

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURE DU MARGINAL DANS LE CINÉMA DU NOUVEL HOLLYWOOD :
LES CAS NOTOIRES DE LITTLE BIG MAN, BADLANDS ET TAXI DRIVER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR GABRIEL PAPROSKY

AVRIL 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais adresser mes remerciements aux nombreuses personnes qui ont su m'encourager et m'aider dans la réalisation de ce mémoire.

Je voudrais d'abord manifester ma gratitude à l'égard de M. Pierre Barrette, professeur de l'École des médias à l'Université du Québec à Montréal. En tant que directeur du mémoire, il m'a guidé et m'a épaulé tout au long du processus de recherche et de la rédaction. Je suis aussi fort reconnaissant du travail de Mme Anne Fossier en tant que réviseuse et correctrice du mémoire.

Je tiens également à remercier spécialement mon grand-père Stanley Jr. Paprosky qui m'a offert son support moral et financier dans l'optique que je puisse enrichir mes connaissances de l'une de mes passions qui s'avère le septième art tout en contribuant à la poursuite de mon parcours académique dans le domaine des communications et du cinéma au deuxième cycle.

Enfin, je désire exprimer une grande reconnaissance envers ma famille immédiate (dont ma mère qui m'a donné un coup de main pour la grammaire et la syntaxe), ma copine, ma belle-famille, mes amis qui ont su m'appuyer par leur soutien et leur patience indéfectible en m'aidant à persévérer durant ces quelques années d'étude.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	19
L'ESPACE HABITÉ PAR LA FIGURE DU MARGINAL.....	19
1.1 Aspects théoriques.....	19
1.1.1 L'espace dans le cinéma de genre hollywoodien classique	19
1.1.2 Espace et idéologie	22
1.1.3 Le nouvel Hollywood, un espace en transition.....	28
1.2 Analyses filmiques	29
1.2.1 <i>Little Big Man</i>	30
1.2.2 <i>Badlands</i>	36
1.2.3 <i>Taxi Driver</i>	42
1.3 Conclusion partielle.....	47
CHAPITRE II	49
LA DYNAMISATION DE L'ESPACE PAR LE PERSONNAGE MARGINAL : ANIMER LE CONFLIT PAR L'ERRANCE ET LA BALADE	49
2.1 Aspects théoriques.....	49
2.1.1 L'espace et le héros dans le cinéma de genre américain classique	49
2.1.2 Le héros en rapport à la norme et la marge.....	52
2.1.3 Le nouveau visage du héros dans le cinéma du Nouvel Hollywood	58
2.2 Analyses filmiques	61
2.2.1 <i>Little Big Man</i>	61
2.2.2 <i>Badlands</i>	66
2.2.3 <i>Taxi Driver</i>	72
2.3 Conclusion partielle.....	79
CHAPITRE III	81
LE CONFLIT IRRÉSOLU OU L'ÉCHEC DE L'UTOPIE	81

3.1	Aspects théoriques.....	81
3.1.1	La résolution du conflit dans le cinéma de genre hollywoodien	81
3.1.2	Les notions d'utopie et de contre-utopie.....	86
3.1.3	Les limites de l'utopie : le rêve américain et l'exclusion de l' « Autre », l'alternative contre-culturelle et la transformation du film de genre dans le cinéma du Nouvel Hollywood.....	89
3.2	Analyses filmiques.....	98
3.2.1	<i>Little Big Man</i>	98
3.2.2	<i>Badlands</i>	103
3.2.3	<i>Taxi Driver</i>	109
3.3	Conclusion partielle.....	116
	NOUVEL HOLLYWOOD : NOUVELLE PERSPECTIVE	118
4.1	Synthèse de la recherche	118
4.2	Élargissement du corpus.....	129
	ANNEXE A	140
	ANNEXE B	141
	BIBLIOGRAPHIE.....	144

RÉSUMÉ

La présente recherche vise à montrer comment la figure du marginal dans le cinéma du Nouvel Hollywood se veut symptomatique des tensions sociales et cinématographiques des années 1960-1970 à travers trois long-métrages essentiels de l'époque, soit *Little Big Man* (1970) d'Arthur Penn, *Badlands* (1973) de Terrence Malick et *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese.

En nous inspirant du cadre méthodologique de Thomas Schatz sur le cinéma de genre hollywoodien, dans son ouvrage *Old Hollywood/New Hollywood, Ritual, Art and Industry*, nous caractérisons dans une première partie l'espace habité par la figure du marginal dans les films étudiés. Nous proposons ensuite une définition de l'idéologie (Bidaud, 2012) et exposons la manière dont cette notion se manifeste à l'écran (Dubois, 2008) l'espace étant traversé par une certaine vision idéologique dans le cinéma de genre classique. Puis, nous soulignons la façon dont le Nouvel Hollywood s'est attaqué à ces composantes en les remodelant dans l'optique de se moderniser et de dévoiler un espace en transition.

En seconde partie, nous nous intéressons à la dynamisation de l'espace par le personnage marginal, qui anime le conflit par l'errance et la balade au sein du corpus filmique. Nous proposons une définition initiale de ces concepts pour ensuite nous rapporter à ceux de norme et de marginalité, qui nous permettent de conceptualiser le héros hors-norme. Puis nous offrons un regard sur la caractérisation du héros générique dans le cinéma hollywoodien classique pour subséquemment étudier son nouveau visage dans le cinéma du Nouvel Hollywood.

Enfin, le dernier chapitre de notre travail porte sur l'irrésolution du conflit ou l'échec de l'utopie à travers les longs-métrages décortiqués de la *Hollywood Renaissance*. Nous nous consacrons alors à la résolution du film de genre classique en nous intéressant à sa fonction de rituel social qui se perpétue généralement par la *happy ending*. Considérant l'idée que les fins heureuses sont porteuses d'espoir et soulignent le projet chimérique du rêve américain, nous avons défini les concepts d'utopie et de contre-utopie.

Finalement, nous abordons les limites de l'utopie américaine à travers les œuvres du Nouvel Hollywood à l'étude, ce qui nous permettra de proposer un constat quant à la société étasunienne et au contexte cinématographique des années 1960-1970.

MOTS-CLÉS : Figure du marginal, Nouvel Hollywood, Idéologie, Norme, Marginalité, Balade, Errance, Utopie, Contre-Utopie, Cinéma de genre.

INTRODUCTION

Il est aujourd'hui fréquent lorsque l'on examine un film américain mercantile ou indépendant d'y apercevoir une connotation plutôt favorable de la marginalité à l'écran. Nombreux sont les interprètes à camper une figure marginale et, par le fait même, à accroître la visibilité de ce type de personnage dans le cinéma nord-américain contemporain. L'apparition de cette image plus positive de la marginalité n'a cependant été possible qu'au travers d'un long processus complexe impliquant divers facteurs sociopolitiques, historiques, économiques propres à la société américaine et à l'industrie cinématographique des années 1960-1970. On constate en effet que le héros du cinéma classique hollywoodien s'est métamorphosé au fil du temps et a pris un visage complètement différent en épousant des airs « [d'] anti-héros, [de] marginaux, [d'] exilés de l'intérieur [...] » (Miguel, 2010, préface). Selon Sébastien Miguel, dans son ouvrage *Figures du Nouvel Hollywood*, « le héros allait subir au fur et à mesure des décennies, une érosion et un délabrement des plus systématiques [...] L'explosion du Nouvel Hollywood (1967-1981), plus qu'aucune autre période, allait à jamais complexifier, transformer et finalement détruire en une chanson de geste (brutale et révisionniste) l'incarnation idéale de ce mythe éternel » (*Ibid.*, chapitre I). À la fin des années 1960, on constate de ce fait de plus en plus l'arrivée de protagonistes qui sont l'antithèse de la figure héroïque et paternaliste d'antan. Tel que le mentionne Miguel dans son second chapitre, les interprètes d'autrefois, dont James Stewart, Kirk Douglas, Paul Newman, Burt Lancaster ou encore John Wayne par exemple, troquent leur image de héros grandiose et parfait afin d'incarner des rôles de tueur, de voleur, d'alcoolique ou d'être désabusés dans les westerns du Nouvel Hollywood. Ces acteurs, issus de la période de l'âge d'or hollywoodien, se recyclent dans des rôles fort distants du rêve américain dans le cinéma des années 1970.

C'est ainsi que l'« on voit rapidement arriver sur les écrans les visages, beaux, mais typés, des Italo-américains (Al Pacino, Robert de Niro), des Américains ordinaires (Dustin Hoffman, John Cazale), des obscurs acteurs de série B (Robert Duvall, Jack Nicholson, Gene Hackman) » (*Ibid.*, chapitre I). Tout comme James Dean, Marlon Brando ou Sydney Poitier, certains de ces acteurs dont Pacino, de Niro ou Hoffman reçoivent leur formation à la prestigieuse école d'art dramatique Actors Studio, fondée par Lee Strasberg. Tous ces interprètes, formés ou non dans des écoles spécialisées, et qui composent la relève, vont alors incarner des déviants, des délinquants, des marginaux, des fous, des antihéros ou des « losers » dans le cinéma américain des années 70. Pensons au personnage du délinquant de Jack Nicholson dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Milos Forman, à ceux de cambrioleurs de banque homosexuels d'Al Pacino et de John Cazale dans *Dog Day Afternoon* de Sydney Lumet, à ceux de proxénète pour Dustin Hoffman et de gigolo pour Jon Voight dans *Midnight Cowboy* de John Schlesinger, ou encore à ceux de vagabonds de Gene Hackman et d'Al Pacino dans *Scarecrow* de Jerry Schatzberg et nous voyons que les exemples pullulent dans le cinéma du Nouvel Hollywood. S'il est aisé de penser qu'une explosion de ces figures hors-normes eut lieu à la fin des années 1960, il ne faut cependant pas pour autant croire qu'elles n'existaient pas dans le cinéma américain qui précède cette période. En effet, malgré le contrôle du code Hays et du contexte cinématographique de l'époque, il est aussi possible d'y retrouver des films qui proposent des figures marginales à l'ère du cinéma classique hollywoodien. Connotées de manière plutôt négative, on les retrouve, par exemple, du côté des films de gangsters des années 1930 (*Little Caesar*, *The Public Enemy*, *Scarface*, etc.), où sont mis en scène des criminels, dans l'œuvre *The Night of the Hunter* de Charles Laughton, où l'on révèle Robert Mitchum dans la peau d'un révérend tueur en série, dans le film *Rebel Without a Cause* de Nicholas Ray, où James Dean incarne un adolescent délinquant ou bien dans *Psycho* d'Alfred Hitchcock, présentant Anthony Perkins dans le rôle d'un psychopathe. Nous remarquons alors que ce type de personnage s'avère tout aussi présent au sein du cinéma américain des années 1930 à

1960 et qu'il existe bel et bien dans l'imaginaire hollywoodien classique. Si nous portons cependant notre regard sur quelques titres en provenance de ces décennies passées, nous découvrons alors que la figure du marginal, connotée autrefois négativement, connaît un certain renversement de situation dans le Nouvel Hollywood et acquiert ainsi un statut plus favorable.

Afin de comprendre l'apparition positive et l'éclosion de cette figure, nous dresserons tout d'abord, au sein de notre problématique, un bilan des nombreux enjeux et bouleversements sociaux de la société américaine à la fin des années 1960. Dans un second temps, il s'agira de tracer le portrait global de l'industrie hollywoodienne, qui connaît une métamorphose au cours de cette période. Enfin, après avoir dressé un résumé de ces deux contextes, nous serons en mesure de développer notre question de recherche.

Quand le « rêve américain » tourne au cauchemar, quand le réel bafoue le droit déclaré, se lève une contestation multiforme, progressiste et incertaine, promise à tous les radicalismes et à toutes les récupérations (Granjon 1988, p. 43).

La décennie des années 1960 débute par de nombreux événements à caractère sociopolitique, du mouvement pour la reconnaissance des droits civiques des noirs (et d'autres minorités ethniques), à celui des homosexuels, au mouvement féministe et à celui des étudiants se mobilisant contre la guerre du Vietnam. Cette décennie est également celle de la « Peur rouge » ou de la crainte de la montée du communisme, avec la célèbre crise des missiles de Cuba en 1962. Tel que le mentionne Jean-Baptiste Thoret dans le chapitre « Le Nouvel Hollywood : histoires d'une révolution » tiré de l'ouvrage *Le cinéma américain des années 70*, les décennies des années 1960 et 1970 se sont caractérisées par une dépense d'énergie fulgurante, et surtout, une volonté d'agir pressante d'une jeune génération voulant changer le monde :

Parce qu'elle n'attendait qu'à se libérer, parce que la contre-culture en a fait son mode d'action favori, parce que la contestation s'amplifiait et la rage grondait, parce que les dynamiques libératoires se multipliaient, parce que l'opinion publique ne pouvait plus digérer les événements sanglants de son histoire récente, pour d'autres raisons encore, l'énergie et sa nécessaire dépense, fut au cœur de l'Amérique des années soixante et soixante-dix (Thoret, 2006, p. 11).

Cette période forte en contestation, où l'on réclame une société plus juste, fut également touchée par de nombreuses révolutions dans d'autres domaines disparates :

C'était le temps de toutes les révolutions : sexuelle [arrivée de la pilule contraceptive], morale, artistique (Nouvelle Vague, pop art...), scientifique et technologique (première greffe du cœur, premier homme dans l'espace, bientôt sur la lune, lancement du projet Arpanet, ancêtre d'internet). Révolution culturelle, aussi, [...] qui vit la génération de l'après-guerre imposer des goûts musicaux, des usages vestimentaires, des codes de langage [...] (Weill, 2011).

« Changer la vie », titre d'un chapitre de l'œuvre *Révoltes et utopies : militantisme et contre-culture dans l'Amérique des années 60* de Claude Chastagner, offre un résumé éclairant de la philosophie des individus qui participent à la mouvance de la contre-culture à cette époque. Il s'agit alors d'un nouveau registre dans la manière de penser : « l'état d'esprit général de ceux qui rejoignent la contre-culture est que les structures sociales et politiques s'enracinent dans le psychisme de chaque individu et qu'afin de changer les premières, il est prioritaire de modifier les secondes. « The Revolution is in your head » [...] » (Chastagner, 2011, p.90). Faisant suite à Seconde Guerre mondiale, la période des Trente Glorieuses permet aux États-Unis de connaître un accroissement économique, démographique (baby-boom) ainsi qu'industriel. Au cours des années 1960, la société de consommation bat son plein. Toutefois, les individus qui adhèrent à la contre-culture s'opposent à ce mode de vie. Les hippies issus de ce mouvement cherchent à tout pris en s'en éloigner. « Paradis artificiels », sexe et Rock'n'roll s'avèrent à la fois être une échappatoire et un mode de contestation vis-à-vis de la culture populaire :

Ils envisagent des nouveaux modes de vie, de nouvelles théories politiques et philosophiques d'opposition aux fondements de l'ordre établi. Dans les années 60, les courants de contre-culture prennent diverses formes. Ils sont définis comme étant une nouvelle culture, une culture parallèle et se caractérisent par un refus et une rupture culturelle (Banham et *al.*, 2001-2002, p. 5).

Les individus de ces mouvements méprisent l'autorité et priorisent le collectif face à l'individu : « une des plus fortes valeurs de la contre-culture est aussi la fraternité et le partage communautaire tel qu'il s'incarne dans le phénomène des communautés » (Chastagner, 2011, p. 90). Les valeurs de la génération « Flower Power » ne sont donc désormais plus les mêmes, provoquant ainsi nombre de bouleversements sociaux.

En outre, une autre caractéristique propre à cette époque qu'il est nécessaire de souligner est celle de « l'omniprésence de la violence », tel que le mentionne Jean-Baptiste Thoret dans ses écrits. Malgré l'optimisme et la vague du « Peace and Love », la décennie des années 1960 est marquée par de nombreuses images de la violence présentée à la télévision. On pense, par exemple, à la vidéo d'Abraham Zapruder où est dévoilé l'assassinat de John F. Kennedy ou bien aux contenus télévisuels sur la Guerre du Vietnam : « Pour les Américains, qui ne perçoivent alors la guerre qu'au travers de leurs tubes cathodiques, l'électrochoc est dévastateur. Car rappelons qu'à partir de 1965, les reportages sur la guerre sont largement diffusés » (Thoret, 2006, p. 17). À la fin des années 1960, la violence ne cesse de se perpétuer au travers de divers événements marquants :

les assassinats de Malcom X, de Martin Luther King et de Robert Kennedy, l'occupation de l'île d'Alcatraz par un groupe d'Amérindiens qui devient un lieu de rassemblement pour les opposants au gouvernement de l'époque avant d'être évacué de façon musclée par les troupes fédérales, et la répression sanglante des manifestations anti-guerre et des « dirty hippies » (Richard Nixon) dans les universités de Kent State (Ohio) et de Jackson State (Mississippi, 1970) [...] (*Ibid.*, p. 19-20).

Enfin, il est également nécessaire de relever qu'au début des années 1970, le mouvement de la contre-culture s'éteint peu à peu. Selon Drew Casper, dans son ouvrage *Hollywood Film 1963-1976 : Years of Revolution and Reaction*, c'est après l'année 1970 que le mouvement hippie ou celui de la contre-culture tire sa révérence : le concert des Rolling Stones à l'Altamont Speedway tourne au vinaigre et la mort d'icônes du rock (Janis Joplin, Jimi Hendrix et Jim Morrison) à la suite de surdoses de drogue mettent fin progressivement au mouvement (Casper, 2011, p. 16). Tel que le souligne Jean-Baptiste Thoret, il est alors ironique de constater que le cinéma du Nouvel Hollywood prend vie lors de l'agonie du mouvement de la contre-culture : « les hippies reviendront, mais sous la forme de zombies. Et l'Amérique des *seventies* portera le deuil de ses utopies mort-nées » (Thoret, 2006, p. 15).

Dans le courant des années 1960, l'industrie hollywoodienne connaît quant à elle une crise importante et subit de nombreux changements, à l'instar de la société américaine de l'époque. En effet, tel que le montre Thomas Schatz dans son ouvrage *Old Hollywood/New Hollywood ritual, art and industry*, les studios commencent à enregistrer d'énormes pertes monétaires lorsque le profit combiné des dix plus grandes compagnies chute de 121 millions à 32 millions. Ces studios, qui génèrent en moyenne une production de 400 films par année, s'effondrent à une production de 150 par année. À cette époque, 80 % de la production américaine est alors produite à l'extérieur d'Hollywood. D'après Schatz, trois facteurs majeurs sont responsables de ce naufrage au sein des Majors : la dissolution du système intégré ou des lois *antitrust*, la croissance de la télévision commerciale et la dissolution du système de censure (Schatz, 1983, p. 170).

Durant la période d'avant-guerre, les studios possèdent un contrôle dominant sur l'industrie cinématographique, en raison d'un système d'intégration verticale qui englobe le processus de la production, de la distribution et de l'exploitation des films. Toutefois, ce contrôle ne plaît pas à tous, notamment aux producteurs indépendants.

Selon l'auteure Nolwenn Mingant, depuis déjà quelques décennies, les indépendants se plaignent de cette injustice, et c'est en 1938 qu'a lieu la première intervention du ministère de la Justice afin de casser le monopole absolu des huit Majors de l'époque. Toutefois, il faut attendre une décennie de plus pour que la Cour suprême américaine sépare le secteur de l'exploitation de celui de la production et de la distribution. Le principe d'intégration verticale est alors brisé pour de bon (Mingant, 2014, p. 2). Cette victoire des indépendants a évidemment des impacts sur l'industrie hollywoodienne. En effet, selon Schatz, qui s'appuie sur les écrits de l'économiste Michael Conant, le processus de séparation est long et complexe ainsi que fort coûteux pour les grands studios. On doit en effet attendre l'année 1957 pour que ces derniers se départissent complètement de toutes leurs salles (Schatz, 1983, p.171, cité dans Conant, 1960). Les grands studios sont alors inévitablement privés des revenus importants que génère l'exploitation des films en salle.

Le second facteur qui ayant donné lieu à la crise du « Old Hollywood », toujours selon Schatz, est celui de l'arrivée de la télévision dans les foyers aux États-Unis. Selon l'auteur, c'est à partir de la moitié des années 50 que la télévision devient dominante. Il faut attendre encore quinze ans avant que la plupart des Américains aient une télévision dans leur foyer avec un ratio de 95 % pour un total de 83,6 millions d'unités en circulation et 837 chaînes de télévision sur le territoire nord-américain (*Ibid.*, 1983, p. 178). Si l'émergence de ce nouveau média est enrichissante et divertissante pour le citoyen américain, elle se révèle tout d'abord moins attrayante pour les Majors. En effet, l'apparition de la télévision a avant tout été perçue comme une menace par les grands studios. Cependant, la situation a changé lorsque ces derniers se sont mis à vendre leurs catalogues de films anciens à la télévision ainsi qu'à produire des téléfilms (*Ibid.*, 1983, p. 179). Schatz souligne que ce développement de la télévision commerciale a eu pour conséquence d'exposer de plus en plus le jeune téléspectateur (le *baby-boomer*) à de vieux longs-métrages,

créant ainsi peu à peu une cinéphilie chez l'individu mis en contact avec ce type de contenu (*Ibid.*, p. 180).

Enfin, le troisième et dernier élément ayant mené à la crise du « Old Hollywood » fut celui de la dissolution ou de l'éclatement des modèles de censure à Hollywood vers la fin des années 1960. Thomas Schatz relève deux niveaux de censure : celui imposé par la HUAC (House Un-American Activities Committee) et celui du Code Hays ou de la Motion Picture Production Code (*Ibid.*, p. 184). Le premier, qui fut en vigueur durant la Guerre froide, instituait l'idée qu'un réalisateur, un scénariste ou un producteur proposant un contenu moindrement engagé, osant traiter de sujets sociaux, ou bien qui remettrait en question le système capitaliste s'avèrerait automatiquement suspecté d'être communiste. En effet, tels que le soulignent les auteurs Henry M. Benshoff et Sean Griffin, les individus qui s'attaquaient au système en place étaient susceptibles d'être inscrits sur une liste noire, ce qui signifiait la possibilité de perdre leur carrière (M. Benshoff et Griffin, 2011, p. 190). Le second niveau, relevant du code Hays, prohibait toute représentation montrée à l'écran de violence, de sexualité ainsi que toute représentation jugée décadente ou indécente pour le spectateur. Il était alors possible de suggérer, mais jamais de montrer. Selon Francis Bordat, le code de censure était accompagné d'un mode d'emploi qui comportait :

un préambule, trois principes généraux, douze applications particulières et une annexe intitulée « Justification du préambule ». Les « principes généraux » [posaient] que les films ne [devaient] pas « rabaisser le niveau moral des spectateurs », « que la loi, naturelle ou humaine, ne doit jamais être ridiculisée » et que « sa violation ne doit pas susciter la sympathie » (Bordat, 1989, p. 9).

L'auteur indique que le Code portait une attention particulière à certains critères, dont, par exemple, la criminalité, dont la représentation par les cinéastes ne devait pas susciter l'inspiration ou la sympathie envers les criminels ou les individus qui

sortaient de la norme. Il encadrait également la représentation de la sexualité à l'écran, en ne montrant pas les pratiques dites déviantes (adultère, viol, perversions, etc.), et stipulait la nécessité de respecter « le caractère sacré de l'institution du mariage ». Les films évitaient ainsi la vulgarité et l'obscénité dans le but d'être « soumis au bon goût ». On ne devait également pas se moquer des dogmes ou de la religion (*Ibid.*, p. 9). Selon le théoricien Jean-Baptiste Thoret, dans l'ouvrage *26 secondes : l'Amérique éclaboussée*, l'émergence de la télévision amena la société américaine à faire éclater les codes de censure au cinéma, dû au fait qu'elle donnait accès à une violence omniprésente sur le petit écran à l'époque :

Le développement phénoménal des équipements télévisés donna un écho nouveau aux émeutes d'avril 1968, à la révolte des campus dont celle, sanglante, de Kent State en 1970, aux assassinats de Malcom X, de Martin Luther King et de Robert Kennedy. Sans oublier la guerre du Vietnam, bien sûr, bruit de fond de la décennie et dont les images atroces envahirent à partir de 1965 tous les foyers (Thoret, 2003, p. 14).

La HUAC commença ainsi à perdre son pouvoir à la fin des années 1960 et disparut en 1975, tandis que le Code Hays fut lui remplacé en 1968 par la Motion Picture Association of America (MPAA), système classant les films par âge, en fonction de leur contenu.

L'auteur Geoff King indique que d'autres facteurs jouèrent également un rôle dans la crise du cinéma hollywoodien des années 1960. Il fait référence, notamment, à l'exode en banlieue où les Américains privilégièrent certaines activités au détriment du cinéma ainsi qu'au baby-boom qui fit en sorte que de nombreux parents avec des enfants en bas âge eurent moins de temps libre en soirée pour aller voir des films en salle (King, 2002, p. 24-25).

En outre, il s'avère pertinent d'ouvrir une parenthèse et de préciser l'utilisation du terme « Nouvel Hollywood », qui est employé dans ce mémoire. Il est important de

préciser que cette période débute aux alentours de la fin des années 1960 et se termine au début des années 1980. Selon Duncan McLean, le terme du Nouvel Hollywood s'avère conflictuel auprès des critiques et de la communauté savante, car il englobe à la fois deux tendances. D'un côté le cinéma américain plus contestataire et plus revendicateur (cinéma de la contre-culture ou de la contre-idéologie) et davantage avant-gardiste dans son approche esthétique (il s'inspire des courants cinématographiques européens). De l'autre, un cinéma plus conservateur au niveau de la forme et du fond. Il s'agit ici du *blockbuster* (*Jaws*, *Rocky*, *Star Wars*), qui commence à se développer lors de la seconde moitié des années 70. De plus, pour d'autres théoriciens, la notion du Nouvel Hollywood se rapporte à toute la production de films ayant suivi la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, ces derniers s'entendent majoritairement sur l'idée que le Nouvel Hollywood réfère à une certaine période de l'histoire du cinéma américain (McLean, 2009, p. 1). Le terme Nouvel Hollywood employé dans ce mémoire se rapproche davantage du cinéma européen d'avant-garde et des idéaux de la contre-culture. Nous faisons en conséquence référence au « Hollywood Renaissance », terme employé par Geoff King dans son ouvrage *New Hollywood Cinema : An Introduction*, pour préciser ce type de cinéma et le différencier de l'autre version du Nouvel Hollywood, c'est-à-dire le « corporative blockbuster » (King, 2002).

Cette brève description du contexte social et cinématographique des années 1960-1970, dans lequel s'abreuve et se forge la figure du marginal, nous permet de mieux comprendre l'environnement dans lequel émerge cette nouvelle connotation plus favorable de la marginalité dans le cinéma américain. Après la consultation de nombreux ouvrages sur le Nouvel Hollywood, nous avons remarqué qu'un certain nombre de théoriciens consacrent des livres aux principaux enjeux du cinéma américain des années 70, mais seul un petit nombre d'entre eux se sont intéressés à l'émergence de cette figure emblématique. Certains chercheurs, dont par exemple Sébastien Miguel dans son œuvre *Figures du Nouvel Hollywood*, démontrent

comment la figure du héros dans le film américain classique s'est transformée peu à peu dans les années 70. Maitland McDonagh quant à lui, dans le chapitre « The Exploitation Generation or : How Marginal Movies Came in from the Cold » du livre *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, mentionne brièvement que durant cette époque, les studios ont commencé à proposer des œuvres qui suscitaient la sympathie du public à l'égard des « eccentric loners, hustlers, drug users, iconoclasts, thieves, drop-outs, prostitutes, losers, sexual rebels and even killers » (McDonagh, 2004, p. 107). Cependant, un faible nombre de ces savants s'est attardé à isoler et décortiquer cette figure importante qui est celle du marginal. C'est ce constat qui nous amène aujourd'hui à élaborer notre question de recherche telle que suit : de quelle manière la figure du marginal dans le cinéma du Nouvel Hollywood est-elle symptomatique des tensions sociales et cinématographiques de l'époque ?

Notre problématique a tout d'abord proposé un exposé sommaire de la figure du marginal, suivi d'un bilan des nombreux enjeux et bouleversements sociaux de la société américaine à la fin des années 1960, pour finalement développer un portrait global de l'industrie hollywoodienne, qui connaît une métamorphose au cours de cette période. Notre second chapitre sera quant à lui consacré au développement du cadrage théorique qui nous a semblé le mieux adapté à notre recherche. Pour ce faire, nous prendrons en compte deux des six approches que propose Timothy Corrigan pour rédiger sur le septième art dans son ouvrage *A Short Guide to Writing about Film* et nous en inspirerons pour ce mémoire. La première que nous avons retenue est celle du point de vue historique (ce qu'il appelle *Film History*) et s'avère être l'approche la plus employée lors des analyses filmiques. Elle prend en compte le contexte historique autour d'un film, mais elle peut tout aussi bien traiter du moment de production ou bien de réception d'une œuvre (Corrigan, 1989, p. 87-90). La seconde approche retenue est celle de l'idéologie. Quel que soit le type de films à l'étude, chaque œuvre est porteuse d'un message à caractère politique, que ce soit,

par exemple, sur la société, la culture ou encore le genre: «Whether we agree or disagree with the values in a particular movie, the important point for the ideological critic is that these movies are never innocent visions of the world, and the social and personal values that seem so natural in them need to be analyzed » (*Ibid.*, p. 98).

Ainsi, dans le but de mieux comprendre l'émergence du personnage marginal et de tenter de déterminer dans quelle mesure il se présente comme le symptôme des différentes tensions propres aux contextes des années 1960-1970, nous proposerons une lecture sociopolitique des films à l'étude. Nous aurons tout d'abord recours à l'approche idéologique énoncée par Corrigan, afin d'étudier la figure du marginal dans le cinéma du Nouvel Hollywood et ce qu'elle révèle d'un point de vue sociopolitique. Il sera alors nécessaire de bien saisir la façon dont la figure du marginal est représentée dans les œuvres sélectionnées et comment cette marginalité se manifeste à travers le Nouvel Hollywood. Il s'agira de déterminer le message que le cinéaste tente de communiquer, par l'entremise du personnage marginal, sur la société américaine et le cinéma hollywoodien de cette époque. C'est pourquoi nous aurons recours au concept d'idéologie sous deux facettes analogues, l'idéologie étasunienne et l'idéologie hollywoodienne (Bidaud, 2012). Nous étudierons la manière dont celles-ci se concrétisent à l'écran (Dubois, 2008), puis nous utiliserons les notions de norme (Durand et Pichon, 2003; Becker, 1985) et de marginalité (Rioux, 1998). Cette dernière se déclinera sous trois volets: sociologique, géographique et en termes de mobilité, dont la balade (Deleuze, 1983) et l'errance (Berthet, 2007) qui en découleront. Enfin nous emprunterons également les concepts d'utopie (Miquelon, 2002; Raulet, 1992; Sayar; Broca, 2012; Drouin-Hans, 2011) et de contre-utopie (Godin, 2010).

Nous aurons par la suite, recours à l'approche historique de Corrigan, afin d'assurer au sein de notre analyse une prise en considération du contexte sociopolitique et cinématographique particulier des années 1960-1970 aux États-Unis. Tel que

mentionné plus haut, la société américaine et les studios connaissent de nombreux bouleversements et changements structurels durant cette période, ce qui eut de fortes répercussions sur l'industrie cinématographique. Par conséquent, lors de l'analyse de notre corpus filmique, nous devrons tenir compte de ces aspects, qui ont pu influencer le contenu des films à l'affiche durant cette période. Enfin, cette approche se révélera particulièrement utile puisqu'elle tient compte non seulement de la perspective historique autour des œuvres mais aussi du contexte de production et de réception, qui permettent d'en apprendre davantage sur un cinéaste ou un film en particulier.

Afin de répondre à notre problématique, nous aurons recours à une analyse filmique des œuvres *Little Big Man* (1970) d'Arthur Penn, *Badlands* (1973) de Terrence Malick et *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. Ces trois titres ont été retenus car, quoi que chacun à leur manière, ces longs-métrages se sont tous trois révélés comme particulièrement marquants pour le Nouvel Hollywood. Bien reçus en général par la critique et le public (mis à part l'échec au *box-office* du premier film de Malick), ces films réalisés par trois différents cinéastes se rejoignent dans la mesure où ils s'avèrent emblématiques de la *Hollywood Renaissance*. Une autre des raisons principales pour lesquelles ces trois longs-métrages ont été sélectionnés pour la rédaction de ce mémoire est celle de la vision d'auteur qui se dégage de ces films. En effet, chacune de ces œuvres cinématographiques porte en elle une signature personnelle de leur auteur respectif, que ce soit au plan esthétique ou thématique. De plus, dans l'optique de démontrer comment la figure de marginal se veut symptomatique des tensions sociales et cinématographiques de cette époque, nous avons sélectionné des films en provenance de trois réalisateurs distincts qui présentent des visages différents de la marginalité. En effet, Arthur Penn, Terrence Malick et Martin Scorsese sont des cinéastes qui ont œuvré à la même époque, mais qui proviennent de milieux complètement disparates. Ils n'ont pas les mêmes préoccupations ni la même conception du médium filmique, mais ils se rejoignent néanmoins, car ils se sont tous trois retrouvés en marge des studios dans le but

d'exercer leur art. Ainsi, afin de réaliser leurs projets qui ne concordaient pas nécessairement avec l'idéologie des Majors, ils durent parfois travailler dans l'ombre et éprouvèrent bien des difficultés à trouver du financement. Enfin, il est nécessaire de mentionner que nous nous sommes limités à un nombre de trois films pour notre corpus; dans le but de privilégier une analyse qualificative sans déborder vers le quantitatif lors du recueil d'information sur le personnage du marginal.

Le premier film du corpus s'intitule *Little Big Man*. L'œuvre de type *western* met en scène le récit de Jack Crabb (Dustin Hoffman), âgé de 121 ans, qui dévoile sa vie à un jeune historien. Sous forme d'un long *flashback*, le protagoniste livre un récit personnel qui débute par son éducation avec les Indiens durant son enfance puis avec les Blancs au cours de sa vie de jeune adulte. Par la suite, Crabb décrit sa participation au massacre de Washita et à la bataille de Little Big Horn au côté du général George Armstrong Custer (Richard Mulligan). Le héros connaît alors les deux côtés de la médaille au sein de ces moments historiques des États-Unis. Le réalisateur, Arthur Penn, est né en 1922 à Philadelphie et décède en 2010 à New York aux États-Unis. Penn œuvre au théâtre et en télévision durant quelques années avant de se lancer en cinéma. Accumulant les longs-métrages indépendants tels *The Left Handed Gun* (1958), *The Miracle Worker* (1962), *Mickey One* (1965) et *The Chase* (1966), Penn accède à la notoriété l'année suivante en réalisant le film de gangsters *Bonnie and Clyde* (1967), qui lui mérite un grand succès critique et commercial. En 1970, un an après la sortie d'*Alice's Restaurant* (1969), Penn, avec l'aide du scénariste Calder Willingham, adapte à l'écran *Little Big Man* du roman du même nom de Thomas Berger, publié en 1964. Western satirique et œuvre picaresque, le film de Penn gagne plusieurs prix dans différents festivals ainsi que plusieurs nominations, dont, entre autres, une aux Oscars et une aux Golden Globes pour le rôle de soutien du Chef Dan George. Bien reçu par la critique et le public à cette époque, le film connaît également un succès commercial en doublant son budget de 15 millions de dollars au *box-office* étasunien (IMDB, 2014). Le cinéaste continuera

par la suite à réaliser d'autres longs-métrages durant sa carrière, mais ce dernier ne réussira pas à retrouver le succès populaire d'antan.

Le second film à l'étude est *Badlands* de Terrence Malick. Il s'agit de la première œuvre du cinéaste américain, réalisée en 1973 aux États-Unis. Inspirée par le récit réel de deux meurtriers (Charles Starweather et Caril Ann Fugate) fugitifs ayant commis onze meurtres en 1958 et « [à] la fois film criminel, ballade poétique et constat de la brutalité inhérente à l'*American way of life* (la tension entre ceux acculés à la misère et les autres, prospères), *Badlands* suit à distance la cavale d'un couple d'amoureux hors la loi, Kit et Holly, [s'adonnant eux aussi à tuer quelques innocentes victimes] » (Gnaba, 2011, p. 25). Né en 1943 à Ottawa dans l'état de l'Illinois aux États-Unis, Malick débute sa carrière en tant qu'enseignant en philosophie, profession qu'il délaisse afin de se mettre à l'écriture de scénarios de films, dont celui de *Dirty Harry*, par exemple. C'est en 1972 que *Badlands* commence à prendre forme. D'après l'auteur Sami Gnaba, le tournage du film s'avère difficile, car il s'agit d'« un coup d'essai créé dans la marge [pour Malick] (tournage sans permission, un budget d'à peine 300 000 dollars), révélateur déjà d'une forte identité artistique » (*Ibid.*, p. 24). Malgré tout, le premier film de Malick est bien accueilli par la critique en général, mais il ne réussit pas à rejoindre un large public. Malick consacre par la suite sa carrière à quelques autres œuvres tout aussi importantes sinon plus que la première telles *Days of Heaven* (1978), *The Thin Red Line* (1998), *The New World* (2005) et *The Tree of Life* (2011). Actif encore aujourd'hui, on lui doit récemment les œuvres *To The Wonder* et *Knight of Cups* sorties respectivement en 2012 et 2015 ainsi que celles de *Voyage of Time*, *Song to Song* et *Radegund* qui sont attendues prochainement.

