

Le néo-romantisme dans le cinéma américain

Maurice Elia

Numéro 79, janvier 1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51377ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Elia, M. (1975). Le néo-romantisme dans le cinéma américain. *Séquences*, (79), 15–20.



The Last Picture Show, de Peter Bogdanovich

le néo-romantisme dans le cinéma américain

Maurice Elia

L'Amérique se cherche. L'Amérique s'est toujours cherchée. Profitant de ce qu'elle vit en démocratie et que tout lui est permis à plus ou moins grande échelle, elle s'introspecte, s'extériorise et éclate en idées d'une richesse qui se veut dévastatrice et certaine. On abolit les lois trop rigides, on fait tomber des concepts trop étroits, on part pour un pèlerinage de paix et d'amour.

La femme déclare sa libération sous des formes qui ne sont autres que les traditions bourgeoises et conservatrices qu'elle prétend vouloir détruire. Les jeunes passent des gigantesques manifestations de rues à une apathie nébuleuse et imprécise. Les politiciens multiplient leurs inepties dans des discours où ils se contredisent et auxquels ils ne croient même plus eux-mêmes. Et, voguant au-dessus de tout cela, l'oiseau de malheur d'un Vietnam passé mais inoubliable, battant ses ailes noires, plane tristement au-dessus du toit de chaque famille américaine.

L'Américain moyen, qu'il soit jeune ou moins jeune, Noir ou Blanc, homme ou femme, a pensé que de la recherche devait obligatoirement jaillir la découverte (plus de quatre siècles de civilisation américaine sont là pour prouver qu'il avait sur quoi compter). Mais il a cherché et il n'a pas trouvé. Il cherche encore.

En attendant, il continue de vivre. Et l'Amérique, à ses côtés, qu'il espère toujours mieux connaître, savoir définir et enfin aimer, continue de vivre aussi.

Pourtant, malgré les dissensions, les éclats et les épisodiques coups de force, un nouveau climat semble apparaître à l'horizon de ce continent tourmenté.

La mère de famille dit qu'elle voudrait que ses enfants vivent et grandissent dans une Amérique telle qu'elle la concevait à leur âge, en un temps où l'on était fier d'être citoyen de ce pays. Elle est écoeurée d'entendre dire combien horripante est devenue sa patrie. L'Américain lui aussi, un temps sub-

mergé par une jeunesse foisonnante d'idées et prête à des actions héroïques, se redresse et prend la parole dans cette démocratie qui lui en donne le droit. Il proclame qu'à la vérité, rien n'est forcément très beau, très bon ou très propre, que ce ne sera jamais **one big beautiful world**, qu'il y a des choses pour lesquelles il faut se battre, mais qu'il y a aussi des choses pour lesquelles un sacrifice est nécessaire. C'est le pays le plus extraordinaire du monde, dira-t-il, pourquoi s'efforce-t-on de vouloir le détruire ?

Mais bien que les Américains moyens continuent de chanter l'hymne national au début des parties de football, il semble qu'en eux, le grand rêve américain, qu'ils ont appris à édifier, à chérir et à exhiber avec fierté, soit en train de s'effriter.

C'est alors avec une certaine joie intérieure, gardée longtemps en eux comme un secret, qu'ils voient maintenant surgir des profondeurs de la tourmente, de nouveaux échos, tellement pareils à ceux qui ont entouré leur adolescence à eux.

De la musique avant toute chose

En fait, tout a peut-être commencé avec la musique et les postes de radio.

Dans leurs chansons, voilà que les jeunes se mettent à célébrer le confort de la campagne, le soleil de la Caroline du Sud, la rosée sur les claires montagnes. On voit se multiplier les références à la route, au temps qui passe si vite, aux saisons, à la mer, au ciel brumeux de la Nouvelle-Angleterre. Au début de l'été 1970, une jeune idole espagnole du nom de Miguel Rios émerveille la jeunesse américaine. Ce n'est pas seulement le titre de sa chanson, "A Song of Joy", qui touche, mais le fait qu'elle soit adaptée de l'"Hymne à la Joie", dernier mouvement de la 9ème symphonie de Beethoven, dont on célébrait, par surcroît, le bicentenaire de la naissance.

