film, y compris le jeu d'acteurs connus, dépend du contexte culturel de chacun tel qu'il est construit par des questions de classe, de genre, d'ethnicité et d'orientation sexuelle, entre autres. Ici nous nous concentrerons sur la réaction du public (tel qu'il est représenté par un certain nombre de critiques dans la presse écrite) face à des situations où la *persona* publique d'une star masculine et le personnage qu'il incarne dans un film en particulier sont en contradiction, ou, au contraire, quand cette *persona* semble surdéterminer le personnage interprété par la star en question.

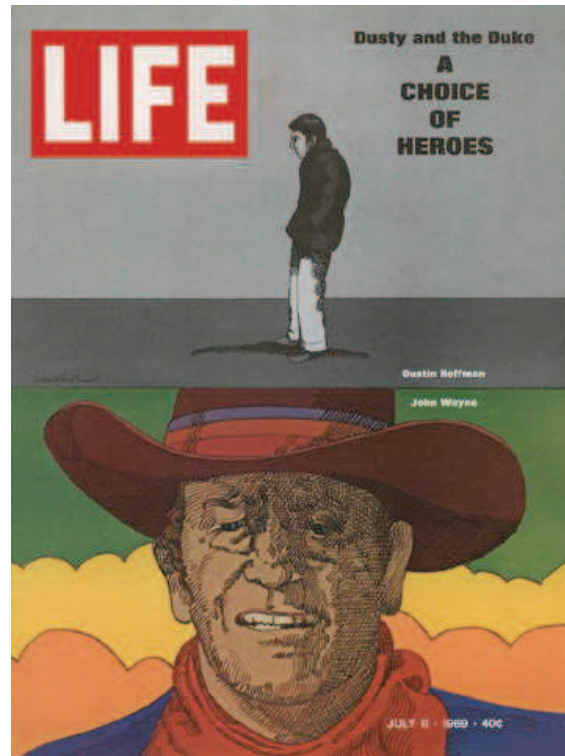
a. Quand *persona* et personnage sont en contradiction

Quand une star prend un rôle qui la représente d'une manière différente de celle de ses rôles habituels ou d'une image particulière véhiculée par la presse, elle suscite souvent des réactions ambivalentes. Par exemple, quand Christopher Reeve, connu pour son interprétation de Superman dans *Superman*⁶²⁷ et ses suites joue le rôle d'un homosexuel dans *Deathtrap*⁶²⁸, la réaction des fans du super héros, comme nous l'avons noté, est très violente. Parmi les films de notre corpus, le meilleur exemple de ce phénomène de contraste est celui des rôles opposés tenus par Dustin Hoffman, dont nous avons déjà dit un mot au chapitre précédent.

Après le succès commercial et critique de *The Graduate* (Nichols, 1967), l'acteur Dustin Hoffman est devenu tellement associé à son rôle de jeune premier à l'esprit confus, Benjamin Braddock, qu'il a dû prouver à Schlesinger qu'il était capable de jouer un personnage comme Ratso Rizzo, aux antipodes de son rôle précédent. Comme prévu, son interprétation de Ratso a provoqué de l'incompréhension de la part des spectateurs.

⁶²⁷ Reeve apparaît comme Superman dans quatre films : *Superman* (Donner, 1978) *Superman II* (Lester, 1980), *Superman III* (Lester, 1983) et *Superman IV: The Quest for Peace* (Furie, 1987).

⁶²⁸ *Deathtrap* (1982). Réalisé par Sidney Lumet, avec Michael Caine, Christopher Reeve.



Life Magazine, 7/11/69

Sur une couverture de *Life* datée du mois de juillet, 1969, sous le titre : "Dusty and the Duke: A Choice of Heroes"⁶²⁹, l'image d'un tout petit Dustin Hoffman figure au-dessus d'un gros plan de John Wayne en Stetson, faisant du corps de Hoffman un point d'interrogation, joli symbole de la réaction des spectateurs à la représentation du masculin dans *Midnight Cowboy*. Pour certains d'entre eux, un Hoffman sale et tuberculeux ne correspondait pas à leur image d'une masculinité rebelle mais encore identifiable à la norme. Dans la presse quotidienne, des articles critiquant le film reflètent les réactions ambivalentes que cette image a provoquées chez certains spectateurs. Un bref tour d'horizon de ces réactions critiques nous permettra d'illustrer cette ambivalence.

Dans sa rubrique, "Cope's Column", Bill Copeland exprime un certain dégoût pour le film et surtout pour le rôle de Hoffman : "It's just as well that kids aren't allowed to see 'Midnight Cowboy.' It's not that it's all that smutty (when you've seen one bare-shouldered girl act as if she's been gassed, you seen them all), but their empathic hero from 'The Graduate' Dustin Hoffman, lives up to the name

⁶²⁹ Voir *Life*, July 11, 1969. Couverture. Cité dans Elaine Bapis *Camera And Action: American Film as Agent of Social Change*. Jefferson (NC): McFarland, 2008. p. 99.

Ratso"⁶³⁰. Ce ne sont donc pas ses aspects sexuels que Copeland reproche au film, mais le fait que les jeunes y verront leur héros, Benjamin Braddock (*aka* Hoffman) transformé en une sorte de créature abjecte.

Pour le journal professionnel *Variety*, c'est le jeu de Dustin Hoffman qui détermine le succès ou l'insuccès du film. Dans un article publié juste avant la sortie officielle de *Midnight Cowboy*, Robert Landry prédit le malaise des spectateurs face au personnage incarné par Hoffman :

"Midnight Cowboy," the sometimes amusing but essentially sordid saga of a male prostitute in Manhattan, should do business on shock, sensation, sex, curiosity, dispute and the popularity of Dustin Hoffman appearing in his first film since "The Graduate." Hoffman is here cast as gimp-legged, always unshaven, a cough-wracked petty chiseler who at first exploits and then befriends the stupid boy hustler from Texas. [. . .] The film excites a love-hate reaction. It's going to be both hailed and denounced, precisely as some will call Hoffman's performance a tour de force while others will dismiss it as a mere stunt, an Italian played with a Yiddish accent⁶³¹.

Landry met le doigt ici sur l'un des paradoxes du film : les spectateurs viendront voir *Midnight Cowboy* grâce à la popularité de Hoffman, mais l'image de celui-ci dans le rôle de Ratso risque de les détourner du film.

Nous voyons dans la réception contrastée du jeu de Hoffman dans *Midnight Cowboy* un exemple de malaise masculin provoqué par le brouillage des codes établis. Des milliers de jeunes Américains se reconnaissaient dans Benjamin Braddock, le jeune (anti)héros de *The Graduate*. Quand ils ont vu Hoffman dans *Midnight Cowboy* — crasseux, handicapé et malade — ils ont été confrontés à une autre image de la masculinité contemporaine. Quand l'incarnation d'un personnage filmique ne reflète pas la *persona* publique de la star qui l'incarne, les horizons d'attente du spectateur sont bafoués. Mais dans le cas contraire, les réactions peuvent être tout aussi ambiguës.

b. Quand la *persona* d'une star surdétermine son personnage

Quand l'identité qu'une star s'est construite aux yeux du public occulte en quelque sorte le rôle qu'elle incarne, les horizons d'attente du spectateur en sont

⁶³⁰ Bill Copeland, "Cope's Column", *The Sarasota Journal*, October 28, 1969. p. B6.

⁶³¹ Robert J. Landry, "Midnight Cowboy." *Variety*, Tuesday, May 13, 1969.

tout aussi affectés que lorsque la *persona* et le personnage joué sont en contradiction. Une telle situation de surdétermination se produit pour trois stars de notre corpus : Marlon Brando, Burt Reynolds et surtout Jack Nicholson. Dans chacun de ces trois exemples, c'est avant tout la *persona* qui apparaît à l'écran, quel que soit le rôle interprété. De ce point de vue, la place de Marlon Brando, la plus iconique des trois stars, est prééminente.

Figure rebelle par excellence, icône de la contre-culture avant même l'existence de celle-ci et source d'inspiration d'innombrables acteurs — de James Dean à Jack Nicholson, en passant par Burt Reynolds — Marlon Brando était la quintessence à l'écran de la masculinité insoumise⁶³². Quelques-unes des ses répliques les plus connues⁶³³ sont entrées dans le langage courant. Il fut pendant les années cinquante l'acteur le plus connu et le plus respecté de toute la scène hollywoodienne. Devenu impopulaire suite à une série d'échecs au box-office au cours des années soixante, Brando fit un come-back fulgurant dans *The Godfather* (Coppola, 1972) puis dans *Last Tango in Paris* (Bertolucci, 1972), film qui confirma sa réputation d'artiste iconoclaste aux conquêtes légendaires.

L'éminence de la *persona* de Brando explique en partie les réactions contrastées à sa brève apparition dans *Apocalypse Now*. Dans le quotidien *Eugene Register-Guard* (Oregon), Lloyd Pasemen fait référence à la réputation complexe de Brando : "Equally brilliant is Brando, who has made himself increasingly unpopular since winning an Academy Award for best actor in "The Godfather" by espousing radical views on the rights of Native American Indians and by generally snubbing his fans. Overweight, with his head shaved, he is, nonetheless, spellbinding as the seemingly mad colonel"⁶³⁴. Dale Pollock, dans *Variety*, trouve l'interprétation par Brando du rôle de Kurtz "intimidating but inscrutable"⁶³⁵, et dans le *Sarasota Journal*, David Elliot décrit Marlon Brando comme "our greatest

⁶³² Une liste non-exhaustive de la filmographie de Brando avant *Apocalypse Now* inclut les films suivants : *A Streetcar Named Desire* (Kazan, 1951), *The Wild One* (Benedek 1953), *On the Waterfront* (Kazan, 1954), *Reflections in a Golden Eye* (Huston, 1967), *Last Tango in Paris* (Bertolucci, 1972), *The Godfather* (Coppola, 1972), et, bizarrement, *Superman* (Donner, 1978).

⁶³³ Citons deux exemples : "Stella !", le cri d'un Stanley Kowalski/Brando désespéré dans *A Streetcar Named Desire* (Kazan 1951), et aussi "I coulda been a contender", remarque dégoûtée de Terry Malloy (Brando) dans *On the Waterfront* (Kazan 1954).

⁶³⁴ Lloyd Paseman, "Attempt to be Intellectual Fails for 'Apocalypse Now.'" *Eugene Register-Guard*, October 11, 1979. p. 6E.

⁶³⁵ Dale Pollock, "Apocalypse Now." *Variety*, May 11, 1979.

actor turned into a bald, torture-eyed icon of our despair [. . .] royal, Lear-like [. . .] big as death"⁶³⁶. Au moment de la sortie d'*Apocalypse Now*, cette réception du personnage de Kurtz reflète l'ambivalence du public américain vis-à-vis de Brando, cet ancien symbole de la masculinité rebelle des années cinquante devenu l'image grotesque d'une décennie en quête de sens. Burt Reynolds, cascadeur et star de plusieurs séries télévisées dans les années soixante, provoquera des réactions semblables.

Ironiquement, Marlon Brando reprochait à Burt Reynolds ce que d'autres reprochaient à Brando lui-même : une obsession narcissique de sa propre image⁶³⁷. Cette image, celle d'une masculinité puissante et sauvage, est au cœur du rôle de Lewis dans *Deliverance*, incarné par Reynolds. Au premier abord, ce rôle semble taillé sur mesure pour l'acteur. Lewis, sportif et chasseur accompli, est en forme physiquement. Il met un point d'honneur à savoir survivre dans la nature. Ces attributs correspondent parfaitement au sex-symbol Reynolds, ancienne star de football américain à Florida State qui a posé nu pour le magazine féminin *Cosmopolitan*⁶³⁸ peu de temps avant la sortie du film.

Mais Reynolds est tellement parfait dans le rôle de Lewis que certains y voient une caricature de Reynolds lui-même. Par exemple, Stephen Farber, critique au *New York Times* évoque le rôle de Lewis/Reynolds dans ces termes :

Carrying a steel bow and arrow and flexing his biceps, Lewis looks almost like a cartoon hero, an imitation Neanderthal superman. Some details — the methodical determination Lewis brings to spearing fish — are more menacing. The sadism and madness surface later. Relishing the opportunity to practice his archery on a human target, Lewis sees murder as the final challenge to his Hemingwayesque code. Under pressure, Lewis eventually turns out to be a hypocrite. When a leg wound incapacitates him, his hard masculine shell cracks, and he becomes a whimpering infant. Burt Reynolds has obvious limitations as an actor, but he is perfectly cast in the role of a walking centerfold; Boorman uses the self-satisfaction that Reynolds projects to make a sardonic comment against the sportsman mystique⁶³⁹.

⁶³⁶ David Elliot, "'Apocalypse Now' Depicts Horror of Vietnam." *The Sarasota Journal*, November 9, 1979, p. 10C.

⁶³⁷ Lors du tournage d'*Apocalypse Now*, Brando remarquait : "He's the epitome of everything that's disgusting about the thespian. He worships at the temple of his own narcissism". Voir <http://www.youtube.com/watch?v=i5ubnNoOwdY> Consulté le 03/04/2012.

⁶³⁸ Voir *Cosmopolitan*, March 15, 1972.

⁶³⁹ Stephen Farber, "'Deliverance,' How it Delivers." *The New York Times*, August 20, 1972.

La *persona* de Reynolds est tellement surdéterminée qu'à la fin il est impossible de savoir si Lewis est une caricature de Reynolds ou vice-versa, mais comme le fait remarquer Stephen Farber, le spectateur se sent trahi par l'échec de Lewis *parce que* c'est Burt Reynolds qui l'incarne. Voir la défaillance de Lewis/Reynolds à l'écran ne fait qu'exacerber le sentiment d'instabilité qui entoure l'identité masculine.

Le cas de Jack Nicholson, star de deux films de notre corpus, se distingue de celui de Reynolds à plusieurs niveaux. Si Reynolds semble se prendre très au sérieux, Nicholson donne l'impression de se moquer de tout, en commençant par lui-même. L'acteur appelle la manifestation des caractéristiques associées à sa *persona* "faire du Nicholson" ("*doing a Jack*"), reconnaissant ainsi la nature performative de son image publique. Il est intéressant de noter comment la réception des spectateurs de cette *persona* a évolué entre les deux films qui nous occupent, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et *The Shining*.

En 1974, quand il accepte de jouer le rôle de McMurphy dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (rôle que Forman avait envisagé de confier à Reynolds), Nicholson fait partie des stars les mieux payées et les plus courtisées de Hollywood : c'est même grâce à la participation de Nicholson que Michael Douglas et Saul Zaentz arrivent à trouver des financements pour leur film. Effectivement, Jack Nicholson peut être vu comme le porte-parole de toute une génération d'Américains (masculins, blancs, hétérosexuels) dérangés à la fois par le statu quo et par sa remise en question. Donna Peberdy, dans *Masculinity and Film Performance*, décrit Nicholson ainsi :

Whether demonstrating 'the ambivalent ideology of sixties individualism' in *Easy Rider*, or 'mid-seventies cultural pessimism' in *Chinatown* (1974), both Nicholson's characters and his films have been considered cultural markers, reflecting the contemporary mood and exhibiting a particular connection to American youth. The actor's associations with youthfulness largely stem from his film choices in the earlier part of his career [. . .]. With their celebration of nonconformity and dissidence, films such as *Easy Rider*, *Five Easy Pieces* (1970), and *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) saw Nicholson defy authority, reject social norms and exude youth in his rebelliousness, individualism, and mischievous nature⁶⁴⁰.

⁶⁴⁰ Donna Peberdy, *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. London : Palgrave MacMillan, 2011, p. 155. Voir aussi M. Ryan et D. Kellner, *Camera*

L'impact d'une telle présence médiatique sur la façon dont les spectateurs voyaient Nicholson à l'écran est considérable. Un critique pour le *Pittsburgh Press* note que, lors de la sortie de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, certains spectateurs applaudissaient au moment où le nom de Nicholson apparaissait à l'écran⁶⁴¹ : ils venaient d'abord voir un film de Jack Nicholson. Dans un article paru dans le *Milwaukee Sentinel*, Peter Morris montre à quel point le spectateur peut s'identifier à la *persona* de Nicholson autant qu'au personnage de McMurphy :

So far, everyone has been calling "One Flew Over the Cuckoo's Nest" the "perfect script" for Jack Nicholson. What makes it perfect, though, is the way Nicholson uses it to expand his own multidimensional screen personality. [. . .] In all of his films there has been a touch of the rebel in him, a sardonic but mostly submerged character who views the norm with contempt. But in "Cuckoo's Nest" he adds new layers of wit, whimsy, compassion and anger to the rebellious persona [sic] he has been strengthening with each new film.

Watching Jack Nicholson perform is like watching the ocean the moment before a storm. You know that those black clouds are going to burst sooner or later, but also know that no storm is exactly like another. And so, you suddenly feel yourself getting excited, curious — and a little afraid. [. . .] Nicholson's McMurphy is that person *in all of us* who wants to tear the walls down once and for all but can't⁶⁴².

Il est clair ici que, pour Morris, le spectateur vient voir un film de Nicholson non seulement parce qu'il sait qu'il peut s'attendre à quelque chose d'intense, mais aussi parce qu'il s'identifie à Nicholson. Tel qu'il est interprété par Nicholson, McMurphy incarne parfaitement certains aspects de la masculinité troublée des années soixante-dix.

Cinq années plus tard, à la sortie de *The Shining*, Jack Nicholson suscite des sentiments bien différents chez les spectateurs. Ce changement est dû en partie à la différence des deux rôles. S'il est vrai que McMurphy et Torrance sont tous les deux enfermés dans des lieux propices à engendrer la folie, l'individualisme rebelle de McMurphy qui lui permet de libérer ses camarades devient, avec Torrance, un individualisme purement personnel qui le conduit à tenter de massacrer sa famille.

Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Bloomington : Indiana University Press, 1988, p. 22, 83, 227. Cité dans Peberdy, 155.

⁶⁴¹ Tom Donnelly, "Jack Nicholson Turns Chameleon Again in 'Cuckoo's Nest'." *The Pittsburgh Press*, Friday, Dec. 5, 1975. p. 13.

⁶⁴² Peter Morris, "'Cuckoo's Nest' Perfect Habitat for Jack Nicholson." *The Milwaukee Sentinel*, December 26, 1975. p. 18. Nos italiques.

Toutefois, la réception spectatorielle de Nicholson en tant que *persona* semble être plus ambivalente dans le contexte culturel de début des années quatre-vingt.

Au moment où il tourne *The Shining*, Nicholson est toujours au meilleur de sa forme, mais les goûts des spectateurs sont en train de changer. Selon Jason Horsley, le peu de succès des films de Nicholson à partir des années quatre-vingt viendrait en partie du fait que l'image publique construite autour de lui ne correspond plus aux idéaux des spectateurs : "It's no wonder, perhaps, if Nicholson's career seemed to be smothered in its cradle after this [*Cuckoo's Nest*]. As spokesman for the schizophrenic experience and avatar of impotent revolt, his work was done"⁶⁴³.

Comme nous l'avons signalé dans la première partie de ce chapitre, la réception critique de *The Shining* fut mitigée. En particulier (et c'est ce qui nous intéresse ici), l'interprétation de Jack Torrance par Jack Nicholson a inspiré des réactions beaucoup plus ambivalentes que son interprétation de McMurphy dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Toutefois, malgré une grande divergence d'opinions, tous les critiques ont commenté la façon dont Nicholson a incorporé sa *persona* dans le personnage de Torrance. Parmi les critiques les plus élogieux du jeu de Nicholson se trouve celle de Jack Krall, de *Newsweek*. Dans son article, "Stanley Kubrick's Horror Show" déjà cité, rappelons comment Krall met l'accent sur les aspects physiques du jeu de Nicholson :

That smile [au manager du Overlook lors de son interview] is the first of many by Nicholson, the most eloquent smiler on the screen. The smile is the facial barometer by which we read the state of his soul as it's sucked deeper and deeper into demonism by the bleak forces that infest the huge hotel. You suspect that Kubrick cast Nicholson in the part chiefly because of Nicholson's unique face — the sharp nose, wide, mobile mouth and angled eyebrows that can redeploy themselves in an instant from sunny friendliness to Mephistophilean menace. The movies have never shown us a more haunted face than this, as the vestiges of obscene evil haunting the hotel infiltrate Torrance's spirit. [. . .] The friendly, smiling guy from Vermont becomes a raging fiend who goes after his family with an axe⁶⁴⁴.

Krall présente le personnage de Jack ici comme quelqu'un d'ordinaire, quelqu'un que l'on pourrait croiser dans la rue : son sourire fait écho aux sourires de

⁶⁴³ Jason Horsley, *The Secret Life of Movies: Schizophrenic and Shamanic Journeys in American Cinema*. New York : McFarland, 2009, p. 107.

⁶⁴⁴ Jack Kroll, "Stanley Kubrick's Horror Show." *Newsweek*, June 2, 1980. p. 53.

convenance qui faisaient (et qui font) partie intégrante des codes d'amabilité qui gèrent les interactions interpersonnelles aux Etats-Unis. La *persona* de Nicholson est là, mais elle est au service du personnage. Pour Krall, ce n'est qu'à la fin du film que Jack se transforme en monstre. Son sourire se mue au fur et à mesure que se fissure sa façade aimable et plate, laissant apparaître toute la rage et la rancune qu'il ressent envers sa famille. Pour Krall, il est tout à fait possible d'envisager la transformation de Jack Torrance comme réaliste.

D'autres critiques voient au contraire un Jack Torrance qui ne peut pas se dissocier de Jack Nicholson et qui n'arrive pas à convaincre le spectateur. Joe Peacock du quotidien *The Argus Press* (Michigan) fait partie de ceux-là :

Nicholson is mostly absurd as he leers about prancing and dancing with a bunch of maniacal expressions he must have left over from outtakes of "One Flew Over the Cuckoo's Nest." Arching your eyebrows, rolling your eyes, laughing hysterically and drooling all over yourself doesn't make you a good actor. He's just not real. In the book his character is, at times, sympathetic as he tries to fight off the evil demons that have possessed him. Here he just accepts it and is a total mean creep from the day he forgets to shave until his deserving death at the end⁶⁴⁵.

On décèle une certaine colère dans la réaction de Peacock. Son langage est particulièrement agressif, surtout l'usage de "you" qui semble s'adresser directement au lecteur, comme si le critique cherchait confirmation de ses opinions. Il résume la carrière de Nicholson à un assemblage de tics ("arching your eyebrows, rolling your eyes, laughing hysterically and drooling all over yourself") et voit dans son jeu une sorte de retour en arrière ("maniacal expressions left over from outtakes of *"One Flew Over the Cuckoo's Nest"*").

Aux yeux de Peacock, le personnage de Jack Torrance tel qu'il est interprété par Nicholson n' a rien d'aimable, d'humain. Terry Hazlitt, du *Observer-Reporter* fait écho à ces sentiments : "Kubrick has almost disregarded the book in favor on a one-man show by Jack Nicholson. [. . .] He's mad — stark, raving mad — from the outset of the film. Instead of creating a character, he's created a caricature — a wacked-out lunatic whose personality is illustrated through crooked grins, arched

⁶⁴⁵ Joe Peacock, "'The Shining' Doesn't Shine, It's Very Dull." *The Argus-Press*, (Ottawa, Michigan) June 20, 1980. p. 14.

eyebrows, and wildly roving eyes"⁶⁴⁶. En définissant le personnage de Jack comme non crédible, caricatural, Hazlitt et Peacock rejettent aussi la *persona* de la star, Jack Nicholson, en tant que représentation acceptable de la masculinité américaine.

A des niveaux différents, donc, la personnalité médiatique de stars comme Burt Reynolds et Jack Nicholson devient, tout au long de la décennie, surdéterminée au point d'inviter la caricature, voire la parodie⁶⁴⁷. Ce phénomène suggère que la masculinité qu'ils incarnent à l'écran et dans la presse n'est autre qu'une construction butlerienne⁶⁴⁸, mélange de performativité et de performance. Les réactions variables des spectateurs soulignent la nature instable de ces représentations et leur évolution, aussi bien que le degré d'incertitude qui entoure la notion d'une masculinité blanche hégémonique forte.

c. Résonances intertextuelles entre personnages masculins

De manière moins marquée que pour les stars, des liens intertextuels se créent aussi entre les différents rôles incarnés par les acteurs moins connus. Comme nous l'avons souligné au chapitre précédent, Hazel Motes est en quelque sorte hanté par la présence de Billy Bibbitt (Brad Dourif), Ed Gentry retient le visage poupin et la naïveté de Joe Buck (Jon Voight) et le sourire porcine de Hoover Shoates rappelle celui de Bobby Trippe (Ned Beatty). Des résonances se créent donc entre ces personnages et aussi avec d'autres figures emblématiques du cinéma des années soixante-dix. La vision de la masculinité américaine qui découle de ces associations n'en est que plus troublée. Prenons Brad Dourif comme exemple de ce phénomène.

Si le film de Huston a reçu peu d'attention critique à sa sortie, tous ceux qui ont commenté *Wise Blood* ont fait le lien entre le personnage interprété par Dourif

⁶⁴⁶ Terry Hazlitt, *Observer-Reporter*, (Washington, Pennsylvania) July 8, 1980. p. B5

⁶⁴⁷ Par exemple, le 12 avril, 1980, Burt Reynolds fut l'hôte de la célèbre émission comique iconoclaste, *Saturday Night Live*. Plusieurs sketches se moquaient directement de l'image hypermasculine de Reynolds, y compris "Deliverance II", "The Burt Book" — une fausse publicité pour un livre de photos de la star nue — et un sketch où de nombreuses mères invitaient Reynolds à coucher avec leur fille. Voir <http://www.imdb.com/title/tt0694946/combined> Consulté le 02/04/2012.

⁶⁴⁸ Voir Butler (1999), p. 185.

dans *Wise Blood* et celui qu'il incarne dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*⁶⁴⁹. David Frankel va plus loin, voyant dans Hazel Motes une sorte de grand-frère de Billy Bibbit, un *misfit* qui ne se rend pas compte que l'âge d'or des *misfits* est désormais révolu :

We seem to have passed the anti-hero phase in Hollywood. Dustin Hoffman has abandoned Benjamin Braddock and Ratso Rizzo for Ted Kramer. Even in "B" films like *American Gigolo*, the misfit hero is not glorified for his sins at the finale but redeemed, primped for "normal" society. But *Wise Blood* is not a Hollywood film, nor is it about normal society. In Huston's hands, Hazel Motes becomes not a hero or an anti-hero but a non-hero, one of us living out the internal battle between Jesus and Satan. [. . .] Dourif [Motes] was the stuttering Billy Bibbitt of *One Flew Over the Cuckoo's Nest*; he looks like a crazed Don Knotts. His eyes contort wildly, glaring unnervingly, distracting from his rigid nose and hard, flat mouth. Dourif's Haze is grotesque, a little man possessed by a shady demon⁶⁵⁰.

Frankel voit donc en Hazel Motes un personnage à la fois étrange et familier, un personnage grotesque qui demeure toutefois l'un des nôtres ("*one of us*"). En tant que représentation de la masculinité, Dourif/Motes incarne ainsi une ambivalence à la fois hors-temps et particulièrement forte à la fin des années soixante-dix, cette période où ni les héros, ni les anti-héros ont leur place. Le visage particulier de Dourif rappelle non seulement son rôle dans le film de Forman, mais aussi le visage d'un acteur de télévision, Don Knotts⁶⁵¹. Un mélange intertextuel se crée donc entre cinéma et télévision, entre personnages comiques et tragiques, grâce au visage de Dourif. Le spectateur reconnaît en lui à la fois toute l'instabilité du personnage de Motes et celle des autres personnages qu'évoque la présence de Dourif.

A une période où les médias sont de plus en plus présents dans la vie quotidienne, et où les frontières entre vie privée et vie publique sont de plus en plus perméables, il n'est pas étonnant que les spectateurs des années soixante-dix

⁶⁴⁹ Vincent Canby, de *The New York Times* l'appelle "Dourif (the stuttering kid from *One Flew Over the Cuckoo's Nest*)", et Roger Angell de *The New Yorker* en fait autant : "Brad Dourif, with his black hair, his pale Jesus-stamped face, and his slitted, chameleon-like eyes (he was the stuttering schizophrenic Billy Bibbitt in '*One Flew Over the Cuckoo's Nest*')". Voir Vincent Canby, . Voir aussi Roger Angell, "Visions." *The New Yorker*, February 25, 1979. "Wise Blood." *The New York Times*, September 29, 1979, p. 114.

⁶⁵⁰ David Frankel, "Hellfire and Damnation." *The Harvard Crimson*. Saturday, April 05, 1980.

⁶⁵¹ Don Knotts (1924-2006) était un acteur comique, aussi originaire de la Virginie Occidentale, surtout connu pour son regard exorbité et pour son personnage, Barney Fife, député shérif arriéré mais ambitieux dans la série *The Andy Griffith Show* (1960-1968). Voir <http://www.imdb.com/name/nm0461455/> Consulté le 02/04/2012.

soient influencés par leur perception des stars qui incarnent différents rôles au cinéma, y compris dans la construction sociale et genrée d'une identité masculine. Comme l'indique Richard Dyer, les images construites des stars représentent une version du rêve américain ; quand ce rêve vire au cauchemar, les stars reflètent aussi ce changement⁶⁵². Comme nous l'avons déjà souligné, il arrive aussi que certains réalisateurs connus soient considérés, eux aussi, comme des stars.

2. "He just *thinks* he Stanley Kubrick"⁶⁵³ : quand le réalisateur est la star

Il serait impossible d'étudier la réception de *Apocalypse Now* et de *The Shining* sans parler de la renommée de leurs réalisateurs, Francis Ford Coppola et Stanley Kubrick, connus respectivement pour leur extravagance et pour leur perfectionnisme. La sortie d'un film de Coppola, et surtout de Kubrick, était toujours un événement majeur *parce qu'il s'agissait d'un film de Coppola ou de Kubrick*. La réception des deux films de notre corpus, considérés tous les deux à l'époque de leur sortie comme des échecs relatifs au box-office avant d'obtenir un certain succès critique et commercial dans les années suivantes, fut également marquée par l'omniprésence de l'image des deux hommes.

a. Kubrick et *The Shining*

Au moment où *The Shining* sort au cinéma, Stanley Kubrick est déjà connu comme un artiste controversé et exigeant, quelqu'un qui n'a pas peur de porter à l'écran des sujets qui mettent son public mal à l'aise⁶⁵⁴. Connu également pour son esprit novateur et sa rigueur technique, Kubrick reçoit des compliments de la

⁶⁵² Dyer explique ce phénomène ainsi : "The general image of stardom can be seen as a version of the American Dream, organised around the themes of consumption, success and ordinariness. Throughout, however, there is an undertow that, as it were, 'sours' the dream". Dyer, *Stars*, p. 35.

⁶⁵³ La citation vient d'une blague célèbre qui date de 1979 : "Around 1979, when Stanley Kubrick was filming *The Shining* at Pinewood Studios in London, he was joined by Hollywood up-and-comer, Steven Spielberg. [. . .] Apparently, Spielberg's stargazing of Kubrick spawned this joke during production:

Spielberg died and went to heaven, but at the Pearly Gates he's denied admittance; God doesn't like film directors. Just then, a shabby balding figure in strained cords and battered sneakers cycles by.

"Isn't that Stanley Kubrick?" asks Spielberg.

St. Peter spares the rider a troubled glance. "No, it's God. He just thinks he is Stanley Kubrick."

⁶⁵⁴ Citons à ce propos *Lolita* (1962), *A Clockwork Orange* (1971).

presse pour ses décors et pour son usage de la lumière. Certains critiques voient en *The Shining* un autre exemple de sa maîtrise absolue de tous les aspects de la production filmique. Par exemple, Richard Freedman, du quotidien *The Prescott Courier* (Arizona), considère *The Shining* comme le dernier-né d'un génie qui ne peut pas se tromper :

The Shining does for occult films what *2001* did for science fiction films, *Spartacus* and *Barry Lyndon* for costume dramas and *Dr. Strangelove* and *Lolita* for black comedies. It demonstrates once again that, whatever genre he attempts, Kubrick is the greatest of living film directors⁶⁵⁵.

Ici, Kubrick remplit l'un des critères masculins fondamentaux : il est à la hauteur de ses ambitions, l'homme de la situation. Une telle critique renforce l'image perfectionniste du réalisateur.

De manière opposée, cette même *persona*, celle d'un perfectionniste qui réussit brillamment tout ce qu'il entreprend, lui est reprochée par les critiques moins convaincus par l'efficacité de *The Shining*. Prenons par exemple l'article de Marsha Fuller dans le *Sarasota Herald-Tribune* :

When Stanley Kubrick makes a movie the result is always an industry event — sometimes a milestone. The man solidified his reputation as a filmmaker of innovative genius with "Dr. Strangelove," "2001," "A Clockwork Orange" and even his failure "Barry Lyndon" has been correctly judged as one of the most visually beautiful productions committed to celluloid by an American. So when Kubrick, who works and lives in England, decided to bring his talents to bear on the popular preoccupation with horror movies, fans waited patiently to see what originality he could invest in Stephen King's best-seller, "The Shining." Sadly, none⁶⁵⁶.

La déception de Fuller vient du fait que, selon elle, Kubrick n'arrive pas à égaler ses succès antérieurs : il n'est pas à la hauteur du défi qu'il s'est posé, il trahit en quelque sorte la *persona* d'un Kubrick tout-puissant. Fuller termine son article par une analyse des habitudes du public de *The Shining* et tire la conclusion que les

⁶⁵⁵ Richard Freedman, "Kubrick's film is 'bloody masterpiece'." *The Prescott Courier*, July 3, 1980. p. 1B.

⁶⁵⁶ Marsha Fuller, "There 's No Luster in Kubrick's 'Shining'." *Sarasota Herald-Tribune*, June 11, 1980. p. 3C.

critères des spectateurs sont en train de changer⁶⁵⁷ et que les codes qui gouvernaient les pratiques spectatoriennes ne sont plus les mêmes.

Les réactions ambivalentes face à *The Shining* révèlent une certaine ambivalence vis-à-vis de Kubrick lui-même et, à travers lui, vis-à-vis des codes masculins contemporains. La possibilité que Kubrick ne soit plus le maître incontesté d'un cinéma controversé ; l'idée que, comme tout le monde, il puisse douter de lui-même suggère une instabilité liée au malaise masculin en mettant en question ce qui était auparavant inconcevable. Les questions soulevées par les réactions à Francis Ford Coppola et à son film sont d'une autre nature : personne n'avait soupçonné Coppola d'être infallible.

b. Coppola et *Apocalypse Now*

Comme nous l'avons déjà noté, *Apocalypse Now* fut le sujet de commentaires dans la presse bien avant sa sortie en 1979, souvent accompagnées de titres ironiques ("*Apocalypse When?*", "*Apocalypse Later*", "*Apocalypse Never*"). Certains articles se focalisent plus sur les déclarations de Coppola par rapport au cinéma que sur ses films précédents, comme ils avaient tendance à le faire pour Kubrick. Par exemple, dans *Time*, Frank Rich critique un projet (et surtout une campagne médiatique) qu'il voit comme un signe de la folie des grandeurs dont souffrirait le réalisateur :

Now that the movie is in the theaters, audiences are at last going to learn just why it took Francis Coppola \$30 million and almost four years to finish *Apocalypse Now*. The answer, it turns out, is not nearly so mysterious as one might suppose. Coppola delayed the completion of his Viet Nam film for the simple reason that he could not bring off the grand work he so badly wanted to make. He tinkered right to the end — long after a lesser director would

⁶⁵⁷ "'The Shining' was originally booked for at least six weeks at Gulf Gate, but it was almost pulled early because of waning attendance. The show sold out the first two weekends, but since then hasn't been doing terrific business. According to manager Alice Bartlett the feedback from audiences says that those who read the book are disappointed by the film. [. . .]. Audience age range has been 20-35 for the most part, although Ms. Bartlett expressed surprise at the number of parents who bring their children to this film in spite of the R rating and management discouragement. Ms Bartlett reports that parents tell her that as long as the film has no sex, it's okay. Violence, they feel, doesn't affect the tykes. I'd like to say that anyone who sincerely thinks the sight of a father chasing his son with an axe will not make an adverse psychological impression on a youngster is dealing with a wholesale fantasy. The little boy featured in the film, Danny Lloyd, has not been allowed by his parents to see the finished product". *Idem*.

have cut his losses — but his movie remains a collection of footage. While much of the footage is breathtaking, *Apocalypse Now* is emotionally obtuse and intellectually empty. It is not so much an epic account of a grueling war as it is an incongruous, extravagant monument to artistic self-defeat⁶⁵⁸.

Plusieurs éléments de cette critique nous intéressent par la façon dont ils reflètent des attitudes contemporaines vis-à-vis de la masculinité. Rich considère Coppola comme inefficace, faible et obtus. Autrement dit, Coppola ne respecte aucun des codes de la masculinité hégémonique : il n'agit pas rapidement et avec détermination, il n'est pas à la hauteur de son projet, et, loin d'être aussi épique qu'annoncé, son film est mal cousu et vide. Même le refus de Coppola d'admettre la défaite, trait normalement associé à une vision positive d'une masculinité guerrière⁶⁵⁹, devient ici une sorte d'aveu d'impuissance : le mot "*tinkered*" sape ses efforts de toute vigueur virile.

Vincent Canby fait écho à ce sentiment dans les pages du *New York Times* : "Ultimately, *Apocalypse Now* is neither a tone poem nor an opera. It's an adventure yarn with delusions of grandeur, a movie that ends — in the all-too-familiar words of the poet Mr. Coppola drags in by the bootstraps — not with a bang, but with a whimper"⁶⁶⁰. Canby reproche donc à Coppola non seulement les lacunes de son film mais aussi l'arrogance de sa folie des grandeurs.

Plus les recettes d'*Apocalypse Now* grimpent au box-office, plus la critique envers son réalisateur devient virulente. Dans un article particulièrement violent, Stephen Harvey condamne non seulement la façon dont Coppola s'érige en artiste martyr, mais aussi la manière dont le film est reçu par un public trop timoré pour mettre en doute les déclarations du réalisateur :

Francis Coppola has cast himself as the martyred artist assailed by the jealous caprices of the gods. It's as though he expects extra Brownie points (if not a Purple Heart) for the torment he suffered in bringing this epic out of the jungle into the light— the world wired to Francis Coppola's ass in traction. [. . .] This kind of posturing can be contagious, persuading some to find greatness

⁶⁵⁸ Frank Rich, "The Making of a Quagmire." *Time*, August 27, 1979. p. 55.

⁶⁵⁹ Deux expressions populaires témoignent de l'association de cette attitude avec la masculinité : "Winners never quit and quitters never win" vient de Vince Lombardi, entraîneur légendaire des Green Bay Packers dans les années soixante. L'expression "Never say die!" date de la première guerre mondiale.

⁶⁶⁰ Vincent Canby, "Apocalypse Now." *The New York Times*, August 15, 1979.

against all evidence, and others to feel rather sheepish about not warming up to a film as awesome as its director says it is. Yet a campaign like this also raises the stakes to a point where they can scarcely be recouped — and I'm not talking about the inflated budget of this project either. [. . .] With *Apocalypse Now*, Coppola has been intoxicated by the exercise of a kind of power accorded few American directors, particularly on a scale as huge as this — total control over a film universe of his own devising. As with Kurtz, the self-contained fiefdom he constructed is a bamboo cage in disguise — the poet-warrior may think he's spouting words of genius, but the gibberish we hear is just the product of delusions of grandeur with a vengeance⁶⁶¹.

Harvey va plus loin que Rich ou Canby dans sa critique de la façon dont Coppola choisit de vendre son film au public, reprochant à ce même public de tomber sous le charme d'un Coppola à la fois arrogant et geignard. Encore une fois, Coppola est accusé de ne pas maîtriser les éléments à sa disposition, il ne sait pas gérer le pouvoir qui lui a été confié. Pour Harvey, le fait qu'une partie de la population soit trop crédule pour s'en rendre compte ne fait qu'aggraver les fautes du réalisateur.

Qu'il s'agisse de l'image d'un maître méticuleux ou de celle d'un visionnaire extravagant, la *persona* de ces deux réalisateurs a exercé une très forte influence sur la façon dont leurs films ont été reçus. La critique de ces hommes et de leurs projets révèle certains horizons d'attente qui reflètent eux-mêmes les tensions entre certains codes masculins traditionnels et un contexte culturel instable.

Nous avons vu que les changements intervenus dans l'industrie cinématographique entre 1969 et 1980 ont modifié en profondeur les horizons d'attente d'un public de plus en plus divers⁶⁶². Si, comme le fait remarquer Robert Stam dans un passage déjà cité, le cinéma peut servir de "baromètre social"⁶⁶³, dans ce chapitre nous avons essayé de montrer comment la réception filmique sert aussi de baromètre par rapport à certains aspects du malaise masculin contemporain. Nous avons cherché à analyser pourquoi certains films semblaient déranger le public, et en quels termes le public a pu exprimer son sentiment de

⁶⁶¹ Stephen Harvey, "Up a creek." *Inquiry*, October 15, 1979, p. 30-32.

⁶⁶² Voir Elaine Bapis : "With the transformations on the American film industry and the changing composition of audiences, viewer expectations became a necessary part of the story". Bapis, p. 1.

⁶⁶³ "[T]he cinematic 'word' can be a sensitive barometer of social pressure and dynamics. It can reveal, for example, the stratifications characteristic of any national language" Stam (2005), p. 82.

dégoût ou son désarroi face aux images qui mettent en question des codés préétablis. Nous avons également essayé d'identifier certaines tendances (comme le *backlash* antiféministe) qui ont traversé la décennie et qui se décèlent dans la réception ambivalente de certains films. Finalement, nous avons cherché à voir comment la *persona* de certains acteurs et réalisateurs pouvait influencer la réception de leurs films et l'image de la masculinité qui en découle.

Basée sur un nombre restreint d'articles critiques et sur quelques témoignages apparus dans la presse quotidienne, une telle analyse ne peut pas espérer présenter une vision exhaustive de la réception contemporaine de ces films. Toutefois, en croisant plusieurs éléments contextuels, il est possible d'obtenir un aperçu de l'ambivalence qui entourait la question de la masculinité à cette période charnière dans l'histoire culturelle des Etats-Unis.

Dans son analyse des liens entre dialogisme bakhtinien et réception filmique, Martin Flanagan souligne à la fois la multiplicité interprétative du cinéma et la fonction essentielle des spectateurs dans la construction de tout échange énonciatif :

A Bakhtin-inspired film theory can develop platforms for the analysis not only of textual specificity [. . .] but also of *spectatorial* specificity. In dialogics, Bakhtin insists that individual discursive characteristics of the person addressed by the textual utterance determine to a massive degree the very nature of that utterance. [. . .]

A genuine cultural message speaks with more than one voice, and its reception is structured by the same multiplicity and centrifugality. The accomplishment of interpretation is transitory and contingent [. . .]; its nature is to be defined by the climate of active understanding around the perceiver⁶⁶⁴.

Ayant examiné quelques aspects des réactions contemporaines aux films de notre corpus dans le contexte socio-historique des Etats-Unis dans les années soixante-dix, nous pouvons maintenant nous tourner vers une analyse esthétique des relations dialogiques entre la représentation de la masculinité et l'esthétique du grotesque dans certains passages des œuvres de notre corpus. Nous examinerons également comment les passages entre adaptation et texte adapté enrichissent cet échange et approfondissent notre appréhension du malaise masculin ainsi évoqué.

⁶⁶⁴ Flanagan, p. 186.



École doctorale : **ED-ALL**

Unité de recherche : **HCTI**

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE

Sous le sceau de l'Université Européenne de Bretagne

Délivré par l'Université de Bretagne Occidentale

Discipline ou spécialité : ÉTUDES ANGLOPHONES (Littérature, cinéma et civilisation américaine)

Présentée et soutenue par ELIZABETH A. A. MULLEN

Le 12 septembre, 2013

TITRE :

**MALAISE MASCULIN, GROTESQUE ET ADAPTATION FILMIQUE
DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN DES ANNÉES SOIXANTE-DIX
VOLUME II**

JURY :

Marie-Christine AGOSTO, Professeur, Université de Bretagne Occidentale

Francis BORDAT, Professeur Émérite, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Gaïd GIRARD, Professeur, Université de Bretagne Occidentale

Directrice de thèse

Gilles MENEGALDO, Professeur Émérite, Université de Poitiers

Rapporteur

Anne-Marie PAQUET-DEYRIS, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Rapporteur

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

Remerciements.....	p. 1
Table des matières.....	p. 2
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	p. 11
PREMIÈRE PARTIE : MALAISE, GROTESQUE, ET MASCULINITÉ AMÉRICAINE.....	p. 27
INTRODUCTION.....	p.28
<u>Chapitre 1 : grotesque et malaise masculin dans la littérature américaine.....</u>	<u>p. 30</u>
A. La tradition du grotesque dans la littérature américaine.....	p. 33
1. Héritage et hybridité.....	p. 33
a. Une hybridité générique.....	p. 34
b. Un héritage religieux hybride.....	p. 36
2. Aliénation, humour, et vérité indicible.....	p. 38
a. Bartleby, ou l'aliénation indicible.....	p. 38
b. Aliénation, humour, et rôles genrés.....	p. 40
c. Isolement, vérité et grotesque.....	p. 42
3. Une littérature ambivalent et irrésolue.....	p. 43
4. Le grotesque et la <i>wilderness</i>	p. 47
5. Frontière(s), transgression et masculinité.....	p. 49
6. Contamination et perméabilité grotesque.....	p. 51
B. le grotesque américain : corps et espace.....	p. 55
1. Physicalité et grotesque : corps et espace.....	p. 56
2. Régions grotesques : une topologie étatsunienne.....	p. 60
a. La Nouvelle Angleterre et le grotesque puritain.....	p. 60
b. Le Sud hanté par l'échec masculin.....	p. 61
<u>Chapitre 2 : Masculinité et grotesque dans le cinéma américain.....</u>	<u>p. 65</u>
A. Masculinité, Miscégenation et grotesque dans <i>The Birth of A Nation</i>	p. 67
1. <i>The Birth of A Nation</i> et le corps grotesque.....	p. 70
2. Brouillages des codes de représentation : brouillage des frontières raciales.....	p. 74
3. Mise en question de l'hégémonie blanche.....	p. 78
B. Masculinité, contamination, hybridation et grotesque.....	p. 84
1. Contamination grotesque et malaise masculin.....	p. 85
2. Non-maîtrise du corps : excès et fragmentation.....	p. 96
a. Charlie Chaplin et le corps masculin grotesque.....	p. 97
b. Le corps masculin instable.....	p. 101
3. Masculinité, aliénation et grotesque : freaks et monstres en tous genres.....	p. 103
a. Mise en question de la normalité et des normes masculines ...	p. 103
b. Déformation de la masculinité américaine : <i>Deliverance</i>	p. 107
c. Masculinité, religion et grotesque.....	p. 108
<u>Chapitre 3 : Contexte(s) d'une résurgence du grotesque dans les années 70....</u>	<u>p. 113</u>

A. Le contexte sociopolitique : une période de malaise.....	p. 115
1. Paysage politique : une série de chocs.....	p. 125
2. L'économie et l'environnement : un malaise croissant.....	p. 117
3. Climat social : le <i>statu quo</i> bouleversé.....	p. 119
4. Meurtre, malaise et médias : l'instabilité et l'extrême.....	p. 122
B. Masculinité, hégémonie et malaise.....	p. 124
1. Normativité, malaise masculin et l'exclusion de l'Autre.....	p. 126
2. Cinéma et malaise masculin.....	p. 129
a. le cowboy et le antihéros.....	p. 130
b. Buddies that (don't) matter.....	p. 131
c. Malaise dystopique.....	p. 132
C. Une résurgence du grotesque dans les années soixante-dix.....	p. 134
1. Le grotesque au cinéma : un phénomène transgénérique.....	p. 135
2. Cinéma grotesque et malaise masculin.....	p. 136
a. Malaise masculin et corps grotesque dans les années 70.....	p. 137
b. Exclusion de l'Autre et aliénation grotesque.....	p. 140
c. Grotesque et échec de la fuite vers la frontière.....	p. 141
DEUXIÈME PARTIE : PRODUCTION, RÉCEPTION ET MALAISE MASCULIN.....	p. 144
INTRODUCTION.....	p. 145
<u>Chapitre 4. Le nouvel Hollywood et la mise en cause de la masculinité</u>	
<u>hégémonique.....</u>	<u>p. 150</u>
A. Une vue de l'extérieur : le malaise masculin vu par trois réalisateurs	
étrangers à Hollywood, 1969-1975.....	p. 152
1. John Schlesinger et <i>Midnight Cowboy</i>	p. 153
a. Choix des acteurs.....	p. 154
b. Hybridation de médias.....	p. 156
c. Onirisme et documentaire.....	p. 159
2. John Boorman et <i>Deliverance</i>	p. 166
a. Choix des acteurs.....	p. 167
b. Les dangers du tournage comme test homosocial.....	p. 169
c. Hypermasculinité et viol masculin.....	p. 172
3. Milos Forman et <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	p. 175
a. Choix du lieu.....	p. 176
b. Choix des acteurs.....	p. 178
c. Techniques du tournage et dynamique du groupe.....	p. 180
B. Une vue de l'intérieur : le malaise masculin et la quête de soi vus par	
deux cinéastes américains.....	p. 182
1. <i>Wise Blood</i> de John Huston.....	p. 183
a. Choix des acteurs.....	p. 185
b. Choix des images et des lieux.....	p. 187
c. Dissonances sonores : l'accompagnement musical.....	p. 189
2. Masculinité, malaise et la production d' <i>Apocalypse Now</i>	p. 192
a. Pré-production.....	p. 192
b. Malaise et tournage.....	p. 196
c. Difficultés de postproduction.....	p. 198

C. Stanley Kubrick et <i>The Shining</i>	p. 204
1. Choix d'adaptation.....	p. 204
2. Choix des lieux, tensions du tournage.....	p. 207
3. Choix des acteurs.....	p. 209
<u>Chapitre 5 : Un malaise d'époque : réception et mise en question de l'identité masculine</u>	p. 214
A. "Not for General Audiences" : réactions critiques et controverses.....	p. 216
1. Sexualité, malaise et indicible.....	p. 217
a. <i>Midnight Cowboy</i> , homosexualité et malaise.....	p. 217
b. <i>Deliverance</i> et les réactions locales.....	p. 219
2. Malaise masculin et <i>backlash</i> antiféministe.....	p. 221
a. Individualisme et autorité féminine dans <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	p. 222
b. Misogynie et pression patriarcale : <i>The Shining</i>	p. 226
3. Huston et Coppola face aux réactions critiques.....	p. 230
a. Huston et <i>Wise Blood</i>	p. 230
b. Coppola et ses critiques.....	p. 233
B. Réception, <i>star discourse</i> et résonances culturelles.....	p. 235
1. Malaise et stars masculines.....	p. 236
a. Quand <i>persona</i> et personnage sont en contradiction.....	p. 237
b. Quand la <i>persona</i> d'une star surdétermine son personnage.....	p. 239
c. Résonances intertextuelles entre personnages masculins	p. 246
2. Quand le réalisateur est la star.....	p. 248
a. Kubrick et <i>The Shining</i>	p. 248
b. Coppola et <i>Apocalypse Now</i>	p. 250

VOLUME II

TROISIÈME PARTIE : MASCULINITÉ ET GROTESQUE : ANALYSES FILMIQUES	p. 259
INTRODUCTION	p. 260
<u>Chapitre 6 : Masculinité, carnavalesque et corps grotesque</u>	p. 262
A. Masculinité et carnavalesque dans <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	p. 265
1. Masculinité et renversement parodique.....	p. 266
2. Autorité, masculinité et burlesque : l'échange avec la responsable.....	p. 271
3. Carnavalesque et homosocialité.....	p. 275
B. Masculinité, grotesque et corps difforme.....	p. 280
1. Le corps difforme et la déformation du rêve américain.....	p. 281
2. Le corps masculin difforme et la <i>wilderness</i> américaine.....	p. 284
3. Masculinité et glissement grotesque vers l'animal et le monstrueux.....	p. 289
a. Un glissement grotesque vers le monstrueux : Jack Torrance.....	p. 289
b. Billy Bibbitt : construction et désagrégation masculine.....	p. 295
C. Malaise masculin, excès et le masque grotesque.....	p. 300
1. Corps (et décor) excessif dans <i>Wise Blood</i>	p. 301
2. Willard, Kurtz et le masque masculin grotesque.....	p. 305
a. Mise en scène et remise en question du mythe masculin	

américain : l'élaboration du Kurtz mythique.....	p. 305
b. Construction d'un "Hollow Man" : Kurtz et le masque grotesque.....	p. 308
c. Sacrifice de Kurtz et fin grotesque.....	p. 314
Chapitre 7 : Sexualité et violence grotesque.....	p. 319
A. Masculinité, sexualité et grotesque.....	p. 320
1. Gigolo blues : Joe Buck et la rapacité sexuelle des femmes.....	p. 320
2. Malaise masculin, vertige grotesque et corps abject.....	p. 329
B. Violence, grotesque et malaise masculin.....	p. 340
1. Lt Kilgore, violence et absurde.....	p. 342
a. Kilgore : mise en scène d'une masculinité caricaturale.....	p. 344
b. Un jeu grotesque : distribution des "death cards".....	p. 346
c. L'hypocrisie grotesque du code du courage : l'ennemi mourant.....	p. 349
2. Masculinité, grotesque et peur de la pénétration.....	p. 353
a. Viol au-dessus d'un nid de coucou : McMurphy pénétré.....	p. 353
b. Viol et violation dans <i>Deliverance</i>	p. 361
Chapitre 8 : Folie, religion et grotesque.....	p. 374
A. Folie, grotesque et malaise masculin.....	p. 376
1. Folie et grotesque dans <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	p. 377
a. La mise en question de la normalité.....	p. 378
b. Surgissement de la folie.....	p. 380
2. Masculinité, folie et grotesque dans <i>The Shining</i>	p. 385
a. Le manuscrit : ordre et folie.....	p. 386
b. Surdétermination de la folie et des rôles masculins.....	p. 388
c. Une folie sexualisée.....	p. 394
B. Masculinité, grotesque et religion.....	p. 397
1. <i>Midnight Cowboy</i> et l'héritage grotesque du patriarcat puritain.....	p. 397
a. Échec de la quête de masculinité.....	p. 398
b. Hybridation grotesque et rituel mortifère.....	p. 404
2. Masculinité et quête(s) religieuse(s) dans <i>Wise Blood</i>	p. 409
a. Religion, patriarcat et malaise masculin.....	p. 410
b. Quête, échec et double grotesque.....	p. 420
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	p. 429
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 442
INDEX DES NOMS ET DES FILMS.....	p. 462

TROISIÈME PARTIE

MASCULINITÉ ET GROTESQUE : ANALYSES FILMIQUES

Dans notre deuxième partie, nous avons tenté d'examiner comment s'imbriquent contexte culturel, production et réception filmique dans les années soixante-dix, et nous avons vu que ces trois éléments s'influencent mutuellement. Dans cette partie, nous nous pencherons de façon plus détaillée sur les films de notre corpus en tant qu'objets esthétiques. A travers l'analyse de quelques séquences clés, nous essayerons d'examiner comment ces adaptations filmiques se servent de l'esthétique grotesque afin d'exprimer différents aspects du malaise masculin dans les années soixante-dix.