Le dernier long-métrage à l'étude est celui de *Taxi Driver* réalisé par Martin Scorsese en 1976. Signé par le scénariste et cinéaste Paul Schrader, le scénario raconte :

le parcours d'un vétéran du Viêt-Nam devenu taxi de nuit à New York. Reclus dans sa solitude et dans ses frustrations, incapable de communiquer avec les autres, [Travis] Bickle [interprété par Robert De Niro] va se mettre en tête de "sauver" malgré elle, ['Easy'], une jeune prostituée de douze ans et demi [jouée par Jodie Foster] (d'Yvoire, 1997, p. 118).

Né en 1942 dans le quartier de Queens à New York et élevé à Manhattan dans la religion catholique, le jeune Scorsese pense à devenir prêtre, mais sa passion pour le septième art le fait dévier de cette vocation et le pousse à s'inscrire dans une école de cinéma. Titulaire d'une maîtrise en cinéma à l'Université de New York, il expérimente, entre temps, le médium cinématographique en réalisant quelques courts-métrages. Puis, il sort son premier long-métrage *Who's That Knocking at my Door* (1967) suivi de *Boxcar Bertha* (1972), mais c'est l'année suivante que Scorsese se fait remarquer par la critique grâce à son film *Mean Streets* (1973) qui comporte en lui-même le germe esthétique et thématique du cinéaste. Ultérieurement, il réalise *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) et deux ans plus tard, Scorsese signe *Taxi Driver* (1976), l'un de ses films les plus controversés, qui lui mérite de nombreux éloges. Lauréat de la Palme d'Or au Festival de Cannes et sélectionné l'année suivante aux Oscars ainsi qu'aux Golden Globes dans plusieurs catégories, le film rafle également plusieurs prix dans d'autres festivals (IMDB 2014). Les critiques sont majoritairement positives et l'œuvre est également bien reçue par le public. Avec son budget de 1,3 million, *Taxi Driver* rapportera plus de 28 millions de dollars au *box-office*. Malgré le succès de l'œuvre, l'auteur Christophe d'Yvoire signale que la production de *Taxi Driver* a été l'une des plus exigeantes qu'ait pu rencontrer le cinéaste au cours de sa carrière, car elle aurait duré quarante jours sans interruption; au cœur des quartiers les plus dangereux de New York, la santé de Scorsese se dégradant progressivement dû à l'épuisement engendré par le tournage et à la cocaïne qui circulait beaucoup sur le plateau (d'Yvoire, 1997, p. 120). Cela n'empêcha cependant pas le cinéaste de poursuivre sa passion. Actif encore aujourd'hui, Scorsese a réalisé près d'une cinquantaine d'œuvres tout au long de sa carrière, ce qui inclut de

nombreux films de fiction, des documentaires, des courts-métrages et quelques épisodes de téléseries.

Afin d'étudier ces trois œuvres, nous proposerons une grille d'analyse qui nous permettra de disséquer les œuvres de notre corpus à la lumière de la question de recherche. Pour ce faire, nous nous inspirerons particulièrement de la méthodologie que développe l'auteur Thomas Schatz dans son ouvrage *Old Hollywood / New Hollywood, Ritual, Art, and Industry* sur le cinéma de genre américain. Selon le théoricien, les genres hollywoodiens permettent de transposer une certaine réalité sociale en valeurs et croyances culturelles américaines auxquelles le spectateur peut se référer et se rattacher. Celles-ci peuvent opposer des thématiques ou des cultures conflictuelles inhérentes à la société étasunienne, tel l'ordre social à l'anarchie (Schatz, 1983, p. 68-69). En d'autres mots, l'essence du film de genre hollywoodien peut être observée en termes de temps et d'espace, c'est-à-dire par le « contexte spatial » où sont exposées des communautés en conflit et par le « contexte séquentiel » où ce même conflit s'anime et se dynamise pour ensuite se résoudre. En nous inspirant spécialement du cadre méthodologique de Thomas Schatz sur le cinéma de genre hollywoodien, nous diviserons donc ce mémoire en quatre parties, tel qu'énoncé plus tôt (voir l'Annexe A concernant la grille d'analyse détaillée sous forme de tableau). Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons à l'espace habité par la figure du marginal dans les films à l'étude en définissant d'abord la notion d'idéologie (Bidaud, 2012) puis la façon dont ce concept s'incarne à l'écran (Dubois, 2008). Nous montrerons que l'espace est traversé par une certaine vision idéologique dans le cinéma de genre classique tandis que le Nouvel Hollywood renégocie ces mêmes composantes dans le but de se joindre à la modernité en favorisant un espace transitionnel. En seconde partie, nous observerons la dynamisation de l'espace par le personnage marginal qui anime le conflit par la balade et l'errance au sein du corpus filmique. Nous proposerons ainsi une définition de ces concepts tout comme de ceux de norme et de marginalité qui permettent de conceptualiser le héros hors-norme.

Nous observerons aussi les caractéristiques du héros générique dans le cinéma hollywoodien classique pour ultérieurement décrire sa nouvelle apparence au sein de la *Hollywood Renaissance*. Le troisième chapitre se consacrera à l'irrésolution du conflit ou à l'échec de l'utopie dans les longs-métrages étudiés du Nouvel Hollywood. Nous nous intéresserons à la résolution du film de genre classique en observant sa fonction de rituel social qui se transmet par la *happy ending*. Étant admis que les fins heureuses sont garantes d'espoir et témoignent du projet chimérique associé au rêve américain, nous développerons les notions d'utopie et de contre-utopie. Après avoir souligné les limites de l'utopie américaine des œuvres à l'étude, nous serons en mesure de dégager un constat sur la société étasunienne et sur le contexte cinématographique des années 1960-1970. Enfin, la dernière partie du mémoire proposera une synthèse résumant les faits saillants de la présente recherche ainsi que ses limites, puis nous examinerons la possibilité d'élargir le corpus étudié dans l'optique de déterminer comment notre analyse aurait pu s'étendre à l'œuvre d'autres auteurs du Nouvel Hollywood.

CHAPITRE I

L'ESPACE HABITÉ PAR LA FIGURE DU MARGINAL

Dans ce chapitre, nous développerons, tout d'abord, la notion d'espace dans le cinéma américain classique en reprenant ce que Thomas Schatz appelle le « contexte spatial » dans les films de genre. Nous montrerons ensuite que l'espace dans le cinéma hollywoodien est traversé par une certaine vision idéologique. Il s'agira d'observer comment l'idéologie se présente dans le contexte étasunien, hollywoodien et plus concrètement au sein des œuvres américaines. Enfin, avant de procéder à l'analyse des trois films à l'étude, nous aborderons brièvement comment l'espace et l'idéologie qui les traversent subiront une transition au cours du Nouvel Hollywood.

1.1 Aspects théoriques

1.1.1 L'espace dans le cinéma de genre hollywoodien classique

Afin d'étudier le milieu habité par la figure du marginal, nous aurons recours à l'ouvrage *Old Hollywood / New Hollywood, Ritual, Art, and Industry* de Thomas Schatz sur le cinéma de genre américain. Tout d'abord, nous nous proposons de caractériser ce qu'est l'espace dans le cinéma classique hollywoodien. Pour ce faire, nous reprendrons dans un premier temps la thèse de l'auteur et emprunterons, dans un second temps, sa notion de « contexte spatial » afin de comprendre la notion d'espace au cinéma.

D'après Schatz, les genres hollywoodiens classiques (western, film de gangsters, film noir, etc.) permettent de transformer la réalité sociale, politique et historique des États-Unis en images symboliques auxquelles le spectateur peut se rapporter ou s'identifier. En transformant les valeurs culturelles états-uniennes au travers de certains événements ou types de personnages, le film de genre reproduit le système culturel américain qui mêle des cultures ou des thématiques en opposition. Une certaine vision idéologique du monde y est alors exposée au sein d'un milieu conflictuel. Dans le cas du cinéma hollywoodien classique, on aura tendance à reproduire le *statu quo* et à véhiculer un certain conservatisme qui abonde dans le sens de l'idéologie étasunienne. Par exemple, dans le western, on retrouve fréquemment un conflit entre l'ordre social (souvent représenté par le cowboy) et l'anarchie (représentée par l'Indien). Du côté du film de gangster, il règne plutôt un conflit de valeurs entre les forces de l'ordre et celles du crime (Schatz, 1983, p. 68-69). Les films de genre hollywoodien présentent ainsi un certain espace contesté ou un « contexte spatial » qui met en scène des communautés en conflit. En outre, le conflit qui anime ces communautés est alimenté et, éventuellement, résolu à travers la structure narrative d'un film de manière différente dépendamment du genre et du type de héros (*Ibid.*, p. 101-102). Enfin, d'après Schatz, c'est au moment de la résolution d'un film que le cinéma de genre hollywoodien accomplit sa fonction de rituel social, c'est-à-dire de communiquer, entre autres, certaines valeurs culturelles américaines ainsi que d'établir un pont entre le passé et le présent de la société américaine (*Ibid.*, p. 134). En empruntant à nouveau les termes de Schatz, c'est au sein de ce qu'il appelle le « contexte séquentiel » que se développe et se résout le conflit.

Schatz a donc recours à deux grands axes afin d'étudier la structure d'un film américain classique, en reprenant les notions d'espace et de temps, c'est-à-dire celui du « contexte spatial » et du « contexte séquentiel ». Dans la suite de ce chapitre, nous nous attacherons à décrire plus en détail le premier type de contexte et dans le

prochain chapitre, nous reviendrons sur le second. D'après Schatz, le contexte spatial présente un milieu générique ou un endroit familier qui peut être reconnu facilement par le spectateur. Le recours à différents types de personnages et à différents lieux permet donc de situer où l'action se déroulera. Selon le genre, les caractéristiques ou les paramètres du contexte spatial orienteront la forme générique d'un film (la narration, les thèmes et la fonction du rituel) (*Ibid.*, p. 67-70). Schatz propose d'examiner le contexte spatial selon deux catégories : l'espace déterminé et l'espace indéterminé. Le premier, qui englobe les genres du western, du film noir ou du film de gangsters, par exemple, a pour champs d'action un espace dit contesté (*contested space*). Plus précisément, cet espace est représenté par un domaine symbolique où apparaît une certaine violence physique ainsi que des habitants en conflit qui s'avèrent être le reflet des oppositions culturelles d'un monde qui tend à imposer sa vision. En d'autres mots, ce sont des communautés en conflit tiraillées par des forces oppositionnelles dans un espace contesté (*Ibid.*, p. 70-71). Par exemple, dans le western classique, on retrouve différents conflits sur un territoire donné, que ce soit : l'est versus l'ouest, la ville par rapport au désert, le cowboy contre l'Indien, etc. Dans ce genre, on présente un espace contesté qui se situe au niveau de la ville (qui représente la civilisation et le milieu du cowboy colonisateur) et du désert (qui se veut être la nature, le lieu sauvage de l'Indien à civiliser). De son côté, le film noir prend plutôt place dans un espace urbain sombre et obscur où l'ordre social et le chaos sont en conflit. L'action se déroule souvent la nuit et expose un héros avec un passé trouble qui tente de survivre face à un milieu corrompu. La seconde catégorie du contexte spatial, l'«espace indéterminé», permet d'analyser d'autres genres tels que les *musicals*, les *screwball comedies* et les *family melodramas*. Étant donné que ces derniers se concentrent sur les conflits liés aux relations et aux comportements entre personnages, l'action ne se déroulera pas nécessairement dans un cadre générique prédéterminé. Au sein de ces genres, l'espace n'est pas menacé, ce sont plutôt les personnages qui doivent apprendre à ajuster leurs dispositions personnelles afin de s'accommoder à celles de leur milieu culturel. Dans le contexte d'analyse de notre

corpus, nous n'aurons donc pas recours à cette catégorie, car chacun des films étudiés propose plutôt un espace déterminé.

1.1.2 Espace et idéologie

Tel que mentionné précédemment, Schatz soutient que les films de genre présentent un certain espace contesté où se retrouvent des communautés en conflits. Que ce soit, par exemple, le film de gangsters, le western ou le film noir, ces différents genres exposent des individus qui se retrouvent sur un même territoire, mais ne partagent pas nécessairement des valeurs communes et se retrouvent donc en opposition. L'espace est alors traversé par des conflits de valeurs se traduisant par une certaine vision idéologique qui peut varier d'une communauté à l'autre. Il est donc nécessaire de définir le concept suivant intimement lié à la notion d'espace proposée par Schatz, c'est-à-dire celui de l'idéologie.

Dans le but de circonscrire cette notion, nous emprunterons la définition d'Anne-Marie Bidaud dans son ouvrage *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis*. Afin de préciser notre concept, nous nous intéresserons à deux types distincts quoiqu'intimement liés d'idéologies : d'une part, l'idéologie étasunienne et d'autre part, l'idéologie dans le cinéma hollywoodien. Il est dans un premier temps nécessaire de souligner que le terme a possédé autrefois une connotation péjorative dans le marxisme orthodoxe, car il fut longtemps perçu comme mauvais pour l'intellect et l'imagination ainsi que comme étant le reflet des intérêts de la classe bourgeoise. Avec le temps, le concept acquit une image plus positive. Selon Bidaud, il existe plusieurs définitions modernes à notre disposition et permettant définir l'idéologie. Nous retiendrons plus précisément celle du philosophe français Louis Althusser qui mentionne qu'« une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les

cas) doué d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée » (Althusser 1966, cité dans Bidaud, 2012, p. 17).

Dans le cadre des États-Unis, il est important de mentionner que l'idéologie américaine prend racine au sein d'un rêve, l'« American Dream », cette dernière s'exprimant d'abord et avant tout « sous forme de vision d'avenir, de projet utopique aux contours suffisamment vagues et flexibles pour traverser l'histoire, tout en conservant permanent le désir de se rapprocher au plus près d'une Amérique idéale » (*Ibid.*, p.17). Selon Bidaud, l'idéologie américaine a recours au mythe dans le fondement de l'histoire passée et future des États-Unis. Elle puise notamment ses origines dans divers mythes fondateurs (on pense à celui de la Terre promise, de la Terre d'abondance, du Nouvel Éden, etc.). D'autres mythes servent à façonner la nation ainsi qu'à solidifier le rapport des individus avec le groupe : « mythes du *melting-pot*, du *self-made man* et de la société sans classe, du *common man* comme incarnation parfaite de l'homme démocratique américain » (*Ibid.*, p. 19). Bidaud, enfin, mentionne que l'on y retrouve également des mythes se ralliant à la dynamique extérieure du rêve américain, c'est-à-dire ceux « de la Destinée manifeste, de la Mission américaine à l'égard du monde hissant haut le pavillon de la démocratie et de la liberté [et qui] font ainsi du droit d'ingérence que les États-Unis se sont accordé, un devoir quasi sacré » (*Ibid.*, p. 19). En outre, l'auteure indique que l'idéologie étatsunienne peut être comprise au travers de l'expression « American Way of life » proposée par l'historien Louis Hartz. Cette dernière repose sur un système de valeurs où est priorisée la réussite, qui passe par le travail, l'efficacité et la sobriété. Pour comprendre l'idéologie américaine, il est également important de signaler que son acception est de l'ordre du sacré ou de la foi et non pas de la raison et de l'intellect, car « elle ne s'exprime pas prioritairement sous forme d'idées et de concepts » (*Ibid.*, p. 21). L'idéologie américaine est ainsi souvent présentée comme un axiome, puisqu'elle tente de véhiculer des vérités à portée universelle sans fondement

théorique et conceptuel. Elle porte, de plus, en elle-même certaines contradictions et tensions entre les différents mythes qui la composent :

Ainsi, l'articulation entre les mythes qui régissent le devenir du groupe et ceux qui concernent l'individu, entre les idéaux démocratiques et l'individualisme, pose quelques problèmes. [...] Le Rêve américain ? Souvent, c'est le rêve égoïste du gagnant. Le respect sourcilieux des libertés individuelles, garanties par la constitution, peut venir buter contre les intérêts supérieurs de la nation. [...] De la même façon, les valeurs anciennes d'épargne, de travail et d'effort, entrent en contradiction avec les valeurs hédonistes que propose le mythe de l'abondance sous sa forme moderne et dégradée : le mythe de l'égalité par la consommation (*Ibid.*, p. 22).

En ce qui concerne le septième art, Bidaud stipule que le cinéma crée un certain « effet » ou « état filmique » qui transforme le spectateur en dormeur éveillé. La puissance des images en mouvement possède un grand pouvoir de conviction qui se rapproche du rêve. Le cinéma met alors le spectateur en « situation de primitif » et ce dernier « se voit ainsi autorisé au dédoublement, à la vie hors de soi, en ayant perdu deux de ses défenses les plus protectrices : la distanciation affective et la prise de recul intellectuel » (*Ibid.*, p. 26). Tout comme l'idéologie américaine, Bidaud précise que le médium filmique se rapproche du rêve, car il crée une forte adhésion chez le spectateur par sa fidèle représentation des mythes à l'écran et par la force de ses images :

les images constituent la meilleure traduction d'une idéologie s'exprimant pour un mode de vie et par des signes matériels. Illustrant les modalités de l'*American Way of Life*, elles permettent ainsi de donner des contours précis à un domaine qui échappe habituellement à la représentation et à définir un imaginaire collectif [...] (*Ibid.*, p. 27).

L'auteure signale qu'avec l'arrivée du cinéma, l'image a contribué à façonner un « double du réel » où ce dernier devient plus intéressant que son original. Cette reproduction de la réalité a permis au cinéma hollywoodien et à l'idéologie américaine d'être en constante interaction aux États-Unis. Bidaud prend pour

exemple l'acteur John Wayne, qui a souvent interprété des rôles de militaires à l'écran et qui s'avère être la représentation idéale du soldat américain, mieux que n'importe quel autre officier : « l'acteur et le porte-étendard de l'idéologie américaine se confondent au point qu'il est transformé en symbole national, en « *prophète de l'American Way of Life* » » (*Ibid.*, p. 30). En somme, le cinéma hollywoodien a permis de construire progressivement un certain « imaginaire partagé, une image de soi au plan national, qui ont servi de références communes à tous les spectateurs » (*Ibid.*, p. 34).

Ayant défini l'idéologie et la manière dont elle s'exprime dans le contexte étasunien et hollywoodien, il s'avère par la suite nécessaire de déterminer concrètement comment cette dernière peut se manifester au sein des œuvres hollywoodiennes au niveau thématique, esthétique ainsi que narratif. Dans son ouvrage *Hollywood, cinéma et idéologie*, Régis Dubois reprend les propos du théoricien Guy Hennebelle dans son livre *Quinze ans de cinéma mondial (1960-1975)*, qui dévoile quinze méthodes permettant de démontrer comment le cinéma hollywoodien véhicule une vision dénaturée du monde en concordance avec l'idéologie américaine. Dubois reprend cinq de ces méthodes, argumentant que les autres se recoupent, et ajoute quelques précisions pour chacune d'elle. La première qu'il répertorie s'intitule « Le cinéma au service de l'optimisme ». Cette dernière stipule que, dans la plupart des longs-métrages hollywoodiens, la réalité s'avère toujours plus belle et grandiose qu'au sein de la réalité quotidienne :

Dans la grande majorité des films hollywoodiens, la réalité est toujours enjolivée, fardée, sublimée; tout y est plutôt beau (jusqu'à la pauvreté, la guerre, la mort), agréable, plaisant et « bigger than life ». C'est le règne du divertissement et tout participe de cet embellissement du réel (la lumière, les décors, la musique) (Dubois, 2008, p. 39).

Selon Dubois, c'est en rendant le réel merveilleux qu'Hollywood entretient l'optimisme propre à l'*American Dream* et que cette conception du cinéma favorise le

spectateur à être passif, « à se laisser bercer par un monde enchanté et mythologique pour, sans doute, être plus à même d'assimiler le discours idéologique. Ses réflexes intellectuels sont en quelque sorte endormis, il se retrouve dans un état de « conscience altérée » pour reprendre une expression d'Anne-Marie Bidaud [...] » (*Ibid.*, p. 39). La seconde méthode que l'auteur emprunte à Hennebelle, « le *happy ending* en guise de retour à l'ordre » énonce l'idée qu'à la fin d'un film hollywoodien, tout doit rentrer dans l'ordre et avoir un sens, par la punition des personnages méchants et une récompense accordée aux bons. Pour Dubois, la *happy end* est « l'incarnation ultime du conservatisme », selon l'idée que la fin heureuse des films hollywoodiens servirait à maintenir l'optimisme du spectateur et à renouveler sa foi envers le modèle idéologique américain. L'auteur apporte toutefois une nuance en mentionnant que ce ne sont pas tous les films hollywoodiens qui connaissent un dénouement heureux, prenant pour exemple le genre des films de gangsters. Malgré ce fait, Dubois indique que la fonction première de la *happy end*, soit rétablir l'ordre moral et social, est tout de même respectée lorsqu'au final, le protagoniste est arrêté ou tué par les forces de l'ordre (*Ibid.*, p. 40). La troisième méthode utilisée par Dubois est celle de la « glorification de l'individualisme ». Selon l'auteur, tous les films hollywoodiens proposent une certaine hiérarchie parmi les personnages et d'une certaine façon, parmi les Hommes en mettant en scène un premier rôle (ou deux), des seconds rôles et des rôles moins importants, à l'instar des Oscars, par exemple, qui reprennent ce type de classification avec les prix d'interprétations. Dubois ajoute que l'individualisme propre au cinéma hollywoodien s'avère également renforcé par le *star system* qui convie le spectateur à s'identifier au protagoniste « vedette » par un processus de « projection-identification » grâce à une mise en scène des regards (regard de la caméra, regard du spectateur et regard du personnage) ainsi que par l'utilisation du personnage secondaire relégué à être un « faire-valoir, objet, adjuvant ou opposant » vis-à-vis du personnage principal (*Ibid.*, p. 41). L'auteur évoque également la reprise par de nombreux films hollywoodiens du mythe du *self-made man*, propre au fondement du rêve américain, qui dicte que toute personne peut

réussir et être heureuse si elle accomplit les efforts nécessaires. De même, tous les individus sont présumés posséder les mêmes chances et possibilités dès leur naissance. Celui qui ne réussirait pas à parvenir à ses fins serait donc le seul responsable de ses malheurs ou de son échec personnel (*Ibid.*, p. 41). La quatrième méthode que Dubois emprunte à d'Hennebelle, « manichéisme, simplification et désinformation », indique que le cinéma hollywoodien a souvent recours à la « simplification à outrance, [à] la naïveté et l'invraisemblance des situations décrites, [au] manque de profondeur psychologique de la plupart des personnages [...] [et], que tout ceci tiendrait, selon Hennebelle, à désinformer le spectateur et à maintenir une sorte de *statu quo*, dans l'intérêt de la classe dominante » (*Ibid.*, p. 41). Dubois reprend les arguments d'Hennebelle en soulignant que, dans le cinéma hollywoodien, les problèmes d'ordre social et politique sont souvent posés de manière fallacieuse et incomplète, les luttes sociales s'avérant réduites à de simples rivalités entre individus, et la résolution des intrigues hollywoodiennes ne contenant que rarement une analyse politique sérieuse, puisqu'elles reposeront plutôt sur des notions de bien et de mal (*Ibid.*, p.42). Enfin, la dernière méthode reprise d'Hennebelle par Dubois se nomme « eurocentrisme, phallocentrisme et négation de l'Autre » et révèle que jusqu'à environ la fin des années 1960, le cinéma hollywoodien proposait systématiquement un héros mâle, blanc et hétérosexuel. Tous les autres personnages qui ne rentraient pas à l'intérieur de cette norme étaient mis soit à l'arrière-plan, soit dans des rôles moins prestigieux ou s'avéraient même absents. Par exemple, les personnages féminins occupaient le rôle de :

faire-valoir du mâle, sa perdition ou son refuge. Les Noirs, les Indiens, les Latinos ou les Asiatiques étaient toujours soit rejetés en hors-champ, soit présentés comme de bons sauvages ou des êtres exotiques, intégrés et dociles au mieux, au pire comme des êtres fourbes, cruels et dangereux. De même que les rôles d'homosexuels oscillaient inlassablement entre maniaques pervers et marginaux victimes (*Ibid.*, p. 42).

Ainsi, tel que l'indique Régis Dubois, ces quelques pistes de réflexion tirées des écrits de l'ouvrage *Quinze ans de cinéma mondial (1960-1975)* de Guy Hennebelle ne prétendent pas expliquer toute la complexité de l'analogie entre le cinéma hollywoodien et l'idéologie américaine, mais elles ont le mérite d'en exposer les grandes lignes.

1.1.3 Le nouvel Hollywood, un espace en transition

Tel que le souligne Thomas Schatz dans le chapitre « Modernist Strategies in the New Hollywood », lorsque le cinéma classique hollywoodien est entré dans sa phase moderne au sein du Nouvel Hollywood, le cinéma américain a commencé à s'interroger lui-même et à déconstruire ses mythes. Le Nouvel Hollywood allait donc renégocier l'espace en s'attaquant à l'idéologie dans le cinéma de genre. D'après Schatz, trois facteurs importants sont responsables d'avoir mis en péril le genre classique. Premièrement, l'influence de cinéastes qui travaillaient à l'extérieur d'Hollywood sur différents genres américains - tels par exemple, Godard et Truffaut sur le film de détective ou encore Sergio Leone sur le Western - a amené une nouvelle vitalité ainsi qu'une viabilité commerciale à ces formes (Schatz, 1983, p. 233). Deuxièmement, toujours selon l'auteur, les nombreux événements à caractère sociopolitique et historique de l'époque aux États-Unis (dont le mouvement afro-américain des droits civiques, la révolution sexuelle, la guerre du Vietnam, le mouvement écologique, le mouvement des femmes et toutes les autres manifestations contre l'*establishment* américain chez les jeunes) viendront influencer le contenu de la culture populaire américaine. Sachant que les genres reproduisent les valeurs et les croyances étasuniennes, tels qu'exposé plus haut; les jeunes cinéastes du Nouvel Hollywood viendront alors dénoncer le malaise culturel qui hante cette période en remodelant les genres :

[...] [The film genres] became the forum for debating, reexamining, and renegotiating our collective values and beliefs. And because film genres represented the formal articulation of those values and beliefs, they provided an ideal context for Americans – artists and audiences alike – to examine their cultural milieu (*Ibid.*, p. 235).

Troisièmement, Schatz indique que, plusieurs des films de genre des années 1960-1970 reflétant des valeurs allant à l'encontre du *statu quo*, les codes et les conventions classiques furent rendus d'une certaine manière obsolètes pour communiquer ces nouvelles valeurs et croyances. Le cinéma de genre américain connaît alors un certain point de saturation. En raison d'une trop grande familiarité avec les codes existants, ce que Schatz appelle « exhaustions of conventions » en référence au théoricien Leo Braudy, les formes établies du genre vont évoluer vers un stade maniériste ou d'autoréflexion. Cette nouvelle façon de penser le cinéma américain avait pour but de distancer le spectateur de ce qu'il voyait et de le rendre actif dans le visionnement d'un film de genre en sollicitant davantage son esprit critique : « the effect is to distance the viewer from the immediate narrative and consequently from the genre's traditional interpretation of American History, thus encouraging the viewer to renegotiate the values and belief systems underpinning that standard interpretation » (*Ibid.*, p. 240). Le cinéma de genre américain s'est donc caractérisé, durant le Nouvel Hollywood, par une tension croissante entre la fonction classique de la fabrication de mythe (*myth-making function*) et celle de l'impulsion moderniste pour la déconstruction du mythe (*demystification*) (*Ibid.*, p. 243). Au sein du sous-chapitre suivant, nous proposerons un examen concret de la manière les longs-métrages étudiés dévoilent ce nouvel espace empreint par l'idéologie où prend vie le personnage marginal (voir l'Annexe A pour la grille d'analyse détaillée).

1.2 Analyses filmiques

1.2.1 *Little Big Man*

L'anti-western ou le western révisionniste

Little Big Man d'Arthur Penn appartient, sans contredit, au genre du western. Dès le premier tiers de l'œuvre, le spectateur est exposé aux divers paramètres reconnaissables du genre dont, par exemple, les principaux paysages sauvages filmés dans des décors naturels et les nombreux conflits qui opposent le Blanc à l'homme rouge, la civilisation versus la sauvagerie, l'Est contre l'Ouest, etc (voir *Figure 1* de l'Annexe B). Toutefois, tel que le souligne le titre de l'article « Penn, premier cinéaste Cheyenne » (Delain, 1971, p. 46), écrit à la suite d'une entrevue accordée par le réalisateur américain à l'auteur Michel Delain pour la revue *L'express*, le metteur en scène dévoile une autre vision de l'Amérique en déconstruisant les mythes fondateurs, dont l'expansion territoriale vers l'Ouest ainsi que celui de la représentation de l'Indien dans le western classique. En effet, selon les professeurs Margo Kasdan et Susan Tavernetti, le long-métrage *Little Big Man* s'avère être un western qui déboulonne le mythe de la conquête de l'Ouest en combinant les conventions classiques du genre et des figures marquantes de l'époque avec de nouveaux paramètres révisionnistes de l'histoire états-unienne :

In *Little Big Man*, Arthur Penn directed a film that inverts the mythologies of American frontier history usually presented in the western genre, and, in particular, the story of the westward expansion. The film combines established generic conventions – the post-Civil War period, Great Plains setting, conflict between whites and Indians – with a reconsideration of western history, a revisionist treatment of legendary figures of the time, of the western hero, and of Native Americans in a comic and ironic tone (Kasdan et Tavernetti, 1993, p. 70).

Cet anti-western, adapté du roman picaresque de Thomas Berger du même titre que le film, comporte en effet un ton ironique et satirique qui est amalgamé avec celui du drame. Comme l'indiquent Aline et Robin Wood dans l'article *Avec la même*

sérénité... (Little Big Man), ce sont ces transitions dites abruptes du film, passant de la farce à la tragédie et vice-versa, qui lui auraient aliéné la critique et les spectateurs. Ce à quoi les auteurs s'opposent en défendant l'œuvre de Penn :

En fait, quoique le ton soit très varié, il ne comporte pas de ruptures aussi nettes qu'on pourrait le croire. Aucune séquence – pas même le massacre de Washita – n'est dénuée d'éléments de comédie, et aucune des scènes où domine le ton comique n'est dénuée d'implications sérieuses. L'opposition fondamentale qui donne leur logique aux transitions porte moins sur le ton que sur les types de caractérisation, et elle vise toujours à différencier la société blanche de celle des Cheyennes (Wood et Wood, 1971, p. 4).

D'un univers à l'autre : du mode de vie du Peau-Rouge à celui du Blanc

Film à la fois comique et dramatique, *Little Big Man* présente un espace conflictuel où s'affrontent les communautés indienne et blanche. Dernier survivant blanc de la bataille de Little Big Horn, Jack Crabb (Dustin Hoffman), âgé de 121 ans, témoigne de son expérience au sein des deux groupes opposés au jeune historien William Hickey lorsqu'il précise à ce dernier: « I knowed General George Armstrong Custer [and the white community] for what [they were]. And I also knowed the Indians for what they were » [2:23-2:40]. Dès son enfance, Jack fait la connaissance de la communauté indienne. Massacrée par une tribu de Peaux-Rouges nommée Pawnees, sa famille est décimée excepté sa sœur Caroline. Ils sont alors sauvés par un autre Indien du nom de Shadow That Come in Sight qui, lui, fait partie des Cheyennes. C'est à cette période que Jack, tout comme le spectateur, apprend à faire la différence entre deux catégories d'Indiens, les bons (Cheyennes) et les méchants (Pawnees), tel que le précise la *voix-off* du protagoniste: « We didn't know the difference then, but it was a band of Pawnee what attacked us before. I ain't had no use for Pawnee ever since. But this one wasn't a Pawnee. He was a Cheyenne brave » [6:24-6:40]. Le film reste tout de même muet à propos de la communauté des Pawnees, mentionnant simplement qu'elle est en guerre avec les Cheyennes et qu'elle est à la solde des

Blancs : « [...] Pawnees was always sucking up to whites » [16:34-16:38], comme le souligne la voix narratrice de Jack après que sa fausse identité est découverte par un Indien du camp ennemi. Si ces derniers symbolisent l'immoralité, ce n'est pas le cas des Cheyennes qui eux incarnent la morale et la vertu. Ils se nomment entre eux les « Human Beings ». Ceux-ci vivent en collectivité au sein d'un campement composé de nombreux tipis, selon un mode de vie écologique et pacifiste. Les Cheyennes vouent un grand respect à la terre et tentent de vivre en harmonie avec la nature, contrairement à l'homme blanc qui lui s'en moque, tel que l'affirme Old Lodge Skins (Chief Dan George) à Jack « [...] the Human Beings, my son, they believe everything is alive. Not only man and animals, but also water, earth, stone [...] That is the way things are. But the white men, they believe everything is dead: stone, earth, animals and people. Even their own people. If things keep trying to live, white man will rub them out. That is the difference » [15:17-16:23]. Comme le soulignent Kasdan et Tavernetti, les Cheyennes accordent également une importance aux cycles et au cercle de la vie au sein de *Little Big Man* :

For the Cheyenne, time, seasons, days, all exist in cycles. All meaning is embraced in the circle of life, a conception important in many Indian cultures and used in this film as a strong visual and thematic element: teepees are built on a circular plan and the Indian camp is roughly circular in arrangement (Kasdan et Tavernetti, 1993, p. 75).

C'est au cœur de cette communauté que Jack reçoit son éducation initiale (reprise ensuite par les Blancs) depuis son enfance jusqu'au début de sa vie adulte. Les Cheyennes ne lui veulent aucun mal et l'adoptent comme s'il était l'un des leurs. Ils lui inculquent alors un mode de vie à l'indienne. Tel que l'affirme la *voix-off* de Jack, Shadow That Comes in Sight lui montre comment tirer à l'arc et chasser le gibier tandis que l'Indien du nom de Burns Red in the Sun l'aide à protéger sa peau blanche du soleil. De son côté, Old Lodge Skins joue le rôle à la fois de professeur, de figure

paternelle et de père spirituel auprès de Jack qui l'appelle à son tour « grand-père ». Il lui apprend la langue de la tribu et lui enseigne les valeurs cheyennes. C'est ce même personnage qui l'intègre et le baptise plus tard du nom de Little Big Man suite au geste héroïque qu'il pose en sauvant le personnage Younger Bear des griffes d'un Pawnee. Comme le signalent Aline et Robin Wood, Old Lodge Skins s'avère être un figure importante pour Jack lorsqu'il vit au sein du groupe: « le centre moral du film est donc les Cheyennes, et en particulier leur chef Old Lodge Skins, la figure du père (ou plus précisément du grand-père) vers laquelle retourne Jack à plusieurs reprises, la seule qu'il ne rejette jamais » (Wood et Wood, 1971, p. 5). En somme, selon l'auteur Claude Benoit, cette communauté indienne symbolise ainsi dans *Little Big Man*, « la quiétude, l'harmonie, la beauté, l'homme ne déparant pas la nature. Un Cheyenne ne désire pas se battre. On ne le contraint pas, on ne se moque pas de lui. Ses tendances homosexuelles se confirment; la tribu l'accepte et l'aime. Les Indiens ne pratiquent pas l'hypocrisie » (Benoit, 1971, p. 9).

Par la suite, lorsqu'il est repris par la cavalerie à l'occasion d'une confrontation entre les Cheyennes et les Blancs, Jack fait connaissance avec une nouvelle communauté, celle du Blanc. Cette dernière, localisée au sein d'une petite ville, représente la civilisation, et c'est à cet endroit que le protagoniste reçoit sa seconde phase d'éducation. Tout d'abord, ce sont le révérend Silas Pendrake (Thayer David) et sa femme Mrs. Pendrake (Faye Dunaway) qui lui enseignent la morale et la foi chrétienne. Ces derniers perçoivent les Indiens comme des êtres ignobles, sauvages et sans morale qui auraient privé le protagoniste de la vertu comme le révèle le révérend Silas à Jack :

The boy's deprivation [...] has been more spiritual than physical. The Indians know nothing of God and moral right. They eat human flesh, fornicate, adulterize, misogynize and commune constantly with minions of the Devil. It must be our task, nay, our Christian duty, to beat the misery out... [24:15-24:45]

Par la suite, Jack se fait également baptiser et chante des cantiques au sein de la communauté blanche. Toutefois, il se retrouvera rapidement confronté à l'hypocrisie de cette communauté. Cela lui arrive pour la première fois au moment où le personnage de Mrs. Pendrake tente de lui inculquer les valeurs du christianisme, dont notamment l'importance de résister à la tentation du péché. La femme du révérend, qui a de la difficulté à contenir ses pulsions sexuelles vis-à-vis du protagoniste, se fait surprendre par ce dernier à s'adonner au plaisir de la chair avec un homme. Désenchanté, Jack met fin à sa période religieuse. Son parcours éducatif se poursuit lorsqu'il fait la rencontre d'Allardyce Thomas Merriweather (Martin Balsam), un vendeur malhonnête, qui lui enseigne les rudiments de la vente. Également cynique, ce personnage incarne parfaitement l'immoralité de la culture des Blancs en opposition à la communauté cheyenne lorsqu'il déclare à Jack :

You're improving, Jack. You just can't seem to get rid of that streak of honesty in you. The one that ruined you was that damned Indian, Old Tepee [...] He gave you a vision of moral order in the universe and there isn't any. Those stars twinkle in a void, there, boy, and the two-legged creature schemes and dreams beneath them, all in vain. All in vain, Jack [35:16-35:47].

