

AU DÉBUT DES ANNÉES 60, Kazan, après un hiatus cinématographique de quatre ans (occupé par plusieurs succès à la scène, Inge, MacLeish, Williams), tourne coup sur coup deux films situés dans le passé relativement récent des États-Unis : 1928-1936, époque qu'il a vécue, jeune adulte. C'est son premier pas vers la période autobiographique qui donnera *America America*, *L'Arrangement* (roman et film), et enfin la monumentale autobiographie elle-même (1988). Dans ce livre,

Deux tragédies américaines

Le Fleuve sauvage et La Fièvre dans le sang

JEAN-PIERRE COURSON

Kazan insiste sur l'importance capitale dans sa vie créatrice de cet abandon du théâtre (où il servait des auteurs dont les thèmes, écrit-il, « ne m'intéressaient plus du tout ») et du retour au cinéma, sur des bases nouvelles (« Je ne pouvais plus travailler pour Darryl Zanuck ou Jack Warner »). Ces deux nouveaux films, *Le Fleuve sauvage* (*Wild River*) et *La Fièvre dans le sang* (*Splendor in the Grass*), seront des projets personnels, non des commandes. Ils sont peut-être aussi ses deux chefs-d'œuvre.

Adoptons la chronologie historique plutôt que filmographique. *La Fièvre dans le sang* (titre français vulgaire et grandiloquent, comparé à la délicate et nostalgique citation wordsworthienne de l'original, mais qui, après tout, rend en partie compte, dans sa lourdeur, du propos du film) est l'histoire d'un amour adolescent contrarié dans le cadre de la société provinciale américaine (Kansas) de la fin des années 20. Le privé et le public, le personnel et le social s'y entremêlent et s'y font mutuellement écho, fonctionnant chacun, pourrait-on dire, comme une métaphore de l'autre, et ce de façon significative, jusque dans le vocabulaire qui s'attache à la période : prohibition, crise, *depression*... À la crise boursière de 1929 correspond la crise de nerfs de Wilma (écroulement, *collapse* en anglais, dans les deux cas), sa longue période de dépression nerveuse coïncide avec les années de dépression économique. Au plan intime et au plan national, on peut lire ce double effondrement comme la conséquence de l'hypocrisie ambiante, des fausses valeurs qui ont dominé la décennie. Expression juridique d'une morale puritaine fondée, comme toute morale institutionnalisée, sur des interdits, la prohibition du commerce de l'alcool est métonymique d'une attitude répressive générale qui s'en prend à toute forme de plaisir considérée comme suspecte, dangereuse, coupable. Wilma Dean et Bud, les jeunes amoureux, en sont les victimes innocentes. L'interdiction frappant la sexualité est si forte qu'ils l'ont eux-mêmes internalisée ; ils ne peuvent concevoir, mal-

gré leur intense désir, d'avoir de rapports sexuels que dans les « liens du mariage », union que leurs parents et la société interdisent également. Cette répression destructive ne contredit qu'en apparence l'image traditionnelle des années 20 comme une période d'émancipation (le dix-neuvième amendement à la Constitution donne le droit de vote aux Américaines en 1920), de rejet des interdits, en particulier dans le domaine sexuel. Ginny, la sœur de Bud, *flapper* archétypale, vit dans un état de rébellion permanente et autodestructrice (elle considère sa promiscuité sexuelle moins comme un acte de libération que comme une preuve de sa propre déchéance). Le film la montre avec une certaine sympathie

(puisqu'elle prend le contre-pied de ce qu'il condamne), mais comme courant à la catastrophe ; et, de fait, elle se tuera dans un accident d'auto, comme en rétribution pour ses « fautes ».

Dans tout le film, l'attitude des personnages à l'égard de l'amour et de la sexualité présente la même ambivalence, la même hypocrisie que l'attitude de la période à l'égard de la prohibition, loi imposée par la *vox populi* et pourtant très imparfaitement appliquée et allégrement violée par d'innombrables citoyens. De même, l'« amour » est révérend dans l'abstrait, mais véhémentement isolé du sexuel, considéré comme sale et honteux. Le père de Bud veut lui « payer » une danseuse pour résoudre ses « problèmes » (elle ressemble à Wilma : « *Exact same thing, exact same thing ! Just as pretty !* » s'écrie le père, enchanté de sa découverte). La mère de Wilma explique à sa fille que les femmes honnêtes n'ont pas de désirs sexuels ; l'institutrice, vieille fille à chignon, exprime,

Montgomery Clift, Lee Remick, *Le Fleuve sauvage*





Lee Remick, *Le Fleuve sauvage*

devant des élèves qui s'ennuient ou ne pensent qu'à flirter, sa nostalgie de l'amour courtois qui refoule et sublime le désir ; et Ginny se méprise parce qu'elle est « facile ».