Dans un premier temps, nous verrons comment la notion bakhtinienne du carnaval et du carnavalesque peut être liée à celle de la fuite vers la frontière — élément clé dans la construction de la masculinité hégémonique selon Kimmel. Le désir carnavalesque de renverser les codes établis, de mêler le haut et le bas fait partie du désir masculin de dépasser des frontières et de sortir des normes. Nous verrons comment ces deux éléments sont associés dans une séquence de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*.

Comme nous l'avons noté précédemment, Kimmel souligne également l'importance de la maîtrise de soi dans les normes hégémoniques masculines. Ces normes sont mises en question par le biais du corps grotesque — corps excessifs, corps qui débordent, corps trop ou trop peu intimes. Nous examinerons plus particulièrement deux instances d'un glissement grotesque de l'humain vers le non-humain dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et dans *The Shining*, glissement qui questionne les codes masculins de l'époque.

Il est aussi possible de voir un lien entre le corps grotesque et le masque. Element inquiétant selon Kayser, le masque crée par sa nature cachée un sentiment de malaise. La façon dont Coppola met en scène le personnage de Kurtz

transforme ce dernier en masque grotesque — un masque qui semble incarner un certain malaise masculin.

La maîtrise de soi implique également la maîtrise sexuelle. Dans un certain nombre de films de notre corpus, sexualité et grotesque s'articulent autour de la peur masculine de la femme et de la féminisation, notamment dans *Midnight Cowboy* et *The Shining*. Mais la peur de la pénétration démasculinisante ne se limite pas aux relations sexuelles entre hommes et femmes : dans *Deliverance* et *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, nous verrons qu'à travers cette peur, sexualité et violence se mêlent de façon particulièrement troublante.

Le grotesque sert aussi à questionner la notion d'une violence virile et régénératrice si chère à la mythologie masculine américaine. Dans une séquence d'*Apocalypse Now*, nous nous pencherons sur l'usage de l'esthétique du grotesque dans la représentation de la violence liée à la guerre, en l'occurrence la guerre du Vietnam. Nous verrons comment les liens se créent entre violence théâtrale et codes masculins absurdes.

Une analyse de plusieurs séquences ayant pour thème la folie met également en question des normes masculines qui deviennent de plus en plus intenable. Dans une scène de thérapie de groupe de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, puis dans un échange entre Jack et Wendy dans *The Shining*, le grotesque sert à souligner la nature absurde de ces codes.

Les liens entre folie et identité masculine américaine sont ancrés en quelque sorte dans un passé patriarcal particulièrement lourd. Les effets néfastes de ce passé se manifestent dans plusieurs films de notre corpus qui traitent de la question de la religion, notamment *Midnight Cowboy* et *Wise Blood*. Filmés à dix ans d'intervalle, ces deux films se servent du grotesque afin d'explorer les questions de quête et d'échec soulevées par le poids d'un passé puritain mortifère.

CHAPITRE VI

ANALYSE FILMIQUE DU MALAISE MASCULIN (I)

MASCULINITÉ, CARNAVALESQUE ET CORPS GROTESQUE :

[S]everal contradictory feelings are aroused by the grotesque; we smile at the deformation but are appalled by the horrible and monstrous elements as such. The basic, feeling, however [. . .] is one of surprise and horror, an agonizing fear in the face of a world which breaks apart and remains inaccessible⁶⁶⁵.

— Wolfgang Kayser

The freak is an object of simultaneous horror and fascination because, in addition to whatever infirmities or abilities he or she exhibits, the freak is an *ambiguous* being whose existence imperils categories and oppositions dominant in social life. [. . .] Freaks cross the borders that divide the subject from all ambiguities, interconnections, and reciprocal classifications, outside or beyond the human. They imperil the very definitions we use to classify humans, identities, and sexes — our most fundamental categories of self-definition and boundaries dividing self from otherness⁶⁶⁶.

-Elizabeth Grosz

Nous avons déjà souligné l'importance de trois grands axes dans la construction de la masculinité américaine définis par Michael Kimmel : la fuite vers la frontière, l'exclusion de l'Autre et la maîtrise de soi⁶⁶⁷. Dans ce chapitre, nous examinerons la façon dont ces notions sont mises en question dans certaines séquences des films de notre corpus à travers l'esthétique du grotesque.

Kimmel soutient qu'un élément important dans la construction de la masculinité américaine est la notion de fuite ("escape") par laquelle les hommes peuvent se défaire des influences civilisatrices (et parfois castratrices) de la

⁶⁶⁵ Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*. Trad. Ulrich Weisstein. New York : McGraw-Hill Book Company, 1963, p. 31.

⁶⁶⁶ Elisabeth Grosz, "Intolerable Ambiguities: Freaks at/as the Limit." Dans Rosemarie Garland Thompson, Ed., *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York : New York University Press, 1996, p. 57.

⁶⁶⁷ Voir Kimmel (2006), p. 31.

société⁶⁶⁸, en se reconnectant avec un monde plus sauvage, plus vital. Cette fuite peut s'effectuer seul, à la manière d'un Clint Eastwood ou d'un John Wayne, renforçant ainsi le trope de l'homme solitaire, se suffisant à lui-même. Cette fuite peut également s'effectuer en groupe sous la forme d'un projet ou d'une quête : de nombreux *buddy movies* (dont *Deliverance*) exploitent ce thème. Qu'elle soit collective ou individuelle, la fuite masculine permet de mettre en question les codes et les normes qui gouvernent une société dans un contexte établi. Dans certains films de notre corpus, une sorte de fuite est possible à travers le carnavalesque. Cette fuite carnavalesque sert effectivement d'exutoire à une exubérance masculine non-civilisée, mais elle sert aussi à souligner un certain malaise par rapport aux codes changeants de la masculinité hégémonique.

Kimmel note aussi que la masculinité américaine se construit à travers l'exclusion de l'Autre : l'homme se définit en opposition à ce qu'il n'est pas, à ce qui lui est étranger. Mais une telle exclusion repose sur la présence de catégories étanches et bien définies, alors que, comme nous avons pu le constater dans notre première partie à propos de *The Birth of a Nation*, entre autres, ces barrières (entre Noirs et Blancs, entre masculin et féminin) restent bien floues. De par sa nature hybride, le grotesque brouille les lignes entre l'Autre et soi. Dans certaines séquences des films de notre corpus, le corps grotesque peut servir ainsi à mettre en question l'exclusion de l'Autre en brouillant les normes corporelles qui séparent l'Autre et soi.

Enfin, Kimmel met en avant l'importance de la maîtrise de soi dans la construction de l'identité masculine américaine. Là encore, le corps grotesque signale la *non*-maîtrise d'un corps qui déborde, qui se tord ou qui subit un glissement vers le non-humain. En soulignant l'instabilité du corps grotesque, certains films de notre corpus révèlent également l'instabilité des codes masculins et normatifs qui gouvernent le maintien de l'hégémonie masculine blanche. Dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, nous allons voir comment la fête carnavalesque subvertit (brièvement) ces codes.

⁶⁶⁸ *Idem.*

A. Masculinité et carnavalesque dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*

Le concept du carnavalesque est intimement lié à celui de norme, d'un ordre qui est momentanément bouleversé. Le carnavalesque est fondé sur la notion de renversement : ce qui se trouve normalement en bas de l'échelle hiérarchique s'élève à la place d'honneur, les figures de pouvoir sont ridiculisées. Bakhtine souligne le fait que la fête carnavalesque se doit d'être populaire, publique et partagée. L'énergie ainsi dégagée sert à renforcer la société et ses normes.

Dans son ouvrage sur Bakhtine et le cinéma, Robert Stam fait remarquer qu'à l'écran comme ailleurs, le carnavalesque est un phénomène complexe qui reste intimement lié à son contexte :

Carnival can constitute a symbolic rebellion *by* the weak or a festive scapegoating *of* the weak, or both at the same time. We must ask who is carnivalizing whom, for what reasons, by which means, and in what circumstances⁶⁶⁹.

Ces questions sont particulièrement pertinentes dans une séquence de *One Flew Over The Cuckoo's Nest* que nous nous proposons d'analyser ici ; il s'agit de la fête organisée par McMurphy la veille de son départ supposé, fête où il introduit deux prostituées et une quantité prodigieuse d'alcool à l'intérieur de l'asile (1:32:52-1:38:21).

La scène carnavalesque se déroule en deux parties : avant l'arrivée de l'infirmière en chef (*the supervisor*) et après son départ. Tout au long de la séquence apparaissent deux aspects du grotesque carnavalesque : l'abaissement du haut vers le bas, vers le corporel, et le renversement des normes hiérarchiques. L'autorité qui est détrônée ici est clairement féminine : malgré la présence des prostituées Candy et de Rose, femmes consommables, ce carnaval est avant tout une fête homosociale où la routine et les règles soigneusement instaurées par Nurse Ratched sont renversées.

⁶⁶⁹ Stam (2005), p. 95.

1. Masculinité et renversement parodique (1:32:52-1:34:15)

Dans la première partie de la scène, l'accent est mis sur le renversement des normes connues, c'est-à-dire les codes de l'asile. Ce bouleversement est signalé dès le premier plan : sous des lumières clignotantes, on voit en gros plan un homme (Harding) allongé sur un lit en fer blanc derrière un grillage qui s'étend sur tout le cadre. En voix *off* on entend une voix féminine fredonner une chanson d'enfant, *Row, Row, Row Your Boat*⁶⁷⁰. Un montage rapide de plusieurs plans révèle deux rangées d'hommes dans une sorte de dortoir qui ressemble à une cage. Ils se réveillent et commencent à sortir de leurs lits. La caméra alterne entre des plans d'ensemble sans grillage (le spectateur est donc passé de l'autre côté de la barrière) et des plans plus rapprochés où le grillage est mis en évidence. La lumière clignotante et le regard embrouillé des patients signalent qu'il ne s'agit pas ici de la routine habituelle de l'asile.

La voix de McMurphy (en *off*) souligne le renversement parodique de cette routine : celui qui se nomme "*the Bull Goose Loony*"⁶⁷¹ entonne "Wake up, boys! It's medication time!", reprenant à son compte une expression utilisée quotidiennement par Nurse Ratched. La caméra juxtapose cette injonction avec une série de gros plans sur les patients (Martini, Billy, Harding, Tabor) les mains accrochées au grillage, puis en train de sortir de la partie grillagée de la pièce. La lumière dans cette série de gros plans est très limitée : les patients apparaissent comme des silhouettes qui surgissent de l'obscurité.

Ces plans sont séparés par un bref plan d'ensemble où l'on peut apercevoir McMurphy et Candy dans le local des infirmières, exactement à la place de Nurse Ratched et de Miss Pilbow lors de la distribution des médicaments vue dans une scène précédente. L'horloge derrière eux indique qu'il est minuit passé et quelques décorations signalent que Noël approche, mais McMurphy fait allusion à une autre

⁶⁷⁰ Le choix de cette comptine américaine du XIX^{ème} siècle n'est pas anodin. Les paroles des deux premiers versets sont empreintes d'ambivalence, évoquant à la fois l'importance de l'esprit d'équipe et de la joie de vivre, mais aussi un désir cruel de punir toute figure d'autorité. Voir Bruce Johnson et Martin Cloonan, *The Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. London : Ashgate, 2008. p. 98.

⁶⁷¹ L'utilisation du terme "bull goose" renforce l'image hypermasculine de McMurphy.

fête, celle de Pâques : "Ah yes, that's right, Mr. Martini, there is an Easter Bunny"⁶⁷². L'usage de l'appellation "Mr." renvoie aussi aux pratiques de Nurse Ratched, alors que la référence au Easter Bunny déstabilise encore plus le cadre temporel, rappelant à la fois une enfance révolue (époque où l'on croit encore au lapin de Pâques et au Père Noël) et une période de l'année encore lointaine, celle de Pâques et donc du printemps.

C'est au moment où McMurphy invite les patients à passer de l'autre côté de la barrière, à pénétrer dans le local réservé aux infirmières, que l'aspect carnavalesque de la scène s'intensifie. La caméra montre en gros plan la main de McMurphy en train d'actionner un tourne-disque en même temps que l'on entend une mélodie apaisante, celle qui accompagne la distribution habituelle des médicaments. Comme à leur habitude, les patients se mettent en rang et attendent leur tour, mais ici ils forment un cercle uni, et non pas la file habituelle, à l'intérieur d'un espace qui leur est interdit normalement : le bureau des infirmières. A la place de la très sage Nurse Pilbow, que l'on a vue filmée de dos en plan semi-américain distribuant des pilules à travers une barrière, ici chaque patient reçoit un petit gobelet d'alcool de la part de la prostituée Candy (filmée en plan rapproché) qui se presse contre eux en leur servant à boire. Contrairement aux lignes verticales de la vitrine et du grillage bien définies dans la scène de référence déjà citée, ici tout ce qui est derrière les personnages paraît flou. Filmée en légère contre-plongée, la scène met en avant l'intimité transgressive du contact, évoquant ainsi la nature participative de la fête, considérée par Bakhtine comme un élément essentiel du carnavalesque :

⁶⁷² En évoquant le lapin de Pâques (plutôt que le père Noël, un choix plus logique étant donné la saison et les circonstances), Forman met en place un tissu symbolique complexe qui contribue à l'atmosphère carnavalesque et souligne l'américanité du film. Sur le plan religieux d'abord, la fête de Pâques est intimement associée aux notions de sacrifice et de renaissance : c'est par le sacrifice du Christ et par sa résurrection que les hommes sont sauvés, et de nombreux critiques ont étudié les aspects christiques du personnage de McMurphy dans le roman de Kesey. Mais ce qui nous intéresse ici est l'usage du lapin du point de vue de la construction de la masculinité américaine. Associé à la fertilité de par sa capacité prodigieuse de proliférer, le lapin (ou plus exactement le lièvre), d'après certaines légendes, avait la capacité de changer de sexe. La tradition américaine d'un lapin qui pond des œufs et les distribue aux enfants vient d'une pratique allemande datant du XIX^{ème} siècle. En évoquant donc le lapin de Pâques, McMurphy fait référence à une figure hermaphrodite hypersexuée qui brouille toute notion de catégorisation. Voir Tad Tuleja, *Curious Customs: The Stories Behind 296 Popular American Rituals*. New York : Galahad Books, 1999, p.121.

En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. [. . .] Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*. [. . .] Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière *spatiale*. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois *de la liberté*⁶⁷³.

Le cadrage du plan et le placement de la caméra éliminent toute barrière entre les personnages. La caméra montre également les personnages en train d'entrer et de quitter le cadre sans délimitations représentées : loin des murs et des grillages du début de la scène, la caméra crée une atmosphère de proximité, voire d'intimité, entre les personnages et le spectateur.

Cette impression d'intimité et de convivialité partagée est brisée par l'arrivée du veilleur de nuit, Turkle, un homme noir d'une soixantaine d'années. Encadré dans l'embrasement de la porte, Turkle fait face à la caméra et regarde les patients défilant devant lui : c'est le seul qui participe à la scène comme spectateur. Sa présence signale une tentative de retour à la normale : en gros plan on le voit essayer de pousser les patients en dehors du cadre alors qu'en voix *off* on l'entend protester : "What the hell's going on here? Ain't this a bitch — what are you trying to do, McMurphy, get my ass really fired"?

Ensuite un plan américain révèle une scène bien différente de celle de la distribution festive d'alcool : les patients en slip et en pyjama sont regroupés dans une pièce contenant une armoire à dossiers mais aussi un réfrigérateur, un canapé et une table — la partie du local des infirmières réservée aux moments de détente. L'ombre de la fenêtre grillagée se dessine sur le mur, rappelant la véritable nature du lieu, et la pièce est clairement définie par une série de lignes horizontales et verticales formées par les divers meubles et les murs, très différent de l'espace indéfini précédemment montré. Deux plans rapprochés en champ-contrechamp montrent Turkle qui essaie d'expulser les patients du local des infirmières, puis les patients expulsés de l'autre côté de la barrière dans un couloir sombre et vide, éclairé par un voyant rouge. Le dialogue, aussi comique soit-il, sert également à rappeler les règles enfreintes par la fête carnavalesque : en chassant les patients du local qui leur est interdit, Turkle s'exclame, "Party my ass! This ain't no night club, this is a hospital" !

⁶⁷³ Bakhtine (1970), p. 15.

Dans cette première partie de la scène, on assiste à la fois à une rébellion de la part des faibles contre l'autorité hiérarchique, mais aussi à l'identification de Turkle, un autre "faible", comme première victime de la scène⁶⁷⁴. Représentant de l'autorité au sein de l'asile, il en est aussi victime. La noirceur de la peau de Turkle, signe d'altérité, contribue à la précarité de sa position comme représentant de l'autorité hégémonique (et matriarcale). Cette précarité est mise en avant lors de l'arrivée de l'infirmière en chef, alertée par le bruit des patients.

2. Autorité, masculinité et burlesque : l'échange avec la responsable (1:34:16-1:37:11)

Cette scène, qui sépare les deux séquences carnavalesques proprement dite, prend un aspect caricatural qui rappelle certains dessins animés américains. Un plan d'ensemble faiblement illuminé montre le couloir vide et linéaire avec, au centre, la porte grillagée par laquelle entre Nurse Ratched tous les matins. Au-dessus de la porte on peut apercevoir un voyant rouge. En voix *off* on entend Turkle s'exclamer, "Oh, shit! The supervisor!" Un gros plan sur le visage de Turkle, le regard fixé (on suppose) sur le voyant rouge est suivi d'un plan américain du couloir où se trouvent tous les patients regroupés dans la pénombre, récemment chassés du local des infirmières. D'une voix paniquée, Turkle les incite à y retourner ("C'mon! Get your asses back in there! C'mon now!"); un plan américain le montre en train de refouler une file d'hommes en slip blanc (très visible dans l'obscurité) vers la porte, comme un cowboy qui essaie de faire bouger un troupeau un peu étourdi. A peine le dernier patient sorti du couloir, on aperçoit au fond du champ une silhouette en blanc (la responsable) qui arrive et qui ouvre la porte grillagée pour entrer dans le couloir. Ce chassé-croisé n'est pas sans rappeler certaines scènes burlesques où le chasseur et sa proie ne cessent d'entrer et de sortir du cadre au même moment, se manquant de peu.

Cette partie de la scène se construit autour du contraste entre le silence et le bruit, entre l'ordre et le chaos. Pendant les vingt secondes que dure l'arrivée de la

⁶⁷⁴ La situation de Turkle constitue, à notre sens, un exemple de la carnavalisation d'un faible par d'autres faibles évoquée par Stam dans la citation précédente, p. 224.

responsable, les seuls bruits entendus sont ceux du claquement de la porte grillagée quand elle la ferme et de ses pas dans le couloir désert. Un travelling arrière suit sa progression le long du couloir. Plus elle s'éloigne de la porte, plus sa silhouette s'assombrit. Parvenue au local des infirmières, elle apparaît face à la caméra en semi-gros plan avant de tourner la tête vers la droite. Une coupe rapide montre une pièce vide où tout est en ordre, ou presque : sur le rebord d'une étagère on peut entrevoir quelques bouteilles d'alcool, preuves que l'ordre et le calme apparents ne sont que façade.

Cette impression est renforcée dans le plan qui suit. Lors d'un travelling lent à droite, puis à gauche, on aperçoit en très gros plan quelques formes en silhouette qui obscurcissent presque tout le cadre. Au fond sur le mur, on décèle l'ombre d'un grillage, tandis qu'en voix *off* on entend McMurphy qui demande en chuchotant où se trouve Turkle, puis Taber qui réplique qu'il doit être en train de se masturber quelque part. C'est à ce moment-là que le spectateur découvre que Turkle est également dans la salle obscure, et qu'il tente, lui aussi, de se cacher de la responsable : "Ain't nobody jerkin' off, motherfuckers! I'm doin' the same fuckin' thing you're doin' — hidin'!". A ce moment, le renversement carnavalesque du pouvoir hiérarchique est total, du moins en ce qui concerne Turkle. Les commentaires des patients sapent son autorité, déjà fragile. A côté d'eux dans le noir, Turkle est devenu l'un d'eux : McMurphy doit le forcer à quitter la salle afin de faire face à la responsable, véritable figure d'autorité.

Il s'opère dans cette scène un glissement homosocial. Il n'existe plus aucune barrière hiérarchique entre Turkle et les autres hommes accroupis dans le noir, liés par la peur de l'infirmière en chef. Quand Turkle doit enfin quitter la pièce, il n'est plus que la caricature d'une figure d'autorité (le veilleur de nuit), coupable d'avoir fui ses responsabilités.

L'apparence physique de la responsable souligne le côté caricatural de la scène. Agée d'une soixantaine d'années, elle respire la sévérité et la rectitude malgré le rose de son fard à joues et de son rouge à lèvres : épaisses lunettes noires, cheveux tirés dans un chignon tellement serré qu'il paraît presque militaire, uniforme et coiffe d'un blanc éblouissant sur un corps de matrone. On

imagine facilement que Nurse Ratched lui ressemblera dans une vingtaine d'années.



One Flew Over the Cuckoo's Nest, (1:35:25)

Le contraste entre l'infirmière en chef et Turkle est frappant. Au lieu d'un uniforme amidonné, celui-ci porte un gilet noir informel sur un t-shirt d'un blanc incertain. La couleur chocolat de sa peau paraît encore plus chaude et plus naturelle à côté du visage livide et fardé de la responsable. Chauve, la tête de Turkle est marquée par la lumière qui se reflète sur son crâne luisant, sur ses yeux (qui ne sont pas cachés par des lunettes) et surtout sur la blancheur de ses dents quand il sourit. Nous reviendrons sur le codage contextuel et racial de ces caractéristiques un peu plus tard, mais nous pouvons déjà remarquer que l'échange entre Turkle et la responsable ne se place pas sur le plan d'un échange entre collègues : une relation de pouvoir où la responsable domine est clairement mise en place.

L'échange a lieu dans une série de plans rapprochés filmés en champ-contrechamp. Le cadrage crée une atmosphère claustrophobe : si la responsable et Turkle alternent au centre du cadre, ni l'un ni l'autre ne le quitte entièrement : ils restent présents dans les marges de chaque plan, filmés de dos. Le peu de lumière dans la scène, focalisée presque exclusivement sur la personne qui parle, crée aussi une ambiance suffocante.

Le mouvement des corps souligne le gouffre hiérarchique entre les deux et suggère une connotation raciale dans la domination de la responsable. Tout au long de la scène, elle demeure immobile, fixant Turkle du regard. Elle ne change de position qu'une fois : après une brève apparition de Candy la prostituée, la responsable se tient les deux mains sur les hanches (au lieu d'une seule auparavant), soulignant l'intensité de sa désapprobation. Turkle, par contre, est en mouvement perpétuel : il hoche la tête, se déplace d'un pied à l'autre et se penche vers la responsable, les bras tendus vers elle dans un geste de supplication. Son visage est également très mobile : tour à tour il sourit à pleines dents puis fronce les sourcils, regardant vers le bas.

Ces mouvements ne sont pas sans rappeler les postures caricaturales des "Toms", des Noirs souvent d'un certain âge qui se comportent de manière servile devant les Blancs. Cette association est renforcée par le fait que l'action du film est supposée se dérouler en 1963, avant l'adoption des lois garantissant les droits civiques des Noirs. Il est intéressant de noter que Turkle ne bouge pas de la même manière lorsqu'il est avec les patients, tous blancs à l'exception de l'Indien Bromden. Ces mouvements caricaturaux peuvent donc être attribués à la présence de son supérieur hiérarchique, une femme blanche.

L'attitude obséquieuse de Turkle envers la représentante de l'autorité s'intensifie au fur et à mesure que des preuves de son échec en tant que gardien se multiplient : à chaque bruit incongru, le comportement de Turkle devient de plus en plus caricatural, sur le plan physique mais aussi sur le plan linguistique. Effectivement, les expressions utilisées par le veilleur deviennent de plus en plus informelles : il passe de "Everything's just fine, Ma'am" à "Ain't nobody in there", puis finalement, "A man gets awful lonesome — you understand what I'm sayin'". Le changement de registre linguistique de la part de Turkle indique la désagrégation finale des derniers vestiges de son autorité.

Un changement semblable (mais moins frappant) s'opère à travers le langage utilisé par la responsable, mais dans le sens inverse. D'abord attentionnée, ("Is everything all right, Mr. Turkle?") elle adopte un ton plus direct ("Who's there?"), puis franchement péremptoire : ("I want that woman off this ward immediately"). Il est clair qu'à la fin de l'échange Turkle a perdu toute légitimité

aux yeux de la responsable. Elle le fixe d'un dernier regard désapprobateur avant de quitter les lieux, laissant derrière elle un Turkle complètement défait. Pire des cauchemars en termes des codes masculins, Turkle est déchu de toute autorité de manière démasculinisant, ridiculisé devant ses pairs.

Quand Turkle ouvre à nouveau la porte du local, la scène est soigneusement construite afin de souligner l'emprise du chaos et du désordre sur le monde normatif de l'asile. Les deux plans sont séparés l'espace d'un instant par un écran noir : un plan rapproché de Turkle ouvrant la porte d'un geste qui rappelle l'ouverture du rideau au théâtre. Derrière lui on aperçoit une série de lignes verticales droites (les rideaux, une notice, un panneau d'affichage). Cette verticalité est soulignée par les lignes de la porte, suggérant un milieu ordonné et propre, en net contraste avec le plan qui va suivre. Juste avant une coupure nette, une tête sombre et floue, vue de dos, envahit le bas du cadre, signalant déjà l'invasion par le chaos du monde ordonné, idée renforcée par le bruit provenant des patients (cris, bousclements) qui sature également la bande-son. Le spectateur a l'impression qu'en ouvrant la porte du local Turkle franchit la barrière fragile entre ordre et chaos.

Après la coupure, un plan américain révèle une scène de désordre total : tout le bas du cadre est occupé par des patients dans des positions différentes (accroupis, debout, assis, penchés). Certains regardent la caméra tandis que d'autres fixent le mur ou le sol, mais tous affichent des expressions consternées. À gauche, le bas du cadre révèle l'armoire à dossiers ouverte, son contenu à moitié éventré. Sur le mur au fond à gauche, une immense tache brunâtre dégouline juste en dessous de l'ombre du grillage qui forme une ligne oblique. Là où l'ombre du grillage se termine, l'oblique est prolongée par les corps accroupis de plusieurs patients. Cette ligne est contrebalancée à droite par une figure debout (Bancini), la tête prise entre les mains. Pris ensemble, ces éléments forment un tableau qui rappelle ceux de Breughel et de Bosch. Une série de gros plans séparés par des coupes sèches fonctionne comme une série de détails (dans le sens pictural du terme) du tableau initial, soulignant à chaque fois le désarroi des patients (et de Turkle).

Cette série de gros plans sert à renforcer et à personnaliser le sentiment de malaise qui résulte de l'intervention de la responsable. Le chaos qui règne dans l'asile inspire une hilarité teintée d'inquiétude parce que la caméra force le spectateur à faire face aux réactions troublées de Turkle et des patients. Quand le veilleur chasse les patients du local pour la seconde fois, on peut constater un glissement d'une situation quasi-burlesque vers une scène à connotation plus tragique. Les deux derniers plans montrent en alternance rapide le local saccagé (armoire renversée, sol couvert de flacons de médicaments brisés, meubles et murs tachés de liquides renversés) et un plan rapproché de Turkle assis, buvant du whisky au goulot. Derrière lui dans la partie gauche du cadre le mur est couvert de lignes verticales, traces d'un liquide répandu. Un porte-manteau renversé forme une ligne oblique, rappelant le chaos très géométrique du plan précédant où tout se trouve renversé. Juste avant la coupure, on peut entendre une musique guillerette, en contradiction avec la scène de dévastation à l'écran et le désarroi de Turkle.

Dans cette séquence intermédiaire placée entre deux scènes carnavalesques, le spectateur est confronté au revers de la scène joyeuse du début. Les hommes de l'asile (gardien et patients) sont sous l'emprise d'une autorité matriarcale inflexible à multiples têtes, en l'occurrence celles de la responsable et de Nurse Ratched. Dans la scène qui suit, une joie libératrice, partagée et homosociale est rétablie.

3. Carnavalesque et homosocialité (1:37:12-1:38:21)

Ce qui frappe tout d'abord dans la deuxième scène carnavalesque, c'est la fluidité du traitement de l'espace. La caméra effectue des travellings et des zooms, les personnages bougent, entrent et sortent du cadre continuellement — même la mélodie en *off* qui accompagne la scène (la chanson de Noël *Jingle Bells*)⁶⁷⁵ évoque la convivialité mais surtout la sensation joyeuse d'une escapade. La façon dont les patients se déplacent à l'intérieur du cadre accentue l'atmosphère libératrice et revitalisante de la fête carnavalesque : certains tracent des spirales en sautillant,

⁶⁷⁵ Les paroles, connues de tous, soulignent la force libératrice de la fuite : "*Dashing through the snow/On a one-horse open sleigh/O'er the fields we go/Laughing all the way/Bells on bobtails ring/Making spirits bright/What fun it is to ride and sing a sleighing song tonight!*"

tournant littéralement en rond. L'homme qui danse, immobile dans la scène précédente, effectue de grands mouvements gracieux en franchissant le seuil du dortoir grillagé à plusieurs reprises, le visage illuminé de plaisir. Caméra et cadrage collaborent afin de créer une atmosphère libre et fluide.

Ces déplacements s'accompagnent de renversements qui soulignent l'aspect carnavalesque de la fête. Tout au début de la scène, un zoom arrière révèle Martini en train de couvrir le vieux colonel de décorations de Noël qu'il enlève du sapin, transformant le vieillard en une sorte d'arbre de Noël ambulant. Sefelt et Jimmy, le grand et le petit, s'enlacent et dansent ensemble, leur pyjama blanc leur donnant des airs de jeunes mariés ; Scanlon le barbu porte une coiffe d'infirmière (celle de *Ratched*), le transformant en une figure d'autorité féminine bien douteuse.

La consommation d'alcool comme acte de rébellion est au cœur de cette fête carnavalesque. Comme le souligne Kimmel, l'acte de boire entre hommes constitue un moyen de prouver qu'ils ne sont pas emprisonnés par l'influence démasculinisante des femmes :

Drinking together cemented manly solidarity . . . But more than that, drinking asserted 'a glorious manhood unfettered by the nagging demands of women who would, had they their way, ensconce men at home, squander their wages, forbid them to drink — in short emasculate them.' Drinking was a form of masculine resistance to feminization⁶⁷⁶.

Ce besoin d'émancipation masculine est d'autant plus fort ici que ces hommes sont enfermés dans un hôpital psychiatrique, situation carcérale qui, selon Foucault, exacerbe la maladie⁶⁷⁷. Cette consommation est donc acte de rébellion mais aussi acte carnavalesque de par la manière dont les patients consomment l'alcool : Taber boit dans un vase à bec destiné à un usage médical, et plusieurs patients (Cheswick, Sefelt) boivent en crachant, faisant jaillir ou dégouliner le liquide interdit de leur bouche.

Cette consommation carnavalesque trouve son apogée au moment où, évoquant une recette de *Nurse Ratched*, Cheswick se sert d'un tube de lavement afin de donner à boire aux autres patients, en commençant par Ellis, le plus

⁶⁷⁶ Kimmel (2006), p. 84-5.

⁶⁷⁷ Voir Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, p. 437.

difforme de tous. Un gros plan montre Cheswick de profil, à moitié coupé par le côté gauche du cadre, en train d'insérer dans la bouche d'Ellis un tube duquel on



One Flew Over the Cuckoo's Nest, (1:37:57)



One Flew Over the Cuckoo's Nest, (1:37:53)

peut voir jaillir un liquide rougeâtre. Au centre du cadre, on voit le visage difforme de ce dernier : sans sourcils, crâne pointu et chauve, les yeux marqués par un strabisme très prononcé, il ressemble à une attraction de fête foraine⁶⁷⁸. Après une

⁶⁷⁸ L'acteur qui joue Ellis, Michael Berryman, souffre réellement d'une difformité due à une maladie très rare (*Hypohidrotic Ectodermal Dysplasia*). Après ses débuts dans *One Flew Over The Cuckoo's*

brève coupe pendant laquelle on peut apercevoir un Chief Bromden souriant, la caméra montre Cheswick à nouveau lorsqu'il retire le tube de la bouche d'Ellis. Ce dernier sourit béatement, tandis que le liquide dégouline de sa bouche. Cheswick va répéter la procédure avec Jimmy et avec Sefelt, allant jusqu'à lui arroser la tête avec le contenu du tube alors que le liquide lui sort de la bouche et coule le long du menton jusqu'à la poitrine. Dans cette scène, le haut et le bas se mélangent de manière particulièrement corporelle : ingestion et purgation, pénétration et jouissance se confondent, le buccal et l'anal sont liés par l'intermédiaire de la fête carnavalesque.

L'image du corps pénétrant et pénétrable de cette scène renvoie à la notion bakhtinienne du corps grotesque source de vie et du renouveau :

Le corps grotesque est un corps en mouvement. [. . .] Après le ventre et le membre viril, c'est la bouche qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde ; et ensuite le derrière. Tous ces excroissances et orifices sont caractérisés par le fait qu'ils sont le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde, où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques⁶⁷⁹.

Bakhtine voit en ce corps inachevé un lieu d'échange et de régénération ; dans cette scène, les échanges corporels entre hommes par l'intermédiaire de la boisson sont source de joie et surtout de liberté.

On pourrait dire que l'extrême tendresse avec laquelle certains patients endossent le rôle traditionnellement féminin de *nurturer*, c'est-à-dire de personne qui prend soin d'une autre personne, relève aussi de l'inversion carnavalesque. En plus de la scène où Cheswick "nourrit" Ellis d'alcool avec le tube de lavement, un plan rapproché montre un autre patient qui donne à boire à un camarade assis, lui tenant le verre à la bouche comme une mère le ferait avec un biberon. Martini prend soin du vieux colonel, poussant son fauteuil roulant autour de la salle dans une série de petites spirales ludiques. Comme le fait remarquer Susan Faludi, une telle prise en charge du rôle féminin n'est possible qu'à condition de se trouver

Nest, il est devenu une figure connue dans le milieu des films d'horreur pour son rôle dans *The Hills Have Eyes* (1977), entre autres. Voir <http://www.imdb.com/name/nm0077720/> Consulté le 14/07/2012.

⁶⁷⁹ Bakhtine (1970), p. 315. Ses italiques.

dans une situation exclusivement masculine, loin du regard des femmes⁶⁸⁰. Les prostituées Candy et Rose ne constituent pas une menace pour ce climat homosocial puisqu'elles tiennent dans ce cadre la même place que celle des bouteilles d'alcool : elles sont là comme produit de consommation. D'ailleurs, à aucun moment on ne les voit en train de boire, signe que leur participation à la fête n'est pas la même que celle des hommes entre eux.

Vus sous cet angle, les moments les plus transgressifs de cette séquence carnavalesque ne sont pas ceux que l'on pourrait croire. Si le travestissement et la consommation bachique créent un espace où les règles paralysantes de l'asile matriarcal peuvent être (momentanément) bafouées, la fête carnavalesque permet aussi l'expression d'une tendresse homosociale qui va à l'encontre des règles masculines traditionnelles.

La deuxième scène carnavalesque diffère de la première de par sa nature excessive mais aussi dans la manière dont les personnages observent la scène. Nous avons évoqué la nature participative de la distribution d'alcool lors de la première scène, mettant en avant la théorie bakhtinienne qu'il n'y a pas de spectateurs dans une fête carnavalesque. Il faut revenir sur cette notion par rapport à la deuxième scène. Si la fête est clairement partagée, Forman insiste toutefois sur le regard que portent certains patients (notamment McMurphy et Chief Bromden) sur le spectacle qui se déroule sous leurs yeux. En plus du plan de Bromden déjà mentionné, à deux reprises la caméra se concentre sur McMurphy assis en train de regarder ce qui se passe autour de lui et d'en rire. Après le premier plan, sa voix en *off* interpelle Taber comme s'il voulait faire partager le spectacle. Un semi-gros plan montre Taber en train de se regarder dans un miroir couvert d'un grillage avant de se tourner vers McMurphy en riant. Il est clair dans ces échanges que l'atmosphère jubilatoire de la fête carnavalesque est renforcée par une certaine conscience réflexive qu'ont les personnages de la nature transgressive et collective de leurs actes. En dehors de la fête carnavalesque, cette tendresse homosociale serait une source d'ambiguïté sexuelle.

⁶⁸⁰ Faludi fait cette remarque à propos des élèves du Citadel, prestigieuse université militaire qui se trouve en Caroline du Sud et qui, jusqu'en 1995, était interdite aux femmes : "[The Citadel was] a place where they could receive and give care without fear of being shamed, a place where such intimacies were a mark of manhood, not its annulment". Voir Susan Faludi, *Stiffed: The Betrayal of the American Male*. New York : Harper Collins, 1999, p. 130.

Ces regards entre hommes reflètent leur complicité mais aussi une forme de pression sociale qui les pousse à briser les règles de l'asile matriarcal. S'appuyant sur Bakhtine, Stefan Brandt évoque l'ambivalence du regard masculin lors de la fête carnavalesque :

This double spectacle of a playful questioning and a systematic reinvention of traditional male stereotypes I want to call (following Bakhtin) "the carnival of sex"⁶⁸¹. Like the laughter in carnival, the gaze directed toward the male (representing the dominant principle in our society) may both objectify and affirm traditional masculinity. It reduces man to an object of the look and even an object of scorn. But it also acknowledges his previous authority⁶⁸².

A la fin de la fête carnavalesque, les normes masculines hégémoniques sont réinstaurées de plus belle. La tendresse transgressive et homosociale est remplacée par un mouvement de foule on ne peut plus normalisant : suivant les ordres de McMurphy, les patients chassent et rattrapent un Billy Bibbitt terrifié et l'enferment dans une chambre avec la prostituée Candy. Avant de fermer la porte, McMurphy, filmé en contre-plongée, rend explicite les attentes normalisantes du groupe post-carnavalesque : "Billy, I've got twenty-five dollars says you're gonna burn this woman down!". Filmé en plongée, Billy arrive à balbutier "Oh, b-b-Boy!" avant d'être poussé dans la chambre par le groupe d'hommes.

Finalement, la fuite masculine que constitue la fête carnavalesque dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* arrive, de façon temporaire, à renverser aussi bien les codes matriarcaux qui gouvernent l'asile, que ceux qui dictent en temps normal le comportement des hommes. L'énergie jubilatoire de la fête carnavalesque, liée à une tendresse homosociale transgressive, n'est possible qu'à condition que l'Autre (ici, les femmes) soit exclu. Par sa présence, la femme met fin à la possibilité d'une relation entre hommes en dehors des normes établies. Ici donc, la notion de fuite masculine est liée à ce que l'on pourrait appeler le carnavalesque masculin.

⁶⁸¹Bakhtine (1997), p.195-201. Cité dans Stefan Brandt, "American Culture X: Identity, Homosexuality, and the Search for a New American Hero." Dans Frank Lay et Russell West; Eds. *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Atlanta: Rodopi, 2000, p. 79.

⁶⁸² Voir Brandt (2000), p. 79.

Si la fête carnavalesque peut constituer une forme de fuite révéralisante pour les hommes, nous allons voir que la représentation du corps grotesque dans toutes ses formes peut servir à interroger les normes physiques qui gouvernent la notion kimmelienne de la maîtrise de soi.

B. Masculinité, grotesque et corps difforme

Kimmel souligne l'importance de la maîtrise d'un corps fort et sans défaut dans la construction de l'identité masculine américaine, notant qu'au vingtième siècle aux Etats-Unis, face à un marché du travail de moins en moins basé sur la force physique, la maîtrise du corps devient l'un des principaux marqueurs de la maîtrise de soi : "A masculine physique could signify success, physical strength could stand in for strength of character. Arms could make the man — or at any rate biceps and triceps could"⁶⁸³. Vu l'importance croissante du perfectionnement du corps masculin, il n'est pas étonnant que le corps difforme soit à la fois source et reflet de malaise masculin.

Evoquant la notion de difformité, Harpham note que toute perception de ce qui constitue le grotesque est basée sur un contexte sociohistorique spécifique :

[T]he grotesque depends not only on physical conditions the deformity of which most people would recognize, but also on our conventions, our prejudices, our commonplaces, our banalities, our mediocrities. [. . .] Each age redefines the grotesque in terms of what threatens its sense of essential humanity⁶⁸⁴.

La question de l'appréhension contextualisée du corps difforme est particulièrement intéressante dans le cas de l'adaptation filmique, espace de passage(s) entre descriptions textuelles et représentations audiovisuelles.

⁶⁸³ Kimmel (2006), p. 139.

⁶⁸⁴ Harpham (1976) p. 463.

1. Le corps masculin difforme et la déformation du rêve américain

Depuis l'arrivée des premiers pères puritains sur le sol nord-américain, la pureté du "corps propre"⁶⁸⁵ et la maîtrise de soi face à la *wilderness* sont au cœur d'une hégémonie masculine blanche instable. Dans deux films de notre corpus, *Midnight Cowboy* et *Deliverance*, le corps difforme est lié directement à la mise en question de cette hégémonie mythique.

Dans notre deuxième partie nous avons évoqué les réactions négatives suscitées par le personnage de Rico "Ratso" Rizzo (interprété par Dustin Hoffman) dans *Midnight Cowboy*. Nous avons mis l'accent sur le malaise engendré par les liens dialogiques créés entre ce dernier et Benjamin Braddock, personnage mythique de *The Graduate* également incarné par Hoffman. Ici nous cherchons à établir en quoi la mise à l'écran du corps difforme de Ratso en tant que choix esthétique peut refléter un certain malaise masculin, caractéristique de l'époque.



Midnight Cowboy, (00:24:32)

Dans le film de Schlesinger, la première rencontre entre Joe Buck et Ratso (et entre Ratso et le spectateur) a lieu dans un bar new-yorkais près de Times Square, quartier jouissant d'une réputation sulfureuse à l'époque du tournage. Un travelling latéral en plan rapproché le long d'un comptoir présente plusieurs

⁶⁸⁵ Nous utilisons cette expression dans le sens kristevéen du terme, déjà mentionné dans notre premier chapitre.

clients (un homme en t-shirt, un garçon maquillé, un jeune matelot et une femme noire) avant de s'arrêter sur Ratso, une bouteille de Coca-Cola vide devant lui. Cette mise en scène souligne à la fois l'aspect hétéroclite du lieu mais aussi l'américanité de la scène : les personnages à l'écran font clairement partie du *melting pot* urbain. Filmé en légère contreplongée, Ratso fixe du regard le portefeuille ouvert d'un Joe Buck visiblement déconcerté. Le bas du corps caché par le comptoir, habillé d'un costume blanc relativement propre, Rizzo paraît presque normal mis à part la sueur qui perle sur son front, signe d'une maladie qui se développera progressivement tout au long du film. Ce n'est qu'à partir de la scène suivante, au moment où on le voit marcher en boitillant à côté de Joe Buck, que sa difformité apparaîtra pleinement en net contraste avec le corps musclé et (encore) propre du cowboy.

La représentation filmique du personnage diffère de sa version textuelle de manière significative. Herlihy décrit Ratso en ces termes :

This was a skinny, child-sized man of about twenty-one or twenty-two [. . .]. The dirty, curly-haired little blond runt introduced himself as Rico Rizzo of the Bronx. He had an air about him that suggested a knowledge of everything worth knowing. And he knew how to listen: his big brown eyes were tough and wise and sympathetic, and he had big ears that stuck straight out as if invisible hands were cupped behind them for maximum hearing power. [. . .]. Joe noticed two things about him. First, that he was a cripple. His left leg was small and misshapen, probably the result of some childhood disease. His entire body dipped to the side with each step so that his walk had a kind of rolling motion to it like the progress of a lopsided wheel. The second thing Joe noticed was that the big ears sticking out of Rizzo's head did not seem to be at all the property of a man. Suddenly the runt was a twelve-year-old, and Joe had to restrain an impulse to reach out and tweak an ear or tug on a handful of that filthy hair⁶⁸⁶.

Les détails purement physiques des deux versions varient peu si ce n'est qu'à la place des boucles blondes, le Rizzo incarné par Hoffman a des cheveux bruns et lisses, peignés en arrière à la Valentino. Cependant, le texte de Herlihy lie la petite taille de Ratso à une impression de jeunesse : l'avorton de vingt-deux ans en paraît douze. Tel n'est pas le cas dans la version de Schlesinger : la petite taille de Rizzo semble plus liée à ses origines d'immigré qu'à une quelconque jeunesse⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ Herlihy, p. 91-92.

⁶⁸⁷ Hoffman a trente-deux ans au moment du tournage et ne paraît pas particulièrement jeune. Par contre, Schlesinger met en avant les origines italiennes de Ratso à deux reprises : l'échange

L'accent mis sur ces origines italiennes dans le film n'est pas sans importance. En liant son apparence grotesque à ses origines ethniques⁶⁸⁸, Schlesinger crée un lien entre le corps difforme de Ratso et une déformation du rêve américain. Effectivement, Ratso revendique de manière caricaturale toutes les qualités du *self-made man* : c'est lui qui se présente à Joe comme "*manager*", littéralement celui qui gère, qui sait quoi faire.

Dans la scène du début où le duo improbable marche dans la rue, l'angle de contre-plongée de la caméra est de plus en plus prononcé, accordant à Ratso une aura de puissance et de maîtrise. C'est l'écart entre cette impression de maîtrise et une réalité physique peu séduisante qui provoque l'hilarité mêlée de dégoût qui caractérise le grotesque. Schlesinger montre du doigt cette réaction dans un autre échange entre Ratso et un couple assis à une table en terrasse. Dans un travelling latéral, la caméra fixe d'abord le plateau d'un serveur portant deux cocktails aux formes sophistiquées avant de balayer une série de couples bien habillés. Ratso, cherchant à impressionner Joe Buck par ses relations haut-placées, met la main sur l'épaule d'un homme en criant "Hey hey Brucie! Hang in there baby!" tout en continuant son chemin. L'autre personne à table, une dame d'un certain âge, regarde avec inquiétude le duo qui s'éloigne et demande à son compagnon, "What's *that*?". Nous comprenons que celui qui se présente comme faisant partie du monde privilégié de New York est vu comme une chose que l'on écarte de soi, un "*what*" (et non pas un "*who*") et un "*that*".

L'apparence physique de Ratso va se dégrader au fil des séquences : le costume blanc sera remplacé par un costume marron de plus en plus sale, le visage sera de plus en plus mal rasé, la sueur et la toux s'accentueront pendant que la posture deviendra de plus en plus courbée, jusqu'au moment où Ratso avouera qu'il ne peut plus bouger. Cette dégradation physique suit la courbe d'une dégradation matérielle, renforçant le lien entre la désagrégation du rêve américain de ce fils d'immigré et la perte progressive de toute maîtrise du corps masculin. Ce

d'insultes entre Ratso et le jeune homosexuel au bar ("Faggot!", "Provolone!") et une scène (ajoutée par Schlesinger) à une laverie où on observe Ratso en train de discuter en italien avec deux ménagères qui s'y trouvent.

⁶⁸⁸ Rappelons que Dustin Hoffman, acteur juif, fait partie de la vague de stars non-WASP présentes à l'écran à la période du Nouvel Hollywood. Voir Krämer, p. 15.

lien entre la déformation du rêve américain et celui du corps est également apparent dans *Deliverance* (1972) de John Boorman.

2. Le corps masculin difforme et la *wilderness* américaine

Dans *Deliverance*, on voit un autre exemple du corps masculin difforme marqué par l'américanité, mais cette fois la question de l'immigration n'est pas évoquée. Il s'agit bien du "Banjo Boy" Lonnie, le jeune adolescent souffrant d'anomalies congénitales dans la fameuse séquence du duel entre guitare et banjo⁶⁸⁹. Située au début du film, avant que les quatre citadins commencent leur descente infernale de la rivière, cette scène de rencontre entre les habitants de la cité sur la colline⁶⁹⁰ et ceux de la *wilderness* se cristallise dans l'échange entre Lonnie et Drew, entre banjo et guitare.

Dans le texte de Dickey, la rencontre musicale est proposée par les autochtones, et le jeune homme donné en spectacle par les siens :

[T]he Texaco man walked back alongside of Drew. I heard him ask, "whose guitar is that-there yonder? Then he was jumping like a dog on its hind legs back into the filling station. "Lonnie," he hollered, "come on out chere."

He came back and behind him was an albino boy with pink eyes like a white rabbit's; one of them stared off at a furious and complicated angle. That was the eye he looked at us with, with his face set in another direction. The sane, rational eye was fixed on something that wasn't there, somewhere in the dust of the road

"Git yer banjo," the old main said [. . .] "Lonnie don't know nothin' but banjo-pickin' "[. . .] "He ain't never been to school; when he was little he used to sit out in the yard and beat on a lard can with a stick"⁶⁹¹.

Dickey utilise un vocabulaire animalier pour décrire non seulement le jeune homme difforme ("pink eyes like a white rabbit's") mais aussi l'autre autochtone ("like a dog on its hind legs"), reléguant ainsi les *hillbillies* au rang d'animaux et créant une distance entre les habitants de la ville et ceux qui viennent "du pays des

⁶⁸⁹ Parmi les très nombreux commentaires sur cette séquence, notons ici l'excellente analyse de Jean-Baptiste Thoret, "Tristesse du banjo" dans son livre *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma, 2006, p. 149-154, et aussi celle de Michel Ciment dans *Boorman: un visionnaire en son temps*. Paris : Calmann-Lévy, 1985, p.124.

⁶⁹⁰ La ville d'Atlanta se situe en grande partie sur une colline qui donne sur les rives de la Chattahoochee River, au pied des Appalaches.

⁶⁹¹ Dickey, p. 54.

gens à neuf doigts"⁶⁹², déjà évoqué dans notre première partie. Notons également que dans ce texte le jeune homme est délibérément *mis en scène*.

Boorman construit la rencontre de manière différente. Filmé en plan américain, Drew se trouve légèrement à gauche du milieu du cadre en train de jouer de la guitare. Toute la moitié droite du champ est occupée par la voiture des citadins, une immense Buick couleur crème surmontée d'un canoë. A l'extrême gauche du cadre, la carcasse d'une autre voiture gît à terre, rongée par la rouille, portière ouverte et pare-brise brisé. Au fond du cadre on aperçoit un champ vert et marron. Ainsi encadré, Drew semble représenter le lien entre le monde des citadins et celui des *hillbillies* ; dans cette scène, c'est précisément le rôle qu'il joue, liant les deux mondes par la musique avec l'aide de son partenaire *hillbilly*.

La présence de Lonnie se manifeste d'abord de manière sonore : quelques notes de banjo en *off* viennent compléter celles de la guitare. La caméra révèle enfin la source de ces notes de banjo : un jeune homme debout sur une véranda derrière une balancelle, la moitié du visage dans l'ombre. Filmé en contre-plongée, il est légèrement à gauche du centre, entouré de lignes droites formées par les piliers de la véranda. Derrière lui, une forêt dense et boisée. Ainsi cadré, il est clair que Lonnie fait partie de monde de la *wilderness*.

Si cette première vision du personnage ne fait pas vraiment apparaître sa difformité, elle met toutefois en place plusieurs éléments importants dans la construction de l'interaction entre les deux hommes. Tout d'abord, comme le souligne Jean-Baptiste Thoret, le jeune homme est *chez lui*. Personne ne l'appelle pour le donner en spectacle. Tout le cadrage de la scène — la balancelle qui sépare le jeune homme des autres, sa position supérieure conférée par le positionnement de la caméra — sert à montrer non seulement qu'il est en position de force par rapport à Drew, mais aussi que l'environnement dans lequel ils se trouvent est le sien. Thoret fait un lien entre ce placement dans le cadre et le rôle de Lonnie en tant que produit d'une histoire américaine marquée par un lourd passé, celui du Sud des Etats-Unis :

⁶⁹² C'est par cette formule que le narrateur évoque l'atmosphère malsaine de la campagne : "There is always something wrong with people in the country, I thought. In the comparatively few times I had ever been in the rural South, I had been struck by the number of missing fingers. [...] But I was there, and there was no way for me to escape, except by water, from the country of nine-fingered people". Voir Dickey, p. 51-52., Voir aussi notre premier chapitre, p. 59.