Pour les auteurs Aline et Robin Wood, ce personnage incarne aussi la nature de la communauté blanche : « Merriweather apparaît en fait comme la vérité qui explique le monde blanc – égoïsme et cynisme sous son moralisme conventionnel et rigide qui, attaqué, battu en brèche, reste indestructible » (Wood et Wood, 1971, p. 5). Ultérieurement, après que Jack et Merriweather se soient fait prendre par sa sœur Caroline et ses collègues pour tricherie, Jack apprend les préceptes de l'arme à feu avec l'aînée de la famille et débute sa période de « roi du révolver ». Il fait la rencontre de Wild Bill Hickok (Jeff Corey) et maîtrise alors fort bien l'hypocrisie du monde blanc lorsqu'il révèle par l'entremise de la *voix-off* que : « During my gunfighter period, I was an awful liar » [44:57-45:02]. Surnommé Kid Limonade par Bill, Jack ressent le besoin de raconter des mensonges afin de gagner de la crédibilité

en tant que professionnel de la gâchette. Plus tard, il change encore une fois de vocation et devient commerçant avec l'aide d'un associé. Il marie entre temps une Suédoise nommée Olga (Kelly Jean Peters). Cependant, son partenaire se révèle être un voleur et Jack fait faillite. C'est à ce moment qu'il croise George Armstrong Custer (Richard Mulligan), figure autoritaire chez les Blancs. Suivant ses recommandations, Jack et sa femme partent dans l'Ouest à la recherche d'une nouvelle vie, mais le plan ne se déroule pas comme prévu. Ils subissent les attaques des Indiens en cours de route et Olga se fait kidnapper. Une fois son identité reconnue par un Cheyenne, Jack opère un bref retour au sein de cette communauté. Il revient plus tard chez les Blancs en tant que muletier dans l'armée du Général Custer, emploi qu'il quitte par la suite, ayant pris conscience de l'absurdité de la guerre. Finalement, au fil des nombreux postes que Jack occupe et au cours de ses rencontres multiples avec des personnages historiques, le spectateur aura compris que la possibilité de réussir par soi-même peut s'apparenter à celle d'un mythe, celui du *self-made man* et que :

les traits communs à tous les Blancs (à la seule exception d'Olga) sont la supercherie et la simulation : ou bien, comme Merriweather, ils visent délibérément à tromper les autres, ou bien comme Mrs. Pendrake ils sont obligés de jouer un rôle ou encore, comme Custer, ils deviennent si infatués de leur propre personnage que l'acteur et le rôle se mêlent et qu'ils s'abusent eux-mêmes » (Wood, 1971, p. 4-5).

Indian Land

Si le conflit qui oppose le Blanc au Rouge, l'Est à l'Ouest ou la civilisation à la sauvagerie semble être sans fin, un certain espace aurait pu changer cet état de choses au cours du film de Penn : il s'agit de celui des Indian Nations. Tel que le précise Jack via la *voix-off*, ce territoire au bord de la Washita River est supposé avoir été donné, pour un temps illimité, par traité de la part du Congrès et du Président des États-Unis, à la communauté cheyenne afin qu'elle puisse avoir un espace où vivre : « We was

safe there. This was Indian land. As long as grass grewed and wind blow and the sky is blue » [1:17:24-1:17:40]. Ce bref moment de paix entre les communautés aura duré un certain temps avant d'être rompu par l'armée du général Custer qui met fin à cette trêve.

1.2.2 *Badlands*

De Fort Dupree (Dakota du Sud) aux terres sauvages du Montana : la civilisation en rapport à la nature

Avant de définir le milieu dans lequel les personnages de Kit (Martin Sheen) et de son acolyte Holly (Sissy Spacek) évoluent et revendiquent leur position, il est d'abord nécessaire de tenter de cerner le cadre narratif du long-métrage. *Badlands* de Terrence Malick est une œuvre qui pourrait s'apparenter au *road movie*. D'après l'auteure Ariane Gaudeaux, le film du cinéaste américain reprend les prémisses de ce genre ainsi que celui des films d'amants criminels qu'elle qualifie de sous-genre. Elle identifie également leurs principales similitudes :

Si ce genre [le *road movie*] est principalement celui de la fuite, bien peu le différencie du film d'amants criminels, lesquels sillonnent des routes désertes à la recherche d'une cachette et en quête d'une vie meilleure, plus libre [...], tout en combattant l'intuition justifiée qu'un terrible destin les attend. L'aisance avec laquelle Malick mélange le genre des amants criminels avec celui du *road movie* conduit à s'interroger sur les véritables origines du genre, qui ne descend peut-être pas seulement du western. Bien entendu, les films d'amants criminels constituent un sous-genre qui est loin de pouvoir se mesurer au western, genre classique par excellence du cinéma américain. Mais ses caractéristiques – la fuite, la route, la transgression, le destin maudit, etc. – mettent en lumière une certaine similarité de sensibilité entre ce mode de représentation et celui du *road movie* (Gaudeaux, 2011, p. 72).

De son côté, le critique Sami Gnaba, émet des réserves à l'idée de catégoriser le film de Malick de *road movie* : « Avec *Badlands*, Malick ne se réclame pas

particulièrement du *road movie* [...], mais il fait s'entrechoquer ici les exigences du genre (route prédominante, quête personnelle, personnages de hors la loi) avec une esthétique personnelle éclatante » (Gnaba, 2011, p. 25).

La narration de *Badlands* se déroule en 1950, mais elle aurait pu se transposer à une autre époque. Malick, lui-même, dans une entrevue publiée dans la revue *Sight and Sound* en 1975 par Beverly Walker (traduit de l'anglais par Alain Masson pour la revue *Positif*), mentionne qu'il a voulu rendre son œuvre intemporelle ainsi que lui donner des airs de conte de fées: « J'ai essayé de montrer le moins possible les années 1950. La nostalgie est un sentiment puissant; elle peut tout noyer. Je voulais que le film se présente comme un conte de fées, hors du temps, comme *L'Île au trésor* » (Malick pour Beverly Walker, 1975, cité dans Masson, 2010, p. 28). D'ailleurs, Malick a tenté d'ajouter une dimension onirique à son long-métrage. Il indique que « Kit et Holly imaginent vivre dans un conte de fées. Holly dit : « Parfois j'aimerais m'endormir, être transportée dans un pays magique, mais ce n'est jamais arrivé. » Mais elle croit si fort à l'existence d'un tel lieu qu'elle doit vous avouer qu'elle, elle n'y est jamais allée » (*Ibid.*, p. 28).

En outre, *Badlands* présente divers milieux qui contrastent entre eux en raison de ses protagonistes nomades, qui prennent la fuite, notamment pour des motifs de liberté et dans l'optique de rechercher un mode de vie alternatif. En effet, Malick montre que le conflit s'exprime entre ce qui est de l'ordre de la civilisation versus ce qui se révèle être de la nature (ou du milieu sauvage). Le premier lieu qui est représenté dans le long-métrage est celui de la petite ville de Fort Dupree du Dakota du Sud. Symbolisant l'ordre et la société civile, cette banlieue est dévoilée au début du film par l'entremise de quelques plans d'ensemble qui démontrent sa quiétude et ses rues silencieuses (voir *Figure 2* de l'Annexe B). La banlieue de Fort Dupree est loin d'être une terre d'opportunités pour Kit et le condamne à errer d'un emploi précaire à l'autre. D'éboueur à travailleur sur une ferme, il occupe des emplois peu valorisés par

la société, ce qui amène le père d'Holly à le considérer comme un sous-homme. L'idée de réussir par lui-même en gravissant tous les échelons est alors écartée et se voit reléguée du côté du mythe, celui du *self-made man*. Brimé par son invisibilité sociale et par le père d'Holly, Kit décide littéralement de couper les ponts avec la civilisation.

En quête d'un ailleurs plus florissant, le protagoniste et Holly quittent Fort Dupree en direction des terres sauvages du Montana. En chemin, ils bifurquent vers la nature. C'est ce qui nous dirige vers le second espace important de *Badlands*, celui de l'habitation en milieu sauvage. Les deux tourtereaux domestiquent la nature afin de pouvoir y vivre. Ils décident d'habiter l'espace à leur manière. Tel que le mentionne l'auteur William Johnson, le couple quitte la société ordonnée (*ordered society*) de Fort Dupree pour tenter d'en créer une nouvelle à leur guise, une microsociété dans les bois (Johnson, 1974, p. 45). Ils se construisent une maison dans une région sauvage à proximité d'une rivière et d'un bosquet de peupliers et développent un mode de vie autosuffisant qui perdure un certain temps. La *voix-off* d'Holly précise : « there wasn't a plant in the forest that didn't come in handy » [31:38-31:41] et Malick vient imager ses propos en montrant au spectateur des gros plans de nature et de végétation (arbres, plantes, branches d'arbre, etc.). À l'aide de la voix narratrice, le spectateur apprend qu'ils ont construit un réseau de tunnel sous-terrain pour se déplacer et qu'ils attribuent fréquemment des nouveaux mots de passe pour son accès. La nuit, le couple en profite pour voler de la nourriture dont, par exemple, un poulet, du maïs ou des melons. Ils élaborent également une série de pièges alentour de la demeure afin de se protéger contre les intrus. Pas tout à fait adapté à son nouveau mode de vie, Kit pratique aussi la pêche avec son arme à feu au lieu d'employer son filet à poissons. Cette tentative de revendication du territoire par les deux personnages principaux se termine toutefois de manière abrupte lorsque Kit tue quelques chasseurs de prime.

À la recherche d'une nouvelle terre à habiter, Kit et Holly continuent leur chemin. En parcourant les terres désertiques du Montana, ils croisent sur leur passage la maison de l'ex-collègue de travail de Kit, Cato, le manoir d'un homme fortuné et un train qui sera leur premier et dernier vestige de civilisation, tel que l'indique Holly: « In the distance, I saw a train making its way silently across the plain like the caravan in *The Adventures of Marco Polo*. It was our first taste of civilization in weeks and I asked Kit if we could have a closer look » [1:06:54-1:07:09]. À la recherche d'un ailleurs prometteur, Kit se dirige vers les montagnes de la Saskatchewan afin de se trouver un emploi et de vivre la vie de montagnard. Se précise alors le troisième et dernier milieu important où prend part la figure du marginal dans *Badlands* : celui de la route. Cet espace sans frontière vient symboliser la liberté pour les protagonistes et la possibilité d'intégrer une société alternative plus inclusive. Ces « terres arides et désolées » ainsi que « [l]a photographie, faite de ciels et de paysages vides » (Kael, 2010, p. 201-202), pour reprendre les termes de la critique Pauline Kael, illustrent un lieu vierge où tout semble possible pour les protagonistes. Les chemins ne finissent plus, l'espace semble s'étendre à l'infini. Toutefois, la route se restreint et se transforme en véritable cul-de-sac pour Kit lorsque les policiers le capturent. Cet espace est donc rétréci pour ensuite prendre la forme d'un huit clos, endroit où le personnage principal meurt électrocuté. Finalement, tel qu'énoncé plus haut, le conflit majeur de *Badlands* se situera au niveau du rapport civilisation/nature et présente des espaces divergents où les valeurs diffèrent.

Ordre et anarchie

La seconde dichotomie que l'on retrouve dans *Badlands* s'exprime dans le couple ordre/anarchie. En effet, le long-métrage oppose ses valeurs à l'aide de deux communautés divergentes, celle du couple meurtrier versus celle des forces de l'ordre. La première, composée des amants Kit et Holly, s'inspire des tueurs en série Charles Starkweather et Caril Ann Fugate. À l'image du cinéaste américain, les

personnages restent tout au long du récit des êtres mystérieux. *Badlands* ne tente pas d'expliquer la psychologie des personnages et essaie le moins possible de démontrer les émotions propres à cette communauté de meurtriers :

C'est un film intellectualisé – habile et rusé, dont le style très soigné tend à créer une impression feutrée de dissociation. Kit et Holly sont maintenus à distance, et agissent sans motivation apparente. C'est à croire que le réalisateur a entouré les personnages de gaze pour que nous ne puissions pas lire en eux. Sans doute sont-ils censés avoir perdu tout contact avec leurs émotions, mais à aucun moment le film ne suggère l'existence de la moindre émotion au départ (*Ibid.*, p. 202).

En effet, le spectateur ne connaîtra pas les motivations qui poussent Kit à tuer plusieurs individus tout au long du film. Rien ne semble non plus expliquer l'anarchie ou le désordre social qui anime le personnage principal. Selon Joan McGettigan, il est intéressant de constater qu'au cours de *Badlands*, même si la psyché des tueurs n'est pas décrite concrètement, Holly communique par *voix-off* l'interprétation de son monde et celui de Kit. À plusieurs reprises au cours du long-métrage, celle-ci va essayer d'opérer une rationalisation du comportement déviant du protagoniste, en tentant de justifier les agissements chaotiques de Kit:

Holly's voice-over becomes her means of rationalization Kit's behavior. Even as she grows more skeptical of his reasoning, she voices it for us: "Kit felt bad about shooting those men in the back," she says of the victim in the forest [...] [or] she says [about him], "He had never seemed like a violent person before, except once when he said he'd like to rub out a couple of guys whose names he didn't care to mention. It all goes to show how you can know a person and not really know him at the same time" (McGettigan, 2001, p. 37).

Quoi qu'il en soit, le long-métrage reste malgré tout discret sur la description de cette petite communauté de tueurs.

On retrouve également, sur le même territoire de *Badlands*, un second groupe aux valeurs diamétralement opposées : celui de l'ordre incarné par le corps policier. Cette

communauté est invisible presque tout au long du film, mis à part les quinze dernières minutes. Si la police s'avère rarement présente à l'écran, il est facilement imaginable de croire qu'elle n'est pas toujours loin dans les pensées de Kit. Loin de la détester, le protagoniste a un respect profond pour les forces de l'ordre. Lors de son arrestation, il ne résiste pas et s'exprime poliment envers les policiers, sans jamais contester les gestes et le travail de ces derniers. Le respect est d'ailleurs mutuel de l'autre côté du spectre. Tel que l'indique Marsha Kinder, même si l'un des protagonistes est un tueur, les agents de police n'ont pas de conflit direct avec Kit. Ils ont simplement pour tâche de l'attraper :

In *Badlands*, since one of the outlaws is a mass murderer, the cops have no real conflicts— They simply have to hunt him down. The killer immediately establishes rapport with the young handsome officer who captures him, for they are both show-offs who long to be heroes. Most of the police are taken with his charm and find him very likable [...] (Kinder, 1974, p.5).

En effet, lors de sa capture, Kit est perçu par la police comme une célébrité. Sans que le film le précise nettement, le spectateur en déduit que les médias ont contribué à le mythifier. Deux scènes dans *Badlands* démontrent l'admiration de la communauté policière pour Kit. La première se déroule dans la voiture de police. La scène montre un jeune policier en exaltation face au protagoniste, qu'il compare à James Dean : « You know who that son of a bitch looks like? You know, don't you? I'll kiss your ass if he don't look like James Dean » [1:24:58-1:25:09]. La seconde prend place dans un hangar, où Kit est enchaîné et en attente d'être amené par avion en prison. La pièce est remplie d'agents de police et de militaires qui le surveillent et l'accueillent telle une *star*. Au cours de cette scène, en raison de l'exposition médiatique de Kit, de nombreux policiers sont empreints de curiosité à son égard et lui vouent une admiration proche du culte de la personnalité. En effet, Kit se complaît dans son rôle de criminel dorénavant devenu célèbre. Il lance des objets personnels (briquet, peigne, crayon) aux policiers qui s'empressent de mettre le grappin sur ces possessions. Plusieurs agents de police lui posent également des questions d'ordre

personnel et Kit se fait un plaisir de leur répondre : « Where are you from? », « Hey Kit, who's your favorite singer? », « How old are you? » ou « You ever been married? » [1:25:22-1:26:06]. Ainsi, malgré des communautés aux valeurs contrastantes, l'opposition entre l'ordre (les forces policières) et l'anarchie (le couple meurtrier) reste stagnante au sein de *Badlands*.

1.2.3 *Taxi Driver*

New York, la « ville-excrément »

« Ville-excrément » (The Excremental City) est un terme que nous empruntons à l'auteur Robin Wood, dans son texte *The Incoherent Text : Narrative in the 70s*, pour qualifier la ville de New York que présente Scorsese dans *Taxi Driver*. Dès les premières images du générique d'ouverture, le spectateur est confronté à un milieu urbain sale, pollué et chaotique (voir *Figure 3* de l'Annexe B). Le réalisateur tente de créer ainsi une certaine ambiance cauchemardesque : de la fumée qui semble provenir des tuyaux d'échappement des voitures, des néons colorés à perte de vue sous la pluie et des piétons qui marchent sans interruption. La trame sonore lugubre composée par Bernard Hermann et l'effet de répétition des images mises de l'avant par Scorsese annoncent le pire :

Rushing columns of pedestrians and automobile traffic become oppressively repetitious. Certain images accentuate this effect: rain and wet streets, the motion of windshield wipers, the clicking of the taxi meter, the dancing of red, green, and blue lights on the cab windshield. The sameness, the nightmarish blending of colors and forms, stimulates a yearning for transcendental singularity and order (Rice, 1976, p. 116).

Loin de représenter New York comme un espace prompt à l'épanouissement individuel et à la réalisation du rêve américain, Scorsese présente une ville effrayante où l'horreur et la corruption semblent hanter la vie de ses habitants, jour et nuit. Le

spectateur ne pourra rester passif face au milieu urbain présenté dans le film. Tel que l'indiquent les critiques Patricia Patterson et Manny Farber, beaucoup d'éléments narratifs éloignent le spectateur de l'idéologie hollywoodienne classique, notamment celui du mythe de la Terre promise :

Lots of things in *Taxi Driver* are diversions keeping the audience's mind from the fact that it's not getting the Promised Land : the inner workings of a repressed, ignorant fantasist, the mind of a baby whore, the experience of being a taxi driver twelve hours a day in the incredible New York street noise and jostle (Patterson et Farber, 1998, p. 35).

En outre, selon l'auteur Leonard Quart, *Taxi Driver* est difficilement catégorisable au sein d'un genre particulier. L'œuvre s'inspirerait non pas du réalisme social, mais plutôt du film noir, par l'utilisation d'une *voix-off*, d'angles obliques, de plans de miroirs, de personnages mineurs non conventionnels, etc. Quart ajoute que l'œuvre offre l'impression d'un cauchemar éveillé et qu'elle accorde une grande importance au milieu urbain, c'est-à-dire à l'espace déterminé du film noir :

In fact, most of the film feels like a slice of delirium – a selective, subjective view of a city where the balance between the hallucinatory and “normal” has tipped toward the nightmarish. And though Scorsese's New York in *Taxi Driver* is much more socially and psychologically grounded and particular than the typical studio set city of film noirs like Fritz Lang's *Woman in the Window*, it also shares with noir a penchant for constructing an estheticized version of the night city, albeit a more convulsive, furious, and deeply felt one (Quart, 1995, p.69-70).

Une terre à civiliser

La ville de New York observée par Travis est perçue comme une terre hostile et sauvage à civiliser, où habite une communauté de délinquants, de criminels, de prostitués et de proxénètes. Chacun des soirs où le protagoniste erre dans les rues, à

pied ou à l'intérieur de son taxi, il est témoin de violence, de criminalité et de délinquance : il observe des Noirs se battre ou se bousculer entre eux, des adolescents jeter des œufs sur son pare-brise, un passager qui tente de tuer sa femme avec un fusil en raison d'un adultère, un voleur qui essaie de cambrioler un dépanneur. D'après le critique Charles Michener, les individus qualifiés d'« ordures » ou de « déchets » par Travis n'ont souvent pas de visage et n'occupent pas de rôle central, excluant le personnage interprété par Scorsese et celui de Sport (Harvey Keitel) : « Much of it remains on the periphery, nameless and faceless – the muggers, pimps, and whores who line the sidewalks like lizards. [...] None of the garbage will go away: when he's not seeing it, he's being told about it by other cabbies at their pit stop, the Belmore cafeteria » (Michener, 1976, p. 5). En effet, tel que l'indique Michener, même si Travis n'est pas à tout moment en contact avec la communauté conflictuelle, il surgit toujours un événement quelconque faisant en sorte qu'il ne l'oublie pas. La *voix-off* de Travis témoigne fortement de ce constat au début de *Taxi Driver*, lorsque le protagoniste, après avoir terminé son quart de travail, revient au garage porter son taxi, et qu'il indique « Each night when I return the cab to the garage, I have to clean the cum off the back seat » [7:48-7:54].

Malgré l'idée proposée par Michener selon laquelle la communauté en conflit avec Travis s'avère sans nom et sans visage, il est important de nuancer les propos de l'auteur en mentionnant qu'une bonne partie de celle-ci possède d'une certaine façon un visage, celui du personnage noir. Travis précise au début du long-métrage de Scorsese que cela ne lui importe pas de travailler dans les quartiers les plus pauvres et les plus dangereux de New York afin d'exercer son travail : « I go all over. I take people to the Bronx, Brooklyn. I take them to Harlem. I don't care. Don't make no difference to me. It does to some. Some won't even take spooks. Don't make no difference to me » [6:30-6:44]. Évidemment, en parcourant ces différents quartiers en taxi, Travis entre sur le territoire de la communauté noire. Cette dernière, aux prises avec des problèmes de pauvreté et de criminalité, se révèle également être au cœur

des ennuis de Travis. Selon Patterson et Farber, l'individu noir est perçu fort négativement par le personnage principal :

The movie relishes getting blacks off as malevolent debris that proliferates on the streets. Everywhere the cab moves there is a black marker representing the scummiest low point of city life. A muscular black walks through a barely noticing crowd on a narrow sidewalk; he's muttering loudly, "I'll kill her. I'll kill that bitch." A gang of black teenagers bursts out an alley hurling garbage at Travis's Checker. Three little black kids torment a black whore, who, seeming used to such defiling, lashes back with her shoulder bag (Patterson et Farber, 1998, p. 41).

En effet, que ce soit Travis, ses collègues de travail ou un passager à bord de son taxi, le langage ordurier utilisé à l'égard des Noirs fait partie du quotidien. Certains d'entre eux, dont le protagoniste, vont même jusqu'à inventer des termes racistes pour parler de la communauté noire dont, par exemple, « spooks » pour parler d'un individu de race noire et « MauMau Land » pour parler d'un quartier où réside le personnage de couleur noire : « the black race is mauled by verbal inventions spoken with elaborate pizzazz styling, "a regulah fucking MauMau land down there" » (*Ibid.*, p. 35). Enfin, dans un autre ordre d'idées, s'il s'avérait possible d'associer un visage à la communauté conflictuelle, celui-ci prendrait sûrement les traits de Sport (Harvey Keitel), un proxénète incarnant à lui seul toutes les crapules et vauriens que haït le protagoniste malgré le fait qu'Iris prenne sa défense : « He is the lowest kind of person in the world. Somebody's got to do something to him. He's the scum of the earth. He's the worst sucking scum I have ever, ever seen. You know what he told me about you? He called you names. He called you a little piece of chicken » [1:27:12-1:27:35].

Les autres communautés de Taxi Driver

Outre la communauté conflictuelle pour Travis décrite précédemment, le film de Scorsese s'intéresse également à celle des chauffeurs de taxi. Dans *Taxi Driver*, à

divers moments, le spectateur a l'occasion d'entrer dans cet univers d'hommes blancs hétérosexuels machistes lorsqu'il les observe entre eux discuter de sujets insignifiants et stériles à l'intérieur d'un café où ils se donnent rendez-vous. Ces derniers parlent de tout et de rien. Étant pour la plupart des gens ordinaires issus du prolétariat, ils ont été peu scolarisés. Ils occupent la majorité de leur temps à déblatérer sur différents individus et à discuter de sujets superficiels entre eux : « [The] fellow cab drivers are a disaffected, inarticulate lot, who engage in desultory, fragmented talk about who got cut up the night before, "fags," guns, and their own adolescent sexual fantasies » (Quart, 1995, p. 68). En outre, Scorsese présente brièvement une autre communauté importante au sein de *Taxi Driver*. Celle-ci met de l'avant des individus de classe moyenne œuvrant pour la campagne politique du sénateur Charles Palantine. Représentés par Tom (Albert Brooks) et Betsy (Cybill Shepherd), qui occupent un emploi de bureau, ceux-ci sont politisés et visiblement raffinés. Selon les auteurs Patterson et Farber, ces personnages, tout comme celui de Travis, réclament leur part de territoire et voudront la protéger tout au long du film : « Tom, the indispensable hack, is upset about Travis's entering the campaign quarters, which is his turf. [...] When Bickle squires Betsy to a porno house, she makes it clear the skin place is not her turf, she's a high-class girl » (Patterson et Farber, 1998, p. 44).

Une lueur d'espoir: la commune au Vermont

Taxi Driver ne semble pas offrir de porte de sortie ou d'éden à Travis, car il reste contraint, tout au long du film, de partager l'espace (la ville de New York) avec les autres marginaux qu'il déteste. Même la chambre du protagoniste, qui lui sert d'aire de repos, est tiraillée entre la volonté de se relaxer (tenir un journal intime, regarder la télévision, manger, etc.) et celle de se préparer au combat contre l'ennemi (se doter d'un programme d'entraînement, s'entraîner à sortir le plus rapidement son arme devant un miroir, etc.). Le long-métrage terminé, le spectateur connaîtra de la difficulté à déterminer si le conflit entre les deux communautés est réellement résolu,

car le récit reste muet quant à savoir si Travis tuera à nouveau. Toutefois, d'après Robin Wood, le film propose, à un certain moment de sa narration, une solution qui aurait pu faire dévier la trajectoire du dénouement. Au cours de la conversation entre Travis et Iris, la jeune prostituée mentionne qu'elle aimerait partir vivre dans « une commune au Vermont », mais cette proposition sera rejetée par le protagoniste :

[Travis] asks her if there is anywhere she wants to go to escape the squalor of her current existence as a thirteen-year-old prostitute. She replies tentatively that she has heard about "a commune in Vermont". This, mentioned in passing, given no concrete realization, parallel or further reference anywhere in the film, is the nearest it ever comes to proposing a constructive alternative [...] Travis dismisses it immediately [...] (Wood, 2003, p. 46).

Finalement, à la manière du film noir, le long-métrage de Scorsese présente ainsi un milieu urbain sombre et ténébreux (représenté ici par la ville de New York en décrépitude). Tout au long de *Taxi Driver*, cet espace occupe le rôle de lieu contesté pour le protagoniste, où ce dernier tente de survivre à la corruption et à la criminalité qui menacent son territoire. Il ne semble pas exister de moyen de s'en échapper, pas même par l'entremise d'une commune au Vermont.

1.3 Conclusion partielle

Nous avons d'abord décrit, au sein de ce premier chapitre, le contexte spatial de chacune des œuvres à l'étude. Que ce soit celui de la ville et des grandes plaines de *Little Big Man*, celui de la communauté rurale de Fort Dupree et des terres sauvages du Montana dans *Badlands* ou bien celui du New York sombre et sale de *Taxi Driver*, les longs-métrages ont tous dévoilé à leur manière un certain espace déterminé propre au genre. Au cœur de ces divers lieux, des communautés en conflit se divisent un territoire commun. Dans un second temps, nous avons montré que l'espace partagé par les différents groupes conflictuels (blancs/indiens, tueurs en série/policier, Travis/délinquants ou criminels majoritairement noirs, etc.), qui ne chérissent pas

nécessairement des croyances ou des valeurs semblables, est traversé par un certain point de vue idéologique qui, dans la plupart des cas, s'avère divergent et pour lequel le conflit semble sans issue. Enfin, nous avons constaté que les cinéastes Penn, Malick et Scorsese ont modifié le film de genre classique en remodelant certains paramètres, dont l'espace et l'idéologie qui le traversent; on pense, par exemple, à la démythologisation du Western pour *Little Big Man*; le croisement du *road movie*, du film d'amants criminels et d'un ton de conte de fée pour *Badlands*; et pour *Taxi Driver*, une œuvre aux apparences de film noir difficilement catégorisable au sein d'un genre précis. Après avoir analysé l'espace habité par la figure du marginal, nous nous concentrerons, dans la section suivante, à une étude en profondeur de ce personnage et nous attacherons à déterminer comment celui-ci dynamise l'espace dans le film de genre.

CHAPITRE II

LA DYNAMISATION DE L'ESPACE PAR LE PERSONNAGE MARGINAL : ANIMER LE CONFLIT PAR L'ERRANCE ET LA BALADE

Il s'agira de démontrer, au sein de cette section, comment l'espace se trouve dynamisé par l'entremise du personnage marginal dans le cadre des œuvres à l'étude. Nous observerons tout d'abord comment le héros se comporte face à l'espace dans le cinéma de genre en empruntant la notion de « contexte séquentiel » de Thomas Schatz, et déterminerons de quelle manière cette figure se caractérise dans le cinéma classique hollywoodien. Ensuite, étant admis que le héros se définit par un certain code moral ou éthique, nous tenterons de spécifier son rapport à la norme en précisant cette notion ainsi que celle de marginalité, en passant par les concepts d'errance et de balade. Enfin, nous étudierons brièvement la manière dont le héros se transforme dans le Nouvel Hollywood en prenant de nouveaux traits, ce qui l'amène alors à animer le conflit de façon différente.

2.1 Aspects théoriques

2.1.1 L'espace et le héros dans le cinéma de genre américain classique

Dans le chapitre précédent, nous avons montré la manière dont Schatz analyse la structure narrative du film de genre hollywoodien classique en terme d'espace et de temps à travers la notion de « contexte spatial », qui a été décrite auparavant, et celle du « contexte séquentiel ». Au lieu de s'intéresser directement au milieu générique d'un film, cet autre contexte se concentre sur le cheminement du héros et le développement de son action dramatique. Cette structure permet ensuite d'animer le

conflit culturel qui réside dans le contexte spatial d'un genre et qui finit éventuellement par se résoudre (Schatz, 1983, p. 67-68). D'après Schatz, le héros générique s'avère être le principal vecteur dramatique d'un film qui permet au cinéma de genre de communiquer certaines valeurs culturelles dominantes. En effet, le héros agit en tant qu'agent catalyseur en dynamisant l'espace et en provoquant la résolution générique d'un film par son action et ses interactions lorsqu'il confronte ou incarne les conflits culturels inhérents au contexte spatial du genre (*Ibid.*, p. 101).

Dans son ouvrage, Schatz propose trois types de héros, selon le genre et en fonction de son espace. Si l'espace est déterminé au préalable, deux sortes de héros génériques sont décrits, le « héros individuel » (dans le western, le film de gangsters et le film noir) et le « héros collectif » (dans le film de guerre et de science-fiction). Dans le cas d'un espace indéterminé, il s'agit de héros doublés que l'on peut retrouver dans le film musical, *la screwball comedy* et le mélodrame familial. À des fins de concision et de pertinence, nous nous concentrerons pour ce travail sur les deux premiers types de héros, que l'on distingue du côté d'un espace déterminé.

Selon Schatz, dans un espace déterminé, le héros individuel (le cowboy, le gangster ou le détective) a déjà une attitude établie par rapport à son milieu et à la communauté. Il se retrouve alors souvent comme un « homme au milieu » (*man-in-the-middle*) qui doit être capable de faire acte à la fois de force sociale et anarchique inhérente à son milieu afin qu'il puisse survivre à un univers menaçant et violent. L'auteur mentionne également que l'individualité et la propension à la violence du héros suggèrent une certaine allégeance aux forces de l'anarchie. Son refus d'adapter ses attitudes à la communauté permet de renforcer l'ambivalence de ce personnage (*Ibid.*, p. 102). Par exemple, dans les westerns, le cowboy est généralement un homme d'action et de peu de mots avec un code d'honneur et une certaine posture dont la forte présence physique peut servir à intensifier l'ordre social et l'anarchie qu'il personnifie lui-même en tant que personnage ambivalent (*Ibid.*, p. 104). De son

côté, tout comme le cowboy, le détective dans le film noir est également un homme de parole, mais son code d'honneur ne provient pas d'une allégeance ou d'une source externe. Il s'avère plutôt être un homme existentiel qui construit lui-même son système de valeurs et de croyances au fil de ses expériences. Le détective expose ainsi les conflits culturels inhérents à son milieu durant son processus d'enquête (*Ibid.*, p. 110-112).

Le second type de héros que Schatz définit est celui du « héros collectif », que l'on retrouve au sein d'un milieu déterminé et qui unit un groupe ou un collectif d'individus dans l'optique de confronter une force antagoniste (par exemple, des soldats qui combattent un ennemi commun dans le film de guerre). Le héros collectif se reconnaît généralement dans le film de guerre et de science-fiction où peuvent s'imposer deux conflits de base : un conflit externe qui expose un collectif de personnages à une force menaçante étrangère à la culture immédiate du groupe, et un conflit interne qui trace le succès ou l'échec de membres individuels à faire partie d'une unité cohésive (*Ibid.*, p. 112).

En outre, comme le révèle le texte intitulé « Le héros dans le cinéma américain » paru dans la revue *Séquences*, le héros du cinéma hollywoodien classique se distingue par quatre traits majeurs de caractère : la superficialité, l'optimisme, le succès et l'individualisme. Tout d'abord, selon l'article, le héros classique du cinéma hollywoodien est superficiel. Ainsi, dans la plupart des films, sa dimension psychologique et/ou spirituelle n'est généralement abordée qu'en surface. Deuxièmement, ce dernier est également optimiste de nature. Toutefois, deux types d'obstacles peuvent venir miner l'optimisme du héros. Les premiers proviennent de sources extérieures et les seconds sont issus de sa propre personne :

[Les obstacles de l'extérieur] sont tangibles, donc il les affronte et, par tous les moyens, il les surmonte; et ceux qui viennent de lui-même. Ces derniers ne lui font pas peur parce que généralement il n'en est pas conscient. Il ne

soupçonne pas ses limitations, dépourvu de l'anxiété née de la prise de conscience de soi qui le mettrait en présence du péché en lui (Le héros dans le cinéma américain, 1957, p. 29-30).

Ensuite, de l'optimisme découle le succès, autre valeur à laquelle adhère le héros classique. Dans cette optique, le héros « triomphe toujours » et ne peut connaître la défaite. Si jamais ce dernier meurt, les valeurs qu'il laisse derrière lui resteront bien vivantes au sein de la communauté (et également chez le spectateur). Enfin, le héros du cinéma américain classique est individualiste : « Il peut être représentatif, mais ce n'est pas là son affaire. Il ne lutte pas pour des idées, ou rarement [...]; son combat est un combat très personnel [...] Sa destinée est individuelle et les autres n'interviennent dans celle-ci que de l'extérieur » (*Ibid.*, p. 30).

2.1.2 Le héros en rapport à la norme et la marge

Après avoir présenté brièvement le lien entre l'espace et le héros dans le cinéma de genre hollywoodien classique ainsi que les diverses caractéristiques propres à la figure de ce courant cinématographique, il s'agira ici d'observer le rapport du héros face à la norme et la marge, ce dernier se définissant par rapport à un certain code moral ou éthique. Pour ce faire, nous développerons le concept de norme puis la notion de marginalité intimement liée à celle de balade et d'errance.

Les auteurs Claude Durand et Alain Pichou proposent une définition du concept de norme dans leur ouvrage *La puissance des normes* afin de cerner cette notion. D'après eux, les normes se définissent comme :

catégorie du social; elle[s] préside[nt] à la définition de la vie en société; elle[s] règle[nt] la vie sociale. [...] La norme dicte ce qu'il faut faire ou ne pas faire, ce qu'il est bien ou mal de faire. Les idéaux collectifs déterminent les orientations de l'action. [...] Les normes sont donc institutionnalisées : elles sont l'objet d'un contrôle social, de sanctions. Les normes que s'assigne la

société se traduisent dans la contrainte du respect de la loi qui manifeste le pouvoir de l'État. Mais la plupart des normes ne sont pas perçues comme une contrainte dans la mesure où elles sont intériorisées par le sujet. Celui-ci y adhère, en fait l'objet de ses motivations (Durand et Pichon, 2003, p. 11).

Selon le sociologue Howard Becker, ce sont les groupes sociaux en situation d'autorité qui créent des normes et s'assurent de leur application dans une société donnée. Celles-ci permettent de définir le comportement à adopter ou à bannir lors d'une situation quelconque. L'auteur emploie le terme d'« entrepreneurs de morale » afin de qualifier les groupes en situation de pouvoir qui construisent les normes en vigueur et qui, d'une certaine manière, décident si telle action ou tel comportement méritent d'être sanctionnés. Becker en discerne deux types, les individus qui opèrent la création de normes (comme certains mouvements sociaux ou lobbys puissants) et ceux qui les appliquent ou les défendent (comme les policiers) (Becker, 1985, p. 171).

Subséquentement, la définition du concept de marginalité sera développée sous trois volets : sociologique, géographique et en termes de mobilité. D'un point de vue sociologique, l'auteure Liliane Rioux indique que la marginalité a souvent été décrite par les sociologues en rapport aux concepts de déviance ou de contrôle social : « La marginalité ainsi définie : d'une part, est conçue par rapport à une norme, ce qui n'est pas sans poser des problèmes d'ordre épistémologique; d'autre part, correspond à une situation perçue négativement au niveau de l'individu, du groupe et de la société » (Rioux, 1998, p. 636). Du côté des géographes, notamment allemands, la marginalité a été analysée sous trois approches : « une approche spatiale qui considère l'espace et le territoire comme objet d'analyse; une approche épistémologique qui intègre la dimension spatiale dans l'explication des phénomènes sociaux; une approche sociogéographique, plus proche de la sociologie, qui étudie les disparités sociales en fonction de leur localisation » (*Ibid.*, p. 637). Enfin, la marginalité peut également être perçue en terme de mobilités ou de déplacement spatial. Pour ce faire, il s'avérera primordial de définir les concepts de balade et d'errance, étroitement liés à

celui de marginalité, et qui permettront de comprendre comment le personnage marginal occupe et dynamise l'espace dans le Nouvel Hollywood.