Cette vision d'une société étouffée par le puritanisme peut sembler outrée, « caricaturale » à un spectateur d'aujourd'hui, voire de 1961, mais elle reflète une réalité¹. Comme l'écrivait, un peu paradoxalement mais avec justesse, Roger Tailleur dans son livre sur Kazan : « *L'excès est dans le sujet, et la caricature, clause de style, est d'abord garantie de réalisme.* » Réalité et réalisme contestés dix ans plus tard par Jeff Young qui, dans ses entretiens avec Kazan, tourne le film en dérision et déclare qu'il est impossible de prendre au sérieux le personnage de la mère et ses propos. Il y a certes quelque chose de névrosé dans le déni forcené de la sexualité affiché par la mère,

dont l'attitude peut prêter à sourire (ou s'indigner). Mais Inge et Kazan préfèrent la considérer avec compassion et compréhension, et l'interprétation d'Audrey Christie, actrice rare à l'écran, en fait le personnage secondaire le plus attachant du film (avec Zorah Lampert dans le rôle de la fille d'origine italienne que Bud épouse après la « crise » ; dans la scène finale elle est, dans sa simplicité, inoubliable).

Le temps, ainsi que le remarquait Jacques Rivette dans sa critique en 1962, est le sujet du film (comme celui du *Fleuve sauvage* et, peut-on ajouter, d'*À l'est d'Éden*, premier volet d'un triptyque américain sur le conflit des générations). C'était aussi le thème du long poème qui lui donne son titre et en fournit la clé. Œuvre de tumulte et de crise, *La Fièvre dans le sang* est (devient, « avec le temps ») une œuvre d'apaisement, d'acceptation (qui n'est pas simple résignation), de réconciliation. Dramatiquement, le film se compose de deux parties très différentes, presque antagonistes. Tensions, conflits, affrontements, explosions hystériques, événements tragiques ou mélodramatiques (tentative de suicide et dépression nerveuse de Deanie, mort accidentelle de Ginnie, suicide du père...) sont concentrés dans la première. La seconde partie, avec la longue convalescence de Wilma Dean, la réconciliation avec sa mère, l'ultime visite à Bud dans sa ferme, est au contraire calme, feutrée, imprégnée d'une immense mélancolie, toujours évocatrice pour moi du vers de Wordsworth (dans un autre poème) : « *The still, sad music of humanity.* » Sommet, sans doute, de l'œuvre de Kazan, cette dernière partie qu'il aimait particulièrement et qui est si éloignée de tout ce que l'on considère d'habitude comme la marque de son style.

Elia Kazan dans Positif

LES FILMS *Viva Zapata* (10, 178, 241), *Sur les quais/On the Waterfront* (14), *À l'est d'Éden/East of Eden* (14, 84), *La Poupée de chair/Baby Doll* (20, 23, 400), *Un homme dans la foule/A Face in the Crowd* (29), *Le Fleuve sauvage/Wild River* (64), *La Fièvre dans le sang/Splendor in the Grass* (64, 358), *America America* (64, 241), *L'Arrangement/The Arrangement* (117), *Les Visiteurs/The Visitors* (140), *Pie in the Sky* (174, 192), *Le Dernier Nabab/The Last Tycoon* (192), *Un tramway nommé Désir/A Streetcar Named Desire* (291).

ENTRETIENS avec Elia Kazan : 79, 138, 192. TEXTES d'Elia Kazan : 114, 192, 200, 227, 241, 328, 331, 344, 351, 386, 400, 427, 464, 500. ÉTUDES : 43, 64, 192, 241, 514 (« Hommage »). BIBLIOGRAPHIE : 75, 155, 327, 344, 516.