[L]e *redneck* ne provient pas d'ailleurs puisqu'il incarne un certain état du passé de l'Amérique, du devenir de son Histoire. Il revient depuis la profondeur du champ, comme symbole d'une histoire dont il s'agit de vérifier l'état afin de le réévaluer. Il est à la fois celui qui habite le *wilderness* et la figure décevante du pionnier qui fait retour, l'Autre et le Même en un seul corps⁶⁹³.

Le corps (ou plus précisément, le visage) de Banjo Boy reflète ce passé double dans la mesure où il porte des traces d'un patrimoine génétique épuisé que souligne la remarque de Bobby ("talk about your genetic deficiencies")⁶⁹⁴. Après les premières notes échangées, un plan rapproché dévoile un peu plus la tête du personnage,



Deliverance (05:42)

même si la moitié de celui-ci reste dans l'ombre. Ce visage est rendu encore plus déconcertant par le fait que la source de sa difformité est difficile à localiser : la tête est d'une taille proportionnelle, les oreilles, légèrement décollées, ont une forme classique. Le nez, si souvent siège du grotesque chez Rabelais, affiche ici une protubérance tout à fait modérée. Sous un front un peu large, ce sont les yeux et la bouche qui dérangent : sans cils, un peu trop espacés, les yeux semblent être sans iris et sans pupille : on ne peut y déceler aucune expression, aucune émotion. La bouche est fermée en une ligne droite, très légèrement tournée vers le bas mais pas assez pour être considérée comme l'expression d'un sentiment quelconque. Pris ensemble, les traits du visage donnent l'impression de quelque chose dont le développement n'est pas tout à fait arrivé à terme, quelque chose d'inachevé. Le décalage entre l'aura de maîtrise conférée au Banjo Boy par l'angle en

⁶⁹³ Thoret, p. 152-3.

⁶⁹⁴ Ajoutée par Boorman, cette remarque n'est pas dans le texte de Dickey.

contreplongée et l'impression de difformité donnée par ce visage anormal sert à créer une atmosphère grotesque génératrice du malaise.

La difformité du Banjo Boy provoque un sentiment de malaise parce que nous reconnaissons en lui une partie de nous-mêmes. Boorman ne se contente pas de mettre à l'écran un *freak*, un objet à regarder avec fascination et répulsion. Au fur et à mesure que l'échange entre les deux joueurs gagne en complexité, le visage de Lonnie, filmé en très gros plan, s'illumine littéralement. Les yeux, malformés, restent toujours aussi illisibles, mais la bouche s'ouvre en un sourire de plus en plus grand, révélant des dents étonnamment droites et blanches. Ces gros



***Deliverance* (08:30)**

plans alternent avec une série de plans montrant les autres personnages (citadins et autochtones) en train d'écouter, de danser et de sourire. Par sa façon de filmer l'échange entre les deux joueurs (et aussi de filmer les réactions de ceux qui les écoutent) Boorman force les spectateurs à voir les parallèles entre les deux mondes, entre la norme citadine et la marge venue de la *wilderness*.

Outre son rôle de terrain d'entente entre les deux groupes, l'échange musical entre Lonnie (l'autochtone le plus visiblement déformé du groupe) et Drew (le plus "civilisé" des citadins) sert aussi à mettre en question la notion de l'hégémonie masculine blanche. Contrairement à celle de Ratso Rizzo, la malformation de Lonnie n'a pas d'effet sur sa dextérité, bien au contraire : à la fin de la séquence la supériorité musicale du jeune homme difforme est évidente. Thoret note que le cadrage de la scène souligne également la supériorité du *hillbilly* :

La composition du cadrage ne laisse aucun doute sur l'issue de la séquence : les manches des deux guitares forment, au centre du plan, une croix qui cisaille (décapite) le visage de Ronny Cox [Drew], pris en tenaille par le joueur de banjo. "Je suis perdu" ("*I'm lost*") avoue alors Ronny Cox qui perd le fil de la musique, en écho au "Je suis avec toi" par lequel il avait tendu symboliquement la main à l'autre. La séquence s'achève par le visage victorieux et sombre du joueur de banjo, et son refus de serrer la main de celui qu'il vient de battre⁶⁹⁵.

Finalement, cette domination peut suggérer que ce sont les *hillbillies* qui sont les véritables représentants d'une blancheur plus authentique, plus "pure", non contaminée par la civilisation. La difformité de Lonnie, trace visible d'une consanguinité générationnelle, implique une sorte de maîtrise du corps poussée à l'extrême : à force de restreindre la ligne sanguine à une seule race (voire une seule famille), la pureté de la ligne finit par se déformer, le familier devient étrange. Ainsi, la notion même de pureté, si importante aux yeux des pères puritains, devient grotesque.

Les citadins sont ici en présence de quelque chose qu'ils ne comprennent pas et que chacun d'entre eux tente de maîtriser par ses propres moyens : Drew cherche à continuer l'échange par une poignée de main mais en vain. Bobby suggère qu'ils laissent quelques dollars en pourboire — preuve qu'il n'a pas compris la nature participative de l'échange. Lewis cherche tout simplement à dominer la situation en partant à la conquête de nouvelles frontières (avant de se perdre dans les bois) et Ed suit les autres, visiblement confus quant à l'expérience qu'il vient de vivre.

Qu'il s'agisse de la jungle urbaine de New-York ou de la *wilderness* de Géorgie, le corps grotesque peut servir de vecteur du malaise masculin en soulignant l'instabilité des normes hégémoniques et la vulnérabilité de ceux qui cherchent (sans succès) à correspondre aux codes mythiques et impossibles d'une masculinité typiquement américaine.

3. Masculinité et glissement grotesque vers l'animal et le monstrueux

Dans le passage cité en exergue de ce chapitre, Elizabeth Grosz note que le *freak* inquiète car il met en question les catégorisations qui séparent l'homme de

⁶⁹⁵ Thoret, p. 154.

l'Autre⁶⁹⁶ — de l'animal ou du monstre. Chez certains personnages de notre corpus, nous pouvons observer ce glissement de l'homme vers l'animal ou le monstrueux. Cette transformation peut s'effectuer à l'intérieur d'une seule séquence, ou elle peut au contraire se réaliser sur une période plus longue. En tout cas, il est clair que dans de telles circonstances, la maîtrise de soi, pilier de l'identité masculine, est mise en question.

a. Un glissement grotesque vers le monstrueux : Jack Torrance

La première fois que l'on voit Jack Torrance dans *The Shining*, il semble se maîtriser parfaitement : rasé, peigné, en costume-cravate — c'est le portrait même de l'homme qui veut réussir. La dernière fois qu'on le voit vivant, une hache à la main il court en titubant, perdu dans un labyrinthe où il cherche à tuer son fils. Manifestement, quelque chose s'est passée entre ces deux moments. La transformation de Jack Torrance, père de famille responsable en Jack Torrance, meurtrier monstrueux se traduit par un glissement grotesque vers le monstrueux.

Au départ, le spectateur assiste d'abord à un entretien d'embauche⁶⁹⁷ entre le gérant de l'hôtel (Ullman) et Jack. Celui-ci paraît parfaitement à l'aise : attentif, il se tient droit, répondant sans difficulté aux questions et aux remarques de son supérieur. Ses réponses semblent même un peu *trop* lisses : Jack (sur)joue le rôle du futur employé modèle. La mise en scène et le cadrage contribuent à créer une atmosphère de normalité : l'action se déroule sans bruit extradiégétique, le bureau du gérant de l'hôtel est d'une banalité presque agressive, la conversation ("Would you like some coffee? Well if you're having some yourself I wouldn't mind a cup") on ne peut plus convenue. Dans une série de plans rapprochés entre Jack et Ullman, filmés en champ-contrechamp, la caméra se tient au niveau des yeux, une position réconfortante pour le spectateur puisqu'elle donne une impression de réalisme.

⁶⁹⁶ Grosz, p. 57.

⁶⁹⁷ Voir *The Shining*, 03:28-04:00, 04:52-08:30.



The Shining (05:23)

Une fois la famille Torrance installée à l'hôtel pour l'hiver, le spectateur commence à déceler chez Jack quelques failles dans sa façade d'homme responsable et fiable. Dans la séquence dite du labyrinthe⁶⁹⁸, son apparence physique est toujours relativement soignée : Jack est rasé de près, cheveux coiffés, même si un pull et un jean ont remplacé le costume-cravate. Pourtant, une atmosphère anxiogène, liée au comportement de Jack, s'installe dans cette scène, et ce pour trois raisons. La première concerne les gestes du nouveau gardien. Seul dans l'immense *Colorado Lounge*, Jack lance à répétitions une balle de tennis contre les murs du salon. Filmé d'abord en plan d'ensemble, puis de dos en plan américain, Jack inquiète par la fluidité de ses gestes, insolites dans un tel cadre. Également déroutante est l'introduction d'une mélodie étrange dans cette partie de la scène, mélodie qui lie les agissements de Jack et celles de sa famille qui se trouve dehors en train d'explorer le labyrinthe. Enfin, la manière de filmer Jack à la fin de la séquence (en extrême contreplongée, penché sur la maquette du labyrinthe) lui confère un air à la fois ambivalent et menaçant.

⁶⁹⁸ Voir *The Shining*, 24:40-27:15. A ce stade notre analyse de cette séquence clef se concernera uniquement de la transformation physique de Jack. Pour une étude plus approfondie (sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans le chapitre huit), voir Gaïd Girard, "Au-dessus du labyrinthe : à propos d'un extrait de *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick." *La Licorne* 36 (1996), p. 181-192.

Un peu plus tard⁶⁹⁹, lors d'un échange entre Wendy et Jack, la voix de celui-ci est neutre, mais au moment où il évoque son travail ("I'm not being grouchy, I just want to finish my work"), il avance la main vers son papier d'un geste abrupt, laissant apparaître son irritation. C'est à partir de ce moment que l'on observe un léger glissement du comportement du personnage vers une sorte de déchaînement qui se voit d'abord à travers des gestes de moins en moins maîtrisés. Transformé par la colère, Jack se frappe violemment le front, prend un morceau de papier et le déchire, jette les miettes par terre et martèle d'un doigt le clavier de la machine à écrire. Son regard est tout aussi troublant : les sourcils en arc circonflexe, il sourit à pleines dents en un rictus plein de frustration.

Le discours de Jack lors de cet échange montre à la fois un désir (masculin) de contrôler la situation ("we're gonna make a new rule starting now") et son incapacité à contenir sa colère. Son langage, si banal jusqu'ici, change de registre :

Whenever I'm in here and you hear me typing — or whether you don't hear me typing — whatever the fuck you hear me doing in here, that means that I am working — that means don't come in. Now do you think you can handle that? Why don't you start right now and get the fuck out of here?⁷⁰⁰

A la fin de la séquence, Jack se remet à taper à la machine, comme si rien ne s'était passé : la perte de contrôle était passagère, mais il marque l'esprit du spectateur.

Après un bref plan où l'on voit Wendy et Danny en train de courir sous la neige la caméra montre Jack à nouveau, debout au centre du cadre, les yeux fixés sur un point au dessus de sa ligne de vision. Son gros pull en laine à col roulé rend son corps plus imposant. Un sifflement aigu sature la bande-son en *crescendo*. La caméra entame un zoom avant sur son visage mal rasé lorsque revient la musique inquiétante déjà entendue dans la scène du labyrinthe. Par le biais de la mise en cadre et de la bande-son, Jack est transformé ici en être menaçant.

⁶⁹⁹ Voir *The Shining*, 29:08-31:48.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, 31:03-31:28.



The Shining (00:32:15)

La transformation de Jack peut être considérée comme grotesque dans la mesure où elle correspond au sentiment décrit par Kayser : l'impression aliénante que notre monde familier ne l'est plus, et que l'ordre établi cède aux "puissances insondables" qui mènent vers la désagrégation des structures familiales⁷⁰¹. Plus tard, lorsque Wendy l'accuse d'avoir étranglé Danny, Jack met en scène le côté risible du grotesque : un travelling arrière le montre en train de longer le couloir, rendu incohérent par la colère. Il grommelle en gesticulant, évoquant les fous que l'on peut observer parfois dans la rue⁷⁰². A première vue, Jack paraît surtout ridicule. Mais quand on regarde de plus près, tous ses gestes visent à maîtriser quelque chose : les mains frappent, balayent et poussent des objets invisibles, le tout accompagné par une musique inquiétante.

Dans l'avant-dernière scène que nous évoquerons ici, celle de la poursuite dans le labyrinthe, Jack est transformé en une figure monstrueuse digne des frères Grimm. Blessé, il ne peut plus se déplacer normalement : il court dans une espèce

⁷⁰¹ Voir (à nouveau) Iehl, p. 13.

⁷⁰² 46:30-46:50.

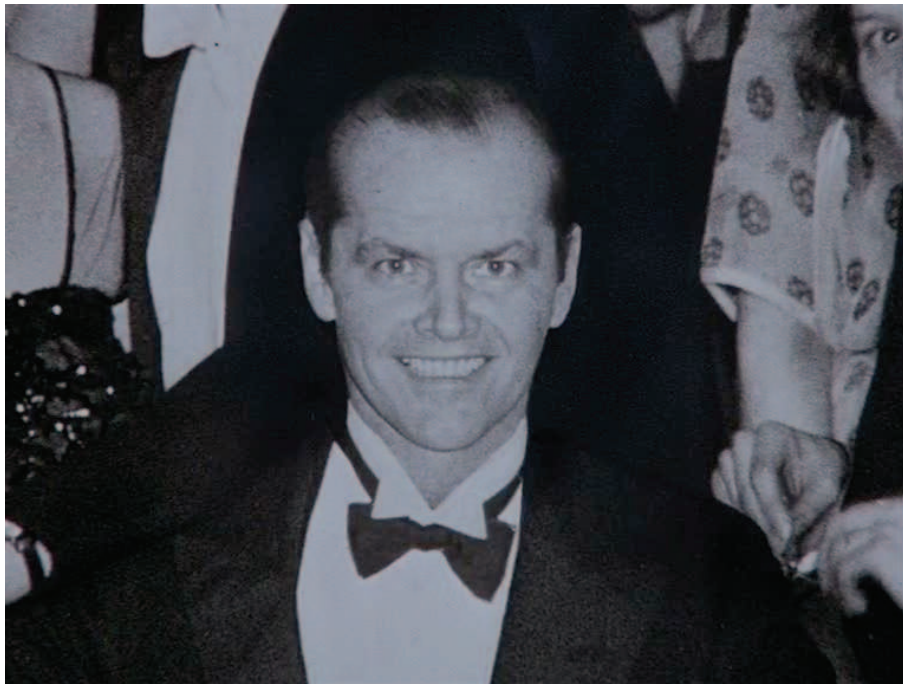
de galop rampant, hache à la main. Son visage est tout aussi terrifiant : les cheveux en bataille, le visage couvert de poils et de sueur, les yeux illuminés par un regard aussi fou que pénétrant. Mais peut-être l'aspect le plus angoissant est sa voix. Au début de la scène, ses cris évoquent les cauchemars des petits ("Danny! I'm coming for you! You can't get away!"). Au fur et à mesure qu'il perd ses forces, ses cris deviennent des grommellements incohérents, comme si à chaque pas il perdait un peu plus de son humanité.



The Shining (01:48:35)

Néanmoins, même au sommet de son délire monstrueux, Jack est toujours *reconnaissable* : c'est aussi en cela que sa transformation relève du grotesque. Cette créature qui cherche à tuer son fils à coups de hache n'est pas tout à fait séparée du père de famille qu'était Jack au début du film. Le malaise engendré chez le spectateur par la transformation de Jack est donc lié à cette double présence paternelle qui reste irrésolue. Finalement, le spectateur est hanté par un sentiment d'échec masculin de la part de Jack face aux forces insondables de l'hôtel et de sa propre psyché. Jack n'arrive ni à se défaire de l'influence pernicieuse de l'hôtel (et

donc redevenir le père aimant qu'il était), ni à accomplir la tâche abominable requise afin de montrer qu'il est à la hauteur des attentes des forces maléfiques de l'hôtel⁷⁰³.



The Shining (01:52:00)

Le dernier plan du film vient renforcer le sentiment de malaise et de déroute spectatorial. Lorsqu'en *off* on entend une mélodie d'antan⁷⁰⁴, la caméra effectue un zoom lent sur une des photographies qui ornent les murs à l'entrée du *Gold Room*. Au centre de la photo en noir et blanc se trouve Jack Torrance en smoking, entouré d'invités élégamment vêtus dans le style des années vingt. La légende de la photo indique qu'il s'agit d'un bal du quatre juillet 1921. Une série de plans en fondu-enchaîné pris de plus en plus près se concentre sur le visage souriant d'un Jack qui semble être enfin à sa place, entièrement à l'aise. En quelque sorte, cette image est toute aussi monstrueuse que celle de Jack dans le labyrinthe : sa seule manière de céder aux pressions masculines normatives est de transformer, lui aussi en être hors-temps.

⁷⁰³ Soulignons que la pression exercée sur Jack pour qu'il se conforme à une version extrême du pouvoir patriarcal n'est pas du tout diminuée par le fait que cette pression émane d'une source fantastique.

⁷⁰⁴ Jimmy Campbell, Reginald Connelly, et Harry M. Woods, "Midnight, the Stars and You" (1934). Chantée par Al Bowlly, accompagné par le Ray Noble Orchestra. Voir <http://www.imdb.com/title/tt0081505/soundtrack>. Consulté le 8/2/2013.

b. Billy Bibbitt : construction et désagrégation masculine (1:50:10-1:54:10)

Dans la scène de la confrontation entre Billy Bibbitt et Nurse Ratched dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* que nous nous proposons d'analyser à présent, le spectateur assiste à un glissement grotesque de l'humain vers le non-humain. Cette séquence souligne non seulement le malaise lié à la désagrégation de la masculinité normative, mais aussi l'importance du spectateur masculin dans la construction *et* la destruction de l'identité masculine. Les techniques filmiques mises en place dans cette séquence soulignent l'instabilité de l'identité masculine de Billy, ainsi que le côté performatif de cette identité.

Avant de l'examiner en détail, rappelons brièvement l'intrigue de la scène. Elle a lieu au lendemain de la fête carnavalesque que nous avons analysée plus haut. Quand Nurse Ratched arrive à l'hôpital, les vestiges de la fête carnavalesque de la veille sont toujours visibles. Lorsque Billy Bibbitt est découvert dans les bras de la prostituée Candy, il cherche à s'expliquer avec Nurse Ratched devant les autres patients.



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:50:38)

Une fois le jeune couple trouvé, dans le cadre on voit surgir le corps de Billy, nu et livide, filmé de dos. Il s'avance en sautant à cloche-pied, tout en essayant de mettre son pantalon, sans succès. Lorsque les patients le voient, leurs applaudissements retentissent. Dans un mouvement qui évoque la comédie

*slapstick*⁷⁰⁵, Billy tombe par terre, emporté par son élan et par son pantalon, provoquant des rires de la part des spectateurs diégétiques et non-diégétiques. Quand Billy se tourne vers eux et remarque les applaudissements, il est transformé : un large sourire illumine son visage. (Nurse Ratched, elle, ne sourit pas). Plus que sa récente rencontre avec Candy, ces signes d'approbation masculine semblent être la source de la nouvelle confiance de Billy. La tête tournée vers la caméra en semi-gros plan, il regarde droit devant lui en souriant. Des reflets de lumière font ressortir ses yeux et ses dents, aussi brillants les uns que les autres. Dans ce plan, Billy semble dominer la situation comme il domine les autres éléments du cadre, y compris Nurse Ratched.

Il est important d'établir cette mise en cadre de la masculinité performative de Billy afin de mieux saisir sa désagrégation par la suite. Quand on voit Billy à nouveau, le cadrage a changé : torse nu, la tête courbée, Billy ne domine plus le cadre, au centre duquel se trouve Nurse Ratched, secondée sur la droite par Nurse Pilbow et à chaque extrémité du cadre par les deux aides-soignants. La présence de ceux-ci, coupés par le cadre, accentue l'impression d'espace fermé et suffoquant. Filmé ainsi, Billy paraît vulnérable.

Au moment où Billy cherche à s'expliquer auprès de Nurse Ratched, le plan décrit précédemment est répété : filmé en gros plan, Billy se tourne vers la caméra (donc vers les autres patients) en souriant, encouragé par les rires de ses camarades. L'échange verbal entre Nurse Ratched et lui montre qu'il est conscient de la présence de son public⁷⁰⁶, et que ce public masculin lui permet de prendre confiance en sa masculinité, ce que souligne aussi l'absence ici de tout bégaiement. Lorsque Nurse Ratched lui demande s'il n'a pas honte, le plan change à nouveau.

A première vue, Billy semble encore maîtriser la situation : il est montré en gros plan et en légère contreplongée, son visage occupe presque tout le cadre. Derrière lui, les fenêtres grillagées sont floues et, surtout, sa réponse négative est accueillie par de nouveaux applaudissements de la part de ses supporters. Mais il y

⁷⁰⁵ Allan Dale caractérise le *slapstick* ainsi : "[T]he essence of a slapstick gag is a physical assault on, or collapse of, the hero's dignity; as a corollary, the loss of dignity by itself can result in our identifying with the victim". Voir Allan Dale, *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000, p. 3.

⁷⁰⁶ Le dialogue est le suivant : Billy : "I can explain everything". Nurse Ratched : "Please do, Billy. Please explain everything". Billy (se tournant vers ses camarades, qui rigolent) : "Everything ?".



***One Flew Over the Cuckoo's Nest* (01:50:51)**

a quelque chose dans ce plan qui sous-entend une certaine fragilité dans cette masculinité hégémonique et homosociale : la caméra suit les mouvements de Billy, qui bascule d'un pied à l'autre, créant une impression de déséquilibre.

Nurse Ratched déclenche le processus de démasculinisation en prononçant d'un ton posé une simple phrase : "You know Billy, what worries me is how your mother is going to take this". La caméra se fixe, immobile, sur le visage jeune homme au centre du cadre. Il s'opère ici une première rupture sonore : la coupure s'effectue au milieu de la phrase, juste après le mot "mother". C'est en *off* que l'on entend Nurse Ratched dire "going to take this", alors que la caméra est fixée sur le visage de Billy. L'espace d'une seconde, le temps d'enregistrer ce que l'infirmière vient de dire, il paraît encore confiant : souriant, le menton levé, il regarde directement un point à gauche de la caméra, ostensiblement vers Nurse Ratched. Il baisse ensuite la tête et la caméra suit le mouvement, introduisant un nouvel élément d'instabilité

Lorsqu'il relève la tête, Billy n'est plus le même : son expression est devenue méfiante, les sourcils sont contractés, la mâchoire baissée. Avant qu'il puisse répondre, la caméra montre à nouveau le visage de Nurse Ratched, et c'est en *off* que l'on entend la voix de Billy, qui bégaye à nouveau ("Um. Well, y-you-"). Quand la caméra revient vers lui, tout semblant de confiance a disparu : il hoche la tête et



***One Flew Over the Cuckoo's Nest* (01:51:34)**

se balance à nouveau d'un pied à l'autre (suivi de près par la caméra) tout en essayant de finir sa phrase ("you d-d-don't have to tell her, Miss Ratched). Le contraste entre le cadrage immobile de Nurse Ratched et la mobilité de la caméra lors du cadrage de Billy souligne la vulnérabilité démasculinisante du jeune homme.

Le ton change à partir de cet échange : la voix de Nurse Ratched devient plus autoritaire et plus matriarcale, celle de Billy plus suppliante et plus enfantine ; Billy devient ici l'enfant pris la main dans le sac qui cherche à jeter la responsabilité sur les autres⁷⁰⁷. Le montage soutient cette représentation, alternant entre des plans de Nurse Ratched et de Billy et ceux des patients. La caméra reste immobile sauf dans les plans de Billy, où elle continue à suivre ses moindres mouvements. Le bégaiement de ce dernier empire : en gros plan on voit ses lèvres qui cherchent à cracher des consonnes qui refusent de sortir ("p-p-p-p-p-please", "sh-sh-she", "m-m-m-m-m-Mc-m-Murphy").

La façon dont Billy est filmée à la fin de la séquence marque son glissement vers l'animal, ou du moins vers le non-humain. Le dos nu tourné vers la caméra,

⁷⁰⁷ Voici le dialogue de cette scène (sans les bégaiements) : BB: "Please don't tell my mother". NR: "Don't you think you should have thought of that before you took that woman into that room"? BB: "No, I didn't". NR: "You mean she dragged you in there by force?" BB: "She did. Everybody did". NR: "Everybody did? Who did? You tell me who did." BB: "McMurphy".

Billy s'agenouille devant Nurse Ratched, la suppliant de ne rien dévoiler à sa mère. Sa position est ambiguë, évoquant à la fois la posture romantique d'une demande en mariage et celle d'un serment de loyauté envers un souverain. Cette position rappelle également les premiers plans de la séquence où Billy apparaît aussi de dos, torse nu, accueilli à ce moment-la par les applaudissements de ses camarades. Ce n'est pas le cas ici : aucun bruit ne vient des autres patients.

Dans le plan qui suit, non seulement Billy est transformé, mais aussi la façon de le filmer a également changé. Le spectateur voit la tête de Billy en gros plan, mais cette fois la caméra est en plongée, dominant le visage torturé du jeune homme. Les mouvements de celui-ci sont fébriles : il secoue la tête à droite et à gauche, essayant de s'échapper aux mains de l'aide-soignant et se frappant violemment la tête. De sa bouche émane une sorte de grognement sauvage.



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:53:57)

A partir du moment où Billy commence à se frapper le visage, les derniers vestiges de sa masculinité, voire de son humanité, finissent de disparaître. A la fin de la séquence, Billy parcourt son chemin initial à l'envers : trainé par Washington, il remonte le couloir à reculons, hurlant sa colère et son désespoir. Ses coudes, surélevés par l'aide-soignant afin de le forcer à bouger, renforcent l'impression

d'une gargouille⁷⁰⁸ qui cherche à se libérer. Entre cette créature et le jeune Billy, si sûr de lui-même au début de la séquence, le contraste est frappant.

Dans cette séquence, le spectateur assiste donc à un glissement grotesque vers l'animal qui est avant tout corporel : Billy est trahi par les différents éléments de son corps (la bouche, mais aussi le bras et les jambes) au fur et à mesure qu'il trahit les liens de la communauté masculine. Ni à la hauteur des attentes du pouvoir patriarcal ni à la hauteur de la pression normalisante d'une masculinité traditionnelle, Billy est réduit à n'être qu'une créature grotesque, ni homme, ni animal. Son suicide, quelques minutes plus tard, ne fait que mettre un terme à un anéantissement déjà accompli.

La transformation grotesque de Jack Torrance et de Billy Bibbitt sert à souligner la tension entre une norme impossible et un malaise masculin marqué par l'incapacité d'être à la hauteur de cette norme. Nous allons voir que le corps grotesque peut également mettre en question les normes en place par un jeu de débordement qui subvertit celles-ci. Nous pouvons observer ce phénomène dans deux autres films de notre corpus, *Wise Blood* et *Apocalypse Now*.

C. Malaise masculin, excès et le masque grotesque

Dans la mythologie américaine, l'excès, qu'il soit émotionnel ou corporel, est le contraire de la maîtrise de soi. De ce point de vue, représenter le corps excessif à l'écran, c'est mettre en avant le corps *non-maîtrisé*, source de malaise masculin. Deux exemples de ce corps excessif grotesque figurent parmi les personnages de notre corpus : la grosse prostituée dans *Wise Blood* et Kurtz dans *Apocalypse Now*.

⁷⁰⁸ Cette image est particulièrement à propos dans la mesure où le terme "gargouille", du radical *garg-* ("gorge") et *gula* ("gueule") fait référence à un bruit guttural — le genre de bruit que fait Billy dans cette scène.

1. Corps (et décor) féminin excessif dans *Wise Blood* (00:11:28-00:13:00)

Contrairement aux femmes prédatrices dans *Midnight Cowboy* et à la femme-cadavre dans *The Shining*, et malgré sa profession, Leora Watts, la prostituée chez qui Hazel Motes passe quelques nuits au début du film, n'inspire pas un sentiment de peur liée à une sexualité déchaînée. Le malaise qu'elle inspire vient d'une autre sorte d'excès corporel, celle de la vie intime au quotidien.

Par rapport aux caractéristiques physiques de Leora Watts, Huston suit le texte d'O'Connor à la lettre :

Mrs. Watts was sitting alone in a white iron bed, cutting her toenails with a large pair of scissors. She was a big woman with very yellow hair and white skin that glistened with a greasy preparation. She had on a pink nightgown that would have better fit a smaller figure⁷⁰⁹.

Effectivement, la version filmique de Mrs. Watts (jouée, rappelons-le, par une véritable prostituée locale) correspond parfaitement à cette description : obèse et blonde, elle porte une nuisette en nylon rose qui lui colle à la peau. Assise en tailleur, les épaules penchées, elle donne surtout une impression de débordement et de rondeur. Son visage, rendu enfantin par son surpoids, porte de légères traces du maquillage de la veille : rouge à lèvres à moitié effacé, mascara qui a coulé, etc. Plus qu'un objet de désir, elle fait penser à une sorte d'énorme poupée que l'on aurait laissée dehors par temps de pluie ; elle est très loin des *vamps* canoniques hollywoodiennes. Pourtant, Huston la filme comme telle. En jouant avec les codes filmiques qui gouvernent la mise en scène des femmes comme objets de désir, Huston crée un sentiment de malaise chez le spectateur masculin.

La scène de la rencontre entre Hazel Motes et Leora Watts est filmée d'une manière à souligner à la fois le voyeurisme du spectateur et l'intimité de l'espace occupé par Leora Watts. En plan américain, Motes entre dans le cadre et s'approche d'une maison blanche un peu délabrée. Un zoom avant montre Motes, de dos, qui se penche vers une fenêtre au rez-de-chaussée et qui essaie de voir ce

⁷⁰⁹ O'Connor, p. 17.



Wise Blood (00:12:14)



Wise Blood (00:11:44)

qui se trouve à l'intérieur. Ainsi cadré, la scène rappelle au spectateur qu'en suivant les mouvements de Hazel il devient un voyeur qui en espionne un autre.



Wise Blood (00:11:46)

A travers le voilage dentelé de la fenêtre, la caméra se fixe sur le pied de la prostituée — plus particulièrement sur orteils, les ongles desquels elle est en train de couper avec une grande paire de ciseaux. La mise en scène d'une tel geste, plutôt lié aux basses fonctions corporelles qu'à ceux qui inspirent habituellement le plaisir scopophilique, va à l'encontre des horizons d'attente du spectateur de l'époque, habitué à une objectification plus normalisante du corps féminin à l'écran⁷¹⁰. La musique en *off* qui accompagne ce regard fait écho à cet effet de (mauvaise) surprise : à partir de la mélodie du *Tennessee Waltz*, les notes jouées par les trompettes descendent brusquement d'une octave, signe musical de déception qui évoque le vaudeville et le burlesque.

Toute la scène est marquée par une intimité aussi intense que non-érotique, et c'est cette contradiction qui déroute le spectateur. Le plan qui suit semble être pris de l'intérieur de la chambre. Dans la partie gauche du cadre, on peut apercevoir un vieux lampadaire orné d'un abat-jour fuchsia, juste devant un fauteuil en tissu sur lequel est jeté un sous-vêtement beige de nature indéterminée (une paire de bas ? une culotte ?). A droite, on voit la porte extérieure, en partie

⁷¹⁰ Citons à titre d'exemple la mise en scène de Grace Kelly dans *Rear Window* (Hitchcock, 1954) et la séquence d'ouverture de *Lolita* (Kubrick, 1962).

couverte par un rideau bleu. Les deux parties du cadre sont séparées par un mur rose. Lorsque Hazel ouvre la porte, la caméra effectue un travelling vertical, suivant ses mouvements. Il paraît désorienté, incertain de ses mouvements. Un semi-gros plan se concentre sur l'expression ambivalente sur son visage au moment où il pousse la porte de la chambre. Il avale sa salive, cherchant peut-être à avaler sa peur en même temps.



Wise Blood (00:12:22)

Quand la caméra se fixe enfin sur la prostituée, une bonne partie du cadre est bloquée par la porte à moitié fermée. Elle jette un regard vers le spectateur avant de continuer à se couper les ongles. Hazel, toujours dans l'embrasure de la porte, balaie la chambre d'un regard. La caméra se fixe sur une commode couverte de divers objets personnels : pots de crème démaquillante, mouchoirs usagés, flacons de lotion, boules de coton. Des guirlandes de perles de Mardi Gras sont suspendues à un miroir : à gauche, une perruque est posée sur un buste en polystyrène sur lequel sont dessinés les traits d'un visage. À droite du miroir trône une lampe en forme de femme en costume d'époque, le genre de lampe très prisée par les petites filles dans les années cinquante : la jupe verte couvre le bas de la lampe, l'abat-jour sert de chapeau. Une photo d'Elvis Presley est scotchée au mur.

Tous ces détails servent à renforcer l'ambivalence de la scène. L'intimité que l'on y trouve n'est pas l'intimité à laquelle on s'attend. Débordant, enfantin, le

corps de Leora Watts et le décor qui l'entoure dérangent parce qu'ils dépassent les catégories cinématographiques prévues, tout comme la mise à l'écran des détails les plus intimes de sa vie quotidienne⁷¹¹ ne rentre pas dans les habitudes spectatoriennes de l'époque. Dans une telle situation, le protagoniste masculin ne peut pas cantonner la prostituée à son rôle d'objet de désir. Du point de vue du spectateur/voyeur aussi, la scène provoque un sentiment de malaise justement parce qu'il est assiégé par un trop-plein visuel d'une intimité tellement excessive qu'elle ne lui laisse plus de place. Plus que le corps de Leora, c'est son humanité qui déborde et qui déroute. Nous allons voir que cette familiarité intense est aux antipodes de l'excès mythique et spécifiquement masculin du corps de Kurtz dans *Apocalypse Now*.

2. Willard, Kurtz et le masque masculin grotesque

Contrairement à l'intimité déroutante de la rencontre entre Hazel Motes et Leora Watts, celle entre Kurtz et Willard a lieu dans une atmosphère de rituel spectaculaire très appuyée. Dès le début de la séquence, il est clair que l'image de Kurtz en tant que figure masculine mythique est culturellement (et cinématographiquement) construite. Au fur et à mesure que la scène se déroule, cette image s'articule de plus en plus autour du masque. Nous allons voir en quoi ce masque grotesque reflète un sentiment de malaise masculin particulièrement présent aux Etats-Unis à la fin des années soixante-dix.

a. Mise en scène et remise en question du mythe masculin américain : l'élaboration du Kurtz mythique

En mêlant déclarations spirituelles et actes de barbarie de la part des adeptes de Kurtz, Coppola remet en question la mythification masculine de celui-ci avant même de le montrer à l'écran. Willard (et le spectateur) doit faire face à une série de situations qui construisent une image de Kurtz comme un demi-dieu

⁷¹¹ L'un des exemples les plus frappants de cette intimité est la taille des ongles des orteils à l'aide d'une paire de ciseaux, geste nettement moins érotique que l'application du vernis à l'ouverture de *Lolita*, mentionnée précédemment.

dérangé⁷¹². La séquence s'ouvre sur un lagon rempli d'autochtones peints en blanc, armés de couteaux et de lances, présentés comme les "enfants" de Kurtz par un photojournaliste américain, disciple du colonel. Si son discours sert à mythologiser Kurtz et à accroître le mystère qui l'entoure, le comportement erratique du photojournaliste⁷¹³ rend suspecte sa représentation de celui-ci en tant que leader éclairé et paternel⁷¹⁴. Par exemple, pendant que le photojournaliste fait l'éloge de



***Apocalypse Now* (1:41:54)**

Kurtz devant un Willard impassible, les deux hommes montent une colline couverte de chair humaine, entourés par des soldats de Kurtz. L'uniforme de ceux-ci est à la fois comique et sinistre, mélange d'éléments militaires et tribaux : certains portent une veste militaire avec une pagne autour du bas du corps ; d'autres, torse nu, portent un pantalon de camouflage, le visage couvert de peinture.

De la même manière, l'apparence physique du photojournaliste mêle tenue militaire et certains éléments plus souvent associés à la contre-culture : barbe, bandana, cheveux longs, veste bariolée et colliers de perles multicolores. Ce mélange troublant d'éléments insolites atteint son apogée lorsque la caméra effectue un zoom sur un soldat blanc en uniforme, le visage grimé de peinture, qui

⁷¹² Rappelons ici que, pour le spectateur des années soixante-dix, l'idée d'un leader religieux charismatique et dangereux évoque des personnages comme Charles Manson et Jim Jones, mentionnés dans notre première partie.

⁷¹³ Le personnage est incarné par l'acteur Dennis Hopper, bien connu depuis la sortie de *Easy Rider* (1969) pour son comportement imprévisible et instable (à l'écran comme dans la vie).

⁷¹⁴ Le photojournaliste le décrit ainsi : "You don't talk to the Colonel: you listen to him. The man's enlarged my mind — he's a poet warrior in the classic sense"(1:42:55-1:43:07).

tient à la main un fusil orné de cheveux scalpés. Il s'agit du prédécesseur de Willard, devenu disciple de Kurtz et membre de sa "famille". Par cette hybridation, les hommes de Kurtz offrent une vision grotesque des stéréotypes masculins associés aux "guerriers", qu'il s'agisse de soldats ou d'indigènes.



***Apocalypse Now* (1:44:52)**

Ce mélange contradictoire de civilisation et de barbarie, de règles militaires et de pratiques païennes se retrouve dans les extraits de poèmes cités par le photojournaliste, *If* (1895) de Rudyard Kipling et *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1910) de T.S. Eliot. Les poèmes choisis renvoient à deux visions de la masculinité diamétralement opposées. Celui de Kipling est un véritable catalogue des vertus requises afin de correspondre aux normes masculines (et impérialistes) victoriennes, celui d'Eliot explore l'impossibilité d'être à la hauteur de ces normes. Cette contradiction philosophique est rendue grotesque par le jeu erratique du photojournaliste (Hopper), jeu qui ne cadre ni avec le ton sérieux de Kipling, ni le ton mélancolique d'Eliot. Comme le fait remarquer Christophe Gelly, le choix des poèmes et la manière de les réciter soulignent à quel point les normes masculines évoquées sont creuses : "Hopper's hasty recitation [. . .] only enhances the irrelevance of these literary quotes designed as a way *not* to read the narrative correctly"⁷¹⁵. Dès le départ, donc, Coppola met en avant la nature peu fiable des représentations de Kurtz en tant que modèle masculin, préfigurant la mise à

⁷¹⁵ Christophe Gelly, "Between Texts and Images: From Conrad's *Heart of darkness* to Coppola's *Apocalypse Now*". Communication présentée lors du colloque organisé sur l'adaptation filmique par l'Université de Bretagne Sud, à Lorient, "From the Blank Page to the Silver Screen", en juin 2006. Voir <http://www.ucl.ac.uk/silva/filmjournal/content2011>. Consulté le 31/07/2011.

l'écran de Kurtz lui-même. L'usage de l'esthétique du grotesque dans cette séquence souligne l'instabilité des normes masculines qui y sont évoquées.

b. Construction d'un "Hollow Man"⁷¹⁶ : Kurtz et le masque grotesque

La mise en scène de la rencontre entre Kurtz et Willard est construite autour de la notion d'un vide qui se dévoile peu à peu. Suite à une transformation ritualisée⁷¹⁷, Willard, vu de dos, est mis à genoux devant un seuil de porte, source principale de lumière dans un cadre sombre. La charge symbolique de ce seuil illuminé est lourde : Willard se trouve ainsi sur le point de rencontrer enfin



Apocalypse Now (1:49:35)

l'homme légendaire et d'accomplir sa mission. Il s'avère pourtant que l'objet de sa quête ne se trouve pas derrière l'entrée illuminée, mais dans la pénombre à côté de lui : Willard s'agenouille donc devant un vide, entraînant le spectateur avec lui.

Le spectateur entend la voix de Kurtz pour la première fois en même temps que la caméra effectue un zoom en travelling avant, puis bifurque vers la droite, révélant la silhouette d'un corps qui gît dans l'obscurité. Cette image hautement symbolique d'un dieu déchu est subvertie par la banalité de la conversation entre les deux hommes, un échange sur la ville natale de Willard dans l'Ohio. La lenteur des paroles ajoute un ton solennel à la rencontre qui détonne avec la superficialité

⁷¹⁶ Nous faisons référence ici bien sûr au poème de T.S. Eliot, "The Hollow Men" (1925), lu par Kurtz vers la fin de la séquence : poème qui commence par une citation de *Heart of Darkness*, "Mistah Kurtz — he dead".

⁷¹⁷ Avant de le laisser rencontrer Kurtz, ses soldats entourent Willard avant de le soulever et de le rouler dans la boue. C'est ainsi badigeonné qu'il apparaît devant Kurtz.

des propos. Ces éléments divergents créent une atmosphère grotesque où se mêlent le symbolique et le trivial. Devant un tel spectacle⁷¹⁸, le spectateur est déboussolé.

Dans les plans qui suivent, différentes facettes du visage de Kurtz sont illuminées, telles les différentes phases de la lune. Le regard de Kurtz n'est pas



Apocalypse Now (1:50:10)

encore visible : seule la partie de son visage autour de son oreille gauche est illuminée. Ici aussi, la signification symbolique d'une telle mise en scène est brouillée. Doit-on comprendre que Kurtz est à l'écoute de son assassin potentiel ? S'agit-il d'une référence à la parabole chrétienne du semeur⁷¹⁹, ou bien aux trophées barbares collectionnés par certains soldats au Vietnam⁷²⁰ ? Ce trop-plein symbolique finit par vider l'image de signification claire, faisant place à l'irrésolu, caractéristique du grotesque.

Un certain brouillage symbolique accompagne ainsi chaque nouvelle "phase" de la mise en cadre du visage de Kurtz. Par exemple, lorsque celui-ci évoque les concepts de liberté et de jugement⁷²¹, on l'aperçoit en plan américain, tête baissée, en train de se laver à l'aide d'une bassine d'eau. En gros plan les mains de Kurtz sortent de la pénombre et se couvrent de lumière et d'eau claire avant

⁷¹⁸ Le spectacle ici est surtout sonore, marqué par la voix très caractéristique de Marlon Brando. Le peu de lumière dans cette scène met en avant la lenteur des paroles et le timbre de la voix.

⁷¹⁹ Dans la parabole du semeur, Jésus compare les graines mal semées et stériles aux bonnes graines qui sont tombées sur la bonne terre et qui ont donné des fruits. Jésus termine la parabole par les mots "Que celui qui a des oreilles pour entendre entende". Voir Mathieu 13:3-9.

⁷²⁰ De nombreux rapports sur les atrocités au Vietnam notent que certains soldats collectionnaient, entre autres, les oreilles de leurs victimes comme "trophées". Voir à ce propos Jonathan Glover, *Humanity: A Moral History of the Twentieth Century*. New Haven : Yale University Press, 2001. p. 52. Voir aussi Jeffords, p. 8.

d'humecter l'ovale de son crane par de légers tapotements. Ces gestes hautement ritualisés renvoient aux rites du baptême, sans préciser ce qui est en train de "naître de nouveau", pour reprendre l'expression des évangéliques. Se lave-t-il de son passé ? Du jugement d'autrui ? De la *wilderness* qui l'entoure ? Finalement, ce geste est surtout lavé de toute signification distincte, car dans les scènes qui vont suivre Kurtz ne "renaît" pas : il continue à parler de son passé et à se préoccuper



Apocalypse Now (1:51:43)



Apocalypse Now (1:51:45)

de la manière dont il sera jugé, notamment par son fils. Autrement dit, Kurtz aussi est prisonnier de ce que Kimmel considère être l'ultime cauchemar masculin : la

⁷²¹ Kurtz définit la liberté ainsi : "Have you ever considered any real freedom, freedom from the opinion of others, even of the opinion of yourself?" (1:51:18-1:51:50).

peur de ne pas être à la hauteur des attentes d'autrui⁷²². En surchargeant le cadre ainsi, Coppola met en question la représentation de Kurtz comme une sorte de demi-dieu, se servant du grotesque afin de révéler le vide, le "*hollow man*" derrière ces représentations⁷²³.



Apocalypse Now (1:52:18)

La notion du vide informe également la mise en cadre de la dernière "phase" du visage de Kurtz, celle de face. Quand il lève enfin les yeux vers la caméra, son visage prend des allures de masque, manifestation visible du patriarche tout-puissant, lui-même construction mythique qui s'avère être creuse⁷²⁴. Mikhaïl Bakhtine lie ce concept du vide au masque grotesque :

Dans le grotesque romantique, le masque arraché à l'unité de la vision populaire et carnavalesque du monde s'appauvrit et acquiert de nombreuses autres significations étrangères à sa nature primitive : le masque dissimule, cèle, trompe, etc. [. . .]. [L]e masque perd presque entièrement son aspect régénérateur et renovateur, il prend une nuance lugubre. Il dissimule souvent un vide épouvantable, "rien"⁷²⁵.

⁷²² Voir Kimmel (2006), p. 19.

⁷²³ Gwenhaël Ponnau évoque le côté spectaculaire du grotesque à propos des arts visuels en général, notant que le grotesque visuel "se sert des clichés pour les retourner contre les stéréotypes"(p. 10). En évoquant si clairement l'image christique du baptême, Coppola la subvertit de manière grotesque.

⁷²⁴ Le dialogue qui accompagne cette scène renvoie également à la notion de la construction masculine. Kurtz demande à Willard, "Are you an assassin?" (et non pas "Are you here to kill me?") Ce dernier répond "I am a soldier", insistant ainsi sur son appartenance à une catégorie masculine distincte. Kurtz répond "You're neither. You're an errand boy sent by grocery clerks come to collect a bill." En comparant ainsi les différents acteurs de la situation (Willard l'assassin, les représentants de l'autorité qui l'ont envoyé à la recherche de Kurtz, et Kurtz lui-même) à des rôles peu virils (errand boy, grocery clerk) ou même déshumanisés (a bill), Kurtz met en évidence l'hypocrisie instable de ces catégories.

⁷²⁵ Bakhtine (1970), p. 49.

Vu de face, le visage de Kurtz, sorte de masque vivant, évoque ce "vide épouvantable" bakhtinien, dissimulé par les accoutrements d'une masculinité codée, tels l'uniforme, les médailles et la bague de fin d'études de Kurtz qu'examine Willard dans une scène ultérieure⁷²⁶. Lors de sa récitation du poème d'Eliot⁷²⁷, Kurtz lui-même souligne ce sentiment d'imposture, de vide rendu grotesque par l'interprétation enthousiaste mais incohérente du photojournaliste.

Coppola se sert du montage afin de renforcer ce lien entre Kurtz et le masque par le biais d'une série de plans en fondu-enchaîné d'un immense Bouddha en pierre. Vestige oublié d'une civilisation disparue depuis longtemps, le visage en pierre du Bouddha se superpose au visage de Kurtz, créant un parallèle entre les deux. Kurtz serait donc une sorte de masque vivant, indissociable de sa *persona* socialement construite de leader mythique.

Kayser voit dans la figure du masque vivant, sorte de mélange d'automate et d'humain, une manifestation du grotesque :

The mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it. Among the most persistent motifs of the grotesque we find human bodies reduced to puppets, marionnettes and automata, their faces frozen into masks. [. . .] If one were to tear the mask off, the grinning image of the bare skull would come to light⁷²⁸.

On pourrait arguer que Kurtz est en quelque sorte automatisé par les pressions

⁷²⁶ Ces manifestations physiques des normes masculines sont renforcées par un bagage littéraire et philosophique, notamment par la mise en cadre de plusieurs livres : la Bible, *The Golden Bough* de J.G. Fraser (1890) et *From Ritual to Romance* de J. Weston (1920). Dans son livre, Fraser étudie des rites sacrificiels, notamment l'émergence d'un nouveau roi grâce au sacrifice de l'ancien. Weston étudie, entre autres, le mythe du "Roi Pêcheur", ce roi blessé, gardien du Graal, dont les blessures affectent la prospérité de son royaume. Coppola suggère ainsi un lien entre Kurtz et ces figures christiques, sacrificielles et blessées qui sont surtout masculines.

⁷²⁷ Kurtz cite la première strophe de "The Hollow Men" (1925) : "We are the hollow men/We are the stuffed men/Leaning together/Headpiece filled with straw. Alas!/Our dried voices, when/We whisper together/Are quiet and meaningless/As wind in dry grass/Or rats'feet over broken glass/In our dry cellar/ Shape without form, shade without colour,/Paralysed force, gesture without motion;" La dernière réplique du photojournaliste/Hopper ("This is the way the fucking world ends, look at this fucking shit we're in, man! Not with a bang, but with a whimper, and with a whimper I'm fucking splitting, Jack!") parodie les dernières lignes du poème d'Eliot : "This is the way the world ends/Not with a bang, but with a whimper."

⁷²⁸ Kayser, p. 183, 184.



Apocalypse Now (2:00:40)



Apocalypse Now (2:00:44)



Apocalypse Now (2:00:45)

normatives qui l'entourent et qui l'obligent à se comporter en patriarche, à porter le masque de cette autorité⁷²⁹. De manière semblable, la mise à l'écran du discours de Kurtz sur la maîtrise de l'horreur dans la quête d'une masculinité parfaite devient grotesque : il parle sur un ton solennel tout en mangeant bruyamment ce qui semble être un fruit. En gros plan, la caméra s'attarde sur ses mains et sa bouche en train de décortiquer, puis de sucer et d'engloutir chaque morceau. Le contraste entre discours philosophique et gestes corporels provoque un sentiment de malaise chez le spectateur.

c. "Not with a bang, but with a whimper"⁷³⁰ : sacrifice de Kurtz et fin grotesque

Si la scène du sacrifice rituel du buffle d'eau et de Kurtz, filmé en montage alterné, ne peut pas être considéré comme une scène grotesque proprement dite, dans cette scène et dans la façon de mettre un terme à son film, Coppola se joue toutefois des horizons d'attente du spectateur afin de mettre en évidence la nature creuse du modèle masculin proposé. Coppola présente Willard comme une sorte de double de Kurtz, laissant croire au spectateur qu'ayant tué Kurtz, Willard prendrait sa place à la tête de sa tribu⁷³¹. L'accompagnement sonore de la séquence du sacrifice, "The End" par The Doors, souligne la nature collective du rituel⁷³², ainsi que le commentaire en voix *off* de Willard lui-même⁷³³. Une fois l'abattage rituel terminé, la dernière image de Kurtz est à l'exact opposé de la

⁷²⁹ Coppola semble faire un lien entre sa "créature" (Kurtz) et celle de Frankenstein à travers une allusion intertextuelle au film de Whale (*Apocalypse Now*, 2:11:51). Dans un plan d'ensemble, la caméra en contreplongée montre la silhouette de Kurtz, debout, dans l'embrasement carrée de la porte. La créature de Whale est filmée exactement de la même manière, impliquant peut-être que les deux "créatures" sont issues d'une même ambition masculine, celle de dominer la vie et la mort. Nous remercions Gaïd Girard d'avoir remarqué cette allusion intertextuelle (conversation du 25/1/2013).

⁷³⁰ Eliot, *Op. Cit.*

⁷³¹ Dans une des prises les plus connues du film, la tête de Willard émerge de la rivière, couverte de peinture exactement de la même manière que celle de Kurtz dans une scène antérieure. Il est intéressant de noter que dans cette scène-là Kurtz joue aussi le rôle de sacrificateur. Juste avant de quitter le cadre, dans un geste à la fois horrible et comique il lance aux pieds de Willard la tête coupée de Chef, seul membre de l'équipage resté insensible à son charisme.

⁷³² Lorsque Willard se dirige vers la cabane de Kurtz, machete à la main, on peut entendre en *off* les paroles suivantes : "C'mon baby take a chance with us (x3) and meet me in the back of the blue bus". L'incitation à une action collective semble renforcer l'impression que Willard se plie à la volonté générale en tuant Kurtz.



Apocalypse Now (2:14:14)

première : sous une lumière intense et sans la moindre effet d'angle, la caméra en très gros plan montre la tête de Kurtz allongé, l'œil tourné vers le ciel. Mis à part quelques perles de sang, le visage est nu. Ses derniers mots, "The horror! The horror!", citation du roman de Conrad, renvoient à un vide spirituel indicible. Vera Dika lie cette notion de vide au contexte culturel des années soixante-dix :

Kurtz's death at Willard's hands is not cathartic. Instead, it is a gesture that ultimately drains Kurtz's dying words, "The horror... the horror..." of their impact. The meaning of "horror" has been changed in *Apocalypse Now* to its postmodern embodiment: its emptiness. In this way, the blurring of distinction so insistent in Coppola's film between good and evil, perception and reality, sanity and insanity, has resulted in collapse. *Apocalypse Now* is ultimately about America *after* the Vietnam War. And this America, as Coppola sees it, is one profoundly changed, or perhaps as Willard himself says, one that "just doesn't exist any more"⁷³⁴.

En terminant la séquence (et le film) par le départ non-spectaculaire d'un Willard toujours aussi impassible, Coppola fait écho aux dernières lignes (déjà citées) de *The Hollow Men*. Privé de la catharsis attendue suite au sacrifice de Kurtz, le spectateur doit faire face à un monde irrésolu, tant sur le plan diégétique que sur le plan cinématographique. Willard repart à bord de son bateau sans

⁷³³ (2:10:52-2:11:32)"They were going to make me a Major for this and I wasn't even in their fuckin' army any more. Everybody wanted me to do it — him most of all. I felt like he was up there, waiting for me to take the pain away. He just wanted to go out like a soldier, standing up. Not like some poor wasted, brag-assed renegade. Even the jungle wanted him dead, and that's who he really took his orders from anyway."