La notion de balade, ou de promenade, qui permet de décrire la marginalité en fonction de la mobilité, est développée par le philosophe et théoricien Gilles Deleuze dans le « chapitre XII. La crise de l'image-action » de son ouvrage *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*. Selon Deleuze, une nouvelle image naît dans le cinéma américain d'après-guerre. L'« image-action » est en crise et est alors remplacée par l'« image-temps ». L'auteur souligne que ce changement de l'image a été causé par de nombreux facteurs sociaux, économiques, moraux et d'autres reliés à l'art, à littérature et au cinéma. Il cite, entre autres, « la guerre et ses suites, le vacillement du « rêve américain » sous tous ses aspects, la nouvelle conscience des minorités, la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et des anciens genres... » (Deleuze, 1983, p. 278). Pour Deleuze, cette nouvelle image, qui apparaît dans le cinéma américain des années 1970 et qui met à la fois en crise l'image-action en brimant ses liens sensori-moteurs ainsi que le rêve américain, se caractérise selon cinq critères: « la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés, la dénonciation du complot » (*Ibid.*, p. 283). Tout d'abord, Deleuze précise que le premier critère de cette nouvelle image est celui d'une image qui ne fait plus référence à une situation globalisante ou synthétique, mais qui s'avère plutôt dispersive. Par exemple, Deleuze mentionne que certains films de Robert Altman dont *Nashville* (1975) et *A Wedding* (1978) sont composés de multiples personnages à interférences faibles qui peuvent devenir principaux ou redevenir secondaires. Sans être une série de sketches ou une suite de nouvelles, ils sont en quelque sorte pris dans une même réalité qui les disperse (*Ibid.*, p. 279). Le second critère est celui de la rupture de l'image, de la cassure de la ligne ou de la fibre d'univers qui perpétuait les

événements les uns dans les autres, ou entretenait le raccordement des portions d'espaces :

L'ellipse cesse d'être un mode de récit, une manière dont on va d'une action à une situation partiellement dévoilée : elle appartient à la situation même, et la réalité est lacunaire autant que dispersive. Les enchaînements, les raccords ou les liaisons sont délibérément faibles. Le hasard devient le seul fil conducteur, comme dans « Quinzet » d'Altman. Tantôt l'évènement tarde et se perd dans les temps morts, tantôt il est là trop vite, mais il n'appartient pas à celui à qui il arrive (même la mort...). Et il y a d'intimes rapports entre ces aspects de l'évènement : le dispersif, le direct en train de se faire, et le non appartenant (*Ibid.*, p. 279).

Ensuite, le troisième critère qui a modifié l'image est celui de la balade. Deleuze indique que l'action ou la situation sensori-motrice que l'on retrouve dans le cinéma classique hollywoodien a été remplacée dans le Nouvel Hollywood par la balade, la promenade et l'aller-retour continu : « La balade avait trouvé en Amérique les conditions formelles et matérielles d'un renouvellement. Elle se fait par nécessité, intérieure ou extérieure, par besoin de fuite » (*Ibid.*, p. 280). L'auteur révèle que la balade dite « moderne » se réalise généralement dans des espaces-temps différents de l'ancien réalisme associé à la période classique hollywoodienne, en se faisant par exemple, « dans un espace quelconque, gare de triage, entrepôt désaffecté, tissu dédifférencié de la ville, [etc.] [...] » (*Ibid.*, p. 280). Le quatrième critère est la « prise de conscience des clichés », qui souligne que ce qui tient ensemble un univers ou un monde sans enchaînement ni totalité, ce sont les clichés :

clichés courants d'une époque ou d'un moment; slogans sonores et visuels [...] Clichés physiques, optiques et sonores, et clichés psychiques se nourrissent mutuellement. Pour que les gens se supportent, eux-mêmes et le monde, il faut que la misère ait gagné l'intérieur des consciences, et que le dedans soit comme le dehors (*Ibid.*, p. 281).

Enfin, le cinquième élément qui forme la nouvelle image, « la dénonciation du complot », serait celui de la mise en évidence d'un complot important où régnerait la circulation des clichés, à l'intérieur comme à l'extérieur :

Comment ne pas croire à une puissante organisation concertée, à un grand et puissant complot, qui a trouvé le moyen de faire circuler les clichés, du dehors au dedans, du dedans au dehors ? Le complot criminel, comme organisation du Pouvoir, va prendre dans le monde moderne une allure nouvelle, que le cinéma s'efforcera de suivre et de montrer (*Ibid.*, p. 282).

Tout comme le cinéma du Néoréalisme italien, de la Nouvelle Vague française et celui du Nouveau cinéma allemand, le cinéma du Nouvel Hollywood a donc mis en péril son image-action en la remplaçant par une nouvelle image, celle de l'image-temps.

Concept près de la notion de la balade ou de la promenade de Deleuze, l'errance permet également d'observer la marginalité en terme de déplacement spatial ou de mobilité. D'après l'auteur Dominique Berthet, dans la section « Avant-propos » du livre *Figures de l'errance*, l'errance peut comporter différents visages et peut être décortiquée sous différents points : « Elle peut relever du déplacement physique, mais aussi d'un cheminement intellectuel, ou encore d'une pathologie mentale; errance de la pensée, de l'esprit, de l'imagination vagabonde, errance de la recherche, de la réflexion, de l'écriture (Berthet, 2007, p. 9). D'après Berthet, le verbe 'errer' porte en lui-même un double sens de par sa racine étymologique. En premier lieu, il prend sa signification du latin, « errare » qui signifie « aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure ». Au figuré, il prend la connotation du verbe s'égarer, en prenant comme référence la pensée qui vagabonde ou qui ne se fixe pas. En second lieu, ce verbe peut également signifier « se tromper, avoir une opinion fausse, s'écarter de la vérité. [...] On parlera aussi d'errements » (*Ibid.*, p. 9-10). Toutefois, Berthet rappelle qu'il ne

faut pas le confondre avec le terme « *iterare* », en provenance du bas-latin et que l'on retrouvait dans l'ancien français, qui signifie plutôt « cheminer, aller ou voyager ».

La notion d'errance peut être envisagée selon deux pôles. Le premier, d'ordre plutôt péjoratif, stipule l'idée que l'errance est associée au mouvement, à la marche, à l'égarement et à l'absence de but :

On la décrit comme une obligation à laquelle on succombe sans trop savoir pourquoi, qui nous jette hors de nous-mêmes et qui ne mène nulle part. Elle est échec pour ne pas dire danger. [...] [L'errance] s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse, de peur. C'est une épreuve. Elle est perte de soi-même. De ce point de vue, elle est opposée à la notion de plaisir. Cette conception de l'errance négative envisage l'errant comme un être égaré, désœuvré, à la dérive [...] Bref, elle est considérée comme relevant d'un comportement déviant (*Ibid.*, p. 10).

Le second pôle, plutôt positif quant à lui, se réfère au terme *iterare*, c'est-à-dire se trouver à un certain moment :

Sans attache particulière, allant d'un lieu à un autre, en apparence sans véritable but. En apparence seulement, car l'errance est une quête; une quête d'autre chose, d'un autre lieu [...] Dans cette errance, l'objectif n'est pas de se perdre, mais au contraire de se trouver. L'errance est la quête incessante d'un ailleurs. [...] Quoi qu'il en soit, on en ressort toujours autre, différent (*Ibid.*, p. 10-11).

En outre, Berthet ajoute que l'errance ne s'avère pas toujours être une quête continue, elle peut être suivie de pauses, de temps d'arrêt et peut comporter certaines étapes à franchir. Selon l'auteur, l'errance se veut une expérience qui peut transformer le regard sur la vie de celui qui l'a vécue : « Quoi qu'il en soit, on en ressort toujours autre, différent. L'expérience de l'errance transforme, comme tout moment fort de

l'existence. Après, plus rien n'est pareil. Le regard que l'on porte sur les choses a changé » (*Ibid.*, p. 12). Enfin, tout comme l'indique Berthet, il faut retenir que la notion d'errance est complexe par l'idée qu'elle peut à la fois incarner le pire chez une personne, « la perte de soi », mais aussi le meilleur, « l'éloge de l'imprévu ».

2.1.3 Le nouveau visage du héros dans le cinéma du Nouvel Hollywood

Nous avons développé plus tôt plusieurs notions (norme, marginalité, balade et errance) qui permettent de comprendre comment le héros se situe en rapport à la norme et à la marge, selon l'idée qu'il agit en fonction d'un code moral ou éthique. Selon l'auteur Leo Braudy, l'émergence du Nouvel Hollywood fait apparaître un héros avec un système de valeurs et de croyances différent. Peu importe le point de vue politique du héros (renégat de gauche ou fasciste de droite), ce dernier adopte plutôt un code de conduite individuel ainsi que certaines valeurs personnelles au détriment des codes institutionnels de la société (par exemple, ces codes pourraient s'avérer trop répressifs pour les renégats, mais pour les fascistes, ils pourraient l'être davantage) :

Whether their specific orientation is toward the left or the right, the genre films of the late 1960s and early 1970s generally indict an incoherent institutional structure and praise heroes whose solutions are only personal, with no general relevance and therefore no solace for the audiences supposedly finding 'escape' in such films (Braudy, 1976, cité dans Schatz, 1983, p. 246).

En effet, le Nouvel Hollywood met de l'avant un type particulier de héros, celui de l'« antihéros ». Toutefois, il est nécessaire de rappeler que ce personnage existait déjà au sein du cinéma hollywoodien classique, à l'image de certains protagonistes dans les films noirs ou de gangsters. D'après l'auteur et théoricien Christopher Vogler, l'antihéros ne s'avère pas être l'opposé du héros, mais plutôt un type de héros qui

peut se décliner sous la forme de hors-la-loi, de marginal ou comme « méchant » qui ne respecte pas les lois d'une société. Il est souvent apprécié du public, car il a une propension à se rapprocher davantage du vécu qu'a connu le spectateur à un moment ou à un autre de sa vie. Vogler nomme deux genres d'antihéros :

ceux qui se comportent comme n'importe quel Héros conventionnel, mais font preuve d'un grand cynisme ou ont été émotionnellement traumatisés comme Bogart dans *Le Grand Sommeil* et *Casablanca* [ainsi que] [c]eux qui ne sont ni aimables ni admirables, comme Macbeth, Scarface ou Joan Crawford dans *Maman très chère* (Vogler, 2013, p. 51-52).

L'auteur mentionne que le premier type d'antihéros, « le Héros blessé », est généralement un personnage solitaire qui refuse la société ou, au contraire, que celle-ci a rejeté. Malgré l'amour du public pour cette figure, le personnage est perçu comme un criminel ou un marginal par la société : « Nous adorons ces rebelles, tout comme les pieds de nez qu'ils font à la société et que nous aimerions tant faire nous-mêmes » (*Ibid.*, p. 52). Le second type d'antihéros se rapproche plutôt du « Héros tragique » de la littérature classique. Il est un être meurtri qui n'a jamais réussi à surmonter ses démons intérieurs qui le tourmentent et qui menacent de le consumer : « parfois charmant, admirable même, il finira malgré tout par tomber. Certains [antihéros] n'ont rien d'émouvant, mais leur chute nous fascine » (*Ibid.*, p. 52).

Le théoricien Jean-Baptiste Thoret nous révèle quant à lui que le courant cinématographique du Nouvel Hollywood met non seulement des antihéros ou des êtres déracinés à l'avant plan, mais permet également de donner un visage au peuple américain au travers de cette figure :

La critique portée par le Nouvel Hollywood à l'encontre du cinéma classique ne se contente pas de faire émerger des anti-héros ou de changer de camp – mouvement qui ne bouleverse pas l'ordre systémique puisqu'il se contente d'inverser les positions –, mais de faire sortir de l'ombre le peuple américain et de lui donner enfin des visages. Les interférences faibles, les signes du

hasard, la dimension lacunaire et diffractée des récits, l'importance accrue des personnages secondaires, constituent donc autant de manifestations d'un démocratisme nouveau dont le cinéma hollywoodien n'avait fabriqué que le simulacre (Thoret, 2006, p. 239).

Comme l'indique Thoret, le nouvel héros, ou anti-héros, du Nouvel Hollywood est devenu un homme de tous les jours ou un « homme de la rue », qui arrive souvent par hasard et/ou par le fond du plan contrairement au héros classique qui pouvait entrer en scène de manière triomphante et glorieuse. Dans le cinéma hollywoodien, le héros américain comme le *common man* se façonnaient au nom d'une communauté ou, en d'autres termes, d'un certain « individualisme démocratique », de manière plus individualiste que réellement démocratique : « Certes, on ne devenait pas héros contre le peuple, mais le peuple était invisible, un fantôme, un arrière-plan théorique [...], toujours représenté, mais rarement montré » (*Ibid.*, p. 240). Dans le cinéma du Nouvel Hollywood, le peuple acquiert une certaine visibilité, avant tout pour lui-même. C'est ainsi que l'autorité des « leaders », ou des divers représentants, est remise en question. Ces derniers sont alors dépeints plutôt négativement. Le désir d'héroïsme est également étouffé et il ne semble plus y avoir de place pour sa subsistance. En résumé, Thoret signale que :

Dans l'Amérique des années soixante-dix, on ne devient pas héros tout court et le peuple, en tant qu'entité constituée autour d'un socle de valeurs communes, a disparu au profit d'individus, de petits groupes éclatés et de minorités qui, soudain, revendiquent leur droit au cadre et au récit. [...] Car il n'y a pas d'« autre Amérique », mais une Amérique *pleine d'autres* et le défi lancé aux cinéastes du Nouvel Hollywood fut de drainer ces « autres » au centre du système (*Ibid.*, p. 240-241).

Finalement le nouveau visage du héros dans le cinéma du Nouvel Hollywood prend donc les traits du peuple et de ces « autres » qui peuvent appartenir à une minorité visible et/ou invisible. Nous l'observerons plus en détail dans la section à venir (voir l'Annexe A pour la grille d'analyse détaillée).

2.2 Analyses filmiques

2.2.1 *Little Big Man*

Jack Crabb, l'homme « mi-Blanc, mi-Indien »

Trouillard et peu courageux, Jack Crabb/Little Big Man, incarné par Dustin Hoffman, ne ressemble guère à l'homme d'action que personnifiait le cowboy dans le western classique : « [Ce dernier] n'est pas un héros. Il est plutôt lâche et n'est sauvé que par les autres ou par son instinct de survie qui le pousse à s'adapter » (Oheix, 1998, p. 217). Jack ne possède pas la stature des héros paternalistes d'autrefois et tout semble être hors de son contrôle dont, notamment, les divers événements historiques (le Massacre de la rivière Washita, la bataille de Little Big Horn) qui surviennent sur son passage ainsi que ses rencontres avec certains personnages importants de l'histoire (Wild Bill Hickok, George Armstrong Custer), qu'il croise par coïncidence sur son chemin. En effet, tel que l'indique Leo Braudy dans sa critique de l'œuvre de Penn, Jack se retrouve fréquemment impliqué de manière indirecte et/ou passive dans le conflit mêlant les indiens aux blancs :

Jack's place in the film is always behind or apart for the main action. When Custer vaunts before Little Big Horn, Jack sits behind him on a rise, while Custer postures in a little natural stage between rocks; when Old Lodge Skins goes up on the mountain to die, Jack helps him and stands side again. The grander heroes, good and bad, must have center stage, and Jack the observer lets them step forward (Braudy, 1971, p. 33).

De taille petite et chétive, le personnage que présente Arthur Penn est mis en scène de l'enfance à la vieillesse, c'est-à-dire de l'âge de dix ans jusqu'à 121 ans. Le spectateur découvre pour la première fois Jack lorsqu'il est encore un bambin. Après s'être fait secourir avec sa sœur par un Cheyenne à la mort de ses parents, il reçoit

une éducation morale de la tribu indienne par l'entremise d'Old Lodge Skins. Chez les indiens, dont notamment Younger Bear, Jack est perçu comme faible et petit pour son âge : « The Pawnee stole seven of our ponies. There's gonna be a war party. But you can't go. You're too little and weak like a girl » [11:50-11:58]. Toutefois, lors de cette même excursion contre les Pawnees à laquelle sa présence n'était pas la bienvenue, Jack réussit à prouver le contraire à son détracteur lorsqu'il le sauve des mains des Indiens ennemis. Cet acte de bravoure (un des seuls qu'il accomplira durant son existence) lui mérite le nom de Little Big Man par Old Lodge Skins et, par le fait même, l'approbation de la tribu : « This boy is no longer a boy. He's a brave. He is little in body, but his heart is big. His name shall be "Little Big Man" » [17:27-17:41]. Dans la scène suivante, Jack est devenu un jeune adulte et décide d'aller se battre avec les Cheyennes contre les Blancs (voir *Figure 4* dans Annexe B). Pris en souricière par un soldat, Jack se rend à l'ennemi en lui avouant qu'il est blanc :

God bless George Washington! [*Voix-off* de Jack]: Before I knowed it, them words just popped out of my mouth. God bless my mother! You murdering fool! Got to cut your throat to get it through your head I'm a white man. Sure I'm white. Didn't you hear me say "God bless George Washington"? "God bless my mother"? I mean, now, what kind of Indian would say a fool thing like that? Lend me that to get off this paint [22:17-22:54].

Sauvé par la cavalerie, Jack est confié au révérend Silas Pendrake et à sa femme dans le but de lui apprendre les valeurs et croyances de la communauté blanche. Il sera tout d'abord introduit à la religion catholique auprès de ces derniers. Ensuite, il apprendra la vente frauduleuse de faux remèdes chez Allardyce Thomas Merriweather. Puis il sera initié au maniement de l'arme à feu par sa sœur Caroline et aux bases du commerce par son association à un partenaire corrompu. Bref, selon l'auteur Bernard Oheix, Penn puise son inspiration dans le roman de Thomas Berger du même nom, créant un personnage hybride (mi-Blanc, mi-Indien) qui oscillera d'un univers à l'autre dans le but d'être témoin d'une époque révolue :

Ces deux périodes de sa vie, l'éducation indienne sous l'aile bienveillante d'un grand-père d'adoption « Peau de la vieille hutte » et son initiation à la civilisation blanche des conquérants du nouveau monde, lui permettent désormais de passer d'un monde à l'autre au gré des événements et ses rencontres avec le général Custer et l'histoire en train de se faire. Comme il le déclare en *voix-off* : « *C'était très démoralisant, quand ce n'était pas un Indien qui voulait me tuer parce j'étais blanc, c'était un Blanc qui voulait me tuer parce que j'étais Indien* » (Oheix, 1998, p. 216).

En outre, au fil des péripéties du protagoniste, le spectateur l'aura bien compris, Jack Crabb n'a rien d'héroïque. « Héros blessé », pour emprunter le terme de Vogler, Jack est plutôt un renégat qui n'hésite pas à mentir et à renier ses convictions afin de survivre dans l'Ouest américain. Deux exemples impliquant le général George Armstrong Custer témoignent de ce constat. Le premier a lieu lorsque Jack croise pour une seconde fois Custer après avoir séjourné chez les Cheyennes. Se faisant passer pour un éclaireur, il le supplie alors de l'aider à retrouver Olga, sa première femme blanche d'origine suédoise. Le général lui offre en réponse un poste de muletier dans son régiment, que Jack accepte dans l'attente de nouvelles de son épouse. Le second exemple est celui des retrouvailles qui suivent entre Custer et le protagoniste, après le meurtre de sa femme cheyenne et de son enfant dans la bataille de la rivière Washita. Jack n'hésite alors pas à mentir, prétendant qu'il a été capturé par les Cheyennes dans le but de sauver sa peau et de se venger plus tard du général, qui est responsable de la mort de sa famille :

General... I ain't no renegade! I was captured by the Cheyenne and held prisoner! Why, they... they took cactus thorns and stuck them in me! But I just laughed and begged them to keep on doing it! I laughed my head off! Otherwise, I wouldn't be here [1:38:57-1:39:22].

Finalement, après avoir vécu au sein des deux communautés (blanche et indienne) et ayant acquis une double identité au sein de ces nombreuses allées et venues d'une culture à l'autre, le personnage de Jack décide d'abandonner l'hypocrisie et l'avarice de la première afin d'adopter plutôt le code moral des Cheyennes : « The story [of

Little Big Man] unfolds through the eyes of a white man who gradually becomes disillusioned with his culture, and, deeply changed by his experiences, discards his former identity » (Kasdan et Tavernetti, 1993, p. 73). Selon l'auteur Rui Nogueira, malgré le fait que Jack adopte majoritairement les valeurs et les croyances des amérindiens au détriment de celles des blancs, le protagoniste ne réussit pas malgré tout à s'intégrer complètement au sein des deux cultures distinctes : « Ne pouvant pas s'adapter intégralement à l'une ou l'autre civilisation qu'il doit affronter, il en vient à ne pas savoir maîtriser son destin. [...] Il se situe, peut-être, dans le « no man's land » de la fraternité des peuples et des races : c'est-à-dire nulle part » (Nogueira, 1972, p. 20).

De vagabond alcoolique à assassin vengeur

Jack est finalement un nomade qui se balade entre ces mondes divergents à la recherche d'une terre où habiter; au fil de ses nombreux déplacements et allers-retours entre la communauté blanche et celle des Cheyennes. L'errance qui relève du déplacement physique chez le protagoniste prend temporairement fin lorsqu'il croit avoir trouvé un lieu chez les Cheyennes où il peut vivre en paix en compagnie de sa femme Sunshine et de son nouveau-né, sans être en conflit avec les blancs : la réserve des Indian Nations, une terre donnée par traité par le gouvernement américain, à proximité de la Washita River. Après avoir satisfait sexuellement les sœurs veuves de son épouse, à la demande de celle-ci, pendant que, de son côté, Sunshine donnait naissance à leur fils, Jack croyait avoir trouvé la sérénité d'esprit en territoire cheyenne :

I reckon right then, I come pretty close to turning pure Indian, and I probably would have spent the rest of my days with Sunshine and her sisters. But sometimes grass don't grow, wind don't blow and the sky ain't blue [1:29:30-1:29:51].

Ce court moment de paix est interrompu par le général Custer, qui ordonne le massacre de la rivière Washita où la famille de Jack perd la vie. C'est ce qui conduira, plus tard le protagoniste à revenir au campement du régiment du général et à commettre une tentative de meurtre envers ce dernier, qui se soldera par un échec. Jack est aussitôt humilié par Custer, qui lui déclare qu'il avait eu raison de le traiter de renégat et qu'il n'est pas digne d'être un guerrier cheyenne. Jack, abasourdi par cette déclaration acerbe et brutale, tombe alors dans les méandres de l'alcool et du vagabondage, tel qu'il le révèle au spectateur par l'entremise de la *voix-off* : « Custer was right. I was a total failure as an Indian. [...] There was nothing left of my self-respect at all. I couldn't go back to the Indians so I went back among the whites and became a drunk » [1:42:41-1:43:37]. Presque devenu fantomatique, le personnage de Jack est alors présenté comme souffrant d'une errance de type mental, sombrant dans l'alcoolisme et rencontrant de nouveau, par concours de circonstances, certains personnages, dont Wild Bill Hickok et Allardyce T. Meriweather, qui l'ont marqué lors de son processus de « civilisation » au sein de la communauté blanche. Toutefois, la lune de miel est terminée pour Jack. Il n'admire plus ces figures héroïques du passé qui, elles aussi, ont sombré dans la déchéance, comme le dénote ironiquement le film : Meriweather n'est jamais parvenu à retrouver son succès mercantile d'autrefois tandis que Hickok, tireur invincible et redouté, a été abattu par un enfant dont il avait tué le père. Pendant ce temps, Jack perd progressivement l'esprit; ce qui l'amène à s'isoler dans les bois afin de devenir à la fois ermite et trappeur. On le voit alors s'adonner à la chasse pour pouvoir survivre en région sauvage. Toutefois, son errance mentale s'accroît au fil du temps, en raison, peut-être, du poids de la solitude de son âme mais également par le fait qu'il ne soit parvenu à s'intégrer à aucune des sociétés (blanche et cheyenne) desquelles il a pourtant reçu une éducation. C'est à ce moment qu'il pense au suicide, en voulant se précipiter en bas du sommet d'une colline tel que nous l'indique sa *voix-off* :

Something snapped in my head. I decided life wasn't fit to live and the only thing to do was to mingle with the twinkling stars. [Jack]: Good-bye, Jack. Good-bye, Little Big Man. At that moment, I really was crazy and I was darn near off of that cliff when... [1:54:52-1:55:25].

Au moment même où il pense à s'enlever la vie, Jack aperçoit au loin (dans un plan d'ensemble) Custer et son armée, qui lui fournissent alors une raison de vivre : prendre sa vengeance en tentant d'assassiner le général tyran : « The time had come to look the devil in the eye and send him to Hell, where he belonged. The only question was, how to get him there? » [1:55:52-1:56:06]. D'après Bernard Oheix, le personnage de Jack, qui avait été jusqu'à présent un observateur ou un témoin passif dans la conquête de l'Ouest, allait enfin avoir l'occasion d'interagir afin de venger de manière symbolique la communauté indienne en voie d'extinction :

Celui qui n'aura été que le jouet de l'histoire va alors accomplir sa mission avec la seule arme dont il dispose : la vérité ! C'est en indiquant au général qu'il est certain de se faire tuer s'il pénètre dans la passe de Little Big Horn que celui-ci, aveuglé par sa suffisance et par provocation, lance ses hommes vers la mort et permet aux Indiens de venger symboliquement un peuple exterminé (Oheix, 1998, p. 216).

En fin de compte, selon l'auteur, le seul et unique accomplissement de Jack/Little Big Man aura finalement été de se rendre à l'âge de 121 ans dans le but d'être la « mémoire vivante » d'une époque révolue et de pouvoir témoigner des sombres événements de cette période historique aux générations suivantes (*Ibid.*, p. 217). Sa victoire sera d'avoir pu livrer son récit à un jeune historien, contribuant ainsi à élargir le champ des connaissances sur l'Ouest américain.

2.2.2 *Badlands*

Holly et Kit, l'anatomie d'un couple meurtrier

Inspiré par les meurtriers en série Charles Starkweather et Caril Fugate, Malick fait le choix de présenter des personnages hors-normes, loin des conventions hollywoodiennes, au sein de son premier long-métrage. Homme de la rue, Kit Carruthers, interprété par Martin Sheen, entre en scène d'une manière peu glorieuse dans *Badlands*, se démarquant par le fait même de l'arrivée éloquente des héros traditionnels du cinéma américain classique. Le spectateur l'aperçoit en effet pour la première fois à l'écran lorsque le protagoniste surgit au sein d'un plan d'ensemble et apparaît, au loin, dans le paysage de la petite ville de Fort Dupree, au rebord d'un camion-poubelle : « On l'imagine venir de nulle part, n'avoir jamais connu personne. Kit a pour seul ami son collègue éboueur, comme s'il n'avait pas vécu auparavant. Si Holly est orpheline, Kit est fantomatique » (Gaudeaux, 2011, p. 21). Âgé de vingt-cinq ans, Kit est peu scolarisé et occupe un emploi sous-valorisé socialement. Il ne semble guère fier de son emploi lorsqu'il fait la rencontre d'Holly, qui lui demande alors s'il va à l'école : « Nah. I got me a job. Well, I don't mind gettin' up early, so... I got a job throwin' garbage. I'm not in love with the stuff, okay? » [5:29-5:42]. Attitude de rebelle et allure décontractée, Kit ressemble à l'acteur James Dean (voir *Figure 5* dans l'Annexe B), tel que le relève le film à deux reprises : par l'entremise de la *voix-off* d'Holly lorsqu'elle pense à lui puis durant la discussion de deux policiers lors de l'arrestation du personnage principal. Kit se coiffe également de la même façon que Dean, arbore une tenue semblable, qui se compose d'un chandail à manches courtes de couleur blanche, d'un jean et de bottes de cow-boy, et adopte même la démarche de l'acteur :

L'acteur légendaire représente tout ce à quoi aspire Kit : la masculinité, la fougue de la jeunesse, le *star-system*. James Dean est pour lui un héros mythique qui s'est consumé trop vite, et c'est peut-être pour lui ressembler qu'il se lance à corps perdu dans une aventure dont il sait qu'elle ne peut s'achever que par la mort (*Ibid.*, p. 21).

Rebelle sans cause, le protagoniste a de la difficulté à s'intégrer à la société ainsi qu'à conserver ses emplois. Il se fait notamment renvoyer de son travail principal pour s'en dénicher un autre de manière temporaire dans un parc d'engraissement bovin. Incapable d'accéder au succès, Kit est écarté du rêve américain promis. Il ne possède pas la fibre héroïque de la figure classique hollywoodienne et se loge plutôt du côté de l'antihéros :

Kit a la fureur de vivre. C'est un antihéros, comme on en voyait beaucoup dans le cinéma américain des années 1970. La décadence et le désenchantement de l'époque s'incarnent dans des personnages tels que Travis Bickle (Robert De Niro) dans *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) ou Michael Corleone (Al Pacino) dans *Le Parrain* (Francis Ford Coppola, 1972) (*Ibid.*, p. 20).

« Héros blessé », la société l'a abandonné en le condamnant à occuper des emplois précaires et mal perçus socialement pour une durée qui semble éternelle. C'est ce qui l'empêche également de vivre pleinement son amour pour Holly, bâillonné par le père de celle-ci. À son tour, le protagoniste se venge en refusant la société civilisée. Kit assassine le père d'Holly, met le feu à son ancien milieu et part à la recherche d'un monde meilleur en parcourant les terres sauvages du Montana.

En outre, si l'on reprend à nouveau les termes de Vogler, Kit se révèle également être un « Héros tragique ». Malgré le fait qu'il soit un garçon charmeur et poli, il finira tout de même par être condamné à mort pour les gestes qu'il a commis. Rien n'expliquera concrètement les motifs du héros dans *Badlands*, soit les raisons pour lesquelles il fait le choix de tuer de nombreuses personnes innocentes qu'il croise sur son chemin. Comme l'indique Pauline Kael dans sa critique du long-métrage, l'œuvre donne l'impression d'avoir entouré Kit et Holly de « gaze » afin que le spectateur ne puisse pas décoder leurs émotions ou sentiments face à leurs crimes (Kael, 2010, p. 201). L'auteure Ariane Gaudeaux affirme même que Malick irait jusqu'à déconstruire

le concept d'antihéros dans son film, Kit s'avérant plutôt être un « anti-antihéros », de par ses nombreuses contradictions inhérentes. Gaudeaux révèle que derrière l'image de rebelle et de marginal que tente de se donner le protagoniste en idolâtrant James Dean se cache un homme aux prises avec des valeurs conservatrices et traditionnelles, et qui possède un grand respect envers l'autorité et les règles de politesses de la société :

Son conservatisme transparaît non seulement derrière les discours réactionnaires qu'il enregistre à deux reprises, mais aussi lors de son arrestation, où il fait preuve d'une politesse exagérée envers les policiers qui l'ont arrêté. Cette civilité mal placée, qui semble toujours un peu saugrenue – comme lorsqu'il donne à Scarvo [l'homme riche chez qui, lui et Holly, rentrent par infraction dans son domicile] une liste des choses qu'il lui a « empruntées », ou lorsqu'il fait le tour de la voiture pour ouvrir la portière à Holly –, est un signe de son attachement aux valeurs traditionnelles, ainsi que d'une perception moraliste du monde, les bonnes manières semblant plus importantes à ses yeux que les vies humaines. Cette morale déréglée et absurde est très contradictoire : Kit vénère l'institution garante de l'ordre social, un ordre qu'il est le premier à bouleverser (Gaudeaux, 2011, p. 30-31).

Le second personnage occupant une place importante au sein du film est celui de Holly Sargis (Sissy Spacek). Âgée de quinze ans, elle possède une chevelure de couleur rousse et n'est pas très populaire à l'école. Holly, qui manque de confiance en elle, se montre surprise lorsque Kit s'intéresse à elle, tel que nous l'indique sa *voix-off*, car ce dernier semble pouvoir faire le choix de fréquenter n'importe quelle fille de la ville, en raison de son charme et de sa beauté. Holly est peu bavarde et semble fréquemment être sous l'emprise d'hommes qui la contrôlent et dirigent le parcours de sa vie : « She as a character has little opportunity or ability to control her own life; she is manipulated by her father and then Kit » (McGettigan, 2001, p. 35). Élevée par un père autoritaire, qui lui interdit d'avoir une relation avec un homme ayant dix ans de plus qu'elle, Holly a peu connu sa mère qui est décédée d'une pneumonie durant son enfance. Son père ayant péri, Holly se retrouve alors dans les bras de Kit, qui devient son nouveau protecteur. Passive et sans le moindre sentiment de compassion

pour les victimes que son compagnon tue, elle accompagnera Kit dans sa folie meurtrière jusqu'au dénouement final de *Badlands*. À la fin du récit, son premier amour, condamné à mourir sur une chaise électrique, sera remplacé par un autre, soit le fils de l'avocat qui a défendu Kit. Le spectateur comprend alors que le personnage d'Holly est d'une certaine façon assujetti à l'homme, n'ayant que peu de contrôle sur sa propre vie: « She has at no time considered any other way of life – she has moved from man to man to man – from her father to Kit to her husband. The film has depicted no alternatives for her, and she seems willing to accept her role » (*Ibid.*, p. 38).

Finalement, le portrait que Malick dresse de ce personnage féminin s'avère ouvertement négatif, Holly n'incarnant absolument pas l'image d'une femme forte et indépendante, puisqu'elle ne fait qu'être subordonnée à Kit en le suivant passivement pendant qu'il commet ses homicides : « [She] is the perfect companion for a pathological killer. Pretty, but unpopular because she has nothing to say, Holly feels very fortunate to have the affections of this young man who looks so much like James Dean and who has so many strong opinions » (Kinder, 1974, p. 7).

La fuite des amants criminels

La Balade sauvage (*Badlands*), titre français de l'œuvre de Malick, exprime encore plus clairement que son équivalent anglais la voie que doit emprunter Kit afin de tenter d'accéder au succès et de ne plus être un grand oublié du rêve américain. C'est par l'entremise d'une balade à la fois extérieure et intérieure que le protagoniste tente de sortir de l'ombre. L'idée de la promenade, ou de la balade, se cristallise sous la forme d'une fuite, en impliquant tout d'abord une errance qui passe par la mobilité et/ou le déplacement physique chez le héros masculin. En effet, dans le but de quitter son faible statut social et de vivre pleinement son amour pour Holly, Kit assassine Mr. Sargis, allume un incendie au domicile familial de sa concubine, expérimente un

mode de vie alternatif en milieu sauvage qui se solde par un échec et fuit, par le fait même, la civilisation à des fins de liberté :

tels des Bonnie et Clyde, ils s'enlisent dans les grands espaces déserts; la destination compte à l'évidence moins que l'itinéraire, qui, lui, se fonde sur une instabilité grandissante et une « mécanique » meurtrière gratuite. On poursuit là la même logique de l'espace puisée dans le western (comme preuve, la poursuite finale), hormis le fait que cette fois les hommes ne sont pas motivés par le gain ou la conquête, mais plutôt par le désir de trouver place dans la civilisation contemporaine, quitte à y perdre leur humanité en route. [...] Il n'empêche que cette fuite vers l'avant reste illusoire, comme l'attestera Holly : « j'aimerais être transportée dans un pays magique, mais ce n'est jamais arrivé » (Gnaba, 2011, p.272).

Si la fuite s'est révélée être longtemps une source d'espoir pour Kit, qui adopte un mode de vie nomade à la recherche d'un ailleurs plus inclusif, elle le sera, toutefois, pour une durée limitée chez le personnage d'Holly. Tel que l'indique l'auteure Ariane Gaudeaux, l'héroïne recherchera plutôt la stabilité d'une vie sédentaire après avoir erré dans les bois et dans les terres désertiques du Montana. Elle finira par opter pour l'« immobilité » en se rendant à la police tandis que Kit continue sa fuite des forces de l'ordre à bord de son véhicule : « La condition stationnaire de Holly est ainsi envahie par l'énergie mouvante de Kit, que la jeune fille n'apprécie qu'un temps, son bonheur ne pouvant exister que dans l'immobilité d'une vie sédentaire » (Gaudeaux, 2011, p. 62). Le second type de balade que propose *Badlands* implique une errance d'esprit ou de pensée qui prend vie chez l'héroïne. En effet, l'auteure et professeure Joan McGettigan indique que si le protagoniste masculin agit et accomplit de nombreuses péripéties durant le film, l'héroïne, de son côté, interprète l'action du héros via l'utilisation de la *voix-off* : « [...] [W]hile [man] act, [the] female [voice] interpret. While we see what [men] do, we hear what [girls] think. Though [she] can do little to change the events in [her world], [she] influence the ways in which we see those events » (McGettigan, 2001, p. 33). Tel que l'indique McGettigan, cet égarement de l'esprit amène aussi l'héroïne (ainsi que d'une certaine manière le

spectateur) à essayer de rationaliser le comportement erratique de Kit par l'entremise de la voix narrative. Cette situation est observable lorsque, par exemple, après que Kit a tué son collègue éboueur, les amants meurtriers font la rencontre par accident d'un jeune couple qu'ils barricadent dans un caveau souterrain et assassinent par balles à travers la devanture avant de prendre la fuite. Holly se perd dans les méandres de sa pensée en essayant de s'expliquer, à la fois à elle-même et au spectateur, les agissements sordides de son bien-aimé (*Ibid.*, p. 36):

[Kit] claimed that as long as you're playing for keeps and the law's coming at you, it's considered OK to shoot all witness. [...] He had never seemed like a violent person before, except once when he said he'd like to rub out a couple of guys whose names he didn't care to mention. It all goes to show how you can know a person and not really know him at the same time [51:22-51:53].