Splendor et *Wild River* diffèrent par bien des aspects. Le premier est un film pour l'essentiel urbain, les intérieurs y dominant, la famille y est centrale, le milieu bourgeois, les protagonistes sont des adolescents. Le second est rural, les extérieurs y dominant, la famille en est absente, le milieu est paysan, les protagonistes sont adultes. Toutefois, un élément, l'eau, fournit un lien visuel, dramatique et thématique très fort entre les deux films. Dans la première scène de *Splendor*, un garçon et une fille s'étreignent devant une cascade, dans laquelle la fille, déprimée, tentera plus tard de se noyer (après une crise d'hystérie dans sa baignoire). *Wild River* s'ouvre sur des images d'inondations dévastatrices, et, à la fin, une île et ce qui reste d'une maison seront submergés par le fleuve. L'eau chez Kazan est toujours signe de tumulte, d'affrontement, de passage, de passion (voir aussi les scènes de violence ou de sexe, sous la pluie). La terre, en revanche, connote stabilité, enracinement, apaisement : à la fin de *Splendor*, Bud, devenu fermier, est marié et père de famille ; il faut l'imaginer heureux, même si, comme il le dit, il se pose rarement la question de savoir s'il l'est. *Wild River* est l'histoire d'une double lutte : contre les ravages de l'eau (du « fleuve sauvage ») et contre un attachement à la terre qui refuse la « civilisation » (émouvante image du vieux paysan noir labourant un champ qui, dans quelques heures, disparaîtra sous les eaux).

Après deux films en noir et blanc et format classique Kazan revenait pour *Wild River* au cinémascope couleur d'À l'est d'Éden, format inévitable à la Fox (firme à laquelle il devait par contrat un dernier film, et qui traitera ce film abominablement)². Les premières images (bandes d'actualités d'époque montrant les ravages des inondations du Tennessee) font craindre que ce choix ne soit une erreur. Ces actualités noir et blanc des années 30 « devraient » être vues dans leur forme originale. La période elle-même, les lieux, les conditions sociohistoriques ne semblent-ils pas exiger le format de l'époque ? Mais, si le chef opérateur Ellsworth Fredericks n'est pas Boris Kaufman, l'utilisation de l'espace cinématographique dans ce film n'en est pas moins superbe, en particulier dans ces plans éloignés de l'île et du bac traversant le fleuve dans la brume (le scope, écrivait Tailleux, « purge » le film d'effets « qu'il remplace par l'évidence calme de la beauté »). Comme dans À l'est d'Éden, Kazan combine efficacement scope et profondeur de champ dans les intérieurs, et obtient des effets de cadrage que le format magnifie. Dans une des dernières scènes, Ella Garth, qu'on a enfin persuadée de s'installer dans sa nouvelle maison toute neuve (et sans âme), est assise sur le porche tout au fond du champ, dans un cadrage en dia-

gonale, la caméra placée derrière un fauteuil à bascule dont les barreaux semblent emprisonner la vieille dame vaincue.

Wild River est, comme le sera *Splendor*, une réflexion sur les rapports de l'être au temps, mais ici il s'agit du temps dans son étendue historique : enracinement et persistance du passé, dynamisme optimiste (mais générateur de conflits) du présent, vision et installation d'un avenir « meilleur », mais dont les conquêtes impliquent maintes pertes compensatoires. Le protagoniste apporte le futur, le progrès, à des êtres qui le rejettent ou le suspectent parce qu'ils vivent dans une enclave intemporelle, leur présent n'étant qu'une prolongation du passé, force de la tradition contre l'innovation, de l'ancien contre le nouveau...

Alors que dans *Splendor* le puritanisme répressif est clairement condamné, le discours de *River* est plus complexe et ambigu. Tout le monde y a ses raisons³ (à la fois bonnes et mauvaises), depuis le gouvernement et son représentant jusqu'à la vieille dame inébranlable, en passant par les autochtones régressistes. Kazan s'en explique dans son autobiographie : « Peut-être commençais-je à sentir humainement au lieu de penser idéologiquement... Je n'avais plus de goût pour les intellectuels libéraux. Je savais toujours ce qu'ils allaient dire sur n'importe quel sujet. Tout simplement, je n'aimais pas les réformateurs avec qui j'avais été depuis 1933. J'avais seulement cru que je devais les aimer. J'avais suivi la foule, qui pendant ces années allait dans ce sens. »