⁷³⁴ Vera Dika, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge : The Cambridge University Press, 2003, p. 169.

ordonner le bombardement aérien prévu au début de la séquence et souhaité par Kurtz⁷³⁵. Les disciples de Kurtz sont ainsi laissés en suspens : Willard ne remplace pas Kurtz mais il ne détruit pas non plus son "œuvre", laissant ainsi derrière lui un monde de l'entre-deux, ni renouvelé, ni anéanti. Citant Lévy, on pourrait décrire ce monde en termes du grotesque : "Ils sont là, simplement là, dans leur totale et parfois monstrueuse *insignifiance*"⁷³⁶.

Sur le plan cinématographique, la séquence se termine par une série de plans en fondu-enchaîné où l'on peut voir Willard qui quitte l'armée de Kurtz, accompagné par Lance, seul autre "survivant" de la mission initiale⁷³⁷. Un plan rapproché montre Willard à bord du bateau, le visage grimé de peinture et de sang, le regard fixe et vide. En *off* on peut entendre le grésillement de la radio : le régiment chargé de bombarder le campement essaie d'entrer en contact avec lui. Enfin, le visage en gros plan de Willard se superpose à une ultime prise du Bouddha en pierre, le tout traversé par l'image d'un hélicoptère. Les traces de Willard et les hélicoptères disparaissent peu à peu, laissant seul le visage du Bouddha, dernière image du film. En *off* on entend à nouveau la voix de Kurtz qui murmure "The horror! The horror!".

En terminant son film ainsi, Coppola laisse le spectateur dans un état irrésolu on ne peut plus kayserien où le monde familier (et masculin) devient étranger, l'ordre établi est envahi de "puissances insondables", et toute structure semble se désagréger⁷³⁸.

Nous avons vu dans certaines séquences clés des films de notre corpus que l'ambivalence masculine vis-à-vis des codes sociaux instables des années soixante-dix peut se traduire à l'écran par un recours au grotesque et au carnavalesque. Si, comme l'affirme Michael Kimmel, l'identité masculine américaine se construit

⁷³⁵ Dans une scène antérieure on peut déceler sur une page du manuscrit de Kurtz les mots "Drop the bomb -- destroy them all!" écrit au crayon rouge.

⁷³⁶ Lévy, p. 160-1.

⁷³⁷ Lance paraît ici le visage grimé, plongé dans une transe provoquée par la prise de LSD.

⁷³⁸ Kayser, cité et traduit par Iehl, p. 13.

autour de la maîtrise de soi, de l'exclusion de l'Autre et de la fuite vers la frontière, l'usage du grotesque et du carnavalesque sert à mettre en question ces pratiques.

Ainsi, la fête carnavalesque homosociale peut être vue comme une fuite temporaire à la fois de l'autorité patriarcale et des normes masculines traditionnelles. Cette fête permet surtout l'expression d'une tendresse homosociale transgressive et déstabilisante qui s'avère impossible à maintenir une fois la fête terminée.

Construit dans un contexte culturel précis, le corps grotesque, tel qu'il est représenté dans les films de notre corpus, sert à souligner la tension entre une norme impossible et un malaise masculin marqué par l'incapacité d'être à la hauteur de cette norme. Débordant, masquant un vide épouvantable, difforme ou glissant vers le non-humain, le corps grotesque remet en question l'image mythique du corps viril parfaitement maîtrisé. Le spectateur est d'autant plus troublé par le spectacle que même dans ses incarnations les plus répugnantes, le corps grotesque est toujours reconnaissable, brouillant ainsi les frontières entre l'Autre et soi.

Ainsi, par l'intermédiaire du carnavalesque et du corps grotesque, la notion de la maîtrise de soi, qu'elle soit morale ou physique, est mise en question et même subvertie. Dans notre prochain chapitre, nous examinerons comment les thèmes de la sexualité et de la violence s'articulent autour des notions kimmeliennes de la masculinité à travers l'esthétique du grotesque.

CHAPITRE VII

ANALYSE FILMIQUE DU MALAISE MASCULIN (II)

SEXUALITÉ ET VIOLENCE GROTESQUE

Parmi les célèbres figurines en terre cuite de Kertch conservées au Musée de l'Ermitage à Leningrad, on remarque des *vieilles femmes enceintes*, dont la vieillesse et la grossesse hideuses sont grotesquement soulignées. Notons que, de plus, ces vieilles femmes enceintes *rient*⁷³⁹.

—Mikhaïl Bakhtine

Violence in America in the 1960s and early 1970s produced a debilitating malaise and sense of spiritual crisis in parts of the culture [. . .]. Violence often took horrific form in these years, whether in the Manson murders or in Vietnam, but it was increasingly acknowledged that the American establishment was responsible for creating and encouraging this American nightmare⁷⁴⁰.

— Margot Hendrickson

Si la fête carnavalesque dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* montre une vision bakhtinienne du grotesque, les liens entre sexualité et grotesque dans les films de notre corpus sont nettement plus kayseriens dans la mesure où ils sont surtout marqués par la peur. Rappelons encore la définition du grotesque donné par Kayser :

L'épouvante mêlée d'un sourire a son fondement dans l'expérience que ce monde qui nous est familier, établi dans un ordre en apparence solide, nous devient étranger soudain, se laisse envahir par des puissances insondables, perd toute force et toute cohésion, pour s'abolir enfin avec toutes ses structures⁷⁴¹.

Dans les séquences que nous nous proposons d'analyser ici, certains réalisateurs se servent de l'esthétique du grotesque afin d'exprimer une certaine peur masculine face à la sexualité féminine et aux attentes culturelles masculines dans le domaine de la sexualité. Sexualité et violence sont intimement liées, surtout dans la mesure où, liées à la notion de performativité, elles peuvent révéler une certaine vulnérabilité masculine.

⁷³⁹ Bakhtine (1970), p. 34-35.

⁷⁴⁰ Margot Hendrickson, *Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age*. Berkeley : University of California Press, 1997, p. 371.

⁷⁴¹ Kayser, *Das Groteske*, p. 38. Cité et traduit par Iehl, p. 13.

. A une époque où la notion de violence régénératrice, si chère à une vision mythique de l'Amérique, est quotidiennement mise en question, tant au niveau individuel (Manson, Gacy) qu'au niveau institutionnel (Vietnam), différentes formes de violence à l'écran soulignent l'instabilité des codes qui gèrent la réception de cette violence. Comme nous le verrons, l'image de l'homme impénétrable et sûr du bien-fondé de ses actions violentes est sérieusement ébranlée par l'usage du grotesque.

A. Masculinité, sexualité et grotesque

La peur masculine de la sexualité féminine n'est pas chose nouvelle dans les années soixante-dix, et elle ne se limite pas à l'*homo americanus*. Comme nous l'avons souligné dans notre première partie, le cinéma d'horreur en particulier s'est longuement préoccupé de la mise à l'écran du monstrueux féminin. Mais, comme nous allons le voir dans les séquences analysées ici, à la période qui nous intéresse, entre 1969 et 1980, on peut observer de nouvelles formes de malaise masculin à l'écran qui sont liées aux changements dans les mœurs sexuelles de l'époque.

1. Gigolo blues : Joe Buck et la rapacité sexuelle des femmes (1:25:10-1:29:43)

Dans *Midnight Cowboy*, il est intéressant de noter que la scène où l'on voit le plus clairement le désarroi sexuel de Joe Buck est celle de sa seule "passe" réussie, son rendez-vous avec Shirley⁷⁴². La scène se construit autour d'une double peur : peur de l'échec et peur de la voracité démasculinisante du désir féminin. Alors que la scène n'est pas grotesque au départ, un glissement vers le grotesque s'opère au fur et à mesure qu'elle se développe.

⁷⁴² Nous avons brièvement décrit cette scène dans notre deuxième partie comme une illustration du manque de maîtrise de Joe. Dans cette partie nous l'analyserons plus en détail en mettant l'accent sur les liens entre grotesque et peur de la sexualité féminine.

Dès le début de la séquence, Joe est présenté comme un objet, un instrument (défaillant) de plaisir. La scène commence sans plan d'ensemble : un travelling latéral montre en plan rapproché un vélo d'appartement (autre instrument d'exercice physique). L'immense fourrure de Shirley est jetée sur le guidon et le chapeau de Joe est pendu au siège — image qui indique clairement que c'est elle qui dirige et lui qui doit suivre. La caméra passe devant un tourne-disque (autre instrument de plaisir, auditif cette fois) avant continuer en travelling le long d'une jambe nue, celle de Joe. Ce dernier travelling provoque déjà un léger trouble : de telles façons de filmer langoureusement des parties d'un corps nu sont plus souvent associés à des corps féminins.

La caméra s'arrête en plongée et montre les deux personnages au lit, couverts d'un drap jaune. Cigarette à la main, Shirley regarde à droite (vers Joe), les mains au-dessus de la tête, l'air amusé. D'un geste pudique Joe tire le drap vers sa poitrine et regarde droit devant lui, l'air inquiet. La signification de son expression devient claire lorsque Shirley remarque "Well, it happens — don't worry about it" : celui qui se décrit come "*one helluva stud*" n'est pas à la hauteur sexuellement.

Dans la scène qui suit, Joe est associé de manière de plus en plus explicite à un instrument sexuel à travers le dialogue mais aussi à travers le cadrage. Joe fait référence à sa défaillance phallique en termes d'un outil défaillant ("That's the first goddamn time the thing ever quit on me"). Shirley file la métaphore, mais plutôt que de défaillance, elle parle d'*absence* : "I just had this funny image of a policeman without his stick and a bugler without his horn, et cetera et cetera et cetera". A ses yeux, un pénis sans sa puissance phallique n'existe pas du tout. De cette manière, on peut parler ici d'un regard et d'un dialogue *castrateur* : avec un pénis qui n'est pas en état de marche, Joe échoue lamentablement en tant que gigolo. Le cadrage souligne ce changement de statut. Un plan rapproché en plongée montre Shirley qui se penche sur Joe et pose un cendrier sur la poitrine de celui-ci avant d'y écraser son mégot. Ainsi, d'instrument sexuel, Joe devient un instrument tout court : comme il ne peut pas servir de jouet sexuel il servira de table. Ce geste marque le début d'un glissement grotesque vers une domination féminine aussi drôle qu'effarante.



Midnight Cowboy (01:26:39)

Dans la scène du jeu de "Scribbage"⁷⁴³(1:27:00-1:28:30), tout souligne la domination de Shirley et le désarroi de Joe. Après la douceur relative du cadrage de la scène du lit, cette scène s'ouvre par un gros plan sur une surface noire et lisse sur laquelle s'éparpillent de petits cubes. Un travelling vertical rapide révèle Shirley, drapée à nouveau dans sa fourrure. Un champ-contrechamp montre d'abord en gros plan l'expression impassible de Shirley regardant droit devant elle vers la droite du cadre, avant de montrer le visage stressé de Joe, les yeux baissés. Juste avant la fin du plan, une forme floue (Shirley dans sa fourrure) passe devant la caméra, occupant tout le cadre. Après un travelling arrière, on la voit retourner un grand sablier baroque. C'est Shirley qui agit dans cette scène, c'est elle qui occupe l'espace du cadre et qui décide que le jeu va commencer.

La caméra est focalisée sur le sablier : tout le reste du plan est légèrement flou. A droite on peut apercevoir le corps nu d'un Joe Buck assis, replié sur lui-même. La caméra change de focalisation : du coup, c'est Joe qui paraît net. Il jette un regard vers le sablier et murmure "shi-it". Légèrement marginalisé dans le

⁷⁴³ Développé en 1959, Scribbage est un jeu de société qui consiste en un petit sablier et 13 petits cubes sur lesquelles sont inscrites les lettres de l'alphabet : une sorte de mélange de Scrabble et d'Uno. Le joueur doit trouver un maximum de mots joints par une lettre (à la manière des mots croisés) avant que le sablier se vide.

cadre, rendu vulnérable par sa nudité, Joe se trouve à nouveau dans une situation où il doit faire ses preuves et où il va échouer.

La tension de cette scène se crée autour des mots du jeu. Un gros plan sur les deux mots trouvés par Joe (MAN à l'horizontale, puis MONY à la verticale) signalent une tentative de sa part pour regagner sa place. La verticalité des lettres qui forment le mot "MONY" suggère la nature phallique de ses services payants. Mais ici comme dans la première scène, quelque chose manque (en l'occurrence un "E") et la tentative de Joe de prendre le dessus échoue à nouveau. Disposant les lettres et prononçant les mots ainsi formés, les mains et la bouche de Joe ne sont guère plus performantes que son pénis.

Shirley, par contre, se sert des siennes de manière beaucoup plus efficace en termes de domination. Lors d'une série de gros plans en champ-contrechamp, Shirley suggère les mots "say", "hey", et, après une légère hésitation, "lay". La caméra, fixée sur le visage de Joe lors des deux premiers mots, revient sur celui de Shirley lorsqu'elle prononce le mot fortement connoté, "lay"⁷⁴⁴, la bouche grande ouverte et les dents bien en évidence. La caméra revient sur le visage de Joe Buck, les yeux baissés, les lèvres serrées ; on entend Shirley en voix *off* prononcer les mots "say", "pay" et à nouveau "lay". Dans ce contexte, le sens de ses mots paraît assez clair : le temps de la parole est passé, le paiement a été négocié et il faut passer aux actes. La caméra met l'accent sur la bouche de Shirley, soulignant ainsi la nature carnassière de son désir.

Tout comme dans leur premier échange verbal, la caméra revient vers Shirley lorsqu'elle prononce le mot "lay", mais la deuxième fois le cadrage change de manière significative. Cette fois-ci, la partie supérieure du cadre est occupée par la jambe repliée de Joe, filmée en très gros plan, formant un triangle au centre du champ. Sous la pointe de ce triangle, Shirley, bouche entrouverte, est allongée enveloppée dans sa fourrure, alors que de sa main ornée de bagues elle caresse l'autre jambe de Joe. En *off* on entend Joe dire "Okay, that's enough, you're cheating" pendant qu'une main d'homme chasse la main caressante de Shirley. Le

⁷⁴⁴ Rappelons qu'en argot américain, le verbe transitif "to lay" signifie avoir des relations sexuelles avec quelqu'un.



Midnight Cowboy (01:28:02)

cadrage de ce plan (jambe en très gros plan qui bloque une partie du cadre) n'est pas sans rappeler un plan célèbre du film *The Graduate*⁷⁴⁵, autre exemple de la voracité sexuelle féminine. Le rapprochement entre les deux femmes prédatrices, Shirley et Mrs. Robinson, paraît évident, surtout pour les spectateurs des années soixante-dix.

The Graduate, 1967



⁷⁴⁵ L'affiche publicitaire du film utilise une version de cette image. Voir <http://www.movieposterdb.com/movie/0061722/The-Graduate.html> Consulté le 29/08/2012.

Mais la voracité sexuelle de Shirley prend une forme plus pénétrante (et donc plus troublante) dans cette partie de la scène. Se redressant, elle remarque "Gay ends in y" avant d'introduire un doigt dans la bouche de Joe et de lui demander "you like that?". Le sens de "that" reste ambigu ici : demande-t-elle si Joe aime son choix de mots pour le jeu ? Ou bien demande-t-elle s'il aime la pénétration buccale ? Si la réplique de Joe ("Cut that out!") est également saturée d'une connotation double, sa colère, par contre, est limpide. Quand Shirley poursuit en lui posant la question de manière encore plus directe ("Gay, fey. Is that your problem, baby?"), il la renverse sur le lit, grommelant "I'm gonna show you my damn problem!", cherchant littéralement à reprendre le dessus.

C'est ici que s'effectue un glissement kayserien d'un monde supposé familier vers quelque chose d'effarant. Pendant les douze premières secondes de leurs ébats, tout semble être rentré dans l'ordre, c'est-à-dire dans l'ordre culturellement genré où l'homme hétérosexuel domine, y compris au lit. Un semi-gros plan en extrême plongée montre Joe Buck de dos, étendu sur une Shirley presque entièrement obscurcie par son corps. La bouche de Joe est écrasée contre la sienne, étouffant toute possibilité d'autres commentaires désobligeants. En *off*, une musique de western surgit et souligne par une série de crescendos la renaissance de la puissance phallique de Joe. D'une main ferme il caresse le visage de Shirley et celle-ci l'enlace avec la sienne. Après une coupure, un semi-gros plan



Midnight Cowboy (01:28:33)



Midnight Cowboy (01:28:44)



Midnight Cowboy (01:28:46)



Midnight Cowboy (01:28:47)

en extrême contre-plongée montre un Joe souriant et rassuré qui regarde vers le bas du cadre. Mais ce bonheur normatif n'est pas fait pour durer. Pendant les soixante secondes restantes, ce triomphe sexuel se transforme en expérience violente et cauchemardesque de la douleur et de la peur, de plus en plus en contraste avec la musique triomphante qui continue d'accompagner les ébats à l'écran.

Dans cette scène, Shirley est représentée comme une bête prédatrice, une "hellcat", comme Joe la décrira plus tard. Tout au long de la scène elle reste enveloppée dans son manteau en fourrure⁷⁴⁶, de sorte qu'il semble faire partie de son corps. De plus, la caméra s'attarde surtout sur les éléments de son corps qui rappellent son côté rapace : les ongles, les dents, la bouche ouverte. Mis à part un bref aperçu d'un de ses seins, les parties féminines habituellement associées à une scène d'amour sont absentes : c'est surtout Joe qui montre son corps nu (le dos, les fesses) à la caméra, et ce corps paraît particulièrement vulnérable.

Ce n'est pas uniquement en égard à la nudité que cette scène déroge aux



Midnight Cowboy (01:28:56)

critères habituels d'une scène d'amour au cinéma. A aucun moment, par exemple, nous n'avons droit à une image d'ensemble des deux partenaires : toute la

⁷⁴⁶ L'usage des peaux d'animaux constitue un autre parallèle avec la dévoreuse d'hommes dans *The Graduate* : les murs du salon de Mrs. Robinson sont en effet couverts de peaux de bêtes, et sur ses vêtements sont imprimés de motifs semblables, notamment sa lingerie en léopard. Voir Sam Kashner, "Here's to You, Mr. Nichols: The Making of *The Graduate*." Dans *Vanity Fair*, March 2008. <http://www.vanityfair.com/culture/features/2008/03/graduate200803>. Consulté le 28/08/2012.

séquence est filmée en gros plan ou en très gros plan, ce qui provoque un certain vertige chez le spectateur. De même, les prises classiques d'une scène d'amour (mains entrelacées, bouches qui s'embrassent, mouvement rythmique des deux corps ensemble) sont ici absentes : les mains ne s'entrelacent pas, elles se tordent au point de se disloquer. La bouche de Shirley n'embrasse pas, elle mord. (Et non pas la lèvre, mais le menton et la joue, comme si elle voulait dévorer son partenaire). Le mouvement violent et non rythmique des corps rappelle celui des matchs de catch, chacun cherchant à prendre le dessus et à écraser l'autre. Autre source de douleur, quelques petits cubes du jeu de Scribbage, écrasés par le poids des deux amants, sont restés collés à sa peau. Intercalés entre ces scènes corporelles, plusieurs gros plans du visage de plus en plus ahuri de Joe soulignent



Midnight Cowboy (01:29:04)

son ambivalence face à son triomphe sexuel.

D'autres gestes associés à des scènes d'amour, poussés ici à l'extrême, deviennent presque parodiques. Shirley tire les cheveux de Joe dans un moment d'extase, mais un très gros plan montre l'extrême force de son geste. De manière semblable, on peut observer les ongles de Shirley qui s'enfoncent dans le dos de Joe, signe assez convenu d'un moment de passion. Mais ici Shirley ne fait pas qu'effleurer le dos viril de son partenaire avec ses ongles : en très gros plan on voit ses mains empoigner la chair entre les épaules et la tirer de toutes ses forces, enfonçant ses ongles dans la peau. En *off* on entend Joe gémir non pas de plaisir

mais de douleur. Un gros plan de son visage contorsionné souligne son inconfort et sa terreur.

Comment peut-on caractériser la peur de la femme telle qu'elle est mise à l'écran ici ? Nous ne sommes pas en présence d'une représentation de la peur du corps féminin abject tel qu'elle est décrite par Kristeva et Creed : aucune viscosité, aucun suintement ne vient troubler la scène. Il ne s'agit pas non plus d'une confrontation avec la figure de la femme castratrice : de toutes les parties de son corps, le bas-ventre de Joe est le seul qui reste protégé. Pourtant, s'il semble à l'abri de la castration, le corps de Joe n'est pas pour autant *impénétrable* : chacun des gestes de Shirley vise à compromettre son intégrité corporelle, à commencer par la peau. Dans la mesure où cette pénétration violente peut être vue comme une atteinte à l'hégémonie masculine hétérosexuelle, la rencontre sexuelle entre Shirley et Joe met en question ces normes traditionnelles, mêlant sexualité et violence de manière inhabituelle. Nous allons maintenant voir comment ces normes sexuelles peuvent également être mises en question à travers l'abject dans *The Shining*.

2. Malaise masculin, vertige grotesque et le corps féminin abject : petite visite à la chambre 237 (52:03-58:09)

Dans la scène précédente nous avons constaté que la peur de la femme que l'on y voit est liée à une peur de l'échec et de la vulnérabilité. Dans *The Shining*, les liens entre sexualité, malaise masculin et grotesque sont d'une autre nature. Dans la scène que nous nous proposons d'analyser ici, celle de la femme-cadavre dans la chambre 237⁷⁴⁷, le malaise masculin est surtout lié à l'abject⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷ Notre analyse se concentrera sur les seuls aspects qui nous concernent, c'est-à-dire l'articulation du désir sexuel et du malaise masculin telle qu'elle s'opère à l'écran. Pour une autre analyse de cette scène, voir Amy Nolan, "Seeing is Digesting: Labyrinths of Historical Ruin in Stanley Kubrick's *The Shining*." *Cultural Critique*, Vol. 77 (Winter 2011), p. 180-204.

⁷⁴⁸ Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva définit l'abject ainsi : "Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace — au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. [...] lorsque je (me) *cherche*, (me) *perds*, ou *jouis*, alors "je" est *hétérogène*. Gêne, malaise, vertige de cette ambiguïté qui, par la violence d'une révolte *contre*, délimite un espace à partir de quoi surgissent des signes, des objets. Ainsi torsé, tissé, ambivalent, un flux hétérogène découpe un territoire dont je peux me dire qu'il est mien parce que l'Autre, m'ayant habité en *alter ego*, me l'indique par le dégoût". Voir Kristeva, p.

D'un point de vue esthétique, cette scène peut être qualifiée de grotesque dans la mesure où elle provoque chez le spectateur un sentiment de désorientation, de vertige.⁷⁴⁹ Le grotesque se reconnaît à une perte de repères qui empêche le spectateur de comprendre ce qu'il voit et/ou entend, provoquant une mise en question du spectacle lui-même. Un tel effet se produit dans la scène qui nous concerne grâce à plusieurs éléments filmiques.

En amont de la scène grotesque dans la chambre 237, le spectateur est confronté à une série d'images difficilement déchiffrables qui instaurent un sentiment d'inquiétude et de malaise⁷⁵⁰. C'est donc en quelque sorte un spectateur herméneutiquement fragile qui doit faire face à l'échange entre Jack et la femme-cadavre. La rencontre se construit à travers une série de plans en champ-contrechamp, suivi de plusieurs plans où on voit les deux personnages ensemble, et enfin une série de plans qui alternent entre Danny, la femme-cadavre, et Jack. L'accompagnement sonore se complexifie dans cette séquence : entre le bruit de battements de cœur, l'accompagnement instrumental passe d'une simple note aiguë à une série de mélodies plus inquiétantes. Le contraste entre cette musique menaçante et l'absence apparente d'une source de danger accroît la tension de la scène.

Dans le premier champ-contrechamp entre Jack et la femme dans la baignoire, un rideau de douche obscurcit presque entièrement le corps de la femme. Filmé en plan rapproché, Jack se tient debout, immobile et silencieux. Les yeux écarquillés, la bouche légèrement ouverte, il paraît figé par la peur. Il avale à deux reprises, comme s'il cherchait à maîtriser la panique qui monte en lui. Dans le plan qui suit, la caméra montre une main qui retire lentement le rideau, dévoilant une très belle femme aux seins nus. Ce processus de dévoilement, qui dure plus de dix secondes, est d'une lenteur presque insoutenable. La caméra montre ensuite

17-18. (Barbara Creed cite la première partie de ce passage en exergue de son chapitre sur la féminité et l'abjection, p. 8).

⁷⁴⁹ Voir à ce propos Rémi Astruc, "Spectacles grotesques." *Humoresques* N° 31, Printemps 2010, p. 6-7.

⁷⁵⁰ En rapide succession, la caméra montre Hallorann en Floride, sidéré par la peur d'un objet non-dévoilé, puis Danny seul dans sa chambre à l'hôtel, bavant de terreur. Un plan montre également la porte entrouverte de la chambre 237, créant un lien avec la scène grotesque qui va suivre.



The Shining (00:54:48)



The Shining (00:54:53)



The Shining (00:55:10)



The Shining (00:55:20)

Jack à nouveau. Il n'a pas bougé : seule son expression a changé. Lentement, sa bouche se transforme en un sourire lascif.

Cette réaction mérite réflexion. Que signifie ce sourire ? Comment expliquer que la vue d'une femme nue serve à dissiper tout sentiment de peur ? C'est comme si en l'objectivant par son regard Jack ôtait à cette femme toute possibilité de nuire. Cette réaction est encore plus mystérieuse quand on sait que, dans une scène antérieure, Wendy vient d'annoncer la présence dans l'hôtel d'une folle dangereuse ("*a crazy woman*") qui a tenté d'étrangler leur fils, lui laissant des marques autour du cou. Toutefois, la réaction de Jack reste ambiguë. Malgré le désir suggéré par son sourire, Jack ne fait aucun mouvement vers la femme à ce stade, et il ne cherche pas davantage à lui adresser la parole⁷⁵¹. Le seul contact entre eux se fait par l'intermédiaire du champ-contrechamp.

Si Jack reste immobile, la femme mystérieuse ne fait pas de même. Filmée en plan d'ensemble, elle se lève, sort de la baignoire et marche vers la caméra de manière lente et délibérée. Ses mouvements sont dénués de toute lascivité : on dirait presque une statue. Ses yeux ne quittent jamais l'objectif et sa bouche reste fermée. Jack ne bouge pas, mais son sourire devient de plus en plus large.

L'aspect physique de Jack est en net contraste avec celui de la femme : là où elle est lisse, il est hirsute, recouvert d'une barbe de plusieurs jours et les cheveux en bataille. Alors qu'elle est nue, lui est non seulement habillé mais habillé comme en hiver : chemise à carreaux en flanelle, veste en velours — le portrait même du bûcheron viril. Jusqu'ici, donc, la représentation stéréotypée d'un homme en position de force qui surprend une femme nue et vulnérable⁷⁵² est maintenue, mais seulement en apparence.

Une partie du malaise engendré par cette scène provient de la superposition des codes masculins contradictoires. Jack, censé être le protecteur qui va traquer la source du mal, semble immobile : la caméra ne le montre pas en mouvement. De plus, le regard objectivant décrit ci-dessus n'est pas accompagné

⁷⁵¹ De ce point de vue, cette rencontre diffère de celle entre Jack et Lloyd, le barman de la Gold Room.

⁷⁵² Citons à titre d'exemple David qui surprend Bathsheba dans son bain (2 Samuel 11: 2-3), Susanna et les vieillards (Daniel 13: 1-22), la scène de la douche dans *Psycho* (Hitchcock, 1960).

de la bravoure verbale habituelle de Jack : c'est la seule fois où le spectateur voit un Jack qui ne cherche pas à jouer un rôle devant les autres personnages⁷⁵³, qu'il s'agisse du rôle du père de famille responsable, de l'employé fiable, de l'artiste ou de l'homme du monde. Dans cette scène, il donne l'impression d'être littéralement sidéré par l'apparition de la femme, incapable d'agir selon les codes masculins normatifs qui demandent de l'action de sa part.

Cette impression de paralysie se poursuit dans le premier plan américain où l'on voit les deux personnages réunis. La femme nue n'a toujours pas bougé : elle se tient juste à droite du centre du champ, le corps en *contrapposto*, le visage impassible⁷⁵⁴. Bougeant enfin, Jack entre dans le champ de dos à gauche, obscurcissant pendant quelques secondes la partie gauche du cadre. Ses mouvements sont lents et lourds. Arrivé en face de la femme, il se tourne vers elle mais ne la touche pas. C'est elle qui l'enlace d'un geste lent et presque solennel ; Jack ne lève le bras pour l'étreindre à son tour que lorsqu'elle est déjà en train de le tirer vers elle, leurs deux corps ainsi enlacés se trouvant alors au centre du cadre.

Lorsque la caméra montre les deux têtes en gros plan, c'est surtout Jack que l'on voit : sa main entoure l'épaule de la femme, occupant le centre du cadre. Juste au-dessus de sa main, on peut observer son visage de profil : lèvres collées à celles de la femme, les yeux fermés, il remue la tête de droite à gauche. De la femme on n'aperçoit que les cheveux, une oreille et la joue gauche. Jack cesse de bouger et ouvre les yeux, regardant devant lui, les yeux écarquillés. La caméra effectue un mouvement panoramique très rapide et se fixe sur un plan américain du reflet des deux corps dans un miroir. A la place de la belle femme, Jack tient un corps en décomposition, un cadavre.

Selon Creed, le cadavre est l'ultime expression de l'abject :

⁷⁵³ Le jeu de Jack ne se limite pas aux personnages non-fantastiques : voir par exemple sa conversation avec Lloyd, puis avec Grady.

⁷⁵⁴ H.W. Janson note que le positionnement du corps en *contrapposto* date de la période classique de la sculpture grecque. Voir H.W. Janson, *A History of Art*. New York : Thames and Hudson, 1987, p. 129.



The Shining (00:57:05)



The Shining (00:57:21)

The Shining (00:57:23)



The Shining (00:57:27)





The Shining (00:57:29)



The Shining (00:57:31)

Ainsi, lorsque Jack découvre que la chair qu'il est en train d'étreindre est en pleine décomposition, l'abjection est totale et non plus seulement visuelle : voyant dans le reflet du miroir la main gauche de Jack en train de caresser une plaie putride et grisâtre, on ne peut s'empêcher d'imaginer sa texture sous les doigts. Jack doit rejeter un corps avec lequel il s'est uni, ne serait-ce qu'un instant. La femme nue désirable devient ici source de malaise et même de peur masculine, une peur qui va au-delà de celle de la *vagina dentata* : ce n'est pas la castration qui est à redouter, c'est la putréfaction, cette dissolution abjecte qui mêle la mort et le vivant et qui renverse sur elle-même la notion de pénétration.

Mais le plan ne s'arrête pas là. Dans le miroir on voit Jack se détacher de la femme et la regarder (peut-on imaginer) dans les yeux. C'est à ce moment précis que la femme-cadavre *rit*. Plus que la musique inquiétante, c'est ce rire qui lie les trois plans suivants : un zoom sur Danny en gros plan, dents serrées, secouant la tête, puis un plan très étrange où l'on voit la femme-cadavre allongée dans la baignoire, les seins et les bras recouverts de marques de putréfaction — plan bien entendu non-diégétique⁷⁵⁵. Finalement, la caméra suit Jack en plan rapproché lorsqu'il franchit en reculant le seuil de la salle de bains. Comme son fils, Jack secoue la tête d'un air terrifié alors qu'il émane de sa bouche une sorte de grognement de peur. Cette alternance (cadavre debout/Danny/cadavre dans la baignoire/Jack) sera répétée deux fois. Le renversement des plans du début est claire : on voit la femme-cadavre franchir la seuil de la salle de bains, puis celui du salon avant de voir Jack en train de reculer, toujours avec le même regard ahuri et le même son inintelligible sur les lèvres. Jusqu'ici le mouvement est compréhensible. Mais comment comprendre les plans intercalés de Danny et du

⁷⁵⁵ Dans son article sur *The Shining*, Gaïd Girard souligne l'incohérence de la séquence, tout en soulevant les liens intertextuels entre cette scène et deux films qui ne sont pas étrangers à la question du malaise masculin : "Au plan suivant, on voit le même corps se relever de la baignoire où il était allongé ; le plan est répété. La continuité temporelle de la séquence est incohérente, puisque le corps ne peut être à la fois dans la baignoire et poursuivre Jack. En outre, cette scène fait inmanquablement penser à deux séquences qui sont des morceaux d'anthologie du cinéma fantastique : la célèbre scène de la douche dans *Psycho* d'Hitchcock, qui est prise à l'envers — le danger vient de derrière le rideau de douche, du corps dénudé. Elle rappelle également une séquence marquante des *Diaboliques* de Clouzot, où un faux mort se redresse dans la baignoire, les yeux révulsés". Voir Gaïd Girard, "Au dessus du labyrinthe : à propos d'un extrait de *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick." *La Licorne*. 36, 1996, p. 184.

cadavre dans la baignoire ? Gaïd Girard voit dans cette accumulation de signes contradictoires un brouillage narratif :

Dans *The Shining*, le public est sans cesse contraint de rectifier ses attentes, car les nouveaux éléments qui lui sont données cadrent mal avec ceux qu'il possède déjà. Le code herméneutique de la narration est ainsi fort malmené, tiré en tout sens par une surabondance de signes qui transforme l'énigme en un chaos thématique impossible à démêler. [. . .] *The Shining* est un film aux sentiers narratifs qui bifurquent à l'infini⁷⁵⁶.

Le chaos thématique (et corporel) dans cette scène est proprement grotesque : le montage en champ/contrechamp d'un Danny réduit à l'état de nourrisson (incapable de parler, couvert de bave) et de scènes marquées par la sexualité comme par le pourrissement ne peut qu'intensifier le sentiment de malaise chez le spectateur, car c'est ainsi que la femme-cadavre, corps terrifiant et pour le père et pour le fils, peut être vue comme une figure maternelle, lien abject et irrésolu entre la mère, l'amour et la mort⁷⁵⁷.

C'est à l'aune de cette expression de l'abjection maternelle qu'il faut se pencher sur le rire de la femme-cadavre. Ce rire, à gorge déployée, accompagne toute la fin de la séquence. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est ce rire qui lie les différents plans entre eux. De plus, c'est surtout ce rire qui rend la scène terrifiante : par ce rire, la femme-cadavre devient sujet, celle qui voit et surtout qui *ridiculise* le protagoniste masculin⁷⁵⁸. Ainsi, la peur du ridicule, hantise masculine selon Kimmel, aggrave celle de la mort et de la putréfaction.

Revenons un instant aux vieilles femmes enceintes de Bakhtine⁷⁵⁹, citées en exergue de ce chapitre, que les anglais traduisent par le très descriptif "*senile pregnant hags*". C'est leur grossesse, autant que leur vieillesse, qui les rend

⁷⁵⁶ *Idem*.

⁷⁵⁷ S'appuyant sur Kristeva, Creed commente la nature contradictoire de l'abjection du corps maternel : "[T]he maternal body becomes a site of conflicting desires. [. . .] On the one hand, these images of bodily waste threaten a subject that is already constituted, in relation to the symbolic, as "whole and proper". Consequently they fill the subject — both the protagonist in the text and the spectator in the cinema — with disgust and loathing. On the other hand they also point back to a time when a 'fusion between mother and nature' existed; when bodily wastes, while set apart from the body, were not seen as objects of embarrassment or shame". Voir Creed, p. 11, 13.

⁷⁵⁸ Il est intéressant de noter qu'en sexualisant la rencontre entre Jack et la femme de la chambre 237, Kubrick s'éloigne du roman. Dans le texte de King, c'est Danny qui est pourchassé (et rattrapé) par la femme-cadavre : quand Jack entre dans la chambre, il ressent une présence maléfique mais il ne voit rien. Voir King, p. 214-218, 251-255.

⁷⁵⁹ Voir Mikhaïl Bakhtin, *Rabelais and His World*, traduit par Hélène Iswolsky. Bloomington : Indiana University Press, 1984, p.25.

hideuses, car une telle situation renverse l'ordre établi, l'ordre naturel de la vie et de la mort. De tels corps ne peuvent qu'être instables, ambivalents, grotesques. De plus, et c'est Bakhtine qui le souligne, ces vieilles femmes enceintes *rient*. Autrement dit, elles se moquent de l'ordre (masculin) tout en exprimant une joie qui refuse toute objectification, toute honte. Il n'est pas difficile de comprendre qu'une telle image soit particulièrement parlante pour le spectateur contemporain à une période — celle des années soixante-dix — où le rôle traditionnel de la femme est de plus en plus remis en question.

Dans les deux séquences analysées ici, nous pouvons constater que l'articulation entre la sexualité et le malaise masculin se fait autour de la question de l'intégrité corporelle masculine, ce que Kristeva appelle "le corps propre". Quand le monde familial de la masculinité hégémonique bascule vers le monde kayserien d'une sexualité féminine pénétrante et/ou contaminante, l'homme ne se reconnaît plus. La sexualité masculine dans ces scènes grotesques est ainsi marquée par la peur de *perdre*, qu'il s'agisse de perdre la puissance, la face, ou la raison. Cette même peur de la perte marquera les liens entre violence et grotesque dans le cinéma des années soixante-dix.

B. Violence, grotesque et malaise masculin

Dire que la violence est une caractéristique américaine relève presque de la tautologie. William Carlos Williams fait la louange de la "violence régénérative" du peuple américain⁷⁶⁰, D.H. Lawrence décrit l'âme américaine comme une identité⁷⁶¹ marquée par la violence : "The essential American soul is hard, isolate, stoic, and a

⁷⁶⁰ "There was, thank God, a great voluptuary born to the American settlements against the niggardliness of the damning Puritanical tradition; one who by the single logic of his passion, which he rested on the savage life about him, destroyed at its spring that spiritually withering plague. For this has he been left buried in a miscolored legend and left for rotten. Far from dead, however, but full of a rich, regenerative violence he remains, when his history will be carefully reported, for us who have come after to call upon him". William Carlos Williams, *In the American Grain*. Cité dans Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman : University of Oklahoma Press, 1973. p.2.

⁷⁶¹ Bien qu'il ne parle pas spécifiquement de l'homme américain, Lawrence utilise des termes qui mettent en avant des caractéristiques traditionnellement associées au masculin.

killer. It has never yet melted"⁷⁶². Jean-Baptiste Thoret va encore plus loin : "[L]a société américaine se fonde, dès son origine, sur une mythologie de la violence. Cette violence, qu'elle soit ritualisée, extrême ou irrationnelle, est au cœur même de sa nature, c'est son *carburant*"⁷⁶³. Pourtant, dans le contexte des années soixante-dix, période au cours de laquelle la violence entre directement et quotidiennement dans les foyers américains par le biais de la télévision, la notion d'une violence régénérative est remise en cause :

La conversion de cette violence en action se confond d'ailleurs avec l'histoire du cinéma américain. [. . .] Mais le risque est grand que l'énergie produite, si elle ne trouve pas matière à se recycler, provoque l'asphyxie. A la *stratégie de la dépense* sur laquelle se bâtit notamment le western, l'Amérique des années soixante-dix entre dans l'ère de l'asphyxie. Dès lors, la violence ne constitue plus un facteur régénérant de la civilisation (soit l'idée d'Hemingway : on devient un homme suite à une série de violences initiatiques), mais le moyen par lequel elle s'autodétruit et précipite le monde à sa fin⁷⁶⁴.

Faisant référence directement ou indirectement aux atrocités de la guerre du Vietnam, les films de cette période mettent en question non seulement la nature régénérative de la violence mais aussi les liens supposés entre celle-ci et l'identité masculine américaine. Dans son livre *Violence and American Cinema*, David J. Slokum note qu'en poussant à l'extrême l'usage de la violence à l'écran, certains cinéastes du Nouvel Hollywood mettent en question le mythe (masculin) d'une violence régénératrice :

The 1960s and early 1970s was the golden age of American film violence, a fact understood by filmmakers and critics at the time and celebrated since. Cinematic expressions of the counterculture challenged classical Hollywood genres and their underlying cultural myths, like that of the masculine hero⁷⁶⁵.

Cette remise en question s'effectue en partie par l'usage du grotesque. Mêlant fascination et répulsion, humour et horreur, la violence grotesque crée une atmosphère de déséquilibre et d'ambivalence qui reflète l'instabilité de l'identité masculine traditionnelle à cette période.

⁷⁶² D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*. Cité dans Slotkin, p. 2.

⁷⁶³ Thoret, p. 103. Ses italiques.

⁷⁶⁴ *Idem*.

⁷⁶⁵ David J. Slokum, *Violence and American Cinema*. New York : Routledge, 2001, p. 7.

1. "Smells like...victory"⁷⁶⁶ ? Lt Kilgore, la violence et l'absurde

Il n'est pas nouveau de dire que dans *Apocalypse Now* Francis Ford Coppola présente la guerre comme un spectacle visuel et sonore. Dans son livre, *The Remasculinisation of America: Gender and the Vietnam War*, Susan Jeffords note qu'en absence d'objectifs clairs, la notion de victoire était inextricablement liée à celle de "performance" ; l'esthétisation des instruments de guerre servait à les distancier de leur fonction primaire — la destruction de vies humaines :

The inability to define clearly marked goals — to tell Vietnam as a classic narrative — translated the strategies of war into questions, not of whether it was being won but of whether it was being well fought — questions, therefore, of performance. [. . .] Vietnam technology is separated from its ostensible function. These machine guns, shells, and mini guns are not described as killing [. . .] : they are described only as their own display, their own theater ⁷⁶⁷.

Irrésolu, instable, aliénant, ce spectacle, tel qu'il est présenté par Coppola, est aussi grotesque par moments.

Parmi les scènes grotesques que l'on trouve dans *Apocalypse Now*, nous nous proposons d'analyser la séquence de la première rencontre entre Willard et Kilgore⁷⁶⁸. Le choix de cette scène peut surprendre : on n'y voit ni l'extravagance esthétique de la fameuse attaque des hélicoptères au son de Wagner, ni la sauvagerie déchaînée de la foule d'hommes qui menace d'engloutir les *Playboy bunnies* à Do Long. C'est justement la banalité de la violence montrée dans cette scène qui nous intéresse ici.

L'intrigue de cette séquence est assez mince : le capitaine Willard doit rencontrer le lieutenant-colonel Kilgore, afin que celui-ci puisse l'emmener jusqu'à la rivière Nung. Quand Willard et son équipe arrivent au point de rencontre, ils découvrent un village en flammes que le régiment de Kilgore vient de bombarder. Willard attend la descente de Kilgore en hélicoptère, puis le suit lorsqu'il fait le

⁷⁶⁶ Dans l'une des répliques les plus célèbres du film (n° 12 sur la liste des cent répliques les plus célèbres des cent dernières années publiée par l'American Film Institute), Kilgore évoque avec gourmandise l'utilisation du napalm au Vietnam : "I love the smell of napalm in the morning. You know, one time we had a hill bombed, for 12 hours. When it was all over, I walked up. We didn't find one of 'em, not one stinkin' dink body. The smell, you know that gasoline smell, the whole hill. Smelled like... victory. Someday this war's gonna end..."

⁷⁶⁷ Susan Jeffords, *The Remasculinisation of America: Gender and the Vietnam War*. Bloomington : Indiana University Press, 1989, p. 7-11.

⁷⁶⁸ *Apocalypse Now*, 25:44-29:10.

tour des dégâts. Kilgore jette des "death cards"⁷⁶⁹ sur un groupe de cadavres avant d'aider quelques survivants à monter dans un véhicule de l'armée américaine. Ensuite, il interroge un groupe de soldats en train de torturer un soldat vietcong avant de rejoindre le groupe de Willard et de lui offrir ses services.

La séquence s'ouvre sur une série de plans en perpétuel mouvement qui souligne la nature chaotique de l'intervention américaine : des hélicoptères zigzaguent dans le ciel, une sorte de bateau amphibien écrase une cabane en bambou en sortant de l'eau, et des réfugiés passent devant l'objectif de la caméra en courant tandis que le bruit des bombes qui explosent sature la bande-son. Cette violence est tout sauf organisée. En voix *off*, Willard identifie le régiment qui vient de bombarder le village : "The First of the Ninth was an old Cavalry division who'd cashed in its horses for choppers and gone tear-assing around 'Nam looking for the shit. They'd given Charlie⁷⁷⁰ some surprises in their time here: what they were mopping up now hadn't even happened an hour ago"⁷⁷¹.

Le spectateur comprend alors qu'il vient de voir l'œuvre d'une drôle de cavalerie, très éloignée du mythe américain et de ses représentations hollywoodiennes⁷⁷². Ici, l'arrivée de la cavalerie ne signale ni la victoire, ni le triomphe du Bien contre le Mal : les images de la séquence suggèrent plutôt l'ambivalence, la confusion et le chaos associé à la guerre du Vietnam. La présence d'une équipe de tournage⁷⁷³ qui demande aux nouveaux arrivants de faire comme s'ils se battaient ("*Don't look at the camera! Act like you're fighting!*") souligne le fait que ce chaos est monté en spectacle avant d'être livré au public américain par le canal de la télévision.

Une voix en *off* mais clairement intégrée à la diégèse annonce la présence de l'armée américaine sur les terres tenues par les Viet Cong. La caméra fait un

⁷⁶⁹ Certains soldats américains au Vietnam plaçaient des cartes de jeux, des "death cards", marquées du nom de leur régiment sur les corps de leurs victimes. Cette pratique était supposée terrifier l'ennemi. Voir Meredith H. Lair, *Armed with Abundance: Consumerism & Soldiering in the Vietnam War*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2011. p. 271.

⁷⁷⁰ L'appellation "Charlie" fait référence aux forces communistes vietnamiennes. Il vient de l'alphabet phonétique de l'OTAN : VC (le Viet Cong) s'y dit "Victor Charlie".

⁷⁷¹ *Apocalypse Now*, 24:20 - 24:31.

⁷⁷² Par exemple, citons la "Cavalry Trilogy" de John Ford : *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) et *Rio Grande* (1950). John Wayne est la star des trois films.

⁷⁷³ En fait, c'est Francis Coppola lui-même que l'on voit derrière la caméra et que l'on entend dire aux soldats de ne pas regarder la caméra.

travelling latéral à gauche et se fixe brièvement sur une scène apocalyptique : au fond du cadre jaillissent des flammes oranges, tandis que des civils sud-vietnamiens, dos à la caméra, occupent tout le premier plan. Devant eux, au-dessus de la foule, on distingue la silhouette de deux soldats. Avec une ironie implacable, une voix annonce (en anglais, puis en vietnamien), "We are here to help you". La façon dont les différents personnages réagissent à ces éléments suggère que de tels événements sont courants.

Si les scènes évoquées ci-dessus impliquent une certaine ambivalence par rapport à la violence de la guerre au Vietnam, le personnage de Kilgore (joué par Robert Duvall) cristallise l'absurdité des codes traditionnels masculins dans un tel cadre. Trois scènes montrent clairement les liens entre ce personnage, la violence grotesque, et le malaise masculin : l'arrivée de Kilgore, la distribution des "*death cards*" et l'intervention auprès du soldat ennemi mourant.

a. Kilgore : mise en scène d'une masculinité caricaturale

L'arrivée exagérée et même extravagante de Kilgore sert à souligner la nature grotesque de sa puissance supposée⁷⁷⁴. Dans cette scène, les symboles visuels du pouvoir phallique se superposent : un gros plan en contreplongée montre un immense hélicoptère qui descend du ciel, enveloppé d'une fumée épaisse et grise. Le nez de l'hélicoptère est orné de deux sabres croisés (emblèmes d'une puissance militaire masculine révolue) sous lesquels on peut lire les mots "*Death From Above*". Kilgore est donc représenté en train de semer la terreur depuis le ciel comme une sorte de Mars à l'américaine.

Dans le plan suivant, Willard et quelques autres soldats s'accroupissent (s'agenouillent ?) devant le puissant engin. Au moment de l'atterrissage, ils détournent la tête de l'hélicoptère et font face à la caméra, ostensiblement afin d'éviter de recevoir la poussière dans les yeux. D'un point de vue esthétique, pourtant, ce geste prend des allures bibliques, rappelant celui de Moïse devant le buisson ardent, incapable de regarder son dieu en face. Ainsi, avant même

⁷⁷⁴ A propos des liens entre exagération, extravagance et grotesque, voir Thomson, p.22-23.

d'apparaître à l'écran, Kilgore paraît comme une version parodique de Dieu le Père.



***Apocalypse Now* (25:24)**

L'apparence physique de Kilgore, qui inspire à Elsaesser et Wedel l'expression de "grotesque macho dandyism"⁷⁷⁵, est un mélange hétéroclite de clichés machistes et militaires. Les yeux masqués par des lunettes de soleil⁷⁷⁶, l'écharpe jaune de la cavalerie autour du cou et coiffé d'une sorte de Stetson militaire, Kilgore se distingue des autres membres de la compagnie par une accumulation de signes de virilité tellement excessifs qu'ils finissent par le rendre presque coquet.

L'hypermasculinisation de Kilgore ne se limite pas à sa tenue. Dès sa sortie de l'hélicoptère, Kilgore se dépêche de montrer son autorité. Par un mouvement panoramique, la caméra le contourne lorsqu'il donne un ordre à ses subalternes ("*Lieutenant, drop that tree line back about a hundred yards — give me some room to breathe* ") et remet son chapeau. Non seulement cet homme est habillé en cowboy, mais il se croit aussi capable de redessiner la jungle qui l'entoure. Mélange parodique de Jack D. Ripper et de John Wayne, Kilgore est une caricature du soldat

⁷⁷⁵ Voir Thomas Elsaesser et Michael Wedel, "The hollow heart of Hollywood: *Apocalypse Now* and the new sounds space." Dans George M. Moore, Ed., *Conrad on Film*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 157.

⁷⁷⁶ Depuis les années soixante les lunettes de soleil sont associées à une certaine puissance autoritaire et/ou iconoclaste spécifiquement masculine. Voir par exemple *Cool Hand Luke* (Rosenburg, 1967), *Dirty Harry* (Siegel, 1971).

américain : sûr de lui, sûr de sa mission, s'accrochant à des codes qui ne sont clairement plus de mise dans le chaos du Vietnam.



Apocalypse Now (26:03)

b. Un jeu grotesque : distribution des "death cards" (26:37-27:14).

Dans la séquence dite des "*death cards*", Kilgore se présente littéralement comme maître du jeu, créant un lien grotesque entre le "jeu" stratégique de la guerre et les valeurs masculines — poussées à l'extrême — selon lesquelles la (sur)vie est un jeu qu'il faut gagner à tout prix. A travers le montage et la mise en cadre des actions de Kilgore, Coppola dénonce certains aspects atrocement ludiques et déshumanisants de la guerre au Vietnam⁷⁷⁷.

Vu en plan rapproché et en contreplongée, Kilgore s'éloigne de l'hélicoptère d'un pas vif et décidé. Ayant donné l'ordre d'éradiquer une partie de la jungle afin de pouvoir se sentir plus à l'aise, il ordonne qu'on lui apporte un jeu de cartes. Cet ordre, entendu d'abord en voix *off*, est peu clair : on entend Kilgore aboyer les mots "*body cards!*"), tandis qu'à l'écran on voit Willard entouré de ses hommes (Mr. Clean, un jeune soldat noir, et Lance, un surfeur réputé). La caméra en travelling avant revient sur Kilgore, qui répète son ordre ("*bring me my body cards!*" tout en continuant son chemin. La caméra amorce un mouvement panoramique et se fixe

⁷⁷⁷ Coppola n'est pas le seul à faire le lien entre le jeu mortifère et la guerre. Voir par exemple l'usage de la roulette russe dans *The Deer Hunter* (Cimino, 1978).

sur les mains de Kilgore, qui tapotent le jeu de cartes d'un geste expert avant de jeter l'étui par terre.

Cette action mérite réflexion. La fluidité du geste rappelle ceux des donneurs, c'est-à-dire des professionnels du jeu. De toute évidence, Kilgore s'apprête à jouer. La manière désinvolte avec laquelle il jette l'étui par terre reflète un certain mépris pour son environnement qui va au-delà des considérations écologiques. Lorsque Willard tente de l'entretenir sur sa propre mission, Kilgore indique qu'il doit d'abord accomplir sa tâche : *"Well, we'll see what we can do, just stay out of my way until this is done, Captain"*. Dans cette scène, donc, la violence de la guerre est présentée comme un jeu dont personne ne connaît les règles à part Kilgore. Celui-ci parle de la distribution des cartes comme d'un devoir à accomplir (*"until this is done"*), une tâche qu'il se sente obligé d'exécuter.



Apocalypse Now (26:53)

D'abord en *off*, puis à l'écran dans le plan suivant, Kilgore signale le début de ce jeu étrange : *"All right, let's see what we have, let's see what we have..."*. Dos à la caméra, il annonce la valeur de chaque carte (*"Two of spades, three of spades, four of diamonds"*) avant de la jeter par terre. La caméra effectue un travelling vertical, révélant des corps d'enfants gisant par terre. C'est sur ces corps que Kilgore est en train de jeter ses cartes. Il continue de les énumérer (*"Six of clubs, eight of spades"*) avant d'émettre un avis sur l'ensemble des corps : *"There's not one worth a jack in the whole bunch!"*. La signification est claire : pour Kilgore il y a une corrélation entre la valeur de la carte et celle de chaque cadavre, et cette fois les

cartes/cadavres l'ont déçu. Juste après cette remarque, la caméra montre le corps d'un très jeune enfant de quatre ou cinq ans, gisant par terre, juxtaposant ainsi la valeur de la vie humaine et les valeurs de Kilgore.