Au final, si la fuite vers l'avant devient la principale source de motivation des protagonistes en engageant de leur part une balade intérieure et/ou extérieure, le hasard, lui, se veut le principal fil conducteur du récit qui permet une certaine continuité des événements dans *Badlands*. Que ce soit le moment où Kit et Holly font connaissance dans les rues de Fort Dupree, l'instant où des chasseurs de prime découvrent par coïncidence leur habitation dans les bois, les nombreuses séquences du film où Kit tombe par accident sur des individus qu'il décide arbitrairement de laisser vivre ou non ainsi que la scène où le héros fait pivoter une bouteille laissant au destin le choix de son itinéraire, le long-métrage de Malick donne une place prépondérante au hasard des événements qui dictent le fil de l'œuvre. Ainsi, la fuite par la balade (intérieure et/ou extérieure) permet à Kit et Holly de tenter temporairement leur chance afin de cheminer vers l'avant et le hasard oriente aussi bien la destination des héros que la progression du récit.

2.2.3 *Taxi Driver*

Portrait d'un marginal à New York

« *Taxi Driver* est l'histoire enfiévrée d'un marginal dans New York – un homme qui ne trouve aucune porte d'entrée dans la société humaine » (Pauline Kael, *Chroniques américaines*, 2010).

Interprété par Robert De Niro, le personnage de Travis Bickle que Scorsese offre au public se veut tout d'abord un homme de tous les jours ou un *common man*. Loin d'évoquer les surhommes du cinéma de genre classique hollywoodien, Travis est un individu ordinaire : ancien marine âgé de 26 ans qui a fait la guerre du Vietnam, il est peu éduqué et se cherche un emploi de nuit afin de pallier à son insomnie. Il devient alors chauffeur de taxi. Son esprit vagabondant au gré de ses trajets, Travis rêve de nettoyer la communauté de ses délinquants et criminels, en majorité noirs, qui tapissent le paysage nocturne de la ville de New York. Ce héros moderne aux tendances fascisantes ne parvient guère à obtenir la paix de l'âme. En effet, il est insatisfait des codes institutionnels imposés par la société qui, à son avis, ne se révèlent pas assez répressifs à l'égard de la communauté conflictuelle. Deux passages de *Taxi Driver* témoignent particulièrement de ce constat. Le premier a lieu lorsque le protagoniste accueille à bord de son taxi le candidat à la présidence, Charles Palantine (Leonard Harris) et que l'homme politique lui demande quels changements politiques et sociaux il souhaiterait observer au sein de son pays :

Well, I don't know. I don't follow political issues that closely, sir [...] Well, whatever it is, he should clean up this city here because this city here's like an open sewer. It's full of filth and scum. Sometimes I can hardly take it. Whatever ever becomes the president should just really clean it up. Know what I mean? Sometimes I go out and I smell it. I get headaches, it's so bad. And they just like... They just never go away, you know? I think that the president should just clean up this mess. He should flush it right down the fucking toilet [29:22-30:02].

Le second moment se déroule lors d'un déjeuner avec Iris. Durant cette scène, Travis ordonne à celle-ci d'arrêter de fréquenter le proxénète Sport et de retourner vivre avec

ses parents. Il lui demande alors quels sont ses plans à propos du proxénète et de son associé. Iris répond qu'elle planifie seulement de partir sans l'avertir. Insatisfait par sa réponse, Travis la relance. « Want me to call the cops? » [1:26:58-1:27:00] lui rétorque-t-elle. Travis, qui ne fait guère confiance aux forces policières, lui répond alors : « The cops don't do nothing. You know that » [1:27:00-1:27:03]. Ces deux extraits illustrent bien les raisons pour lesquelles Travis choisira tout au long du film de se faire justice lui-même, en adoptant un code de conduite individuel qui est en mesure de combler ses valeurs et croyances personnelles et qui ne répond pas nécessairement à celles de la société dans laquelle il vit.

Aux prises avec des problèmes d'alcoolisme et de toxicomanie (il consomme régulièrement des pilules que l'on pourrait supposer être des amphétamines), Travis semble être atteint d'un trouble de stress post-traumatique non diagnostiqué à la suite de son séjour au Vietnam (voir *Figure 6* dans l'Annexe B). Loin d'avoir la fibre héroïque des héros classiques hollywoodiens, le protagoniste se rapproche plutôt de la définition de l'antihéros que propose Vogler. Ce dernier, qui incarne un « Héros blessé » solitaire, est d'une certaine façon rejeté par la société. Relégué à un statut de marginal, « Travis veut être comme les autres, mais il ne trouve aucun modèle sociétal auquel se conformer » (Kael, 2010, p. 317). Contraint de déambuler, jour et nuit, dans les rues de New York, Travis est affligé d'un châtiment de solitude, tel qu'il le mentionne personnellement dans son journal de bord :

Loneliness has followed me my whole life, everywhere. In bars, in cars, sidewalks, stores, everywhere. There's no escape. I'm God's lonely man. June 8th. My life has taken another turn again. The days move along with regularity, over and over, one day indistinguishable from the next. A long, continuous chain [...] [53:11-53:43].

Loup solitaire livré à lui-même, le protagoniste possède cependant un certain respect envers l'autorité, malgré son insatisfaction marquée envers les codes institutionnels

coercitifs de la société. En effet, on remarque au fil du film que Travis s'exprime toujours avec courtoisie et politesse vis-à-vis des différentes figures autoritaires qui croisent son chemin, qu'il s'agisse du candidat Palantine, de son agent de sécurité ou encore des parents du héros. En dépit du fait que le politicien deviendra par la suite la cible d'un attentat meurtrier raté perpétré par Travis, le héros traite ainsi Palatine avec respect et lui fait même ses louanges lorsque celui-ci recourt à ses services de taxi :

I'm a big supporter. I tell everybody that comes in this taxi they have to vote for you. [...] I'm sure you'll win. Everybody I know's gonna vote for you. I was gonna put one of your stickers in my taxi but the company said it was against their policy. They're a bunch of jerks [28:42-29:04].

En outre, lors d'une conférence publique du candidat, on observe également une admiration manifeste de Travis envers le travail qu'occupe l'agent de sécurité de Palantine. Enfin, la dernière figure d'autorité respectée par Travis est celle de ses parents (invisibles à l'écran), avec lesquels il communique par courrier. Dans le but de préserver sa dignité auprès de ces derniers, il choisit de leur mentir, et prétendant occuper un emploi valorisé socialement et entretenir une relation avec Betsy (qu'il a pourtant reniée à la suite d'une soirée dans un cinéma pornographique) :

Dear Father and Mother [...], [t]he sensitive nature of my work for the government demands utmost secrecy. I know you will understand. I am healthy and well and making lots of money. I've been going with a girl for several months and I know you'd be proud if you could see her. Her name is Betsy, but I can tell you no more than that [1:12:02-1:12:49].

D'errant à « ange exterminateur »

Exclu du rêve américain, Travis est dépeint par Scorsese tel une âme perdue condamnée à errer éternellement sur Terre. Le réalisateur met d'ailleurs en scène deux formes d'errance dans *Taxi Driver*. La première en est une de déplacement spatial ou de mobilité. Le jour, le spectateur est confronté à la routine de Travis où

l'on observe le protagoniste se balader dans les rues de New York en consommant de l'alcool, fréquenter des cinémas pornographiques et tenir un journal intime. La nuit, il conduit des passagers à l'aide de son taxi dans les quartiers les plus dangereux de la ville et le spectateur devient alors témoin de son opinion profondément négative de la communauté qui anime les rues sombres au travers du pare-brise et des vitres du taxi : « Le film traduira donc ce qu'observe le regard du chauffeur et l'extérieur tend à n'exister qu'en tant que création de la pensée d'un homme qui ne capte du spectacle de la ville que le Mal » (Prédal, 2010, p. 33). Le second type d'errance en est une d'esprit. Solitaire et perdu à travers les méandres de sa pensée, Travis cultive sa frustration et sa haine envers les autres marginaux (prostitués, proxénètes, délinquants) lors de ses nombreuses promenades nocturnes à bord de son taxi : « La solitude et la frustration rendent Travis malade [...] et nous ne quittons pas la haine du protagoniste tout au long du film » (Kael, 2010, p. 318). Son mode de vie post-Vietnam ne semble mener nulle part et il cherche partout à trouver un sens à son existence, malgré une absence de but et d'ambition. Travis partage ainsi ses états d'âme avec le spectateur via l'écriture de son journal de bord : « [...] The days go on and on. And they don't end. All my life needed was a sense of some place to go. I don't believe that one should devote his life to morbid self-attention. I believe that someone should become a person like other people » [10:03-10:20].

En outre, *Taxi Driver* est un long-métrage où les événements narratifs ne suivent pas de fil conducteur clair et précis. Une grande partie de l'action du film repose sur le hasard. Qu'il s'agisse des rencontres fortuites avec les personnages féminins qui font irruption dans la vie de Travis (Betsy aurait été vue pour la première fois lors de la campagne électorale de Palantine et Iris est rencontrée par hasard à deux reprises, l'une où elle prend place sur sa banquette arrière afin de se sauver de Sport et l'autre où Travis manque de la renverser avec son véhicule) ou de la façon dont il réagit à la suite du rejet de Betsy, le film laisse une place évidente au caractère inattendu des

événements et à l'imprévisibilité du protagoniste. Tel que l'indique Deleuze dans son texte sur la crise de l'image-action :

Tantôt l'évènement tarde et se perd dans les temps morts, tantôt il est là trop vite, mais il n'appartient pas à celui qu'il arrive (même la mort...). [...] Dans « Taxi Driver » de Scorsese, le chauffeur hésite entre se tuer et faire un meurtre politique, et, remplaçant ces projets par la tuerie finale, s'en étonne lui-même, comme si l'effectuation ne le concernait pas plus que les velléités précédentes (Deleuze, 1983, p. 279-280).

Dans l'optique de briser le cycle vicieux qui le rend prisonnier de sa solitude et de son errance perpétuelle, mais aussi pour ne plus être le rejeton de l'*American Dream*, le protagoniste se persuade de la nécessité d'agir, peu importe les moyens : « Travis demeure donc un observateur extérieur et s'il veut sortir de son anonymat pour être reconnu, devenir quelqu'un, le monde qui l'entoure et qui a largement contribué à le faire ce qu'il est, ne lui offre que la voie de la violence sauvage » (Prédal, 2010, p. 37). Selon l'auteur René Prédal, c'est lors de sa rencontre avec le passager interprété par Martin Scorsese, qui menace de tuer sa femme à coup de revolver, que Travis acquiert la motivation de passer à l'acte (*Ibid.*, p.37). À la suite de cet événement, le protagoniste conçoit pour lui-même un programme d'entraînement rigoureux dans la chambre de son appartement. Selon Marcel Jean, c'est à cet instant que Travis se transforme en un véritable guerrier, se soumettant alors à un certain rituel :

Avant d'exercer toute la violence dont il est capable, Travis donne une dimension plus concrète à sa transformation qui est ritualisée de façon très précise dans sa chambre. Le rituel du guerrier avant le combat : il cire avec soin ses chaussures, il brûle les fleurs envoyées à Betsy, mais systématiquement retournées, il adapte de façon très fonctionnelle ses vêtements pour les combats futurs afin de pouvoir faire le meilleur usage possible de ses armes (Jean, 2008, p. 56).

De parfait inconnu à « ange exterminateur », Travis s'est enfin trouvé une raison d'être à travers sa volonté d'assassiner le sénateur Charles Palantine, tel que le

souligne sa *voix-off*: « Now I see it clearly. My whole life has pointed in one direction. I see that now. There never has been any choice for me » [1:33:38-1:33:48]. Sa tentative étant cependant soldée par un échec, Travis se rabat sur les bourreaux d'Iris, qu'il crible de balles dans la séquence finale. Comble de l'ironie, il devient alors un héros dans la presse locale, ayant sauvé la jeune prostituée de l'enfer.

L'anomie du héros

Selon le théoricien Robin Hood, l'« incohérence centrale » de *Taxi Driver* réside dans son échec à établir une attitude consistante et rigoureuse de la part du protagoniste principal. Ainsi, le film refuse la figure traditionnelle du héros individuel, mais ne parvient cependant pas à y renoncer tout à fait, ne lui offrant aucune autre option de remplacement :

Travis' behavior is presented as increasingly pathological (culminating in his acquisition of a Mohawk Indian haircut), with his ambitions increasingly monstrous (the assassination of a politician no worse than most) and his achievements useless, unless one has an automatic commitment to the family (the city will go on as before, excremental as ever). Yet the film can neither clearly reject him (he remains, somehow, the Hero [...]) nor structure a complex but coherent attitude to him [...] (Wood, 2003, p. 47).

Dans un autre ordre d'idée, Marcel Jean indique, dans son article *Ce que Taxi Driver fait à la sociologie*, que Scorsese entretient une « contradiction logique », qui hante Travis tout au long du film : être à la fois tueur et justicier : « [...] Scorsese confronte le spectateur à la contradiction logique qui habite Travis. D'une part, il veut tuer, et d'autre part, avec une sincérité déstabilisante pour le spectateur, il prétend rendre justice » (Jean, 2008, p. 54). De nature contradictoire, le protagoniste personnifié à merveille les paroles d'une chanson de Kris Kristofferson que lui récite Betsy lors de leur premier rendez-vous: « He's a prophet... He's a prophet and a pusher partly truth, partly fiction, a walking contradiction » [26:41-27:04].

Ainsi, en raison des nombreuses contradictions manifestes du personnage de Travis, le spectateur ne pourra s'attendre au dénouement imprévisible de *Taxi Driver*, dans lequel le protagoniste survit et semble s'en sortir vainqueur, libérant Iris de ses agresseurs. La catharsis tant souhaitée par le public ne se réalisera pas, et empêchera le spectateur d'accéder à une purification de l'âme par le châtiment de l'antihéros. De personnage errant à ange exterminateur, Travis finira par devenir, ironiquement, le « héros » sauveur de New York.

2.3 Conclusion partielle

Au sein de ce second chapitre, nous nous sommes attachés dans un premier temps à caractériser la figure du marginal, dans le but de pouvoir établir, dans un second temps, le contexte séquentiel des trois longs-métrages de notre corpus. Dans chacun des cas exposés, les personnages étudiés se sont avérés être des antihéros aux valeurs diamétralement opposées à celles du héros classique hollywoodien, tel qu'illustré par Jack Crabb/Little Big Man (protagoniste faible et dépourvu de courage, aux prises avec deux identités incompatibles) dans *Little Big Man*, Kit Carruthers (homme de la rue aux allures de James Dean, violent et baignant dans une situation précaire) et Holly Sargis (jeune fille complètement dépendante des figures masculines) dans *Badlands*, et enfin par Travis Bickle (chauffeur de taxi vétéran du Vietnam aux idées fascistes) dans *Taxi Driver*. Par la suite, une fois la personnalité de ces « héros individuels » hors-normes exposée, nous avons étudié comment ces derniers se définissent et se comportent en rapport aux notions de norme et de marge. Plusieurs exemples tirés des films à l'étude ont permis d'analyser la dynamisation de l'espace par ces divers personnages marginaux : la manière d'animer le conflit chez le personnage de Jack par une errance de déplacement spatial et mental (Jack déambule d'une communauté à l'autre à des fins identitaires et son esprit égaré finit par plonger dans l'alcoolisme et les idées suicidaires); de même chez Travis (qui passe jours et

nuits à flâner dans la ville de New York et dont l'âme est occupée à haïr son prochain); et enfin la balade intérieure et/ou extérieure qui s'exprime sous forme d'une fuite chez les personnages de Kit et Holly (qui, pour le premier, recherche une Amérique plus inclusive, et pour la seconde, tente de rationaliser le comportement violent de son amant par l'entremise de *la voix-off*). Enfin, nous avons remarqué que, chacun à leur tour, les réalisateurs Arthur Penn, Terrence Malick et Martin Scorsese structurent leur film de façon à intégrer non seulement la figure du marginal, qui anime le conflit différemment du héros classique, mais également à laisser une place importante au hasard et aux diverses coïncidences qui orchestrent à plusieurs reprises le fil narratif de ces œuvres du Nouvel Hollywood, tel qu'en témoignent, entre autres, les rencontres fortuites de Jack avec des personnalités historiques ou fictives dans *Little Big Man*, les événements aléatoires qui dictent l'itinéraire des protagonistes de *Badlands* ou encore les personnages féminins que croisent soudainement le chemin de Travis, lui-même imprévisible par ses actions, dans *Taxi Driver*. Ainsi, après avoir traité de la figure du marginal et de la dynamisation de l'espace par cette dernière, nous nous intéresserons, dans le chapitre suivant, à la résolution du conflit par ce type de personnage et à sa signification dans le cinéma de genre américain.

CHAPITRE.III

LE CONFLIT IRRÉSOLU OU L'ÉCHEC DE L'UTOPIE

Notre troisième chapitre aura pour objet la résolution du conflit par la figure du marginal dans les films à l'étude, ce qui nous permettra par la suite de mettre en avant ce dont témoigne ce personnage quant au cinéma du Nouvel Hollywood et de la société américaine au cours des années 1960-1970. Tout d'abord, utilisant la dernière phase de la notion de « contexte séquentiel » proposée par Schatz, nous observerons la manière dont les films de genre classique hollywoodien sont résolus et révèlent par le fait même leur fonction de rituel social (ritualistic social function). Le cinéma hollywoodien célébrant les vertus de l'américanisme et de son projet utopique d'une Amérique idéale au travers du rêve américain (Bidaud, 2002), nous développerons ensuite le concept d'utopie ainsi que son opposé, la notion de contre-utopie (ou de dystopie), qui va de pair avec la première. Enfin, nous verrons comment s'illustrent les limites de l'utopie dans le contexte étasunien et cinématographique de l'époque et comment celles-ci seront exposées par la figure du marginal lors de la résolution du conflit dans les trois œuvres du Nouvel Hollywood analysées pour ce travail.

3.1 Aspects théoriques

3.1.1 La résolution du conflit dans le cinéma de genre hollywoodien

Nous avons développé plus haut ce que Schatz nomme le « contexte spatial », c'est-à-dire le milieu générique qui permet de comprendre la structure narrative d'un film de genre en termes d'espace et de temps. Nous avons par la suite étudié la première

étape du « contexte séquentiel », qui permet de situer le parcours du personnage principal ainsi que l'avancement de l'action dramatique accomplie par ce dernier. En effet, c'est durant ce processus que le héros dynamise l'espace et que le conflit s'intensifie jusqu'au dénouement du récit, où il finit par se résoudre.

Au sein de cette section, nous traiterons de la seconde phase du contexte séquentiel, qui se concentre sur la nature et la fonction de la résolution du film de genre. Selon Schatz, c'est en observant les nombreuses « fins conventionnelles » propres aux divers genres que l'on retrouve la base de la capacité de rituel du cinéma de genre. Tel que l'auteur le précise, c'est à travers l'animation et la résolution des conflits et des contradictions culturelles que le genre permet de célébrer les attitudes, valeurs et idéaux collectifs chers aux spectateurs. Ce moment de « célébration » vient révéler la fonction sociale du rituel, qui permet au film de genre d'arrêter le temps en quelque sorte, et de dépeindre ainsi la culture comme une entité stable et invariable. C'est à travers l'attitude et l'action du héros générique qu'est précipitée la résolution du film de genre et que sont communiqués certaines valeurs et certains attributs propres à la culture étasunienne (Schatz, 1983, p.133-134). Toutefois, Schatz rappelle que le genre pose en confrontation certains conflits et contradictions appartenant à la culture américaine contemporaine, oppositions qui ne peuvent être complètement résolues. Par exemple, les problèmes qui sont d'ordre philosophique ou idéologique seront traduits en termes émotionnels et, par conséquent, se régleront de cette façon par la suite. La résolution générique sert alors non pas à résoudre le dilemme culturel de base, mais plutôt à transformer le conflit de manière à le résoudre symboliquement, quoi que parfois la logique de ce procédé narratif semble discutable (*Ibid.*, p. 134-135).

Selon Schatz, c'est au travers d'un « processus de réduction » qu'un film de genre est résolu. S'il agit d'un espace déterminé et contesté ou, au contraire, d'un espace

indéterminé, le genre peut alors dévoiler deux types de rites : les rites d'« ordre », où le conflit culturel est réduit à un seul pôle par l'élimination de l'une des forces conflictuelles, et ceux d'« intégration », qui permettent l'intégration des forces en une seule unité (*Ibid.*, p. 135). On retrouve les premiers dans le western, le film de gangsters et le film noir, qui mettent en scène un héros individuel luttant contre le mal afin d'établir ou de rétablir l'ordre social. À cette fin, ce dernier doit également incarner certains attributs propres aux forces de l'anarchie. Par exemple, dans le western, la résolution du conflit annonce inévitablement une confrontation violente entre les communautés conflictuelles (ordre social/anarchie), qui se termine généralement par une fusillade. L'ordre social doit triompher et permettre de faire durer dans le temps les valeurs et les attributs du héros individuel :

The violent resolution and the departure of the hero at the close of a Western film not only ensure social order (even if only temporarily), but they also perpetuate the personal attributes and the individual will which made that order possible [...] What is celebrated is not the past itself, but rather our contemporary, idealized vision of the past as a model for our present attitudes and ideals (*Ibid.*, p. 139-140).

En parallèle au western, le film de gangsters célèbre également certaines vertus américaines (dont l'ambition, l'effort, la quête du profit, etc.), mais le héros (le gangster) se situe du côté de l'anarchie. Il doit être éliminé par la police ou par d'autres criminels afin que l'ordre social puisse être à nouveau rétabli (*Ibid.*, p. 140-143). Le héros collectif, qui se retrouve dans le film de guerre et de science-fiction, s'avère quant à lui plutôt aligné avec les forces de l'ordre social, puisqu'il personnifie la représentation métaphorique de la communauté ordonnée (*Ibid.*, p. 135). Enfin, pour les genres à l'espace indéterminé (les *musical*, les *screwball comedy* et les *family melodrama*), les rites d'intégration ont lieu lorsque le héros doublé (the doubled hero) intègre éventuellement certaines valeurs et attitudes opposées en une seule unité sociale (le couple marié, la famille) afin que les conflits soient résolus et les idéaux culturels de base soient ritualisés. Tout comme pour les genres avec un espace

déterminé, les contradictions culturelles qui engendrent le conflit ne peuvent être pleinement résolues: « What Sirk has termed generic "happy end" is finally a means whereby the musical, screwball comedy, and family melodrama (and, to a lesser extent, all generic forms) recognize the irreconcilable nature of their inherent generic oppositions and attitudinal conflicts » (*Ibid.*, p. 155).

En outre, tel que souligné précédemment, la résolution d'un film de genre passe par une phase de célébration véhiculant certaines valeurs et croyances chères à la société américaine. Dans la majorité des œuvres hollywoodiennes classiques, la fonction de rituel social du genre se transmet à travers les fins heureuses et porteuses d'espoir communément appelées la « happy end » ou « happy ending ». Il sera ici essentiel de comprendre l'origine et la fonction de ce phénomène dans le cinéma américain classique.

Selon le sociologue et philosophe Edgar Morin, la *happy end* apparaît au cours des années 1930 dans le cinéma américain, lorsque le courant réaliste s'impose dans l'imaginaire populaire et permet au public de développer davantage une sympathie pour le héros, qui mène ensuite à l'identification :

À partir des années 30, une corrélation s'établit de plus en plus massivement entre le courant réaliste, le héros sympathique, et la *happy end* [...] Les intrigues s'inscrivent dans des cadres plausibles. Le décor donne toutes les apparences de la réalité. L'acteur devient de plus en plus « naturel » jusqu'à apparaître, non plus comme un monstre sacré accomplissant un rite, mais comme un double exalté du spectateur auquel celui-ci est lié par des ressemblances et, simultanément par une sympathie profonde (Morin, 2008, p. 100).

L'auteur souligne ici que l'arrivée de la *happy end* dans le cinéma américain vient rompre avec une tradition millénaire qui débute avec la tragédie grecque et traverse nombre d'autres traditions occidentales dont le théâtre espagnol du Siècle d'Or, le drame élisabéthain, la tragédie classique française, le roman de Balzac, etc. Morin

mentionne également que la *happy end* a connu en parallèle un développement dans le roman populaire moderne, dans la presse du cœur ainsi que dans le courant majeur du cinéma (*Ibid.*, p.102). Selon l'auteur, la tradition millénaire voulait que le héros rédempteur et/ou martyr puisse s'accomplir par le sacrifice, soit en supportant une vie remplie de longues épreuves (qui se règle par la réconciliation et/ou par la réparation finale), soit en trouvant la mort. Avec l'arrivée de la *happy ending*, Morin indique que, bien que le héros soit exposé à certains risques, ces derniers se révèlent de courte durée et donnent l'impression que le protagoniste est invincible face à la mort; surmontant tous les dangers et toutes les menaces qui surgissent sur son parcours :

La *happy end* n'est pas réparation ou apaisement, mais irruption du bonheur. Il y a plusieurs degrés dans la *happy end*, depuis la félicité totale (amour, argent, prestige), jusqu'à l'espoir du bonheur où le couple part courageusement sur la route, au-devant de la vie. Rares et marginaux sont les films qui s'achèvent sur la mort ou pire (car la mort a toujours des vertus toniques) sur l'échec du héros (*Ibid.*, p. 101).

Tel qu'abordé brièvement au sein de notre premier chapitre avec l'auteur Régis Dubois, qui s'inspirait des propos de Guy Hennebelle et tentait de démontrer comment l'idéologie se manifeste concrètement au sein du cinéma hollywoodien, la *happy end* a pour fonction de susciter de l'optimisme et de l'attachement du spectateur envers les vertus de l'américanisme et du rêve américain. Elle est dès lors empreinte d'un certain conservatisme et tend à réaffirmer le *statu quo*. D'après Anne-Marie Bidaud, ce type de conclusion sécurisante permet de rassurer le spectateur en garantissant « un retour à l'ordre, social et moral : le châtement des coupables, voire leur mort, fait partie de la rétribution attendue. Elle sous-entend également une vision du monde où le Bien l'emporte sur le Mal » (Bidaud, 2012, p. 268). Outre l'aspect idéologique de la *happy ending*, Bidaud évoque le fait que cette dernière ait également pu être perçue comme une « convention culturelle à un moment donné » dans l'histoire de l'art. Elle peut également s'inscrire dans une logique économique, permettant de répondre aux demandes du public : « [P]référant des

histoires porteuses de rêve, [i]l est vrai que la loi du profit a poussé bon nombre de producteurs hollywoodiens à proposer des fins conformes aux désirs des spectateurs, tout en essayant de respecter la morale » (*Ibid.*, p. 269). Bref, la *happy end* permet de ritualiser les valeurs et croyances étasuniennes au sein du cinéma américain classique. Tel que le résume l'auteur Jean Ungaro dans son ouvrage *Américains : Héros de cinéma*, Hollywood s'impose tel un « cinéma de la célébration », qui loue sa propre hégémonie culturelle ainsi que ses héros exceptionnels et mythiques au sein de sa cinématographie : « [e]t il est tout à fait manifeste que ces films célèbrent à grands coups de trompe la grandeur de la nation américaine et l'extraordinaire ascension de ses héros au panthéon de l'humanité » (Ungaro, 2005, p. 111-112).

3.1.2 Les notions d'utopie et de contre-utopie

Garant d'optimisme et (re)définissant le rêve américain à travers son dénouement (ou plutôt sa *happy end*) par l'attitude et l'action du héros, le cinéma de genre américain propose ainsi une vision du monde allant de pair avec l'idéologie américaine d'un projet de société idéale et parfaite des États-Unis, qui prend forme sous l'apparence d'une utopie. Hollywood présente un espace où les contradictions (ou les situations conflictuelles) ne peuvent être complètement réglées en termes idéologiques et sont plutôt résolues symboliquement à l'occasion du dénouement du film de genre. Il sera alors ici primordial de s'intéresser au concept de l'utopie et à celui de la contre-utopie, qui nous permettront de mieux comprendre la finalité de l'*American Dream* dans le cinéma hollywoodien classique.

Notion que certains auteurs tentent toujours de définir (Miquelon, 2002) et qui suscitent nombre d'interrogations sur sa conceptualisation (Raulet, 1992), l'utopie ne possède pas de définition faisant consensus au sein de la communauté scientifique. Il est toutefois possible de dégager quelques pistes de réflexion afin d'obtenir une vue

d'ensemble du concept. C'est à l'œuvre *Utopia* de Thomas More, parue en 1516, que l'on attribue la formation du terme à partir du grec « u-topos », signifiant « qui ne se trouve en aucun endroit ». Plus tard, Rabelais est le premier à proposer une version française, traduisant le terme latin « utopia » par utopie. Dans l'article *L'utopie est-elle utopique?* de Keyvan Sayar, l'auteur tente de démontrer comment le terme a évolué au fil du temps. Selon Sayar, dans l'ouvrage *Utopia* de More, l'utopie désigne « une île qui a la meilleure forme de gouvernement au monde » ainsi que « tout projet d'une société idéale et parfaite » (Sayar, p. 1). Il signale qu'au fil du temps, le concept a pris deux tendances différentes. La première, plutôt péjorative, désigne la perception d'un projet de société quelconque comme possédant un caractère « chimérique » tandis que la seconde, plus optimiste, perçoit la société comme une entité qui « contient le principe d'un progrès réel, un ferment et un stimulant pour un avenir meilleur » (*Ibid.*, p. 1).

L'auteur Ernst Bloch a développé davantage l'aspect positif de cette notion, en se concentrant sur la concrétisation de l'utopie dans son ouvrage *Le principe espérance*. Bloch propose l'idée d'une « conscience utopique », qui permettrait au concept de se réaliser et d'éliminer ainsi la stigmatisation dont il fait l'objet quant à son caractère irréaliste. Selon le théoricien, ce principe peut être vu d'abord comme une « projection dans un ailleurs » qui émerge par la pensée et l'imagination de l'homme :

[L]es rêves éveillés [de ce dernier] peuvent être vus comme une fuite hors du monde, mais ils ne sont pas que cela. [...] [L]a véritable conscience utopique ne se contente pas de rêver le dépassement du déchirement relatif à son être-au-monde [...] mais cherche bientôt à donner à ce dépassement une forme concrète, c'est-à-dire à l'inscrire dans la matérialité du monde (Bloch, 1982, cité dans Broca, 2012, p. 12-13).

Bloch décrit alors la conscience utopique comme une « conscience anticipante », car celle-ci posséderait un certain potentiel de réalisation chez l'homme. Il nomme « possibilité réelle » l'idée que les rêves éveillés de l'homme puissent être

susceptibles d'être réalisés dans le réel (*Ibid.*, p. 14-15). L'auteur indique également que ce ne sont pas toutes les utopies qui se réalisent. Celles-ci doivent être « informées », en se basant sur une connaissance pointue de la réalité historique et en s'appuyant sur un savoir précis, afin que l'utopie devienne une « utopie concrète : « Ernst Bloch intègre donc sa pensée de l'utopie au matérialisme historique, tout en donnant de ce dernier une lecture singulière. Le marxisme lui permet de détacher l'utopie de l'abstraction et de l'irréalisme auxquels elle était confinée. Elle devient une utopie concrète [...] (*Ibid.*, p. 15). Tel que le signale Anne-Marie Drouin-Hans dans son article *Mythes et utopies*, la notion d'utopie chez Bloch se réclame d'un certain activisme, présentant la nécessité d'un « optimisme militant », projet essentiel au dynamisme d'une société (Drouin-Hans, 2011, p. 47).

Dans nos sociétés actuelles, il semble que le sens péjoratif de la notion subsiste avant tout, selon Sayar, dans l'usage courant du terme : « La notion a évolué au cours du temps pour prendre un sens chimérique, irréel, irréalisable et on a enterré l'utopie, la quête du meilleur gouvernement du monde pour y substituer la gestion terre à terre, la réalité rationnelle » (Sayar, p. 1). Lors de l'analyse de notre corpus filmique, nous prendrons toutefois en compte les deux versants de ce concept, péjoratif mais également optimiste.

Le concept de contre-utopie (ou de la dystopie) est quant à lui défini par Christian Godin, qui précise, dans son article *Sens de la contre-utopie*, que cette notion s'avère être le « double inversé » de l'utopie, puisqu'elle décrit la vision d'une « société de cauchemar » tandis que l'utopie dresse le portrait d'une « société de rêve » :

Les utopies décrivaient des communautés ordonnées et prospères. Elles donnaient à penser que la conjonction de l'abondance et de la tranquillité est possible, que les hommes pourraient enfin parvenir à une satisfaction complète de leurs besoins sans violences mutuelles. Aux antipodes de cette peinture de paradis ici-bas, les contre-utopies évoquent des sociétés futures devenues incapables de constituer une communauté et dont les individus sont misérables et résignés (Godin, 2010, p. 61).

Si l'utopie promettait une société idéale où la beauté et la pureté se côtoyaient, la contre-utopie propose quant à elle un univers sombre, vicieux et sale, où il n'y existe plus de précepte moral parmi les hommes. Au sein du premier concept se loge « la volonté de bonheur », qui décrète les valeurs de sécurité et d'égalité. L'insécurité règne au contraire dans la contre-utopie, et les inégalités sociales et politiques entre les diverses communautés sont poussées à leur paroxysme : « Big Brother d'un côté, un seul troupeau de l'autre » (*Ibid.*, p. 62-63). Selon Sayar, il est important de souligner que la contre-utopie tire ses origines de nombreux ouvrages contre-utopiques qui dénonceraient les limites et les travers du « communisme à l'est » (*La ferme des animaux* (1945) et *1984* (1949-50) de George Orwell) et qui critiquent l'« organisation rationnelle capitaliste du travail » (*Amerika* (1927) de Franz Kafka et *Brave New World* (1946) d'Aldous Huxley) (Sayar, p. 2). Finalement, Sayar indique que, même si les utopies et les contre-utopies ne semblent pas être identiques à première vue, elles gardent tout de même la même fonction, c'est-à-dire de souhaiter le meilleur pour une société donnée :

L'utopie est un projet de société idéale et parfaite et la contre-utopie est la critique d'une société montrant en quoi elle n'est ni idéale ni parfaite. Au niveau conceptuel, utopie et contre-utopie participent donc d'une même démarche qui est celle d'aspirer à mieux pour la société. [...] Le propos des contre-utopies était moins de dire que l'utopie était impossible que de révéler des injustices masquées derrière une légitimation idéologique de soi-disant aspiration à un monde meilleur. Donc en théorie, l'utopie, au sens de More, c'est-à-dire, le meilleur des gouvernements, n'est pas dénoncé comme un objectif impossible. En pratique non plus d'ailleurs (*Ibid.*, p. 3).

3.1.3 Les limites de l'utopie : le rêve américain et l'exclusion de l'« Autre », l'alternative contre-culturelle et la transformation du film de genre dans le cinéma du Nouvel Hollywood

Après avoir décrit les notions d'utopie et de contre-utopie qui nous permettront de mieux saisir la finalité du rêve américain dans le cinéma hollywoodien classique, nous nous intéresserons ici aux limites de ce projet utopique d'une Amérique idéale et parfaite.

Selon l'auteure Marie-Christine Pauwels, l'historiographie américaine se déclinerait sous deux catégories, l'une qui adhère à l'utopie de l'idéologie américaine et l'autre qui critique ses dérives :

pour certains, l'histoire de l'Amérique est celle d'une progression constante vers une certaine forme de perfection, vers la réalisation de l'idéal originel; d'autres s'attachent à souligner l'envers du Rêve, à montrer que l'histoire de ce pays n'est qu'une série de trahisons de ce qui au départ n'était de toute manière qu'une utopie complète. Car le Rêve américain se définit aussi par ses limites et ses contradictions fondamentales (Pauwels, 1997, p. 91).

C'est cette idée qui amène la théoricienne Alina-Andreea Dragoescu, dans son essai *American Dreams : Colonists, immigrants and the "Other"*, à tenter de démontrer qu'il n'y aurait pas un seul *american dream*, mais plusieurs, puisque l'« Autre » (les Indiens, les Noirs et les immigrants non-conformistes) était originellement exclu de la conception du rêve américain (Dragoescu, 2009, p. 1). En effet, dès la création de l'Amérique, l'arrivée des premiers blancs protestants d'origine anglo-saxonne (les WASP) dicte la norme culturelle à laquelle tous les futurs immigrants doivent se conformer afin d'être perçus comme de « vrais » américains, et toutes différences raciales et culturelles sont alors proscrites :

Dès sa création, l'Amérique ne tolère donc le pluralisme culturel que le temps strictement nécessaire pour les éléments allogènes de s'intégrer dans la société anglo-saxonne. Ceux qui sont soupçonnés de ne pas adhérer à ce projet de société seront très vite qualifiés de l'adjectif infamant d'« un-American ». Le but est clair : il s'agit de transformer un peuple composite en un peuple homogène [...] Toute hétérogénéité, raciale, religieuse ou culturelle, sera très vite considérée comme suspecte et donnera naissance à de multiples courants de rejet au sein de la société d'accueil (Pauwels, 1997, p. 97-98).

Les rêves des uns deviendront alors le cauchemar des autres. Plusieurs communautés, dont entre autres les Indiens et les Noirs, ont ainsi vu leur rêve réduits en cendres lors de la fondation de l'Amérique. Les Amérindiens, tout d'abord, sont perçus par les colons anglais comme des êtres gênants qui doivent être exterminés et/ou assimilés afin de répondre au « mythe d'un continent vierge » : « pour l'essentiel, l'histoire des Indiens de l'Amérique du Nord se résume à un dépouillement progressif doublé d'une quasi-extinction : ils seront chassés de leurs terres sans contrepartie, privés de leurs biens et cantonnés dans des réserves [...] » (*Ibid.*, p. 93). Ainsi, bien qu'ils aient obtenu tardivement la nationalité américaine, en 1924, et que leurs conditions sociales et politiques se soient quelque peu améliorées, la communauté indienne se retrouve aujourd'hui encore dans une situation de grande précarité (taux de chômage élevé, faible niveau de scolarisation, etc.) et peine toujours à rejoindre le rêve américain (*Ibid.*, p.92-93). Du côté de la population noire, malgré le fait que les conditions de vie de cette communauté se soient grandement améliorées grâce aux importantes manifestations pour les droits civiques durant les années 1960, celle-ci fut également fortement stigmatisée dans le passé, par son exclusion de la Déclaration d'indépendance ainsi que son rabaissement à l'état de « sous-hommes » au sein de la Constitution américaine (*Ibid.*, p. 94). Au demeurant, bien que le niveau de vie des diverses communautés originellement exclues du rêve américain continue aujourd'hui progressivement à s'améliorer, il reste encore un long chemin à parcourir avant que soit atteinte une réelle égalité entre les divers groupes ethniques au sein de la société américaine.