Tourner le dos à l'inauthentique, quitte à passer pour un opportuniste, un lâche ou, pire, un traître, c'est un leitmotiv kasanien. Et son « revirement » tardif sert merveilleusement son projet, lui insufflant une vraie humanité, en lui conférant une fondamentale ambivalence. Le casting de Montgomery Clift, bien que plus ou moins imposé par le studio, se révèle idéal pour le propos. Fonctionnaire zélé qui arrive porteur d'une

Natalie Wood, La Fièvre dans le sang





Phyllis Diller (sur scène), *La Fièvre dans le sang*

mission civilisatrice, Chuck Glover voit ses certitudes vaciller au contact des individus et de leur réalité vécue. Ses hésitations, son indécision, sa faiblesse : qui, mieux que Clift (lui-même très fragile à l'époque), aurait pu les exprimer ? Son affrontement avec Ella Garth devient vite une sorte de jeu affectueux où entre presque de l'amour (est-elle pour lui, plus ou moins consciemment, une image maternelle ?). En parallèle se développe une idylle, « *boy meets girl* » oblige, entre Chuck, toujours hésitant, et la jeune et jolie veuve, bru d'Ella, qui vit avec elle ; cette concession à la convention nous vaut en fait quelques-unes des scènes amoureuses les moins conventionnelles de tout le cinéma américain classique. Lee Remick, aussi admirable que dans son rôle précédent, si différent, d'*Autopsie d'un meurtre* (Otto Preminger, 1959), campe un personnage remarquablement complexe de « survivante », vulnérable et forte, indécise et déterminée, réservée et hardie, fruste et perspicace, naïve et lucide. Dans une de leurs premières conversations, elle apprend à Chuck qu'elle se propose d'épouser un homme très bien, mais dont elle n'est pas amoureuse. Chuck répond par une platitude automatique (il ne faut pas épouser quelqu'un qu'on n'aime pas). Dans le regard que suscite ce propos, on sent tout ce qui sépare cet idéaliste bien intentionné de la réalité vécue qui est celle de la jeune femme (regard qui rend presque superflue la remarque, plus attristée ou résignée que sarcastique : « *Vous êtes un vrai romantique, vous !* »).

Si le représentant du gouvernement *in extremis* « triomphe », ce n'est pas, au contraire de ce qu'écrivait

Tailleur, « *comme par enchantement* ». Il fait appel, en désespoir de cause, aux autorités fédérales (le marshal, joué par un véritable détenteur de l'emploi, escorte Ella avec la délicatesse du docteur qui emmenait Blanche à la fin d'*Un tramway nommé Désir*), Washington lui ayant donné le feu vert (mauvaise publicité pour mauvaise publicité, mieux vaut pour la vieille dame une expulsion qu'une noyade). Le « triomphe » était assuré d'avance, le refus de la vieille purement symbolique. Tandis que sa maison brûle au loin, un drapeau américain flotte au premier plan... L'avion qui emporte Chuck et Ella vers le Nord et la « civilisation » survole les vestiges du passé (les décombres de la maison incendiée) et l'impressionnant barrage, symbole de l'avenir triomphant. Et l'eau, domestiquée, est (re)devenue rassurante, élément désormais comparable à la terre que le fleuve épargnera. ■

1. Encore que le cinéma hollywoodien reste, au début des années 60, soumis à un Code de la production ultrapuritan vieux de trente ans ; on est encore à six ans de l'adoption d'un nouveau Code, assoupli, et à dix ans de l'institution par la MPAA du système de cotes, qui rendra presque caduc le Code de la production. Les censures locales (au niveau des États ou des municipalités) sévissent toujours, et il faudra plusieurs décisions de la Cour suprême pour entraîner leur disparition pendant les années 70. Le film de Kazan, bien que tourné pendant une période de transition, reste donc le produit d'un système de production répressif.

2. La Fox ne croyait pas au film et le distribua très mal aux États-Unis, l'affublant d'une affiche horrible et réduisant la promotion à un minimum. Et *Wild River* faillit ne jamais sortir en Europe (Kazan écrit : « *J'ai dû faire une scène dans le bureau de Spyros [Skouras] et lui faire honte* »). Pendant au moins vingt ans, il ne fut visible même aux États-Unis que dans de mauvaises copies 16 mm.

3. En relisant les pages que Kazan consacre à *Wild River* dans son autobiographie, je découvre que lui aussi fait référence à la formule de Renoir à propos de son film.