André Muraire voit dans la notion de la guerre comme jeu un exemple du mépris américain vis-à-vis de la population indigène, arrogance à la fois individuelle et collective :

En ce sens *Apocalypse Now* est un film qui met en relief l'arrogance américaine, politique et sociale, mais aussi intimement individuelle [. . .]. Le Vietnam ainsi se transforme parfois, non sans parodie, en un terrain de jeu à la gloire de "the American Way of Life"⁷⁷⁸.

En ce qui concerne Kilgore, cette pratique est bel et bien individuelle : ce sont ses cartes, et c'est lui qui décide de la façon dont elles seront distribuées. En mettant en parallèle la valeur de la carte et celle de la vie humaine, Kilgore réalise un jeu grotesque.

Ce jeu est également genré. La totalité des actions de Kilgore renforcent son identité d'homme qui domine, celui qui incarne les valeurs kimméliennes du *self-made man* maître de tout : c'est lui qui décide quelle mission est prioritaire (la sienne ou celle de Willard), lui qui place les cartes, et lui encore qui décide que les corps en question ne sont pas à la hauteur de ses attentes. Son geste s'inscrit dans une autre pratique associée aux valeurs masculines, celle de la conquête. Par le biais des cartes, Kilgore et ses compatriotes marquent leur territoire tout en marquant des "points" dans le jeu de la guerre. Le geste de Kilgore répond ainsi de manière grotesque aux codes normatifs qui assimilent domination et virilité.

Cette scène est rendue encore plus grotesque par la mise en scène d'une autre facette de l'autorité de Kilgore, son rôle de "père" militaire. Dans le plan qui suit, Kilgore place une dernière carte avant de se redresser et de quitter le champ où se trouvent les corps. Passant devant un très jeune soldat américain assis sur un petit muret, il lui caresse la main et lui dit "*Cheer up, Son*" avant de poursuivre son chemin. Même au milieu du massacre, Kilgore ne quitte pas son rôle de figure paternelle. C'est sa certitude vis-à-vis du bien-fondé de ses actions qui le rend

⁷⁷⁸ André Muraire, "La représentation du militaire dans *Apocalypse Now*". Dans *CinémaAction : l'Armée à l'écran*. Paris : Corlet, 2004, p. 171.

grotesque. Devant un tel spectacle, le spectateur est tenté de rire tout en étant horrifié par le carnage à l'écran.

c. L'hypocrisie grotesque du code du courage : l'ennemi mourant (28:15-29:22)

Dans la séquence qui nous concerne, celle du soldat nord-vietnamien momentanément secouru par Kilgore, le lieutenant se présente comme une sorte de dieu ultra-masculin qui veille à ce que justice soit faite. Mais dès le début de la séquence, la mise en cadre souligne avec ironie la superficialité et l'instabilité de ce rôle. Le ciel est rempli d'hélicoptères, le bruit des explosions surcharge la bande-son ; Kilgore se tient dans la partie droite du cadre, à côté d'une jeep aménagée pour l'évacuation des civils. L'arrière du véhicule regorge de corps de femmes et d'enfants (vivants ici, contrairement à ceux de la scène précédente). A l'aide d'un travelling latéral, la caméra suit les mouvements de Kilgore lorsqu'il essaie d'empiler quelques enfants de plus dans le véhicule avant de fermer les portières. En *off* (et en anglais) une voix annonce à la population qu'elle est protégée par les forces américaines⁷⁷⁹, celles qui viennent de bombardier leur village. Kilgore devient ainsi l'agent d'un système contradictoire et instable, représentation grotesque du soldat au secours des victimes de la guerre.



Apocalypse Now (28:03)

⁷⁷⁹ "We will not hurt or harm you. We are here to help. We are here to extend a welcome hand to those of you who would like to return to the arms of the South Vietnamese government" (28:00-28:24).

La séquence met en scène trois soldats penchés sur un homme qui gît par terre, torse nu et couvert de sang. Les quatre soldats sont soigneusement placés devant les ruines d'un bâtiment bombardé qui leur sert de scène de théâtre, évoquant pour le spectateur l'image émouvant d'un soldat blessé, entouré de ses camarades venus lui porter secours, image assez courante dans des films de guerre à partir des années quarante⁷⁸⁰. Dès le début de la scène, pourtant, Coppola va subvertir ce trope.

La voix de Kilgore (en *off*) signale d'abord qu'il se passe quelque chose d'anormal. D'un ton alarmé, le lieutenant demande "*Hey! Hey — what's this?*" tandis qu'un travelling latéral rapide suit l'avance de Kilgore vers les quatre hommes. A son arrivée, lorsque le soldat à gauche se met au garde-à-vous, celui du centre se redresse également et il comprend qu'il tient un long couteau à la main. Ce soldat n'était pas en train de secourir un camarade, il était en train de poignarder un homme sous les yeux des deux autres soldats. Une telle situation va à l'encontre des scènes classiques associées aux films de guerre : voir à l'écran des soldats qui observent passivement une scène de torture crée un malaise chez les spectateur. Ce malaise est renforcé non seulement par la réaction de Kilgore, mais aussi par l'arrivée d'un deuxième observateur, un militaire qui tient le thermos et la gourde du lieutenant⁷⁸¹. De profil dans la partie gauche du cadre, ce jeune homme observe la scène qui se déroule devant lui (et devant nous) avec curiosité, mettant en relief le voyeurisme du spectateur.

Kilgore paraît ici comme un représentant de la justice et de l'humanité, vision qui semble contredire celle de la scène des cartes. Lorsqu'il demande à nouveau ce qui se passe, la réponse du jeune soldat américain paraît paradoxale : "*This man's hurt pretty bad, Sir. About the only thing holding his guts in, Sir, is that pot lid.*" Alors que, quelques instants plus tôt, le soldat observait le mourant comme un petit garçon observerait un animal sous la torture, ses paroles ici démontrent qu'il s'agit bien d'un être humain qui souffre. Tout au long de la scène, le mourant se tortille de douleur en bas de l'écran.

⁷⁸⁰ Citons à titre d'exemple *The Guns of Navarone* (Thompson, 1961), *The Great Escape* (Sturges, 1963) et *Patton* (Schaffner, 1970. Scénario coécrit par F. Coppola).

⁷⁸¹ Coppola renforce ainsi l'image de Kilgore comme une figure patriarcale divine en lui fournissant son propre Ganymède, échanton à l'américaine qui porte le café du lieutenant.

Le dialogue dans cette scène souligne l'importance aux yeux de Kilgore des valeurs masculines traditionnelles, tel le courage et la détermination. Rejetant l'explication donnée en un anglais approximatif par le soldat sud-vietnamien, Kilgore fait l'éloge du mourant, repoussant physiquement son adversaire : *"Any man brave enough to — I'll kick your fuckin' ass! — any man brave enough to fight with his guts strapped on can drink from my canteen any day!"*⁷⁸². Ainsi, les valeurs masculines transcendent les lignes ennemies. Pendant ce discours, Kilgore est agenouillé, visiblement ému par le courage du soldat. Le spectateur retrouve momentanément le trope de la tendresse homosociale sur le champ de bataille.



Apocalypse Now (28:29)

Coppola se presse de renverser cet éloge du courage masculin de manière on ne peut plus grotesque. Lorsqu'un soldat venu de la gauche du cadre se penche au-dessus de son épaule et lui annonce qu'un surfeur célèbre, Lance Johnson, fait partie des nouveaux arrivants, Kilgore se tourne vers lui et commence à se lever, ne prêtant plus aucune attention au soldat blessé. L'eau de sa gourde tombe librement autour du corps sans atteindre la bouche de l'homme mourant. Celui-ci continue de gesticuler et de gémir, mais Kilgore part à la recherche du surfeur sans le moindre regard derrière lui.

⁷⁸² La réponse du soldat vietnamien (*"He killed lotta our people"*) passe presque inaperçue.



Apocalypse Now (28:36)



Détail, *Apocalypse Now* (28:36)

L'humour féroce de cette scène met en évidence l'hypocrisie, voire l'absurdité, des codes masculins que Kilgore prétend défendre, tout en révélant la brutalité de la violence, qu'il s'agisse d'un soldat qui poignarde un mourant à plusieurs reprises sous le regard de ses camarades ou de l'admiration masculine pour un soldat blessé qui montre — littéralement — qu'il a des tripes.

Loin de toute notion de violence régénérative, ces trois scènes servent à souligner la nature surdéterminée et performative (au sens butlérien du terme) de la masculinité américaine dans le contexte d'une guerre violente et absurde. Kilgore endosse une série de rôles, cherchant à chaque fois à "jouer le jeu" le mieux possible, qu'il s'agisse des jeux de cartes, de courage physique ou de capacité à faire du surf dans n'importe quelles conditions. Que les règles de ces différents jeux ne soient pas claires importe peu. Il est intéressant de noter aussi que Kilgore n'agit jamais seul : il a besoin d'un *public*, un public masculin. Nous retrouvons ici

la notion kimmélienne des liens entre homosocialité et performativité masculine : "Masculinity is a *homosocial* enactment. We test ourselves, perform heroic feats, take enormous risks, all because we want other men to grant us our manhood"⁷⁸³. Kilgore peut ainsi être vu comme la personnification caricaturale de ce besoin de prouver sa valeur aux yeux des autres hommes, de faire face par des actes violents à la peur de la démasculinisation.

2. Masculinité, grotesque et peur de la pénétration

Dans notre étude de la sexualité et du malaise masculin nous avons évoqué les liens entre la peur de la femme et la mise en question d'une certaine notion de l'invulnérabilité masculine. Mais la peur de la pénétration démasculinisante ne se limite pas à la peur de la femme, comme nous le verrons dans deux extraits de notre corpus, la scène d'électrochoc dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et la scène de viol dans *Deliverance*. De manière très différente, ces deux films se servent d'une esthétique grotesque cinématographique afin de montrer à l'écran (et de créer chez le spectateur) un certain malaise masculin lié à une forme spécifique de violence (la pénétration) sous diverses formes.

a. Viol au-dessus d'un nid de coucou : McMurphy pénétré (1:21:21-1:23:12)

Avant d'analyser cette séquence en détail, il faut préciser son contexte diégétique. McMurphy, Chief Bromden et Cheswick se trouvent dans la partie de l'hôpital réservée aux patients violents ("*the disturbed ward*") suite à un incident où McMurphy a brisé la vitrine du local des infirmières, puis s'est bagarré avec l'un des aides-soignants⁷⁸⁴. Juste avant le début de la scène qui nous intéresse, on voit Cheswick qui sort d'une séance d'électrochoc, complètement anéanti. En position fœtale sur un brancard, les yeux fermés, un filet de bave lui sortant de la bouche, il passe devant les deux autres patients (McMurphy et Bromden). C'est à ce moment que McMurphy découvre que le Chief peut entendre et parler. Il lui propose de s'échapper de l'asile avec lui juste avant que l'infirmière ne vienne le chercher

⁷⁸³ Kimmel (2006), p. 4.

⁷⁸⁴ Cette séquence sera analysée en détail dans le chapitre 8.

pour sa propre séance d'électrochoc. Donc, au début de la séquence McMurphy est à nouveau en position d'initiative : il a un projet et un complice qui l'aidera à le mettre en œuvre.



One Flew Over the Cuckoo's Nest (1:21:21)

Au début de la séquence, McMurphy n'a rien perdu de sa superbe : flanqué de deux aides-soignants, il mâche son chewing-gum et lève les deux pouces en un geste plein d'optimisme, bien que ses mains soient attachées à sa taille. Une série de plans en champ-contrechamp montre d'abord McMurphy au seuil de la porte, puis la salle qui l'attend. Lors du premier plan rapproché, son expression est neutre, sans plus aucune trace de la confiance (voire de l'arrogance) dont il veut faire preuve. La mise en scène souligne l'aspect liminal du moment : encadré par l'embrasement de la porte, McMurphy est sur le point d'entrer dans un monde inconnu. Lorsque la caméra montre la salle remplie de membres du personnel, tous vêtus de blanc, il émane de la scène une atmosphère de stérilité et d'efficacité, très loin de l'ambiance anarchique et joyeuse associée à McMurphy.

Au plan suivant, McMurphy, cherchant à établir un terrain d'entente entre lui et le personnel masculin, indique qu'il se rend compte qu'ils ne font que leur travail et signale qu'il ne va pas leur compliquer la tâche⁷⁸⁵. A ce stade, la bravoure

⁷⁸⁵ Sa remarque, "*take a cigarette break, boys*", ne s'adresse qu'au personnel masculin.

et la confiance de celui qui se nomme "le rois des fous" ("*the bull goose loony*") sont intactes.

Dans cette partie de la scène, filmée en plan rapproché, la mise en cadre suggère avant tout une atmosphère de force et de contrainte. McMurphy est entièrement encerclé par les aides-soignants. Deux d'entre eux, de dos, se placent entre la caméra et McMurphy, le coupant visuellement de toute possibilité d'une sortie du cadre. Au fond du champ à gauche, une fenêtre grillagée sert à rappeler qu'il se trouve contre son gré dans un espace fermé. Aidé par le personnel, il s'allonge et deux aides-soignants commencent à lui retirer ses bottes. La remarque de McMurphy à propos de l'état de celles-ci ("*There might be a little fluid in them boots, you know what I mean, boys? Just a little leak. Send a specimen to Nurse Ratched*") pourrait être interprétée comme le signal du début de la perte des frontières du corps. En gros plan, la caméra se concentre sur les bottes avant d'effectuer un travelling latéral le long du corps, s'arrêtant au visage en plan rapproché. Ce travelling réifie notre héros, le réduisant à une série de parties du corps (pieds, jambes, torse) tout en montrant la vulnérabilité de sa position.

Dans cette scène, il est clair que McMurphy cherche à *masculiniser* la rencontre. Son usage du mot "*boys*" exclut linguistiquement la présence de l'infirmière. De même, sa référence à Nurse Ratched l'identifie, elle, comme la source du mal (et du liquide non-identifié qui se trouve dans ses bottes). Mais au fur et à mesure que la scène se déroule, McMurphy n'arrive plus à garder ce lien homosocial avec le personnel : allongé sur la table, il a plus l'air d'une bête traquée que d'un patient aussi charismatique que perturbateur.

Cette vulnérabilité est soulignée dans le plan suivant. La caméra se trouve directement au-dessus de McMurphy, allongé sur le brancard et tenu en place par les aides-soignants. Il secoue la tête nerveusement lorsque les mains de l'infirmière lui badigeonnent les tempes d'un onguent à l'aide d'un abaisse-langue. Ignorant toujours la seule femme dans la salle, McMurphy essaie de blaguer à nouveau, faisant référence à une publicité pour de la pommade ("*A little dab'll do*

ya, right Mr. Jackson?")⁷⁸⁶. Cette fois-ci il n'obtient aucune réaction de la part du personnel masculin. Tout au long de la scène, la caméra effectue un lent zoom en avant, renforçant l'atmosphère de vulnérabilité et d'inquiétude en se concentrant sur le visage de McMurphy.



One Flew Over the Cuckoo's Nest (1:22:04)

C'est à partir du moment où l'infirmière introduit une digue dentaire dans la bouche de McMurphy que la scène bascule dans une déroutante violence qui va toujours croissant. Lorsque les mains de l'infirmière essaient de bien placer le morceau de caoutchouc dans la bouche du patient, la caméra continue d'effectuer un zoom de plus en plus marqué. En gros plan, on voit McMurphy qui tente de respirer malgré la présence de la digue dentaire. La voix calme et posée de l'infirmière ("*just bite down on it*") est en net contraste avec le bruit humide et sourd qui émane de la bouche de McMurphy, qui n'arrive pas à s'habituer à l'objet qui lui remplit la bouche jusqu'à l'étranglement. La main de l'infirmière encercle le menton de McMurphy, forçant sa mâchoire à rester immobile. Il tente de s'exprimer, mais il n'arrive pas à parler à cause de la digue dentaire. Seuls des sons inintelligibles sortent de sa bouche.

⁷⁸⁶ McMurphy fait référence à une publicité des années cinquante pour "Brylcreem", une pommade notée pour l'allure masculine qu'elle donnait aux cheveux. Voir <http://www.youtube.com/watch?v=o6F4GtyRfto>. Consulté le 17/04/2013.



One Flew Over the Cuckoo's Nest (1:22:33)

L'usage de la digue dentaire dans cette scène est loin d'être un simple détail médical. Malgré sa nécessité pratique (elle empêche le patient de s'asphyxier lors du traitement par électrochoc), elle constitue une forme de pénétration particulièrement perturbante car elle vise la *bouche*, orifice auquel, comme nous l'avons vu précédemment, Bakhtine accorde une importance particulière⁷⁸⁷. Soulignons également la forme extrêmement phallique de l'objet : de couleur chair, il est surmonté d'une protubérance creuse en forme de tige qui se termine par un embout arrondi. Cette pénétration buccale est d'autant plus démasculinisante pour McMurphy, qu'elle lui ôte ce qui fait sa force : son éloquence. Comme un Joe Buck sans érection, un McMurphy sans verve verbale n'est plus le même homme : ce n'est plus un homme du tout.

Malgré le malaise engendré par l'emplacement de la digue dentaire, rien ne prépare le spectateur à la violence de l'électrochoc telle qu'elle est représentée à l'écran. De façon froide et clinique, la caméra montre d'abord le médecin qui se tourne vers la gauche, puis en gros plan l'appareil utilisé, posé à côté d'un récipient contenant deux autres digues dentaires et d'un bocal duquel sort un autre abaisse-langue. La signification paraît claire : il s'agit ici d'une procédure de routine, une intervention parmi tant d'autres. La caméra revient sur McMurphy en gros plan,

⁷⁸⁷ Voir Bakhtine (1970), p. 315.

allongé sur le brancard, le menton maintenu en place par la main de l'infirmière : le spectateur l'a déjà vu dans cette posture inconfortable mais devenue familière. En *off* on entend le docteur annoncer l'envoi des ondes d'électrochoc ("*Here we go*"), qui ne durent qu'un court instant.

Les trente dernières secondes de la séquence montrent la réaction de McMurphy au traitement — l'une des scènes les plus traumatisantes du cinéma américain de l'époque. Lorsque le courant pénètre son corps, McMurphy ferme les yeux et jette sa tête en arrière. De sa bouche bloquée sort un long gémissement, sorte de croisement entre un râle et un cri de douleur. La caméra effectue un zoom lent : en très gros plan, secouée de convulsions, la tête de McMurphy se heurte à plusieurs reprises du brancard. Sa respiration devient saccadée, battant le même rythme que sa tête prise de convulsions.

Le plan suivant montre trois aides-soignants qui essaient de contenir les secousses du corps. Le mouvement rythmique des trois hommes et les bruits de respiration de McMurphy donnent une connotation sexuelle à la scène encore accentuée lors du plan suivant : un gros plan en plongée du bas-ventre et de la poitrine de McMurphy. En haut du cadre au centre, les mains de l'infirmière tiennent encore la mâchoire du patient : tout ce que l'on peut y voir, c'est le bout de la digne dentaire. À droite et à gauche du cadre, des mains pressent le corps de McMurphy pendant que celui-ci continue ses convulsions rythmiques. Vu sous cet angle (et surtout entendu ainsi), il n'est pas difficile d'associer ce traitement à un viol.

Dans le dernier plan de la séquence, un gros plan en extrême plongée, la caméra se concentre sur le visage crispé de McMurphy. Les yeux fermés restent plissés, la tête continue de remuer, mais la respiration ralentit petit à petit. Les joues se gonflent et se rétractent, cherchant à faire rentrer de l'air malgré l'obstruction buccale. La caméra effectue un zoom lent et change d'angle, montrant



One Flew Over the Cuckoo's Nest (1:22:45)



One Flew Over the Cuckoo's Nest (1:22:52)



One Flew Over the Cuckoo's Nest (1:22:57)

en très gros plan le menton soulevé avec le bout de la digue dentaire qui pointe vers le haut du cadre. La caméra continue son zoom et change d'angle : elle est à nouveau en plongée au-dessus de la tête de McMurphy. Tout l'écran est rempli par le visage endolori de celui-ci. En haut du cadre, la main pousse sur sa tête ; en bas, sa bouche est de plus en plus déformée par la digue dentaire. La scène se termine au moment où sa respiration reprend un rythme normal.

Cette scène mêle plusieurs aspects du grotesque afin de créer un sentiment de malaise chez le spectateur. Une des dimensions grotesques de la scène se tient à la façon dont elle mélange le comique et l'horifique. Les blagues de McMurphy à part, la vision de sa tête remuante sous l'influence de l'électrochoc provoque un rire malaisé qui n'est pas sans rappeler celui inspiré par Chaplin dans la scène de la machine à déjeuner dans *Modern Times*. Mais si dans la scène de Chaplin "l'anesthésie du cœur"⁷⁸⁸ bergsonienne est doublée d'un malaise face aux réelles souffrances de Charlot, dans la scène de l'électrochoc l'effet est l'inverse : malgré sa répulsion, le spectateur est sensible à l'aspect comique de la scène. Pendant ce bref instant, McMurphy, celui qui refuse d'être instrumentalisé par Nurse Ratched et ses sbires, devient l'instrument par excellence, sorte de pantin qui vibre au bout d'un fil invisible.

Cette façon de représenter le corps de McMurphy constitue un autre aspect grotesque de la scène. Comme nous l'avons déjà vu, certains éléments du corps sont détournés de leurs fonctions principales d'une manière qui révèle la pénétrabilité et sa vulnérabilité. Affublée de la digue dentaire, la bouche de McMurphy devient sexe et vagin à la fois, le transformant en figure hermaphrodite malgré lui. L'abjection associée aux fluides corporels se présente ici sous forme auditive : les bruits de succion et d'étranglement, mêlés aux halètements rythmiques d'une respiration perturbée, suggèrent une liquidité abjecte qui menace de sortir dès que la digue sera enlevée, tout comme le liquide suspect qui se trouve dans les bottes. De par leur nature interne, ces liquides sont féminisants, loin de l'éjaculation virile. Sexualité et violence se mêlent donc de manière démasculinisante.

⁷⁸⁸ Voir Henri Bergson, *Le rire : essais sur la signification du comique*. Dans *Revue de Paris*, 1900, p. 4.

Enfin, on peut discerner dans cette scène un glissement grotesque kayserien du familier vers l'étrange : l'hôpital, lieu de guérison et d'apaisement, se transforme en source de dégradation et de souffrance. McMurphy, grande figure de l'hégémonie masculine, est (temporairement) réduit à l'état de chose abjecte et pénétrable.

Afin de comprendre l'étendu de malaise provoqué par cette scène chez le spectateur des années soixante-dix, il faut se rappeler la nature inédite de ce genre de violence masculine pénétrante, très loin des scènes de guerre ou de bagarre classiques. De plus, le fait que la victime d'un tel traitement soit jouée par Jack Nicholson, déjà connu pour ses rôles virils, intensifia le sentiment de malaise chez le spectateur masculin de l'époque. Mais, notre analyse de la séquence de viol dans *Deliverance* nous apprendra que la présence d'une star masculine n'est pas essentielle pour la création d'un profond malaise chez le spectateur masculin.

b. "A wrong turn"⁷⁸⁹ : viol et violation dans *Deliverance*.

Comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie, la scène de viol masculin dans *Deliverance* a provoqué des réactions violentes à la sortie du film. Aujourd'hui encore, cette scène est considérée comme l'une des plus perturbantes de l'histoire du cinéma américain⁷⁹⁰, et ce malgré l'absence d'images explicites. A notre sens, l'impact réceptionnel de cette scène s'explique en partie par un brouillage des codes, qu'ils soient masculins ou cinématographiques. Dans la mesure où il crée chez le spectateur un sentiment kayserien d'aliénation et de désorientation, ce brouillage crée une atmosphère grotesque⁷⁹¹.

⁷⁸⁹ Réplique du *hillbilly* violeur lors de sa rencontre avec les citadins : "You ain't never going to get to Ainty. You done taken a wrong turn". C'est également ainsi (A Wrong Turn) que le menu DVD désigne la scène de viol.

⁷⁹⁰ Voir à ce propos les critiques de Kevin Carr (*7M Pictures*), Keith H. Brown (*Eye for Film*) et Jaime N. Christley (*Slant Magazine*). <http://www.rottentomatoes.com/m/deliverance/>. Consulté le 13/08/2012.

⁷⁹¹ Nous reprenons ici plusieurs éléments d'un article publié sous la direction de Gilles Menegaldo. Voir Elizabeth Mullen, "'What We Have Here is a Failure to Communicate': Boorman's *Deliverance* and the Gothic-Grotesque". Dans Gilles Menegaldo, Éd., *Gothic N.E.W.S., Vol. 2 : Studies in Classic and Contemporary Gothic Cinema*. Paris : Houdiard, 2011, p. 102-113.

Dès le début de la séquence, Boorman joue avec les horizons d'attente du spectateur de l'époque⁷⁹². Par exemple, l'endroit où a lieu le viol ne ressemble en rien au *locus horribilis* traditionnel : il s'agit d'un petit coin de verdure tout à fait idyllique, à côté d'une section de la rivière particulièrement calme. La bande-son met également l'accent sur la tranquillité et la sérénité du lieu : peu à peu la douce mélodie du banjo est remplacée par les bruits de la rivière et de la forêt : le murmure de l'eau, les chants des oiseaux. Rien donc ne prépare le spectateur à la violence qui va suivre. Pourtant, la mise en scène de la rencontre entre deux des citadins (Ed et Bobby) et les deux autochtones dégénérés souligne ce brouillage entre la nature idyllique et la *wilderness* sauvage. Une atmosphère de plus en plus alarmante instaurée par la mise en cadre des quatre hommes, par un dialogue à double sens, et enfin par certains gestes insolites de la part des *hillbillies*. Dès le départ, les protagonistes (et les spectateurs extradiégétiques) ont du mal à interpréter clairement une situation à la fois familière et aliénante.

Au début de la séquence, Ed, au centre du cadre, se penche vers la rivière afin d'avalier quelques gorgées d'eau. Derrière lui, dos à la caméra, Bobby regarde vers le fond du cadre. Les branches vertes qui surplombent les deux côtés du cadre créent l'impression d'une ouverture vers une sorte de grotte boisée. Quand les *hillbillies* apparaissent à l'écran, ils sont à peine visibles, cachés par le bois. Leurs vêtements, de couleur verte et marron, servent à camoufler leurs mouvements ; il ne serait pas difficile de les confondre avec d'autres animaux de la forêt. Boorman baigne la scène dans une lumière verte et désaturée⁷⁹³ qui introduit un élément étrange — voire inquiétant — à la scène, et montre en gros plan un Ed qui scrute le bois d'un air perplexe, comme s'il n'arrivait pas à comprendre ce qu'il vient de voir. Le montage en champ-contrechamp de brefs plans des *hillbillies*, qui se déplacent furtivement dans les bois, et d'un Ed perplexe souligne la confusion de celui-ci.

Le cadrage de la rencontre entre les quatre hommes renforce cette atmosphère de confusion et la rend progressivement plus opprimante. Filmés de

⁷⁹² De nos jours, il n'est plus surprenant de voir surgir le Mal à l'écran au milieu d'un lieu considéré inoffensif ou même banal.

⁷⁹³ Dans cette scène Boorman s'est servi d'une technique de désaturation qui donne un aspect malsain à la verdure, ce que Boorman appelle "a kind of acid green". Voir DVD Commentary, *Deliverance*.

près en plan rapproché, les deux groupes remplissent presque entièrement le cadre. Tout au long de la scène, les *hillbillies* se placent de manière à bloquer la sortie des citadins, soit en se positionnant entre les deux, soit en se mettant au bord du cadre, dos à la caméra. Cette façon de piéger les deux hommes est particulièrement frappante au moment où l'un des *hillbillies*, en bas du cadre à gauche, braque son fusil sur Ed. Bobby, à droite du cadre, fait quelques pas vers la caméra : son visage se trouve ainsi en gros plan un peu à droite du centre lorsque l'autre *hillbilly* l'attrape par les épaules, le tire vers lui et le pousse vers le bois à côté d'Ed. L'implication paraît claire : il n'y a pas moyen d'échapper aux hommes de la *wilderness*. Ce sont des prédateurs et les citadins sont leur proie.



Deliverance (00:38:03)

Le dialogue entre les deux groupes souligne le glissement du familier vers l'inquiétant qui s'opère dans cette scène, juxtaposant le raisonnement des citadins et le dessein sournois des *hillbillies*. Quand leurs ouvertures amicales sont rejetées, Ed et Bobby, imaginant que l'hostilité des autochtones vient d'un sentiment de territorialité ou d'une activité illégale, s'empressent d'assurer leurs interlocuteurs de leur discrétion — en vain. A aucun moment ils ne se rendent compte du danger qu'ils encourent. La dernière remarque d'Ed, ("*This is ridiculous! We can talk about this. Tell us what it is you gentlemen require*") révèle la profondeur de son incompréhension : la situation est peut-être ridicule, mais elle n'en est pas moins dangereuse.

Couplées avec une mise en scène qui évoque une certaine complicité entre eux, les remarques des deux *hillbillies* semblent suggérer que, contrairement aux citadins, ils savent exactement ce qui est en train de se passer entre les deux

groupes. Par exemple, lorsque le futur violeur annonce que les deux hommes se sont trompés de chemin, le spectateur a la nette impression qu'il ne parle pas uniquement du chemin géographique : "*You ain't never gonna git down to Aintry. You done taken a wrong turn. See, uh, this here river don't go nowhere near Aintry.*" Le malaise créé par ces paroles est renforcé par l'échange d'un long regard entre les autochtones.

Ce sentiment de malaise est également aggravé lorsque certaines remarques sont accompagnées de gestes déplacés. Quand le futur violeur constate "*You are lost, aintcha?*", il accompagne ses propos d'un geste aussi invasif qu'inattendu : de sa main droite il caresse la joue de Bobby. Il ponctue sa remarque suivante ("*You don't know what you're talkin' about*") d'un autre geste étrange : allongeant son bras, il pince le sein de Bobby, puis il pose la main sur la poitrine d'Ed avant de toucher Bobby à nouveau. Ce contact physique ne dure qu'une fraction de seconde, mais il déroute car il ne suit ni les codes cinématographiques, ni les codes masculins traditionnels.

Evoquons brièvement ces codes (tels qu'ils existaient en 1972). Dans une scène entre plusieurs hommes, le spectateur s'attend à voir certaines actions : ils peuvent discuter, faire la fête, accomplir une tâche physique, se lamenter (de manière restreinte, bien sur) ou se bagarrer. Tout geste sexualisé est proscrit en dehors d'une présence féminine quelconque. Les gestes ambigus du *hillbilly* signalent ainsi le glissement d'un cadre connu vers une *wilderness* particulièrement inquiétante pour le spectateur masculin⁷⁹⁴.

Lorsque les *hillbillies* forcent les protagonistes à entrer plus profondément dans le bois, la caméra est tenue à distance, le dialogue couvert par le bruit de la forêt (insectes, chant d'oiseaux, ruissellement de l'eau). Grâce aux couleurs de leurs vêtements et à la technique de désaturation utilisée, les quatre hommes se fondent dans la nature, rendant les actions des uns et des autres plus difficiles à suivre. Cette partie de la scène sert à accentuer l'inquiétude du spectateur : le fait que la situation dans laquelle se trouvent les protagonistes ne rentre pas dans les cadres classiques du cinéma la rend d'autant plus déroutante.

⁷⁹⁴ Nous faisons référence ici à tout spectateur qui s'identifie aux protagonistes masculins dans cette scène, peu importe leurs caractéristiques chromosomiques.



Deliverance (00:39:42)

L'aspect théâtral de la mise en scène du viol est particulièrement saisissant ; il souligne l'importance du spectateur (intra- et extradiégétique) dans la création d'une atmosphère de malaise dans cette séquence. En plan rapproché, les autochtones attachent Ed à un arbre en se servant de sa propre ceinture. Au lieu de l'attacher par la taille, ils mettent la ceinture autour de son cou, le forçant ainsi de garder la tête droite. A moins de fermer les yeux, il est obligé de regarder le spectacle qui se déroule sous ses yeux.

Ce qui frappe le spectateur dans cette partie de la scène est justement la *mise en scène* intentionnelle de la part des autochtones. Ils ne se contentent pas simplement d'agresser les citadins : plaquant le premier (Ed) contre un arbre, ils le déshabillent partiellement et discutent de l'efficacité de son couteau de chasse avant de lui tailler la peau de la poitrine. Cette mise en scène de leur emprise sur les citadins est une source de plaisir spectatorial pour les *hillbillies*. Se tournant vers Bobby, le futur violeur prononce sept mots qui provoquent une panique masculine intense chez le spectateur (et chez les protagonistes), "*Now let's you just drop them pants*". L'agression de Bobby est filmée de manière à rappeler sans cesse au spectateur que l'attaque se fait devant un public. En champ-contrechamp, la caméra alterne entre plans d'ensemble (du bourreau et de sa victime), et gros plans, d'abord d'un Ed ahuri, puis de l'autre *hillbilly*, visiblement en train de se réjouir du spectacle.



Deliverance (00:41:43)



Deliverance (00:43:02)



Deliverance (00:41:45)

Le discours des *hillbillies* sert à la fois à féminiser Bobby ("*take off that little bitty shirt*", puis "*them panties, take 'em right off*"), le dénudant linguistiquement de toute puissance masculine même avant que sa semi-nudité le vulnérabilise davantage. Pour les *hillbillies*, il s'agit d'un jeu. Le violeur attribue même un rôle à Bobby. Voyant le corps rose et grassouillet de celui-ci, le violeur dit qu'il ressemble à un porc et lui ordonne de lui servir de monture ("*C'mon, Piggy! Gimme a ride!*"). Déshumanisé, Bobby est aussi démasculinisé : l'ayant monté, le *hillbilly* déclare à son camarade que ce n'est pas un porc, mais une truie.

Les gestes physiques du futur violeur et du futur violé sont justement ambigus. Le premier donne en alternance caresses, fessées et coups de poing, tandis que le dernier repousse son agresseur avant de s'affaler dans ses bras, comme s'il s'attendait à être réconforté par celui qui le torture. Pour le spectateur, le malaise engendré par cette scène est rendu presque insoutenable par la manière dont les agresseurs prennent leur temps avant de passer à l'acte, aussi excités par la peur de leurs victimes que par l'acte sexuel.

La façon de filmer le viol proprement dit sort également des codes classiques de ce genre de scène. Tout d'abord, comme nous l'avons signalé dans notre partie précédente, *Deliverance* est le premier film américain qui évoque le viol masculin, et l'un des très rares films à montrer une scène de viol de manière non-elliptique. Mais même sans tenir compte du fait qu'il s'agit du viol d'un homme par un autre homme, le montage de la scène diffère radicalement de celui d'un viol classique, où la victime est montrée en extrême plongée tandis que le violeur la domine en contreplongée⁷⁹⁵. Boorman alterne entre de très gros plans du violeur et du violé, sans effets d'angle. Cette façon de filmer de la même manière bourreau et victime fait ressortir d'autres parallèles entre les deux. Le front perlé de sueur et les dents pourries du *hillbilly* trouvent un écho dans le front et les dents de Bobby, les grimaces des deux hommes sont également très proches. Les seuls indices de la victimisation de Bobby sont les mains du violeur qui poussent sa

⁷⁹⁵ Citons à titre d'exemple *A Streetcar Named Desire* (Kazan 1951), *Cape Fear* (Thompson 1962) et *Frenzy* (Hitchcock 1972).

tête vers le sol. Face à de tels effets de double, le spectateur se trouve en terrain réceptionnel inconnu et déroutant.



Deliverance (00:43:13)



Deliverance (00:43:14)

Le rôle du son dans cette scène est primordial. Si beaucoup de critiques ont commenté la fameuse réplique où le violeur demande à Bobby de "couiner comme un porc", en réalité ils couinent tous les deux. Les gros plans de chacun en champ-contrechamp sont ponctués par ces couinements de plaisir et de douleur. De plus, si le cadrage en très gros plan épargne au spectateur toute image du corps violé, les oreilles du public ne sont pas laissées vierges. Le moment de pénétration physique (hors-champ) est marqué par un changement sonore au niveau des cris de Bobby, puis par une série de grognements rythmiques de la part de celui-ci. Ainsi, le son pénètre là où l'image reste voilée, forçant le spectateur à participer pleinement au viol, qu'il le veuille ou non.

Le malaise engendré par cette scène vient aussi de son usage des codes spectatoriels : en termes d'images explicites, la caméra nous montre à la fois trop et trop peu. Intensifier la peur en évoquant une horreur hors-champ n'est pas nouveau ; de nombreux films classiques (et surtout fantastiques)⁷⁹⁶ se servent de cette technique. Mais ici l'horreur ne reste pas entièrement hors-champ : elle est présente non seulement à travers les gros plans qui alternent entre victime et bourreau, mais aussi par l'accent mis sur les spectateurs intradiégétiques, l'un amusé (le *hillbilly* édenté qui attend son tour), l'autre terrifié (Ed). Leur présence rappelle à tout instant leur voyeurisme aux spectateurs dans la salle de cinéma.



Deliverance (00: 45:03)

Comparée au calvaire de Bobby, la tentative de viol sur Ed semble quasi parodique de par son utilisation exagérée de certains signes de virilité. Lorsque l'un des *hillbillies* commence à desserrer la ceinture autour du cou d'Ed, celui-ci remet sa pipe dans la bouche, ostensiblement afin d'empêcher la ceinture de l'étrangler davantage. Dans un geste aussi comique que symbolique, le *hillbilly* jette la pipe à terre, rejetant ainsi cet évident symbole de virilité, seul vestige du monde citadin d'Ed. Une fois détaché, la future victime tombe à genoux ; suivant sa trajectoire, la caméra fait un mouvement panoramique et montre Ed en plan rapproché, la main du *hillbilly* tenant le visage d'Ed au niveau de son entre-jambe. Un fusil semble sortir du pantalon du *redneck* à droite d'une manière à la fois phallique et horriblement comique.

⁷⁹⁶ Citons à titre d'exemple *The Black Cat* (Ulmer, 1934), *Cat People* (Tourneur 1942), et l'excellent film de Robert Wise, *The Haunting* (1963).

Encore une fois, les agresseurs discutent de leurs actes afin d'accroître leur plaisir. Dans cette partie de la scène, l'aspect à la fois comique et répugnant de leur discours est mis en avant. Lorsque le *hillbilly* édenté fait remarquer que sa victime a une très jolie bouche (remarque qui sert à indiquer le genre d'agression envisagé), en gros plan la caméra se concentre sur la bouche immonde de l'agresseur. Quand il ordonne à sa victime de "se mettre à prier" (façon détournée d'annoncer la fellation à venir), il ne se rend pas compte que celui-ci est déjà en train de prier pour qu'un sauveur (Lewis) le délivre des mains de ses agresseurs. L'ironie de cette juxtaposition grotesque renforce l'effet comique de la scène.



Deliverance (00:45:25)

Le dernier plan de la séquence juxtapose les deux formes de pénétration masculine sur le point de s'effectuer. A l'extrême gauche du cadre, on voit l'arrière de la tête d'Ed, à moitié coupé par le cadre. Devant lui se trouvent les deux *rednecks*, leurs corps coupés au niveau de la taille. Au fond du cadre, entre les deux hommes, on peut apercevoir Lewis sur le point de tirer une flèche. Au moment où le *hillbilly* édenté défait la fermeture éclair de son pantalon, son complice émet un bruit sourd. La caméra fait un mouvement panoramique rapide et montre le *hillbilly* violeur, la poitrine transpercée par une flèche. La flèche virile de Lewis épargne ainsi à Ed l'humiliation d'une fellation forcée : dans une variation grotesque du voleur volé, le "pénétrateur" est pénétré, mais ce geste ne suffit pas à rétablir l'ordre masculin.

L'atteinte à la masculinité dans cette scène ne se limite pas au viol de Bobby et le viol potentiel d'Ed. Comme le fait remarquer Vito Russo, les implications

homosexuelles du viol masculin servent également à "souiller" la relation homosociale entre les quatre hommes :

An act that can be categorized as homosexual is performed on our lily-white all-Americans by persons who are not in fact gay characters but throwbacks to the pioneering mountain men of early America who saw pink and white city boys as reflective of the pansy life that caused homosexuality. The defilement of Ned Beatty's masculinity in a brutal act of forced sodomy has the effect of defiling the purity of the group's comradeship, which had been innocent of sexual relating. Thus Boorman's men were forced to consider homosexuality in spite of the taboo against discussing such a thing⁷⁹⁷.

A partir de cette scène, donc, c'est le désir non seulement de cacher l'incident mais de l'oblitérer qui va unir les quatre hommes. Il ne suffit pas de tuer les agresseurs, il faut les ensevelir, et avec eux toute trace d'homosexualité. Sally Robinson note que la blessure de Lewis en particulier semble être une réponse silencieuse à cet enfouissement du viol masculin :

As if in reaction to the repression instituted almost immediately after the rape, Lewis's body appears to produce its own phallic wound from the inside, a kind of penetration imposed by his own body to mirror the penetration suffered by Bobby. The phallic nature of the wound — nowhere indicated in Dickey's novel, where the injury is simply described as a break — draws attention to itself, and begs for some kind of interpretation. The graphic nature of Lewis's wound becomes a visual register of the crisis in masculinity figured by the rape⁷⁹⁸.

Il est intéressant de noter aussi que les blessures de cette pénétration masculine ne se referment pas : à tout moment elles peuvent resurgir, comme le rappelle la dernière image du film⁷⁹⁹. La violence grotesque de la séquence du viol fait surgir un malaise qui ne s'efface ni chez les protagonistes masculins, ni chez les spectateurs.

La représentation grotesque de la violence dans les trois films étudiés ici souligne l'extrême ambivalence des Américains vis-à-vis des codes mythiques censés les définir. Qu'il s'agisse de l'absurdité de la guerre, de la barbarie des

⁷⁹⁷ Russo, p. 84.

⁷⁹⁸ Robinson, p. 173.

⁷⁹⁹ Dans la toute dernière séquence du film, on voit à l'écran une main pale qui surgit de l'eau. Le plan suivant montre Ed au lit, se réveillant de ce qui semble avoir été un cauchemar. Ensuite, la caméra montre à nouveau la rivière inondée, mais cette fois la main reste *sous la surface* de l'eau, encore plus perturbante.

institutions gouvernementales ou celle de la *wilderness* du Sud profond, la violence, à travers le prisme du grotesque, devient non pas un élément régénérateur mais plutôt un signe d'instabilité et de vulnérabilité masculine.

L'ambivalence et l'instabilité qui entourent les notions d'hégémonie et d'identité masculines pendant les années soixante-dix donnent naissance à un cinéma qui cherche à partager avec le spectateur l'expérience de ce malaise masculin. Par le biais du grotesque, chaque aspect de l'identité masculine est mis en question, et ce dans tous les genres cinématographiques, du western au film de guerre, en passant par le film d'horreur.

L'absurdité des codes masculins traditionnels est mise en lumière dans le portrait grotesque d'une masculinité poussée à l'extrême, incarné par le lieutenant Kilgore dans *Apocalypse Now*. L'absence totale d'une remise en question de soi, associée à la violence à la fois comique et horrifiante de ses gestes, soulignent le manque total de repères qui caractérise la guerre du Vietnam du point de vue des codes masculins.

Ces codes sont particulièrement puissants en termes d'(hétéro)sexualité masculine. Comme nous l'avons vu dans *Midnight Cowboy* et *The Shining*, à la peur de la femme comme force abjecte et dévoratrice se joint la peur d'être femme, de se trouver démasculinisé et ridiculisé lors des relations sexuelles. Au-delà de la *vagina dentata*, c'est l'intégrité corporelle masculine tout entière qui est mise en question. Sexualité et violence se mêlent de manière déroutante, en transgressant les codes et les normes masculins.

De ce point de vue, si elle est liée aux notions de sexualité, la peur masculine de la pénétration corporelle s'associe surtout à la *violence*. L'impuissance passive et féminisante des victimes est au cœur du malaise engendré par la scène de l'électrochoc dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et par la scène de viol masculin dans *Deliverance*. Parce qu'elles n'obéissent pas aux codes cinématographiques

classiques, ces scènes forcent le spectateur à voir d'une manière nouvelle la violence faite aux hommes.

Il ressort de l'analyse de ces différentes scènes une image contrastée de la masculinité américaine telle qu'elle apparaît dans le cinéma des années soixante-dix. Loin des héros hollywoodiens classiques, les protagonistes de notre corpus se révèlent de véritables portraits d'une masculinité contrariée : impuissants, pénétrables, hantés par le spectre de l'échec et de la féminisation, ils sont loin, très loin de la définition lawrencienne de l'homme américain : "hard, isolate, stoic, and a killer [who] has never yet melted"⁸⁰⁰. Dans le chapitre suivant, nous verrons comment l'instabilité de cette mythologie masculine américaine s'articule avec le poids d'un passé religieux patriarcal et avec la notion de la folie.

⁸⁰⁰ D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*. Cité dans Slotkin, p. 2.

CHAPITRE VIII

ANALYSE FILMIQUE DU MALAISE MASCULIN (III)

FOLIE, RELIGION ET GROTESQUE

America is a place and a story, made up of exuberance and suspicion, crime and liberation, lynch mobs and escapes; its greatest testaments are made of portents and warnings, Biblical allusions that lose all their certainties in American air. [. . .] [T]here is no American identity without a sense of portent and doom. This is the other side of the story: the urge of the nation, in the shape of a certain kind of American hero, to pass judgment on itself⁸⁰¹.

-Greil Marcus

Pendant les années soixante-dix, période charnière dans l'histoire des Etats-Unis entre l'idéalisme des années soixante et le conservatisme des années quatre-vingt, le thème de la folie (masculine et féminine) fut exploré par de nombreux cinéastes, comme Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976), Sidney Lumet (*Equus*, 1977), en plus de Milos Forman (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) et Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979). Plus ou moins liés aux traumatismes de la guerre du Vietnam, ces films explorent différentes facettes de la folie et du malaise masculin américain. Une résurgence de films à résonance religieuse, de *Godspell* (Green, 1973) et *Jesus Christ, Superstar* (Jewison, 1973) à *The Exorcist* (Friedkin, 1973) et *The Omen* (Donner, 1976), en passant par *Carrie* (De Palma, 1976), en plus de *Wise Blood* (Huston, 1979) montrent que cette "generation of seekers" fut profondément marquée par son héritage religieux, ce que Pierre-Yves Pétillon appelle "l'obsession suffocante du Père Mort"⁸⁰².

Dans ce chapitre nous allons nous pencher de plus près sur le traitement cinématographique des questions de folie et de religion. Dans notre corpus, ces deux éléments s'imbriquent de façon parfois inattendue : des situations marquées par la folie prennent un air de quête religieuse ; des quêtes religieuses s'avèrent

⁸⁰¹ Marcus, p. 6,8.

⁸⁰² Pétillon (1978), p. 103.

marquées par la folie. Comme le fait remarquer Geoffrey Harpham, ce territoire à la fois familier et aliénant n'est jamais loin de la folie :

The grotesque must begin with, or contain within it, certain esthetic conventions which the reader feels are representative of reality as he knows it. The characteristic themes of the grotesque [. . .] jeopardize or shatter our conventions by opening onto vertiginous new perspectives characterized by the destruction of logic and regression to the unconscious — madness, hysteria, or nightmare. But that threat depends for its effectiveness on the efficacy of the everyday, the partial fulfillment of our usual expectations⁸⁰³.

Dans les deux films qui nous concernent ici, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et *The Shining*, ce glissement du monde familier vers un monde marqué par la folie provoque surtout un sentiment de malaise. Ce malaise vient en partie du fait que, aussi reconnaissables soient-elles, les normes masculines mises en question sont impossibles à atteindre.

A. Folie, grotesque et malaise masculin

Dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault note que les notions de raison et de déraison ne sont pas absolues, et que les forces hégémoniques d'une société cherchent à exclure tout individu qui ne correspond pas aux normes établies par celle-ci⁸⁰⁴. Il note également qu'à partir du Moyen Âge, la folie évoque une certaine ambivalence ; elle est considérée à la fois menaçante, ridicule, et (à notre sens) grotesque :

Pourquoi voit-on surgir d'un coup cette silhouette de la Nef des fous et son équipage insensé envahir les paysages les plus familiers ? Pourquoi, de la vieille alliance de l'eau et de la folie, est née un jour, et ce jour-là, cette barque?

*

C'est qu'elle symbolise toute une inquiétude, montée soudain à l'horizon d la culture européenne, vers la fin du Moyen Âge. La folie et le fou deviennent personnages majeurs dans leur ambiguïté : menace et dérision, vertigineuse déraison du monde et mince ridicule des hommes⁸⁰⁵.

⁸⁰³ Harpham (1976) p. 462.

⁸⁰⁴ Voir Michel Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, p. 90-91.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

On retrouve cette ambiguïté foucaldienne dans certains films de notre corpus. Dans les deux exemples que nous examinerons ici, une scène de thérapie de groupe dans *One Flew Over The Cuckoo's Nest* et une confrontation entre Jack et Wendy dans *The Shining*, deux types de folie (et de fou) sont à étudier.

En plus de leur vision ambivalente des normes en vigueur, les séquences qui nous concernent sont également marquées par la présence de l'acteur Jack Nicholson. Témoin ahuri d'une scène de folie grotesque dans *One Flew Over The Cuckoo's Nest*, personnage qui perd lui-même la raison dans *The Shining*, à travers les rôles qu'il incarne, Jack Nicholson crée un lien intertextuel entre la représentation de la folie dans les deux films — représentation qui reflète une vision changeante des normes masculines aux Etats-Unis à la fin des années soixante-dix.

1. "No crazier than the average asshole walkin' around on the street"⁸⁰⁶ : folie et grotesque dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1:07:51-1:16:02)

Dans la scène que nous nous proposons d'analyser, le spectateur est témoin d'une confrontation entre les règles démasculinisantes et infantilisantes de l'asile (incarnées par Nurse Ratched), et celles de l'homme américain mythique et indépendant (représentées par McMurphy). Lors d'une séance de thérapie de groupe, une remise en question par McMurphy de la notion de folie est interrompue par un incident à la fois humoristique et perturbant : une cigarette allumée se glisse dans le pantalon d'un des patients (Taber) à son insu, provoquant une réaction violente de la part de celui-ci sans que les autres patients (y compris McMurphy) comprennent l'origine de ses gesticulations. Face à ce qui semble être un accès de folie, ils perdent toute notion d'ordre : la scène se termine par un chaos grotesque, mêlant une indifférence totale à des tentatives de vengeance et de rédemption.

Dans cette scène, seul le spectateur arrive à faire la différence entre l'apparence de folie chez Taber et la "vraie" folie de Cheswick (l'un des patients les

⁸⁰⁶ Cette réplique est tirée du discours prononcé par McMurphy sur la folie dans cette scène : Jesus, I mean you guys do nothing but complain about how you can't stand it in here, then you don't have the guts just to walk out? What do you think you are, for Chrissakes, crazy or something? Well you're not! You're not! You're no crazier than the average asshole out walking around on the street and that's it 1:09:54-1:10:12.

plus infantilisés), caractérisée par des propos et des gestes marqués à la fois de non-sens et d'une vérité terrible. Dans sa tirade violente, que l'on pourrait qualifier de foucaldienne⁸⁰⁷, ce dernier exprime assez succinctement les liens entre la folie et le traitement démasculinisant des patients aux mains de Nurse Ratched.

La confrontation entre les normes masculines et celles de l'asile se construit par une mise en cadre qui souligne les points forts de chacun des représentants des deux normes. Filmée en plan rapproché, assise à côté de son assistante, Nurse Ratched est le portrait même de la stabilité institutionnelle. Tout sert à renforcer cette impression de stabilité et d'autorité : le livre qu'elle tient dans les mains, les uniformes d'un blanc éclatant — même les rangées horizontales de tuyaux blancs qui se trouvent au fond du cadre semblent contribuer à l'atmosphère d'ordre et de discipline.



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:07:52)

a. La mise en question de la normalité (1:07:51-1:14:10)

Au centre du groupe et du cadre, McMurphy est filmé de manière à souligner sa domination sur le groupe. Chaque personnage qui fait partie du cercle est tourné vers lui : à droite du cadre, les jambes croisées de Sefelt et de Jim

⁸⁰⁷ Nous faisons référence ici à la notion foucaldienne du discours de la déraison. Voir Foucault, p. 537.

forment un angle qui se dirige vers celles (écartées) de McMurphy ; à gauche, la jambe de Harding fait de même. Taber et Cheswick fixent du regard la tête de leur leader, illuminée par un rayon de soleil venant des fenêtres à droite du cadre. Assis directement en face de Nurse Ratched, il représente un autre pôle d'autorité, représentant d'une norme décidément masculine.

Au départ cette séquence n'est pas spécialement grotesque : McMurphy, le mâle blanc hétérosexuel par excellence, entame une discussion sur les règles de l'asile et apprend à son grand étonnement que la plupart des patients y sont incarcérés volontairement. Avant de faire sa déclaration sur la normalité relative de ses camarades, citée au début de cette sous-partie, McMurphy est particulièrement perturbé par l'incarcération volontaire du jeune Billy Bibbitt, y voyant une défaillance aux droits et aux devoirs masculins : "You're just a young kid! What are you doing here? You oughta be out in a convertible bird-dogging chicks and banging beaver, what are you doing here, for Christ's sake"⁸⁰⁸ ?



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:08:02)

S'ensuit une série d'échanges entre les autres patients et Nurse Ratched : ces derniers donne voix à leurs griefs et l'infirmière leur explique le bien-fondé de ses pratiques (et des normes de l'asile). La discussion dégénère en un conflit entre

⁸⁰⁸ 1:09:48-1:09:52.