Au niveau du cinéma hollywoodien classique, cette stigmatisation et cette exclusion de l'« Autre » se sont manifestées par l'utilisation de divers stéréotypes à l'écran. Selon Régis Dubois, l'Autre se définit comme « différent ». Il représente « celui qui n'est pas moi » et se décrit de façon à être « celui qui échappe à la norme dominante » :

[L]e cinéma a depuis les origines relayé cette peur de l'Autre, qu'il soit « américain » ou étranger. Autre fantasmatique qui a pris successivement, et suivant les périodes, les traits de l'Indien dans les westerns, du « jaune » dans les films de guerre ou de l'extra-terrestre dans les films de science-fiction. [...] Qu'il soit noir, jaune, rouge ou vert, il demeure invariablement le même Autre, celui sur lequel l'Amérique profonde projette toutes ses angoisses et ses phobies (Dubois, 2008, p. 120).

D'après Dubois, l'Autre a d'abord été le personnage non blanc qui se différencie du WASP, c'est-à-dire celui incarné par l'Indien et le Noir. L'Autre a été perçu également comme l'« ennemi » numéro un à abattre pour l'Amérique à une époque donnée. Au fil des années, il prend ainsi différents visages à Hollywood : l'Autre sauvage et barbare (les Indiens), l'Autre fasciste (les nazis), l'Autre gauchiste (les communistes) et, aujourd'hui, le « terroriste » islamiste : « l'Autre garde toujours la même fonction : créer un ennemi identifiable par tous afin de mieux rassembler le peuple américain autour d'un consensus politique et identitaire national » (*Ibid.*, p. 122). Ultérieurement, selon Dubois, et pour faire suite à de nombreuses revendications des minorités ethniques au cours des années 1960, l'Autre fut intégré graduellement dans le cadre, en acquérant une « nouvelle visibilité ». Il y est maintenant dépeint plus favorablement, à l'exemple des nombreux films mettant en scène d'importants personnages afro-américains (ils sont cadrés dorénavant en gros plan et certains vont même jusqu'à remporter à l'occasion des Oscars) ou des quelques westerns pro-indiens (*Blue Soldier*, *Dances with Wolves*) qui ont pris l'affiche à Hollywood. Enfin, l'auteur souligne que l'Autre a également pris la forme d'une figure « idéalisée » au cours des années 1960-1970, lorsque les États-Unis connurent une crise majeure au niveau social et politique (manifestations contre la guerre du Vietnam, mouvements pour les droits civiques, scandale du Watergate, etc.). Le pays commença alors à douter de lui-même et à remettre en question ses valeurs et croyances profondes. C'est ce qui poussa les cinéastes du

Nouvel Hollywood à dresser un portrait révisionniste des mythes américains et à se tourner vers la figure de l'Autre autrefois diabolisé afin de trouver des réponses :

Cet Autre étrange et mystérieux, éternelle victime d'un système soudain remis en cause, ne détiendrait-il pas une vérité jusque-là négligée et méprisée ? [...] L'autre devient alors ce que l'Américain n'est plus, un être innocent, candide, ingénu, semblable à cela aux pionniers des premiers temps » (*Ibid.*, p. 130-131).

Pauwels signale d'autres limites au rêve américain, dont celles de la surabondance et de la surconsommation. La première serait à l'origine d'un comportement de « gaspillage » chez l'homme ainsi que d'une « philosophie du toujours plus », tandis que la seconde créerait une demande incessante pour des produits toujours plus récents ou plus performants. Ainsi, « le Rêve n'échappe pas à ses contradictions : contradiction fondamentale entre les valeurs puritaines que sont l'épargne, le travail et l'effort, d'une part, et, d'autre part, les valeurs hédonistes liées à la consommation » (Pauwels, 1997, p.102-103). L'auteure dénonce également le décalage entre le rêve américain et la réalité en déconstruisant le mythe d'Horatio Alger, communément appelé mythe de la mobilité sociale. Pauwels indique ainsi que, peu importe la période aux États-Unis, que ce soit par exemple à la fin du 19^e siècle ou à l'époque contemporaine, seule une faible minorité d'Américains parvient au cours de sa vie à passer d'une classe sociale à une autre, plus avantageuse :

Telles sont les conclusions menées à Boston au début du siècle (où 13 % seulement des ouvriers réussissaient à quitter l'usine) et dans les années 1970 (où 70 % des fils d'ouvriers restaient eux-mêmes des cols bleus). Les chiffres réels sont donc bien modestes et la porosité des cloisons entre classes sociales moins nette que l'on ne pense. Entre le Rêve et la réalité demeure une marge incontournable (*L'État des États-Unis*, p. 260, cité dans Pauwels, 1997, p. 105).

Ce sont pour ces raisons et pour d'autres (critique du patriotisme, de l'impérialisme, des institutions et du capitalisme dans son ensemble) que la jeune génération issue

du *baby-boom* tenta de proposer une culture alternative en prônant des idéaux et des valeurs différents. Cette autre façon d'envisager *l'American Way of Life* a alors donné vie au mouvement de la contre-culture. Selon Frédéric Robert, cette jeunesse américaine instruite, à la fois désabusée et idéaliste, en provenance de la classe moyenne, décida de mettre en marche un nouveau projet utopique en se positionnant à la fois sur la scène politique (manifestations sur les campus, revendications pour les droits civiques, etc.) et sur la scène culturelle (mode de vie communautaire, nouveaux codes socioculturels qui s'instrumentalisent par la musique rock, les drogues, la sexualité, etc.) : « Révoltes et utopies pouvaient, dès lors, coexister et s'alimenter l'une l'autre, donnant, par conséquent, plus de poids et plus de résonance à ce mouvement de transformation sociale » (Robert, 2011, p. 13). L'utopie contre-culturelle pouvait ainsi se développer, jusqu'à finir par influencer la forme et le fond du cinéma américain de genre.

Tel que nous l'avions précisé dans le premier chapitre, le théoricien et auteur Thomas Schatz signale dans son ouvrage *Old Hollywood / New Hollywood, Ritual, Art, and Industry* que le cinéma du Nouvel Hollywood proposait un espace en transition, où le cinéma de genre classique s'est transformé peu à peu afin de communiquer un système de valeurs et croyances plus adéquat pour l'époque. Selon Schatz, trois facteurs cruciaux seraient responsables de la transformation du film de genre américain durant les années 1960-1970 : l'influence des cinéastes étrangers (Godard, Truffaut, Leone, etc.), les contrecoups des divers événements sociopolitiques aux États-Unis (les revendications pour les droits civiques, la montée du mouvement féministe et écologiste, la guerre du Vietnam, etc.) et l'épuisement des conventions classiques (nouveaux modes narratifs modernes : maniérisme et *self-consciousness*). En conséquence, Schatz affirme que le cinéma de genre américain a alors été tiraillé par deux fonctions : celle classique de « fabrication du mythe » et celle issue du modernisme qui tend plutôt à défaire le mythe.

C'est d'ailleurs dans cette perspective que l'auteur John G. Cawelti propose un modèle constitué de quatre modes de transformation générique, afin de comprendre concrètement les métamorphoses du genre dans le cinéma du Nouvel Hollywood: le burlesque humoristique, l'évocation de la nostalgie, la démythologisation du mythe générique et la réaffirmation du mythe comme mythe. Selon Cawelti, le premier mode se définit par le fait d'insérer des éléments de formule ou de style conventionnel dans des contextes incompatibles ou exagérés, dans le but de susciter le rire. Au sein du mode burlesque, deux techniques primaires permettent de briser les conventions : l'intrusion de la réalité et l'inversion des implications attendues. La première provoque la perturbation du sens de la réalité chez le spectateur, en forçant ce dernier à percevoir les artifices de l'intrigue et des personnages stéréotypés. La seconde insinue l'idée que les conventions peuvent être transformées en éléments comiques en les inversant. Par exemple, au fil d'un récit quelconque, un cinéaste peut transformer un personnage qui présente tous les attributs d'un héros en un individu lâche, ou vice-versa (G. Cawelti, 1986, p. 192). Le second mode de transformation générique est celui de l'évocation de la nostalgie. Cawelti indique que celui-ci consiste à tenter de recréer l'aura du passé en reprenant les caractéristiques d'un genre en termes d'intrigue, de personnages, de lieu et de style dans le but de susciter un sentiment de réconfort, par le rappel d'une époque qui semblait plus sécuritaire et remplie de possibilités et de promesses. Ce mode permet alors de créer un lien entre le passé et le présent: « Thought one can, of course, evoke nostalgia simply by viewing films of the past, a contemporary nostalgia film cannot simply duplicate the past experience, but must take us aware in some fashion of the relationship between past and present » (*Ibid.*, p. 193). Le troisième mode, et non le moindre, est celui de la démythologisation, qui permet de déconstruire les mythes et d'en proposer de nouveau et/ou d'en faire une certaine relecture au goût du jour. Cawelti prend pour exemple l'œuvre *Chinatown* de Roman Polanski, qui déconstruit le mythe de la quête de la justice et de l'intégrité que l'on retrouve à l'intérieur du film noir. Le film nous présente le détective Jack Gittes (Jack Nicholson) qui, d'abord embauché pour

exposer un adultère, découvre ensuite un milieu corrompu, ambigu et malsain, impliquant un scandale municipal qui finit à la longue par anéantir le héros. À la fin du long-métrage, le personnage est devenu si moralement et émotionnellement impliqué dans son enquête que sa recherche de la vérité se termine plutôt dans la tragédie et la confusion au lieu de se résoudre ou de se clarifier (*Ibid.*, p. 194-195). Enfin, le dernier mode proposé par Cawelti est celui de la réaffirmation du mythe comme mythe. L'objectif de ce mode est de sonder un genre traditionnel et ses mythes en les présentant comme irréels pour ensuite partiellement réaffirmer le mythe pour lui-même comme un reflet des aspirations et des besoins humains authentiques. L'auteur donne comme exemple le long-métrage *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah, qui remet en question le mythe de l'héroïsme en soulignant l'écart entre la lutte héroïque des hommes de loi et celle des hors-la-loi. Selon Cawelti, le cinéaste démontre ainsi dans son œuvre qu'aucune des deux communautés n'est détentrice de la vertu. À la fin du film, lorsque les criminels se lancent dans une fusillade perdue d'avance, le long-métrage laisse supposer que ces derniers ont su se transcender eux-mêmes, par leurs actions désespérées, devenant ainsi l'incarnation du mythe de l'héroïsme, mythe dont le public a pour supporter les réalités du monde (*Ibid.*, p. 198-199). Enfin, Cawelti souligne que les films de genre du Nouvel Hollywood pouvaient employer un ou plusieurs modes à la fois.

Afin de conclure cette sous-partie, et après avoir étudié la métamorphose du cinéma de genre durant le Nouvel Hollywood, nous nous intéresserons ici à la résolution du conflit dans les films des années 1960-1970. Peu d'articles ou d'ouvrages couvrent particulièrement cet aspect narratif du cinéma du Nouvel Hollywood. Toutefois quelques auteurs ont tenté d'en dégager certaines caractéristiques. C'est le cas de Todd Berliner, qui s'est consacré à la narration du cinéma américain des années 1970. L'auteur mentionne que beaucoup de films du Nouvel Hollywood placent une grande emphase sur l'irrésolution narrative, particulièrement au moment du climax ou de

l'épilogue, tandis que le cinéma américain classique tente quant à lui à tout prix de résoudre le récit :

Seventies cinema often resists the resolutions necessitated by the Hollywood paradigm, intensifying narrative and conceptual incongruities already present, but unexplored, in some traditional Hollywood scenarios. Preferring to sustain, rather than smooth over, such incongruities, the filmmakers often refuse to fully resolve incongruous ideas provoked by the films' narration (Berliner, 2010, p.52).

Le théoricien Barry Langford souligne quant à lui que les films du Nouvel Hollywood auraient eu tendance à se spécialiser dans les *unhappy endings*, un bon nombre de ces œuvres mettant en scène un protagoniste mort ou en train de mourir (*Easy Rider*, *Midnight Cowboy*, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *The Wild Bunch*, etc.) (Langford, 2010, p.169). L'auteur indique aussi qu'un nombre encore plus important de longs-métrages propose des protagonistes qui semblent en apparence « intacts » mais qui s'avèrent en réalité vaincus ou assujettis, ou bien dépeignent des personnages en apparence accomplis mais qui pourtant se révèlent insatisfaits, partagés et ambivalents (*Chinatown*, *Raging Bull*, *Dog Day Afternoon*, *Serpico*, etc.) (*Ibid.*, p. 169-170). Quelques autres films peuvent également se terminer avec une fin ironique (*A Clockwork Orange*, *Cabaret*, les deux premiers *Godfather*, etc.), d'autres regorgent d'ambiguïté et s'illustrent par une irrésolution narrative (*Cruising*, *The Parallax View*, *Point Blank*) et certains vont même jusqu'au refus de conclure (*Five Easy Pieces*, *Manhattan*, *Apocalypse Now*) (*Ibid.*, p. 172). Même constat pour Anne-Marie Bidaud, qui indique qu'au cours de cette époque, nombreux sont les cinéastes qui utilisent la *unhappy ending* afin d'exposer les contradictions d'Hollywood et du rêve américain :

La production des années soixante correspond aussi à une période de rejet du *happy end*, utilisé parfois par dérision pour révéler le décalage entre les illusions entretenues par Hollywood et la « réalité » [...] Le refus du *happy end* y compris dans sa version doloriste où le public peut se laisser prendre au

plaisir de la dérégulation, reste surtout le choix privilégié des réalisateurs rejetant les conventions hollywoodiennes (Bidaud, 2012, p. 272).

Dans la lignée de ces conclusions, nous étudierons, dans la prochaine section, de quelle manière la résolution des films de notre corpus nous renseigne sur le cinéma du Nouvel Hollywood et sur la société américaine des années 1960-1970 à l'aide de la figure du marginal, qui expose les limites de l'utopie américaine ou du rêve américain (voir l'Annexe A pour la grille d'analyse détaillée).

3.2 Analyses filmiques

3.2.1 *Little Big Man*

L'échec tragi-comique de Jack Crabb/Little Big Man

Dans *Little Big Man*, Penn démontre l'impossibilité de subsistance du mode de vie alternatif proclamé par la communauté cheyenne, qui se base sur certaines valeurs et croyances humanistes proches de la flore et de la faune, mode de vie se différenciant radicalement de celui des Blancs, fondé, entre autres, sur la capitalisation de la terre et sur leurs intérêts propres. Ainsi, tel que l'indique Arthur Penn lui-même dans un entretien accordé à Tom Milne, la manière de vivre des Indiens s'apparenterait à une utopie, qui s'est d'abord concrétisée pour ensuite se dématérialiser lors de l'arrivée des Blancs en prenant d'abord les traits :

[d'] une vie idéale où chacun était en paix avec l'univers; il y avait une sorte d'ordre naturel que le Grand Esprit accordait et qui était d'abord la terre, le retour de l'homme à la terre; puis l'homme blanc est venu, puis le commerce, et cette belle vie a commencé à se briser en morceaux; les chemins de fer sont venus, interrompant immédiatement les migrations des bêtes qui ponctuaient la vie des Indiens; et puis des traités ont été invoqués, des limites géographiques imposées – et alors bien sûr les traités ont été violés les uns

après les autres à mesure qu'il devenait de plus en plus nécessaire que le commerce se développe dans toutes sortes de directions (Milne, 1971, p. 13).

Ainsi, durant le film, la réserve des Indian Nations, territoire donné par traité du gouvernement étasunien, devient un lieu d'espoir pour les Indiens. Celle-ci aurait en effet pu être la promesse d'une possible cohabitation entre les deux communautés. Toutefois, le général Custer et son armée rendent impossible ce dénouement paisible lorsqu'ils brisent le traité et se livrent au massacre de la rivière Washita, où le fils adoptif et la femme de Jack sont tués. Aveuglé par la vengeance, le protagoniste tente à deux reprises d'assassiner Custer. La première tentative se solde par un échec, mais la seconde s'avère réussie, lorsque Jack parvient à diriger le général vers sa propre mort, c'est-à-dire en direction d'un ravin où de nombreux guerriers Cheyennes et Sioux les attendent. Convaincu que Jack lui mentira à nouveau, après l'avoir déjà trahi, Custer se fait prendre par la ruse du protagoniste : « Still trying to outsmart me aren't you, mule skinner? You want me to think that you don't want me to go down there, but the subtle truth is, you really don't want me to go down there » [2:01:52-2:02:09]. L'auteur Mike King signale que l'arrogance et la perversité de Custer l'auront mené à sa perte lors de la bataille de Little Big Horn : « It is hard to convey in words the manner of Custer [...] but it perfectly represents the madness of the white man bent on destroying the Native Americans, and the personal madness of Custer's arrogant buffoonery [...] » (King, 2009, p. 139). Malgré la victoire temporaire des Indiens lors de cet événement historique, le long-métrage se terminera cependant sur l'image de Jack/Little Big Man, personnage centenaire désillusionné et abattu après avoir assisté au génocide d'un peuple et d'une culture dont il a chéri la philosophie tout au long de son existence, « [...] si bien qu'on a finalement affaire à un homme profondément aigri, qui est le descendant de l'Indien de jadis » (Milne, 1971, p. 13). Finalement, selon Pierre Billard, deux rencontres marquées par divers apprentissages resteront gravées à jamais dans la mémoire du héros, celle des Cheyennes et celle du général Custer :

Chez les premiers, il a appris le respect de la vie, les joies simplistes du camp, une morale poétique dont les aphorismes traduisent une philosophie paisible et pastorale de la vie quotidienne. Auprès du second, il apprend à tuer, et la fourberie, et l'ambition, et les dangereuses voluptés de la vanité (Billard, 1971, p. 47).

L'Autre, jadis diabolisé et perçu comme sauvage ou barbare dans le western classique, devient ici une figure « idéalisée » dans le film d'Arthur Penn. Cawelti indique que, lors du dénouement, le spectateur se sera ainsi rangé du côté des Indiens et que, de cette perspective, la Conquête de l'Ouest est alors démythologisée du triomphe de la civilisation, en se présentant plutôt telle une tragédie historique, où il est question de la destruction d'une culture humaine riche et vitale (Cawelti, 1986, p. 196).

Loin de se terminer par une *happy-ending*, *Little Big Man* propose une finale ambiguë au ton tragi-comique, où le conflit entre le Blanc et le Peau-Rouge n'est pas complètement résolu à l'écran. Penn se défait de la conclusion du roman du même nom de Thomas Berger qui, lors de la scène finale, met en scène Jack rencontrant pour une dernière fois le chef Old Lodge Skins qui résiste au trépas. En effet, après avoir été sauvé par le personnage de Younger Bear durant la bataille de Little Big Horn, le protagoniste retourne à nouveau dans le campement des Indiens où son grand-père adoptif lui annonce sa mort prochaine. Celui-ci lui rappelle qu'un univers sans « Human Beings » (les Cheyennes) est un monde sans noyau, et souligne qu'il y existe une réserve inépuisable d'hommes blancs tandis que les Indiens sont en voie d'extinction. Old Lodge Skins semble alors pressentir que les jours de sa communauté sont comptés et se retire sur le sommet d'une montagne pour prier une divinité cheyenne et y pousser son dernier souffle. Toutefois, sur une note comique, Old Lodge Skins ne s'éteint pas et mentionne à Jack : « [...] sometimes the magic works, sometimes it doesn't » [2:15:23-2:16:15]. D'après Tom Milne, en refusant que le vieil homme décède, Arthur Penn incorpore son propre tour de magie au film, selon

l'idée qu'Old Lodge Skins renait imaginativement à la fin de *Little Big Man* par son appétit renoué pour la vie, par l'identification à son fils spirituel Jack et par sa foi restaurée : « Human Beings will be there as long as the wind blows, the grass grows... » (Milne, 1971, p. 4-5). L'auteur mentionne également que lors de la dernière scène du film, c'est peut-être Old Lodge Skins, lui-même, réincarné sous la forme d'un vieux Jack Crabb, qui transmet sa sagesse au spectateur (comme le héros qui en avait jadis bénéficié durant sa jeunesse) par l'entremise d'un historien venu écouter et enregistrer les propos de ce vieillard érudit (*Ibid.*, p. 5). Tout compte fait, et paradoxalement, il est ainsi possible de faire une lecture plutôt optimiste de la fin de *Little Big Man*, malgré le fait que le personnage de Jack semble impuissant et désabusé lorsqu'il congédie son interlocuteur et se replie dans la solitude (voir *Figure 7* dans l'Annexe B). Penn aura peut-être voulu souligner qu'un autre monde est possible, en démontrant symboliquement qu'un mode de vie différent et alternatif, tel celui des Cheyennes, peut survivre à l'hégémonie du *statu quo* imposé par les Blancs si, évidemment, le spectateur y croit à son tour.

Les échos de la contre-culture et critique de l'implication américaine au Vietnam

« Vietnam western », « anti-western » ou « western révisionniste », *Little Big Man* d'Arthur Penn est une œuvre qui se prête bien à l'analyse sociopolitique car elle peut s'observer « en tant que document sociologique, en tant que satire du Western ou comme prise de position politique [...] » (Milne, 1971, p. 14). Tel que signalé dans le premier chapitre, le film démythifie la Conquête de l'Ouest à l'aide d'une posture critique et révisionniste de l'expansion américaine vers l'ouest, en dévoilant un portrait revisité du héros de western (Jack Crabb/Little Big Man, « homme mi-Blanc, mi-Indien »), des figures légendaires et autoritaires de l'époque (George Armstrong Custer, Wild Bill Hickok) ainsi que des premières nations. Selon Leo Braudy, *Little Big Man* serait en fait un film qui pourrait se résumer au traitement barbare et mensonger accordé aux Indiens par l'Amérique (Braudy, 1971, p. 31).

Ici, le spectateur l'aura bien compris, les rôles se veulent inversés. Ce sont désormais les Blancs qui ne s'avèrent pas civilisés et se comportent tels des sauvages par leur hypocrisie, tandis que les Indiens possèdent la vertu ainsi que la sérénité. D'après Kasdan et Tavernetti, le film remet en question également l'implication des soldats et de la cavalerie américaine durant la Conquête de l'Ouest: « that once-heroic cavalry which could always be counted on to ride to the rescue of beleaguered white settlers has become a band of barbaric, invading butcher, bent on the destruction of an innocent people » (Kasdan et Tavernetti, 1993, p. 76). Les Cheyennes s'avèrent être ceux qui portent ironiquement le nom de « Human Beings », et sont représentés tels une communauté qui fonde ses bases sur des valeurs humanistes, écologistes ainsi que sur la poursuite du bien commun. De plus, les auteures établissent également un parallèle entre les valeurs et croyances partagées de la communauté des Cheyennes et celle des hippies et de la contre-culture :

The Cheyenne Indians in the film represent the fashions and mores of the sixties counterculture, practices that included a return to the land, experimentation with alternative lifestyles, communal living, sexual freedom, and a search for peace and harmony, all differentiated from the violence and greed of the dominant society (*Ibid.*, p. 77).

Le théoricien Barry Langford abonde dans le même sens en signalant que les Cheyennes s'identifient à la contre-culture, selon l'idée que ces derniers adhèrent à une société communale pour laquelle l'environnementalisme et le pacifisme occupent une place de prédilection (Langford, 2010, p. 164).

En outre, Michel Cieutat, dans son article *La démocratie des chimères : Le western selon Artur Penn*, indique que même si la majorité de l'action de *Little Big Man* se déroule au 19^e siècle, l'œuvre se réclame plutôt du courant contestataire des années 1960-1970 en faisant notamment échos aux révoltes des étudiants sur les campus

universitaires contre l'impérialisme américain et la guerre du Vietnam (dont, entre autres, les plus connues telles que celles de l'Université de Berkeley en Californie et celles de l'Université d'État de Kent en Ohio où éclata une fusillade qui fit quatre morts). Le film évoquerait, selon l'auteur, un discours qui porte davantage sur l'« Amérique contemporaine », c'est-à-dire :

[c]elle qui, une nouvelle fois, succombe à la tentation de la paranoïa anticomuniste nationale, en s'embourbant dans la guerre du Vietnam. Celle qui aliène l'individu au nom du capitalisme triomphant. Celle qui est née d'un fratricide – le génocide indien (l'élimination d'un village indien par Custer renvoie directement à celui de My Lay en mars 1968) – et qui, comme la plupart des grandes civilisations, connaîtra sous peu la déchéance, puis le déclin [...] (Cieutat, 2011, p. 99).

Bref, *Little Big Man* appartient sans nul doute au courant cinématographique du Nouvel Hollywood des années 1960-1970 en s'inscrivant dans une mouvance contre-culturelle par sa démythologisation de la Conquête de l'Ouest et par sa critique en parallèle de l'implication américaine au Vietnam: « There has probably never been another time in the history of American cinema when a 150-minute film that bitterly indicts American imperialism and depicts the U.S. military waging genocidal war could become a popular hit » (A. Cook, 2000, p. 75).

3.2.2 *Badlands*

À la recherche du « magical land » : le destin ironique du couple meurtrier en cavale

Au fil du récit de *Badlands*, Malick met en scène plusieurs allées et venues pour les personnages d'Holly et Kit, qui tentent en vain de trouver un endroit où il leur sera possible de vivre un amour mutuel et de se réaliser chacun à leur tour, via l'accès au rêve américain pour le héros masculin et une vie domestique pour l'héroïne, comme elle le signale par l'entremise de la *voix-off*: « And what's the man I'll marry gonna

look like? What's he doin' right this minute? Is he thinking about me now, by some coincidence even though he doesn't know me? » [36:36-36:50]. Échec après échec, l'itinéraire des tourtereaux finira par déboucher sur une *unhappy ending* (le couple finit par se séparer et Kit est condamné à la peine de mort), mais malgré tout, le film laissera planer une certaine ambiguïté par l'irrésolution du conflit et le destin ironique des personnages marginaux.

En effet, si nous nous concentrons d'abord sur le cas d'Holly, on remarque que cette dernière devient de plus en plus désillusionnée vis-à-vis de Kit qui, après avoir tué son père, lui promet à plusieurs reprises de rejoindre l'Éden. Ce lieu prendra différentes formes au sein de leur aventure nomade, en commençant par une habitation en lieu sauvage, puis la route et enfin, les montagnes de la Saskatchewan qui, pour le héros, représentent un « [...] magical land beyond the reach of the law » [1:09:48-1:09:53]. À l'approche de la fin du long-métrage, la relation du couple bat cependant de l'aile et Holly commence progressivement à se détacher de Kit :

He needed me now more than ever, but somethin' had come between us. I'd stopped even payin' attention to him. Instead I sat in the car and read a map and spelled out entire sentences with my tongue on the roof of my mouth, where nobody could read 'em [1:09:54-1:10:08].

Par la suite, elle lui accordera une danse qui sera la dernière, au son de la musique diégétique de Nat King Cole, qui retentit à la radio de la voiture et dont les paroles finales reflètent sans équivoque son état d'esprit : « The dream has ended, for true love died. The night a blossom fell and touched two lips that lied ». Le lendemain de cette danse, Holly met un point final à cette relation lorsqu'elle décide de se rendre aux autorités, délaissant Kit pour monter à bord de l'hélicoptère des forces de l'ordre qui les poursuit : « Holly s'aperçoit que son « magical land » est illusoire, sans pouvoir rentrer chez elle, dans le foyer qu'elle a brûlé » (Gaudeaux, 2011, p. 105). De

son côté, Kit, au volant de sa voiture, continue à fuir les policiers puis finit par se rendre.

Kit et Holly se rencontreront à nouveau, mais cette fois avec les mains menottées, auprès de policiers et soldats, afin d'être déportés par avion vers le Dakota du Sud pour leur procès (voir *Figure 8* dans l'Annexe B). Via la *voix-off*, Holly raconte par la suite au spectateur qu'elle a finalement épousé le fils de l'avocat qui l'avait défendu et finit ensuite par être réhabilitée dans la société. D'après l'auteure Anne Latto, il est ironique d'observer une certaine forme d'*happy ending* pour le personnage marginal d'Holly dans *Badlands* qui, après avoir été complice de nombreux meurtres, se voit intégrée à nouveau et s'adapte parfaitement à l'ordre social :

As a 'Fairytale or romance' the film appears to come to a satisfactory closure with Holly, like the traditional storyteller, narrating how it ended 'happily ever after' with her marriage to the son of her lawyer. Yet this 'retreat into middle-class respectability' (Kinder 1974: 7) carries an ironic twist as we realize that Holly is merely moving from law breaker to law upholder, from rebel to conformist without questioning her experiences, and as Kinder says, 'realising Kit's fantasy of joining the law' (*Ibid.*) (Latto, 2007, p. 93).

Finalement, selon Joan McGettigan, cette aventure se résumera à une romance désillusionnée pour Holly, la jeune fille ayant fourni tant d'efforts pour tenter de reproduire l'aventure amoureuse naïve et tendre de ses parents dont elle fut témoin durant son enfance, avant le décès de sa mère : « The problem is, she chooses as her dream man a violent, unstable James Dean wannabe who happens to go on a killing spree » (McGettigan, 2001, p. 35).

En ce qui concerne le personnage de Kit, le dénouement final s'avèrera moins rose que pour l'héroïne, mais tout aussi ironique. Une fois Holly arrêtée aux policiers, Kit s'évade temporairement pour ensuite se garer à une station-service dans le but de faire un plein d'essence. À cet instant, un véhicule de police l'identifie et une

poursuite automobile s'enclenche. Un échange de coups de feu a lieu, dont découle un jeu du chat et de la souris entre le héros et les policiers. Kit finit par décider de se rendre, satisfait à l'idée que ses actions lui vaudront d'avoir atteint un certain seuil de célébrité en tant que criminel recherché: « Without Holly as an audience, Kit checks his own 'look' in the mirror, before shooting the tire on his car to halt his motion and give himself up to the law, becoming in imminent death the celebrity he longed for in life » (Campbell, 2007, p. 49). Kit érigera même un monument de pierre, avant d'être intercepté par les policiers, pour marquer le lieu de son arrestation et parfaire ainsi son statut de « rebelle sans cause » notoire. Les scènes suivantes laisseront supposer une certaine complicité de la part des médias dans l'accentuation de sa popularité : « The media's thirst for sensationalism confers status on the criminals, turning them into instant celebrities; the stories make Kit a bigger-than-life figure » (Levy, 1990, p. 198). Accueilli en véritable vedette par l'un des deux policiers, qui compare son apparence à celle de James Dean et l'interroge sur les raisons qui l'ont poussé à commettre ses crimes, de même que par les forces de l'ordre qui le surveillent par la suite et lui posent des questions sur sa vie personnelle avant son exécution, Kit croit ironiquement à l'aboutissement de sa quête utopique, c'est-à-dire celle d'expérimenter (de manière passagère) le rêve américain :

Kit semble penser qu'il a atteint le statut de héros qu'il poursuivait et qu'il est devenu un dieu; il peut désormais se rendre. [...] Debout sur l'aile d'un avion à l'arrêt, plus loin dans le film, Kit domine les policiers qui lui posent des questions, comme dans une conférence de presse, et leur jette son paquet de cigarettes et son stylo en guise de souvenirs. Il va bientôt atteindre le firmament, comme le suggère son piédestal. L'antihéros se rend compte qu'il est entré dans la légende (Gaudeaux, 2011, p. 27-28).

Enfin, l'ironie du dénouement s'affirme encore plus vivement lorsque l'on s'intéresse à l'interaction entre Kit et le jeune officier qui se charge de son arrestation. Kit, qui, rappelons-le, est un être de contradictions, est persuadé de posséder un esprit contre-culturel, mais sa politesse convenue et son respect saugrenu de l'autorité révéleront

cependant chez lui une tendance conservatrice : « Kit's actions can be read as his quest for conformity and responsibility rather than as a counter-cultural rebel, for what he desires, above all, is a return to some ideal lost time of manners, respect and honesty » (Campbell, 2007, p. 45). Ainsi, on réalise que le protagoniste aurait tout aussi bien pu s'accomplir en tant qu'individu en se situant du côté de la loi, si le hasard l'avait voulu ainsi. Ce constat est parfaitement illustré, selon Dan Hoffman, par la connexion étrange qui s'établit entre Kit et le jeune officier qui l'arrête. Ce dernier nous apparaît en effet comme une sorte de version alternative de Kit, notamment lorsque, avec un certain enthousiasme, il s'amuse à tirer avec son arme à feu par la fenêtre de son véhicule de police en adoptant une attitude de truand :

[I]t suggests that he is not all that different than Kit; he just happened to choose the role of the officer rather than the criminal, and he, like Kit, performs the role more than he embodies it. Furthermore, Kit's answer to the officer's questions about why he did it suggests the insignificant and arbitrary nature of this choice. He does not know why he did it; he always wanted to be a criminal, he guesses, as if it were an afterthought. "It takes all kinds though," he adds, as if acknowledging that he could have easily chosen something else to be, like a police officer – a role that he evidently respects (Hoffman, 2011, p. 1).

Finalement, comme nous l'avions souligné dans le premier chapitre, le conflit entre les deux communautés divergentes demeure irrésolu par le fait qu'il ne s'accroît pas et reste plutôt stationnaire tout au long de *Badlands*. Bien que contraintes à arrêter Kit, les forces de l'ordre semblent lui porter ironiquement une certaine admiration et une curiosité malsaine. L'anarchie qu'incarne le protagoniste finit par être vaincue par l'ordre social, représenté par les policiers, mais l'antihéros, pour sa part, réussit à s'attirer la sympathie de la police et peut-être même celle du spectateur. Une situation qui, jadis, n'aurait pas été tolérée auprès des tenants du Code Hays, qui exigeaient formellement que tout criminel soit puni sévèrement ou bien tué au sein du cinéma de genre hollywoodien classique tout en ne suscitant en aucun cas l'engouement du public envers cette figure marginale. *Badlands* s'inscrit ainsi dans la mouvance du

Nouvel Hollywood, car Malick n'hésite pas à remettre en question le code moral du cinéma américain classique.

L'ubiquité de la violence et du désenchantement

Selon Sami Gnaba, Malick refuserait toute forme d'explication sociopolitique et de psychologisme de *Badlands* vis-à-vis des personnages marginaux, en résistant :

à tout envahissement psychologisant ou moralisateur. [...] Malick est plus motivé par le « comment » que par le « pourquoi », se soumettant à une approche comportementaliste, minimaliste à souhait, qui a toujours imprégné son cinéma; un cinéma qui se concentre sur l'homme, bon ou mauvais. (Gnaba, 2011, p. 25-26)

En effet, tel que l'indiquent les auteurs James Morrison et Thomas Schur, le film se concentre davantage sur le contexte philosophique, amalgamant plutôt angoisse existentielle des figures marginales et verve contre-culturelle des années 1960-1970, et distinguant ainsi le long-métrage de Malick des autres films de son époque (Morrison et Schur, 2003, p. 9).

Cependant, *Badlands* peut être envisagé tel un portrait de la société américaine de l'époque. Selon Neil Campbell, l'œuvre de Malick tente d'apporter une réponse aux larges doutes culturels qui subsistent dans les années 1960-1970 par rapport à la viabilité de la contre-culture, à l'implication des États-Unis au Vietnam, et à la perspective à long terme du progressisme proposé par le discours du « New Frontier » de John F. Kennedy. Le long-métrage se pose également comme commentaire sur l'industrie du film, et sa propre reproduction d'idéologies particulières au sein de ses formes les plus populaires (Campbell, 2007, p. 41). De plus, l'auteure Ariane Gaudeaux stipule que les meurtres de Kit, basés sur les crimes réels de Starkweather et Fugate, feraient échos d'une certaine façon à ceux, entre autres, du Che, de Martin Luther King et des Kennedy. L'auteure mentionne également que les agissements brutaux des protagonistes évoquent la violence de la fin des années 1960, avec les

images sanglantes de la Guerre du Vietnam diffusées dans les foyers américains ainsi que le traitement barbare réservé aux activistes anti-guerre et aux manifestants qui luttèrent alors pour les droits civiques (Gaudeaux, 2011, p. 46). Selon Gaudeaux, *Badlands*, qui se déroule dans les années 1950, établit un certain parallèle avec les deux décennies suivantes par les bouleversements historiques de l'après-guerre que l'œuvre aborde, dont la peur du nucléaire durant la guerre froide et celle de l'invasion soviétique, qui rappelle que la violence et la crainte de l'Autre sont également omniprésentes durant cette période historique (*Ibid.*, p. 46-47). Ainsi, l'œuvre de Malick, tel que l'affirme Gnaba, se révèle toujours aussi pertinente et d'actualité :

s'impos[ant] comme un brillant portrait de l'Amérique contemporaine, un document d'une véracité encore actuelle sur un pays d'images, de grands espaces, promettant la possibilité à chacun de se réaliser, néanmoins enlisé dans le repliement, la pauvreté et la paranoïa (la menace des Soviétiques dans les années 50 fait écho aux traumatismes du Vietnam, fort prégnants à l'époque du tournage)... Une Amérique à l'image de Kit, malade. Telle est l'acuité de cette balade désenchantée qui, quarante ans plus tard, trouve encore résonance dans une Amérique hantée par les ombres d'un rêve américain délité, brisé au tournant des *seventies* (Gnaba, 2011, p. 27).