Quelques mois plus tard, le groupe Apollo 100 enregistre "Joy", étourdissante adaptation d'un célèbre morceau de Jean-Sébastien Bach. Nouveau record battu. Du coup, une série d'anciens succès sont réadaptés et remis à la mode ⁽¹⁾, des albums de disques adoptent des titres significatifs ⁽²⁾. Des chansons d'amour viennent détrôner le chaos rageur de la musique psychédélique. Encore des titres à résonance exquise, encore des mots tendres et évocateurs, touchant chacun directement : "Close to You" des Carpenters; "Bridge over Troubled Water" de Simon & Garfunkel; "Fire and Rain" de James Taylor; "An Old Fashioned Love Song" du groupe Three Dog Night; "Only Love Can Break Your Heart" de Neil Young (dont la suite pourrait bien être "How Can You Mend a Broken Heart" des Bee Gees). Même les Rolling Stones, délaissant leurs rythmes fougueux, composent une introduction à leur "She's a Rainbow" qui n'est pas sans rappeler la délicatesse d'un concerto pour piano de Mozart.

Que s'est-il donc passé ?

Il s'est probablement produit un adoucissement dans la jeunesse en révolution, un retour à la réalité, une réaffirmation de la beauté d'une nature méconnue, une célébration de la vie plus intime dans toute sorte de musique. (A ce propos, un jeune musicien de rock expliquait le phénomène à sa manière : "Que peut-on faire après avoir mis le feu à sa guitare ? Mettre le feu à ses vêtements ? On se devait de prendre le chemin contraire.")

Souvenir et nostalgie deviennent les principaux thèmes. C'est une remontée vers

(1) Par exemple, "Lonely Boy" de Paul Anka, "Poor Little Fool" de Ricky Nelson, respectivement réadaptés par Donny Osmond et Frank Mills.

(2) Citons "Déjà vu" du groupe Crosby, Stills, Nash & Young; "Tapestry" de Carole King; "Tea for the Tillerman" de Cat Stevens, etc.



Cabaret, de Bob Fosse

le passé, un retour aux sources ⁽³⁾. Le compositeur, le chanteur devient des troubadours offrant leur définition de la vie dans des couplets souvent d'une simplicité affligeante (mais les ballades mélancoliques des trouvères du Moyen Age l'étaient-elles moins ?) :

Come and see us, Papa, when you can
There'll always be a place for my old man
Just drop by when it's convenient to
Be sure and call before you do ⁽⁴⁾

(3) C'est dans cette veine que s'inscrirait "Jesus Christ Superstar", l'opéra-rock d'Andrew Lloyd Webber et Tim Rice (adapté au cinéma par Norman Jewison, 1973).

(4) Extrait de la chanson "So Long Dad", composition de Randy Newman, interprétation de Nilsson, disques RCA.

On pense à Bing Crosby, à Frank Sinatra...

De son côté, le nouveau cinéma romantique américain se devait d'emprunter à la musique populaire des baladins d'un autre monde, le nouveau, le prochain.

Vers d'autres horizons

On entend chanter Leonard Cohen dans **McCabe and Mrs. Miller**, Cat Stevens dans **Harold and Maude**, Simon & Garfunkel dans **The Graduate**, Nilsson dans **Midnight Cowboy**, le groupe Association dans **Goodbye Columbus**, Johnny Cash dans **I walk the Line**, Mama Cass dans **Monte Walsh**, John Phillips dans **Brewster McCloud**, etc. On les voit même, véritables ménestrels, ponctuer un film entier de leurs refrains, tels Nat King Cole et Stubby Kaye dans **Cat Ballou**.

On s'attache à faire réapprendre la musique dite classique en l'intégrant dans l'oeuvre filmée : Mozart et Bach dans **Love Story**, Chopin dans **Five Easy Pieces**, Bach dans **Slaughterhouse-Five**... (Cela fait d'ailleurs partie d'une vague dans le cinéma mondial : en Suède, Mozart et **Elvira Madigan**; en Grande-Bretagne, Beethoven et **A Clockwork Orange**, Tchaikovsky et **The Music Lovers**, Mozart et **Sunday Bloody Sunday**...)

Enfin, la musique originale composée pour certains films remporte hors de l'écran un succès spectaculaire, dès qu'un refrain est suffisamment empreint de nostalgie ou de tendresse, grâce à quelques notes de rengaine mélancolique (**Summer of '42**, **Love Story**, **Butch Cassidy and the Sundance Kid**...)