Nurse Ratched et Cheswick, qui demande avec insistance d'avoir ses cigarettes, rationnées par Nurse Ratched. C'est alors que la cigarette de Harding, devenue objet d'un jeu entre les patients, se trouve dans le pantalon de Taber.

b. Surgissement de la folie (1:14:32-1:16:02)

La scène de la cigarette est construite selon un schéma comique classique où le spectateur est en possession de certains éléments inconnus des personnages. Alors qu'en voix *off*, Nurse Ratched explique aux hommes que leur situation actuelle découle de leur non-respect des règles de l'asile ("If you had followed the rules in the first place you wouldn't have lost your money")⁸⁰⁹ la caméra se fixe en plan rapproché sur le visage de Taber. Celui-ci fronce les sourcils, l'expression devenue soudain inquiète. Un gros plan sur le bas de son pantalon (où l'on peut voir la cigarette en train de brûler) explique aux spectateurs la source de cette inquiétude. Le spectateur est ainsi en position de supériorité par rapport aux personnages, car il comprend la nature des gesticulations de Taber.

Pourtant, pendant les quelques secondes qui suivent, du point de vue des patients l'effet crée n'est pas comique mais grotesque, dans le sens kayserien du terme. Les mouvements de Taber rappellent ceux d'une marionnette possédée alors que ses cris de douleur saturent la bande-son, provoquant un sentiment d'aliénation. Alternant entre les agissements frénétiques de Taber et les réactions des autres personnages, le montage et les mouvements de la caméra sont d'une rapidité sans précédente dans le film : la caméra suit l'action dans une série de mouvements panoramiques tellement rapides que l'image est parfois difficile à déchiffrer, désorientant le spectateur. Un gros plan sur l'un des patients les plus fragiles (Bancini) souligne ce sentiment de désarroi. Des plans de Taber criant, gesticulant et se roulant par terre sont aussi entrecoupés de gros plans de McMurphy et de Nurse Ratched : assise malgré le chaos qui l'entoure, celle-ci cherche à rétablir l'ordre alors que ce dernier paraît sidéré par la scène qui se déroule devant lui. La caméra renforce ces impressions, immobile dans les plans de Nurse Ratched et en mouvement continu dans ceux de McMurphy.

⁸⁰⁹ *One Flew Over the Cuckoo's Nest* 1:14:15-1:14:16

Cette partie de la séquence est grotesque non seulement parce qu'elle met en scène des corps déformés par la colère, la douleur et l'incompréhension, mais aussi car elle demeure irrésolue. Comme nous l'avons noté précédemment, la cause de ce qui semble être un accès de folie de la part de Taber n'est pas révélée aux autres personnages, ils voient tout simplement une scène familière (celle de la thérapie du groupe) basculer soudain dans le chaos



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:13:46)



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:14:14)





One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:14:26)

La deuxième partie de la séquence (1:14:28-1:15:02) se concentre sur la réaction de Cheswick à la folie supposée de Taber, et sur l'incapacité de McMurphy de canaliser cette réaction. Lorsque la caméra montre un McMurphy désespéré par les événements, Cheswick crie "Rules? Piss on your fucking rules, Miss Ratched!" Les remarques de Cheswick ("I want you to know something right here and now, Nurse Ratched: I ain't no little kid! I ain't no little kid!"⁸¹⁰), qui sont en contradiction totale avec son comportement, témoignent à la fois de son désir d'être un homme (comme l'entend McMurphy) et de son incapacité de suivre les normes requises, notamment la maîtrise de soi. Mais il y a toutefois un certain pouvoir dans la manière d'expression de ces désirs qui découle du traitement cinématographique du discours de Cheswick. Lorsque la caméra revient à nouveau sur lui, l'angle a changé. Désormais filmé en contreplongée, il est à nouveau en position de force par rapport à Nurse Ratched (et à McMurphy), assis. Debout, hurlant de frustration, Cheswick se déchaîne. Alors que le spectateur peut encore entendre en *off* les cris de Taber, Cheswick se tourne vers McMurphy : "I want something done! Ain't that right, Mac?"⁸¹¹. Filmé en plongée, celui-ci paraît impuissant, incapable de raisonner son disciple ou même de le faire s'asseoir ("Yeah that's right, now will ya sit down?"). La caméra bascule rapidement entre le haut et

⁸¹⁰ *Ibid.*, 1:14:45-1:14:46.

⁸¹¹ *Ibid.*, 1:14:53-1:14:54.

le bas lorsque Cheswick se tortille et crie son désaccord à plusieurs reprises : "No I won't! I won't! I want something done! I want something *done*! I want something *done*!"



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:14:45)

Le cri de Cheswick pourrait être celui de tous les patients de l'asile, incapables d'échapper aux normes de Nurse Ratched ou de suivre les codes masculins prônés par McMurphy. La formulation passive de la plainte de Cheswick ("I want something done" au lieu de "I want to do something" ou même "I want *you* to do something") reflète à la fois son désir et son incapacité d'agir, de briser les normes de l'asile en épousant celles de la masculinité mythique.

Cette crise est à la fois risible et profondément troublante : le spectacle d'un homme adulte qui affirme ne pas être un petit garçon en agissant exactement comme tel provoque une certaine hilarité, mais la façon dont la scène mêle les visages distordus de Cheswick et Nurse Ratched avec les cris de douleur de Taber et l'angoisse des autres patients crée une atmosphère d'anxiété et de répulsion. Ces émotions sont clairement reflétées dans le visage d'un McMurphy incapable d'agir dans un premier temps.

Dans sa façon de filmer la crise de Cheswick, Forman se sert de l'esthétique de grotesque afin de souligner la nature contradictoire et irrésolue du malaise masculin : pris entre deux normes impossibles, Cheswick n'arrive pas à exprimer son désarroi de manière rationnelle, il ne peut s'exprimer que par un discours

contradictoire, un exemple possible du discours foucaldien de la folie face à la Raison.



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:16:00)

Dans les derniers moments de la séquence, McMurphy se transforme en homme d'action⁸¹² : alors que les cris de Taber et de Cheswick saturent la bande-son, d'un pas rapide McMurphy traverse la salle, donne un coup de poing à la vitrine qui sépare le bureau des infirmières du reste de l'asile et en extrait une cartouche de cigarettes avant de les forcer entre les mains de Cheswick.

Quand celui-ci est trainé de force vers la sortie par l'un des aides-soignants, McMurphy, aidé dans ses efforts par le Big Chief, se jette sur lui et le roue des coups, se sacrifiant en quelque sorte pour le bien du groupe. Mais la scène se termine non pas par une victoire du héros, applaudi par tous, mais en une sorte de masse indéterminée de chair humaine où parfois les uns et les autres s'ignorent royalement. Alors que les deux combattants principaux, McMurphy et Washington,

⁸¹² Forman opère un télescopage très intéressant ici du texte adapté. Dans le roman de Kesey, l'incident de la vitrine brisée et celui de l'attaque de Washington sont séparés. Dans le texte, McMurphy casse la vitre uniquement afin de provoquer Big Nurse (voir Kesey, p. 172-173) ; au moment où il attaque l'aide-soignant afin d'empêcher le lavement de Big George après la partie de pêche, le narrateur (Chief Bromden) souligne la nature sacrificielle de ce geste : "'Washington,' McMurphy said. He took a deep breath and stepped across to the black boy, shoving him away from George. 'Washington, all right, all right...' Everybody could hear the helpless, cornered despair in McMurphy's voice." (Voir Kesey, p. 130).

semblent être entièrement pris par la violence de leur combat, une série de gros plans sur les autres patients montre une vaste gamme d'émotions : curiosité, étonnement, et, dans le cas du Général qui déambule dans son fauteuil roulant, indifférence. La scène se termine en une désagrégation grotesque, l'anéantissement de tout ordre, soit-il institutionnel ou corporel.



One Flew Over the Cuckoo's Nest (01:15:53)

Forman propose donc une image instable et grotesque de la folie notamment à travers le témoignage d'un être "normal" : McMurphy, incarné par Jack Nicholson. Tel un héros du Western, il vient de l'extérieur et met en question les pratiques et les règles des habitants, leur proposant un modèle alternatif basé sur les codes masculins, une sorte de messie de la masculinité. Mais il représente une norme en train de disparaître mais toujours appréciée, celle du cowboy charismatique et viril. Son désarroi face à l'incapacité des patients de se maîtriser et d'épouser cette norme masculine trouve un écho chez le spectateur, qui s'identifie à lui. Cinq ans plus tard, dans *The Shining*, c'est cette norme — poussée à l'extrême — qui paraît irrationnelle.

2. "I'm not gonna hurt ya, I'm just going to bash your brains in" : masculinité, folie et grotesque dans *The Shining* (1:14:32-1:22:20)

L'extrait de *The Shining* que nous nous proposons d'analyser s'ouvre non pas sur Jack Torrance mais sur la découverte de son manuscrit. Celui-ci porte

toutes les marques du grotesque : le familier s'avère être étrange, l'harmonie apparente se désagrège pour faire place à ce qu'Iehl appelle "un monde d'incohérence"⁸¹³, la répétition à l'infini d'une seule phrase transforme un objet banal en quelque chose de comique et de menaçant à la fois. Même la forme du manuscrit, une pile de pages dactylographiées, sans début ni fin, évoque l'irrésolution qui caractérise le grotesque.

Ce texte est présenté comme la raison d'être de Jack, le fruit de sa vocation, voire son obsession. Le manuscrit peut être considéré comme une sorte de double de son auteur : dans cette séquence on retrouve dans les deux cas les mêmes semblants d'ordre et de maîtrise, les mêmes incohérences, les mêmes contradictions à la fois ludiques et inquiétantes. Voir en détail le manuscrit fou de Jack prépare le spectateur à mieux apercevoir la folie de son auteur : dans les deux cas, Kubrick se sert de l'esthétique du grotesque afin d'instaurer une atmosphère de malaise.

Par le biais de la répétition, de la contradiction et du glissement vers un monde d'incohérence, Kubrick prend une situation familière (un couple qui discute) et la transforme en quelque chose d'étrange. A travers le prisme des agissements d'un homme fou, Kubrick montre les failles d'un système de codes masculins de plus en plus fragile.

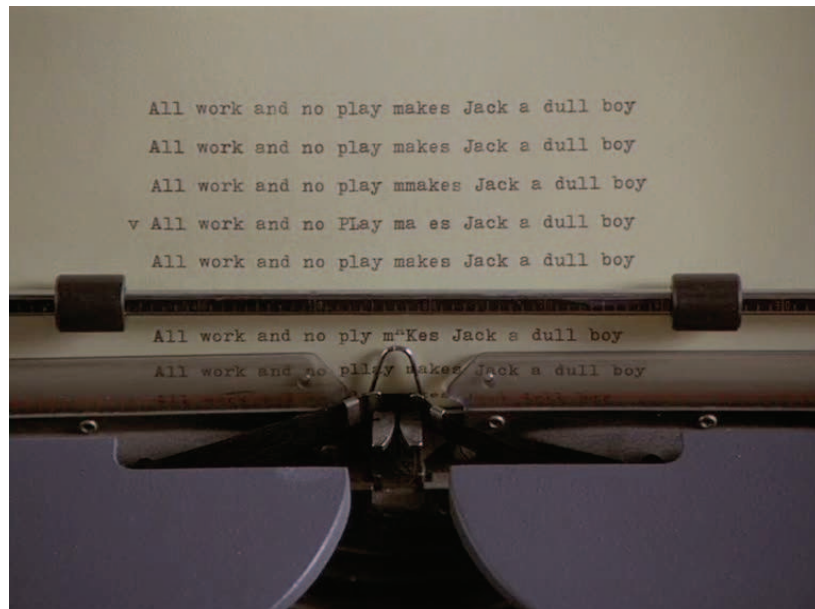
a. Le manuscrit : ordre et folie (1:14:32-1:16:56)

Les signes d'ordre et d'intégrité structurelle sont très présents au début de la scène du manuscrit. Filmées en extrême contreplongée, Wendy et la machine à écrire sur laquelle elle se penche sont parfaitement au centre du cadre. Cette symétrie est renforcée par les lattes d'une balustrade au dessus de sa tête. Après une coupe sèche, un très gros plan sur la feuille dans la machine à écrire semble refléter la même symétrie, mais l'ordre qui règne ici n'est qu'apparence : la même phrase ("*All work and no play makes Jack a dull boy*") est répétée sur toute la page. Cette répétition foisonnante vide la phrase de son contenu et crée un sentiment de malaise chez le lecteur/spectateur.

⁸¹³ Iehl, p. 13



The Shining (01:15:33)



The Shining (01:15:42)

En regardant cette page (et celles qui vont suivre) de plus près, on peut apercevoir quelques failles dans cette symétrie de surface : certaines lettres sont absentes, d'autres sont en majuscules alors qu'elles devraient être en minuscules ; un "v" errant s'ajoute à la marge de la quatrième ligne. Ces détails servent à souligner l'instabilité d'un semblant d'ordre imposé à un discours de non-sens. La bande-son ajoute également à l'atmosphère d'instabilité et même d'inquiétude en répétant une mélodie déjà entendue lors de la rencontre entre Jack et la femme-cadavre, scène que nous avons analysée dans notre chapitre précédent. Ainsi, une saturation visuelle et sonore crée une atmosphère ambivalente où la folie tente

sans succès de se cacher sous l'apparence de l'ordre. Le dialogue entre Jack et Wendy est marqué par un phénomène semblable.

b. Surdétermination de la folie et des rôles masculins (1:16:57-1:20:45)

Lors du dialogue entre Jack et Wendy, une harmonie de surface se désagrège, glissant vers une incohérence genrée. Le malaise du spectateur vient du décalage entre la banalité des propos et l'exagération du jeu des acteurs qui introduit un élément d'irrationalité dans la scène. Ce malaise est exacerbé par des techniques cinématographiques qui renforcent l'impression de décalage.



The Shining (01:17:14)

Les mouvements de la caméra soulignent le contraste entre les paroles des protagonistes et la manière dont elles sont prononcées. La silhouette noire de Jack, image menaçante, obscurcit la moitié du cadre avant d'avancer vers Wendy. Pour le reste de la séquence, placée devant Jack, la caméra se déplace en travelling arrière, donnant l'impression que Jack avance vers le spectateur (et vers Wendy). Celle-ci, au contraire, est systématiquement filmée en train de reculer. Dès l'arrivée de Jack, donc, il s'instaure entre les deux personnages une dynamique de chasseur et de sa proie.



The Shining (01:17:33)

La caméra, le montage et le cadrage servent à établir Jack dans une position de force — voire de menace. Parfois subtile, parfois assez imposante, la musique sert également à renforcer l'atmosphère de menace et de malaise. Deux exemples peuvent être cités ici : tout au long du monologue de Jack à propos de Danny, on peut entendre un accompagnement musical marqué par l'irrésolution (des accords non résolus⁸¹⁴, des rythmes qui s'accélèrent et qui se ralentissent sans raison apparente, etc.) qui augmente la tension de la scène. De manière plus évidente, quand Jack feuillette les pages de son manuscrit, il tape du poing sur la pile de feuilles. A ce moment précis, la musique surgit brièvement, donnant une force accrue à son geste⁸¹⁵.

⁸¹⁴ En musique, un accord dissonant non résolu, c'est-à-dire non suivi d'un accord harmonique, crée un effet de suspension qui perturbe l'oreille de par sa nature inachevée. Voir Michael Kennedy, Joyce Bourne, Eds., *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford : Oxford University Press, 2004, p.322.

⁸¹⁵ *The Shining*, 1:18:02.



The Shining (01:18:56)



The Shining (01:19:12)

Le jeu exagéré de Jack Torrance/Nicholson renforce l'impression de folie créée par l'image d'un manuscrit soigneusement rempli de non-sens, transformant un dialogue plus ou moins banal en une démonstration grotesque du pouvoir

patriarcal instable. Si le décalage entre la situation réelle et les réactions de Jack évoque une certaine hilarité chez le spectateur⁸¹⁶, il crée surtout une tension presque insoutenable en attendant que le masque de sa prétendue raison ne tombe. Car, dès le début, il est clair que cette confiance, cette maîtrise de lui-même n'est qu'un masque.



The Shining (01:19:33)

Si les premières répliques de Jack sont données avec assurance, au fur et à mesure que la scène se développe, ce masque va devenir de plus en plus grotesque, mélangeant grimaces sarcastiques et sourires menaçants en net contraste avec l'apparente sollicitude de ses remarques. Le ton de sa voix souligne la nature artificielle de ses répliques, exagérant l'intonation et prenant un ton particulièrement moqueur lorsqu'il reprend les propos de Wendy. Ce comportement bizarre renforce l'impression que son contrôle de lui-même s'effrite, qu'il ne peut que singer le rôle de père et de mari intentionné.

⁸¹⁶ Citons à titre d'exemple la remarque de Jack lorsqu'il feuillette les pages de son manuscrit, "Okay let's talk. What do you want to talk about?"

Effectivement, la terreur de Wendy et la moquerie de Jack subvertissent le sens de leur discussion et met en question le rôle du père. Lors de son long monologue sur ses responsabilités, Jack met en avant la pression des codes masculins qu'il subit. Ses gestes sont toujours aussi exagérés⁸¹⁷, mais ici ses remarques sont sincères, en contraste frappant avec ses propos précédents. A plusieurs reprises il évoque ce que l'on attend de lui :

Has it ever occurred to you that I have agreed to look after the Overlook Hotel until May the First? Does it matter to you at all that the owners have placed their complete confidence and trust in me, and that I have signed a letter of agreement, a contract in which I have accepted that responsibility? Do you have the slightest idea what a moral and ethical principle is?⁸¹⁸

Il est clair ici que c'est le regard porté sur lui par d'autres hommes (les propriétaires du Overlook, peut-être aussi le regard de Lloyd et de Grady) qui importe pour Jack, et non pas celui de sa femme. Poussé par une pression masculine accrue, Jack revendique ici le rôle du protecteur, mais c'est le hôtel et non Danny qu'il cherche à protéger. Ce qui paraît raisonnable et sensé de la part d'un père envers son enfant devient preuve de folie lorsque les codes patriarcaux se détournent de leur objet principal.

Dans la dernière partie de la séquence, la folie de Jack se manifeste de deux façons : à travers des paroles contradictoires et des gestes déplacés. Ces deux éléments se servent du mode grotesque afin de souligner la nature genrée de la folie de Jack. Après sa diatribe sur ses responsabilités en tant qu'homme, Jack paraît à nouveau menaçant et joueur. Comme au début de la séquence, une série de plans en champ-contrechamp montrent Jack qui poursuit Wendy et Wendy qui recule, mais ici le cadrage change. Ici ils sont tout les deux dans le même plan : un personnage de dos, coupé en deux par le cadre, l'autre au centre. Cette proximité crée un sentiment de claustrophobie. De plus, les deux personnages ne sont plus en train de traverser l'espace du vaste salon : ils montent un escalier raide. Les mouvements de la steadicam (Jack en travelling arrière, Wendy en travelling avant) renforcent à nouveau cette relation de chasseur et de proie.

⁸¹⁷ Dans une scène que nous avons étudiée dans notre chapitre précédent, lorsqu'il se dirige vers le Gold Room afin d'assouvir sa colère, Jack fait les mêmes gestes dans le couloir. C'est à partir de cette scène que sa folie devient de plus en plus apparente. Voir *The Shining*, 00:46:25-00:46:54.

⁸¹⁸ *The Shining*, 1:19:57-1:20:44



The Shining (01:20:44)



The Shining (01:21:09)

L'esprit déséquilibré de Jack se révèle à travers le décalage entre ses paroles et ses gestes. Dans une réplique devenue célèbre, quand Wendy, batte entre les mains, le supplie de ne pas la blesser, la réponse de Jack ne laisse aucun doute sur son état mental :

I'm not gonna hurt ya. Wendy, darling, light of my life, I'm not gonna hurt ya. You didn't let me finish: I said, I'm not gonna hurt ya. I'm just going to bash your brains in. I'm just gonna bash 'em right the fuck in!⁸¹⁹

Lorsqu'il prononce ces paroles Jack est souriant, exubérant. Il tend la main afin de ponctuer ses propos et ne semble nullement inquiet par la batte entre les mains de sa femme. Peu après, d'un ton paternel il lui ordonne d'arrêter d'utiliser la batte et de la lui remettre, comme s'il ne venait pas de dire qu'il allait lui faire exploser la tête. La différence émotionnelle entre Jack et Wendy donne à cette scène une tonalité à la fois drôle et horrificante, accentuée par les paroles contradictoires de Jack.

c. "Give me the bat, Wendy" : une folie sexualisée (1:20:44-1:22:24)



The Shining (01:21:11)

Les gestes de Jack pendant la montée des escaliers créent également une atmosphère grotesque. Enfantin, presque ludique, il lève les mains vers Wendy et fait comme s'il allait l'attraper, agitant les doigts dans sa direction comme une

⁸¹⁹ *The Shining*, 1:21:15-1:21:33

sorte de croquemitaine. Au moment où il demande qu'elle lui donne la batte, ses gestes deviennent plus sexualisés : agitant les mains de la même manière, il lève les sourcils et fait des mouvements de lappement avec sa langue. Ces gestes bizarres dénotent un élément genré dans sa folie : agissant ainsi, il brouille les frontières entre mère et enfant, entre père et amant, voyant dans Wendy une mère, un objet sexuel et une enfant à dompter. Face à l'image d'une masculinité patriarcale impossible à atteindre, Jack va sombrer dans la folie⁸²⁰, prêt à tuer sa famille afin d'être à la hauteur d'une norme impossible.



The Shining (01:21:57)

Dans la scène de thérapie de groupe dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et la scène du manuscrit et des escaliers dans *The Shining*, la représentation grotesque de la folie est basée sur une notion commune et reconnaissable de

⁸²⁰ Il est intéressant de noter que, lors de la prochaine discussion entre Grady et Jack, il sera question de sa capacité à être à la hauteur des codes patriarcaux. En voix *off* de l'autre côté de la porte du garde-manger où Jack est enfermé, Grady met en question sa capacité à accomplir les tâches nécessaires afin de suivre les codes masculins de l'hôtel : "I have my doubts. I and others have come to believe that your heart is not in this. That you haven't the belly for it." (1:28:50-1:29:02).

l'ordre établi⁸²¹. Il est intéressant de noter que, dans l'espace des cinq années⁸²² qui sépare la sortie des deux films mettant Jack Nicholson en scène, ces notions ont changée vis-à-vis des codes masculins. La folie de Cheswick se situe au niveau de son incapacité à se rebeller contre les règles patriarcales de *Nurse Ratched*, à sortir de l'asile malgré son désir de le faire. Dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, c'est McMurphy/Jack Nicholson qui représente l'idéal masculin, un homme fort qui refuse de se plier aux règles féminines et qui forge un lien homosocial avec les autres hommes, basé sur les critères kimmelliens de la maîtrise de soi, de l'évasion et de l'exclusion des autres. Même lobotomisé, McMurphy triomphe de ce matriarcat à travers l'évasion du Big Chief.

Dans *The Shining*, Jack Nicholson/Torrance devient la représentation d'une masculinité patriarcale poussée à l'extrême. Il ne s'agit plus ici de se rebeller contre des règles patriarcales mais de conserver une hégémonie masculine instable, aussi datée que le décor et les fantômes de l'hôtel. Jack est fou non pas seulement parce qu'il n'arrive pas à être à la hauteur des attentes d'une norme masculine hégémonique, mais parce qu'il continue à tenter de se plier à des normes devenues elles-mêmes insensées. A travers la répétition, le glissement du monde familial vers l'étrange et la désagrégation de l'ordre, cette séquence de *The Shining* met en avant un malaise masculin lié à une vision patriarcale instable et irrationnelle.

Cette même vision semble être au cœur d'un autre questionnement majeur des années soixante-dix : la religion et la quête de sens. A dix années d'écart, *Midnight Cowboy* (Schlesinger 1969) et *Wise Blood* (Huston 1979) mettent en scène de manière grotesque l'intensité de cette quête religieuse, liant le désir masculin de conquête de la frontière à une quête spirituelle, vouée à l'échec par le poids mortifère du puritanisme qui imprègne la culture américaine — cette culture qui, selon Pétillon, est "la proie des flammes"⁸²³.

⁸²¹ Cette notion est absente, par exemple, dans *Apocalypse Now*.

⁸²² Il paraît important de noter ici que quinze années séparent la publication des deux textes adaptés : *One Flew Over The Cuckoo's Nest* de Ken Kesey fut publié en 1962, *The Shining* de Stephen King apparut en 1977.

⁸²³ Pétillon (1979), p. 158.

B. "It don't matter where as long as you got that prayer"⁸²⁴ : masculinité, grotesque et religion

Comme nous l'avons souligné dans notre première partie, depuis la découverte de l'Amérique et l'établissement des premiers colons, l'héritage religieux de l'*homo americanus* est omniprésent en termes d'identité masculine. Également omniprésente, la volonté de repousser des frontières géographiques et spirituelles qui caractérise l'homme Américain selon Kimmel, se trouve confrontée à la peur de l'inconnu, de la *wilderness*. A la période qui nous préoccupe ici, une fois de plus les liens entre masculinité, religion et grotesque sont marqués par la contradiction et l'ambivalence. Dans ce contexte, la religion devient à la fois le prisme d'un héritage patriarcal mortifère et castrateur et le signe d'un désir de quête qui marque les années soixante-dix, "*a generation of seekers*".

Même si des éléments religieux et/ou spirituels sont présents dans tous les films de notre corpus, nous nous concentrerons sur la religion chrétienne telle qu'elle est représentée dans *Midnight Cowboy* (1969) et *Wise Blood* (1979)⁸²⁵. Dans chacun de ces films, la question de l'identité masculine est liée de manière spécifique à l'héritage chrétien des protagonistes. Si la place de la religion est très différente dans les deux films, tous les deux abordent des thèmes religieux sous l'angle du grotesque.

1. "I'm a poor 'lonesome' cowboy" : *Midnight Cowboy* et l'héritage grotesque du patriarcat puritain (00:29:30-00:33)

Si *Midnight Cowboy* est loin d'être considéré comme un film religieux, il est toutefois marqué par l'ambivalence qui règne dans la culture américaine vis-à-vis de son héritage spirituel à la période qui nous concerne, un héritage qui s'appuie sur les liens entre puritanisme et patriarcat. Présent dans un moindre degré dans

⁸²⁴ Réplique de O'Daniel dans *Midnight Cowboy* lorsqu'il essaie de prier avec Joe Buck.

⁸²⁵ Pour une étude plus approfondie sur la religion dans *Wise Blood*, voir Anne-Marie Paquet-Deyris, "John Huston's *Wise Blood* (1980): On Southern prophets and con men." Communication présentée lors du Congrès de l'AFEA, Université d'Angers, 22-26 mai 2013. À paraître.

le texte adapté, le grotesque est renforcé dans l'adaptation filmique qui s'appuie spécifiquement sur la figure du père/prédicateur suffocant et néfaste.

Dans la séquence qui nous concerne, O'Daniel, l'homme décrit par Rizzo comme le proxénète le plus réputé de la ville, s'avère être non pas un proxénète mais une sorte de prédicateur raté aux motivations douteuses. Tout au long de la séquence, le grotesque se déploie selon deux points de vue, celui du protagoniste (Joe Buck) et celui du spectateur. De manière classique, l'effet comique est créé par le décalage entre le spectateur et un Joe un peu lent à comprendre ce qui lui arrive. Mais à la fin de la séquence les positions sont renversées : lors d'un *flashback* d'une vingtaine de secondes, c'est le spectateur qui est désemparé, perdu dans des images de l'enfance de Joe, images marquées par la fragmentation et surtout par une violence extrême liée aux pratiques religieuses de son pasteur.

L'intrigue de la scène peut se résumer en quelques mots : ayant échoué à trouver des clientes dans les rues de New-York, Joe Buck se présente chez O'Daniel afin de trouver du travail comme gigolo. Après une courte discussion, le vieil homme invite le jeune Texan à prier avec lui. C'est alors que Joe Buck se rend compte qu'il s'est trompé sur la vocation de son hôte. Après quelques secondes, pendant lesquelles le gigolo raté se rappelle des événements religieux de sa jeunesse, il se sauve de l'appartement.

a. Echec de la quête de masculinité (00:29:42-00:32:19)

Au début de la séquence, Joe Buck paraît puissant, dynamique, maître de la situation. Il est dans un espace clairement délimité : le plan d'ensemble présente un couloir banal, un peu miteux, certes, mais bien illuminé, dont la sortie est clairement indiquée. Habillé de la tête aux pieds en cowboy, Joe Buck se tient droit, confiant : le portrait même du *self-made man* kimmélien. Hors champ, le son d'un saxophone donne à la scène une tonalité légèrement sophistiquée.

Suite à ce début prometteur, une vision incongrue s'offre au spectateur. Filmé en plan rapproché, le dos de Joe Buck obscurcit la moitié du champ. Ainsi cadré, l'homme qui ouvre la porte (O'Daniel) paraît minuscule. Sa tête ronde et luisante est couronnée d'une auréole d'ampoules nues, la moitié gauche de son visage est obscurcie par l'ombre du cowboy. Cet homme n'a rien d'un proxénète : ses yeux pochés et ses joues tombantes font plus penser à un bouledogue qu'à un

maître du monde de la chair ; on peut apercevoir sa poitrine pale et flasque sous un peignoir à carreaux verdâtres, version on ne peut plus grotesque du playboy Hugh Hefner⁸²⁶, connu pour ses peignoirs soyeux.



Midnight Cowboy, (00:29:31)

Dès sa première apparition, donc, O'Daniel est un homme qui n'est pas à la hauteur des attentes du spectateur. Il est intéressant de noter que, dans le texte de Herlihy, O'Daniel est à la fois paternel et pathétique :

The minute the door opened, Joe began to feel like a small child. For the man in Room 317 was clearly somebody's father; he was the age of a father, old but not *really* old, and he was wearing a fancy, cheap, worn-out bathrobe that looked like a long-ago Father's Day present.

Mr. O'Daniel was fat, and the great sagging pouches in his face were those of a man on a diet or who has recently been sick. His eyes were his most commanding feature. With dark-colored sacs below them and heavy brows above, they were the faded blue of an old sea-captain, half blind from questioning the horizon. Standing there in his bathrobe with lips slightly parted and looking at Joe with these searching eyes, he might even have been a survivor of a shipwreck who has not yet heard the fate of his children: *Are they alive?* his eyes demanded. *Are you one of them?* [. . .] Joe felt at once the dreariness of the room, noticed the dirty green walls, the single window giving on an airless airshaft, with the smell of dampness coming from it and of something that had died at the bottom of it.

It never occurred to him that Mr. O'Daniel would be staying in such a room out of poverty. Undoubtedly he had some sly motive relating to his profession⁸²⁷.

⁸²⁶ Hugh Hefner a fondé le magazine *Playboy* en 1953. De 1969 à 1970, Hefner a animé une série télévisée, *Playboy After Dark*, où il parut toujours habillé d'un peignoir de soie. Voir The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt0063940/combined> Consulté le 19/12/12.

⁸²⁷ Herlihy, p. 100-101.

O'Daniel est donc présenté comme une figure paternelle qui cherche et qui souffre, mais le texte ne révèle ni ce qu'il cherche exactement, ni de quoi il souffre. Ce qui est clair, par contre, est que Joe Buck se méprend complètement sur la situation de celui-ci. A l'écran, Schlesinger accentue l'aspect grotesque de O'Daniel en cumulant les signifiants religieux, à commencer par l'auréole d'ampoules nues déjà mentionnées.

Dès les premiers échanges entre O'Daniel et Joe Buck, une atmosphère d'incompréhension et de signification cachée s'instaure. Chaque fois que O'Daniel prononce le mot "cowboy", par exemple, la caméra le montre en gros plan, les yeux écarquillés, la bouche ouverte et les dents apparentes. Il semble investir le mot d'une signification qui échappe au spectateur. Dans son discours sur la solitude, O'Daniel utilise des termes codés de manière inhabituelle : son choix du mot "lonesome", plutôt que des termes plus courants comme "lonely" ou même "alone", renvoie à un contexte clairement associé au domaine des cowboys⁸²⁸, un monde qui paraît particulièrement éloigné l'exiguïté de la chambre et de l'anonymat des grandes villes. Par contre, tout au long de sa diatribe, le sens de son discours correspond parfaitement à la vision mythique du cowboy solitaire qui continue son chemin et finit son travail malgré sa solitude : "Lonesomeness is something you take, you hear? Dammit, you take it and you just keep right on going with your work — that's all there is to it!". Ainsi, même si d'un point de vue visuel O'Daniel semble ne pas correspondre aux normes masculines de l'époque, son discours est parfaitement en accord avec la notion kimmélienne (et savranienne⁸²⁹) d'une masculinité qui se montre à la hauteur des attentes homosociales par sa capacité à se maîtriser et à souffrir.

Lors de la tirade du prédicateur/proxénète, la caméra crée un décalage entre la perception de Joe Buck et celle du spectateur. Derrière le cowboy, filmé en contre-plongée, O'Daniel devient une figure à la fois ridicule et menaçante, sorte de gargouille grotesque perchée au-dessus de l'épaule du faux cowboy. Celui-ci ne le voit pas, seul le ralentissement du rythme avec lequel il mâche son chewing-gum

⁸²⁸ Nous pensons notamment à la ballade célèbre du chanteur country Hank Williams, "I'm So Lonesome I Could Cry", écrite en 1949.

⁸²⁹ Voir Savran, p. 176.

laisse apparaître la moindre inquiétude. Quoiqu'il arrive, Joe reste concentré sur sa quête de légitimité dans son nouveau rôle du cowboy du sexe. Mais le spectateur se rend pleinement compte de la signification des gestes bizarres de ce proxénète qui n'en est pas un : Joe s'est trompé de guide pour sa quête.



Midnight Cowboy, (00:31:16)

Le grotesque se manifeste aussi par un croisement de registre lexical qui brouille le sens des propos. L'association de termes argotiques ("drunk" et "dope fiend") avec des termes à connotation biblique ("fornicator" et "whoremonger") crée un effet de renversement qui intensifie le glissement vers le non-sens. De plus, la voix de O'Daniel prend une cadence de prédicateur lors de ce discours, s'étirant sur le mot "lonesome", qu'il répète à plusieurs reprises. Il secoue la tête et allonge les voyelles sur les mots "fornicator" et "whoremonger", se donnant ainsi un aspect comique malgré la gravité de ses propos. Plus surprenant encore, O'Daniel termine cette partie de son discours par l'usage d'un mot scatologique, surtout lié à la toute petite enfance ("Poop! Poop!"). Face à ce spectacle à la fois inquiétante et comique, le spectateur est aussi perdu sur plan linguistique que sur le plan spatial.

L'aspect comique de la scène est intensifié par la confiance naïve et absurde de Joe Buck. Malgré quelques hésitations face au comportement bizarre de son hôte, ses réactions montrent qu'il ne doute pas une seconde des intentions de

O'Daniel. Ses répliques ("I'm rarin' to go, Sir!"; "I'm ready for anything!" et "Woo-hoo!") montrent un enthousiasme manquant sérieusement de lucidité par rapport à la situation dans laquelle il se trouve. Le spectateur se délecte de cette mauvaise lecture des codes de la part du protagoniste tout en subissant lui-même le brouillage des codes filmiques. Il se crée ainsi un effet grotesque à deux niveaux qui sape toute tentative de construction de sens.

Comme nous l'avons signalé précédemment, quelques éléments du dialogue servent aussi à instaurer une certaine ambivalence grotesque. De la même manière, certaines de ses remarques qui pourraient avoir leur place dans une discussion entre proxénète et prostitué sont plus difficiles à comprendre dans la bouche d'un simple prédicateur, telles "Strong back — you're gonna need it!"; "I reckon it'll be easier for you than for the others" ; "I'm gonna use ya — I'm gonna run you ragged!" et puis surtout "you and me we're gonna have fun together — it don't have to be joyless". Cette dernière remarque vient au cours d'une série de gros plans en champ-contre champ où l'on peut observer le malaise croissant de Joe Buck, qui commence à se rendre compte qu'il maîtrise mal la situation. Son inconfort est à son comble lorsque O'Daniel lui demande, "Say, why don't you and me get right down on our knees right now, how does that strike you?" Cette phrase est particulièrement ambiguë, renvoyant à la fois à la prière et à divers actes sexuels⁸³⁰. La réponse de Joe Buck ("Where?") teintée d'incompréhension et de peur, laisse le spectateur aussi hilare qu'horrifié.

A partir de ce moment, par le biais d'un montage de plus en plus effréné, le spectateur est mis dans une position de moins en moins stable en termes de construction de sens. C'est également à partir de ce moment que l'héritage religieux patriarcal se révèle être une force démasculinisante, voire castratrice.

⁸³⁰ Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, dans *Deliverance*, Jon Voight, l'acteur qui joue le rôle de Joe Buck, se trouvera encore à genoux devant un autre interlocuteur qui lui demande de "prier" lors de la scène de viol.



Midnight Cowboy, (00:32:13)



Midnight Cowboy, (00:32:14)

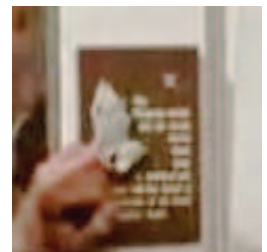


Midnight Cowboy, (00:32:15)

b. Hybridation grotesque et rituel mortifère (32:22-33:00)

Malgré les inquiétudes créées par les plans précédents, le spectateur ne s'attend pas au spectacle qui s'offre à lui lorsque O'Daniel ouvre la porte des toilettes au fond du cadre, révélant une sorte d'autel *ad hoc* accroché à l'arrière de la porte. Un montage rapide d'une série de plans met en scène une hybridation grotesque d'objets *kitsch*⁸³¹ et d'images en *flashback*. Le sacré et le profane, le haut et le bas se mélangent dans un foisonnement absurde tellement excessif qu'il plonge le spectateur dans un sentiment de déroute totale, un désarroi qui reflète l'ambivalence profonde de l'Amérique des années soixante-dix vis-à-vis de sa tradition religieuse.

Midnight Cowboy, (00:32:31)



⁸³¹ Nous nous référons ici à la définition du kitsch donnée par Dino Franco Felluga : "The reduction of aesthetic objects or ideas into easily marketable forms." Voir Dino Felluga, *Introduction to Postmodernism* <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/terms/kitsch.html> Consulté le 2/12/12. Pour une discussion intéressante de l'évolution du kitsch, voir Whitney Rugg, "Kitsch." <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/kitsch.htm> Consulté le 2/12/12.

Au début du plan, la caméra se concentre sur la porte des toilettes derrière laquelle sont accrochés un ensemble d'objets intimes et religieux⁸³². A droite du cadre se trouve une chemise sale de couleur bleue (couleur de la Vierge) et, un peu plus bas, un tuyau en caoutchouc dont l'usage paraît plutôt intime. Une reproduction de la cène de Léonard da Vinci, surmontée d'une petite lampe, jouxte une clé en porcelaine en forme de croix, un autre tableau du Seigneur et deux plaques en bois où sont gravées des prières. Pris individuellement, ces objets sont plutôt ridicules ; pris ensemble, ils deviennent franchement inquiétants, surtout l'objet principal, un Jésus électrique clignotant qui se trouve au plein centre d'un triptyque grotesque, les deux mains tendues vers les protagonistes. Sur la table à gauche de la porte sont posés, non pas le pain et le vin mais les ustensiles pathétiques d'une vie solitaire. A droite, les toilettes, lunette remontée, semblent prêtes à servir de bénitier ou, plus probablement, de fonts baptismaux. Le faux cowboy et le faux playboy, agenouillés au centre du cadre tels des portraits de fidèles, accentuent le renversement du sacré et du profane.



Midnight Cowboy (00:32:33)

Le son d'un cantique, qui s'enclenche au moment où O'Daniel branche son Jésus électrique, continue jusqu'à la fin de la séquence et, avec le dialogue, sert de

⁸³² Si Herlihy fait référence aux toilettes dans son texte ("I've prayed in the toilet!", p. 103), la mise en scène de l'autel dans les toilettes est une invention de Schlesinger.

lien entre les plans suivants qui ont lieu dans la chambre de O'Daniel et ceux du *flashback* montrant le baptême traumatisant du jeune Joe Buck devant une foule de fidèles. La violence de ce dernier fait jaillir le côté sombre du christianisme évangélique aux Etats-Unis⁸³³. Le montage très rapide des plans, l'alternance entre très gros plans et plans rapprochés, et surtout la saturation de la bande son servent à brouiller toute possibilité de cohérence. Perdu, le spectateur ressent une inquiétude croissante face à cette superposition d'images religieuses et violentes.

Cette série de plans renforce non seulement les liens visuels et auditifs entre la religion et les pères patriarcaux, elle renforce aussi les liens entre religion, patriarcat, et violence. La coupure entre les différents plans est brutale, le cadrage aussi. Les deux calvaires de Joe, celui du passé et celui du présent, s'entremêlent de manière de plus en plus effrayante, créant chez le spectateur un sentiment de malaise né de ce mélange grotesque.

La séquence alterne aussi entre l'horrible et le comique. Par exemple, la première réaction de Joe face aux toilettes sacrées de O'Daniel est de crier "Shiiiiit!" Ce seul mot contient tout le désespoir d'une quête bâclée : Joe se rend finalement compte qu'il se trouve non pas en la présence d'une figure paternelle qui l'aidera à "naître à nouveau" comme gigolo, mais en la présence d'un père prédicateur (et prédateur) comme ceux de son enfance. A genoux, les yeux fermés, O'Daniel émet un rugissement qui semble être une réponse au cri de "shiiiiit" de Joe Buck : d'une voix exaltée il crie "Aaaah!" puis, en *off*, "That's the ticket, boy! Just open your heart and let it flow like the river!"⁸³⁴. Ainsi, O'Daniel devient une sorte de double grotesque du jeune cowboy : lui aussi fait partie de cette "génération de chercheurs" qui n'arrivent pas à trouver l'épanouissement spirituel (ou, dans le cas de Joe Buck, charnel) tant recherché⁸³⁵.

⁸³³ Contrairement aux catholiques et aux protestants traditionnels (épiscopaliens, luthériens, méthodistes, presbytériens, etc.) les branches évangéliques de la religion chrétienne ont pour habitude de baptiser leurs adeptes à l'adolescence ou à l'âge adulte. De plus, contrairement aux églises plus traditionnelles (qui utilisent une très petite quantité d'eau), les évangéliques baptisent par immersion totale, soit dans une rivière, soit dans un font baptismal immense prévu à cet effet. Flannery O'Connor met en évidence la violence de ce rite dans sa nouvelle "The River".

⁸³⁴ Pour le scénario du film, voir http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/m/midnight-cowboy-transcript.html Consulté le 9/12/12.

⁸³⁵ A un autre moment comique, vers la fin de la séquence, le poids de la religion chrétienne barre littéralement le passage de Joe adulte : un bâton auquel une bannière religieuse est accrochée tombe à travers le seuil de la porte, barrant le passage de Joe, vu de dos au centre du cadre. Ainsi, il



Midnight Cowboy, (00:32:34)



Midnight Cowboy, (00:32:35)

Une atmosphère menaçante s'instaure dans cette scène, renforcée par le mélange de sons superposés qui deviennent de plus en plus incompréhensibles. . Le cadre est rempli par une rivière immense, symbole de vie et du renouveau mais aussi source d'asphyxie et de destruction. S'ensuit un gros plan non pas du prédicateur baptiseur mais du visage rond et luisant de O'Daniel. Ce dernier se trouve à l'extrême droite du champ, coupé en partie par le cadre. La caméra effectue un zoom avant rapide, se concentrant de plus en plus sur le corps clignotant du Sauveur en plastique et renforçant le lien entre les trois figures paternelles et la panique de Joe. En *off* on peut entendre la voix de O'Daniel qui remplace les prières du baptiseur ("Don't be frightened, son!").

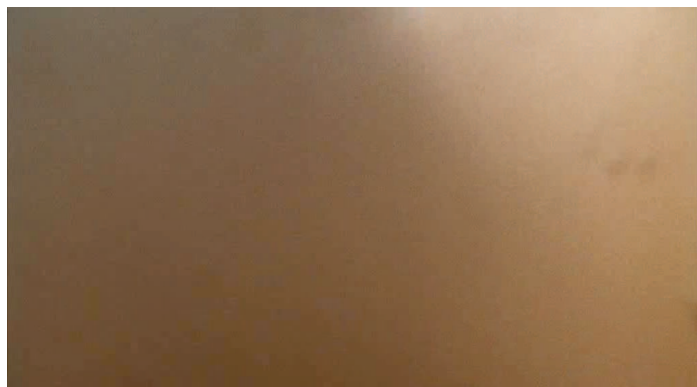
est piégé par cette bannière qui porte l'inscription "God is Love". Dans un tel contexte l'image est doublement grotesque. Joe se trouve encore une fois bloqué par la force des convictions religieuses.



Midnight Cowboy, (00:32:44)



Midnight Cowboy, (00:32:50)



Midnight Cowboy, (00:32:51)



Midnight Cowboy, (00:32:52)

Dans cette séquence, les eaux troubles et brunâtres du baptême et la rougeur palpitante du cœur du Jésus électrique se superposent, créant un lien grotesque entre deux réalités physiques, une vision contradictoire d'évacuation et de blocage où la religion sert d'exutoire et de barrière. En ajoutant au texte adapté les scènes en *flashback* et les objets religieux de la salle de bains, Schlesinger crée un monde masculin grotesque où la quête de Jésus mène vers les toilettes et où les cris de louange et de "shiiit" se mélangent. Le spectateur y retrouve toute l'ambivalence religieuse d'une période où la méfiance envers les institutions traditionnelles et le désir de croire en un pouvoir supérieur allaient de pair. Une décennie plus tard, John Huston va employer des techniques analogues afin d'examiner l'effet de ce passé mortifère sur la masculinité américaine dans son adaptation filmique de *Wise Blood*.

2. "Some preacher's left his mark on you"⁸³⁶ : masculinité et quête(s) religieuse(s) dans *Wise Blood*

Comme le précise Patrick Brion, à bien des égards, l'adaptation par Huston en 1979 du roman de Flannery O'Connor semble ne pas être en phase avec son temps, une période marquée par l'hégémonie des *blockbusters* à Hollywood⁸³⁷. Pourtant, comme nous l'avons remarqué dans notre deuxième partie, à une époque où la méfiance envers les institutions traditionnelles et la résurgence des quêtes spirituelles diverses se côtoyaient, il n'est pas surprenant que la mise en question de la religion chrétienne dans *Wise Blood* intéresse le cinéaste, connu pour ses explorations cinématographiques de la masculinité et de l'échec⁸³⁸.

Dans *Wise Blood* la religion chrétienne fondamentaliste exerce une pression patriarcale mortifère sur le protagoniste (Hazel Motes). Déformée par un passé religieux traumatisant, sa quête — celle d'une vie sans le Christ — est vouée à l'échec. Nous allons nous pencher sur une série de plans en *flashback* qui mettent en scène l'influence de ce passé patriarcal. Ensuite, nous allons nous tourner vers

⁸³⁶ Remarque d'Asa Hawks lors de sa rencontre avec Hazel Motes.

⁸³⁷ Voir la préface du DVD *Le Malin*, Editions Carlotta, 2009.

⁸³⁸ Voir à ce propos Gaylin Studlar et David Desser, Eds., *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*. Washington : Smithsonian, 1993.

la séquence du meurtre du faux prophète, Solace Layfield, et de la transformation en gorille d'Enoch Emory ou s'entremêlent les tropes grotesques du renversement et du double. Dans cette séquence, le montage en parallèle de deux fils narratifs contribue à créer une atmosphère de malaise.

a. "Jesus will have you in the end" : religion, patriarcat et malaise masculin

Contrairement aux *flashbacks* dans *Midnight Cowboy*, entièrement inventés par Schlesinger, dans *Wise Blood* la série de *flashbacks* du grand-père prédicateur est basée sur un passage du texte d'O'Connor⁸³⁹. Si Huston s'inspire directement de ce passage pour le monologue du prédicateur, il altère de façon significative les circonstances dans lesquelles le spectateur est mis en contact avec le personnage. Le passage du texte cité se place au premier chapitre du roman, lors du voyage en train vers Taulkinham. Dans la version filmique, les *flashbacks* du grand-père prédicateur ont lieu à des moments clés dans la diégèse. Cette contextualisation tisse un lien entre différents aspects de la quête de Hazel et son passé religieux traumatisant, mettant l'accent sur le patriarcat, la performance masculine et la punition.

Lors du premier *flashback* (06:12-06:26), Hazel se trouve au cimetière où son grand-père est enterré. Sur la pierre tombale apparaît l'inscription suivante :

⁸³⁹ "His grandfather had been a circuit preacher, a waspish old man who had ridden over three counties with Jesus hidden in his head like a stinger. [. . .] His grandfather had traveled three counties in a Ford automobile. Every fourth Saturday he had driven into Eastrod as if he were just in time to save them all from Hell, and he was shouting before he had the car door open. People gathered around his Ford because he seemed to dare them to. He would climb up onto the top of it and shout down at them. They were like stones! he would shout. But Jesus had died to redeem them! Jesus was so soul-hungry that He had died, one death for all, but He would have died every soul's death for one! Did they understand that? Did they understand that for each stone soul, He would have died ten million deaths, had His arms and legs stretched out on the cross and nailed ten million times for one of them? (The old man would point to his grandson, Haze. He had a particular disrespect for him because his own face was repeated almost exactly on the child's and seemed to mock him.) Did they know that even for that boy there, for that mean sinful unthinking boy standing there with his dirty hands clenching and unclenching at his sides, Jesus would die ten million deaths before He would let him lose his soul? He would chase him over the waters of sin! Did they doubt that Jesus could walk over the waters of sin? That boy was redeemed and Jesus wasn't going to leave him ever. Jesus would never let him forget he was redeemed. What did the sinner think there was to be gained? Jesus would have him in the end!" O'Connor, p. 9,11.

"Jerushah Ashfield Motes, 1924-1974. Gone to become an angle [sic]"⁸⁴⁰. Si l'inscription erronée de la pierre tombale peut prêter à sourire ou même à : réfléchir sur la commercialisation de la foi (devenue un "angle", c'est-à-dire une



Wise Blood, (06:12)

stratégie d'accroche vis-à-vis des consommateurs), et même si certains détails semblent être incongrus (comme la relative jeunesse du grand-père indiquée sur la pierre tombale par rapport à la figure vue en *flashback*, considérablement plus âgée), il serait difficile de décrire cette séquence comme une scène grotesque. Pourtant, elle met en place certains éléments qui se révéleront être grotesques lors des *flashbacks* ultérieurs.

La théâtralité de la scène est mise en avant : un fondu enchaîné révèle un groupe de personnes dans une sorte de tente à rayures. Tout est fait afin de souligner qu'il s'agit ici d'une *performance*. Le spectateur se trouve projeté parmi d'autres membres du public, qui sont filmés de dos. Le cadrage de la scène met le prédicateur fermement au centre du champ, le point focal de tous les regards. De

⁸⁴⁰ Le choix de ce prénom par Huston n'est pas le fruit du hasard. Le prénom Jerushah, qui n'apparaît pas dans le roman d'O'Connor, vient d'un mot hébreu qui veut dire "prendre possession de". Dans la Bible, Jerushah était la mère du roi Jotham, qui, malgré une carrière militaire très honorable, ne parvint pas à convaincre son peuple de partager sa foi. Voir 2 Kings 15:33, 2 Chronicles 27:1.



***Wise Blood* (06:15)**

plus, il prêche en marchant sur une estrade, sans pupitre ni autel. Les deux personnages assis, Hazel et une femme non-identifiée, semblent n'avoir d'autre rôle que de mettre en valeur les paroles de la star. La tente dans laquelle ils se trouvent rappelle celles du cirque, créant ainsi un lien entre les fêtes foraines et l'exubérance teintée de souffre du discours du prédicateur⁸⁴¹. Ainsi, le grand-père joue le rôle du père patriarcal, rôle qui continue en dehors du *flashback* : lorsque la caméra montre Hazel à nouveau, la voix du grand-père continue en *off* l'espace de quelques secondes, soulignant l'importance de son influence au présent sur son petit-fils. Le fait que ce *flashback* ait lieu au moment dans la diégèse où Hazel se trouve dans un cimetière n'est pas sans importance : la religion et la mort sont ainsi inextricablement liées, mais d'une manière perturbante, car il ne s'agit pas ici d'une vision chrétienne classique de vie après la mort mais plutôt de l'intrusion chez les vivants d'une influence mortifère. Le deuxième *flashback* se déroule en deux temps sous forme d'un rêve. Après un fondu au noir, on peut observer une scène étrange : dans une salle baignée d'une lumière rouge, un groupe d'hommes, filmés de dos, passent en file indienne devant un cercueil élevé sur un piédestal en bois. En *off* une voix annonce qu'il s'agit d'un spectacle scandaleux (*so sin-sational*

⁸⁴¹ On peut y voir également une référence intertextuelle à la scène de "revival" dans *Night of the Hunter* (Laughton, 1955), autre exemple d'un prédicateur ayant une influence malveillante. Nous avons évoqué ce film dans notre première partie.



Wise Blood (24:37)



Wise Blood (24:42)



Wise Blood, (24:44)

*it'll cost you twenty-five cents to see it")*⁸⁴². Le spectateur se rend compte qu'il s'agit d'une *flashback* plutôt que d'un rêve lorsque la caméra révèle un petit garçon qui se faufile dans la pièce : c'est le petit garçon vu précédemment sur l'estrade, Hazel Motes lui-même. La caméra en extrême plongée montre le contenu du cercueil : une femme fardée et à moitié nue. Autour d'elle tout est noir : seule la rougeur de la doublure satinée du cercueil peut s'apercevoir. La femme sourit et commence à se tortiller, faisant scintiller les paillettes qui lui couvrent les seins. Dans une série de brefs plans en champ-contrechamp, on voit la tête et la poitrine de la femme, puis le bas de son corps. Ces deux plans sont séparés par deux gros plans du visage perplexe du petit garçon. En *off* on peut entendre les gloussements de la femme dans le cercueil et l'annonceur qui continue à interpeller les passants.