3.2.3 *Taxi Driver*

Une finale ironique et/ou psychotique pour le « héros » en devenir

Dans *Taxi Driver*, Scorsese propose une finale pour le moins ambiguë. Le spectateur ne saura ainsi rester passif face au destin du protagoniste. Ayant décidé d'abattre Palantine à la suite du rejet de Betsy, Travis rate sa tentative et se rabat alors sur les personnages de Sport (le proxénète d'Iris) et de son acolyte, qu'il crible de balles. De cet enchaînement d'actions résulte un carnage inattendu. Selon l'auteur Leighton Grist, le choix de ces cibles ne serait pas fortuit, celles-ci représentant une menace à la masculinité de Travis, par leur rôle de « mâle protecteur » occupé auprès des personnages féminins : « His mercurial choice of targets, Palantine and the Sport, are

tied to the women with whom he his fascinated; they are the women's powerful father figures. The men represent the power of patriarchy, as they both control and excite women Bickle cannot » (Grist, 2000, p. 146 cité dans D. High, 2014, p. 388). Ironiquement, Travis s'attaque ainsi de manière inconsciente au patriarcat, tout en occupant lui-même la position de patriarche auprès de deux figures féminines durant le long-métrage. En effet, cet état d'esprit du protagoniste vis-à-vis des femmes s'illustre à plusieurs reprises durant le film. Par exemple, au moment où le héros rencontre Betsy pour la première fois, celui-ci lance sur le ton de la plaisanterie : « I'm there to protect you [en faisant une gestuelle où il gonfle ses biceps] » [22:44-22:51]. Loin d'être anodine, cette blague sarcastique est une manière pour Travis de révéler subtilement à Betsy qu'il peut la protéger de Tom (son collègue de travail qu'il n'aime pas particulièrement) et, à plus grande échelle, défendre sa pureté et sa nature angélique des griffes de New York, ville infâme et corrompue. Son attitude est identique avec Iris, qu'il tentera en vain de sauver en essayant de la convaincre de quitter la prostitution et de retourner vivre chez ses parents.

Rejeté par les deux jeunes femmes, Travis prend alors la décision de se lancer dans une quête utopique ayant pour but de nettoyer la « ville-excrément » qu'est New York. S'ensuit la scène du bain de sang entre le protagoniste et les oppresseurs d'Iris. Les projectiles retentissent alors de tout bord dans l'hôtel où se prostitue le personnage de Jodie Foster, et la chair des individus constituant les deux communautés conflictuelles se voit transpercée par des rafales de balles meurtrières. Gravement blessé durant cette opération kamikaze, Travis réussit tout de même à tuer le proxénète et son associé, qui, en cet instant, incarnent à eux seuls le visage de la criminalité new-yorkaise à ses yeux. Une fois sa mission réussie, Travis ne souffre plus d'insomnie et semble mourir dans son sommeil. Toutefois, à l'arrivée d'un policier sur les lieux du crime, le héros se réveille et mime le geste de se tirer une balle dans la tête en formant un fusil avec sa main (voir *Figure 9* dans l'Annexe B).

Un plan en plongée, suivi d'un mouvement de grue par la caméra, vient alors montrer au spectateur l'étendue des dégâts.

Durant la scène suivante, Travis reçoit une lettre de remerciement des parents d'Iris pour avoir secouru leur fille. Quelques articles de journaux suspendus à un mur nous signalent la subite transformation du protagoniste en un véritable mythe vivant, transformation à laquelle les médias ont contribué en lui façonnant une nouvelle identité de héros, permettant à ce dernier de vivre enfin son propre « rêve américain » :

By showing how the media turn Travis's mad shooting spree into a tale of heroic rescue, *Taxi Driver* refers to the very process of constructing a narrative. By starting and ending their stories with the shoot-out, the newspapers grant Travis a centrality and agency within their narratives that his own life could never offer him. Becoming the taxi driver who battles gangsters gives Travis a coherent identity constructed though popular discourse (Mortimer, 1997, p. 30).

Selon Michael D. High, le fait que Travis soit devenu un héros local grâce à la presse écrite permet alors au protagoniste lors du dénouement final d'apprécier son emploi et ses collègues de travail et même de retrouver le désir de Betsy à son égard lorsqu'il la rencontre à nouveau à bord de son taxi (D. High, 2015, p. 390). Il lui paie sa course et continue ensuite son chemin à travers les néons de la ville. C'est alors qu'un court son strident se fait entendre lorsqu'il regarde dans son rétroviseur, instant qui laisse croire à l'existence d'un cercle vicieux, dans lequel cette violence meurtrière à l'égard de la communauté délinquante et criminelle se perpétuera : « A-blink-and-you-miss-it final shot accompanied by a burst of discordant sound returns us to the urban inferno and suggests the entire cycle may be about to resume; or that it never really stopped » (Langford, 2010, p. 172).

Ainsi, Scorsese se plaît à démanteler le mythe de l'héroïsme chez Travis tout au long de *Taxi Driver*, pour ensuite réaffirmer ce même mythe lors du dénouement final. Cette contradiction assumée au sein du personnage viendra mettre à mal le besoin de retour à l'ordre social et moral à la fin du long-métrage : « *Taxi Driver breaks through these moral limits, and their reinforcing aesthetic conventions, by allowing Travis to assume, simultaneously, the roles of the conventional hero and the ultimate modern villain; in Travis, the cowboy and the terrorist are cubistically fused* » (C. Rice, 2002, p. 113).

En outre, le conflit restera irrésolu entre les deux communautés divergentes, et le spectateur assiste donc à « une vision perverse de fin heureuse hollywoodienne, une subversion du rêve américain » (Caron, 1996, p. 24). En effet, selon le critique Robin Wood, l'ambiguïté présente lors de la fermeture du récit ne laisse pas de doute sur l'ironie de la fin de l'œuvre, créant un effet paralysant chez le spectateur. Incapable de communiquer un propos clair sur le héros par rapport à son caractère individuel ou, plus largement, en tant que figure mythique dominante de la culture patriarcale, le film se termine en laissant planer l'énigme :

Travis becomes a public hero (ironic), feels satisfaction at what he has done for Iris and her parents (arguably ironic), and reaches some personal serenity and satisfaction with himself (doubtfully ironic); he is now able to see through and reject his angel, and mission accomplished, retreats into the streets [...] The individual spectator can think (according to personal predilection) either that the hero will continue to cleanse the city of its filth, or that the psychopath-monster will explode again in another useless bloodbath. There is a third alternative [...], the notion that Travis, while achieving nothing for an obviously beyond-help society, has achieved through his actions some kind of personal grace or existential self-definition, and that this is really all that matters, since civilization is demonstrably unredeemable (Wood, 2003, p. 48).

Selon André Caron, *Taxi Driver* soumet au spectateur certaines valeurs chrétiennes, dont celles du pardon et de la rédemption, en le confrontant à sa propre moralité. L'auteur propose deux façons d'observer la fin du film de Scorsese, soit par la vision

linéaire du récit ou par une vision schizophrène. Selon l'auteur, la première suppose que Travis survit, tandis que la seconde émet plutôt l'hypothèse d'une psychose (qui pourrait être l'un des symptômes de son trouble de stress post-traumatique), Travis n'ayant pas survécu à ces blessures lors de la fusillade, abandonnant son corps et s'observant agoniser lorsque la caméra montre en plongée de la chambre d'Iris. Tout le reste de l'épilogue serait alors fantasmé ou halluciné par le protagoniste jusqu'au moment où celui-ci meurt : « C'est sans doute pourquoi, lorsqu'il ajuste le miroir, la réverbération de la note du xylophone à l'envers ressemble étrangement au bruit que fait un électrocardiographe qui signale l'arrêt du cœur. Ainsi, on pourrait croire que Travis meurt au moment où il déplace le miroir » (Caron, 1996, p. 22). Caron souligne ainsi qu'il est probable que le public et les critiques qui ont rejeté le film l'aient interprété selon la vision linéaire du récit, dans laquelle Travis survit. La catharsis tant attendue par le spectateur n'a alors pas lieu, ce qui l'empêcherait de pardonner au protagoniste : « la fin est rejetée et il y a conflit [...] Leur sens moral leur dictait que Travis devrait mourir, ce qui rendait la fin inacceptable » (*Ibid.*, p.23).

Finalement, cette *happy-end* ironique souligne l'irrésolution du conflit dans *Taxi Driver* et pose de nombreuses questions éthiques à propos de Travis : ne devient-il pas en quelque sorte l'Autre qu'il haït en sombrant dans la violence et les homicides afin de concrétiser sa quête utopique d'accéder au rêve américain ? :

But how come a vigilante-style killing in New York leads to no police charges against Travis? How does he become a local hero, feted in the papers, read by the woman who spurned him, and who only now appears willing to take him seriously? Is this the ultimate American dream, the ultimate rite of passage, that initiating a bloodbath is the only way to be taken as a "somebody"? That appearance in the newspapers turns the sexual and social failure into a man to admire? (King, 2009, p. 177).

L'œuvre ouvre ainsi la porte à un certain questionnement moral qui restera sans réponse, et laisse place à une interprétation multiple de la part du spectateur.

La cité contre-utopique et les contrecoups de la guerre du Vietnam

Selon les auteurs Leonard Quart et Albert Auster, Scorsese n'aurait pas voulu créer un film à caractère social et politique, les intérêts du cinéaste étant plutôt d'ordre psychologique. Le film ne serait donc pas une critique de la condition de l'Amérique durant les années 1970 ni le portrait d'une réformation social de la misère et de la désintégration urbaine par son héros :

[The director] is not interested in providing a documentary or social realist view of the city. The emphasis here is on one alienated man's personal hell – most of the film shot from Bickle's point of view - which is shaped by the dark ambience of film noir and Scorsese's own personal demons and fantasies and fragmented view of the world (Quart et Auster, 1991, p. 126).

Toutefois, il peut également être pertinent d'envisager *Taxi Driver* comme un produit de son temps, par le fait que l'œuvre se déroule sur fond d'assassinats politiques (la tentative de meurtre du candidat Palantine par Travis rappelle les assassinats des Kennedy, de Martin Luther King et de Malcom X), de Guerre du Vietnam (Robert De Niro incarne un vétéran atteint d'un trouble de stress post-traumatique non diagnostiqué prêt à exploser à tout moment) et de violence récurrente (le bain de sang et les tueries qu'on retrouve lors du dénouement du film évoquent les images violentes des reportages sur la Guerre du Vietnam que le peuple américain observe alors quotidiennement sur son téléviseur).

En outre, selon Michael Ryan et Douglas Kellner, Scorsese présente la ville de New York dans *Taxi Driver* comme une cité contre-utopique où la permissivité et l'hypocrisie libérales ont permis au crime et au vice de prospérer. L'utopie libérale aurait ainsi viré au cauchemar pour le héros. Selon les auteurs, il n'y aurait plus de place pour l'idéologie conservatrice du protagoniste, Travis est alors coincé entre un

monde cosmopolite, libéral et social, qui ne prend pas en compte son individualité, et un monde de drogue, de sexe et de gangs, qu'il haït : « Travis's choice of targets [a liberal politician and a pimp] is not altogether fortuitous, for it is the liberals, according to conservatives, who are responsible for the "moral" corruption Travis turns to instead of the politicians » (Ryan et Kellner, 1988, p. 87-89). De plus, dans cette cité contre-utopique, Iris, l'enfant prostituée incarnée par Jodie Foster, ne veut pas nécessairement être sauvée par Travis, même si ce dernier refuse de l'accepter, car elle est en harmonie avec cette façon de vivre et ne se sent pas opprimée par Sport, son proxénète : [the fact that Travis cannot accept this] corresponds to America's refusal to see that a different style of living, or system of government, is not necessarily evil, and that the people who live under this system do not necessarily feel oppressed » (C. Rice, 2002, p. 120).

Enfin, malgré le fait que Scorsese reste silencieux sur le passé militaire de Travis durant le long-métrage (mis à part la mention d'une libération honorable obtenue par Travis après avoir servi au sein de la marine étasunienne et le port de sa veste d'armée à quelques reprises), *Taxi Driver* peut être envisagé comme une allégorie de l'expérience américaine au Vietnam, tel que l'indique Robert Ray, par son isolationnisme détaché qui se transforme par la suite en intervention violente et inefficace (Ray, 1985, p. 360 cité dans D. High, 2015, p. 374). L'auteur Michael D. High indique d'ailleurs que *Taxi Driver* ne serait pas seulement une allégorie de cette guerre, mais que l'œuvre serait en fait l'une des premières tentatives, au sein du cinéma hollywoodien, de démontrer les contrecoups de la Guerre du Vietnam : le protagoniste souffrant d'un trouble de stress post-traumatique est à la fois victime et auteur de violence, et dévoile une dialectique résultant de l'impuissance et de la puissance ainsi que des sentiments d'échec et de réussite qui découlent d'une telle expérience (*Ibid.*, p. 374). Ainsi, tel que le signale l'auteur Ernest Giglio dans le chapitre « Picturing Vietnam on Film : Lessons Learned and Forgotten » de son ouvrage *Here's Looking at You : Hollywood, Film and Politics*, Hollywood présente

ici pour l'une des premières fois à l'écran le retour du vétéran au pays en tant que « "walking time bomb" – sick, angry and even psychotic » (D. Giglio, 2005, p. 210).

3.3 Conclusion partielle

Au sein de ce troisième chapitre, nous nous sommes concentrés sur la résolution du conflit par la figure du marginal en nous référant à la dernière étape du contexte séquentiel de Schatz pour les trois films étudiés. Nous avons d'abord décrit le dénouement des œuvres en observant les valeurs et les croyances véhiculées pour chacune d'elles : altruisme et humanisme des Cheyennes qui peinent à subsister vis-à-vis de l'individualisme et de l'égoïsme des Blancs; idylle impossible de Holly et perversité de Kit, qui lui permet d'atteindre une gloire éphémère; immoralité et bassesse de Travis, prêt à tout pour sortir de l'anonymat. Nous nous sommes ensuite intéressés au dénouement du récit, en montrant que ces longs-métrages du Nouvel Hollywood se distinguent de ceux du cinéma américain classique, car ils exposent les contradictions de l'utopie américaine (ou du rêve américain) au lieu de les résoudre, par l'ambiguïté et l'irrésolution de leur conflit, comme en témoignent la fin maussade et comique de *Little Big Man* (le chef Old Lodge Skins, représentant des Cheyennes, ne décède pas tel que prévu et le personnage centenaire de Jack Crabb/Little Big Man se replie dans la solitude en devenant un homme aigri et désillusionné après avoir fait l'expérience des deux côtés de la médaille durant la Conquête de l'Ouest), la finale funeste et ironique de *Badlands* (Kit est reçu en héros par la police malgré le fait qu'il sera plus tard condamné à la peine de mort; Holly évite la prison pour ensuite se marier avec le fils de son avocat) et la *happy-ending* ironique de *Taxi Driver* (Travis est devenu un héros en sauvant une fillette prostituée au moyen d'un carnage sanglant). Finalement, nous avons pu montrer que la mise en scène des limites de l'utopie au sein de ces trois œuvres permet aux cinéastes de faire ressortir une certaine vision de la société américaine et du contexte cinématographique des années

1960-1970 : analogies à la contre-culture et critique cinglante de la guerre du Vietnam pour Arthur Penn, omniprésence de la violence et du désillusionnement pour Terrence Malick et enfin, conséquences de la Guerre du Vietnam doublées d'un subtil pied de nez à l'utopie libérale pour Martin Scorsese.

CHAPITRE IV

NOUVEL HOLLYWOOD : NOUVELLE PERSPECTIVE

4.1 Synthèse de la recherche

Nous avons tenté, au sein de cette recherche, de montrer comment la figure du marginal dans le cinéma du Nouvel Hollywood est symptomatique des tensions sociales et cinématographiques des années 1960-1970 en analysant trois œuvres marquantes de l'époque, qui portent chacune la vision de leur auteur respectif et qui proposent un visage distinct de la marginalité. L'analyse de *Little Big Man* (1970) d'Arthur Penn, de *Badlands* (1973) de Terrence Malick et de *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese s'est déclinée en trois temps, en nous inspirant de la méthodologie de Thomas Schatz sur le cinéma de genre hollywoodien dans son ouvrage *Old Hollywood/New Hollywood, Ritual, Art and Industry*.

Dans le cadre de ce mémoire, il a tout d'abord été important de tenter de cerner l'espace et le contexte dans lequel apparaît le personnage marginal dans le cinéma du Nouvel Hollywood, figure qui, tel que mentionné dans l'introduction, fut longtemps reléguée à l'arrière-plan ou dépeinte de manière péjorative dans le cinéma américain classique. Toutefois, au cours des années 1960-1970, un revirement de situation peut être observé, le personnage hors-norme occupant désormais une place de choix dans le courant cinématographique de la *Hollywood Renaissance*. Tous les films de l'époque ne mettaient évidemment pas en scène ce nouveau type de héros, mais une certaine tendance semblait malgré tout s'imposer. Dans un contexte marqué par les divers mouvements contestataires et les révolutions au sein des diverses sphères sociales, l'homme blanc protecteur et invulnérable, figure de proue du cinéma

hollywoodien classique, n'était plus en mesure de répondre aux attentes d'une nouvelle génération issue de la mouvance contre-culturelle :

La mythologie du Superman invincible – et même celle du Superman vacillant – semble être bien enterrée. Il n'y a plus de Superman. Il a été défenestré. Son substitut des Temps modernes, c'est l'homme moyen, grisâtre, irrésolu, velléitaire, erratique, englué dans la routine quotidienne et tâchant de s'en sortir sans trop nourrir d'illusions quant à la philosophie factice de la réussite. [...] D'année en année, c'est le genre de demi-paumé qui occupe l'écran hollywoodien. S'il gravit les marches de l'échelle sociale, c'est pour sombrer dans la déprime... (Louis et Pigeon, 1975, p. 44-45).

Afin de saisir la nouvelle visibilité du personnage marginal dans le Nouvel Hollywood, il nous a été essentiel de remonter sommairement à ses origines, en précisant que cette figure existait déjà bien avant l'époque à laquelle notre recherche s'intéresse. En effet, tel que nous l'avions précisé dans l'introduction, le protagoniste hors-norme figurait déjà dans le cinéma américain des années 1930-1960, notamment dans certains films d'auteur de l'époque (on peut penser, entre autres, à quelques titres de la filmographie de Nicolas Ray, d'Alfred Hitchcock ou de Billy Wilder) ainsi que dans le cinéma de genre (le film noir ou celui de gangster). Il est d'ailleurs pertinent d'ajouter que la figure du marginal a toujours été présente dans l'histoire du cinéma américain, même si cette dernière n'était que rarement montrée sous un jour positif. On se rappellera, par exemple, le caractère infâme et raciste de la représentation stéréotypée des personnages noirs, relégués aux marges de la société à l'écran dans *The Birth of a Nation* (1915) de D.W. Griffith (où ces derniers sont d'ailleurs interprétés par des Blancs), ou bien de *Gone with the Wind* (1939) de Victor Fleming et George Cukor, où l'interprète Hattie McDaniel devient le porte-étendard du cliché de la nourrice noire au cinéma. Étonnamment, c'est peut-être du côté du cinéma des premiers temps que l'on retrouve l'une des premières représentations positives du personnage marginal en Amérique. En effet, le court métrage *The Great Train Robbery* (1902) d'Edwin S. Porter, avant tout intéressant pour ses prouesses techniques, propose le récit des aventures d'un groupe de bandits qui souhaite

s'emparer d'un butin à bord d'un train. Les malfrats réussiront leur quête, mais seront aussitôt tués par des hommes de loi. Selon la tradition, l'ordre social prend donc le dessus sur l'anarchie. Toutefois, l'ajout d'une scène finale, lors des dernières secondes du film, vient remettre en question la morale de l'œuvre, puisque l'on observe l'un des bandits en gros plan qui tire à l'écran en direction du spectateur. Ce plan à la fois innovateur et avant-gardiste aura peut-être été annonciateur du futur statut victorieux des marginaux qui allait voir le jour dans le cinéma du Nouvel Hollywood.

Sans prétendre dresser une liste exhaustive des diverses représentations du personnage marginal au sein de l'histoire du cinéma américain, nous avons tenté par la suite de circonscrire l'espace dans lequel ce dernier prend vie en nous intéressant spécifiquement à son environnement dans le cinéma de genre. Premièrement, en nous référant à la thèse de Thomas Schatz sur le genre, nous nous sommes d'abord intéressés au milieu générique classique dans lequel le héros évolue, ce qu'il nomme le « contexte spatial », c'est-à-dire une sorte de toile de fond qui permet au spectateur de reconnaître certains repères culturels et conventionnels qui l'aideront à situer le déroulement de l'action. Sur ce point, il est intéressant de souligner que le cinéma de genre hollywoodien dans sa forme classique était alors généralement une entité fermée ou hermétique, reposant sur certains paramètres narratifs et conventions traditionnels :

Bound by a strict set of conventions, tacitly agreed upon by filmmaker and audience, the genre film provides the experience of an ordered world and in an essentially classical structure predicated upon the principles of the classical world view in general and indebted to the *Poetics* of Aristotle in particular; in the genre film the plot is fixed, the characters defined, the ending satisfyingly predictable (Sobchack, 1986, p. 102).

Deuxièmement, nous avons étudié la manière dont l'espace dans le cinéma de genre peut être traversé par une vision idéologique où certaines valeurs et croyances sont

prises en conflit entre les diverses communautés qui partagent l'écran. En définissant l'idéologie sous deux volets, l'idéologie étasunienne et hollywoodienne (Bidaud, 2012) à l'aide des cinq méthodes de l'auteur Régis Dubois reprises de l'ouvrage de Guy Hennebelle (Dubois, 2008), il a été possible de constater que le cinéma de genre classique accorde un fort respect à l'ordre établi en reproduisant et en soulignant le *statu quo*. En effet, selon l'auteure Judith Hess Wright, l'une des raisons pour lesquelles les films de genre furent populaires auprès du public et connurent un grand succès financier est due au fait que ces œuvres permettaient de faire oublier temporairement les craintes suscitées par la reconnaissance des conflits sociaux et politiques, en décourageant toute action qui pourrait dériver de la pression générée par ces mêmes conflits :

Genre films produce satisfaction rather than action, pity and fear rather than revolt. They serve the interests of the ruling class by assisting in the maintenance of the status quo, and they throw a sop to oppressed groups who, because they are unorganized and therefore afraid to act, eagerly accept the genre film's absurd solutions to economic and social conflicts. When we return to the complexities of the society in which we live, the same conflicts assert themselves, so we return to genre films for easy comfort and solace – hence their popularity (Hess Wright, 1986, p. 41).

Troisièmement, nous avons pu constater que le film de genre possède une certaine tendance à se transformer et à évoluer au fil du temps. En effet, tel que l'indique Thomas Schatz dans son ouvrage *Hollywood Genres : Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, les réalisateurs de film de genre auraient un engagement singulier envers le public, puisqu'ils se trouveraient continuellement dans l'obligation de varier et de réinventer la formule générique tout en favorisant certains attributs et conventions à l'origine de la popularité du genre lui-même (Schatz, 1981, p. 36). En s'inspirant de l'ouvrage *The Life of Forms in Art* d'Henry Focillon, Schatz montre qu'un genre, dès sa conception, passe par quatre phases évolutives : le stade expérimental (*experimental stage*), le stade classique (*classic stage*), l'âge de raffinement (*age of refinement*) et le stade baroque (*baroque or mannerist/ self-*

reflexive stage). Selon l'auteur, le premier stade est celui de la formation du genre, où les conventions sont en cours d'établissement. Une fois qu'elles sont à la fois comprises par le cinéaste et le spectateur, le genre atteint son équilibre lors du stade classique. La troisième phase, l'âge de raffinement, a lieu lorsqu'une saturation des conventions du genre se fait ressentir de la part du public, celles-ci lui étant devenues trop familières, tant par la structure formelle que par les thématiques. C'est à cette étape que les conventions classiques commencent graduellement à se raffiner pour finalement être parodiées et renversées lors du stade baroque. Au cours de cette dernière phase, le genre peut présenter une certaine ambiguïté, une complexité thématique ou une touche d'ironie en devenant maniéré et autoréflexif (*Ibid.*, p. 37-41). C'est donc au niveau de ce stade que de nombreux films de genre du Nouvel Hollywood prennent vie, en rejetant les conventions classiques et le *statu quo*. Notre corpus nous a ainsi permis de montrer un espace en transition du cinéma de genre, certains réalisateurs de la *Hollywood Renaissance* l'ayant modernisé en s'attaquant à ses diverses conventions dont, entre autres, au niveau de l'espace et de l'idéologie. Le genre a alors été renégocié, comme dans *Little Big Man*, par exemple, où Penn propose une démythologisation et un traitement révisionniste du western en inversant les rôles entre les pionniers et les premières nations. Même constat pour *Badlands*, qui amalgame le film d'amants criminels et le *road movie* en ajoutant un ton de conte de fées où naïveté et fatalité se croisent. Enfin, difficilement catégorisable au sein d'un genre précis, *Taxi Driver* partage néanmoins certaines caractéristiques propres au film noir par les choix stylistiques de sa mise en scène et par la mise à l'avant-plan d'un milieu urbain, représenté par l'effrayante ville de New York, terre qui n'est désormais plus symbole de liberté et d'épanouissement personnel chez l'individu.

Étant admis qu'Hollywood s'est radicalement transformée et modernisée à la suite des différents stades évolutifs du genre et des divers bouleversements à caractère sociopolitique, économique, historique et cinématographique de l'époque, il s'avérerait également pertinent de souligner la contribution et la participation d'une nouvelle

génération de cinéastes, à qui l'on doit les principales mutations du film de genre durant les années 1960-1970 ainsi que l'utilisation accrue de la figure du marginal. En effet, c'est au cours de cette période que les auteurs du cinéma commencent à prendre d'assaut Hollywood :

La révolution du Nouvel Hollywood s'appuie sur l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes qui ont grandi avec la télévision, possède une culture cinéphilique importante qu'ils ont, pour beaucoup d'entre eux, acquise dans les départements des *films studies* des universités américaines. Ils s'appellent Francis Ford Coppola, Brian De Palma, George Lucas, Martin Scorsese, Paul Schrader et John Carpenter. Pour eux, l'influence du cinéma européen des années soixante est déterminante. Ils puisent dans les films de Fellini, de Godard, de Buñuel, de Kurosawa, de Bergman et d'Antonioni [...] et, en connaisseurs de la politique des auteurs, vénèrent Welles, Hawks, Ford, Huston et Hitchcock (Thoret, 2006, p. 31).

Bénéficiant d'une plus grande liberté créatrice accordée par les studios, ces cinéastes, qu'on nomme les *movie brats*, se mirent à produire des films plus engagés politiquement. Certains d'entre eux allèrent même jusqu'à créer des compagnies indépendantes afin de changer la structure des studios. Ils s'adressaient par ailleurs à un public (les *baby-boomers*) qui était devenu davantage exigeant en termes de contenu. Selon David Cook, une nouvelle démographie de spectateurs est en effet apparue à cette époque, qui était en moyenne plus jeune, plus instruite et plus connaisseuse du langage audiovisuel que leurs aînés, puisqu'ils avaient grandis avec la présence du médium télévisuel et l'apparition de nombreux programmes d'étude cinématographique dans diverses universités américaines :

For these reasons, the baby-boomers – often styled as the "film generation" – were drawn toward the kind of films [...] that were visually arresting, thematically challenging, and stylistically individualized by their makers. Because this audience was large and was projected to grow for at least another five years, the studios briefly – and somewhat desperately – turned the reins of production over to auteur directors who might strike a responsive chord in the "youth market" (A. Cook, 2000, p. 69).

De plus, Thoret énumère également d'autres cinéastes indépendants et non conformistes issus des générations antérieures comme les *mavericks* ou en provenance d'autres milieux artistiques tels que le théâtre, le documentaire, la télévision, la photographie ou d'ailleurs qui ont su tout autant charmer le nouveau public cinéphile dont, par exemple, Arthur Penn, Monte Hellman, William Friedkin, Robert Altman, Jerry Schatzberg, John Cassavettes, Hal Ashby, Terrence Malick, Mike Nichols, Dennis Hopper, Michael Cimino, Stanley Kubrick, Alan Pakula, John Schlesinger, Sam Peckinpah, etc (Thoret, 2006, p. 31).

Ainsi, eux-mêmes dissidents du classicisme hollywoodien et œuvrant souvent en marge du système, les *movie brats*, les *mavericks* et tous les autres réalisateurs indépendants de l'époque profitèrent de la liberté accordée par les Majors durant les décennies 1960-1970 pour pousser les limites de leur art tout en légitimant et en mettant de l'avant une figure à leur image : la figure du marginal.

En outre, un deuxième volet important de notre recherche a été celui de la description détaillée du personnage marginal et de la manière originale dont il anime le conflit, par la balade et l'errance. Nous avons tout d'abord étudié le lien entre l'espace et le héros dans le cinéma de genre classique en nous basant sur la notion de « contexte séquentiel » de Schatz, qui traite du parcours du héros et du développement de son action dramatique. Au contraire du héros générique classique, le protagoniste hors-norme ne dynamise désormais plus le conflit par l'action ou par un schème sensori-moteur, phénomène illustré par la « crise de l'image-action » dans le Nouvel Hollywood tel qu'exposée par Gilles Deleuze. Le héros moderne est alors plutôt condamné à un « pathos de l'échec » (tel que l'énonce le titre d'un article de Thomas Elsaesser), c'est-à-dire que, par son manque de motivation et son impuissance, ce dernier fait part d'un scepticisme radical envers les vertus américaines associées au genre classique hollywoodien telles que l'ambition, la vision, la volonté ou le dynamisme (Elsaesser, 2004, p.282-283). Selon l'auteure Mathilde Debrieux, le héros

classique ne serait plus en mesure de répondre aux critères modernistes des cinéastes de la *Hollywood Renaissance* et devait par le fait même se complexifier en dépassant la simple opposition binaire entre le héros moralement bon et le scélérat immoral :

The line between the 'good guy' and 'bad guy' became more and more blurred [...] The New Hollywood hero usually lacks the traditional qualities associated with [classical] film protagonists. He is no longer selfish, brave and noble in his righteous quest, but instead shows signs of weakness, greed, moral ambiguity or confusion (Debrieux, 2014, p. 58).

Tel que nous l'avions précisé précédemment, le protagoniste du Nouvel Hollywood apparaît plutôt sous les traits d'un antihéros ou d'« un homme de la rue », qui ne possède plus les mêmes valeurs et croyances que le héros générique classique. De plus, selon Jean-Baptiste Thoret, le « personnage-type » du Nouvel Hollywood s'avérerait victime d'un éclatement identitaire et d'une dispersion intime incurable que :

[...] plus rien – ni l'autre, ni le récit, ni le monde – ne parvient à réconcilier. On assiste alors à une réaction en chaîne qui porte un coup fatal à la conception organique classique : l'effondrement de la société entraîne celui des individus qui entraîne celui de la forme filmique elle-même, etc (Thoret, 2006, p. 232).

C'est pourquoi le personnage marginal ne semble plus avoir de repères physiques et mentaux, puisque son itinéraire s'éparpille en laissant une grande place au hasard (ou aux coïncidences). Thoret précise qu'il y aurait deux types de mouvements narratifs ou deux manières de concevoir le monde (ou encore deux façons d'être en rapport avec celui-ci) dans le cinéma hollywoodien : dans le cinéma de genre classique américain, le récit se verrait converger en direction d'un point central tandis que dans le cinéma de la *Hollywood Renaissance*, le récit divergerait à partir d'un centre qui est absent.

La convergence suppose une simplification du monde et de ses enjeux : tout doit pouvoir s'expliquer, se tenir, faire sens, et ce dernier doit pouvoir se résoudre autour d'un point qui le résume. La ligne du récit épouse la trajectoire orientée et continue d'un personnage à laquelle se subordonnent les autres éléments du film. La dynamique divergente emprunte une pente de plus grande complexité, et par conséquent de plus grande vérité. Elle ne produit pas le simulacre d'un monde clos et de conflits résolus, mais cherche au contraire à le déplier (*Ibid.*, p. 235).

En somme, les films de notre corpus présentent des antihéros/marginaux à la recherche de leur identité perdue et qui, à leur manière, animent le conflit de façon subversive, comparativement à leurs homologues du cinéma classique hollywoodien. Par exemple, le personnage de Jack Crabb/Little Big Man dynamise l'espace par une errance spatiale et mentale au cours de *Little Big Man*. D'abord en pleine quête identitaire, le protagoniste déambule d'une communauté à l'autre dans l'Ouest américain afin de trouver ses racines. Incapable d'intégrer complètement l'un des deux groupes, Jack se morfond et se perd dans les méandres de son esprit en sombrant dans l'alcoolisme, jusqu'à être animé de pensées suicidaires. Du côté de *Taxi Driver*, le constat est semblable, car Travis passe la plupart de son quotidien à errer jour et nuit dans la Ville de New York tandis que son esprit est ailleurs, occupé à cultiver une haine pour l'Autre. *Badlands*, pour sa part, met en scène des personnages qui animent le conflit sous forme d'une balade intérieure et extérieure. Cette balade se cristallise sous la forme d'une fuite, qui se résumera pour Kit à la recherche de l'inclusion sociale tandis que le dilemme sera plutôt intérieur pour Holly, qui cherchera à rationaliser les gestes erratiques de son amant par l'utilisation de la *voix-off*.

L'étude de notre corpus nous a également permis de dénoter une importance accordée au hasard, qui ponctue la narration en devenant presque le seul fil conducteur du récit, à l'image, par exemple, de la destinée inattendue de Jack et de ses rencontres aléatoires avec des personnages marquants de l'histoire américaine. De même, le

hasard est à l'origine des multiples événements à caractère aléatoire qui amènent Kit et Holly dans une direction imprédictible tandis que le personnage de Travis, imprévisible de par sa nature, croise lui aussi de manière fortuite la communauté conflictuelle ainsi que les différents personnages féminins du film.

Enfin, le dernier volet important de notre recherche a porté sur la nouvelle façon dont le conflit est réglé dans les longs-métrages du Nouvel Hollywood, par l'entremise de la figure du marginal, et à la manière dont cela peut nous renseigner sur la société américaine des années 1960-1970. Nous sommes tout d'abord partis du film de genre classique en nous référant à la seconde phase du « contexte séquentiel » de Schatz, qui se concentre sur la description et la fonction de la résolution générique. Cette étape montre qu'une fois le conflit animé et intensifié par le héros, les oppositions ou les contradictions idéologiques finissent par se résoudre de manière parfois illogique ou irrationnelle et tendent à communiquer certaines valeurs et croyances réaffirmant le *statu quo* américain en ayant généralement recours à la *happy ending*. Selon Judith Hess Wright, trois caractéristiques essentielles permettent aux films de genre classique de proposer des résolutions qui semblent possibles et même logiques auprès du spectateur. En premier lieu, ces films ne font jamais directement référence aux problèmes sociaux et politiques actuels de la société américaine. En second lieu, ces mêmes films ne se déroulent presque jamais dans le présent. Par exemple, l'auteure indique que les westerns et les films d'horreur ont lieu souvent dans le passé tandis que les films de science-fiction se situent dans le futur. De leur côté, les films de gangsters prendraient place dans une société qui semble si distante de celle du public que le temps et l'endroit où le récit se situent deviennent sans importance. Enfin, en troisième lieu, les films de genre auraient tendance à être nostalgiques et à dévoiler une structure sociale simplifiée ayant peut-être pu exister dans le passé, mais qui s'avérerait totalement inconcevable dans le présent (Hess Wright, 1986, p. 41-42).

À l'inverse du film de genre classique, le corpus étudié, issu de la *Hollywood Renaissance*, s'est révélé d'une plus grande complexité, exposant les contradictions de l'utopie américaine au lieu de proposer des solutions et refusant de clore le récit :

Dans le cinéma post-hollywoodien, il est enfin possible *de ne pas conclure*. La vérité du monde, et donc sa beauté, est inversement proportionnelle à l'illusion de sa maîtrise. Les films américains des années [soixante et] soixante-dix nous ont appris cette poésie du monde (*Ibid.*, p.235).

En effet, le cinéma du Nouvel Hollywood, tel que nous avons pu l'observer avec les œuvres choisies pour cette recherche, prend le parti d'exposer l'utopie et ses limites en proposant une autre vision du monde, par un dénouement ambigu reposant sur l'irrésolution du conflit. Les valeurs et les croyances qui s'en dégagent sont alors diamétralement opposées à celles du cinéma hollywoodien classique, se rapprochant plutôt de l'esprit de la contre-culture où désillusionnement et désenchantement dominant. Ainsi, les trois œuvres étudiées livrent chacune à leur manière une critique austère de l'américanisme ou de l'utopie du rêve américain, en exposant les contradictions et les tensions conflictuelles au lieu de les résoudre : finale morose et absurde pour *Little Big Man*, où le chef Cheyenne Old Lodge Skins refuse de s'éteindre et le personnage désenchanté de Jack Crabb/Little Big Man finit ses vieux jours dans l'oubli, incapable de s'intégrer complètement à une communauté; fin ironique et lugubre pour *Badlands*, où Kit est accueilli telle une vedette par les policiers pour ensuite être condamné à la chaise électrique tandis que Holly redevient une citoyenne « normale » après avoir épousé le fils de l'avocat qui l'a défendue; fin heureuse mais tout aussi ironique pour *Taxi Driver*, où Travis Bickle est célébré en héros par la presse locale pour avoir massacré un proxénète et son associé, libérant par ce fait une enfant des griffes de la prostitution.