La crise de croissance du cinéma américain est passée, morte avec les manifestations de rues, morte avec les vagues de sexualité et de violence. Les producteurs américains l'ont bien compris, et ce, bien avant le succès de **Love Story** qui n'a réussi qu'à confirmer ce qu'ils pensaient. On met

un point, on ferme le livre et l'on repart à zéro. Et bien qu'ils se soient décidés à produire des films destinés à éveiller cette sensibilité latente présente dans tout spectateur, américain ou autre, bien que leur démarche se soit dirigée vers un passé nostalgique où brillaient encore les Cary Grant et les Jeanette MacDonald, il s'agissait bien de retrouver d'autres horizons, les mêmes, trop rapidement effacés par la publicité, la politique, la pollution, horizons d'insouciance ou d'hésitation, horizons de sérénité diffuse ou de solitude floue.

On récitera l'amour et la tendresse, on expliquera le pourquoi des migrations constantes des habitants de ce grand pays, on essaiera de trouver les raisons qui ont fait d'aujourd'hui cet univers de décadence, on reviendra aux grands espaces, aux terres vierges, aux déserts, aux cowboys, aux ranches, aux saloons, aux entraîneuses au bon coeur — on remettra en question l'histoire même des Etats-Unis.

Ce cinéma en perpétuel devenir aura toujours quelque chose à dire, se fera toujours entendre lorsqu'il le désire, parce qu'il est et qu'il restera toujours ce qu'il a toujours été : fascinant.

C'est cette fascination qui éblouira les jeunes réalisateurs, lesquels inaugureront des formes nouvelles tant dans les scénarios et la photographie que dans la trame musicale de leurs films.

Les grands succès de la littérature américaine seront toujours portés à l'écran, mais témoigneront d'un souci personnel d'interprétation du réalisateur. Ainsi, **Slaughterhouse-Five** ne garde du petit roman de Kurt Vonnegut Jr qu'une ligne de conduite, un tracé que George Roy Hill mettra en images d'une manière purement personnelle, originale et inventive. D'autres écriront directement pour l'écran, soit adaptant eux-mêmes leur propre oeuvre écrite (Dalton Trumbo et

Johnny got his Gun), soit participant à un scénario original, spécial pour le cinéma (Jean-Claude Carrière/Milos Forman et **Taking Off**); d'autres encore faisant enfin leur film, celui qu'ils avaient toujours voulu faire, ce film devenant alors l'oeuvre rêvée d'un artisan seul (Francis Ford Coppola et **The Rain People**, Tom Laughlin, alias T.C. Frank et Billy Jack).

La caméra, elle, évoluera de l'intérieur, vivra le film comme les personnages qu'elle décrit, respirera au rythme de leur souffle, mourra s'il le faut, avec eux (les derniers plans de **The Last Picture Show**, de **Butch Cassidy**, de **Brewster McCloud**, de **The Ballad of Cable Hogue**, de **Monte Walsh**, de **They Shoot Horses, Don't They ?** le montrent bien).

Les films musicaux deviendront anti-musicaux, n'obéissant plus aux lois trop périmées de la comédie musicale traditionnelle. On avait cru, un certain temps, qu'avec **West Side Story**, une nouvelle forme de musical venait de naître inaugurant un nouveau genre, où les problèmes socio-psychologiques feraient partie intégrante du film dit musical. Mais on ne tarda pas à s'apercevoir que les affrontements de bandes d'adolescents dans les rues mal famées du New York souterrain ne pouvaient donner naissance à une nouvelle vague semblable de films. Et **West Side Story** demeura seul dans une catégorie sans titre et sans genre précis.

Jeunesse et romantisme

La jeunesse prit la relève et Arthur Penn dirigea **Alice's Restaurant** d'Arlo Guthrie, féerie hippie musicale et optimiste où l'on faisait ce que l'on voulait dans la liberté du **do your own thing**. A l'opposé, la musique et les chansons qui composent la trame musicale de **Easy Rider** voulaient moins faire du film une randonnée musicale que nous faire présager une tragédie imminente, celle qui attendait les héros et qui définissait leur faim de vie et de bonheur inaccessible. **Ca-**



Alice's Restaurant, d'Arthur Penn

baret, tout en fumée bleues et en refrains de dentelle vieillotte, offre un excellent exemple d'un genre musical tout neuf; la musique intercalée dans l'action parvient, dans un crescendo à peine palpable, à décrire les moments troublés de l'histoire de l'Allemagne, le passage d'une époque insouciante et désinvolte à une période de violence sans doute encore diffuse, mais suffisamment nette dans le contexte global du film.

Ainsi, une grande partie des productions américaines contemporaines se trouve-t-elle teintée d'un romantisme inhérent ou d'une sensibilité recherchée.