Wise Blood (24:46)

Cette scène étrange peut être qualifiée de grotesque de par les effets de renversement qui s'y créent. L'amour et la mort, la fascination et la répulsion se côtoient dans un espace mi- onirique, mi- cauchemardesque. Le dernier plan est particulièrement troublant : le bas du corps, coupé du reste de la femme, paraît particulièrement menaçant aux yeux d'un petit garçon. Le triangle noir de la petite culotte pailletée est coupé par les bretelles d'une porte-jarretelle enrubanné de

⁸⁴² Alors que cette scène reprend quasiment à l'identique un extrait du roman d'O'Connor, il est toutefois possible d'y voir une référence intertextuelle à la fin de *Freaks* (1932) de Tod Browning. Dans le film de Browning aussi, l'annonceur d'une fête foraine invite les spectateurs à observer une créature qui se trouve dans une sorte de boîte en forme de cercueil.

rouge. Placés sur les cuisses, les longs ongles rouges ressemblent à des griffes ensanglantées. Entendu en *off*, le rire de la femme semble rendre l'image encore plus menaçante. De plus, comme le rire de la femme-cadavre dans *The Shining*, ce rire humilie son destinataire, en l'occurrence le petit garçon qui cherche à participer aux rituels masculins des hommes adultes.

Après un bref plan d'ensemble où on peut voir Hazel et Leora endormis, le *flashback* reprend, comme si le rêve de Hazel poursuivait son chemin étrange. En extrême plongée on voit des mains qui remplissent une chaussure de cailloux. Un pied nu se met dans la chaussure et des mains serrent les lacets avant de faire un nœud. C'est à ce moment que la voix du prédicateur s'entend à nouveau en *off*, menaçant ses ouailles de la damnation éternelle dans un lac de feu. A l'écran, les pieds dans les chaussures remplies de cailloux commencent à avancer péniblement. Une coupe sèche montre en semi-gros plan le visage du petit garçon,



Wise Blood (25:07)

grimaçant de douleur tandis que la caméra effectue un travelling arrière. Un dernier plan d'ensemble montre le petit garçon de dos. Il continue péniblement son chemin vers le fond du cadre sous une lumière crépusculaire, pendant que le prédicateur, en voix *off*, continue de parler de l'enfer.



Wise Blood (25:38)



Wise Blood (25:41)

Comment interpréter cet acte de meurtrissure volontaire ? Le montage de Huston crée un lien entre la visite du petit garçon à la tente interdite, les paroles pleines de souffre de son grand-père et la punition qu'il s'inflige. De plus, le chemin douloureux et obscur emprunté par le petit garçon préfigure celui de Hazel aveugle. Après s'être aveuglé à la chaux il recommence à arpenter les rues dans des chaussures remplies de cailloux : sa quête pour se libérer des fers de sa foi est un échec total.

Une différence importante entre l'adaptation et le texte adapté s'opère ici : alors que la scène de la femme à la fête foraine, ainsi que la punition que Hazel s'inflige, sont bel et bien inspirés d'un passage du roman⁸⁴³, dans le texte d'O'Connor le jeune Hazel Motes doit faire face au regard de sa *mère* : son grand-père y est totalement absent. Ainsi, dans le film de Huston, l'utilisation en *off* de la voix du grand-père au moment où le petit garçon se punit introduit dans la scène une autorité clairement patriarcale. La mortification de la chair et le pouvoir patriarcal sont ainsi inextricablement liés.

Le dernier *flashback* intervient lorsque la voiture de Hazel se trouve au point mort au milieu de la route, incapable d'avancer. De rage le jeune homme se heurte à répétitions contre le volant, dans un mouvement qui rappelle celui des singes dans leur cage. La voiture au point mort, il regarde vers la gauche et voit un message évangélique gravée sur une pierre au bord de la route⁸⁴⁴. En *off* on peut entendre à nouveau la voix de son grand-père, signalant le début du *flashback*.



Wise Blood (30:08)

⁸⁴³ Voir O'Connor, p. 34-36.

⁸⁴⁴ Sur la pierre on peut lire le message suivant : "Woe to the blasphemers and whoremongers. Will HELL swallow you up? Jesus saves." *Wise Blood* 00:29:57.

Un plan rapproché en extrême contreplongée montre le grand-père au centre du cadre devant les larges rayures de la tente. De profil, il paraît terrifiant.



Wise Blood (30:11)

Se tournant vers la caméra, il montre du doigt le côté gauche du cadre et fixe le centre des yeux, criant "Even for that boy there, He would die ten million times. He will chase him over the waters of sin!". Au moment où le mot "chase" est prononcé,



Wise Blood (30:17)

la caméra montre en semi-gros plan le jeune Hazel assis, les yeux levés vers le haut du cadre. La voix du prédicateur continue en *off* : "You doubt that Jesus walks over



Wise Blood (30:19)

the waters of sin? This boy has been chastened and he will be redeemed! Jesus will never leave him, ever! Jesus will have *you* in the end!" Pendant ce temps, la caméra effectue un lent mouvement panoramique vertical le long du corps du petit garçon, révélant une tache bleue sur l'entrejambe de son jean. La caméra continue sa descente et s'arrête sous la chaise du jeune Hazel, révélant une petite flaque d'urine sous la chaise : de peur, il a fait pipi sous lui. Si le plan reste parfaitement lisible, le contraste entre la posture rigide du petit garçon et cette flaque irréprouvable qui dévoile son état émotionnel relève du grotesque, mettant en scène le renversement du haut et du bas, ainsi que la perméabilité du corps bakhtinien. De plus, la figure du Jésus sauveur est devenue une présence d'une ténacité féroce et implacable qui va à l'encontre du message de repos et de paix qui lui est généralement associé⁸⁴⁵.

Dans cette série de *flashbacks*, Huston montre à quel point la puissance spécifiquement *patriarcale* de la religion fondamentaliste devient une force mortifère dans la vie de Hazel. Non seulement il est terrifié, il est humilié en public

⁸⁴⁵ Cette vision terrifiante d'un Jésus *Juggernaut* cadre assez bien avec la description d'O'Connor : "[H]e saw Jesus move from tree to tree in the back of his mind, a wild ragged figure motioning him to turn around and come off into the dark where he was not sure of his footing, where he might be walking on the water and not know it and then suddenly know it and drown". Voir O'Connor, p. 11.

de manière on ne peut plus démasculinisante, réduit à l'état d'un nourrisson. Vues sous cet angle, ses tentatives publiques de se défaire de ce lourd héritage religieux sont bien sûr vouées à l'échec.

b. Quête, échec et double grotesque (1:12:57-1:20:02)

Incapable de fuir son héritage religieux mortifère évoqué précédemment, Hazel échoue dans sa quête de devenir un "*self-made man*", de mener une vie sans Christ. Dans la séquence que nous nous proposons d'étudier ici, Motes s'attaque à un faux prophète qui s'avère être son double de plusieurs points de vue. En même temps, le jeune Enoch Emory cherche à atteindre une certaine popularité en volant puis en enfilant le déguisement d'une star du cinéma, Gonga le gorille.

Plusieurs aspects de la façon dont Huston adapte le texte d'O'Connor sont à souligner. Dans le texte adapté, ces deux récits se suivent sans être entremêlés. Par le montage en parallèle de ces deux fils narratifs, Huston approfondit les liens à la fois ironiques et grotesques non seulement entre Hazel et sa victime/son double mais aussi entre Hazel et Enoch. Par exemple, par le biais du montage il crée un parallèle entre le trajet de la camionnette de Gonga et la poursuite en voiture du faux prophète. La juxtaposition des deux séquences (et des deux échecs) crée un renversement grotesque du haut et du bas, du spirituel et de l'animal.



Wise Blood (1:11:49)

Lorsque Hazel rencontre son double pour la première fois, le spectateur est frappé non seulement par la similarité physique entre les deux hommes, mais aussi

par la mise en scène des deux prophètes. Filmé en contreplongée devant un



Wise Blood (1:12:48)

panneau marqué "Jesus Cares", Hazel paraît puissant, convaincu de ses propos, et ce malgré la présence de Jésus qui rôde littéralement derrière lui à travers le panneau. Son double le faux prophète, au contraire, paraît tout petit, filmé de plus loin et sans effet d'angle. Le panneau derrière lui ("Pepsi Cola Bottling"), également plus petit, signale la nature commerciale de sa mission. La différence d'intensité au niveau du cadrage reflète celle des deux hommes : pour Hazel, renier Jésus est une question de vie ou de mort alors que pour le faux prophète, Solace Layfield, il s'agit tout simplement d'un moyen de gagner quelques dollars.

Dans la scène qui suit cette rencontre, le spectateur assiste au premier volet de la quête d'Enoch Emory : l'entrée par effraction dans la camionnette de Gonga. Enoch se cache derrière une camionnette sur laquelle on peut apercevoir le dessin d'un gorille sur le côté. En haut du cadre à droite, sur un panneau de cinéma on peut lire les mots "Gonga, the Jungle Monster". Les couleurs et le style des lettres utilisées rappellent ceux des séries B et des bandes dessinées des années cinquante. Comme nous l'avons noté dans notre deuxième partie, ce brouillage temporel fait partie des choix de production de Huston. Il est clair que dans les années soixante-dix, même aux coins les plus reculés du Sud profond, utiliser des acteurs déguisés en monstres de cinéma pour attirer les foules ne faisait plus

partie des stratégies publicitaires de l'époque. Ainsi la quête d'Enoch pour se transformer en star de cinéma est déjà dépassée, produit d'une ère révolue.



Wise Blood (1:12:58)

Sous fond sonore ludique (banjo, tuba, grosse caisse), la caméra suit longuement la camionnette sur sa route. A l'arrêt de celle-ci, un plan rapproché montre un homme déguisé en gorille qui sort de la camionnette et qui court le long de la rue, vers le fond du champ. Le spectateur comprend qu'il s'agit d'Enoch par sa façon de courir, déjà observé lors du vol du "nouveau Jésus". La mélodie désinvolte qui accompagne la transformation d'Enoch d'homme en animal va à l'encontre du ton sérieux du texte d'O'Connor, soulignant l'aspect ridicule et même futile de cette transformation dans la version de Huston.

Comme le fait remarquer Pamela Demory⁸⁴⁶, Huston humanise le personnage d'Enoch Emory et le rend plus sympathique aux yeux des spectateurs. Dans le texte d'O'Connor, au moment où Enoch devient Gonga il enterre ses anciens vêtements et le pronom utilisé pour le décrire passe de "he" à "it". Ainsi

⁸⁴⁶ Voir à ce propos Pamela Demory. "Faithfulness vs. Faith: John Huston's Version of Flannery O'Connor's *Wise Blood*." *The Journal of Southern Religion*, 1998-99. Aug. 8, 2004. <http://jsr.fsu.edu/wblood.htm> Consulté le 5/1/2010.

transformée d'homme en animal, la créature disparaît dans la nuit. Dans la version de Huston, par contre, à aucun moment le spectateur ne peut oublier qu'il s'agit d'Enoch déguisé en gorille. A chaque fois que celui-ci s'approche d'un groupe de passants, il s'adresse à eux verbalement, les incitant à lui serrer la main. Quand ses avances sont rejetées, la douleur et la déception de Gonga/Enoch s'entend dans sa voix ("I don't wanna hurt ya! I only wanted to shake hands! I only wanted to shake hands...")⁸⁴⁷.

Huston choisit donc de représenter de manière comique cette transformation grotesque d'un homme en animal. Une telle "sécularisation" du mystère grotesque o'connorien reflète bien la mise à distance des religions établies si présente dans les années soixante-dix. En même temps, en rendant sympathique le personnage d'Enoch, Huston invite le spectateur à partager en quelque sorte la quête de communion (spirituelle ou autre) du jeune homme, ainsi que son échec.

Comme nous l'avons noté précédemment, cette scène est suivie par celle de la poursuite en voiture du faux prophète. La durée de celle-ci souligne l'importance de la quête : Hazel ne lâche pas sa proie malgré la distance qu'il doit parcourir. Huston renforce cette impression en juxtaposant des gros plans de Hazel au volant, les yeux fixés sur sa proie, et des plans de celle-ci, une silhouette aperçue de loin au volant de la voiture devant Hazel. La mise en cadre de la poursuite sert également à renforcer l'américanité de la scène : les deux voitures traversent la ville, passant devant des symboles de la vie américaine comme la station-service Goodyear avant de bifurquer vers une route plus boisée — version moderne de la *wilderness*. Entrecoupée avec ses images se trouve une brève scène de rencontre entre Enoch (en gorille) et quelques clochards qui, de peur, refuse ses tentatives de rapprochement.

Si, dans sa façon de filmer la rencontre entre Hazel et Solace, Huston se sert pratiquement *verbatim* du dialogue d'O'Connor, les effets du passage du texte à l'écran sont particulièrement frappants ici. Filmé en gros plan, le visage de Hazel est déformé par l'intensité de ses émotions, créant un effet aussi menaçant que comique. Lors de la confrontation entre les deux hommes, leur ressemblance physique saute aux yeux en même temps que la proximité des corps dans le cadre

⁸⁴⁷ *Wise Blood*, 1:19:29-1:19:31

rend presque tangible l'intimité de cette confrontation. Lorsque Hazel questionne le faux prophète sur ses motivations ("How come you stand up on that car and say



Wise Blood (1:17:16)

you don't believe in what you do believe in?") les deux hommes sont au centre du cadre, tellement près l'un de l'autre qu'ils créent un sentiment de claustrophobie bien qu'ils se trouvent à l'extérieur. Le corps émacié dans un costume trop grand pour lui, Solace pourrait être une marionnette, dirigé par Hazel comme il avait été dirigé par Shoates. L'effet de double est tellement fort ici que l'on pourrait croire que Hazel se questionne lui-même. La teneur de ses propos renforce cet impression : effectivement, Hazel pourrait se demander pourquoi il affirme ne pas croire en Jésus, alors qu'il n'arrive pas à s'empêcher d'y croire, comme ses actions vont le prouver.

L'effet grotesque de la scène est accru au moment du meurtre de Solace. La caméra est placée à nouveau dans la voiture de Hazel, et le spectateur observe depuis ce point de vue la fuite à la fois horrible et comique du faux prophète. Vu en plan américain et illuminé par les feux de la voiture, ce dernier tente de se débarrasser de ses vêtements en courant, avant de se coucher par terre dans un mouvement désespéré.



Wise Blood (1:18:16)



Wise Blood (1:18:17)



Wise Blood (1:18:17)



***Wise Blood* (1:18:19)**

Sans recourir à des effets sanglants, cette séquence concrétise à la fois la violence et la futilité de la quête de Hazel : tuer son double ne l'aide pas à tuer sa foi. A la fin de la séquence, Solace gît par terre, un filet de sang sortant de sa bouche. Perché sur sa poitrine comme une sorte de gargouille⁸⁴⁸, Hazel se penche sur sa victime. C'est à ce moment qu'il se rend compte que sa mission a été un échec : le mourant se confesse à Hazel, le transformant en prêtre malgré lui. Tuer son double ne lui permet pas d'échapper à l'influence mortifère de son passé chrétien.



***Wise Blood* (1:18:35)**

⁸⁴⁸ Cette image de gargouille revient à plusieurs reprises dans notre étude.

Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault explique que c'est dans le langage du fou que l'on peut trouver la vérité sur l'homme : "il montre jusqu'où ont pu pousser les passions, la vie de société, tout ce qui l'écarte d'une nature primitive qui ne connaît pas la folie. Celle-ci est toujours liée à une civilisation et à son malaise"⁸⁴⁹. Dans les séquences analysées dans ce chapitre, Kubrick et Forman utilisent le grotesque afin d'explorer une folie inextricablement liée aux normes masculines américaines de plus en plus instables à cette période de changement social. Ainsi, par le biais du grotesque, la folie masculine telle qu'elle est représentée dans ces séquences peut révéler un malaise masculin profond lié à l'effondrement de l'hégémonie masculine blanche et hétérosexuelle dans les années soixante-dix.

La profondeur de ce malaise masculin peut également être lié au choc entre un héritage religieux patriarcal particulièrement mortifère et un désir de transformation spirituelle, cette quête engagée par ce que Schulman et Roof ont appelé une "*generation of seekers*"⁸⁵⁰. Dans les séquences analysées ici, le désir de se défaire d'un passé religieux démasculinisant et le désir de se transformer spirituellement mènent tout les deux vers un échec.

Il est intéressant de noter qu'à une décennie d'écart, deux réalisateurs aussi différents que le jeune britannique John Schlesinger et le cinéaste américain John Huston utilisent la technique du *flashback* afin de traiter le thème de l'héritage traumatisant du puritanisme américain.

Comme le fait remarquer Greil Marcus, cité en exergue de ce chapitre, l'ambivalence qui caractérise les séquences "religieuses" analysées ici fait partie d'une identité américaine perpétuellement mise en question par rapport à ses mythes fondateurs, eux-mêmes basés sur une vision de l'humanité on ne peut plus contrastée. A une période où les institutions traditionnelles ne peuvent plus séparer la civilisation de la *wilderness* et où la notion d'un contrat sacré, un

⁸⁴⁹ Foucault (1972) p. 538.

⁸⁵⁰ Voir Schulman, p. 99, Roof, p. 243-245.

covenant entre le peuple américain et ceux qui les dirigent est mise à rude épreuve, les séquences analysées dans ce chapitre témoignent d'un sentiment de malaise particulièrement profond, doublé d'un désir de quête qui lie de façon intime religion et folie : poussés à l'extrême, les codes masculins les plus irrationnels sont suivis comme s'il s'agissait de l'Evangile ; certaines pratiques religieuses, fortement ancrées dans la tradition américaine, paraissent non seulement dépassés mais insensées. Dans un tel contexte, le retour de la vague conservatrice et masculiniste qui marquera les années quatre-vingt aux Etats-Unis n'est guère surprenante.

CONCLUSION GÉNÉRALE

O say can you see by the dawn's early light
What so proudly we hailed at the twilight's last gleaming?
Whose broad stripes and bright stars through the perilous fight
O'er the ramparts we watched, were so gallantly streaming?
And the rockets' red glare, the bombs bursting in air,
Gave proof through the night that our flag was still there;
O say does that star-spangled banner yet wave
O'er the land of the free and the home of the brave?

— Francis Scott Key, *The Star-Spangled Banner*⁸⁵¹

Francis Scott Key, auteur du poème qui deviendra l'hymne national américain, tira son inspiration de la bataille de Fort McHenry (1814), où des troupes britanniques, ayant déjà mis à feu la ville de Washington, cherchèrent à briser le moral des forces américaines en prenant d'assaut le port de Baltimore. Dans le contexte d'une étude du malaise masculin, ce poème éclaire un élément caractéristique de l'identité américaine : la peur de perdre. Nous soutenons que cette peur est particulièrement masculine ; dans le cadre de l'attaque contre Fort McHenry, il s'agit de la peur d'être envahi, pénétré par les forces ennemies, ridiculisé devant ses pairs. Ces peurs reflètent parfaitement ce que Kimmel a identifié comme les racines du malaise masculin américain⁸⁵².

Notons également que dans son poème Key met l'accent sur un aspect hautement symbolique, l'intégrité physique du drapeau : Key s'inquiète avant tout

⁸⁵¹ Écrit par Francis Scott Key en 1814. Mélodie de John Stafford Smith, 1780. Adopté comme hymne national officiel en 1931. A propos du drapeau lui-même et du contexte du poème, voir le site du Smithsonian, http://www.si.edu/Encyclopedia_SI/nmah/starflag.htm. Consulté le 18/05/2013.

⁸⁵² Voir Kimmel (2004), p.103-104, cité dans notre deuxième partie.

de savoir si le drapeau, symbole physique de la jeune nation, est demeuré intact. Cette préoccupation n'est guère surprenante dans la mesure où, comme le fait remarquer Greil Marcus, l'identité américaine n'est que symbole, construction en perpétuel devenir⁸⁵³. Notre étude aura tenté de mettre en évidence les liens entre cette vulnérabilité à la fois masculine et nationale — cette peur de perdre — et l'esthétique du grotesque, présents dans la littérature et le cinéma américains depuis leurs débuts et singulièrement dans les adaptations cinématographiques des années soixante-dix.

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, un sentiment d'anxiété et d'ambivalence anime les premiers écrivains et réalisateurs américains, désireux de s'affranchir des modèles du Vieux Continent mais conscients de leur insignifiance devant la grandeur d'une *wilderness* à la fois fascinante et horrifique. Comme le fait remarquer Balkun, l'usage du grotesque leur permet d'aborder des sentiments liés à un contexte culturel précis : "[T]he grotesque has proved an enduring tool for examining social and cultural concerns, for exploring the anxieties of a given period, and for doing so with humor, even if it is of the dark variety"⁸⁵⁴. Effectivement, à travers un tour d'horizon récapitulatif de la littérature et du cinéma américains, nous avons pu remarquer qu'il se trouve au cœur de ces deux volets de la culture américaine une riche tradition grotesque, tradition que nous avons tenté de lier à l'expression d'un malaise spécifiquement masculin. Si, entre les écrits d'un William Bradstreet et les œuvres cinématographiques d'un Francis Ford Coppola, le contexte socioculturel américain a bien changé, certains thèmes, liés au malaise masculin, traversent les siècles et les médias.

Parmi ces thèmes figure notamment la peur de l'échec sous toutes ses formes. Parfois, comme pour les habitants de Winesburg incapables de sortir de leur isolement, ou pour le docteur Bennell, qui ne parvient pas à sauver l'humanité dans *Invasion of the Body Snatchers*, cette peur s'avère justifiée. Kimmel note que l'homme américain est hanté par la possibilité de ne pas être à la hauteur des attentes de ses pairs, et nous avons vu que cette peur a pu mener à des

⁸⁵³ Voir Marcus, p. 10, cité en exergue de notre premier chapitre.

⁸⁵⁴ Balkun, p. 825.

comportements à risque dans le cas du tournage de *Deliverance* et d'*Apocalypse Now*. La peur de l'échec, le désir de réussir sur le plan critique et commercial anime également Stanley Kubrick lorsqu'il décide d'adapter *The Shining*, sa seule adaptation d'un *best-seller*, en se concentrant sur un Jack Torrance obsédé par son incapacité d'être à la hauteur des attentes de ses pairs (vivants et morts). Dans le cadre d'une hégémonie masculine basée sur des normes à la fois impossibles à respecter et inextricablement liées à l'imaginaire américain, cette peur (inavouée) de l'échec fait partie intégrante de l'expression d'une masculinité américaine de plus en plus troublée, au sens butlérien du terme.

La représentation du corps grotesque, *locus* bakhtinien par excellence, s'adresse tout particulièrement à cette source de malaise. S'il s'agit en partie de la peur de ne pas contrôler son propre corps, de faillir à la maîtrise hégémonique de soi, nous avons vu que la peur de la contamination et de la pénétration du corps masculin est toute aussi forte. La notion de souillure abjecte qui l'accompagne met également en question les normes masculines du "corps propre" kristévéen, ce corps fermé, en net contraste avec le corps bakhtinien, ouvert et vulnérable.

Héritier d'un passé puritain fondé sur le rejet des forces maléfiques et animales, qu'elles viennent de la *wilderness* ou bien de l'intérieur de lui-même, contaminé par celles-ci, l'homme américain est hanté par le spectre de la non-maîtrise de soi ; le poids mortifère de ce lourd héritage patriarcal et puritain pèse fortement sur la construction de son identité. Ainsi, à la peur du jugement par des pairs s'ajoute celle du jugement du Père, donnant naissance à des figures paternelles grotesques et mortifères. Perry Miller note qu'un certain malaise, lié au sentiment d'échec, au sentiment d'avoir failli à ses responsabilités (et à son Père divin), s'empare de la société américaine dans les années (16)70 :

And here in the 1660s' and 1670s', all the jeremiads [. . .] are castigations of the people for having defaulted precisely on these articles [of their bond with God]. They recite the long list of afflictions an angry God had rained upon them, surely enough to prove how abysmally they had deserted the covenant: crop failures, epidemics, grasshoppers, caterpillars, torrid summers, arctic winters, Indian wars, hurricanes, shipwrecks, accidents, and (most grievous of all) unsatisfactory children. [. . .] Since so much of the literature after 1660 — in fact, just about all of it — dwells on this theme of declension and apostasy, would not the story of New England seem to be simply that of the failure of a

mission? Winthrop's dread was realized: posterity had not found their salvation amid pure ordinances but had, despite the ordinances, yielded to the seductions of the good land⁸⁵⁵.

La réponse (divine) à l'échec masculin semble particulièrement marquée par le grotesque dans la mesure où le monde familial et stable de la Cité sur la colline devient *locus horribilis*, grouillant de sauterelles, d'Indiens et d'enfants insatisfaisants, qui franchissent sans mal toutes les frontières du *settlement*.

Flannery O'Connor souligne également le lien entre le poids de la religion et le grotesque : "[O]ur present grotesque characters, comic though they may be, are at least not primarily so. They seem to be carrying an invisible burden; their fanaticism is a reproach, not merely an eccentricity"⁸⁵⁶. En plus du fanatisme grotesque de Hazel Motes, nous avons vu les effets de cet "*invisible burden*" dans l'aliénation déroutante de Father Hooper ("The Minister's Black Veil") et dans l'isolement alarmant du prédicateur/proxénète O'Daniel dans *Midnight Cowboy*. Comme nous l'avons mentionné dans notre troisième partie, que des réalisateurs aussi différents que le Britannique John Schlesinger et l'Américain John Huston se servent du *flashback* afin d'évoquer le passé religieux de leurs personnages, créant ainsi une atmosphère mortifère et grotesque, souligne à quel point la mémoire collective est marquée par l'influence de ce passé puritain et patriarcal. Aussi différents soient-ils, Joe Buck et Hazel Motes sont tous les deux héritiers d'une mission qui, selon Miller, est vouée à l'échec depuis l'origine.

Si cet échec vient en partie du fait que l'homme semble incapable d'ériger une barrière durable entre le *settlement* et la *wilderness*, dans cette étude nous avons vu également que le trope de la frontière joue un rôle central dans la construction de l'identité masculine américaine, qu'il s'agisse de la conquête des terres sauvages à l'époque coloniale ou d'une fuite kimmélienne vers une frontière de plus en plus imaginaire. Dans les années soixante-dix, face à l'effondrement des normes sociales traditionnelles, la notion de frontière (entre le salon familial et la salle de spectacle, entre des sphères genrées, entre la norme et la marge) est remise en question. Si le film d'horreur est particulièrement marqué par cette

⁸⁵⁵ Miller (1956), p. 6, 7.

⁸⁵⁶ O'Connor, p. 149.

remise en question, certains cinéastes de la période vont se servir de l'esthétique du grotesque de manière transgénérique.

Dans cette première partie nous avons vu à quel point le grotesque et le malaise masculin s'articulent autour d'une tradition littéraire et cinématographique, culminant en une résurgence du grotesque dans les années soixante-dix, période à laquelle le sentiment d'avoir échoué, d'avoir failli en sa mission (la même au fond que celle des pères puritains : de servir d'*exemplum* de civilisation au monde entier)⁸⁵⁷ marque l'esprit de l'*homo americanus*. Vietnam, Tuskegee, Watergate, Téhéran : de tous les côtés l'étendard symbolique d'une Amérique mythique subit des attaques aussi violentes que celle de Fort McHenry. La production et la réception cinématographiques de l'époque en seront profondément affectées.

De nombreux spécialistes s'accordent à dire que le terme de "grotesque" s'applique à la fois au processus créatif, à l'œuvre elle-même et à sa réception⁸⁵⁸. Dans notre deuxième partie, nous avons pu observer le bien-fondé de ce propos. Effectivement, en plus des bouleversements sociaux et politiques qui traversent les années soixante-dix, des changements radicaux dans la manière de faire et de distribuer des films affectent la production cinématographique à tous les niveaux, créant une atmosphère instable propice à la production et à la réception des éléments grotesques dans de nombreux films.

Comme le fait remarquer Geoffrey Harpham, l'expérience du grotesque, marquée par l'indétermination, conduit à une remise en question de notre façon de voir le monde :

When we use the word "grotesque," we record, among other things, the sense that though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied. Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rhymical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all. They stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived,

⁸⁵⁷ Voir Miller, p. 12.

⁸⁵⁸ Voir Kayser, p. 180, Harpham (1982), p. 7, 14, Bakhtine (1970), p. 61-62.

calling into question the adequacy of our ways of organizing the world, of dividing the continuum of experience into knowable particles⁸⁵⁹.

Le grotesque, donc, nous force à examiner nos valeurs, nos codes, nos normes. Il n'est pas surprenant qu'à cette période précise de l'histoire américaine, l'esthétique du grotesque connaisse une résurgence, au cinéma comme ailleurs⁸⁶⁰.

Fruit d'une série de crises, donc (crise politique et spirituelle, crise industrielle, crise financière), souvent par le biais du grotesque, le cinéma des années soixante-dix cherche avant tout à porter un nouveau regard sur tous les aspects de la société américaine. Il est intéressant de noter que ce regard se tourne de manière particulièrement violente vers la question (et la mise en question) de la masculinité américaine⁸⁶¹.

Travaillant dans des genres divers, les réalisateurs du Nouvel Hollywood mettent en évidence la fragilité d'un certain nombre de mythes américains profondément genrés : la frontière s'avère être non pas un champ de valeur où un homme peut se prouver, mais un *locus* de vulnérabilité démasculinisant, qu'il s'agisse de la *wilderness* dans *Deliverance* et *Apocalypse Now* ou de la jungle urbaine dans *Midnight Cowboy*. Le cowboy et le soldat mythiques n'existent plus : Willard et Joe Buck remplacent John Wayne et ... John Wayne.

Dans le contexte d'une société en manque de repères, le choix que font certains cinéastes d'adapter un texte plutôt que de choisir un scénario original peut donc être lié à un désir de réinterpréter les normes du passé. Se référant à Bakhtine, Robert Stam souligne cet aspect de l'adaptation filmique : "Every age, Bakhtin suggested, reaccentuates in its own way the works of the past"⁸⁶². Dans la présente étude, si les textes adaptés viennent de périodes différentes, chaque ouvrage choisi se concentre sur les codes masculins qui gouvernent son époque,

⁸⁵⁹ Harpham (1982), p. 3.

⁸⁶⁰ Dans la présente étude nous n'abordons pas la résurgence du grotesque dans les (autres) arts visuels tels la sculpture, la peinture et surtout la photographie, mais cette résurgence existe. Voir à ce propos A. D. Coleman, *The Grotesque in Photography*, Michigan : Summit Books, 1977. Rappelons également qu'une rétrospective de l'un des plus célèbres photographes du grotesque de tous les temps, Diane Arbus, a ouvert ses portes au MoMA le 7 novembre, 1972.

⁸⁶¹ Nous avons déjà fait allusion à d'autres films que ceux de notre corpus qui traitent de la violence, tels que *Straw Dogs* (Peckinpah, 1971), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), *The Deer Hunter* (Cimino, 1978), et *Dog Day Afternoon* (Lumet, 1975).

⁸⁶² Stam (2005), p. 28.

codes qui, nous avons pu le constater, n'ont guère changé depuis les pères puritains.

Cette contradiction entre des codes masculins immuables et une société en pleine mutation se retrouve également dans la réception filmique des textes adaptés dans les années soixante-dix. En effet, certains spectateurs sont pris entre deux désirs contradictoires. D'une part, las des mensonges de ses institutions, le public américain réclame une authenticité absolue à l'écran, rejetant en bloc les féeries hollywoodiennes d'une ère révolue⁸⁶³. D'autre part, quand il s'agit d'un réalisme qui va à l'encontre des codes masculins traditionnels, le public américain ne se reconnaît plus (ou ne veut plus se reconnaître) et un certain malaise s'instaure. Dans le cas des stars comme Dustin Hoffman, Burt Reynolds ou Jack Nicholson, leur *persona* surdétermine leurs personnages, créant soit un décalage déroutant pour le spectateur, soit une intensification du rôle qui frôle la parodie.

Ces réactions spectatorielles sont marquées d'une certaine hystérie masculine qui se révèle également à travers un *backlash* antiféministe croissant. Nous avons vu en particulier comment ce *backlash* s'articule avec l'effritement de la mythologie masculine américaine : si les spectateurs se tortillent d'horreur lors de la scène d'électrochoc dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et applaudissent au moment où McMurphy se jette sur Nurse Ratched, ils sont toutefois soulagés de voir le Big Chief étouffer la coquille vide qu'est devenu un McMurphy lobotomisé, effaçant ainsi toute preuve physique de l'échec masculin et laissant libre cours au mythe. Dans *The Shining*, il est vrai que la très agaçante Wendy arrive à fuir le châtiment patriarcal de Jack — mais par le biais du fantastique c'est lui qui a le dernier mot (ou plutôt la dernière image). Kubrick termine son film non pas par la figure d'un Jack vaincu, mort de froid dans le labyrinthe, mais par la photo d'un Jack qui maîtrise parfaitement son environnement, élégamment habillé au centre d'un groupe de convives. Dans *The Shining* comme dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, les personnages masculins ne survivent pas forcément, mais la mythologie masculine américaine, elle, reste (presque) intacte, préparant la voie aux films hypermasculins des années 1980.

⁸⁶³ Citons à ce propos quelques grands "flops" de la fin de l'ère des studios : *Cleopatra* (Mankiewicz, 1963), *Doctor Dolittle* (Fleischer, 1967), et *Star!* (Wise, 1970).

Dans la dernière partie de notre étude, l'analyse détaillée de certaines séquences nous a permis d'explorer les imbrications multiples entre le malaise masculin et des thématiques souvent liés au grotesque. Par exemple, l'articulation de la fuite masculine kimmélienne et la fête homosociale carnavalesque dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* met en lumière la nature transgressive (et éphémère) de la tendresse homosociale. Comme le souligne Philip Thomson, "[T]he essential paradox of the grotesque [is] that it is both liberating and tension-producing at the same time"⁸⁶⁴. Si la fête carnavalesque sert d'exutoire aux tensions créées par l'emprise d'une autorité matriarcale et par des normes masculines intenable, nous avons vu que toute transgression définitive de ces normes hégémoniques reste impossible malgré l'instabilité de celles-ci. De manière semblable, nous avons pu voir comment l'obsession masculine de la maîtrise du corps s'exprime à travers différents aspects du corps grotesque. Ces corps difformes reflètent dans certains cas la déformation du rêve américain dans les années soixante-dix, soulevant à nouveau la question de l'imbrication de la masculinité et de l'identité américaine.

Dans la période qui nous intéresse ici, sexualité et violence sont également liées entre elles comme au malaise masculin. Dans les séquences analysées, les normes qui gouvernent la sexualité sont bouleversées : de tous les côtés, l'intégrité physique de l'homme est assaillie par des femmes voraces ou en pleine décomposition, femmes qui, de plus, portent un regard moqueur et démasculinisant sur les protagonistes désemparés. Sexualité et violence se mêlent encore davantage dans des scènes qui sortent de la norme hégémonique et hétérosexuelle, par exemple la scène d'électrochoc dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* et le viol masculin dans *Deliverance*. A la peur de l'échec s'ajoute celle de la pénétration, du déchirement de l'intégrité corporelle, pilier de la masculinité mythique. Le fait que les protagonistes se réfugient dans un mutisme absolu après ces expériences qui mêlent sexualité et violence en dit long sur le malaise qu'elles engendrent. La vulnérabilité est vécue comme un élément féminisant et isolant.

Les normes sexuelles ne sont pas les seules à être renversées de manière violente. Comme nous avons pu le constater dans *Apocalypse Now*, violence et

⁸⁶⁴ Thomson, p. 61.

absurde sont également mêlés de manière grotesque dans le film de guerre. Caricature d'une masculinité codée poussée à l'extrême, Kilgore dirige un jeu grotesque dont il est le seul à connaître les règles. De par sa nature arbitraire, la violence absurde qui se manifeste au Vietnam, telle que Coppola la représente, reflète l'instabilité non seulement des codes masculins mais aussi celle d'une identité américaine ébranlée par un conflit aussi déroutant que démasculinisant.

Comme nous avons pu le voir dans le troisième chapitre de cette partie, la période des années soixante-dix est marquée par une série d'événements qui mêlent la quête de sens et une sorte de folie à la fois individuelle et collective. Les suicides de Jonestown et les massacres sanglants perpétrés par la "famille" de Charles Manson en témoignent. Dans certaines séquences des films de notre corpus, nous avons tenté d'explorer la façon dont le clivage entre des normes hégémoniques figées et une réalité changeante contribue à l'articulation entre quête (religieuse ou autre) et folie. Cette quête — qui peut être qualifiée de "grotesque" dans la mesure où elle mêle haut et bas, familier et étrange et où, à la fois risible et horrifique, elle demeure irrésolue — se solde non seulement par un échec, mais révèle l'un des aspects les plus troublants de cette articulation entre malaise masculin et grotesque : le vide.

Si la quête sous toutes ses formes est la pierre angulaire de l'identité masculine américaine⁸⁶⁵, dans les années soixante-dix le chemin qu'emprunte cette quête mène inévitablement vers un vide déstabilisant, ce que Bakhtine, à propos du masque grotesque appelle un "vide épouvantable"⁸⁶⁶. Mais l'horreur inspirée par ce vide ne se limite pas au masque : à notre sens, elle s'applique également à un vide herméneutique créé, paradoxalement, par un trop-plein de signes, de chemins interprétatifs dépourvus de sens cohérent. Ce "vide luxuriant" se retrouve à l'écran. Chacun des protagonistes étudiés se retrouve sur ce terrain grotesque, ayant échoué dans sa quête, à la fois symbole et victime du manque de

⁸⁶⁵ Tous les aspects de la mythologie masculine américaine peuvent être considérés en termes de quête : la conquête de la frontière, la maîtrise de soi et de son environnement : même la solitude du cowboy peut s'apparenter au stoïcisme du chevalier.

⁸⁶⁶ Bakhtine (1970), p. 49.

repères qui caractérise les années soixante-dix. Nous appuyant sur Maurice Lévy, nous appellerons ceci un vide grotesque⁸⁶⁷.

Lévy, nous le rappelons, situe la distinction entre gothique et grotesque d'abord au niveau de la visée : le gothique nous mène vers les sommets ou nous plonge dans les abîmes, tandis que le grotesque semble se perdre en chemin, investissant ce qu'il appelle "le terrain vague de l'aléatoire"⁸⁶⁸. Gaïd Girard, nous l'avons noté, évoque de manière semblable l'usage que fait Kubrick de la figure du labyrinthe :

Les labyrinthes représentés [. . .] se doublent donc d'un espace filmique labyrinthe où le regard du spectateur est sans cesse égaré et contraint de restituer ses points de fuite. [. . .]. La pulsion fictionnelle mythique du spectateur, qui veut qu'un labyrinthe recèle toujours un Minotaure en son centre, est elle aussi manipulée [. . .]. *The Shining* gauchit le mythe du labyrinthe et déplace la question de son sens défendu et caché vers celle du brouillage du sens par surdétermination et abondance des signes⁸⁶⁹.

Deux éléments nous intéressent ici. D'abord, dans un registre esthétique précis lié à l'analyse filmique, Girard nous indique la nature du manque de repères que nous avons traité sous l'angle de la civilisation : il ne s'agit pas d'une absence de repères mais d'une démultiplication de ceux-ci qui les vide de tout sens. Deuxièmement, Girard parle des horizons d'attente du spectateur, qu'elle appelle "la pulsion fictionnelle mythique". Notons la force de ces termes : il ne s'agit pas ici d'une simple prédisposition pour un certain schéma narratif mais d'une pulsion qui, bafouée, crée chez le spectateur un sentiment de malaise⁸⁷⁰. Cette réception du labyrinthe génératrice de malaise — sans centre, ni Minotaure — de la part d'un public en manque de repères nous rappelle l'un des principes de la théorie jaussienne : "La fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de *représenter* le réel, mais aussi de le *créer*"⁸⁷¹. Dans la mesure où, comme le souligne Bakhtine, le grotesque comprend à la fois un processus, un produit et la réception de celui-ci,

⁸⁶⁷ Ce vide est grotesque justement parce qu'il échappe à l'appréhension du lecteur/spectateur. Il ne s'agit pas ici d'une absence, d'un *vacuum*, mais plutôt d'un trop-plein ambigu et anxiogène qui ne satisfait pas le désir de sens du lecteur/spectateur.

⁸⁶⁸ Lévy, p. 163. Cité en chapitre 1, chapitre 6.

⁸⁶⁹ Girard, p. 188-189.

⁸⁷⁰ Ce sentiment est d'autant plus fort dans le cas de *The Shining* puisqu'il s'agit d'une adaptation filmique d'un *bestseller* populaire et très connu.

⁸⁷¹ Jauss, p. 33.

cette étude aura tenté d'explorer l'imbrication et l'effet de ces trois éléments du grotesque sur un aspect particulier de la civilisation américaine (le malaise masculin) dans un contexte précis (les années soixante-dix).

Il n'est guère surprenant que cette étude hybride nous mène à considérer d'autres pistes de réflexion à la fois dans le domaine de l'esthétique, des études du genre (*gender*) et des études culturelles. Très brièvement évoqué dans la présente étude, la notion du grotesque comme force révélatrice nous interpelle. A ce propos, Rémi Astruc parle de la capacité du grotesque "d'irriguer ... plus énergiquement le cerveau"⁸⁷² ; Harpham, lui, voit dans le grotesque un monde caché ("suggestions of the underground, of burial, and of secrecy")⁸⁷³, et Lévy ne dit pas autre chose lorsqu'il pose la question suivante :

Le Grotesque ne serait-il donc que l'image d'un désarroi et d'une impuissance ? Que la démonstration d'une défaite ? La *mise en monstres* du passé ? Ou peut-on déceler sous les figures de l'écriture des ombres qu'elle ne montre pas, réelles pourtant et qui ouvrent dans le texte de secrètes profondeurs⁸⁷⁴ ?

Ce sont ces "secrètes profondeurs", dans le domaine du cinéma américain, que l'on pourrait explorer et expliciter davantage.

De récentes études des genres se sont également concentrées sur une notion apparentée au secret : l'invisible. Dans son ouvrage *Le grand théâtre du genre*, Anne Emmanuelle Berger se pose la question de l'invisibilité générique⁸⁷⁵. Il serait intéressant d'étudier cette question sous l'angle de la masculinité hétérosexuelle blanche. Kimmel a noté que, dans la mesure où l'homme blanc hétérosexuel était traditionnellement considéré comme hégémonique, le point de vue exprimé dans les arts et dans les livres d'histoire était le sien⁸⁷⁶. Autrement dit, puisqu'elle était partout, cette identité (blanche, masculine, hétérosexuelle) était également invisible. A l'aune des changements sociopolitiques récents, il pourrait

⁸⁷² Astruc, p. 6.

⁸⁷³ Harpham, p. 27.

⁸⁷⁴ Lévy, p. 163.

⁸⁷⁵ Voir Anne Emmanuelle Berger, *Le grand théâtre du genre*. Paris : Belin, 2013, p. 117-150.

⁸⁷⁶ Kimmel (2006), p. 1-3.

être pertinent d'étudier la disparition de cette invisibilité hégémonique au XXI^{ème} siècle, et voir comment elle influe sur l'identité masculine américaine.

Enfin, dans le domaine des études culturelles, nous avons pu nous pencher sur les liens entre paysage sociopolitique, production et réception filmique pendant la période charnière de l'histoire américaine, que sont les années soixante-dix. Il nous semble que cette période paradoxale de l'histoire du pays a encore des révélations à livrer par rapport à d'autres aspects de la culture américaine (la musique, par exemple). Ayant exploré quelques éléments de la quête et de son échec liés à cette "*generation of seekers*", d'autres éléments traitant de l'impact de différents courants religieux de l'époque et de leurs effets sur l'identité américaine restent à creuser. Dans ce domaine aussi, le prisme du grotesque pourrait s'avérer très utile. George Carlin, comédien des années soixante-dix connu pour son activisme a fait la remarque suivante : "When you're born you get a ticket to the freak show. When you're born in America, you get a front row seat". Nous y sommes.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

I. CORPUS

1. OUVRAGES

- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness* (1902). New York : Airmont Publishing, 1966.
- Dickey, James. *Deliverance*. New York : Dell Publishing, 1970.
- Herlihy, James. *Midnight Cowboy*. New York : Dell Publishing, 1965.
- Kesey, Ken. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. New York : Signet, 1962.
- King, Stephen. *The Shining*. New York : Signet, 1977.
- O'Connor, Flannery. *Wise Blood* (1952). *Collected Works*. New York : The Library of America, 1988.

2. FILMS

- Boorman, John. *Deliverance*. Elmer Enterprises/Warner Bros., 1972.
- Coppola, Francis Ford. *Apocalypse Now*. Zoetrope Studios/United Artists, 1979.
- Forman, Milos. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Fantasy Films/United Artists, 1975.
- Huston, John. *Wise Blood*. Anthea/Ithaca/New Line Cinema, 1979.
- Kubrick, Stanley. *The Shining*. Warner Bros., 1980.
- Schlesinger, John. *Midnight Cowboy*. Jerome Hellman Productions/United Artists, 1969.

II. AUTRES

1. OUVRAGES ET ARTICLES

- Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. (1919) New York : Bantam Books, 1995.
- Bradford, William. *Of Plymouth Plantation. Early American Writings*. Carla Mulford, Angela Vietto and Amy E. Winans, Éds. New York : Oxford UP, 2002.
- Campbell, Jimmy, Connelly, Reginald et Woods, Harry M. "Midnight, the Stars and You" (1934). Chantée par Al Bowlly, accompagné par le Ray Noble Orchestra. Voir <http://www.imdb.com/title/tt0081505/soundtrack>. Consulté le 8/2/2013.

- Carson, Rachel. *Silent Spring*. New York : Houghton Mifflin, 1962.
- Edwards, Jonathan. "Sinners in the Hand of an Angry God." dans *Jonathan Edwards [1739], Sermons and Discourses, 1739-1742* (WJE Online Vol. 22), Ed. Harry S. Stout, p.413. <http://edwards.yale.edu/archive?path=aHR0cDovL2Vkd2FyZHMueWFsZS5lZHUvY2dpLWJpb9uZXdwGlsby9nZXRvYmplY3QucGw/Yy4yMT00Ny53amVv> Consulté le 01/10/2010.
- Faulkner, William. "A Rose For Emily." *Heath Anthology of American Literature*, Vol.2. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994, p. 1548-1549.
- *The Sound and the Fury*. New York : Cape and Smith, 1929.
- Hawthorne, Nathaniel. "Young Goodman Brown."(1835). Dans *Nathaniel Hawthorne's Tales*. New York : Norton, 1987.
- Irving, Washington. *The Legend of Sleepy Hollow*. Dans *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 1. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994.
- Mather, Cotton. *The Wonders of the Invisible World* (1693). Dans *Heath Anthology of American Literature*, Vol.1. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994.
- "Wonderful Passages which have Occurred, First in the Protections and then in the Afflictions of New England."(1694). Cité dans Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1920.
- Melville, Herman. *Moby Dick* (1851). New York : Penguin Classics, 2001.
- *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*. Dans *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 1. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994, p. 2445-2470.
- Williams, John. *The Redeemed Captive Returning to Zion. A Faithful History of Remarkable Occurrences in the Captivity and Deliverance of Mr. John Williams, Minister of the Gospel* (1774). Dans *Heath Anthology of American Literature*, Vol.1. Lexington, (MA) : D.C. Heath and Company, 1994.

2. FILMS

- Arnold, Jack. *The Incredible Shrinking Man*. Adaptation de *The Shrinking Man*, Richard Matheson, 1956. Universal International Pictures/Universal Pictures, 1957.
- Browning, Tod. *Dracula*. Adaptation de *Dracula*, Bram Stoker, 1897, et de Hamilton Deane et John Jalderston (pièce), 1927. Universal Pictures Corporation, 1931.
- *Freaks*. Adaptation de "Spurs", Tod Robbins, 1923. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.
- Chaplin, Charles. *City Lights*. Charles Chaplin Productions/United Artists, 1931.
- *Modern Times*. Charles Chaplin Productions/United Artists, 1936.
- Gordon, Bert I. *The Amazing Colossal Man*. Malibu Productions/American International Pictures, 1957.

- Griffith, David Wark. *The Birth of a Nation*. Adaptation de *The Klansman*, Thomas F. Dixon, Jr., 1905. David W. Griffith Corp. /Epoch Producing Corporation, 1915.
- Hitchcock, Alfred. *Psycho*. Adaptation de *Psycho*, Robert Bloch, 1959. Shamley Productions/Paramount Pictures, 1960.
- Huston, John. *The Treasure of the Sierra Madre*. Adaptation de *The Treasure of the Sierra Madre*, B. Travern, 1927. Warner Bros., 1948.
- Laughton, Charles. *The Night of the Hunter*. Adaptation de *The Night of the Hunter*, Davis Grubb, 1953. Paul Gregory Productions/United Artists, 1955.
- Siegel, Don. *Invasion of the Body Snatchers*. Adaptation de *The Body Snatchers*, Jack Finney, 1954. Walter Wanger Productions/Allied Artists Pictures, 1956.
- von Stroheim, Erich. *Greed*. Adaptation de *McTeague*, Frank Norris, 1899. Metro-Goldwyn Pictures Corporation, 1924.
- Whale, James. *Frankenstein*. Adaptation de *Frankenstein*, Mary Shelley, 1818, et de Peggy Webling et John Balderston (pièce), 1927. Universal Pictures, 1931.

SOURCES SECONDAIRES

I. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES GÉNÉRAUX

- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist, Ed Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1981.
- *Esthétique de la création verbale*. Trad. Alfreda Aucouturier. Paris : Gallimard, 1984.
- Bergson, Henri. *Le rire : essais sur la signification du comique*. *Revue de Paris*, Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. (1757) Oxford : Oxford University Press, 1990.
- Charcot, J.M. *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière* (1882). Paris : L'Harmattan, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Image-Mouvement*. Paris : Editions de Minuit, 1983.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Editions du Seuil, 1980.
- Lawrence, D.H. *Studies in Classic American Literature*. New York : Thomas Seltzer, 1923.

- Morson, Gary Saul et Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Poetics*. Stanford : Stanford University Press, 1990.
- O'Connor, Flannery. *Mystery and Manners*. Sally and Robert Fitzgerald, Éds., New York : Farrar Strauss and Giroux, 1961.
- "The Catholic Novelist in the South." Dans Flannery O'Connor, *Collected Works*. Washington D.C. : The Library Of America, 1988.
- Ramberg, Bjørn et Gjesdal, Kristin. "Hermeneutics." Dans Edward N. Zalta, Éds., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2009 Edition). <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/hermeneutics/>> Consulté le 20/06/2011.

II. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE GROTESQUE, LE GOTHIQUE, L'HORREUR ET LE FANTASTIQUE

1. OUVRAGES ET ARTICLES, LITTÉRATURE, CULTURE ET ARTS VISUELS (HORS CINÉMA)

- Adams, Rachel. *Sideshow USA: Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago : University of Chicago Press, 2001.
- Astruc, Rémi. "Spectacles grotesques." *Humoresques* N° 31, Printemps 2010, p. 6-7.
- Agosto, Marie-Christine. "Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville, *Bartleby the Scrivener* et *The Bell Tower*." *Les Cahiers du CEIMA*, 2 : "ville et crime" (juin 2003).
- Amfreville, Marc. *Charles Brockden Brown : la part du doute*. Paris : Belin, 2000.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.
- *Rabelais and His World*, Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington : Indiana University Press, 1984.
- Balkun, Mary McAleer. "The American Grotesque", *Literature Compass* 6/4 (2009), p. 824-841.
- Chambost, Christophe. "Le monstrueux dans les Civil War Tales d'Ambrose Bierce." *Annales du monde anglophone: écritures nord-américaines : variations sur le thème de l'étrangeté*. 1er semestre 2000, n° 11.
- Deleuze, Gilles. "Bartleby, ou la formule." *Critique et Clinique*. Paris : Editions du Minuit, 1993.
- DiRenzo, Anthony. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Carbondale (IL) : Southern Illinois University Press, 1995.
- Fantastique et grotesque: les cahiers du CERLI*. Nantes : Textes, Langages Imaginaires, 1994.
- Fiedler, Leslie. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. New York : Simon and Schuster, 1978.

- Grosz, Elizabeth. "Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit." *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York : New York University Press, 1996.
- Grunenberg, Christoph, Éd. *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. Cambridge (MA) : The MIT Press, 1997.
- Guillaud, Lauric. *Frontières Barbares: l'espace imaginaire américain de C.B. Brown à Jim Morrison*. Paris : e-dite, 2000.
- *La Terreur et le Sacré : la nuit gothique américaine*. Paris : Michel Houdiard, 2003.
- Haar, Maria. *The Phenomenon of the Grotesque in Modern Southern Fiction: Some Aspects of its Form and Function*. Stockholm : Almqvist and Wiksell International, 1983.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton : Princeton University Press, 1982.
- "The Grotesque: First Principles." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 34, N°4 (Summer, 1976).
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Trad. Ulrich Weisstein. New York : McGraw-Hill Book Company, 1963.
- Lévy, Maurice. "Gothique, Grotesque : préface à l'ébauche d'une réflexion sur une possible relation," *Regards européens sur le monde anglo-américain : hommage à Maurice-Paul Gautier*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992.
- McCullers, Carson. *The Mortgaged Heart*. Boston : Houghton-Mifflin Company, 1971.
- Mellier, Denis et Luc Ruiz, Éd. *Le Rire fantastique: grotesque, pastiches, parodies. Otrante: Art et Littérature fantastiques*. 15. Paris : Editions Kiné, 2004.
- Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia (MO) : University of Missouri Press, 1996.
- Menegaldo, Gilles. "Grotesque mode d'emploi : d'Ambrose Bierce à Graham Swift". *Cahiers du CERLI nouvelle série* N° 3 (Automne) 1993.
- Miles, Margaret. "Carnal Abominations: the Female Body as Grotesque." *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. James Luther Adams et Wilson Yates, Éd. Grand Rapids : William B. Eerdmans Mills, Alice, Éd., *Seriously Weird: Papers on the Grotesque*. New York : Peter Lang, 1999.
- Mogen, David, Scott Sanders et Joanne Karpinski, Éd. *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Cranbury, NJ : Associated University Presses, 1993.
- Oates, Joyce Carol. "Reflections on the Grotesque." *Haunted: Tales of the Grotesque*. Ontario : The Ontario Review, 1994.