Le théoricien Barry Langford signale cependant le caractère paradoxal de la démarche, puisque le cinéma de genre du Nouvel Hollywood propose la construction

d'un nouvel imaginaire social propre à l'Amérique moderne en s'attaquant aux fondements de l'industrie sans même se départir complètement de ses assises classiques :

The New Hollywood repeatedly expresses both its awareness of the affirmative ideologies promoted by Old Hollywood and its determination to distance from them. Yet this is a paradoxical project – to attack Hollywood using Hollywood's own devices – and it has appropriately paradoxical outcome. [...] The New Hollywood critique of classical Hollywood is always constrained to be articulated in the very terms of the classical model itself. (Langford, 2010, p.178)

Langford mentionne également que ce paradoxe met en lumière une certaine inhabilité des cinéastes de l'époque à contester intégralement les valeurs conservatrices et traditionnelles du cinéma américain classique. Cela aura pour conséquence d'encourager l'apparition ainsi que la popularité du néoclassicisme hollywoodien dans les années 1980, c'est-à-dire le *blockbuster* et la « Hollywood counter-revolution » (*Ibid.*, p.178).

4.2 Élargissement du corpus

Dans un souci de concision et de pertinence, nous avons fait le choix, dans le cadre de ce mémoire, d'aborder trois œuvres essentielles de différents cinéastes américains des années 1960-1970. Il aurait également été pertinent de souligner le travail d'autres *movie brats* ou réalisateurs indépendants qui ont eux aussi mis à l'avant-plan la figure du marginal dans leur filmographie. Nous nous proposons ici de revenir brièvement sur l'œuvre de trois autres metteurs en scène du Nouvel Hollywood qui ont également contribué à exposer le personnage marginal tout en veillant à son intégration dans le cinéma américain de l'époque.

Le premier de ces trois réalisateurs, Dennis Hopper, fut avant tout un acteur, mais aussi un poète, peintre et photographe. Né en 1936 à Dodge City au Kansas, il est décédé en 2010 à Los Angeles, aux États-Unis. Hopper a été découvert pour la première fois en jouant aux côtés de l'acteur James Dean. Il a participé en tant qu'acteur à plus de cent cinquante films et a été vu dans plusieurs longs-métrages dont, par exemple, *Rebel Without a Cause* (1955) de Nicolas Ray, *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola ou *Blue Velvet* (1986) de David Lynch. Marginal et rebelle, il a également été banni quelques années d'Hollywood à la suite d'une dispute avec le réalisateur Henry Hathaway lors du tournage du film *From Hell to Texas* (1958). Bien qu'ayant réalisé plusieurs œuvres tout au long de sa carrière, son premier film, *Easy Rider* (1969), restera son long-métrage le plus marquant, par sa critique virulente de l'Amérique et son apologie de la mouvance contre-culturelle. Cette œuvre de type *road movie* nous propose de suivre les aventures de deux jeunes américains marginaux, Wyatt (Peter Fonda) et Billy (Dennis Hopper), qui vendent une importante quantité de drogue afin de partir de Los Angeles pour la Louisiane dans le but d'aller célébrer la fête du Mardi Gras. En pleine quête existentielle, les deux protagonistes partent en moto à la recherche d'une Amérique plus tolérante, plus ouverte et davantage pluraliste, mais ils ne la trouvent guère. L'analyse d'*Easy Rider* aurait très certainement offert des résultats semblables à ceux des analyses filmiques de notre recherche, car le film propose dès le départ des communautés conflictuelles, l'une représentant l'anarchie (motards hippies consommant de la drogue et se prêtant aux valeurs et croyances de la contre-culture) et l'autre symbolisant l'ordre social (police et *rednecks* incarnant l'ordre établi ainsi qu'un certain conservatisme idéologique). Par la suite, les deux protagonistes animent et dynamisent le conflit en se baladant d'ouest en est sur les routes des États-Unis à la recherche d'une place au sein de la société américaine. Leur chemin semble partir dans toutes les directions et est ponctué de rencontres inattendues, dont celle d'un fermier et de sa famille qui incarnent la tradition, celle de jeunes hippies qui vivent dans une commune où est proposé un mode de vie alternatif, celle d'un avocat spécialisé en droit civil (Jack

Nicholson) aux prises avec l'alcool, dont les deux héros font la connaissance lors d'un séjour en prison après avoir paradé durant la fête du Mardi Gras sans permis, celle de prostituées et enfin, celle de la communauté des *rednecks*, qui feront comprendre aux protagonistes qu'ils ne seront jamais les bienvenus dans la société étasunienne. « We blew it » annoncera Wyatt à la fin du film, celui-ci se terminant sur une *unhappy ending* qui aboutira à la mort des protagonistes, tués par les projectiles de la communauté rivale. Bref, *Easy Rider* propose une mise en scène des limites du rêve américain, en affirmant qu'une autre Amérique ne peut être possible et que l'utopie contre-culturelle amenée par la figure du marginal est vouée à l'échec.

Le second cinéaste du Nouvel Hollywood dont il aurait été pertinent d'étudier les longs-métrages est Jerry Schatzberg. Né en 1927 à New York, dans le quartier du Bronx, Schatzberg débute sa carrière en tant que photographe professionnel pour divers magazines de mode prestigieux (*Vogue*, *Glamour*, *Life*). Ce dernier se lance ensuite dans la publicité et produit quelques films publicitaires pour le médium télévisuel. C'est au cours des années 1970 qu'il s'aventure du côté du septième art et réalise la plupart des œuvres importantes de sa filmographie, telles *Puzzle of a Downfall Child* (1970), *The Panic in Needle Park* (1971) et *Scarecrow* (1973), pour lequel il obtient le prix de la Palme d'or ex-aequo avec le film *The Hireling* (1973) d'Alan Bridges. Il aura réalisé plus d'une douzaine de films au total, mais on retiendra davantage ses premiers longs-métrages, qui ont marqué la *Hollywood Renaissance* par leur succès critique et par leurs diverses représentations de la figure du marginal. En effet, dès ses premiers films, Schatzberg s'intéresse aux personnages troublés et/ou drogués, qu'il s'agisse d'une ancienne mannequin (Faye Dunaway) qui subit une dépression nerveuse et tombe dans l'enfer de la drogue dans *Puzzle of a Downfall Child* ou bien d'un groupe d'héroïnomanes qui fréquentent le « Needle Park », un quartier de New York occupé par les trafiquants et les usagers de drogue dans *Panic in Needle Park*. Le cinéaste braquera ensuite son regard sur l'univers des vagabonds et des itinérants dans *Scarecrow*. Ce *road movie* s'avère fort intéressant,

car il met en scène deux protagonistes hors-normes qui se lient d'amitié et sont en conflit avec la société ordonnée. L'un se nomme Max (Gene Hackman), ex-prisonnier au tempérament bouillonnant qui cherche à démarrer un lave-auto. L'autre, Lionel (Al Pacino), est un ex-marin bohème qui essaie de reprendre contact avec sa femme et son enfant qu'il n'a jamais rencontré. Les deux personnages tenteront à leur manière de réintégrer la société, mais leur itinéraire s'avèrera particulièrement hasardeux, leur trajectoire déviant d'un point à l'autre au cours du récit. Le récit débouche ultérieurement sur une finale bouleversante où Max ne réussit pas à se lancer en affaires et où Lionel échoue dans sa tentative de renouer les liens coupés avec sa famille. Bref, *Scarecrow* affirme encore une fois l'impossibilité pour la figure du marginal de prendre place au sein de la société étasunienne. Le rêve américain n'est plus qu'illusoire dans son cas.

Enfin, le dernier cinéaste sur lequel nous aurions pu nous pencher pour la réalisation de cette recherche est Hal Ashby. Né dans l'Utah aux États-Unis en 1929, il décède en 1988 en Californie. Il commence sa carrière à Hollywood en tant que monteur en travaillant sur quelques films, dont notamment *The Loved One* (1965), *The Cincinnati Kid* (1965) et *In the Heat of the Night* (1967), pour lequel il reçoit un oscar du meilleur montage. Trois ans plus tard, durant les années 1970, il se lance du côté de la réalisation avec un premier long-métrage, *The Landlord* (1970), bien reçu par la critique, mais qui sera toutefois un échec commercial. Hippie et *outsider* d'Hollywood, Ashby connaîtra un certain succès d'année en année, autant du côté de la critique que de celui du public, avec des films mettant en scène des marginaux et des anti-héros de tout acabit. On pense ici à la relation amoureuse étrange entre un jeune homme richissime fantasmant sur la mort (Bud Cort) et une sexagénaire survivante de l'Holocauste (Ruth Gordon) dans *Harold et Maude* (1971), au récit de Buddusky (Jack Nicholson) et Mulhall (Otis Young), deux rebelles dans la marine qui désobéissent temporairement aux ordres de leur supérieur afin de faire vivre un dernier moment agréable à un jeune matelot (Randy Quaid) accusé de vol et

condamné à la prison par un tribunal militaire dans *The Last Detail* (1973) ou encore au triangle amoureux entre un vétéran paraplégique (Jon Voight) tombé sous le charme d'une femme (Jane Fonda) qui traite bénévolement des blessés de guerre dans un hôpital, et dont le mari (Bruce Dern) parti combattre au Vietnam revient au pays atteint d'un syndrome de stress post-traumatique dans *Coming Home* (1978). Il aurait été possible également d'étudier *Shampoo* (1975) et *Bound of Glory* (1976) ainsi que presque la majorité des longs-métrages de la filmographie d'Ashby, qui tous mettent en scène des personnages hors-normes. Dans le courant des années 1980, le cinéaste sombrera dans la drogue puis dans l'oubli avec l'émergence du *blockbuster*, qui rendra son style de cinéma indépendant moins attrayant auprès du public américain. Il aura par la suite de la difficulté à se faire engager à Hollywood et ne parviendra plus à retrouver le succès d'antan. Si l'une des œuvres d'Hal Ashby avait été sélectionnée parmi les autres pour notre recherche, la comédie sombre *Harold et Maude* aurait certainement été notre choix. L'œuvre met en scène un couple marginal formé d'un jeune homme et d'une femme âgée tous deux intrigués par la mort et les funérailles. Avant sa rencontre avec le personnage féminin, Harold n'aime pas la vie. Enfant privilégié issu d'une famille riche, il aime choquer sa mère en mettant en scène sa propre mort ou en faisant semblant de se suicider à maintes reprises. Le protagoniste a ainsi une tendance à l'anarchie et est en conflit avec l'ordre social, qui est représenté par différentes sources d'autorité à travers le film, telles sa mère, le psychologue et l'armée, qui essaient de le normaliser et de le diriger vers le droit chemin. De son côté, Maude fait partie du même type de communauté que Harold. Cette dernière a en effet l'esprit libre et ne respecte pas les lois, se baladant avec des voitures volées. Ces deux protagonistes marginaux, qui se rencontrent lors de funérailles d'inconnus, dynamiseront l'espace de l'œuvre par leur errance, déambulant sans but précis d'un enterrement à l'autre, ou semant la police à bord de véhicules volés. Au fil de leurs rencontres, leur amitié finit par se transformer en un sentiment amoureux chez Harold, qui annonce à sa mère qu'il désire épouser Maude. Cependant, cette dernière se suicide le jour de son propre anniversaire en avalant une

surdose de somnifères. Déchiré, Harold simule encore une fois sa mort en précipitant sa voiture d'une falaise. Toutefois, il décide cette fois-ci de s'accrocher à la vie en jouant du banjo (celui que Maude lui avait donné auparavant) et en dansant au bord de cette même falaise. Finalement, cette *unhappy ending* teintée d'une touche d'espoir pour le personnage d'Harold révèle un film aux valeurs et croyances proches de la contreculture par son pacifisme et son anti-autoritarisme. Ironiquement, il aura fallu que le protagoniste attende la mort de Maude pour retrouver complètement le désir de vivre. C'est peut-être cet événement tragique ainsi que son amitié et amour pour Maude qui lui permettront de trouver un sens à la vie et d'être en mesure de réintégrer ultérieurement la société.

CONCLUSION

La présente recherche a pris le parti de placer la figure du marginal au centre de notre travail, celle-ci ayant été trop longtemps en marge, non seulement dans le cinéma américain précédant le Nouvel Hollywood mais également dans les ouvrages et les travaux de théoriciens du cinéma qui se sont consacrés à ce courant cinématographique. Notre analyse a permis de montrer l'essor qu'a pris cette figure dans la *Hollywood Renaissance* ainsi que la manière dont ce personnage s'avère révélateur des tensions sociales et cinématographiques des années 1960-1970 par l'étude de trois œuvres cruciales de cette période, soit *Little Big Man* de Arthur Penn, *Badlands* de Terrence Malick et *Taxi Driver* de Martin Scorsese.

Notre analyse de la figure du marginal reposait sur un cadre théorique composé de nombreux auteurs ayant traité du genre et de la *Hollywood Renaissance* dans son ensemble tout en nous appuyant également sur le contexte sociopolitique, historique et cinématographique qui a favorisé son éclosion dans les années 1960-1970. À l'aide notamment de la thèse de Thomas Schatz sur le genre, nous avons été en mesure de mettre au point le canevas du mémoire, qui a reposé sur trois axes centraux et stratégiques. Le premier a porté sur l'espace habité par la figure du marginal. Le second s'est intéressé à la dynamisation de l'espace par ce même personnage et à la manière dont il anime le conflit au sein des œuvres par l'errance et la balade. Le troisième et dernier axe se proposait d'étudier l'irrésolution du conflit et/ou l'échec de l'utopie dans la *Hollywood Renaissance*.

Il est toutefois évident que cette « sympathie pour les marginaux » au sein du Nouvel Hollywood, telle que la nomme l'auteur Jean-Baptiste Thoret, ne peut prétendre représenter le cinéma américain de l'époque dans son ensemble. Les personnages

classiques aux valeurs et croyances conservatrices ayant toujours été présents, et ayant même connu un renouveau avec l'émergence de l'« homme reaganien » (Miguel, 2010, chapitre VII), tel que le baptise Sébastien Miguel en hommage à l'arrivée de Ronald Reagan à la présidence durant les années 1980, le protagoniste néoclassique à la fois sexiste, hédoniste ou bien culturiste aux traits du WASP allait en effet également partager l'écran aux côtés du marginal lors des débuts du *blockbuster* à la fin des années 1970.

De plus, notre recherche n'aura pu répondre à la problématique de manière parfaitement exhaustive, car nous avons fait le choix de nous intéresser à notre objet d'étude sous un angle sociopolitique et historique seulement. Il aurait été tout aussi pertinent de l'aborder sous une perspective formaliste, c'est-à-dire d'un point de vue esthétique et formel (la mise en scène, la musique, le montage, etc.). En effet, la structure et le style des films du Nouvel Hollywood témoignent d'une nouvelle tendance moderniste dans sa conception du cinéma américain, en marge avec celle du cinéma classique hollywoodien. Nous aurions pu utiliser également une approche plus psychologique en nous intéressant davantage aux interactions du personnage marginal vis-à-vis de son milieu, empruntant ici notre cadre conceptuel aux thèses béhavioristes. De surcroît, il aurait été tout aussi judicieux d'emprunter un angle sociologique différent pour notre recherche en employant, par exemple, les théories interactionnistes développées par le courant de pensée sociologique étasunien de l'École de Chicago (l'interactionnisme symbolique, les travaux sur la sociologie de la déviance de l'auteur Howard Becker, la notion de stigmatisme du sociologue Erving Goffman, etc.), qui conçoit la société telle la résultante de l'interaction des individus qui la constituent. Ces théories auraient pu nous permettre de cerner davantage comment la marginalité se manifeste à l'écran en nous consacrant aux diverses interactions du héros hors-norme avec les autres personnages ainsi qu'au décodage du langage verbal et non verbal de cette figure dans le Nouvel Hollywood. Par conséquent, notre travail ne peut prétendre couvrir l'ensemble du sujet de l'éclosion

favorable de la figure du marginal et de sa relation avec le contexte sociopolitique, historique et cinématographique du cinéma américain des années 1960-1970.

Une suite pourrait être donnée à notre recherche par l'étude de la manière dont cette figure a continué de captiver certains metteurs en scène d'Hollywood et *showrunners* américains (personnes concevant des séries télévisées) au cours des décennies suivantes. En effet, durant les années 1990, quelques cinéastes ont repris ce flambeau en popularisant davantage différents types d'antihéros et de marginaux, avec, notamment : *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, qui mettent en scène respectivement des bandits et des hommes de main mafieux; *Raising Arizona*, *Fargo* ou *The Big Lebowski* des frères Coen, qui présentent des kidnappeurs et des malfrats; les films de Steven Soderbergh, dont *Out of Sight*, *Ocean's Eleven* et ses suites, qui ont pour héros des cambrioleurs professionnels; ou encore les œuvres de Tim Burton comme *Beetlejuice*, *Edward Scissorhands* et *Ed Wood*, qui mettent en scène des protagonistes excentriques. Il serait ainsi intéressant de poursuivre notre travail et d'observer comment le personnage marginal a ressurgi dans les années 1990 au sein du courant cinématographique d'« Indiewood », terme que nous empruntons au théoricien Geoff King afin de qualifier cette période marquée par un cinéma moins commercial, où un certain nombre de films se sont retrouvés à mi-chemin entre Hollywood et le cinéma indépendant :

The term 'Indiewood' was coined in the mid-1990s to denote a part of the American film spectrum in which distinctions between Hollywood and the independent sector appeared to have become blurred. It suggests a kind of cinema that draws on elements of each, combining some qualities associated with the independent sector, although perhaps understood as softened or watered-down, with other qualities and industrial practices more characteristic of the output of the major studios (King, 2009, p. 3).

L'analyse de cette période permettrait d'établir certains liens ou parallèles avec le Nouvel Hollywood par l'idée qu'elle se présenterait comme:

A return to something like the situation of the late 1960's and early 1970's, the so-called Hollywood 'Renaissance' period, in which a number of less conventional, sometimes more challenging films were produced or distributed within the confines of the major studios (*Ibid.*, p. 4).

Dans un ordre d'idées différent, il serait également pertinent d'étudier un autre phénomène actuel trouvant sa place du côté du médium télévisuel. En effet, depuis les années 2000, la représentation des anti-héros et des marginaux au petit écran serait presque devenue la norme dans la culture populaire selon Mathilde Debrieux, c'est-à-dire qu'il s'avérerait dorénavant très fréquent d'identifier ce type de figure au sein des séries télévisées américaines, à l'instar de nombreuses séries de télévision attirant des millions de spectateurs, telles *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008), *Dexter* (2006-2013), *Breaking Bad* (2008-2013), *Hannibal* (2013-2015), pour n'en nommer que quelques-unes. Ces séries présentent ainsi, chacune à leur tour, des personnages principaux misanthropes, instables ou criminels (Debrieux, 2014, p. 59-60). Ces personnages continuent donc encore aujourd'hui à fasciner et à captiver le public par leur vulnérabilité et leurs imperfections, les spectateurs étant plus susceptibles de s'identifier à ces figures car ils peuvent eux-mêmes partager certains de ces attributs : « The satisfaction of seeing characters display more realistic, and more humane emotions, such as fear, anger, or uncertainty also contributes to the audience being able to identify more easily with them than with the infallible, righteous classical heroes » (*Ibid.*, p. 59). Ce phénomène de normalisation, qui semble toucher la figure du marginal depuis les dernières décennies par sa popularité grandissante auprès des spectateurs, autant du côté du cinéma hollywoodien contemporain que de celui des séries télévisées américaines, pourrait donc faire l'objet d'une recherche future.

Pour conclure, à une époque où le personnage marginal semble atteindre un sommet de popularité dans la culture populaire, nous avons cru essentiel de retourner aux origines de son passage à une représentation plus favorable dans la *Hollywood*

Renaissance lors des années 1960-1970. Sans prétendre avoir fait le tour du sujet, nous espérons que notre mémoire aura su témoigner de l'importance de cette figure dans l'histoire du cinéma du Nouvel Hollywood et que les analyses filmiques de *Little Big Man*, *Badlands* et *Taxi Driver* auront permis de saisir comment celle-ci se présente comme significative des tensions sociales et cinématographiques de l'époque.

ANNEXE A

Grille d'analyse détaillée sous forme de tableau (trois axes inspirés de la méthodologie de Thomas Schatz)

L'espace habité par la figure du marginal (1 ^{er} axe)	La dynamisation de l'espace par le personnage marginal (2 ^e axe)	L'irrésolution du conflit ou l'échec de l'utopie (3 ^e axe)
Le contexte spatial ou l'espace dans le cinéma hollywoodien classique	Le contexte séquentiel (1 ^{re} phase) ou la dynamisation de l'espace par le héros générique dans le cinéma américain classique	Le contexte séquentiel (2 ^e phase) ou la résolution du conflit dans le cinéma américain classique : la <i>happy ending</i> et sa fonction de rituel social
L'espace à la fois comme lieu déterminé et contesté : des communautés en conflit et l'importance de la notion d'idéologie (idéologie étasunienne/ idéologie hollywoodienne)	Le héros en rapport à la norme et la marge : l'animation du conflit et les notions de balade et d'errance	Hollywood et sa vision chimérique d'une Amérique idéale et parfaite : les concepts d'utopie et de contre-utopie (ou de dystopie)
Renégociation de l'espace et de l'idéologie dans le Nouvel Hollywood : la déconstruction des mythes	Transformation ou nouvelle incarnation du héros dans le Nouvel Hollywood (l'antihéros, l'« homme du peuple », etc.)	Les limites de l'utopie américaine, la <i>unhappy ending</i> et l'irrésolution du conflit dans le Nouvel Hollywood
<u>Quelques pistes de réflexion pour aborder les analyses filmiques :</u> Comment l'espace se caractérise-t-il dans les films à l'étude ? De quelle(s) manière(s) le contexte spatial est dévoilé et utilisé à des fins idéologiques/contre-idéologiques ? À quel(s) genre(s) cinématographique(s), les œuvres du corpus s'apparentent-elles ? Quelles sont les communautés en conflit et comment ces dernières s'avèrent-elles dépeintes à l'écran ? Quelles sont les différentes valeurs ou croyances mises en opposition entre les divers groupes conflictuels dans les films étudiés ?	<u>Quelques pistes de réflexion pour aborder les analyses filmiques :</u> Comment le rapport entre le héros générique et l'espace se transforme-t-il dans les longs-métrages du corpus ? Quels sont les caractéristiques ou les attributs du héros moderne ? Quelles sont ces valeurs et/ou croyances ? De quelle(s) manière(s) le personnage hors-norme se distingue-t-il de son homologue du cinéma classique hollywoodien ? De quelle(s) façon(s) le personnage marginal s'y prend-il pour animer ou dynamiser l'espace dans les films à l'étude ?	<u>Quelques pistes de réflexion pour aborder les analyses filmiques :</u> Comment les œuvres cinématographiques étudiées se résolvent-elles ? Quel(s) type(s) de finale y retrouve-t-on ? Quelle est l'issue du conflit entre les diverses communautés ? De quelle(s) façon(s) les films à l'étude viennent-ils remettre en question l'utopie américaine (ou le rêve américain) ? Quel portrait ou vision de l'Amérique y est véhiculé ? Quelles sont les différentes valeurs ou croyances qui se dégagent des trois longs-métrages du corpus ?

ANNEXE B

Quelques photogrammes tirés des films à l'étude

Figure 1 (le décor typique de l'Ouest américain dans *Little Big Man*)

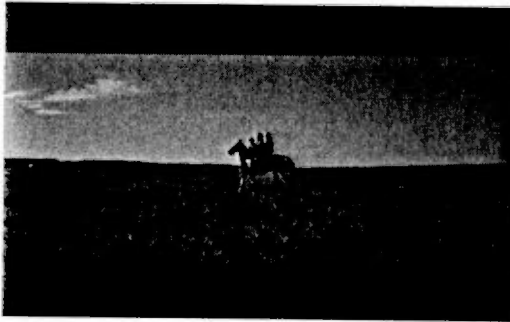


Figure 2 (les rues paisibles de Fort Dupree du Dakota du Sud dans *Badlands*)



Figure 3 (New York et le tumulte des néons dans *Taxi Driver*)



Figure 4 (Jack Crabb/Little Big Man lors d'un duel avec un soldat de la cavalerie)



Figure 5 (Kit et ses airs de James Dean accompagné du personnage d'Holly)



Figure 6 (Travis consommant de l'alcool dans les rues new-yorkaises)



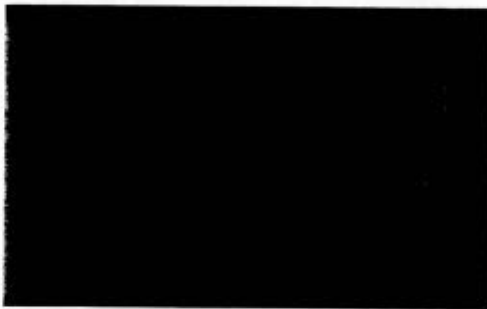
Figure 7 (Jack Crabb/ Little Big Man se repliant sur lui-même après voir chassé l'historien qui l'interviewait lors de la finale de *Little Big Man*)



Figure 8 (Kit et Holly qui se rencontrent une dernière fois avant le procès de ce dernier à la fin de *Badlands*)



Figure 9 (Travis mimant le geste de se tirer une balle à la tête lors de la *happy end* ironique de *Taxi Driver*)



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres cinématographiques à l'étude

Malick, T. (1973). *Badlands*. [BLU-RAY]. The Criterion Collection.

Penn, A. (1970). *Little Big Man*. [BLU-RAY]. Paramount Pictures.

Scorsese, M. (1976). *Taxi Driver*. [BLU-RAY]. Sony Pictures.

Monographies et articles

A. Cook, D. (2000). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York : C. Scribner.

Banham, J., Karachoriti, G., Fotopoulou K. et Le Hébel, S. (2001-2002). « Discussion de la notion de "contre-culture" ». Dans *Communication interculturelle et Internet*. Paris : INALCO.

Becker, H. (1985). *Outsiders : Études de sociologie de la déviance*. Paris : Éditions A.-M. Métailié.

Benoit, C. (1971). « Le retour de Peau-Rouge ». Dans *Jeune Cinéma* (Paris), no.56, juin-juillet, 8-14.

Berliner, T. (2010). *Hollywood Incoherent : Narration in Seventies Cinema*. Austin : University of Texas Press.

Berthet, D. (2007). « Avant-propos ». Dans *Figures de l'errance*. Paris : Harmattan, 9-14.

Bidaud, A.-M. (2012). *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux États-Unis*. Paris : Armand Colin 2^e éd. rev. et corr.

Billard, P. (1971). « Le candide du Nouveau-Monde ». Dans *L'express* (Paris), no. 1030, avril, 46-47.

- Bordat, F. (1987). « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain ». Dans *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, no.15, juillet-septembre, 3-16.
- Braudy, L. (1971). « The Difficulties of "Little Big Man" ». Dans *Film Quarterly*, vol. 25, no. 1, automne, 30-33.
- C. Rice, J. (1976). « Transcendental Pornography and Taxi Driver ». Dans *Journal of Popular Film*, vol. 5, no. 2, 109-123.
- Campbell, N. (2007) « Chapter three: The Highway Kind: Badlands, Youth, Space and the Road ». Dans *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. Second Edition. Wallflower Press.
- Caron, A. (1996). « La dernière tentation de Travis Bickle ». Dans *Séquences* (Montréal), no. 183, mars-avril, 14-26.
- Casper, D. (2011). *Hollywood film 1963-1976: Years of Revolution and Reaction*. Chichester Angleterre: Wiley-Blackwell.
- Chastagner, C. (2011). *Révoltes et utopies : militantisme et contre-culture dans l'Amérique des années soixante*. CNED : Presses universitaires de France.
- Cieutat, M. (2011). « La démocratie des chimères: Le western selon Arthur Penn ». Dans *Positif* (Paris), no. 604, juin, 98-100.
- Corrigan, T. (1989). *A Short Guide to Writing about Film*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman and Company.
- D. Giglio, E. (2004). *Here's Looking at You: Hollywood, Film & Politics*. New York: Peter Lang Publishing.
- D. High, M. (2014). « Taxi Driver and Veteran Trauma ». Dans *A Companion to Martin Scorsese*. Wiley-Blackwell.
- Debrieux, M. (2014). *Hollywood Liberalism: myth or reality? A Study of the Representation of Race, Gender, and Class in Popular Culture and its impact on the American Society*. Literature.
- Delain, M. (1971). « Penn, premier cinéaste cheyenne ». Dans *L'express* (Paris), no. 1030, avril, 46-47.
- Deleuze, G. (1983) « Chapitre XII : La crise de l'image-action ». Dans *Cinéma I : L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit, 278-285.

- Drouin-Hans, A.-M. (2011). « Mythes et utopies ». Dans *Le Télémaque*, no. 40, 43-54.
- Dubois, R. (2008). *Hollywood, cinema et idéologie*. France : Sulliver.
- Durand, C. et Pichon, A. (2003). *La puissance des normes*, Paris : L'Harmattan.
- d'Yvoire, C. (1997). « Taxi Driver de Martin Scorsese (1976) ». Dans *Studio* (Paris), no. 126, septembre, 118-121.
- Elsaesser, T. (2004). « The Pathos of Failure: American Films in the 1970s: Notes on the Unmotivated Hero [Hero] ». Dans *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam University Press, 279-292.
- G. Cawelti, J. 1986. « Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films ». Dans *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 183-201.
- Gaudeaux, A. (2011). *La balade sauvage de Terrence Malick*. Chatou France : Éditions de la Transparence.
- Gnaba, S. (2011). « Badlands : Un auteur est né ». Dans *Séquences* (Montréal), no. 272, mai-juin, 24-27.
- Godin, C. (2010). « Sens de la contre-utopie ». Dans *Cités*, no. 42, 61-68.
- Granjon, M.-C. (1988). Contestation et démocratie dans l'Amérique du 20^e siècle. Dans *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, no.18, avril-juin, 43-54.
- Hess Wright, J. (1986). « Genre Films and the Status Quo ». Dans *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 41-49.
- Jean, M. (2008). « Ce que *Taxi Driver* fait à la sociologie ». Dans *Idées économiques et sociales*, no. 151, 52-58.
- Johnson, W. (1974). « Badlands ». Dans *Film Quarterly*, vol. 27, no. 3, printemps, 43-46.
- Kael, P. (2010). *Chroniques américaines*. Sonatine Éditions.
- Kasdan, M. et Tavernetti, S. (1993). « The Hollywood Indian in Little Big Man: A Revisionist View ». Dans *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 23, no. 1-4, 70-80.

- Kinder, M. (1974). « The Return of the Outlaw Couple ». Dans *Film Quarterly*, vol. 27, no. 4, été, 2-10.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. I.B. Tauris.
- King, G. (2009). *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*. I.B. Tauris.
- King, M. (2009). *The American Cinema of Excess: Extremes of the National Mind on Film*. Jefferson, N.C. : McFarland.
- Langford, B. (2010). *Post-classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology Since 1945*. Edinburgh University Press.
- Latto, A. (2007) « Chapter seven: Innocents Abroad: The Young Woman's Voice in *Badlands* and *Days of Heaven*, with an Afterword on the New World ». Dans *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. Second Edition. Wallflower Press.
- Le héros dans le cinéma américain. (1957). Dans *Séquences : la revue de cinéma*, no. 10, 28-30.
- Levy, E. (1990). *Small-Town America in Film: The Decline and Fall of Community*. New York: Continuum.
- Louis, T. et Pigeon, J. (1975). *Le cinéma américain d'aujourd'hui*. Paris : Seghers.
- M. Benshoff, H. et Griffin, S. (2009). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden Mass: Wiley-Blackwell.
- Masson, A. (2010). « Au sujet de "Badlands" ». Dans *Positif* (Paris), no. 591, mai, 27-28.
- McDonagh, M. (2004). « The Exploitation Generation. Or: How Marginal Movies Came in from the Cold (Maitland McDonagh) ». Dans *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam University Press, 107-130.
- McGettigan, J. (2001). « Interpreting a Man's World: Female Voices in *Badlands* and *Days of Heaven* ». Dans *Journal of Film and Video*, vol. 52, no. 4, hiver, 33-43.

McLean, D. (2009). *The Evolution of the term 'New Hollywood'*. North Ryde, NSW: Faculty of Arts, Macquarie University.

Michener, C. (1976). « Taxi Driver ». Dans *Film Comment*, vol. 12, no. 2, mars-avril, 4-5.

Miguel, S. (2010). *Figures du Nouvel Hollywood*. Paris : Éditions : Le Manuscrit.

Milne, T. (1971). « Little Big Man ». Dans *Focus on Film* (Londres), no. 6, printemps, 3-7.

Milne, T. (1971). « Arthur Penn devient l'Indien ». Dans *Jeune Cinéma* (Paris), no. 56, juin-juillet, 12-14.

Miquelon, S. (2002). *Qu'est-ce que l'utopie?* Mémoire de maîtrise. Université de Sherbrooke.

Morin, E. (2008). *L'esprit du temps*. Paris : Armand Collin : INA.

Morrison, J. et Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*. Greenwood Publishing Group.

Mortimer, B. (1997). « Portraits of The Postmodern Person in Taxi Driver, Raging Bull, and the King of Comedy ». Dans *Journal of Film and Video*, vol. 49, no. ½, printemps-été, 28-38.

Nogueira, R. (1972). « Les extravagantes aventures d'un visage pâle : "Little Big Man" ». Dans *Western Revue* (Paris), no. 3, décembre, 16-23.

Oheix, B. (1998). « De l'homme sans passé à l'homme sans avenir: À propos de « Jeremiah Johnson » (Sydney Pollack) et de « Little Big Man » (Arthur Penn) ». Dans *CinémaAction* (Paris), no. 86, janvier, 214-217.

Patterson, P. et Farber, M. (1998). « The Power and the Gory: Taxi Driver ». Dans *Film Comment*, vol. 34, no. 3, mai-juin, 30-44.

Pauwels, M.-C. (1997). *Le rêve américain*. Paris Hachette.

Prédal, R. (2010). « De Niro, Scorsese et Taxi Driver ». Dans *Ciné Nice* (Nice), no. 24, 2^e trimestre, 28-41.

- Quart, L. (1995). « A Slice of Delirium: Scorsese's Taxi Driver Revisited ». Dans *Film Criticism*, vol. 19, no. 3, printemps, 67-71.
- Quart, L. et Auster, A. (1991). *American Film and Society Since 1945*. New York: Praeger.
- Rautet, G. (1992). « L'utopie est-elle un concept ? ». Dans *Lignes*, no. 17, 102-117.
- Robert, F. (2011). *Révoltes et utopies : La contre-culture américaine dans les années 1960*. Presses universitaires de Rennes.
- Ryan, M. et Kellner, D. (1988). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana University Press.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Schatz, T. (1983). *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art and Industry*. Révision de thèse (Ph.D.): University of Iowa.
- Sobchack, T. (1986). « Genre Film: A Classical Experience ». Dans *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, 102-113.
- Thoret, J-B. (2003). *26 secondes : l'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*. Paris : Rouge profond.
- Thoret, J-B. (2006). *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Ungaro, J. (2005). *Américains : Héros de cinéma*. Paris : L'Harmattan.
- Vogler, C. (2013). *Le guide du scénariste : la force d'inspiration de la mythologie pour concevoir des histoires universelles qui toucheront tous les publics*. Paris : Dixit éditions.
- Wood, R et Wood, A. (1971). « Avec la même sérénité... (Little Big Man) ». Dans *Positif* (Paris), no. 126, avril, 1-8.
- Wood, R. (2003). *Hollywood: From Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press.

Articles en ligne et sites web

Broca, S. (2012). « Comment réhabiliter l'utopie ? Une lecture critique d'Ernst Bloch ». Dans *Philonsorbonne*. Récupéré le 22 janvier 2015 de <https://philonsorbonne.revues.org/374>

Dragoescu, A.-A. (2009). « American Dreams. Colonists, Immigrants and the "Other" ». Dans *Partium Journal of English Studies* 2. Récupéré le 1 février 2015 de www.theroundtable.ro/Archive/cultural_studies/alina_andreea_dragoescu_american_dreams_colonists_immigrants_and_the_other.doc

Hoffman, D. (2011). *Terrence Malick's Poetic Vision of the Outlaw Couple: Badlands*. Récupéré le 23 mai 2016 de <http://thoughtcatalog.com/dan-hoffman/2011/04/terrence-malicks-vision-of-the-outlaw-couple-kit-and-holly-in-badlands/>

Internet Movie Data Base (IMDB). *Little Big Man (1970)*. Récupéré le 4 novembre 2014 de http://www.imdb.com/title/tt0065988/?ref_=nv_sr_1

Internet Movie Data Base (IMDB). *Taxi Driver (1976)*. Récupéré le 5 novembre 2014 de http://www.imdb.com/title/tt0075314/?ref_=nv_sr_1

Mingant, N. (2014). *Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires*. Récupéré le 28 octobre 2014 de <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-majors-dhollywood-des-gardes-barrieres-centenaires?tq=3>

Rioux, L. (1998). *Les dimensions spatiale et culturelle de la marginalité : une approche psychosociologique*. Récupéré le 14 janvier 2015 de http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers4/010017379.pdf

Sayar, K. *L'utopie est-elle utopique ?* Récupéré le 22 janvier 2015 de http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1301/130111_SAY.pdf

Weill, C. (2011). *Les années 60 : dix ans qui ont changé le monde*. Récupéré le 24 octobre 2014 de <http://tempsreel.nouvelobs.com/le-dossier-de-l-obs/20111221.OBS7280/les-annees-60-dix-ans-qui-ont-change-le-monde.html>