Dans **Husbands**, par exemple, on s'attache à décrire avec le plus de réalisme possible l'**American way of life**, le comportement sociologique de l'époux américain dont on essaie d'expliquer les actes; de même, tout le concept de la vie conjugale est remis en question dans **Carnal Knowledge** qui remonte jusqu'à la fin des années '50 pour analyser l'esprit d'une amitié qui veut tout énoncer, tout éclaircir.

Le film psychologique prend des tournures si nouvelles qu'un mélodrame comme **The Heart is a Lonely Hunter** n'en est plus un,

qu'un film policier comme **Klute** se transforme en une étude pénétrante d'un personnage de série, que même des histoires de science-fiction parviennent à émouvoir, plongeant le spectateur dans une stupéfiante affliction (**Charly**) ou dans une indéfinissable tension mentale, profonde et prolongée (**Rosemary's Baby**).

Enfin, le western, déjà redépouillé et réinventé par les Peckinpah et les Boetticher, s'agrémenté d'ornements nouveaux. Frank Perry nous propose avec **Doc** une vision nouvelle d'une amitié légendaire (Wyatt Earp et Doc Holliday), Sidney Pollack fait un pèlerinage aux sources avec un autre héros fatigué (**Jeremiah Johnson**) et Arthur Penn recrée avec audace et détermination l'histoire d'un génocide oublié avec **Little Big Man**.

Le message des films américains reste toujours le même : haine de la guerre, ridiculisation d'une société bourgeoise, peur du progrès technique, d'une part; appel à la paix et au bonheur, interprétation plus idéaliste du monde où nous vivons, recherche de nouvelles valeurs, d'autre part. Et, face à une télévision de plus en plus envahissante, tout le monde fait tout, la main dans la main.

... (dans le cinéma américain), chaque cas est un cas particulier. On y trouve des auteurs complets, des non-auteurs complets, et tous les degrés entre une liberté totale et une soumission totale, entre l'expression personnelle et la création anonyme. (5)

Mêmes les femmes se mettent de la partie. Et si le premier film sérieux sur le mouvement de libération de la femme a été réalisé par un homme (Jackie Cooper et **Stand up and Be Counted**), ce sont les femmes néanmoins qui veulent à leur tour se placer derrière la caméra. Eleanor Perry (ex-femme et ex-collaboratrice de Frank Perry) essaie de montrer que de la tendresse et des sentiments purement féminins peuvent naître des

films dont la signification se voudrait plus humaine. (6)

D'autre part, il semble que la production américaine en chiffres s'est élevée depuis une dizaine d'années et se maintient dans une merveilleuse constance : 236 films produits en 1970, 256 en 1971, 296 en 1972, 312 en 1973.

Le producteur qui, en général à Hollywood, semble assumer la presque totalité de la responsabilité des films qu'il produit, devient moins rigide, plus humain. Tout en donnant le feu vert à des films commerciaux "sûrs", il se permet des excès dangereux dont il ne peut toujours prévoir les résultats.

La description de l'ennui et de la médiocrité pouvait faire de **The Last Picture Show** un film médiocre et ennuyeux. Il n'en a rien été, et le film de Bogdanovich qui avait au départ tout contre lui (acteurs peu connus, intrigue frisant le mélodrame, photographie en noir et blanc) est rapidement devenu un succès. Et si seulement deux Oscars sont venus couronner les deux acteurs de second plan (Cloris Leachman et Ben Johnson), la faute en est encore et toujours à la conception même de la remise annuelle des récompenses, grande farce hollywoodienne où, à quelques exceptions près, rarement les prix sont vraiment mérités et où le dollar seul continue de ravir tous les honneurs !

Plusieurs échecs, il va sans dire, parseront encore l'histoire du cinéma américain nostalgique (il suffit de penser à l'infortuné **Great Gatsby**), mais rien n'est jamais définitivement perdu, car un courant nouveau vient de naître et le cinéma américain, toujours en proie au mal de vivre, semble enfin se diriger vers un concept filmique qui lui procurera peut-être le souffle de la vie.

(6) De même, Barbara Loden, actrice, fut la réalisatrice de **Wanda** et Elaine Mayp, celle de **A New Leaf** et de **The Heartbreak Kid**. D'autres femmes (comme la scénariste Carol Eastman qui écrivit, avec Bob Rafelson, le scénario de **Five Easy Pieces**, sous le pseudonyme de Adrien Joyce) envisagent aussi la possibilité de diriger leur propre film.

(5) Jean-Louis Comolli, in **Cahiers du Cinéma**, No 170, p. 18.