- O'Connor, Flannery. "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction." Dans Flannery O'Connor, *Collected Works*. Washington D.C. : The Library Of America, 1988.
- Paquet-Deyris, Anne-Marie et Menegaldo, Gilles. *Dracula*. Paris : Atlande, 2006.
- Paul, William. *Laughing Screaming*. New York : Columbia University Press, 1994.
- Ponnau, Gwenhaël. "Présentation". *Les Cahiers du Cerli : Fantastique et grotesque* N°3 (Automne 1993).
- Punday, David. "Narrative Performance in the Contemporary Monster Story." *The Modern Language Review*. 97 /4 (Oct.), 2002.
- Punter, David et Glennis Byron, Éd. *The Gothic*. London : Blackwell Publishing, 2004.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York : Routledge, 1995.
- Sage, Victor et Allan Lloyd Smith, Éd. *Modern Gothic: A Reader*. Manchester : Manchester University Press, 1996.
- Schlieffer, Ronald. "Rural Gothic: The Sublime Rhetoric of Flannery O'Connor." *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Rutherford : Associated University Presses, 1993.
- Sullivan, Jack (Éd.): *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. New York : Viking, 1986.
- Terramorsi, Bernard. *Le mauvais rêve américain : les origines du fantastique et le fantastique des origines aux Etats-Unis*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Thompson, Rosemary Garland, Éd. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York : New York University Press, 1996.
- Uruburu, Paula. *The Gruesome Doorway: an Analysis of the American Grotesque*. New York : Peter Lang, 1987.
- Veeder, William. "The Nurture of the Gothic; or how can a text be both popular and subversive?" *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*. Glennis Byron et David Punter, Éd. New York : St. Martin's Press, 1999.
- Voller, Jack G. "Charles Brockden Brown." *The Literary Gothic*. 9 Mar. 2003. 6 Mar. 2004. <http://www.litgothic.com/Authors/cbbrown.html>. Consulté le 31/10/2010.
- Yaeger, Patricia. *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing, 1930-1990*. Chicago : University of Chicago Press, 2000.

2. OUVRAGES ET ARTICLES, CINÉMA

- Badley, Linda. *Film, Horror and the Body Fantastic*. Westport (CT) : Greenwood Press, 1995.

- Bell-Mettereau, Rebecca. "Searching for Blobby Fissures: Slime, Sexuality, and the Grotesque." Dans Murray Pomerance, Éd., *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. New York : SUNY Press, 2004.
- Dufour, Eric. *Le Cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : PUF, 2006.
- Duvall, Daniel S. "Inner Demons, Flawed Protagonists & Haunted Houses in *The Haunting* & *The Shining*," *Creative Screenwriting*, July/August 6 (4), 1999.
- Foster, Gwendolyn Audrey. "Monstrosity and the Bad-White-Body Film." *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. Murray Pomerance, Ed. New York : SUNY Press, 2004.
- Girard, Gaïd. "Au-dessus du labyrinthe : à propos d'un extrait de *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick." *La Licorne* 36 (1996), p. 181-192.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham : Duke University Press, 1995.
- Kolbenschlag, M.C. "The Female Grotesque: Gargoyles in the Cathedrals of Knowledge." *Journal of Popular Film* 6:4, 1978.
- Lachaud, Maxime. "Le Sud de tous les dangers : retour au primitif et dégénérescence dans le 'cinéma de redneck' américain." Dans Tuhkunen, Taïna et Marie Liénard, Éd.s. *Le Sud au cinéma : de 'Birth of a Nation' à Cold Mountain*. Paris : Les Editions de l'Ecole Polytechnique, 2009.
- Menegaldo, Gilles. Éd., *Gothic N.E.W.S., Vol. 2 : Studies in Classic and Contemporary Gothic Cinema*. Paris : Houdiard, 2011.
- *Frankenstein*. Ed. Gilles Menegaldo. Paris: Editions Autrement, 1998
- Mullen, Elizabeth. "'What We Have Here is a Failure to Communicate': Boorman's *Deliverance* and the Gothic-Grotesque". Dans Gilles Menegaldo, Éd., *Gothic N.E.W.S., Vol. 2 : Studies in Classic and Contemporary Gothic Cinema*. Paris : Houdiard, 2011.
- Pomerance, Murray, Éd. *Bad: Infamy, Darkness, Evil and Slime on Screen*. New York : SUNY Press, 2004.
- Zinoman, Jason. *Shock Value: How a Few Eccentric Outsidere Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*. New York : Penguin Press, 2001.
- Nolan, Amy. "Seeing is Digesting: Labyrinths of Historical Ruin in Stanley Kubrick's *The Shining*." *Cultural Critique*, Vol. 77 (Winter 2011), p. 180-204.

III. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE GENRE (*GENDER*)

1. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

- Attwood, G. et R. Moskin, Éd.s., *The Decline of the American Male*. New York : Random House, 1958.
- Berger, Anne Emmanuelle. *Le grand théâtre du genre*. Paris : Belin, 2013.

- Bird, Sharon R. "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity." *Gender and Society* Vol. 10, N° 2 (2 April 1996), p. 120-132.
- Bradley, Patricia. *Mass Media and the Shaping of American Feminism, 1963-1975*. Jackson : University Press of Mississippi, 2004.
- Brandt, Stefan. "American Culture X: Identity, Homosexuality, and the Search for a New American Hero." Dans Frank Lay et Russell West; Éd. *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Atlanta : Rodopi, 2000.
- Buhle, Mari Jo. *Feminism and its Discontents: A Century of Struggle with Psychoanalysis*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 2000.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.
- Catano, James V. *Ragged Dicks: Masculinity, Steel, and the Rhetoric of the Self-Made Man*. Carbondale (IN) : Southern Illinois University Press, 2001.
- David, Deborah S. et Brannon, Robert. *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*. New York: Random House, 1976.
- Faludi, Susan. *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. New York : Harper Collins, 1999.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique* (2nd Ed.). New York : Epilogue, 1973.
- Guilbert, Georges-Claude. *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La Dictature du genre*. Paris : Editions Autrement, 2004.
- Kimmel, Michael S. *Manhood in America: A Cultural History*. New York : Oxford University Press, 2006.
- "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity". *Theorizing Masculinities*. New York : Sage Publications, 1994.
- *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. New York : Sage Publications, 1987.
- Kimmel, Michael et Aronsen, Amy. *Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia, Volume 1 (A-J)*. Santa Barbara : ABC-CLIO, 2003.
- Lipman-Bluman, Jean. "Toward a homosocial theory of sex roles: an explanation of the sex segregation of social institutions. *Signs: A Journal of Women and Culture and Society* 1, 1976, p. 15-31.
- Morey-Gaines, Ann-Janine. "Of Menace and Men: the Sexual Tensions of the American Frontier Metaphor." *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. 64:2 (Summer) 1981, p. 132-149.
- Robinson, Sally. *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. New York : Columbia University Press, 2000.
- Salih, Sara. *Judith Butler*. New York : Routledge, 2002.

- Savran, David. *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton : Princeton University Press, 1998.
- Scarce, Michael. *Male on Male Rape: the Hidden Toll of Stigma and Shame*. Cambridge : Perseus Books, 1997.

2. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE GENRE (GENDER) DANS LA LITTÉRATURE

- Fisher, Jerilyn et Ellen S. Silber, Éd.s. *Women in Literature: Reading Through the Lens of Gender*. Westport : Greenwood Press, 2003.
- Gilbert, Sandra et Gubar, Susan. "Infection in the Sentence." *Feminism: An Anthology of Literary Theory*. Robyn R. Warhol et Diane Price, Éd.s. New Brunswick : Rutgers University Press, 1991.
- *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven : Yale University Press, 1979.
- Hague, Theodora-Ann. "Gendered Irony in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Cithara: Essays in the Judaeo-Christian Tradition*. 33:1. November 1993. p. 27-34.
- Horner, Avril et Angela Keane, Éd.s. *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*. Manchester : Manchester University Press, 2000.
- Jones, Anne Goodwyn et Susan V. Donaldson, Éd.s. *Haunted Bodies: Gender and Southern Texts*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1997.
- Vitkus, Daniel J. "Madness and Misogyny in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *ALIF: Journal of Comparative Poetics*. N°14, 1994, p. 64-90.

3. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE GENRE (GENDER) AU CINÉMA

- Clover, Carol. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press, 1993.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London : Routledge, 1993.
- Farmer, Angela. "The Worst Fate: Male Rape as Masculinity Epideixis in James Dickey's *Deliverance* and the American Prison Narrative." *ATENEA*, Vol. XXVII, N°1, junio, 2008.
- Jeffords, Susan. *The Remasculinisation of America: Gender and the Vietnam War*. Bloomington : Indiana University Press, 1989.
- *Hardbodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1993.
- Kac-Vergne, Marianne. *La reconstruction de la masculinité hégémonique dans les genres hollywoodiens contemporains (1980-2005)*. Thèse de doctorat sous la direction de Gilles Menegaldo, Université de Poitiers, 2010.

- Karli, Shaun R. *Becoming Jack Nicholson: The Masculine Persona from Easy Rider to The Shining*. Plymouth : Scarecrow Press, 2012.
- Kolbenschlag, M.C. "The Female Grotesque: Gargoyles in the Cathedrals of Knowledge." *Journal of Popular Film* 6:4, 1978.
- Lehman, Peter. *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. New York : Routledge, 2001.
- Lévy, Denis. "Hollywood et l'androgynie." *La Différence des sexes est-elle visible? Les hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Cinémathèque Française, 2000.
- Madden, Ed. "The Buggering Hillbilly and the Buddy Movie." Dans *The Way We Read James Dickey: Critical Approaches for the 21st Century*. William B. Thesing and Theda Wrede, Éds. Colombia (SC) : University of South Carolina Press, 2009.
- Peberdy, Donna. *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. London : Palgrave MacMillan, 2011.
- Smukler, Maya Montañez. "Liberating Hollywood: Thirty Years of Women Directors." *CSW Update* (January 2011), The Center for the Study of Women, UCLA.
- Studlar, Gaylyn et David Desser, Éds. *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*. Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 1993.

IV. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CINÉMA

1. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

- Amiel, Vincent. *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- Aumont, Jacques et Marie, Michel. *L'Analyse des films*. Paris : Nathan, 1988.
- Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université, 1998.
- Campan, Véronique. "L'expérience sonore du sublime." *Cinergon* 17/18 : Ecouter/Voir. 2004.
- Chion, Michel. *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Nathan, 2000.
- Devereaux, Mary. "Of 'Talk and Brown Furniture': The Aesthetics of Film Dialogue." *Post Script: Essays on Film and the Humanities*. Fall, 6(1), 1986.
- Fischer, Lucy et Marcia Landy, Éds., *Stars, the Film Reader*. London : Routledge, 2004.
- Giannetti, Louis, ED. *Understanding Movies*. Upper Saddle River (NJ) : Prentice Hall, 1999.
- Giannetti, Louis, et Scott Eymann, Éds. *Flashback: A Brief History of Film*. Englewood Cliffs (NJ) : Prentice Hall, 1996.
- Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley : University of California Press, 2000.

Mast, Gerald. *A Short History of the Movies* (5th Ed.) New York : MacMillan, 1992.

McNulty, Edward. *Faith and Film*. Westminster : John Knox Press, 2007.

2. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA RÉCEPTION ET L'ADAPTATION FILMIQUE

Banks, Russell. "No, but I Saw the Movie." *Tin House: Hollywood*. Winter 2001. Vol. 2, N°2.

Bennett, Tony. "Texts, Readers, Reading Formations." *The Midwest Modern Language Association Bulletin*. Vol. 16, N°1 (Spring 1983), p. 3-17.

Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1989.

Budick, Sanford et Wolfgang Iser, Éd. *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Stanford : Stanford University Press, 1996.

Cattrysse, Patrick. *Pour une théorie de l'adaptation*. Bern : Peter Lang, 1992.

Demory, Pamela. "Faithfulness vs. Faith: John Huston's Version of Flannery O'Connor's *Wise Blood*." *The Journal of Southern Religion*, 1998-99. Aug. 8, 2004. <http://jsr.fsu.edu/wblood.htm>. Web. Consulté le 04/07/2010.

Dyer, Richard. *Stars*. London : British Film Institute, 1998.

— *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London : Routledge, 2003.

— *The Matter of Images*. London : Routledge, 1993.

Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Flanagan, Martin. *Bakhtin and the Movies: New Ways of Understanding Hollywood Film*. London : Palgrave, 2009.

Gelly, Christophe. "Between Texts and Images: From Conrad's *Heart of darkness* to Coppola's *Apocalypse Now*". Communication présentée lors du colloque organisé sur l'adaptation filmique par l'Université de Bretagne Sud, à Lorient, "From the Blank Page to the Silver Screen", en juin 2006. Consulté le 31/07/2011.

Gelly, Christophe et David Roche, Éd., *Approaches to Film and Reception Theories / Théories de la réception et cinéma : études et panorama critique*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2012.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London : Routledge, 2006.

Iampolski, Mikhail. *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Trad. Harsha Ram. Berkeley : University of California Press, 1998.

King, Noel. "Hermeneutics, reception aesthetics, and film interpretation." Dans John Hill et Pamela Church Gibson, Éd., *Film Studies: A Critical Approach*. Oxford : Oxford University Press, 1998.

Klinger, Barbara. "Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies." *Screen* 38 (Summer 1997), p. 107-128.

- Klein, Michael. "Visualization and Signification in John Huston's *Wise Blood*: the Redemption of Reality." *Literature/Film Quarterly* 12, 1984.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation & Its Discontents: From 'Gone With The Wind' to 'The Passion of the Christ.'* Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007.
- Menides, Laura. "John Huston's *Wise Blood* and the Myth of the Sacred Quest." *Literature/Film Quarterly* 9, 1981.
- Mills, Molan C. "Charles Laughton's Adaptation of *Night of the Hunter*." *Literature/Film Quarterly*, Vol. 16, N°1, 1988.
- Serceau, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège : Editions du CEFAL, 1999.
- Shenghui, Lu. *Transformation et Réception du texte par le film*. Bern : Peter Lang,
- Staiger, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton : Princeton University Press, 1992.
- *Perverse Spectators: the Practices of Film Reception*. New York : NYU Press, 2000.
- Stam, Robert et Alessandra Raengo, Éd. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden (MA) : Blackwell, 2005.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Stokes, Melvyn et Richard Maltby (Éds.) *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*. London : BFI Publishing, 2001.

3. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CINÉMA AMÉRICAIN

- Atwood, Margaret. "Why I Love *Night of the Hunter*." *The Guardian*, Friday 19 March, 1999. Voir <http://www.guardian.co.uk/film/1999/mar/19/margaretatwood> Consulté le 14 /06/2011.
- Baxter, John. *Stanley Kubrick: A Biography*. New York : Da Capo Press, 1997.
- Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mammies, & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films* (4th Ed.). New York : Continuum, 2001.
- Booker, Keith. Ed. *Historical Dictionary of American Cinema*. New York : Scarecrow Press, 2011.
- Bordat, Francis. *Chaplin cinéaste*. Thèse de doctorat sous la direction de Claude Levy, Paris X (Nanterre), 1992.
- *Chaplin cinéaste*. Paris : Édition du Cerf, 1998.
- Bourget, Jean-Loup. *Le cinéma américain 1895-1980*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.
- Brill, Lesley. *John Huston's Filmmaking*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- Brion, Patrick. *John Huston*. Paris : Editions de la Martinière, 2003.

- Buruma, Ian. *Conversations with John Schlesinger*. New York : Random House, 2006.
- Ciment, Michel. *Boorman : un visionnaire en son temps*. Paris : Calmann-Lévy, 1985.
- *Stanley Kubrick: The Definitive Edition*. New York : Faber & Faber, 2003.
- Dale, Allan. *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000.
- Etcheverry, Michel. "Les Drive-Ins". Dans *Cent ans d'aller au cinéma : le spectacle cinématographique aux Etats-Unis, 1896-1995*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- Gunning, Tom. "Chaplin and the Body of Modernity". *The BFI Charles Chaplin Conference, July 21-24, 2005*, p.4-5. Web. <http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf>. Consulté le 15/3/2011.
- Horsley, Jason. *The Secret Life of Movies: Schizophrenic and Shamanic Journeys in American Cinema*. New York : McFarland, 2009.
- Leutrat, Jean-Louis et Liandrat-Guigues, Suzanne. *Splendeur du western*. Paris : Rouge Profond, 2007.
- Liénard, Marie et Taina Tuhkunen, Éd.s. *Le Sud au cinéma : de 'Birth of a Nation' à Cold Mountain*. Paris : Les Editions de l'Ecole Polytechnique, 2009.
- Long, Robert Emmet, ed. *John Huston Interviews*. Jackson : University Press of Mississippi, 2001.
- Ray, Robert. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton : Princeton University Press, 1985.
- Simmon, Scott. *The Films of D.W. Griffith*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- Slokum, David J. *Violence and American Cinema*. New York : Routledge, 2001.
- Stokes, Melvyn. *D.W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of 'The Most Controversial Motion Picture of All Time'*. Oxford : Oxford University Press, 2007.
- Tavernier, Bertrand et Rui Nogueira. "Interview with John Huston." trad. Ruth A. Hottel. Dans *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1993.
- Tesson, Charles. "Seul Contre Lui." *Cahiers du Cinéma* 534 (avril 1999), p. 22-23.
- Vidal, Jordi. *Traité du combat moderne : films et fictions de Stanley Kubrick*. Paris : Allia, 2005.
- Von Doviak, Scott. *Hick Flicks: The Rise and Fall of Redneck Cinema*. New York : McFarland, 2005.
- Williamson, J.W. *Hillbillyland: What the Movies Did to the Mountains & What the Mountains Did to the Movies*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1995.

4. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CINÉMA AMÉRICAIN, 1965-1980

- Bapis, Elaine. *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change, 1965-1975*. Jefferson (NC) : McFarland & Company, 2008.
- Biskind, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N'Roll Generation Saved Hollywood*. New York : Simon & Schuster, 1998.
- Cook, David. A. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York : Charles Scribner, 2000.
- Coppola, Eleanor. *Notes on the Making of Apocalypse Now*. New York : Limelight Editions, 2004.
- Cowie, Peter. *The Apocalypse Now Book*. New York : Da Capo Press, 2001.
- Elsaesser, Thomas et Michael Wedel, "The hollow heart of Hollywood: *Apocalypse Now* and the new sounds space." Dans George M. Moore, Éd., *Conrad on Film*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath, et Noel King, Éds., *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2004
- Friedman, Lester D., Ed. *American Cinema of the 1970s: Themes and Variations*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2007.
- Krämer, Peter. *The New Hollywood: from Bonnie and Clyde to Star Wars*. London : Wallflower, 2005.
- Lev, Peter. "Looking Back to Vietnam: *Apocalypse Now*." Dans Lester D. Friedman, Éd., *American Cinema of the 1970s: Themes and Variations*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2007.
- Modleski, Tania. "Do We Get To Lose This Time? Revising The Vietnam War Film." Dans Robert T. Eberwein, Éd., *The War Film*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2004.
- Muraire, André. "La représentation du militaire dans *Apocalypse Now*". Dans *CinémAction : l'Armée à l'écran*. Paris : Corlet, 2004.
- Paquet-Deyris, Anne-Marie. "John Huston's *Wise Blood* (1980): On Southern prophets and con men." Communication présentée lors du Congrès de l'AFEA, Université d'Angers, 22-26 mai 2013. À paraître.
- Phillips, Gene D. *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*. Lexington: The University of Kentucky Press, 2004.
- Phillips, Gene D. et Rodney Hill, Éds., *Francis Ford Coppola Interviews*. Jackson : University of Mississippi Press, 2004.
- Rich Man, Boorman: John Boorman Interview." *Film Freak Central*, March 13, 2005, <http://filmfreakcentral.net/notes/jboormaninterview.htm>

Ryan, M. et D. Kellner, Éd.s. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington : Indiana University Press, 1988

Thoret, Jean-Baptiste. *Le Cinéma américain des années 70*. Paris : Editions Cahiers du Cinema, 2006

4. ARTICLES, CRITIQUES DANS LA PRESSE ÉCRITE

Angell, Roger. "Visions." *The New Yorker*, February 25, 1979.

Beatty, Ned. "Suppose Men Feared Rape?" *The New York Times*, 16 May 1989, p. A23.

"Best-Selling Book Burned at School." *Ocala Star-Banner*, November 13, 1973. p. 4B.

Bethea, Charles. "Mountain Men." *Atlanta*. September, 2011.

Biskind, Peter. "Heartburn of Darkness." *Seven Days*, September 28, 1979.

Blank, Edward L. "Cuckoo's Nest Fine Look at Power Struggle Over Individuality." *The Pittsburg Post-Gazette*, December 17, 1975, p. 63.

Boyum, Joy Gould. "An Analogy for a Disordered World." *The Wall Street Journal*, November 25, 1975.

"Dear Abby", *The Miami News*, April 1, 1968. p. 2-B.

Canby, Vincent. "Midnight Cowboy." *The New York Times*. May 26, 1969. p. 54.

— "Wise Blood." *The New York Times*, September 29, 1979.

Champlin, Charles. "'Apocalypse Now' A Towering Landmark in Film History." *The Los Angeles Times*, August 12, 1979, p. 1.

Copeland, Bill. *Sarasota Journal* (FL) October 28, 1969 p.B7

— "Cope's Column", *The Sarasota Journal*, October 28, 1969. p. B6.

— "Apocalypse Now." *The New York Times*, August 15, 1979.

Crist, Judith. "Mourning at Midnight." *New York Magazine*. June 2, 1969. p. 48.

Denby, David. "Cuckoo's Nest is Just an Adolescent Fantasy." *The New York Times*, December 21, 1975, section 2, p. 17.

Donnelly, Tom. "Jack Nicholson Turns Chameleon Again in 'Cuckoo's Nest'." *The Pittsburgh Press*, Friday, Dec. 5, 1975. p. 13.

Ebert, Roger. "Coppola's Ending Dilemma." *Chicago Sun-Times*, May 1979.

Elliot, David. "'Apocalypse Now' Depicts Horror of Vietnam." *The Sarasota Journal*, November 9, 1979, p. 10C.

Farber, Stephen. "Americana, Sweet and Sour". *The Hudson Review*, Vol. 29, N°1 (Spring, 1976). p. 102.

— "'Deliverance,' How it Delivers." *The New York Times*, August 20, 1972.

- David Frankel, "Hellfire and Damnation." *The Harvard Crimson*. Saturday, April 05, 1980.
- Freedman, Richard. "Kubrick's film is 'bloody masterpiece'." *The Prescott Courier*, July 3, 1980. p. 1B.
- Fuller, Marsha. "There 's No Luster in Kubrick's 'Shining'." *Sarasota Herald-Tribune*, June 11, 1980. p. 3C.
- Geng, Veronica. "Mistah Kurtz — He Dead." *The New Yorker*, September 3, 1979. p. 71.
- Harmetz, Aljean. "The Nurse Who Rules the 'Cuckoo's Nest.'" *The New York Times*, November 30, 1975, p. 159.
- ¹ Harvey, Stephen. "Up a creek." *Inquiry*, October 15, 1979. p. 30-32.
- Hazlitt, Terry. *The Observer-Reporter* (Washington, PA), July 8, 1980. p. B5.
- *Observer-Reporter*, (Washington, Pennsylvania) July 8, 1980. p. B5
- Kael, Pauline. "Devolution." *The New Yorker*, 9 June 1980, p. 130.
- Kashner, Sam. "Here's to You, Mr. Nichols: The Making of *The Graduate*." *Vanity Fair*, March 2008.<http://www.vanityfair.com/culture/features/2008/03/graduate200803>. Consulté le 28/08/2012.
- Kroll, Jack. "Stanley Kubrick's Horror Show." *Newsweek*, June 2, 1980, p. 52.
- Landry, Robert J. "Midnight Cowboy." *Variety*, Tuesday, May 13, 1969.
- Lardner, Elaine. "The Current Cinema: Life, Love, Death, Etc." *The New Yorker*, May 31, 1969, p. 80.
- Jim Moorhead, *St. Petersburg Independent*, June 14, 1980. p. 3B.
- *St. Petersburg Independent*, June 14, 1980. p. 144.
- Morris, Peter. "'Cuckoo's Nest' Perfect Habitat for Jack Nicholson." *The Milwaukee Sentinel*, December 26, 1975. p. 18.
- Paseman, Lloyd. "Attempt to be Intellectual Fails for 'Apocalypse Now.'" *Eugene Register-Guard*, October 11, 1979. p. 6E.
- Peacock, Joe. "'The Shining' Doesn't Shine, It's Very Dull." *The Argus-Press*, (Ottawa, Michigan) June 20, 1980. p. 14.
- Pollock, Dale. "Apocalypse Now." *Variety*, May 11, 1979.
- Potton, "Jon Voight on Making Deliverance." *The Times* September 22, 2007. http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/film_reviews/article2483299.ece Consulté le 21/04/2010.
- Frank Rich, "The Making of a Quagmire." *Time*, August 27, 1979. p. 55.
- Roueché, Berton. "Annals of Medicine: As Empty As Eve". *The New Yorker* September 9, 1974, p. 84-100

- Sarris, Andrew. "Oscar Goes to College: Films in Focus." *The Village Voice*, April 16, 1970. Vol. XV, N° 16. Voir http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2010/09/bob_hope_john_w.php Consulté le 06/03/2012.
- Schickel, Richard. "Cinema: Red Herrings and Refusals." *Time*, June 2, 1980.
- Scott, Paul. "Fonda Broadcast a Big Help to Hanoi." *The Lewiston Daily Sun*, September 27, 1972, p. 4. <http://news.google.com/newspapers?id=FXwgAAAAIBAJ&sjid=7mcFAAAAIBAJ&pg=1010,3814989&dq=hanoi-jane&hl=en> Consulté le 30/04/2013.
- Tarantino, Michael. "Wise Blood". *Film Quarterly*, Vol. 3, N° 4 (Summer 1980), p. 15. *Variety*, December 31, 1979. Voir <http://variety.com/1979/film/reviews/the-shining-1200424592/> Consulté le 21/04/2010.
- The Victoria Advocate* (Victoria, TX). July 3, 1970. p. 4H.
- "Wise Blood." *The New York Times*, September 29, 1979. p. 114.
- Woodward, Doug. *The Eddy Line* (January 1997). Voir <http://www.gapaddle.com/canoe-a-kayak-trip-reports/484-filming-deliverance.html> Consulté le 15/09/2011.
- www.killerfilm.com/film_reviews/read/All-Work-and-No-Play-Makes-Stanley-Kubrick-a-Fucking-Genius-674 Consulté le 22/10/2007.

IV. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES ÉTUDES CULTURELLES

1. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA CULTURE AMÉRICAINE

- Adams, Ramon F. *Western Words: a Dictionary of the Range, Cow, Camp and Trail*. Norman : University of Oklahoma Press, 1944.
- Andrews, Edward Deming. *The Gift to be Simple: Songs, Dances and Rituals of the American Shakers*. Ontario : General Publishing Company, 1940.
- Bercovitch, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven : Yale University Press, 1975.
- Chalmers, David. *Hooded Americanism: The History of the Ku Klux Klan*, 3rd Ed. Durham (NC) : Duke University Press, 1987.
- Collings, Michael R. *Scaring Us to Death: the Impact of Stephen King on Popular Culture*. Rockville : Borgo Press, 2007.
- Currid, Elizabeth. *The Warhol Economy: How Fashion, Art and Music Drive New York City*. Princeton : Princeton University Press, 2007.
- Demos, John Putnam. *The Unredeemed Captive: A Family Story from Early America*. New York : Vintage, 1995.
- Dika, Vera. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge : The Cambridge University Press, 2003.

- Foner, Eric. *Give Me Liberty! An American History*. New York : W.W. Norton & Co., 2006
- Glover, Jonathan. *Humanity: A Moral History of the Twentieth Century*. New Haven : Yale University Press, 2001.
- Grosse, Christian. "'L'office des fidèles est d'offrir leurs corps à Dieu en hostie vivante' : Martyre, sacrifice et prière liturgique dans la culture réformée (1540-1560)". Dans Kaspar von Greyerz et Kim Siebenhüner, Éd., *Religion und Gewalt : Konflikte, Rituale, Deutungen (1500-1800)*. Gottingen : Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co, KG, 2006.
- Guimond, James. *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1991.
- Hendrickson, Margot. *Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age*. Berkeley : University of California Press, 1997.
- Herr, Michael. *Dispatches*. New York : Knopff, 1977.
- Heinze, Andrew R. *Jews and the American Soul: Human Nature in the Twentieth Century*. Princeton : Princeton University Press, 2004.
- Johnson, Bruce et Cloonan, Martin, *The Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. London : Ashgate, 2008.
- Jordan, Winthrop D., Miriam Greenblatt et John S. Bowes, Éd., *The Americans: A History*. Boston : McDougal Littel, 1996.
- Koyanagi, Chris. "Learning From History: Deinstitutionalization of People with Mental Illness As Precursor to Long-Term Care Reform." The Kaiser Commission on Medicaid and the Uninsured. August 2007, p. 5-6. <http://www.kff.org/medicaid/upload/7684.pdf> Consulté le 25/10/2011.
- Kozel, Nicholas J., Éd., "Cocaine Use in America: Epidemiologic & Clinical Perspectives." *NIDA Research Monograph 61*, Rockville (MD) : US Department of Health and Human Services, 1985.
- Marcus, Greil. *The Shape of Things to Come: Prophecy and the American Voice*. London : Faber & Faber, 2006.
- Miller, Perry. *Errand into the Wilderness*. Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1956.
- Miller, Zell. *Purt Nigh Gone: The Old Mountain Ways*. New York : Stroud & Hall, 2009.
- Pétillon, Pierre-Yves. *L'Europe aux anciens parapets*. Paris : Seuil, 1986.
- *La Grand-route : Espace et écriture en Amérique*. Paris : Seuil, 1979.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Norman : University of Oklahoma Press, 1973.
- Scaruffi, Piero. *History of Popular Music*. New York : Omniware, 2007
- Tuleja, Tad. *Curious Customs: The Stories Behind 296 Popular American Rituals*. New York : Galahad Books, 1999.

- Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1920.
- Weir, Robert E. *Workers in America: A Historical Encyclopedia*. Santa Barbara : ABC-CLIO, 2013
- Woodall, Barbara Taylor. *It's Not My Mountain Any More*. Western North Carolina : Catch the Spirit of Appalachia, Inc., 2011.
- Wylie, Philip. *Generation of Vipers*. New York : Farrar and Rinehart, 1943.
- Zinn, Howard. *A People's History of the United States*. New York : Harper Collins, 1980.

2. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA CULTURE AMÉRICAINE DANS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

- Burns, Bree. *Decades in American History: America in the 1970s*. New York : Stonesong Press, 2006.
- Carter, James. "Crisis of Confidence Speech (a.k.a. "Malaise Speech"), July 15, 1979". Web. <http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/primary-resources/carter-crisis/> Consulté le 14/07/2010.
- Lair, Meredith H. *Armed with Abundance: Consumerism & Soldiering in the Vietnam War*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2011.
- "The Love Canal Tragedy." *EPA Journal*, January 1979. Web. <http://www.epa.gov/history/topics/lovecanal/01.html> Consulté le 23 août, 2010.
- Mazlish, Bruce. *In Search of Nixon*. New York : Basic Books, 1972.
- "Meltdown at Three Mile Island." *PBS : The American Experience*. Web. <http://www.pbs.org/wgbh/amex/three/filmmore/index.html> Consulté le 05/05/2013.
- "The Nation, Sam Told Me To Do It. Sam is the Devil." *Time Magazine*, Monday, Aug. 22, 1977. Web. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,915296,00.html>. Consulté le 10/12/2010.
- Nixon, Richard. "Inaugural Speech, January 20, 1969". Web. <http://www.watergate.info/nixon/inaugural-speech-first.shtml> Consulté le 14/07/2010.
- "Kent State University". *Weekly Compilation of Presidential Documents*, Vol. 6, N° 19, May 11, 1970. (Washington D.C.: U.S. Government Printing Office, 1970), p. 613. Web. <http://speccoli.library.kent.edu/4May/MissionBetrayed.htm> Consulté le 15/07/2010.
- Paulmiller, Stephen. *The Seventies Now: Culture as Surveillance*. Durham : Duke University Press, 1999.
- Schulman, Bruce. *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. New York : De Capo Press, 2001.

Wolfe, Tom. "The 'Me' Decade and the Third Great Awakening." *New York Magazine*, 23 August 1976, p. 26-40.

INDEX

2001

A Space Odyssey, 139, 247

3 Women, 221, 222, 236

A Clockwork Orange, 182, 263, 264

A Streetcar Named Desire, 188, 254, 387

Agnew, Spiro, 135

Agosto, Marie-Christine, 2, 40, 470

All the President's Men, 160

Allen, Woody, 178, 222

American Graffiti, 198

Amfreville, Marc, 34, 35, 50, 51, 470

Anderson, Sherwood, 33, 43, 44, 45, 62, 467

Annie Hall, 222

Apocalypse Now, 4, 25, 26, 142, 148, 192, 193, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 225, 242, 243, 246, 247, 248, 254, 255, 262, 265, 266, 272, 276, 317, 318, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 361, 362, 364, 365, 367, 369, 371, 372, 392, 395, 417, 456, 459, 462, 466, 477, 480, 481, 482, 483

Arbus, Diane, 235, 459

Astruc, Rémi, 110, 142, 348, 464, 470

Bakhtine, Mikhaïl, 14, 17, 20, 22, 57, 60, 66, 67, 73, 88, 89, 102, 103, 104, 142, 224, 268, 275, 281, 283, 284, 293, 294, 295, 328, 329, 337, 359, 377, 442, 456, 458, 460, 463, 464, 469, 470, 477, 478

Balkun, Mary McAleer, 35, 49, 61, 62, 64, 66, 121, 455, 470

Bapis, Elaine, 164, 169, 251, 267, 480

Barbarella, 230

Barry Lyndon, 216, 263, 264

Basic Instinct, 185

Beatty, Ned, 175, 176, 177, 182, 183, 184, 192, 196, 197, 200, 232, 261, 391, 481

Bell-Mettereau, Rebecca, 143, 147, 227, 472

Bennet, Tony, 19

Bercovitch, Savran, 13, 484

Bergson, Henri, 380, 469

Bierce, Ambrose, 60, 61, 77, 470, 471

Billy Liar, 161

Bird, Sharon, 16, 108, 109, 133, 179, 232, 473

Blake, William, 12, 27

Blazing Saddles, 160

Bobby Deerfield, 160

Bogart, Humphrey, 90

- Bogle, Donald, 74, 76, 85, 478
- Bonnie and Clyde*, 153, 155, 160, 480
- Boorman, John, 3, 25, 112, 146, 156, 161, 175, 176, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 255, 271, 300, 301, 302, 303, 304, 382, 387, 391, 466, 473, 479, 481
- Bordat, Francis, 2, 102, 104, 479
- Bordwell, David, 19, 477
- Bourget, Jean-Loup, 69, 70, 479
- Bradford, William, 49, 50, 467
- Brando, Marlon, 188, 192, 206, 207, 208, 243, 253, 254, 255, 326
- Brockden Brown, Charles, 34, 35, 50, 52, 62, 63, 204, 470, 472
- Browning, Tod, 91, 92, 109, 110, 111, 112, 437, 468
- Bryant, Anita, 127
- Bundy, Ted, 129, 218
- Buruma, Ian, 161, 162, 163, 166, 172, 479
- Butler, Judith, 13, 138, 139, 260, 474
- Canby, Vincent, 228, 230, 244, 245, 261, 266, 482
- Cape Fear*, 115, 387
- Carnal Knowledge*, 138, 139, 188, 222
- Carrie*, 17, 142, 145, 216, 217, 395
- Carson, Rachel, 124
- Cat People*, 389
- Chambost, Christophe, 2, 60, 61, 470
- Champlin, Charles, 228, 247, 482
- Charcot, Jean-Martin, 17, 469
- Chinatown*, 137, 221, 222, 256
- Chion, Michel, 21, 476
- Ciment, Michel, 222, 223, 224, 300, 479
- City Lights*, 103, 468
- Cleopatra*, 109, 110, 111, 113, 460
- Clover, Carol, 147, 475
- Conrad, Joseph, 25, 192, 325, 333, 364, 466, 477, 480
- Cook, David, 91, 137, 141, 148, 154, 193, 206, 210, 216, 234, 480
- Coppola, Francis Ford, 4, 25, 148, 156, 192, 193, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 225, 242, 246, 247, 248, 254, 262, 264, 265, 266, 272, 276, 322, 325, 328, 329, 332, 333, 334, 361, 363, 365, 366, 369, 370, 371, 395, 455, 462, 466, 477, 480, 481, 482
- Cox, Ronny, 176, 177, 304
- Creed, Barbara, 58, 82, 88, 99, 100, 145, 347, 348, 353, 358, 475
- Crothers, Scatman, 190, 220
- Darling*, 161, 231
- Dawn of the Dead*, 145
- Dead Ringers*, 58
- Deathtrap*, 250, 251
- Deleuze, Gilles, 24, 40, 41, 42, 469, 470
- Deliverance*, 2, 3, 4, 5, 17, 25, 37, 50, 51, 55, 58, 59, 62, 108, 112, 113,

- 117, 142, 145, 146, 149, 175, 176,
178, 179, 180, 181, 182, 183, 195,
196, 197, 208, 225, 231, 232, 233,
255, 260, 270, 271, 272, 273, 276,
280, 297, 300, 302, 303, 373, 381,
382, 383, 385, 386, 387, 388, 389,
390, 392, 424, 456, 459, 462, 466,
467, 473, 475, 482, 483
- Demon Seed*, 217
- Denby, David, 228, 236, 237, 482
- DeVito, Danny, 189, 190
- Dickey, James, 25, 37, 58, 59, 62, 66,
112, 175, 176, 179, 180, 181, 182,
232, 300, 301, 302, 391, 466, 475,
476
- Dirty Harry*, 137, 364
- Dog Day Afternoon*, 160, 459
- Douglas, Kirk, 185, 186
- Douglas, Michael, 185, 186, 188, 256
- Dourif, Brad, 189, 192, 194, 195, 196,
197, 199, 261
- Dr. Strangelove*, 101, 107, 263, 264,
337, 484
- Dracula*, 91, 92, 93, 94, 97, 468, 471
- Duvall, Robert, 192, 196, 206, 363
- Duvall, Shelley, 196, 220, 221, 222,
223, 239, 240, 241, 472
- Dyer, Richard, 79, 80, 82, 83, 96, 97,
157, 249, 250, 262, 477
- Eastwood, Clint, 137, 164, 201, 280
- Easy Rider*, 138, 141, 142, 166, 188,
211, 215, 221, 222, 249, 256, 323,
475, 480
- Ebert, Roger, 77, 129, 228, 230, 246,
482
- Edwards, Jonathan, 47, 48, 467
- Elliott, Kamilla, 21, 477
- Elmer Gantry*, 196
- Elsaesser, Thomas, 153, 364, 480
- Equus*, 395
- Eraserhead*, 141, 142
- Evans, Walker, 197
- Excalibur*, 175
- Falling Down*, 185
- Faludi, Susan, 150, 185, 212, 242,
293, 294, 474
- Far From the Madding Crowd*, 161
- Fatal Attraction*, 185
- Faulkner, William, 37, 42, 43, 61, 63,
64, 467
- Five Easy Pieces*, 221, 222, 256
- Fletcher, Louise, 189, 190, 191, 221,
234, 235
- Foner, Eric, 100, 123, 126, 127, 484
- For a Few Dollars More*, 137, 201
- For a Fistful of Dollars*, 137, 201
- Forman, Milos, 3, 24, 25, 39, 110, 156,
161, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 219, 221, 233, 234, 236,
237, 238, 240, 242, 256, 261, 271,
283, 294, 395, 404, 405, 406, 451,
466

- Fort Apache*, 362
- Foucault, Michel, 45, 397, 398, 405
- Frankenstein*, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 117, 332, 468, 473
- Freaks*, 109, 110, 111, 112, 117, 279, 437, 468, 469, 470
- Frenzy*, 387
- Friedan, Betty, 127, 132, 149, 474
- Full Metal Jacket*, 206
- Gacy, John Wayne, 129, 218, 338
- Gelly, Christophe, 18, 324, 325, 477
- Giannetti, Louis, 143, 476
- Gilbert, Sandra, 43, 475
- Gilman, Charlotte Perkins, 39
- Girard, Gaïd, 2, 204, 306, 332, 357, 358, 463, 472
- Godspell*, 395
- Grease*, 198
- Greed*, 89, 90, 91, 468
- Griffith, D.W., 70, 71, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 196, 247, 262, 468, 479, 480
- Gubar, Susan, 43, 475
- Guillaud, Lauric, 37, 63, 470
- Halloween*, 143
- Harpham, Geoffrey Galt, 14, 25, 27, 32, 53, 57, 80, 88, 296, 396, 458, 459, 464, 470
- Hawthorne, Nathaniel, 36, 37, 38, 39, 48, 63, 65, 467
- Hearts of Darkness*, 203, 204, 206, 208, 209, 211, 248
- Hell in the Pacific*, 175
- Hellman, Jerome, 163, 167, 172, 466
- Herlihy, James Leo, 25, 60, 162, 165, 298, 299, 421, 422, 428, 466
- Herr, Michael, 200, 206, 211, 485
- Hoffman, Dustin, 160, 163, 165, 167, 230, 251, 252, 253, 261, 297, 298, 299, 460
- Hopper, Dennis, 134, 166, 192, 208, 323, 324, 329
- Horí, má panenka*, 185, 186
- Hud*, 164
- Huston, John, 4, 24, 25, 39, 90, 91, 149, 156, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 215, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 254, 261, 271, 272, 318, 395, 417, 419, 432, 433, 434, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 451, 457, 466, 468, 476, 477, 478, 479, 480, 481
- Hutcheon, Linda, 17, 18, 21, 23, 477
- Invasion of the Body Snatchers*, 97, 99, 140, 456, 468
- Irving, John, 63
- Irving, Washington, 35, 36, 37, 52, 62, 63, 467
- Jauss, H. R., 18, 26, 149, 464, 469
- Jaws*, 143, 216, 234
- Jesus Christ, Superstar*, 395
- Johnny Got His Gun*, 204
- Jones, Jim, 65, 129, 323, 475

- Kael, Pauline, 228, 230, 239, 240, 241, 482
- Kayser, Wolfgang, 15, 39, 50, 73, 89, 98, 150, 276, 279, 308, 329, 334, 337, 458, 471
- Kennedy, John, 120, 135, 187, 203, 410
- Kesey, Ken, 25, 36, 39, 44, 45, 55, 56, 57, 185, 187, 189, 283, 405, 417, 466, 475
- Kimmel, Michael, 12, 13, 16, 17, 52, 69, 70, 71, 94, 100, 101, 102, 108, 117, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 145, 148, 180, 191, 207, 209, 215, 241, 248, 275, 279, 280, 291, 296, 328, 335, 358, 368, 372, 419, 420, 422, 454, 456, 458, 461, 465, 474
- King, Stephen, 19, 25, 38, 46, 48, 63, 120, 153, 169, 203, 216, 217, 218, 221, 222, 239, 241, 242, 264, 358, 417, 466, 478, 480, 484
- Klinger, Barbara, 18, 248, 478
- Kolbenschlag, M.C., 145, 146, 235, 236, 473, 475
- Krämer, Peter, 153, 160, 299, 480
- Kristeva, Julia, 58, 82, 103, 112, 297, 347, 348, 358, 359, 469
- Kubrick, Stanley, 4, 24, 25, 49, 101, 139, 156, 182, 206, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 233, 238, 239, 241, 242, 247, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 272, 307, 320, 347, 357, 358, 407, 451, 456, 460, 463, 466, 472, 473, 478, 479, 480, 482, 483
- Lange, Dorothea, 198
- Lasch, Christopher, 159
- Last Tango in Paris*, 188, 254
- Lehman, Peter, 75, 146, 476
- Leitch, Thomas, 18, 21, 478
- Leone, Sergio, 137, 164, 201
- Leutrat, Jean-Louis, 165, 479
- Lévy, Maurice, 45, 47, 50, 57, 102, 103, 334, 463, 464, 465, 471, 476
- Little Big Man*, 137, 160
- Lloyd, Christopher, 189, 233, 241, 254, 264, 352, 353, 413, 472, 483
- Lolita*, 263, 320, 322
- Love, Glen A., 44
- Lucas, George, 139, 156, 198, 203, 207, 212, 238
- Lust for Life*, 185
- Lynch, David, 141
- Madden, Ed, 175, 176, 178, 182, 192, 232, 476
- Magnum Force*, 137
- Manson, Charles, 129, 218, 323, 337, 338, 462
- Marathon Man*, 160
- Marcus, Greil, 12, 32, 67, 395, 451, 455, 485
- Mast, Gerard, 89, 477
- Mather, Cotton, 49, 51, 52, 53, 54, 467

- McCabe and Mrs. Miller*, 221, 222
- McCullers, Carson, 39, 43, 61, 64, 194, 471
- Meier, Georg Frederick, 19
- Melville, Herman, 36, 37, 39, 40, 41, 63, 65, 66, 194, 467, 470
- Menegaldo, Gilles, 2, 77, 79, 92, 93, 95, 140, 381, 471, 473, 475
- Midnight Cowboy*, 3, 4, 6, 25, 26, 52, 59, 60, 61, 108, 112, 138, 142, 149, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 191, 225, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 252, 253, 271, 272, 274, 276, 297, 318, 338, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 392, 417, 419, 421, 423, 426, 428, 430, 431, 433, 457, 459, 466, 482, 483
- Milius, John, 193, 203, 205, 206, 211
- Milk*, 126
- Milk, Harvey, 126
- Miller, Arthur, 54
- Miller, Perry, 128, 134, 221, 222, 456, 457, 458, 485
- Mitchell, Joni, 124
- Moby Dick*, 36, 37, 194, 244, 467
- Modern Times*, 103, 104, 105, 117, 380, 468
- Mondo Trasho*, 141
- Mr. Smith Goes to Washington*, 201
- Naked Lunch*, 58
- Nashville*, 221, 222
- Network*, 145, 236
- Newman, Paul, 164
- Nicholson, Jack, 134, 138, 157, 188, 189, 190, 207, 220, 221, 222, 223, 233, 238, 239, 240, 241, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 381, 397, 406, 411, 417, 460, 475, 482, 483
- Nietzsche, Frederick, 12
- Night Moves*, 137
- Night of the Hunter*, 114, 116, 196, 435, 468, 478
- Nixon, Richard, 26, 120, 121, 122, 123, 135, 203, 213, 234, 486
- Norris, Frank, 89, 90, 468
- North, Alex, 200
- Oates, Joyce Carol, 57, 58, 471
- Obsession*, 38, 142
- One Flew Over The Cuckoo's Nest*, 185, 225, 281, 293, 397, 417
- Paquet-Deyris, Anne-Marie, 2, 92, 93, 419, 471, 481
- Patton*, 185, 369
- Performance*, 166, 256, 257, 471, 476
- Pétillon, Pierre-Yves, 29, 51, 395, 418, 485
- Phantom of the Paradise*, 143
- Pink Flamingos*, 141
- Polyester*, 141
- Ponnau, Gwenhaël, 73, 328, 471
- Psycho*, 17, 99, 101, 117, 352, 357, 468

- Ray, Robert, 160, 161, 205, 311, 467, 479
- Reagan, Ronald, 26, 121, 123, 127, 135, 211, 216, 475
- Rear Window*, 320
- Reflections in a Golden Eye*, 39, 194, 254
- Reynolds, Burt, 113, 134, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 188, 253, 255, 256, 260, 460
- Rio Grande*, 362
- Robinson, Sally, 136, 342, 345, 391, 474
- Roche, David, 18, 477
- Rocky*, 156, 243
- Rocky II*, 156, 243
- Rocky III*, 156
- Roosevelt, Teddy, 135
- Salt, Waldo, 168, 169
- Savran, David, 131, 133, 209, 215, 422, 474
- Schlesinger, John, 3, 25, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 219, 231, 251, 271, 298, 299, 417, 422, 428, 432, 433, 451, 457, 466, 479
- Schulman, Bruce, 143, 144, 194, 202, 451, 486
- Scorsese, Martin, 144, 395, 459
- Serpico*, 160
- She Wore a Yellow Ribbon*, 362
- Sheen, Martin, 192, 208, 211, 225, 243
- Silkwood, Karen, 124
- Staiger, Janet, 18, 87, 250, 478
- Stam, Robert, 17, 18, 20, 21, 22, 224, 267, 281, 285, 460, 478
- Stanton, Harry Dean, 192, 196, 200
- Star Wars*, 139, 153, 156, 160, 212, 480
- Star!*, 460
- Straw Dogs*, 142, 160, 182, 459
- Sudden Impact*, 137
- Summer of Sam*, 129
- Superman*, 250, 254
- Superman II*, 250
- Superman III*, 250
- Superman IV*, 250
- Taxi Driver*, 144, 395, 459
- Taylor, Frederick, 69
- Terminator*, 139
- Terramorsi, Bernard, 29, 35, 49, 50, 472
- The Adventures of Sherlock Holmes's Smarter Brother*, 160
- The African Queen*, 244
- The Amazing Colossal Man*, 106, 468
- The Amityville Horror*, 216
- The Amputee*, 141
- The Apostle*, 196
- The Bible*, 194, 244

- The Birth of a Nation*, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 117, 195, 247, 280, 468, 480
- The Black Cat*, 389
- The Blues Brothers*, 115
- The Brood*, 17, 58, 142, 227
- The Deer Hunter*, 139, 142, 366, 459
- The Elephant Man*, 141
- The Emerald Forest*, 175
- The Enforcer*, 137
- The Exorcist*, 99, 142, 145, 216, 217, 395
- The Fly*, 58
- The French Connection*, 188
- The Godfather*, 160, 188, 206, 254
- The Godfather, Part II*, 160, 206
- The Graduate*, 160, 163, 166, 230, 251, 252, 253, 297, 342, 345, 483
- The Grandmother*, 141
- The Great Escape*, 369
- The Guns of Navarone*, 369
- The Haunting*, 389, 472
- The Hills Have Eyes*, 195, 293
- The Incredible Shrinking Man*, 106, 107, 117, 468
- The Island of Dr. Moreau*, 140
- The Last Detail*, 188, 221, 222
- The Long Goodbye*, 137
- The Maltese Falcon*, 194, 245
- The Manitou*, 99, 217
- The Omen*, 99, 216, 395
- The Pawnbroker*, 230
- The Producers*, 160
- The Rocky Horror Picture Show*, 115
- The Shining*, 4, 5, 25, 26, 48, 49, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 225, 227, 233, 238, 239, 240, 241, 242, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 272, 273, 275, 276, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 318, 347, 348, 350, 351, 354, 356, 357, 358, 392, 396, 397, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 438, 456, 460, 463, 464, 466, 472, 473, 475, 483
- The Stepford Wives*, 140, 142
- The Strawberry Statement*, 166
- The Texas Chainsaw Massacre*, 145, 146, 147, 195, 216
- The Third Man*, 153
- The Treasure of the Sierra Madre*, 90, 91, 468
- The War of the Roses*, 185
- The Wild One*, 254
- Thomson, Philip, 66, 69, 121, 363, 461
- Thoret, Jean-Baptiste, 24, 25, 149, 150, 300, 302, 304, 360, 481
- True Grit*, 165
- Turner, Frederick, 32, 33, 52, 467, 485
- Uruburu, Paula, 33, 34, 39, 62, 66, 121, 472
- Valley of the Dolls*, 230

- Voight, Jon, 112, 163, 164, 165, 167,
176, 177, 178, 179, 182, 183, 261,
424, 483
- von Stroheim, Erich, 89, 90, 468
- Warhol, Andy, 168, 475, 484
- Waters, John, 141
- Wayne, John, 108, 129, 164, 165, 229,
251, 280, 362, 365, 459
- Westworld*, 139
- Whale, James, 92, 94, 95, 96, 332, 468
- Williams, John, 54, 55, 467
- Williams, Raymond, 131
- Williams, Tennessee, 64, 194
- Willy Wonka and the Chocolate
Factory*, 160
- Wise Blood*, 4, 5, 6, 25, 37, 46, 52, 65,
116, 145, 149, 192, 193, 194, 196,
199, 201, 242, 243, 244, 245, 261,
271, 272, 273, 274, 276, 317, 318,
319, 320, 321, 395, 417, 419, 432,
433, 434, 435, 436, 437, 438, 439,
440, 441, 442, 443, 444, 445, 446,
447, 449, 450, 466, 477, 478, 481,
482, 483, 484
- Wolfe, Tom, 130, 486
- Wood, Amy Louise, 75
- Wood, Robin, 101, 172
- Woodstock*, 124, 166
- Young Frankenstein*, 160
- Zabriskie Point*, 166
- Zinn, Howard, 127, 485